

Forord

Med denne oppgaven setter jeg søkelyset på en marginalisert litterær figur som byr på utfordringer til samfunnets generelle oppfatning av kjønn. Det finnes mange faglige tekster som mislykkes i å skape engasjement og som fremstiller innhold, som i utgangspunktet er interessant, på uinspirerende vis. Det er trist, for lærerikt og informativt er ikke ensbetydende med kjedelig. Jeg ville derfor skrive om et tema som kunne engasjere både meg og eventuelle lesere, på et tekstuelt nivå som balanserer faglig saklighet med engasjert kommunikasjon. Etter et intenst skoleår er oppgaven endelig ferdig, og som seg hør og bør, vil også jeg benytte forordet til å takke de som har gjort det mulig.

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Lars August Fodstad, for gode råd og belysende innspill som har hjulpet meg gjennom en utfordrende skriveprosess. Det er ikke lett å skrive en masteroppgave, og noen ganger har man behov for litt oppmuntring, trøst eller en aldri så liten klagemur. En stor takk går derfor til foreldrene mine, og da særlig pappa, min korrekturlesende språkguru. Takk også til Trude og Inger Martine, som gjennom usaklig lange lunsjpauser har gitt meg mitt daglige påfyll av energi og festlige samtaleemner. Takk til Helene, som alltid er positiv på andres vegne og som lever etter mantraet ”det årnær sæ”. Jeg må også få takke min personlige cheerleader og støttekontakt via Facebook, Mari. Til slutt en generell takk til alle venner og familiemedlemmer, som har spandert gode klemmer og oppmuntrende ord på en arme masterstudent.

Innhold

1.0 Innledning	1
1.1 Problemstilling	1
1.2 Seriemorderen og kjønn	2
1.3 Metode	3
2.0 Teori	5
2.1 Kønnsidealiser og stereotyper	5
2.2 Kønnsroller i et feministisk perspektiv	6
2.3 Kjønn og kriminalitet	7
2.4 Krimsjangeren	9
2.4.1 Krimsjangeren som formellitteratur.....	11
2.4.1.1 Skjemateori.....	11
2.4.1.2 Krimsjangerens formel.....	12
2.4.2 Kvinnen i krimsjangeren	13
2.4.3 Seriemorderfenomenet i krimsjangeren.....	15
3.0 Rødhette	17
3.1 Tekstens retorikk	17
3.2 Judith Marner som litterær konstruksjon	19
3.3 Hvorfor er hun seriemorder?	21
3.4 Hvordan er hun seriemorder?	23
3.4.1 Barnet	24
3.4.2 Dyreteggeren.....	25
3.4.3 Husmoren	26
3.4.4 Morsrollen	27
3.4.5 Frelseren	28
3.4.6 Judith Marner som "noe annet"	30
3.5 Kapittelavslutning	33
4.0 Slangebæreren	35
4.1 Aina Wiken som litterær konstruksjon	35
4.2 Hvorfor er hun seriemorder?	38
4.3 Hvordan er hun seriemorder?	40
4.3.1 Lammet og ulven	40
4.3.2 Pumaen	42
4.3.3 Barnet	43
4.3.4 Morsrollen	45
4.3.5 Husmoren	46
4.3.6 Aina Wiken som kvinnelig forbryter.....	47
4.4 Kapittelavslutning	48
5.0 Avslutning	51

Litteraturliste

Oppgavens profesjonsrelevans

Sammendrag

1.0 Innledning

Nordisk krim har aldri vært mer i vinden enn den er i dag. Skandinaviske forfattere tjener store summer på at resten av verden kaster seg over bøkene deres med iver. Blodige drap og thrillerbaserte handlinger kombineres med, ofte, deprimerende og destruktive skildringer av et skrantende familieliv hos etterforskeren som febrilsk prøver å balansere yrkesliv og privatliv. I følge S. S. Van Dines kriterier for oppfyllelse av krimromanens sjangerkrav, er et av de første punktene at "[r]omanen må ha maksimalt en detektiv og en skyldig og minst et offer (et lik)." (i Todorov, 1995:210).¹ I et hav av undersjanger og innovasjon er det altså en ting krimsjangeren aldri kan være foruten, nemlig forbrytelsen og følgelig forbryteren som definerer sjangeren og som er forutsetningen for andre formelementers eksistens. I denne oppgaven utforsker jeg det som kanskje er den mest grusomme forbryteren av dem alle, nemlig seriemorderen. Mer spesifikt ser jeg på Unni Lindells fremstilling av kvinnelige seriemordere i to av hennes romaner.

Seriedrap "[...] has become big business within the culture industry." (Jarvis, 2007:327). Fenomenet finner vi igjen i bøker, filmer og TV-serier som *Criminal Minds*. For eksempel har mange latt seg fascinere av Jack the Ripper; en beryktet seriemorder fra 1800-tallet, hvis identitet har vært et ubekreftet mysterium blant både forskere og lekmenn. Høsten 2014, mente forskeren Russell Edwards at identiteten endelig kunne bekreftes, takket være DNA-funn. Avisene kastet seg over saken – selv om resultatet foreløpig ikke har blitt bekreftet av andre enn Edwards og hans samarbeidspartnere (2014). Også krimbøkene gjenspeiler denne morbide fascinasjonen over kriminelle som ikke bare dreper én gang, men flere. I masteroppgaven ønsker jeg derfor å bli bedre kjent med seriemorderen i norsk krim, mer spesifikt ønsker jeg å studere den kvinnelige seriemorderen. Ikke all moderne krimlitteratur tar for seg seriemordere, og veldig få tar for seg kvinnelige seriemordere, men jeg har funnet frem til to aktuelle romaner: *Rødhette* og *Slangebæreren* av Unni Lindell.

1.1 Problemstilling

Ettersom jeg utforsker den kvinnelige seriemorderen som en marginalisert figur i krimlitteraturen, vil jeg også utforske sjangeren. Krimsjangeren har en lang og innholdsrik historie. Mangfoldet av undersjanger viser oss at nøyaktige sjangertrekk kan være vanskelig å definere. De gjør at sjangeren er åpen for stadig utvikling og utforskning, noe moderne krimforfattere drar nytte av (Rzepka & Horsley, 2010:28). Peter Messent mener moderne krim viser økende tendenser til å ville forstå drapsmennene, og vi får stadig mer innsikt i

¹ Problematisering av denne formelen vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 2.4.

deres verden (2013:57-58). Det klassiske kjønns skillet mellom aktiv mann og passiv kvinne uttrykkes i krimsjangeren gjennom den aktive, mannlige etterforskeren som ved rasjonalitet løser saken, og den passive kvinnen som offer. Nettopp derfor vil jeg forske på hvordan kvinnelige seriemordere, aktive kvinner, blir utforsket og forklart i krimromaner. Hvordan forklarer man en litterær figur som bryter så til de grader med kjønnskonvensjonene som styrer oss og vår oppfatning av kjønn?

Primærlitteraturen består altså av to krimromaner. Med disse romanene som utgangspunkt ønsker jeg å undersøke hvorvidt Unni Lindells kvinnelige seriemordere fremstilles og forklares i henhold til typiske kjønnsstereotyper. En av årsakene til at seriemorderne er så fascinerende, er at de gjentar sine handlinger. Vi lar oss bli ført inn i en litterær verden hvor gjentatte, gale handlinger er utgangspunktet for selve romanhandlingen. Men krimlitteraturens skurker er ikke som eventyrskurkene, det er ikke svart og hvitt. De aktuelle romanene gjør en innsats for å forklare seriemorderne sine, og flere aspekter spiller inn, blant annet oppvekst. Vi får en forsøksvis forklaring på hvordan det kan ha seg at kvinner tyr til slike ekstreme handlinger, for eksempel psykiske vrangforestillinger. I *Rødhette* får vi innsikt i seriemorderens sinn og egne tanker om drapshandlingene, faktisk følger vi seriemorderens synsvinkel mer enn etterforskerens. I *Slangebæreren* får vi også innblikk i seriemorderen, hva som driver henne når hun dreper, og hva som ligger i fortiden hennes som muligens kan forklare handlingene. Jeg jobber ut fra en hypotese om at de kvinnelige seriemorderne vil fremstilles ut i fra typisk kvinnelige aspekter som for eksempel at hun og hennes handlinger knyttes nærmere til hjemmet, familie, barn og feminine kvaliteter og perspektiver. Slik blir masteroppgaven et bidrag til forskning på kjønn i litteratur, med fokus på krimlitteraturen. Oppgavens omfang og bidrag til forskningen kan likevel kun brukes til å besvare spørsmålet om Lindell fremstiller sine kvinnelige seriemordere i lys av forestillinger om, og forventninger til, kjønn.

1.2 Seriemorderen og kjønn

Jeg mener vår oppfatning av en kvinnelig og en mannlig seriemorder er ulik. Dette kan knyttes opp mot forventningene til kjønn, og ideen om den sympatiske og passive kvinnen. At en seriemorder er kvinne, virker derfor utrolig. Som kriminalpsykolog Inger Johanne Vik sier i Anne Holts bok *Det som aldri skjer*, er den perfekte seriemorderen egentlig en kvinne: ”— Rett og slett fordi vi alltid forestiller oss en mann. Vi har trøbbel med å se for oss den inkarnerte ondskap i form av en kvinne. Pussig nok. Historien har ettertrykkelig vist oss at kvinner kan være onde.” (2005:106). Som jeg vil komme nærmere inn på senere, kobler vi

mye lettere kriminell oppførsel til menn og maskuline egenskaper, hvilket gjør at kvinner lettere kan unnsnippe mistanke. Aina Wiken i *Slangebæreren* er et perfekt litterært eksempel på dette, da politiet i romanen villedes av egne forestillinger og forventninger til kjønn, og derfor ikke ser muligheten for at en kvinne kan være morderen. Oppgaven vil se nærmere på fenomenet ”den kriminelle kvinnen”, i tilknytning til nåværende perspektiver på kjønn og kjønnsidealiser. Den typiske kvinnen males frem som et sympatisk, følsomt og svakt individ, mens mannen ofte er en selvstendig, rasjonell person med høy selvtilit, som liker å ta sjanser (Prentice & Carranza, 2002:273-274). Vi har vansker for å relatere kvinner til typiske egenskaper som lettere kan knyttes til kriminalitet, og da særlig den type karakteristikk som gjenkjenner ”intelligente kriminelle” som seriemordere. Undersøkelser og studier har vist at kvinnelige kriminelle faktisk er i mindretall, og litteraturen speiler derfor samfunnet når den presenterer et fåtall kvinnelige seriemordere (Denno, 1994:81).

Kvinnelige kriminelle er altså sjeldne, men kvinnelige mordere er enda sjeldnere (Chesney-Lind, 1986:82). Videre er kvinner som først begår voldelige forbrytelser, mindre tilbøyelige til å gjenta de, enn det menn er (Steffensmeier & Allan, 1996:464). At en kvinnelig morder statistisk sett er svært sjelden, forteller oss at en kvinnelig seriemorder virkelig er noe uventet, uvanlig og nærmest utenkelig. Slik blir den mannlige seriemorderen mer normbasert enn kvinnen, fordi vi er mer vant til ham enn henne – både i samfunnet og i litteraturen. Vi har rett og slett visse forventninger til seriemorderen, og kanskje brytes disse noe når det viser seg å være en kvinne. Når Lindell tar for seg kvinnelige seriemordere, innfører hun en tilsynelatende urealistisk karakter i en sjanger som ellers i stor grad legger seg så nær den teksteksterne virkelighet som mulig. Jeg vil senere komme inn på hvorvidt dette kan sies å representere et sjangerbrudd eller ikke.

1.3 Metode

Ifølge Walter Kintsch og Teun A. van Dijk kan en teksts semantiske struktur studeres på to nivåer. Når man ser på mikrostrukturen, leser man lineært og fokuserer på setningsinnhold samt relasjonen mellom ulike setninger. Jeg vil kombinere dette med å se på tekstens makrostruktur, hvilket vil si at jeg også vil se teksten på et mer globalt nivå (1978:365). I praksis betyr dette at jeg vil bruke sitater fra romanene, og se på betydningene av ulike ord og fraseringer. Samtidig vil jeg trekke tråder mellom tekstlige elementer på et mer overordnet nivå, for å avdekke en helhetlig forståelse av de respektive seriemorderne. De to romanene, og deres seriemordere, vil delvis analyseres hver for seg, men av naturlige årsaker vil en mer komparativ analyse fremgå av kapittel 4.0 og 5.0.

Arbeidet med tekstene vil derimot ikke utelukkende være tekstinternt. I tolkningen av seriemorderne vil jeg også bruke litteratur som omhandler teksteksterne aspekter, knyttet til vårt samfunn og krimlitteraturen som sjanger og formellitteratur. Oppgavens teoridel tar for seg ulike undersøkelser gjort med hensikt å avdekke stereotyper og kjønnsrolleforventninger i samfunnet, men også ulike faglige tekster innen blant annet litteraturteori og kriminologi. Noen av tekstene vil være fra nyere tid, noen er eldre og benyttes på grunn av deres påvirkning og status innen sine respektive områder, for eksempel Guglielmo Ferreros artikkel ”Kvinden som forbryder”. Særlig vekt blir lagt på kvinnen og kvinnerollen i den aktuelle litterære sjangeren, men også i samfunnet, ettersom krimsjangeren søker å være realistisk.

2.0 Teori

2.1 Kjønnsidealer og stereotyper

Ulike egenskaper, ferdigheter og evner blir knyttet til ulike kjønn, og har slik vært med på å definere våre roller i samfunnet. Kvinnen er tilknyttet ett sett karakteristikk, mannen et annet. Disse karakteristikkene er kjent for samfunnets medlemmer, og kan samles i ulike stereotyper for hva som definerer hvert enkelt kjønn. Men hva består disse stereotypene av, og i hvilken grad har de endret seg?²

I sin artikkel om kjønnsstereotyper fra 2006, viser professor S.R. Seem og doktor M. D. Clark til to undersøkelser om kjønnsstereotyper blant henholdsvis rådgiverstudenter fra 1968, og klinikere³ i 1970. Undersøkelsen fra 1968 viste at det fantes konsensus blant informantene om hvilke kjønnsrollestereotyper som kjennetegner henholdsvis menn og kvinner. Undersøkelsen fra 1970 avdekket videre at informantenes bilde av en sunn mann ikke skilte seg nevneverdig fra deres bilde av et sunt menneske generelt, mens kvinnen var helt ulik disse to. En sunn kvinne skulle være mindre uavhengig, aggressiv og konkurranseinnstilt, men mer følsom. Et stort antall karakteristikk og oppførselsmønstre studentene satte som sosialt attråverdige for mennesker generelt, var typiske maskuline trekk(248).⁴

I 2006 gjennomførte Seem og Clark sine egne undersøkelser med samme type informanter, og med samme formål (Ibid.:249). De avdekket at oppfatningen av en sunn kvinne bestod av 21 stereotypiske elementer, hvorav 18 var typisk feminine trekk, og tre var typisk maskuline trekk. Hun skulle være sympatisk, forståelsesfull, empatisk, sensitiv og kjærlig, men samtidig sterk, uavhengig og glad i en utfordring. Bildet av den sunne mannen bestod derimot kun av 15 stereotypiske trekk, som alle var typisk maskuline trekk. Han ble klassifisert som uavhengig, konkurranselysten, modig, bestemt og verdensvant (Ibid.:253-256). Seem og Clark viser altså at oppfatningen av kjønnsrollemønsteret har endret seg i målgruppen siden undersøkelsene fra 1968/1970, i alle fall for kvinnen. Hun skal ikke lenger utelukkende følge de tradisjonelle forventningene, hun skal også vise typisk maskuline trekk. Dette forklarer Professor D.A. Prentice og Doktor E. Carranza ved Princeton Universitet med at kvinnen i nyere tid tar større del i arbeidslivet, og at hun dermed har måttet tilegne seg maskuline trekk. At kvinner ikke har gitt slipp på sine feminine roller, gjør at de må

² Begrepet "stereotype" benyttes med utgangspunkt i SNLs definisjon av stereotypi: "inngrodd, vanemessig, unyansert innstilling, oppfatning eller handling."

³ Blant annet psykologer og psykiatere.

⁴ Det er viktig å huske på at dette er to undersøkelser av mange, og at ulike resultater har kommet frem under andre omstendigheter, noe Seem og Clark understreker selv (2006:248-249).

kombinere maskuline og feminine trekk (2002:275). Oppfatningen av hva som definerer en sunn mann har derimot endret seg lite. Han har ikke måttet inkludere noen feminine trekk, og bildet av den stereotypiske mannen står uendret (Seem & Clark, 2006:255).

Tanken om kvinnen som det varme og kjærlige kjønn, hører sammen med en sosial forskrift på at de skal være det, ifølge Prentice og Carranza.⁵ Følger du forskriftene møter du anerkjennelse, og din oppførsel godkjennes av samfunnet rundt (2002:270). En kvinne som viser en overvekt av maskuline trekk kan derfor risikere å bli uglesett, akkurat slik en mann med overvekt av feminine trekk vil kunne oppleve. Likevel er det viktig å poengtere at feminine og maskuline trekk ikke er gjensidig utelukkende. Noen trekk er bare sterkere knyttet til et kjønn enn et annet; det er en sterkere samfunnsmessig forskrift at menn er intelligente, enn at kvinner er det (Ibid.:272).

2.2 Kjønsroller i et feministisk perspektiv

Ettersom kvinnens egenskaper i så stor grad knyttes til ”det andre” og ”unormerte”, ønsker jeg å forske på kjønnsrollen i et kritisk lys. Med et feministisk perspektiv retter jeg nå søkelyset på den kvinnelige kjønnsrollen. Ifølge Simone de Beauvoir er mannen ansvarlig for moderne, vestlige kjønnsroller: ”De Beauvoir points out that a concept of ’otherness’ is necessary for organizing the human thought. We can acquire a sense of self – of ’me’ – only in opposition to what is ’not me’ – what is other.” (Morris, 2000:14). Slik har konseptet ”kvinne” blitt en måte menn kan konstruere sin maskuline identitet på. Fordi kvinnen er dette andre, har hun ingen egen identitet, hun er det mannen ikke er - feminin – og hun skal inneha de egenskapene mannen ikke skal ha – det andre. Dette gir kvinnen en tosidig rolle. Mannen maler henne frem som det han elsker og ønsker, men da blir hun også det han hater og frykter (Ibid.:14-15).

I artikkelen ”The Madwoman in the Attic” skriver Sandra Gilbert og Susan Gubar om nødvendigheten av at kvinnelige forfattere bryter ut av et patriarkalsk samfunn, som har lagt rammer og begrensninger på dem og deres skildring av kvinnelige karakterer. I sin studie av viktorianske tekster avdekket de at kvinnelige forfattere har blitt begrenset til å skildre sine kvinner som enten engler eller monstre, samt ulike underkategorier av disse, roller skapt av mannlige forfattere (1998:596). Kvinnen er noe utenfor kulturen, og hun har noe ”annet” de i kulturen, altså menn, kan respondere på, om det er gjennom hat, frykt eller mer positive sentimente. Kvinnen blir slik en megler mellom den mannlige forfatter og dette ukjente, andre. I sin renhet skulle hun fungere som et bindeledd mellom mannen og det himmelske.

⁵ De viser til en undersøkelse fra 1974 som viste de samme resultatene som Seem og Clark sin undersøkelse, når det gjelder hva som utgjør typisk feminine og maskuline trekk(2002:269-270).

Som en moderne versjon av denne meglere, oppstod den kvinnelige englerollen, både i litteratur og samfunn. En typisk englekvinne er den trøstende morsfiguren, med varme og sympati. Hun gjør ikke så mye ut av seg, men hjelper andre opp og frem (Ibid.:598-601). I de Beauvoir sine øyne vil dette gjøre kvinnen til en som bruker egenskapen av å være "den andre", til å løfte frem og klargjøre "jeget" – altså mannen. Den viktorianske kvinnens rolle, både i litteraturen og samfunnet, var å være stille og opptatt av andres ve og vel. Hun skulle bare eksistere, uten subjektivitet eller liv. Alle tegn på et maskulint, altså aktivt liv, var upassende for den feminine, passive kvinnen (Ibid.:601-604). Dette underbygger påstanden om fordømmelsen av oppførsel utenfor kjønnsnormene, som Prentice og Carranza skriver om.

Som tidligere nevnt mener de Beauvoir at det finnes en dobbeltsidig rolle hos det kvinnelige kjønn, i en balanse mellom det ønskelige og det fryktede. Dobbeltrollen kommer også frem hos Gilbert og Gubar. En engel er en undertrykt kvinne uten mulighet til å uttrykke sin frustrasjon, sinne og desperasjon. Hennes dødelighet, evnen til å manipulere, ettersom hun manipulerer omverdenen for å tilrettelegge den for andre, og særlig hennes truende, undertrykte raseri kan bli farlig. Monsteret, den andre rollen kvinnen kan ha, kan altså finnes i englekvinne selv (Ibid.:602-604). Dette monsteret er det mannen som har skapt, det mener både Gilbert og Gubar og de Beauvoir. I sin søken på å definere seg selv, og det andre, har mannen skapt et dualistisk vesen, der det fryktede ligger under overflaten av det ønskelige.

Selv om Gilbert og Gubars skildring av engel og monster kan sies å være en grov forenkling av kjønnsrollefremstilling, er det en kurant distinksjon, særlig for krimsjangeren. Som jeg vil se på senere, har kvinnens rolle i denne typen litteratur gått fra å være vakker, stum og død til å bli handlende og, som et ytterpunkt, en grusom drapsmann. Det patriarkalske samfunn har altså skapt standardiserte bilder av kvinner som i ulike versjoner av engler og monstre trer frem i litteraturen, men også i samfunnet. Men i sin skapelse av engelen har det også skapt sin nemesis, et kvinnelig monster som kan agere og ha egne subjektive meninger. Hun regnes som et monster fordi hun innehar maskuline trekk i en kvinnekropp.

2.3 Kjønn og kriminalitet

Kjønn er en av de sterkeste pekepinnene vi har innen kriminalitet, da særlig voldskriminalitet, det mener Jussprofessor Deborah W. Denno ved Fordham University School of Law. Den typiske kriminelle er mann, han begår flere og grovere lovbrudd enn kvinnen, og han er mer tilbøyelig til å gjenta sine lovbrudd (1994:80-86). Ifølge Joycelyn M. Pollock og Sareta M. Davis har skribenter innen temaet kvinnevold en tendens til å ha ett av to ståsted i denne

saken. Enten mener de at kvinner er like voldelige som menn, men at det har blitt dekket over, ettersom det ikke passer inn i kjønnsstereotypen deres, eller så mener de at kvinner har blitt mer voldelige som et resultat av kvinnelig frigjøring. Faktum er i alle fall at kvinnen er mindre voldelig enn mannen (2005:7-9). Vi vet at menn fra barndommen av er mer aggressive enn kvinner, noe som også forventes ut i fra kjønnsstereotypene vi har sett på tidligere (Denno, 1994:81). Når kvinnen først begår kriminalitet, voldelig eller ei, blir hun sett på som dobbelt avvikende, ettersom hun begår lovbrudd og brudd på kjønnsrollen (Ibid.:86). Hun bryter samfunnsforskriften og fraviker morsrollen og englerollen, og kan slik bli straffet både rettslig og samfunnsmessig.

Denno poengterer at nettopp fordi vi i samfunnet har klart definerte kjønnsroller, har kvinner unngått å bli en for stor del av det kriminelle miljøet. Dette forklarer også hvorfor kvinnen sjeldent fremstilles som deltager i det miljøet i krimlitteraturen, ettersom den søker å skildre en realistisk virkelighet. Kvinner unngår kriminell oppførsel fordi samfunnet generelt lettere overbeviser dem om å unngå det (Ibid.:89). Skal de følge forventningene om feminin oppførsel, må de unngå kriminell oppførsel. Skal de være engler, må de oppføre seg som de er det, hvis ikke vil de innta monsterrollen som fryktes og foraktes av både kvinner og menn.

Synet på kriminalitet som et maskulint trekk, kan spores tilbake til den italienske legen Cesare Lombroso og hans svigersønn Guglielmo Ferrero. I Ferreros artikkel, "Kvinden som forbryder" fra 1896, skriver han at kvinner av natur er moderlige, svake og underlegne vesener, og dermed mangler anlegg for kriminell oppførsel. Til tross for moderligheten, som fremmer mildhet, har kvinner også en medfødt ondskap:

[...] [K]vinderne er gjennemgaaende slemmere, mer udholdende i sit had, grusommere i sin hevn end mændene. De forstaar bedre end mændene at pine sine ofre, at paaføre dem velberegnete fysiske og moralske smerter, forlænge deres lidelser i det uendelige. (Ferrero, 1896:461)

Ettersom det eksisterer så mange hindringer for kvinnelige kriminalitet, må de som først blir kriminelle, besitte en "[...]desto større ondskap for at kuldaste disse hindringer." (Ibid.:465). Som Gilbert og Gubar viser Ferrero til frykten for at kvinnelige egenskaper kan brukes til onde hensikter. En vanlig kvinnelig kriminell er som regel et svakt vesen, som har tydd til forbrytelser på grunn av uflaks og/eller traumatiske hendelser (Ibid.:463). Vi vet likevel lite, og antar mye, om egenskaper ved kvinnelig kriminalitet. Den kvinnelige kriminelle er på mange måter et unntak, selv om hun blir vanligere og vanligere. Kanskje er hun også vanskeligere å forstå, ettersom hun bryter så voldsomt med de konvensjonene vi er opplært til å følge i samfunnet.

Darrell Steffensmeier og Emilie Allan støtter tanken om at typisk kvinnelige egenskaper står i kontrast til kriminell oppførsel: "The cleavage between what is considered feminine and what is criminal is sharp, while the dividing line between what is considered masculine and what is considered criminal is often thin." (1996:476). Omsorgsaspektet vi knytter til kvinner står sterkt også i voldshandlinger, og først når hun har blitt mishandlet og kraftig provosert over lengre tid, kan den passive, snille kvinnen evne å begå den ytterste form for vold (Frei, Völm, Graf, & Dittmann, 2006:168). Dette var noe Ferrero også påpekte. Den undertrykte engelen uttrykker sin frustrasjon gjennom kriminalitet og blir det fryktede monsteret.

Innledningsvis skrev jeg at kvinnelige kriminelle er sjeldne, da særlig kvinnelige mordere (Chesney-Lind, 1986:83). Feministiske kriminologer på 1970-tallet mente at likestilling i samfunnet førte til likestilling også i det kriminelle miljøet, og faktum er at vi har sett en økning i antall kvinnelige kriminelle de siste tiårene (Denno, 1994:81). Steffensmeier og Allan foreslår at på grunn av likestillingen har kvinner fått tilgang til flere arenaer, noe som gjør flere lovbrudd tilgjengelig (1996:469): "Like male offenders, female offenders gravitate to those activities that are easily available, are within their skills, provide a satisfactory return, and carry the fewest risks." (Ibid.:478). Vi ser altså at selv om kvinnene nå tar større del i det kriminelle livet, er det som regel innen kriminalitet som krever liten innsats og involverer minst mulig risiko.

2.4 Krimsjangeren

Krimsjangeren når stadig nye høyder av popularitet. Ifølge Messent kan dette være fordi den tilbyr oss en spennende og adrenalinpumpende skildring av en verden som er så lik vår egen, men som likevel befinner seg på trygg avstand fra den (2013:81). Vi kan sitte under ullteppet i sofaen og lese om de mest groteske drap og forbrytelser, føle spenningen og avsmaken, samtidig som vi befinner oss i tryggheten av vårt eget hjem. Krimforfatter Anne Holt forklarer sjangerens popularitet med dens fokus på universelle temaer: "Crime fiction is currently the genre that most acutely explores the great and eternal [...] issues: guilt, atonement, punishment, responsibility." (i Forshaw, 2012:114). Tar vi derimot utgangspunkt i Tzvetan Todorov, som i stor grad baserer seg på Van Dine, kan vi påstå at krimlitteraturen i begrenset grad har mulighet til å utforske disse temaene, ettersom det er en formellitteratur (1995). Slik må romanene behandle temaer på en måte som passer inn i leserens skjema. Fiksjon har alltid latt seg inspirere av samfunnet det blir til i, og krimlitteraturen er intet unntak. Den gir oss også innsikt i kulturen som skaper den. Det tette båndet mellom kultur og

krimlitteratur tydeliggjøres ved at sjangerens sekundærverden raskt absorberer samfunnsendringer fra primærverdenen, mener Dr. Heather Worthington (2011:ix). Kanskje forklarer dette hvorfor den kvinnelige forbryteren først nå har fått større plass i krimlitteraturen, ettersom likestillingsprosessen i de fleste vestlige samfunn har kommet langt.

Krimsjangeren og dens utvikling står sterkt knyttet til romanens utvikling på 1700-tallet (Rzepka & Horsley, 2010:16). I dag består vanligvis krimromaner av en forbrytelse, en forbryter, et offer, en detektiv og/eller politi. I de aller første krimtekstene fantes verken politi eller etterforskere, da disse ikke eksisterte før på 1800-tallet. I første halvdel av 1800-tallet, gjennom de såkalte Newgate-romanene, beveget sjangeren seg mot det vi kjenner i dag. Romanene viste en interesse for motivasjon hos den kriminelle, inkluderte detektiven eller den etterforskende handlingen, og førte sjangeren inn i ”mainstream” fiksjon, som igjen la grunnlaget for det havet av undersjangre som har oppstått senere (Ibid.:17-19). Messent (2013) beskriver fire hovedsjangre innen krimlitteraturen, men påpeker også at det finnes en uendelig mengde undersjangre, og gjerne undersjangre under disse igjen.⁶ Typisk etterforskningskrim tok sin form i krimmens gullalder, hvor Agatha Christie regnes som en frontfigur. Her innførtes en ”clue-puzzle”-modell, hvor leseren ble presentert for ledetråder, falske spor og intrikate plot (Rzepka & Horsley, 2010:30-31). Politiromanen fokuserer på etterforskningen, og samarbeidet som ligger bak denne (Ibid.:35). Disse bøkene erstatter den ”magiske” etterforskeren som bare forstår alt, som for eksempel Poirot, med en etterforskningsprosess (Ibid.:176). Den psykologiske thrilleren fokuserer på psyken til den kriminelle, og handler om å forstå karakteren, mer enn et narrativ drevet av plot (Ibid.:187). Dette kan sies å være en del av det Messent skildrer som narrativer om en overtreder, eller ”transgressor narratives”, en sjanger som utforsker psyken til en morderisk protagonist, et individ hvis ”[...]motivations and/or desires lack connection with the social values of their larger group, and lead accordingly to transgressive action.” (2013:51). I en slik sjanger vil seriemorderen få en naturlig plass.

Barry Forshaw mener skandinavisk krim tøyser grenser, noe som gir grobunn for undersjangre (2012:3). Denne typen krim er spesielt tiltrekkende, fordi skandinaviske samfunn er forbilledlige, og krimromanene slår sprekker i idealet vi fremstår som (Bartlett i Forshaw, 2012:121). Dette utgjør også ironien ved undersjangeren; krimlitteratur søker å være virkelighetsnær, men Skandinavia har generelt sett lav kriminalstatistikk. Siden 1980- og 90-tallet har krimsjangeren utviklet seg i økende grad til å inkludere for eksempel seriemordere

⁶ De fire hovedsjangrene er klassisk detektivfiksjon, hardkokt detektivfiksjon, politiromanen og ”transgressor narratives”.

som protagonister. Stadig blandes ulike sjangre for å skape nye (Rzepka & Horsley, 2010:28). Generelt fokuserer nå flere krimbøker på drapsmannens virksomhet i seg selv, og vi ser en økning i forsøket på å forstå dem. Dobbel narrativ blir stadig vanligere, noe som gir oss innsikt i både etterforskerens- og drapsmannens tanker, motiver og liv generelt (Messent, 2013:58). Idet samfunnet får stadig klarere grenser for hva som regnes som kriminelt, søker fiksjon å gjøre emnet mer komplisert ved å vise slike forbrytelser, samt overfloden av kriminalitet (Worthington, 2011:15).

2.4.1 Krimsjangeren som formellitteratur

Krimsjangerens sekundærverdener fremstår som realistiske ved at de ligner samfunnene de skapes i. Sjangeren søker å være virkelighetsnær, og våre litterære forventninger knyttes derfor til samfunnsnormer vi allerede kjenner til (Ibid.:xxiv). Dette kan forklare hvorfor kvinnen er underrepresentert i det litterære, kriminelle miljøet. Krimsjangeren er en formellitteratur, og Todorov skriver i sitt essay "Kriminalromanens typologi" at et mesterverk i krimsjangeren er en litteratur som føyer seg etter sjangerens konformitet (1995:204). Hvis ingen forventer at en kvinne begår kriminelle handlinger, vil vi heller ikke finne litteratur som skildrer dette realistisk. Hvis ikke romanen følger forventningene, står vi igjen med en roman som ikke tilhører krimsjangeren, noe som impliserer at Lindells bøker ikke er krimromaner. Dette vil jeg se nærmere på i dette kapittelet, men også i analysekapitlene.

2.4.1.1 Skjemateori

Lesing kan bekrefte og forsterke de eksisterende oppfatningene våre, eller kreve at vi justerer dem. En kognitiv forståelse kan hjelpe oss å forklare slike prosesser. Kognitiv poetikk forklarer "[...] hvordan leseren skaper fyldige mentale verdener med utgangspunkt i tekster, men med erfart virkelighet som modell. Leseren slutter seg til helhet og sammenheng i teksten ved hjelp av erfaringsbasert kunnskap." (Drangeid, 2014:28). Skjemateori, et område innen kognitiv psykologi utviklet av Frederic Bartlett, er et eksempel på dette. Bartlett definerer et skjema som en ubevisst, mental kunnskapsstruktur. Når vi utsettes for mange ulike versjoner av et og samme fenomen, vil menneskesinnet skape en generisk, kognitiv representasjon av dette i form av et skjema. Bartlett antok at ny informasjon vil interagere med gammel informasjon (i Brewer & Nakamura, 1984:3-8). Idet vi opplever, vil vi altså legge til nye momenter i skjemaet, eller justere gammel informasjon.

Sjanger er et rammeverk vi bruker for å forstå en tekst, og fungerer altså akkurat som et kognitivt skjema (Chandler, 1997:7). Når vi har tekstens sjanger klart for oss, vil det umiddelbart påvirke vår lesning av den – og mulighetene for tolkning av den. Det orienterer

oss mot et passende sett forventninger til en tekst.⁷ Samtidig kan en tekst utfordre forventningene våre. Rammeverket gir et sett forventninger som utgangspunkt, men det fungerer ikke som en tvangstrøye. Det er likevel viktig at ikke for mange forventninger trues samtidig (Ibid.:8). Sjangre er dynamiske og en konstant forhandling av skjemakunnskap. Man kan blant annet legge til nye fakta i et bestående skjema, eller skape et helt nytt. Jo mer vi leser, jo flere trekk vil vi legge til i skjemaene våre. Idet vi møter nye tekstelementer, som ikke passer inn i skjemaet, oppstår muligheten for å fornye det (Stockwell, 2007 :78-80).

For Todorov er derimot nøkkelen til krimsjangeren at den nettopp ikke overskrider sjangerens regler – den skal ikke utfordre skjema, men rette seg etter det. Hvis ikke risikerer man å ende opp med litteratur, ikke krim (1995:204). Likevel skriver han at sjangeren fornyes stadig. For ham er dette mulig fordi krimromanen vil nå et punkt hvor skjemaet oppfattes som en tvangstrøye man må frigjøre seg fra (Ibid.:213). Her kan vi se likhetstrekk til Viktor Sjklovskij, som mente kunsten må bryte med det han kaller automatisering. Kunsten er underliggjøringens middel, og ved å gjøre det vanskeligere å oppfatte noe skaper vi kunst (1991:16-17). Ved å fornye seg og utfordre skjemaene til leserne, vil krimsjangeren vekke deres bevissthet, slik at ikke bøkene utelukkende leses automatisk etter en fast formel. Dette skaper mangfold og uforutsigbarhet – leserne vet aldri hvilke formelelementer som gjelder for akkurat den boken de leser.

2.4.1.2 Krimsjangerens formel

Det er vanskelig å definere hva krimsjangerens formel egentlig består av. For mange involverer den en politimann, eller en etterforsker, som jakter på en forbryter som har begått en forbrytelse, ofte drap. Det er jakten og avsløringen av sannheten som driver narrativet fremover (Rzepka & Horsley, 2010:152). Worthington poengterer derimot kompleksiteten i krimsjangerens formel ved at et krimnarrativ kan mangle flere av disse elementene. Dessuten er "krimsjanger" et vidt begrep som omfatter mange undersjangre. Den har altså et skjema som er svært åpent for variasjoner, og vi må tilpasse skjema til hver enkelt bok. I sin absolutte form foreslår Worthington at sjangeren må ha en forbrytelse som kjernen i handlingen (Ibid.:x-xi).

Tidligere har jeg foreslått at tanken om en kvinnelig seriemorder vil kunne være normbrytende, begrunnet i samfunnet og dets forståelse av kjønnsrollene. Ser vi derimot på de presenterte fakta, er kvinnelige seriemordere absolutt et eksisterende fenomen, og det har de vært en stund. Lindell skriver dermed ikke frem urealistiske karakterer med sine kvinnelige

⁷ Dette kan sammenlignes med Mikhail Bakhtins sjangerkronotoper, som forteller oss hva vi kan forvente av et verk som tilhører en viss sjanger (Morson & Emerson, 1990:371).

seriemordere, men hun fokuserer på en overraskende type seriemorder. Samtidig fremstilles Lindells kvinnelige forbrytere på en helt spesiell måte som lar dem følge kjønnskonvensjonene til en viss grad. Dette vil jeg komme nærmere inn på i analysekapitlene og avslutningskapittelet.

To av formelelementene som kanskje oftest innfris, er kausallogikk og plot. Som leser forventer en at den tekstuelle verdenen styres av regler og konvensjoner (Hawthorne, 2010:19). I krimsjangerens tilfelle er det kausallogikken som styrer. I den klassiske detektivromanen står rasjonalitet og kausalitet meget sterkt, faktisk kan man påstå at hele sjangerens oppgave er å "[...] defend logic and causality against accident and chance" (McReynolds, 2013:14).⁸ Ingenting er tilfeldig i en krimroman; en forbrytelse har skjedd, og årsaken til dette "problemet" er forbryteren. Målet er å løse et mysterium og å kunne avdekke hvorfor akkurat den personen er den skyldige, og ikke noen annen. (Ibid.:14-15).

Viktigheten av kausalitet gjør også plot til en del av krimformelen. "A plot is [...] a narrative of events, the emphasis falling on causality." (Forster i Aaslestad, 2010:26). Hendelsene i narrativet står altså i en "årsaksmessig relasjon til hverandre" (Aaslestad, 2010:27). Peter Brooks påpeker det formalistiske skillet mellom fabula og sugett. Fabula er den faktiske historien det refereres til, og sugett er fremstillingen av den historien. Plot er for Brooks en tolkende aktivitet, som settes i gang idet man begynner å skille mellom fabula og sugett (1985:12-13). I en krimroman er det forbryteren som har skapt plotet, og som leser oppnår man en løsning når man finner fabula, altså det som egentlig skjedde (Ibid.:25). Plotets funksjon i en krimroman blir slik å finne ut av hva som har skjedd, ved å rekonstruere historien ut i fra bevisene. I en krimroman, som avhenger av kausalitet for å avdekke årsakene til hendelsene, står plotet derfor som en nødvendighet.

2.4.2 Kvinnen i krimsjangeren

Ettersom samfunnet preges av visse kjønnsforståelser og antakelser, må nødvendigvis også krimsjangeren, som realistisk fiksjon, vise dette. I krimlitteraturen har kvinnen som oftest faste roller; enten er hun offeret, eller så er hun den klassiske femme fatale. Vanligvis er hun et offer som enten starter med å dø, eller som dør etter hvert. På en eller annet måte blir hun stilnet, og så blir hun reddet av den sterke, maskuline helten (Messent, 2013:86-87). Kvinner kan også drepe, men de skildres sjeldent som voldelige (Worthington, 2011:50). Nå foregår det derimot en endring i dette mønsteret. Siden 1960-tallet har vi sett en sterk økning av

⁸ Den første som innførte rasjonell analyse av fakta som metode for å løse en sak, var Edgar Allan Poe, som skrev tre bøker om etterforsker Dupin. Bøkene gav Poe tilnavnet "deteksjonens far" (Rzepka & Horsley, 2010:22).

tekster som omhandler kvinner, og diskusjoner rundt kjønnsroller har blitt tatt opp. Nyere bøker om kvinner ønsker å gi den kvinnelige protagonisten status på lik linje med den mannlige. Dette kommer for eksempel til uttrykk ved den kvinnelige etterforskeren, hvis følelse av sinne eller frykt vanligvis resulterer i en voldshandling. Dette passer dårlig med tanken om at aggresjon er et maskulint trekk, og vi ender derfor opp med et splittet individ (Messent, 2013:90). Vi kjenner igjen problematikken med å skulle inneha både maskuline og feminine trekk, og som jeg vil vise i analysene, kan vi se at det splittede individet også oppstår hos kvinnelige seriemordere.

At rasjonalitet hos etterforskeren er det som løser saken, styrker den maskuline forståelsen av sjangeren. Den vestlige oppfatningen av kvinnen representeres av kvinnekroppen i krimlitteraturen, og vi ser at til tross for feminisme og likestillingsfremgang, har kjønnsstereotypene påvirket oss sterkt (Ibid.:75-76). Kropp og det fysiske er noe feminint, mens logikk og rasjonalitet, det psykiske, er maskulint. Denne kjønnsoppfatningen preger typisk krimlitteratur, hvor vi som oftest møter en logisk og rasjonell mannlig etterforsker, som skal etterforske skader voldt et blodig og lemlestet kvinnelig offer. Slik blir det feminine knyttet til det passive og ynkelige i krimlitteraturen (Ibid.:80). Også for Worthington er de litterære kjønnsrollene et resultat av samfunnet litteraturen har blitt til i. Kvinnen i vestlige samfunn er passiv, derfor blir det også hennes rolle i litteraturen. Når en kvinne begår kriminelle handlinger bryter hun patriarkalsk lov, samtidig som hun avviser sin feminine samfunnsrolle. I tidligere krimlitteratur forklarte man derfor den kvinnelige kriminelle som "ufeminin", ved at hun for eksempel brukte seksualitet for å begå forbrytelser (2011:41-42). Kvinnen har lenge blitt klassifisert som "den andre", men har likevel en unektelig viktig rolle i litteraturen; hun er offeret, etterforskeren eller forbryteren. I alle disse rollene kan hun bryte med sosiale normer (Ibid.:109).

Endringene i kjønnsrollemønsteret i krimsjangeren kan forklares med at stadig flere kvinnelige forfattere har kastet seg over denne sjangeren. Det er faktisk kvinner som dominerer sjangeren i dag (Ibid.:114). Worthington går så langt at hun hevder et kvinnelig eierskap over hele sjangeren, fordi kvinnen, i samfunnet, opplever aspekter hun kan inkludere i litteraturen: "[...] [W]omen are more likely to experience anxiety and to feel vulnerable [...] they have become exposed to potential threats, particularly the threat of physical violence [...]"(Ibid.:xxii). I fiksjon, skriver hun, kombineres alle disse truslene mot kvinnen i seriemorderen (Ibid.).

2.4.3 Seriemorderfenomenet i krimsjangeren

Ifølge Ronald M. Holmes og Stephen T. Holmes er en seriemorder en som dreper tre eller flere mennesker over en periode på mer enn 30 dager. Det er viktig at det eksisterer en pause mellom drapene, det er nemlig den som skiller seriemorderen fra for eksempel en masse-morder (1998:1). Seriedrap involverer to personer: drapsmann og offer. Det viktigste kjennetegnet er at det skjer igjen og igjen: ”The serial killer kills, and will continue to kill if not stopped.” (Holmes og Deburger i Holmes & Holmes, 1998:76). Noe av det som gjør seriemorderen så fascinerende er trolig at de ikke er utskudd fra samfunnet, og at måten de oppfører seg på, derfor ikke er unormal (Jarvis, 2007:329).

Messent peker på et økende inntog av gotisk preg på krimlitteraturen som nå er på vei mot den ekstreme mengden vold vi oftere finner i skrekksjangeren (2013:77). Seriedrap er et eksempel på en slik ekstremvold. Hvorfor lar vi oss fascinere av dette? Kanskje er deler av forklaringen at vi utsettes for så mye vold i media at vi blir blasert. Messent mener videre at Thomas Harris, forfatteren av boken om Hannibal Lecter, impliserer at skillet mellom leserne av hans bøker og deres undertrykte, ville instinkter og smak er svakere enn vi tror. Vi har en iboende interesse for kriminalitet, fordi vi lever i en primærverden som undertrykker, begrenser og kjeder oss. Som en kontrast, byr krimsjangeren på spenning og en form for eskapisme (Ibid.:4-5).

Seriemorderfenomenet har blitt muliggjort gjennom urbanisering. Den kriminelle er en av mange, og forsvinner i mengden med sin tilsynelatende normale oppførsel, i en samfunnsstruktur hvor man bor så nært andre mennesker, men likevel så fjernt (Worthington, 2011:5-6). Dette er med på å skape frykt. Krimsjangeren har gått fra å skildre mord hvis årsak begrunnes med ”logiske” forklaringer, til mord som ikke kan forklares rasjonelt. Dette innebærer at en av Van Dine sine regler faller bort; han krevde nemlig at alt i krimromanen må ha en rasjonell forklaring (i Todorov, 1995:210). Kausallogikken får sin plass gjennom etterforskning og løsning av gåten, men kan som regel ikke brukes til å forstå motivasjonen bak drapene. En seriemorder begår et så alvorlig lovbrudd at vi ikke klarer å ta det innover oss. Hvorfor noen utfører seriedrap, er en gåte forfattere i krimsjangeren ønsker å utforske. Populariteten til denne typen protagonist kan ses som et resultat av moderne frykt i et urbanisert samfunn, samtidig som krimsjangeren selv fyrer opp under bålet og forverrer frykten (Worthington, 2011:xxiii).

Det er altså slik at kvinnelige seriemordere eksisterer, selv om det er få av dem. Ut i fra kjønnsstereotypene har vi lært at kvinner ikke assosieres med de egenskaper og evner vi knytter til kriminalitet. Dette gjør at vi har vansker med å se for oss kvinnelige kriminelle, og

kanskje særlig kvinnelige drapsmenn, ettersom det bryter kraftig med konseptene morsrolle og omsorgsperson. Ettersom vi forventer at kvinner representerer offerrollen, eller omsorgspersonen, og ikke en aktiv og aggressiv figur, vil det derfor være sjangerutfordrende å presentere kvinnelige seriemordere, slik Lindell gjør. Hun drar krimsjangeren nærmere Todorov og Sjklovskijs litteratur og kunst, ved å innføre uforventede elementer i en etablert sjanger. I de neste kapitlene følger konkrete analyser av primærlitteraturen og fremstillingen av seriemorderne.

3.0 Rødhette

Rødhette (2008) kan beskrives som en psykologisk thriller, men også en ”transgressor narrative”, hvis prosjekt er å få leseren til å forstå forbryteren. Vi presenteres for tre søstre fra Nord-Norge, som alle kan være seriemorderen vi søker. Først etter det fjerde drapet blir morderen avslørt som eldstesøsteren, Judith Marnier. De tre søstrene har blitt oppfostret av bestemoren og har ikke kontakt med sin mor. Judith er tidlig i førtiårene og lever et suksessfullt liv i Oslo som fotograf i et firma hun eier med en mannlig kollega. Hun har et selvpålagt oppdrag som går ut på å ta livet av farlige menn. Som seksåring opplever hun et nesten-overgrep i skogen, noe som merker henne for livet. Hun identifiserer seg med Rødhette, og ser skumle menn som ulver. Mannen i skogen er den verste av dem alle, og hun skyr ingen midler i jakten på ham. Judith dreper ni menn i løpet av romanen og unnslipper mistanke fra alle unntatt én, Holger Eliassen, en pensjonert lennsmann i Judiths hjemby. Han aner ugler i mosen, men er derimot ikke klar over at det er han selv som har skapt morderen han jakter på. Det er nemlig han som er ulven, mannen fra skogen.

3.1 Tekstens retorikk

I denne romanen finnes et ekstra etterord hvor Lindell beskriver sin begrunnelse for å ha skapt boken. Parateksten gir oss en instruksjon i hvordan boken skal leses. For Lindell handler den om ”[...]en kvinne som har fått nok og bestemmer seg for å ta igjen!” (2008:344).⁹ Hun beskriver drapene som rydding, og forklarer dem med at morderen må drepe for å kunne føle seg fri, i en verden fylt med farlige menn (Ibid.). Forfatterens oppfatning av eget verk har en tydelig påvirkningskraft, og dessuten står fortolkningsoppskriften i samme verk som selve teksten. Det gjør at mange lesere lett kan la seg overbevise om at teksten skal tolkes slik. Etterordet insisterer dessuten på at romanen er skrevet med en tydelig intensjon, et kjønnspolitisk prosjekt. Boken er skrevet for kvinner, og om kvinner, og er basert på en reell kvinnelig frykt i hverdagen, som opplevd av forfatteren (343-344). Men etterordet var ikke en del av originalutgivelsen, med andre ord er det først i ettertid Lindell har valgt å legge føringer for lesernes fortolkninger (2004).

Hva Lindell ønsker vi skal forstå boken som, er én ting, hva vi faktisk kan lese ut i fra teksten, kan være noe annet. Selv om hun tilbyr en veiledende tolkning, er det ikke alle som leser etterord, og man kan dessuten være uenig i hvordan teksten skal tolkes. Som W. K. Wimsatt og M. C. Beardsley sier, kan man se et verk som frigjort fra enhver intensjon (i Lothe, Refsum, & Solberg, 2007:100). Vi kan likevel ikke se bort i fra påvirkningskraften

⁹ Alle referanser i resten av delkapittelet vil hovedsakelig være fra samme kilde. Der kun sidetall er oppgitt, er materialet hentet fra *Rødhette*. Eventuelle andre kilder oppgis med full referanse.

paratekster kan ha på en leser, særlig når de er skrevet av forfatteren selv. I analysen vil jeg derfor vise hvordan teksten preges av en intensjon, eller et gitt budskap, men samtidig også hvordan den er åpen for fortolkning.

Gjennom hele romanen blir vi presentert for uvanlige teksttyper som presenterer ulike perspektiver på hvorfor Judith har blitt seriemorder. Slik får vi tilgang på materiale sjangeren sjeldent tilbyr, for eksempel deler av en psykologisk avhandling om seriemorderen (skrevet av en annen karakter).¹⁰ Nattboken¹¹ gir også et sjeldent innblikk i protagonistens psyke. Som Todorov skriver i sin artikkel, er en av reglene for sjangeren at den ikke vier plass til psykologiske analyser, ettersom det ikke er det den skal fokusere på (1995:210). Samtidig er det viktig å huske at Todorovs støtte til Van Dine sine regler ble skrevet på 70-tallet, altså før denne nye typen krimromaner gjorde sitt inntog. Hvis en tekst mangler en struktur som er typisk for sjangeren, vil ulike lesere respondere med å sette opp ulike skjemaer (Kintsch & Dijk, 1978:373). Det blir derfor opp til hver enkelt leser hva man forventer og fortolker seg frem til.

Lindell beskriver Judith som ”aggressiv og maskulin”, og teksten fremmer også disse egenskapene hos seriemorderen (344). Det refereres derimot stadig til hennes splittede personlighet, med fokus på at det maskuline tar over drapshandlingene. Som Denno påpeker, er en kriminell kvinne dobbelt avvikende, fordi hun bryter både lov og samfunnsforskrift, men Judith blir altså malt frem som noe adskilt fra det kriminelle og maskuline, og kan derfor beholde sin status som feminin kvinne. Det virker som den stadige refereringen til ulven, Rødhette og episoden i skogen søker å overbevise oss om at Judith aldri hadde blitt seriemorder, om det ikke var for mannen i skogen, altså ligger det en kausallogisk forklaring til grunn. Samtidig appellerer teksten til lesernes evne til å føle empati, selv mot fiksjonelle karakterer, når kvinnene i Lindells målgruppe skal kunne gjenkjenne seg i Judiths opplevelse av frykt, og slik føle med henne. Gjennom nattboken og avhandlingen får vi innblikk i et redd, forstyrret og traumatisert individ, både følelser og logikk er dermed representert i forståelsen av hovedkarakteren. Judith innehar to typiske krimroller; hun er offeret, men også forbryteren. Hun er engelen *og* monsteret til Gilbert og Gubar. Uskyldiggjøringen av Judith går igjen i hele romanen, det er ikke Judith selv som dreper, altså er det ikke Judith sin skyld.

¹⁰ Boken har også en spesiell kapittelinnndeling. I stedet for nummerering, benyttes titler og undertitler som oftest refererer til ulike naturfenomen som snø, is og hav, men også til konkrete aspekter fra romanen som nattboken og den fjerde søsteren. Dette vurderer jeg ikke som relevant for min problemstilling, og derfor utforskes ikke dette videre i denne oppgaven.

¹¹ En dagbok Judith selv kaller ”nattbok”, fordi hun snek seg ut på natten for å skrive i den da hun var yngre.

Med så mange utradisjonelle trekk, kan man lure på om boken kan klassifiseres som en kriminalroman. Jeg mener svaret er ja. Boken inneholder flere av de typiske sjangertrekkene, som forbrytelse, forbryter og etterforsker. Hvis vi følger tekstens føringer, skal vi forstå Judith som den tradisjonelle kvinnen i krimromanen ved at hun er det feminine offeret. Vi skal også forstå henne kausallogisk, ettersom det er en grunn til at hun har blitt som hun har blitt. Videre blir de gjentatte drapshandlingene forklart på rasjonelt vis, ved at hun fremstilles som psykisk syk. Judith er gal, og gale menneskers handlinger er ikke rasjonelle. Selv om romanen utfordrer skjemaet noe, og kanskje gjør som Todorov skriver og nærmer seg litteratur mer enn krim, er den unektelig en del av krimsjangeren.

3.2 Judith Marner som litterær konstruksjon

Judith Marner skriver nattbok, hvilket gir leseren innblikk i den litterære seriemorderens tankegang. Nattboken har vi tilgang til fra romanens begynnelse, men eierens identitet avsløres ikke før halvveis ut i handlingen. Judith bygges her frem som en karakter med en trøblete oppvekst, blant annet med et manglende forhold til sin egen mor (112-113). Teksten søker å vekke leserens empati for Judith, som har vært gjennom mye, og etter hvert forstår vi også at hun har psykiske problemer. Særlig kommer dette frem gjennom den konstante påminnelsen om scenen i skogen, både gjennom direkte skildring og tankereferat, og gjennom referansene til Rødhette og ulven. Slik levnes det liten tvil om hva, og hvem, som har skylda for Judiths drapshandlinger.

Boken veksler stadig synsvinkel, hvilket gir oss tilgang på tanker og vurderinger gjort av Judiths familie, politietterforsker Anna Borelius Hansen, Holger Eliassen og flere andre mindre karakterer. Ut i fra deres vurdering, fremstår Judith som vellykket og relativt normal. Hun er søt, driver eget firma og reiser hjem hver jul for å feire med familien. Samtidig får vi også innsikt i Judiths kompliserte fortid og hennes mørke sider.¹² Videre blir Judiths forhold til vold belyst av Mor Berits hallusinasjoner på sykehjemmet (27).¹³ Utad fremstår altså Judith som engelen og den typisk feminine, sunne kvinnen. Men leseren forstår etter hvert at engelen Judith bare er én side av saken, det finnes også et monster.

Psykologistudenten Odd Olsen skriver en avhandling om Judith i løpet av deres forhold. Det er ikke ofte krimromaner gir en analyseprofil av forbryteren, men her får vi tilgang på små deler av den. Også han begrunner Judiths oppførsel med barndommens

¹² Vi vet at hun har slått søstrene sine i barndommen (25). Lisbeth tenker dessuten at Judith kan bli farlig (82).

¹³ Mor Berit hallusinerer seg tilsynelatende tilbake til den gangen Judith var liten, og mor Berit forklarer den lille jenta at vold er den måten å reagere på som kan hjelpe. Tårer hjelper ingen.

traumer, selv om han peker på barndommen hennes generelt. Judith har lest avhandlingen, og forstår derfor seg selv ut i fra Olsens ord, særlig repeterer hun hvordan det maskuline tar over.¹⁴ Det er også Olsen som introduserer omnipotensbegrepet i forståelsen av Judith.¹⁵ Teksten styrer vår oppfatning av Judith. Det er slik hun skal forstå seg selv, og det er tilsynelatende slik vi skal forstå henne også. Olsen er tross alt også en fiktiv karakter, og hans tolkninger kan kun ses som uttrykk for en agenda.

Gjennom de ulike fortellergrepene konstrueres Judith som stadig mer kompleks. Vi har ulike kilder vi kan bruke for å skape et helhetsinntrykk. Det virker som om leseren skal sitte igjen med inntrykket av at Judith ikke egentlig er en litterær seriemorder, men at det er de ulike personlighetene i henne som er det, noe vi kan lese i både nattboken og avhandlingen. Så lenge vi følger tekstens føringer, i form av refereringen til splittelsen og scenen i skogen, brytes ikke sjangerforventningene til kjønnsrollene. Kjønnstereotypen blir heller ikke utfordret, og Judith forblir det klassiske offeret, som kun i ytterste nødvendighet tyr til vold. Det er kun mishandling og kraftig provokasjon over tid som kan framprovosere en så dramatisk handling, som Frei et al. og Ferrero uttrykker det. Judith er redd, og det har hun vært siden episoden i skogen. Kanskje kan man påstå at frykten hun bærer med seg, fungerer som denne langvarige provokasjonen. Teksten fremmer et visst resonnement om en kvinne som har lidd, som er redd og som ikke kan klandres, og Judith blir dermed et eksempel på den undertrykte englefiguren til Gilbert og Gubar. Hun skildres også som Ferreros svake vesen, hvis farlige oppførsel skyldes traumer. Utad fremstår hun som en normal kvinne som blant annet har et nært forhold til sin nevø.

Judith som person kan best oppsummeres gjennom en tekstpassasje som oppfordrer leseren til å ha et metablikk på romanen. Judith er på biblioteket, hvor hun finner en bok hun identifiserer seg med:

Helt tilfeldig tok jeg en bok ut av hyllen. Baksideteksten traff meg som en knyttneve i magen. *'Dette er historien om Bella. Det er ikke noe spesielt ved Bella. Du har helt sikkert møtt henne. Og mange menn har tråkket på henne. Men en morgen våkner Bella og finner ut at hun har fått nok. Hun går til anskaffelse av en hammer. Og finner ut at menns skaller er forbausende tynne.'*(241)

Som Bella er Judith bare en i mengden, og hun skiller seg ikke ut i nevneverdig grad. Med andre ord er hun den perfekte personifikasjonen av den urbaniserte drapsmannen, seriemorderen. Ved at Judith identifiserer seg i så stor grad med Bella, gis leseren en

¹⁴ Blant annet på side 63, 119 og 168.

¹⁵ Begrepets betydning vil utforskes nærmere i delkapittel 3.4.5.

pekepinn på hvorfor Judith begår sine drap, noe vi også får bekreftet gjennom Judiths egne innlegg i nattboken. Judith har også fått nok.

Som oppgaven vil gå nærmere inn på senere, er Judith unektelig knyttet til eventyrenes verden, hvilket kan gi en ny forståelse av hennes tilknytning til Bella. Navnet konnoterer til Belle, en eventyrheltinne som lever med et skummelt uhyre. Judith identifiserer seg altså med en eventyrprinsesse, men samtidig er hun også knyttet til uhyret, for Judith er begge deler. Idet Judith blir morder, kan vi si at hun trer ut av den typiske kvinnelige kjønnsrollen. Samtidig er deler av tekstens prosjekt å vise at det ikke er Judith selv som dreper, men en rekke andre, maskuline, personligheter. Judith Marner skal vi fremdeles oppfatte som Seem og Clarks sunne kvinne. Hun er en feminin, følsom og mindre aggressiv eventyrprinsesse, det er de ulike personlighetene som er uhyret. Judith kan slik forbli engelen, ettersom monstrene skal forstås separat fra henne (de er splittet fra hverandre).

Sitatet presenterer altså leseren for et metablick på sin egen leversituasjon. Akkurat som Judith har også vi en bok i hånden som inneholder oppskriften på kvinnelig seriemordersuksess. Kvinner unngår kriminalitet fordi de frykter dobbelt avstraffelse, men denne boken viser dem at de kan få det til. Som Aristoteles sa, fremstiller en dikter i sin litteratur det som kunne ha skjedd (i Lothe et al., 2007 :125). Det teksten gir oss, er et eksempel på en kvinne som slipper unna. Eksempelet som presenteres er riktignok psykisk syk, men Judith lykkes med sitt prosjekt. Hun holder sammen med sine kvinnelige medsøstre, og får tilsynelatende sin lykkelige slutt. At kvinner er målgruppen, gjør også at det skapes empati for Judith, ettersom de skal kunne relatere seg til Judiths opplevelse som redd kvinne i et mannsdominert samfunn. De vet hvordan det er å være kvinne, og slik har de forutsetning for å forstå Judith på en måte menn ikke kan.

3.3 Hvorfor er hun seriemorder?

Allerede i nattbokens første gjenfortelling av scenen i skogen, ser vi hvordan barnet Judith skriver om hendelsen og skaper sitt livs eventyr. Det er her hun for første gang blir Rødhette, og mannen i skogen blir ulven:

Det er ikke ulv i Oslo. Og Rødhette finnes ikke på ordentlig heller. Det er bra, for vi har bygget en hytte i skogen. Men jeg går aldri mer i skogen helt alene. For det kan være slemme menn i skogen. Jeg har møtt en slem mann i skogen. Da var jeg bare seks år. Han hadde noen lange klør som han satte fast i armen min, så revnet kjolen og jeg begynte å blø. Han lugget meg og så gjorde han noe annet. Så klarte jeg å løpe, men jeg mistet skoene mine. (111)

Beskrivelsen av mannens lange klør og konnotasjonene det byr på, hinter om Judiths eventyrverden. Eliassen er ulven, mannen fra skogen, men han er også jegeren, som jakter på

Judith gjennom sin etterforskning. Judith innrømmer her at Rødhette ikke er virkelig, noe vi kan tolke på to måter. Vi vet at hennes virkelighetsoppfatning blir stadig mer blandet med fantasi (199). At hun sier Rødhette (fra eventyret) ikke eksisterer, betyr ikke at Judiths egenskapte Rødhette ikke finnes, men hvis vi leser det slik at heller ikke Judiths Rødhette eksisterer, må det innebære at det er Judith som dreper. Teksten kan altså tolkes slik at den støtter intensjonen og instruksjonen Lindell presenterer, men også slik at den undergraver disse. Det blir opp til hver enkelt leser å fortolke betydningen av setningen, og intensjonen til Lindell blir relativ.

Frykten for ulven, og alle menn som minner henne om ulven, er det som driver Judith til drapene. Denne eventyrforståelsen av den litterære virkeligheten kan fremstå som et forsøk på å overbevise leseren om at Judith ikke er ansvarlig, da det er Rødhette som dreper. Den første hun tar livet av er onkelen, Olaf. Det impliseres at jentene opplever Olaf som ekkel.¹⁶ En jul drikker Olaf for mye og må gå opp og legge seg nedpå. Fjorten år gamle Judith går opp for å se til ham:

Da jeg åpnet døren inn til rommet der han lå, forandret alt seg. Han ble plutselig til den fremmede mannen i skogen. Jeg fikk panikk. Det var akkurat som om hodet mitt ble splintret. Som om hele min maskuline, aggressive, onde, intense tomhet flommet over. (11)

Han hugg tak i henne og dro henne mot seg, og hun kjente pusten hans som en lunken kvalm vind av alkohol mot ansiktet sitt. Hun vred seg løs og trakk seg noen skritt tilbake. Rommet ble grønt som en skog. Bak alle de vakre bladene lå slimete snegler og ventet, satt dyr med skarpe tenner klare til hugg. Istykkerrevne klær flagret rundt en oppskrapt og sår kropp, og gråten satt i halsen og verket. (84-85)

Judith ser Olaf som ulven, og i det øyeblikket hun har avslørt hans potensial som ulv, er han dødsdømt. Gilbert og Gubars engel må beskyttes, og monsteret tar livet av trusselen. For Rødhette i Judith Marners skikkelse er ingen forsvarsløs liten pike, hun fremstilles som aktiv, aggressiv og farlig. Når Judith (som Rødhette) dreper, er hun ikke lenger en engel, hun er monsteret og slik et klassisk eksempel på litteraturens dobbeltgjengermotiv. Rødhette er Mr. Hyde og Judith er Dr. Jekyll. Teksten maler altså frem to separate personligheter i en og samme kropp, og selv om vi rasjonelt forstår at de to må være en del av én og samme person, søker teksten å understreke hvor adskilte monsteret og engelen faktisk er. Når Judith vil drepe, og derfor også når hun dreper, er det en maskulin personlighet som tar over. Det er denne personligheten som er aggressiv, ond og uten følelser. Judith Marner er en kvinne som skal forstås som separat fra ondskapen, kriminaliteten og maskuliniteten. Hun har ingen

¹⁶ For eksempel på side 48, 88 og 112-113.

kontroll over drapene, for det er noe annet i henne som tar over. Judith kan ikke kontrollere sitt monster, og følger vi bokens logikk forstår vi hvorfor. Det er ikke hun som har skapt monsteret, det er mannen.

Judith Marner dreper fordi ofrene bryter lover og regler hun selv definerer, men ikke alle ofrene er like åpenbare trusler. Judiths psykolog Isberg Geller blir drept fordi han *kan* bli en trussel, Tim Karlsen har ikke gjort henne noe personlig og japaneren blir drept fordi han prøver å sjekke henne opp, samtidig som han innrømmer at han vil begrense bidraget til hennes fotoprojekt. Noen av ofrene drepes altså med et mer preventivt motiv, og hun tar dem før de rekker å ta henne. Det virker som Judiths motiv utvikler seg fra å skulle drepe slemme menn, til å ta livet av menn som *kan* være slemme også. Hun mister kontrollen over seg selv og drapene, noe Isberg Geller også kommenterer.

At Judith aktivt søker etter det som feiler mennene, gjør at hun tolker alt i verste betydning. Da kan ikke drapene lenger bortforklares som en type selvforsvar (246). Vi forstår at Judith aktivt leter etter unnskyldninger til å ta livet av menn, og slik blir hun et perfekt eksempel på det Ferrero skildrer som en ond kvinne: "[K]vinderne er gjennomgaaende slemmere, mer utholdende i sit had, grusommere i sin hevn end mændene." (1896:461). Judith drives av en redsel og et hat mot ulven, og det er det som gjør at hun dreper ikke bare én, men mange menn. At hun er seriemorder, peker i seg selv på en grusomhet vi ikke kan ta inn over oss. Ser man nærmere på hvordan hun tar livet av ofrene, vil man også kunne påstå at ikke alle disse drapene kan tolkes som uunngåelige selvforsvarshandlinger begått av en redd Rødhette i frykt for ulvenes potensial. Judith knivstikker, kveler, "stavstikker", slår ihjel, brenner ihjel og dytter et offer ut av et vindu, før hun til slutt forgifter Eliassen og ser på at han dør. Hun er ikke bare et uskyldig offer for omstendighetene; Judith er en kaldblodig drapsmann.

3.4 Hvordan er hun seriemorder?

I dette delkapittelet skal jeg gå nærmere inn på hvordan teksten søker å fremstille en litterær karakter med en svært kompleks psyke. Den skaper en karakter så psykisk ustabil, at vi nesten må forstå Judith som et offer vi skal føle empati for. Derfor tyr teksten til ulike motiver for å forklare oss hvordan det er mulig at kvinnen Judith kan være seriemorder. Kapittelet er inndelt i ulike underoverskrifter, som hver representerer en forståelse av Judith som drapsmann. De ulike personlighetsdelene kommuniseres enten direkte eller indirekte. Nøyaktig hvordan hver enkelt konstrueres, vil fremgå av teksten. Det er personlighetsdelene som tar seg av drapshandlingene, skal vi tro fremstillingen i boken. Jeg har allerede sett på

rollene som Bella og Rødhette. Her vil barnet, dyretemmeren, husmoren, morsrollen, frelseren og Judith Marner som ”noe annet” utforskes.

3.4.1 Barnet

Judith knyttes til barn og barndom på mange ulike måter, særlig gjennom nattboken. Dagbøker kan sies å være nærmere knyttet det kvinnelige kjønn, da det handler om å utbrodere sitt indre sjeleliv. Kvinner, i moderne stereotyper, assosieres mer med følelser enn hva menn gjør. Judith mener dessuten dagboken er tegn på at hun er barnslig, og knytter dermed seg selv som karakter nærmere barndom (115). Innholdsmessig bygges Judith også opp som barn i nattboken, da særlig gjennom tilbakeblikkene, og hennes forståelse av seg selv som Rødhette. Dette bekreftes gjennom tekstøyeblikk hvor fokaliseringen ligger hos Judith, for eksempel når hun forstår seg som et lekende barn i stedet for drapsmann (65 & 246). Judith definerer seg selv som jente, ikke kvinne, i nattboken, noe som understrekes av at hun identifiserer seg med Rødhette, den lille piken fra barneeventyret (115). I Odd Olsens avhandling blir Judith også fremstilt som et slags barn; han mener i alle fall at hun går tilbake til et barnlig funksjonsnivå (43).

Hovedmomentet som knytter Judith til barn og barndom, er forbindelsen til eventyr. Hun leser stadig hverdagssituasjoner inn i sin egen eventyrverden, hvilket kommer spesielt tydelig frem gjennom identiteten som Rødhette.¹⁷ Judiths bånd til Rødhette er ikke overraskende, ettersom de har flere likhetstrekk. Judith møtte også ”en ulv” i skogen og løp hjem til bestemors hus (211). Hun trekker til og med parallellen mellom sin egen bestemor og Rødhettes bestemor.¹⁸ I nattboken skriver hun at hun husker begynnelsen og slutten på eventyret om Rødhette ordrett, men som leser blir vi her gjort oppmerksomme på Judiths manglende evne til å skille mellom seg selv og eventyrfiguren:

Og slutten var sånn: ... *Men det var ingen som var så glad i henne som bestemoren. Så var alle tre fornøyd. Jegeren flådde ulven og gikk hjem med skinnen, bestemoren spiste kakene sine, og Rødhette sa: 'Jeg skal bestandig gjøre som mor Berit sier og aldri mer gå bort fra veien når jeg ikke har fått lov.'* (126)

¹⁷ Den voksne Judith skildrer moren Lilly, som jobber på konditori, som godterihekse (211). Jarle Furseter vekker bilder fra Hans og Grete med uttrykket ”bolle i ovnen” (194).

¹⁸ ”Jeg vet nok hva hun ligger og glør på med de altfor store øynene sine.” (125). Dette minner om ordene Rødhette taler til det hun tror er sin syke bestemor.

Identitetssammensmeltingen mellom Rødhette og Judith vedvarer gjennom hele romanen, men Judith skriver om eventyret for å tolke sin virkelighet.¹⁹ I hennes versjon er det Rødhette som er jegeren, og ulven og jegeren, de to mannsrollene, smeltes sammen til én skurk. Rødhette, som litterær karakter, er knyttet til det feminine og kvinnelige. Hun er en liten jente som tar med mat til sin syke bestemor, et tegn på omsorg. Selv om Judith skriver om eventyret, bærer vi som lesere likevel konnotasjonene til originalen med oss. At Judith selv forstår seg som en liten lekende Rødhette, skal muligens vise oss Judiths manglende virkelighetsforståelse, dessuten bortforklares det hele med at det er Rødhette som dreper, ikke Judith. Det er en fiktiv og maskulinisert karakter som er drapsmannen (selv om Judith i realiteten også er fiktiv). Dette støtter tekstens prosjekt. Gjennom barnemotivet konstrueres en karakter vi ikke kan legge skyld på, ettersom barn ikke vet bedre. Judith er Rødhette, dermed også et lekende barn. Den konstante påminnelsen om dette, minner oss også om offerrollen og uskylden.

3.4.2 Dyretemmeren

Gjennom nattboken maler Judith frem en annen delpersonlighet som er ansvarlig for drapene, nemlig dyretemmeren, helten i hennes eget eventyr:

Det bare er sånn: Hvis noen vil fange deg i en felle, er det viktig at du fanger dem først-. [...] Hvorfor tror du at en løvetemmer alltid går først inn i manesjen, fullt synlig for løvene? Jo, det er for å markere at manesjen er hans territorium. Han fortsetter med å rope og trampe og svinge piskene. Løvene vet allerede fra begynnelsen av at de ikke har noe de skulle ha sagt. Underdanigheten preger dem fra første stund. Selv om de er skogenes konger, kryper de likevel sammen med lave haler. Rovdyr kan temmes, men kan menn det? Jeg ser på meg selv som en rovdyrtemmer. Jeg er som løvetemmeren, fullt synlig. Jeg står midt i sirkelen av lys, med sagmugg under føttene. Jeg går med hevet hode inn i manesjen. Jeg gjemmer meg ikke. Det er det som er selve clouet. Derfor er det ingen som skjønner hva jeg har gjort. En dyretemmer må ikke gjemme seg, ikke vise angst. (118)

I dette utdraget viser Judith hvordan hun fungerer som drapsmann. Den maskuliniserte Rødhette er også en dyretemmer, ofrene er dyr hun tilsynelatende må oppdra. Der en vanlig dyretemmer ville brukt pisk, velger Judith å drepe preventivt, før mennene får voldt henne altfor stor skade.²⁰ Denne herskerrollen kan også knyttes til frelserrollen, som jeg kommer nærmere inn på i kapittel 3.4.5.

¹⁹ To ganger referer hun til sangen "Hvem er redd for den store stygge ulv" (egentlig en sang fra historien om de tre små grisene), idet hun reflekterer over frykten hun kjenner for sin store stygge ulv, altså mannen fra skogen (126 & 258).

²⁰ Rollen som dyretemmer dukker også opp når hun tar livet av den japanske forretningsmannen, og hun beskriver hans oppvartning av henne som "kunst for dyretemmeren" (182).

I Judith Marners verden er menn farlige og ville dyr som må kontrolleres. Når de avviker fra den oppførselen Judith definerer som normal, truer de hennes maktposisjon og må dø, fordi de har vist sitt potensial for å bli ulver.²¹ Hun dreper ikke av hat, men av nødvendighet: ”Jeg hater ikke menn. Jeg elsker menn. Og jeg er virkelig lei av å måtte forsvare meg.” (206). Judith som den redde lille piken, blir malt frem også her. Vi skal forstå henne som en kvinne, som *kun* ut av nødvendighet gjør sitt ytterste for å beskytte seg. Drapene fremstår her som en type selvforsvar, i høyst preventiv forstand. Det føles likevel anstrengt å skulle ha medlidenhet for Judith, ettersom hun dreper menn som ikke engang har rukket å avvike fra oppførselen hun definerer som normal. Vi får dessuten forklart at hun leter aktivt etter grunner til å drepe mennene, og at drapene gir henne en lykkefølelse (11). Judith fremstår ikke utelukkende som et offer som må forsvare seg.

Utdraget illustrerer det Gilbert og Gubar skildrer om frykten for kvinnelig manipulasjonsevne. Judith bruker sin evne til å påvirke andre mennesker på en ganske slumåte. Hun går midt i manesjen, og ingen mistenker henne, hvis vi ser bort i fra Eliassen, men han er det ingen som tror på. Manipulasjonen til Judith kommer særlig frem i evnen hun har til å drive skuespill. Hun står midt i sirkelen av lys med hodet hevet, akkurat slik sitatet forklarer. Det poengteres av både Eliassen og Judith selv at hun er en skuespiller (94 & 97). Livet er hennes scene, og hun spiller sin rolle som en avbalansert og normal kvinne perfekt.

3.4.3 Husmoren

Gjennom nattboken skaper Judith seg om til en tradisjonell kvinne, nemlig husmoren. Hun etterlater ingen spor. Mangelen på DNA og annet bevis er årsaken til at hun så langt ikke har blitt avslørt. For eksempel blir Olafs død bortforklart som at han drakk seg i hjel, og drapsvåpenet brukt på Ivar Josteinsson ble aldri funnet ettersom Judith kastet jernstangen i havet. Når Judith tar livet av Tim Karlsen, befinner hun seg i et obduksjonsrom, noe hun drar nytte av, blant annet tar hun på seg plastikksokker og engangshansker, og hun rydder opp etter seg (62-65). Når hun tar livet av Jarle Furseter, er hun ikledd regntøy, vel vitende om at regnfrakken vil hjelpe henne å skjule spor (175). Når hun forbereder giften som skal ta livet av Holger Eliassen, har hun på gummi-hansker som hun senere spylers ned i do (318). Denne rengjøringen av bevis og spor kan knyttes til husmorsrollen, men det er ikke denne typen rengjøring Judith selv ser som en forbindelse til den rollen:

²¹ Jamfør side 142 hvor hun viser at ofrene hennes er tilbøyelige til å gjøre hva som helst. Dette inkluderer også farlige handlinger, noe hun vil motvirke.

Det er rart egentlig at ikke kvinner utfører flere mord. Mord har noe med den gamle husmorrollen å gjøre. I stedet for å stable tallerkener, tørke støv, skure og vaske og stable alt pent på plass i hyllene igjen, rydder jeg vekk menn. [...] Jeg har ryddet bort noen drittsekker. Etterpå blir alt rent og pent igjen, for en liten stund. Men støvet og skitten kommer jo alltid tilbake igjen. (233)

Judith Marner ser seg selv som en moderne husmor, men hun rydder ikke huset for støv og skitt, hun rydder verden for menn. Kort sagt personifiserer Judith den perfekte monsterrollen Gilbert og Gubar refererer til. Hun har vridd kvinnerollen til det negative, og bruker evner kvinnen har til onde handlinger. Dyretemmeren må rydde opp i flokken av villdyr og orden må gjenopprettes: "[...] [Jarle Furseter] ventet på meg i garasjen. Han slo meg, som han hadde slått datteren sin noen timer tidligere. Jeg har bestemt meg for å rydde bort den mannen." (241) Judith vrir den feminine rollen til noe maskulint, og det er negativt, ettersom det ikke oppfyller våre forventninger til kjønn. Hun rydder opp i det rotet mennene representerer. Først når hun har ryddet og rengjort, får hun følelsen av ro i sinnet igjen – slik vi har sett tidligere. Husmoren får altså ikke ro i sjela før smusset er vekk.

3.4.4 Morsrollen

Gjennom søstrenes refleksjoner, men også Judiths egne, får vi malt frem bildet av Judiths nære forhold til nevøen Willy. Det er hun som henter ham hjem hver jul, og "[p]å en eller annen måte følte hun at [han] også var litt hennes." (70). Samtidig er forholdet mellom dem komplisert: "Jeg tenker på Willy, stakkars Willy. Jeg bryr meg så veldig om ham, men jeg er stygt redd for at jeg egentlig ikke bryr meg så veldig om ham i det hele tatt. Jeg syns det er vanskelig å definere forskjellen." (229). Judith klarer ikke å skille mellom realitet og forestilling, mellom følelser og den eventuelle mangelen derav. Kanskje er det også vanskelig for henne å tillate seg å føle morskjærighet for en mann, en potensiell ulv. Det er likevel ingen andre enn Judith selv som forstår at forholdet mellom dem er problematisk; hun spiller den perfekte tante. At vi får innsikt i komplikasjonene, skal trolig vekke medlidenhet. Hun vil være glad i ham, men får det ikke ordentlig til. Samtidig kan også sitatet sies å underbygge tanken om Judith som distansert fra drapene og skyldspørsmålet. Hun vet ikke selv hva hun føler, og klarer ikke skille mellom fantasi og virkelighet.

Ved to anledninger hindrer Judith seg selv i å ta livet av menn. Hun kjenner en intens trang til å drepe Edgar, men finner for det første ingenting å gjøre det med, og dessuten roer hun seg selv ned (168). Når Willy insinuerer at han lett kunne ha "gjort ting" med noen jenter på TV, går Judiths alarm av umiddelbart, men i stedet for å drepe ham, går hun ut og planlegger Jarle Furseters drap (252-253). Kanskje er det en slags morskjærighet som hindrer henne i å gjøre noe mot Willy, og en form for vennskapelig kjærighet som hindrer henne i å

drepe Edgar. Hun evner faktisk å bry seg om menn, noe hun også innrømmer hos psykologen Isberg Geller.²²

Judith planlegger et bokprosjekt på Island, og reiser dit med samarbeidspartneren Tinna. Der møter hun Tinnas bror Laurus, og hans datter Mira. Når Judith først møter Laurus, er hun redd for ham, da han er mann og dermed automatisk en trussel (270). Med tiden erstattes frykten med beundring, og Laurus og Mira utgjør etter hvert Judiths drømmefamilie. Kanskje fremstår Laurus som drømmemannen fordi hans oppdrag koinserterer med Judiths nye oppdrag, som er å beskytte og ta vare på Mira: ”-Jeg skal fotografere, og så skal jeg vokte en liten jente som gull [...]. -Det er en viktig oppgave det, sier hun, -å passe på de små barna. Det er den viktigste oppgaven vi har, ikke sant?” (334). Idet hans prosjekt samstemmer med Judiths, er han ikke lenger en trussel, men en ønskepartner. Judith er ferdig med å passe på sitt lille barn, Rødhette, og nå kan hun overføre kjærligheten og beskyttelsestrangen til en annen liten jente. Å skulle være mor og beskytter for Mira vil også være enklere enn å bry seg om Willy, ettersom det ikke resulterer i noen indre konflikt.

Gjennom Willy, Edgar og Laurus vises potensialet for at Judith kan bry seg om menn. Særlig Laurus er et eksepsjonelt unntak for Judiths oppfatning av menn, hun leter ikke etter feil i ham, slik hun gjør hos alle andre. Menn er heller ikke bare slemme, de kan også være snille og omsorgsfulle, hvilket bryter helt med budskapet om mannen som skyldneren. Samtidig fungerer morsrollen og evnen Judith har til å føle varme, som en påminnelse for leseren om at hun innerst inne er et godt vesen, en engel – en vi kan ha empati med.

3.4.5 Frelseren

Odd Olsen skildrer et fremtredende frelserkompleks hos Judith. Dette nevnes ikke konkret noe annet sted i romanen, men på mange måter er det uhyre relevant, ettersom det er knyttet til Olsens (og derfor Judiths og vår) forståelse av Judith. Ifølge Olsen mener Judith at hun befinner seg på et nivå over selve Jesus (171). Denne påstanden kan best ses i lys av hennes egne tanker om Gud: ”For Gud er jo også mann, ikke sant, så han er sikkert på onkel Olafs parti.” (115). Med andre ord er hun alene her i verden, og siden Gud ikke kan beskytte henne, må hun gjøre det selv. Judiths oppdrag blir fremstilt som noe religiøst, opphøyet og spesielt. Dette underbygges gjennom hennes egne refleksjoner: ”[...] [S]elv om jeg hadde vært redd og full av angst etter at onkel Olaf døde, så angret jeg ikke på det jeg hadde gjort. Om man ikke

²² Hun beskriver det som ”varme følelser” mot Edgar og Willy (199).

er en engel på jorden, kan man kanskje bli en engel når man dør?”(124).²³ Judith vet at handlingene ikke er gode, men ser ut til å håpe og tro på at hun vil få uttelling for innsatsen når hun selv dør. Dette minner om Gilbert og Gubars skildring av kvinnen som et bindeledd mellom mann og himmel, ettersom Judith fungerer som en selvutnevnt himmelens bøddel. Hun dreper mennene, og slik har hun nærmest frelst dem fra sitt potensial til å drive mer synd, slik Judith definerer det. Hun har, som nevnt, forvridt den positive kvinnerollen til noe fryktelig og farlig.

Den mest fremtredende følelsen etter at jeg har tatt livet av disse mennene, har vært herskerfølelsen, makten og tryggheten. Og jeg kjenner lykke. Tenk det, lykke. Jeg har kjent en ro. Alt har stemt og falt på plass. Ting er plutselig gjenopprettet, for en stund i alle fall. Det kalles omnipotens. (11)

Begrepet ”omnipotens” er viktig hvis vi skal lære oss å forstå Judith som karakter. I reelle psykologikretser brukes begrepet for å betegne et psykisk forsvar. I situasjoner hvor personen egentlig føler seg ”liten, maktesløs, skamfull eller mindreverdig”, og dermed risikerer å miste kontrollen, skyter psyken inn med en overvekt av motsatte følelser (Liverød, 2012). Følelsen av maktesløshet minskes, og i stedet står pasienten igjen med følelse av kontroll og et merverdighetskompleks. Det vil si at man plutselig vurderer seg selv som noe opphøyet, noe mer og mektigere enn hva man egentlig er (Ibid.). Nettopp slik blir Judith en slags frelser, ettersom hun ser på det som sitt oppdrag å redde seg selv, og verden, fra de grusomme mennene. Hun ser mennene for det de egentlig er, fordi hun har en evne ingen andre har (121). Hun mener selv hun utøver en bragd, og at det er noe søstrene burde imponeres over (226-227). Ved å bruke begreper fra vår primærverden, kommer realismen krimsjangeren baserer seg på, tydelig frem, da vi skal forstå Judith som om hun er en faktisk person, selv om hun er fiktiv. Denne avkriminaliseringen av Judiths handlinger er et godt eksempel på Worthingtons poeng. Idet samfunnets regler for hva som er kriminelt blir strengere, vil fiksjonen søke å gjøre det mer komplekst. Det finnes liten tvil om at Judith gjør noe som er ulovlig, hun tar livet av andre mennesker. Vi kan likevel få en mer kompleks forståelse av Judith, og vi ser at hun selv ikke forstår at hun er kriminell, derimot tror hun at hun redder seg selv og andre. Hun fremstår derfor som utilregnelig, og vi kan få en følelse av medlidenhet for den vrangforestilte kvinnen.

²³ Dette kommer også frem under noen av drapene, for eksempel etter drapet på Tim Karlsen når Judith tenker: ”Til jord skal du bli. Fra intet har du kommet. Til intet skal du bli.” (65). Dette er en klar parallell til ordene som tales av en prest under jordpåkastelsen i en begravelse.

Om vi skulle være i tvil om at Judith befinner seg over loven, fjernes denne tvilen av Anna Borelius Hansen. Mot slutten av romanen kommer hun hjem til Judith, og hun har med seg alle bevisene Holger Eliassen har samlet sammen. Hansen er politikvinnen Eliassen har forsøkt å overbevise om at Judith må tas. Med bevisene i hånden velger hun å la Judith gå. Hun har ikke vist bevisbunken til noen, og tilbyr den til Judith. Selv Hansen setter altså Judith over loven, og støtter dermed frelserrollen, men hvorfor det? I samme scene fortelles det at hun også har hatt barndomsopplevelser som inkluderte Eliassen og en skog. Det insinueres at også hun har blitt usatt for noe, og som en medsøster, et medoffer, støtter hun opp om Judiths prosjekt (334-335). Hun forstår Judith, hun føler med henne, og tilsynelatende skal vi også sitte igjen med følelsen av at dette var riktig. Kvinnene holder sammen, for det er mannen som er skurken.

3.4.6 Judith Mårner som ”noe annet”

Som både de Beauvoir og Gilbert og Gubar poengterte, er det mannen som har skapt kvinnerollen de vil ha, men også kvinnerollen de frykter. Følger vi tekstens oppfordringer til tolkninger gjennom repetisjoner av hendelser og forståelser, sitter vi igjen med forståelsen av at Judith aldri hadde blitt seriemorder, om ikke det hadde vært for mannen i skogen. Mannen har, i Judith, skapt sitt verste mareritt, et maskulint monster. Herskertrangen og ondskapen til Judith knyttes til maskulinitet i avhandlingen til Odd Olsen, og dette er noe Judith gjentar for seg selv i nattbok og tankereferat.²⁴ Når Judith begår drapshandlingene, er hun ingen forsiktig, vever kvinne lenger, hun skal forstås som en med maskuline kvaliteter. Dette er også tydelig i de få sekundene hun tenker at hun må drepe Edgar:

Jeg så meg om etter en skarp gjenstand, etter en giftig etsende væske, etter noe som kunne redde meg. Det var sekunder om å gjøre, *sekunder!!!* For plutselig var det der igjen, det Odd hadde beskrevet. Personligheten min, egosentrisiteten, mindreverdighetsfølelsen, panikken. Den maskuline, aggressive [sic!], onde, intense tomheten min som flommet over. Jeg hadde bare en tanke i hodet, å gjenopprette kontrollen min. Men jeg fant ingenting jeg kunne bruke. Og plutselig var sekundene over. (168)

Idet Judith går inn i modus som drapsmann, overstyres altså det feminine av noe maskulint. Splintringen hun beskriver, gjentas når hun dreper Tim Karlsen (63) og Olaf (11). Steffensmeier og Allan poengterte at skillet mellom kriminalitet og det feminine er sterkt, mens skillet mellom det maskuline og det kriminelle er svakt. Vi kan si Judith demonstrerer dette. Når Judith begår drapene er hun kriminell, men hun fremstår ikke som en kriminell

²⁴ Side 11, 63, 99 og 168.

kvinne, for den feminine kvinnen i Judith er nettopp den som *ikke* dreper. Teksten understreker dette gang på gang – det er det maskuline som overstyrer når Judith dreper.

Judith lever i sin egen eventyrverden og styres av en drapstrang som kommer plutselig og intenst: ”En høy lyd, eller en brå bevegelse, ville kunne utløse noe i henne som hun ikke hadde kontroll over. Det gikk et skille mellom det bevisste og det ubevisste. En klar, rett linje, som delte henne i to.” (97). Vi skal forstå at Judith ikke har kontroll over drapene, at det er noe annet i henne som tar over:

På TV i går kveld var det noe om Polyeides, det femte mennesket. Han med alle skikkelsene. Av og til var han en mann, av og til en kvinne. Og av og til var han noe annet. Jeg kunne kjenne meg igjen i det. Jeg er ofte *noe annet*, jeg er den fjerde søsteren. Den fjerde søsteren drepte Ivar Josteinsson for tjuetre og et halvt år siden. (149)

Her presenteres nok en ferdigservert personlighetsanalyse. Judiths selvforståelse reflekterer det de Beauvoir skriver om ”det andre”, at mannen definerer kvinnen som det han ikke er. Judith definerer drapspersonligheten som det hun ikke er, og slik understrekes separasjonen mellom Judith og den som bedriver drapene nok en gang. Hun skal forstås som det motsatte av monstret, uhyret, dyretemmeren, Rødhette og de andre. Judith er den sunne, normale kvinnen, det er ikke hun som gjør de gale tingene, det er ”noe annet”. Dette underbygges av Judiths bruk av forkledning under to av drapene; hun er ikke seg selv.²⁵ Judith som litterær konstruksjon er en karakter med to separate hovedroller: den feminine, bevisste og den maskuline, ubevisste. Det maskuline viser seg utelukkende i drapsøyeblikket, eller i det øyeblikket hun tenker på muligheten for å drepe. Vi forstår rasjonelt at det er Judith som dreper, men samtidig inneholder boken utallige forsøk på å overbevise oss om det motsatte.

I denne analysen har jeg delt inn Judith i ulike delpersonligheter, basert på teksten og metaforbruken som presenteres, men teksten viser også at Judith selv har to hovedinndelinger hun forstår seg ut i fra. Hun har lest avhandlingen til Odd Olsen, og forstår seg derfor som en kvinne med en maskulin kraft som tar over. Hun mener at hun er Rødhette, dyretemmer, husmor og den fjerde søsteren. Men hun har i tillegg en annen forståelse av sin personlighetsinndeling:

I dag er jeg nemlig delt opp i mange personer. Barnet som gikk i skogen den sommeren da jeg var seks år, konfirmanten, som gjorde de forferdelige tankene om til virkelighet, og den voksne kvinnen som forsøker å leve sitt voksne liv. Og så den fjerde søsteren. Jeg forsøker på en eller annen måte å beskytte dem alle sammen. Jeg tror jeg bør kvitte meg med et par av

²⁵ Hun bruker parykk under drapet på Jarle (253). Hun forkler seg også før drapet på japaneren, selv om hun på det tidspunktet ikke har planer om å ta livet av ham (180).

personlighetene mine, for det blir litt crowdy her. (174)

Judith har altså en selvforståelse som også er basert på at hun er delt inn i ulike livsfaser, eller aldersgrupper. I Judith finnes mange ulike versjoner av den samme kvinnen, og de eksisterer parallelt. Med to måter å dele opp sin egen personlighet på, forstår man godt at hun synes det blir folksomt, og hun blir en enda mer kompleks karakter. At hun er redd og handler i selvforsvar, fremmes gjennom dette sitatet, og fungerer nærmest som en rettferdiggjøring av Judiths oppdrag, ettersom hun beskytter mange ved å beskytte seg selv. Det er på grunn av alle personlighetene at hun velger å søke hjelp hos psykologen Isberg Geller, men oppdraget vil hun ikke avslutte enda, for hun ønsker ikke at ting skal forandre seg (197).

Gjennom selvrefleksjonen til Judith og analysen til Odd Olsen, men også delvis Isberg Gellers konklusjoner, skal vi oppleve henne som en splittet kvinne – et menneske med mange personligheter. Teksten skaper en påstand og forståelse av Judith som psykisk kompleks og farlig, men vi som leser får altså ingen frihet til å male frem karakteren selv. Vi *skal* overbevises om at det ikke er Judith Marner, den vellykkede kvinnen, som tar livet av rovdyr i form av ulver og jegere. Seriemorderen i denne romanen er Rødhette, frelseren, dyretemmeren, det maskuline monsteret og den fjerde søsteren.

Splittelsen av Judiths mentale liv reflekterer hvordan vi har vansker med å se for oss en kvinne med maskuline trekk. Hvis en kvinne har en overvekt av maskuline trekk, vil det ødelegge henne, og hun havner i en konflikt med seg selv. Hun splittes, slik Messent skriver om, for man kan ikke både være kvinne og maskulin. Ikke bare er det en kjønnsforventning om feminin oppførsel til det kvinnelige kjønn, det er altså psykisk umulig å få det til å fungere. Judith splittes i to, og slik støtter Lindell opp om tradisjonelle oppfatninger om kjønn. Det er ikke den kvinnelige, feminine, delen av Judith som er voldelig og drapslysten, ifølge hennes fremstilling. Vi har sett at bildet vårt av en sunn kvinne tilsvarer en feminin kvinne. Samtidig har vi sett at den moderne kvinne har i seg både feminine og maskuline trekk, og hun vurderes likevel som feminin. At Judith er maskulin, er det Odd Olsen som har skrevet. Når Judith bruker begrepet, er det kun fordi hun har lest det i hans tekst. En kvinne kan være aggressiv, uten at hun er maskulin av den grunn. At et trekk forventes mer av en mann, utelukker det jo ikke for en kvinne, som Prentice og Carranza har vist. Kanskje betyr dette at Lindells protagonist faktisk bryter totalt med kjønnskonvensjonene når alt kommer til alt. Det *er* mulig for en feminin kvinne å ta livet av noen; her blir skjemaet for kjønnsforståelse bare utvidet.

3.5 Kapittelavslutning

Fordi hun ikke kan unnslippe barndomstraumet, har Judith skapt det om til et eventyr i egen favør, hvor truslene elimineres før de blir alvorlige. I løpet av boken dreper hun ni menn, og er tilsynelatende ferdig etter det. Oppdraget har gått ut på å ta livet av ulven og alle som kan bli ulven, så når hun endelig forstår hvem ulven er, ser Rødhette slutten på sitt eget eventyr (315). Rødhette er voksen nå, og hun får endelig tatt sin hevn. Da kan Judith dra til Island og leve med Laurus og Mira slik hun har drømt om.

Den stadige refereringen til ulven i skogen og oppdraget som Rødhette søker tilsynelatende å overbevise oss om hvor fundamental denne hendelsen er for Judith. Hun har identifisert seg med Rødhette siden tenårene, og det blir for enkelt at denne rollen plutselig er ferdig. Avslutningen viser at så lenge ulven er borte, trenger ikke Judith beskytte seg mer, ettersom det var på grunn av ham at hun drev med slikt, men når teksten gir en så kompleks karakterfremstilling, mister Judith plutselig troverdighet som en realistisk karakter når hun kan bli normal på et blunk. Ulven dør, Judith drar til Island og lever lykkelig alle sine dager i en verden som har blitt forbedret, ettersom hun har ryddet opp i den. Hvis vi skal forstå Judith som en realistisk karakter, kan ikke dobbeltrollen plutselig bare forsvinne. Det fremstår også som særlig problematisk at boken slutter slik den gjør. Judith får ingen straff for sine handlinger, og moralen i boken synes å være at man kan slippe unna med drap, selv om prisen Judith betaler, er å være psykisk syk.

Fire av de ulike personlighetsdelene (husmoren, dyretemmeren, Rødhette og den fjerde søsteren) er det Judith selv som maner frem. Hvis de skal bidra til å bortforklare Judiths skyld, virker dette noe fåfengt, ettersom Judith er etablert som en psykisk ustabil karakter. Lindell sier selv at Judith skal forstås som gal, og ut i fra teksten forstår vi henne som psykisk forstyrret, men hvis Judith er gal, kan vi da tro på det hun skriver i nattboken? Det er hun selv som tilbyr leseren bortforklarende delpersonligheter, og som viser til en fortid som er trist og dramatisk. Selv om hun er morderen rasjonelt sett, får vi nå en annen forståelse av henne, ettersom hun er psykisk syk, og derfor ikke ansvarlig eller tilregnelig. Idet vi innser omfanget av Judiths problemer, må vi også trekke metablikket om Bella i tvil. En bok som viser oss at kun en sinnssyk kvinne med personlighetsforstyrrelser kan slippe unna med mord, er ingen oppskrift vi kan følge.

Teksten gjør alt for å vise at Judith ikke er en kriminell kvinne. Det er alle andre enn Judith selv som skrives frem som drapsmenn, og som kan anklages for drap. Slik ser det ut til teksten søker å vise oss en seriemorder som faktisk ikke bryter med kjønnskonvensjoner. Judith skapes på en slik måte at vi ledes til å føle empati, ettersom hun er et offer, først for

fortiden – så for galskapen. Volden hun utøver, bortforklares, og dekkes nærmest over. Som Pollock og Davis har vist, er kvinner er mindre voldelige enn menn, men at det er lite kvinnevold, innebærer også at det faktisk forekommer. Hvis vi aksepterer tekstens forklaring av Judith, fremstår hun som et offer som ikke kan bli ansvarliggjort for drapene. Teksten skiller det bevisste fra det ubevisste, og dermed Judith fra det maskuline monsteret. Slik kan Judith forbli en typisk kvinne, mens morderpersonlighetene bekrefter det vi ofte låser inn i en kjønnsstereotypi, nemlig at aggresjon, vold og kriminalitet er noe maskulint. Tekstens insistering på personlighetsforstyrrelser og barndomstraumer skal skape en karakter kvinner kan føle empati med. Lesere av denne romanene får ikke lov til å tenke selv, vi *skal* føle at mannen er skurken, vi *skal* forstå Judith slik Lindell ønsker det. Kvinnen i denne romanen er et offer, og kvinner må stå sammen, eksemplarisk demonstrert av Anna Borelius Hansen. Samtidig er det slik at uansett hvordan man konstruerer frem ulike motiver og kompliserte mellommenneskelige forhold, er det faktisk Judith som er drapskvinnen i denne romanen.

4.0 Slangebæreren

Slangebæreren (2012) er et eksempel på en typisk politiroman. Synsvinkelen ligger i hovedsak hos politibetjent Cato Isaksen, som tilkalles når en mann blir funnet knivstukket i sitt eget hjem. Hans kone og barn er sporløst forsvunnet. Snart dukker det opp flere mannlige lik drept på samme vis, og alle har en lapp under seg med deler av sangen "Sov, du lille spire ung". Det viser seg etter hvert at alle ofrene var konemishandlere, og at alle hustruene på et eller annet tidspunkt har søkt tilflukt på det samme krisesenteret. Etter en romanlang jakt, konkluderer endelig Isaksen med at den skyldige må være Sonja Pettersen, krisesenterets leder. Men seriemorderen i denne boken er en karakter som lever i politiets, og leserens, periferi. Sonja Pettersen er uskyldig og den egentlige morderen er kollegaen, sykepleier Aina Wiken, som er ute på et selvutnevnt omsorgsoppdrag. Aina har vokst opp med en voldelig far, og en mor som endte med å ta livet av ham. På samme måte som moren beskyttet Aina, ønsker Aina å beskytte kvinnene på senteret. Den beste måten å gjøre det på, er å eliminere truslene helt, hvilket innebærer at mennene må dø. Med seg på dette oppdraget har Aina sin bestevenn fra barndommen, dukken. Det viser seg derimot raskt at dukken er langt i fra en uskyldig leke, og rollen den spiller i Ainas virkelighet, forvirrer konnotasjonene til barndom og uskyld til noe langt dystre.

4.1 Aina Wiken som litterær konstruksjon

Som nevnt ligger synsvinkelen hovedsakelig hos Cato Isaksen. Vi får innsikt i privatlivet hans, samt hvordan han vurderer drapene og potensielle mistenkte. Vi får også presentert hvordan politiet forstår seg på seriemorderen. Innsikt i motivasjon og hvem som ligger bak seriemorderpersonligheten får vi gjennom Aina Wiken selv, både gjennom tilbakeblikk til den vanskelige barndommen, hendelser satt før drapene begynner, men også gjennom tankereferat i romanens nåtid. På mange måter representerer romanen en typisk krimbok, ifølge Messents klassifisering, der politimannen skal løse saken ved bruk av sin maskuline logikk og rasjonalitet, og kvinnene på krisesenteret representerer de klassiske passive ofrene. Den mannlige rasjonaliteten, i form av Cato Isaksen, mistenker feil person, noe som ikke er uvanlig i sjangeren. Det som derimot er uvanlig, er de noe utradisjonelle kjønnsrollene boken byr på, hvor det feminine ikke utelukkende er knyttet til det passive og ynkelige, Aina, men også moren, er et eksempel på en kvinne som er aktiv, grusom og farlig. Hun bryter kjønnskonvensjonene.

Når vi møter Aina og familien i romanen, er moren 80 år gammel, og har flyttet inn til søsteren sin, ettersom hun ikke er i stand til å ta vare på seg selv. Et år tidligere har hun gitt

Aina en kniv, og en beskjed om å ta et valg. Ainas arbeidsplass bugner av ofre for familievolden hun selv kjenner til, og med kniven i hånden har hun et redskap hun mener hun kan bruke til å hjelpe. I sin vrangforestilling tenker hun at hun ved å drepe de slemme mennene, redder de stakkars kvinnene.

Det er gjennom politiets refleksjoner og teorier rundt drapsmannen vi forstår at Aina som kvinnelig forbryter er noe uventet. Den typiske kriminelle er som regel en mann, slik Denno har påpekt. Som kvinne er derfor ikke Aina en like åpenbar mistenkt, og som karakter fremstilles hun heller ikke som videre minneverdig eller fremtredende. Politiet presenterer oss for adjektiver som kan beskrive henne som seriemorder når de lister opp ord de tenker på i forbindelse med forbryteren de ser etter: ”[s]kuespillertalent, ond, intelligent, smart, kald, beregnende, psykisk syk, anatomisk kynding.” (Lindell, 2012:316).²⁶ Slik legger teksten føringer for hvordan vi som lesere også skal forstå henne.²⁷ Politiets forståelse av Aina representerer en rasjonalitet som sier at drap er grusomt, og at vedkommende som har begått akkurat disse drapene må være ond. Men politiet antar også at drapsmannen må være en mann, en antakelse de gjør basert på typiske forventninger til kjønn og kriminalitet. Dette vil utforskes nærmere i delkapittel 4.3.6.

Gjennom Cato Isaksens oppfatning av Aina forstår vi at hun også har unnsloppet mistanke grunnet sine evner som skuespiller. Når Isaksen kommer for å arrestere Sonja Pettersen, ser han mot Aina: ”Ubevisst følte han at hun var den eneste her som ikke var fiendtlig innstilt til ham.” (387). Ironisk nok er hun den som hater ham mest i hele rommet, fordi hun vet at han har slått samboeren sin. Aina har spilt rollen som normal kvinne perfekt, hvilket har gjort henne kapabel til å fortsette sitt drapsoppdrag uforstyrret. Hun fremstår som det ultimate eksempelet på Gilbert og Gubars englekvinne: hun er en kjærlig morsfigur, gjør lite ut av seg og løfter andre opp og frem. I tekstens diskurs fremstår hun som lite aktiv og nærmest ubetydelig, ettersom vi får så lite tilgang på informasjon om henne. Som Jarvis poengterte, er den perfekte seriemorderen en som fremstår som normal, noe Aina kan sies å gjøre i de få scenene leseren møter henne uten å vite at hun er morderen. Det er først senere i boken at Cato Isaksen, og leseren, forstår at Aina er langt fra en grå mus og at det faktisk skjuler seg et morderisk persona under den rolige overflaten.

Gjennom tilbakeblikkene på barndommen, men også gjennom tankereferatene, skal vi lære oss å forstå Aina som et offer for en grusom fortid, som har merket henne på det verste

²⁶ Alle referanser i resten av delkapittelet vil være fra samme kilde. Derfor vil ikke annet enn sideantall oppgis heretter.

²⁷ Trekkene blir også beskrevet på side 283, 284 og 383.

vis. Som både Frei et al. og Ferrero påpeker, er det kun etter langvarig provokasjon at en kvinne kan ty til den ytterste form for vold, slik Aina gjør. Hun fortrenger riktignok store deler av sin fortids traumer, men samtidig vet vi at de alltid er med henne, ettersom hun fremdeles har dukken hos seg i voksen alder. Jobben ved krisesenteret fungerer også som en pågående provokasjon som til stadighet minner henne om sin egen, og andre kvinners, lidelse. På grunn av sin fortid er Aina derfor et perfekt eksempel på Ferreros svake vesen; hun er en kvinne som kun tyr til kriminalitet på grunn av traumatiske hendelser i fortiden. Ainas nøye planlagte drapshandlinger viser tydelig at hun er reflektert og bevisst på politiets metoder (jmfør kapittel 4.3.5). Hun er altså svært intelligent, et trekk vi har sett at vi oftere knytter til menn. Slik er hun et tydelig eksempel på en moderne kvinne, en som har adoptert maskuline trekk inn i sin feminine personlighet, slik Prentice og Carranza skriver.

Aina skal ikke forstås som ansvarlig for drapene, det er dukken (stemmen) som får henne til å gjøre det. Hun er det svake vesenet og skal forstås separat fra drapspersonlighetene i form av ulven, pumaen og barnet samt dukken. Aina selv tenker at hun begynner å nærme seg en grense når hun reflekterer før det fjerde drapet (313-314). Rasjonelt forstår leseren at hun passerte grensen for lenge siden, og teksten kommuniserer dermed frem et vrangforestilt individ som tydelig mangler begrep om hva som er rett og galt. Som jeg vil se nærmere på senere, ligger et omsorgs- og kjærlighetsmotiv bak drapshandlingene, og kanskje er dette med på å viske ut grensene i Ainas sinn. Som kvinne forventes det at hun er kjærlig og viser varme mener Prentice og Carranza, og på en noe forskrudd måte er det akkurat det Aina mener at hun gjør. Dette utforskes nærmere i kapittel 4.3.4.

Utover Ainas egne innblikk og politiets vurderinger, har vi liten tilgang på informasjon om henne, ettersom hun sjeldent blir kommentert av de andre karakterene. Hun blir ikke lagt merke til for noe spesielt, hvilket fungerer som et bevis på Ainas funksjon som urbanisert seriemorder og kvinne. Fokuset til politiet, og dermed leseren, dras til stadighet mot Sonja Pettersen, fordi hun er en mer fremtredende karakter. For en erfaren krimleser blir dette en litt for enkel løsning på krimgåten, ettersom de vet at det må være et mer overraskende svar på gåten, og de leser ut i fra et skjema som forteller dem at de ikke skal akseptere første og beste løsning. Selv om man ikke lar seg styre av tekstens insistering på Sonja som en trolig drapsmann, står mysteriet om hvem som egentlig er morderen ved like. Politiets skeptisisme til at en kvinne kan være drapsmannen, kan også gi leserne en villedende pekepinn på morderens kjønn. Det er Ainas evne til å blande seg i mengden som gjør at hun overlever videre som uavslørt seriemorder, ikke bare i litteraturens samfunn, men også i

lesernes bevissthet. Slik viser teksten oss hvordan det kvinnelige seriemorderfenomenet skaper frykt, nettopp ved at hun forsvinner i mengden og i tekstens diskurs.

4.2 Hvorfor er hun seriemorder?

Ainas omsorgsoppdrag begrunnes i hennes barndomstraumer, i et hjem med en mishandlende far:

Man kunne dø av den sinte stemmen hans. Moren kunne dø av den sinte stemmen hans. Den sinte stemmen hans var så vanskelig. Men nå: Dukken hadde fortalt henne en hemmelighet. Dukken hadde tittet i dørsprekken. Sett en hemmelighet. Med øyet i pannen. Øyet var av blekk. Den sinte stemmen var borte. Den ville aldri mer være farligere enn blekk og glass. Stemmen var reist avgårde til Himmel-landet. Stemmen ville aldri mer komme tilbake. (7)

Barnet Ainas bestevenn er en dukke som hun har med seg overalt. En kveld før hun sovner, tegner hun et øye av blekk i pannen på dukken, og når hun våkner, har moren fått nok og tatt livet av faren. Aina mener selv at hun har sovet seg gjennom hele hendelsen, men at dukken har fått med seg alt. Dette er vårt første møte med forsvarsmekanismen hennes, hvor hun overfører de skumle og farlige opplevelsene til dukken.²⁸ Teksten søker tilsynelatende å vise oss at det er for mye å takle for det lille barnet, og at hun derfor lar dukken "ta vare på" de vonde minnene.

Ved flere anledninger blir vi presentert for dukken som en annen utenfor, og ved siden av, Aina Wiken. For eksempel nekter dukken å gå inn i leiligheten hvor farens lik ligger: "Dukken ville helst sitte i bilen [...]" (254). Denne personlighetssplittelsen fremstår som et barns forsøk på å overleve traumatikken i et mishandlingshjem, for leseren forstår at det må ha vært Aina selv som stod i dørsprekken.²⁹ Splittelsen skaper en slags empati for Aina, som det lille barnet som ikke klarer å takle farens, men også morens, grusomhet. Særlig kommer dette frem gjennom et tilbakeblikk (6) og Ainas refleksjon som voksen (253), hvor Aina husker at hun måtte synge for seg selv og dukken for at de ikke skulle være redde. Hun fremstilles her som en karakter som i rent overlevelsesinstinkt har skjøvet traumer over på dukken for å slippe å takle dem selv.

Som Gilbert og Gubar skriver, kan altså engelen bli til et monster som kan tillate seg å la følelser engelen har undertrykt, komme til uttrykk. Men slik Aina skrives frem, skal vi forstå engelen Aina som noe helt separat fra monsteret som begår drapene. Engelen og monsteret er fanget i samme kropp, men er likevel helt separat, og akkurat som Judith blir Aina et perfekt eksempel på det klassiske litterære dobbeltgjenger-motivet. Monsteret i Aina

²⁸ Dette beskrives også på side 255. Der innrømmer Aina at hun var våken under drapet, og at hun hørte lydene av sin døende far. Fremdeles benekter hun for seg selv at det var hun som faktisk så drapet.

²⁹ Som voksen reflekterer hun over dette, og innrømmer for seg selv at hun har prøvd å undertrykke opplevelsene fra barndommen (253).

kan tillate seg de tingene engelen Aina ikke kan. Som Denno skriver, er en kvinnelig kriminell dobbelt avvikende fordi hun bryter både lov og kjønnskvensjoner. Ved å fremstille Aina todelt, kan teksten presentere et individ som på snedig vis prøver å unngå dette avviket. Den feminine Aina skal fremdeles forstås som en engel, en sykepleier som hjelper kvinner på et krisesenter og som tar var på sin mor og tante. Hun har en annen personlighet, et monster, som kan gi uttrykk for frustrasjonen engelen må undertrykke, og som kan tillate seg å være mer aktiv og aggressiv enn kvinnen Aina. Det svake vesenet er en personlighet som lever sammen med, men separat fra, et langt mer grusomt, farlig og agerende vesen som kommer til uttrykk gjennom ulike instanser i teksten, som for eksempel pumaen.

Når den voksne Aina snakker med tanten, får vi bekreftet en gang for alle at Aina var den som stod i dørsprekken og så moren drepe faren. Vi får også vite at dukken fremdeles er med henne: ”-Men dukken lever, fortsatte hun. Stemmen hennes var en oktav høyere enn vanlig. Den hørtes nesten ut som en barnestemme.” (318-319). Senere i handlingen er dukken til stede igjen: ”I skapet satt dukken. Den satt der med det harde, glatte ansiktet sitt bak døra. Hun ville ikke se på den. Ikke ta på den heller. Dukken visste for mye. Den hadde et stort øye i pannen, og en lukket, tungeløs munn. Kniven var tungen.” (251). Kniven det her refereres til, er altså drapsvåpenet moren brukte til å ta livet av faren, og som Aina i voksen alder får av moren. Aina fremstilles som en som bærer fortiden med seg i form av dukken. Teksten fremmer en forståelse av at hun selv i voksen alder ikke ønsker å ta inn over seg det hun har opplevd, ettersom hun ikke vil ha noe med dukken å gjøre.

Teksten fremmer altså en forståelse av Aina som et splittet individ, noe oppgaven vil gå nærmere inn på i kapittel 4.3. Som vi har sett på tidligere, er dukken og Aina to separate enheter. Den voksne Aina vil ikke ha noe å gjøre med dukken, hun har satt den i et skap og forstår seg som fraskilt fra den, og slik skal også leseren forstå henne. Aina innrømmer i et tankereferat at hun må skyve fra seg vissheten om at hun dreper mennesker.³⁰ Når vi kobler dette opp mot dukkens knivtunge, virker det som at dukken skal forstås som den ansvarlige for drapene. Dette styrkes av Ainas refleksjoner over dukkens ”sult ” etter drap: ”Dukkens ansiktsuttrykk ble et annet for hvert drap. Øyet vokste. Bare for en kort stund riktignok. Den kalde, glatte plasthuden fikk et mildere og mer avslappet utseende.” (251-252).

Dukken fremstår nærmest som en slags demon, og Aina er tjeneren som må ofre menn til den. Leseren presenteres her for en karakter som selv i voksen alder skyver de vonde

³⁰ ”Hun måtte tvinge vissheten unna når hun skulle drepe for fjerde gang.” (314).

minnene over på noe utenfor seg selv, nemlig dukken. At den er med henne gjennom hele romanen, minner også leseren kontinuerlig om Ainas fortid, noe som trolig også skal vekke empati for offeret Aina kan sies å være. Splittelsen fremstår som et godt eksempel på Messents splittede individ. Den feminine Aina klarer ikke ta innover seg det maskuline ved å være morder, og fører disse verdiene over på dukken. Slik slipper hun å ta ansvar for drapene, og hun slipper samtidig å takle kombinasjonen av maskuline og feminine trekk. Ved å adskille Aina fra drapshandlingene, gjør teksten at hun fremdeles kan fremstå som en feminin kvinne. Hun er en kjærlig morsfigur som ofrer alt for sine ”barn”, og som har viet livet sitt til å ta vare på andre, ettersom hun er utdannet sykepleier, og jobbet på krisesenter. At teksten forsøker å fremstille Aina som et offer, gjør at hun beholder den feminine rollen i krimlitteratur, som Messent skildrer som ynkelig og passiv. Hvis vi derimot klarer å skille vår lesning fra tekstens føringer, innser vi at Aina ikke er passiv i det hele tatt, hun er en aktiv og grusom morder.

4.3 Hvordan er hun seriemorder?

I de neste avsnittene ønsker jeg å se nærmere på hvordan Aina konstrueres som seriemorder. Gjennom tankereferatene hennes får vi som lesere se hvordan Aina oppfatter seg selv, både som menneske og som morder, og akkurat som Judith er hun forsøksvis fremstilt kompleks. Også i denne romanen skapes en seriemorder som er psykisk ustabil, og som dermed skal kunne anses som uskyldig. Også Aina preges av en tydelig personlighetsforstyrrelse, en splittelse i flere ulike personligheter, som tar over i drapsøyeblikket. Hennes virkelighetsforståelse involverer også ulv, men på en litt annen måte enn hos Judith. Kapittelet er inndelt i ulike underoverskrifter som hver representerer en forståelse av Aina som drapsmann. Jeg vil her se nærmere på spillet mellom lam og ulv, barnet, morsrollen, husmorsrollen og pumaen. Videre vil jeg også se nærmere på Aina som kvinnelig seriemorder, og hvordan problematiseringen av antakelser om kjønn og kriminalitet tematiseres i romanen.

4.3.1 Lammet og ulven

Ideen om at dukken krever ofring, styrkes av det faktum at Aina ender opp med å vurdere seg selv som en ulv, og ofrene som lam. En kveld gir moren Aina kniven hun selv brukte til å ta livet av sin mann. Hun oppfordrer Aina til å ”ta et standpunkt”, men Aina vil ikke bruke kniven slik moren ønsker: ” – Jeg er ingen morder. – Hva er du da, et lam? – Jeg er ikke noe lam. –Du er et lam, et ubarmhjertig og utakknemlig lite lam. Ser du ikke elendighet hver dag. Går du ikke blant ofrene. [...] Skjønner du ikke at ingenting forandrer seg, alt er som før

[...].” (257-258). Replikutvekslingen søker tilsynelatende å vise oss at Aina i utgangspunktet ikke har lyst til å ta livet av mennesker. Ordene til moren setter likevel tankene i gang, og på veien hjem (med kniven i lomma) reflekterer hun over det moren har sagt:

Hun pleide å være redd når hun gikk hjemover så sent som nå. Lyden av skrittene hennes i de ensomme gatene pleide å drive frem panikken i henne. Men denne dagen hadde hun kniven i vesken. Tankene hun hadde i hodet, bar henne hurtig gjennom gatene. – Jeg er ikke noe lam. Jeg er ulven, jeg vil heller være ulven. Ulven spiser lammet. Jeg vil heller være ulven. (261).

Aina blir rovdyret som går etter mennene, og idet hun gjør det, representerer hun en ny kvinnerolle i krimlitteraturen. Vi har sett på hvordan kvinnerollen som regel er synonymt med en offerrolle der kvinnen blir stilnet, og at mannen skal redde henne med sin rasjonalitet, men her tar altså Aina agens, hun vil bli ulven. Mannen blir hennes bytte og dermed også et offer. Her skal ikke maskulin rasjonalitet redde kvinnen, kvinnen skal redde seg selv og sine medsøstre gjennom noe helt annet enn rasjonell tankegang. Aina tar altså morens kommentar til følge. Her ser vi en tydelig parallell til Judith Marner, som også velger å bli den som går etter de farlige mennene. Også hun gir seg selv agens, og gjør menn til ofre i forsøket på å redde seg selv fra alle de potensielle ulvene hun møter. Judith handler også ut i fra en reddende profil; hun ser seg selv som frelseren, også hun skal redde verden og sine medsøstre.

Som Steffensmeier og Allan påpeker, vil en forbryter trekke mot de områdene som er tilgjengelige, og utøve handlinger som innebærer liten risiko, men som likevel gir tilfredsstillende resultater. Aina har daglig tilgang på kvinner som er ofre for mishandling, en situasjon hun kjenner så altfor godt til. Med alle ofrene hun tilbringer tiden med, har hun en rekke potensielle drapsofre foran seg, i form av mennene deres. Som tidligere nevnt, unnslipper hun også mistanke fordi hun er kvinne, en god skuespiller, men også fordi hun bor i en storby og lett kan forsvinne i mengden. Hver dag på jobb møter hun nye kvinner som blir mishandlet, og omsorgen for dem vokser i symbiose med Ainas egne opplevelser. Noe må gjøres. Belønningen Aina oppnår, er lykkefølelsen og viten om at hun har hjulpet kvinnene (262-263). At de mannlige ofrene er kvinnemishandlere, spiller også delvis på metaforen om lam og ulv. Alle mennene oppfattes utad som gode ektemenn, og det er ingen som mistenker at de mishandler sine koner, med unntak av de få kvinnene betror seg til, som Bergliot Behrens og Margunn Nilsen.³¹ I samfunnet blir altså mennene oppfattet som snille lam, men de er ulver i fåreklær, for hjemme kommer deres sanne jeg frem. Der er det hustruene som er

³¹ Simon Andersen beskrives bokstavelig talt som et lam av en bekjent (267).

offerlammene, som ikke tør å gjøre annet enn å ta imot mishandling. Dette vil Aina få en slutt på, så hun snur på rollene og gjør mennene til offerlam for sin egen ulveskikkelse.

Ulvemotivet gjør at man ikke kan unngå å se paralleller til Judith Marner, som lever i en forskrudd oppfatning av eventyret om Rødhette. Der Judith skriver om Rødhette til en aggressiv og farlig kvinne og ser ulven som sin største fiende, velger Aina å reversere rollen mellom kvinner og menn og heller se seg selv som ulven. Rollen de begge inntar, er lik, de gjør mennene om til ofrene i sin egen verden, gir seg selv agens og søker å redde seg selv og sine medsøstre fra slemme menn. De skriver om sin egen virkelighetsoppfatning og ser seg selv som medsøstrenes redningskvinner.

4.3.2 Pumaen

Sonja Pettersen er sjaman og presenterer ideen om et indre kraftdyr for kvinnene og kollegaene på senteret. Dyret deler egenskaper med en person, og skal gi dem styrke. Aina sitt er pumaen, og den kommer for første gang inn i bildet den samme kvelden hun bestemmer seg for å fortrenge vissheten om at hun dreper: ”Pumaen hadde bestemt seg. Hun skulle ta den fjerde mannen.” (313). Det er altså ikke hun som har bestemt at Frank Bakke skal dø, det er dyret, og nok en gang distanseres kvinnen Aina fra drapene. Når hun går mot huset hans, repeterer hun navnet på kraftdyret sitt flere ganger som et slags indre mantra (334). Hun adopterer nærmest trekk fra dyret, og når hun går inn i rommet for å drepe Bakke, er det som puma og ikke kvinne (346).³² Nok en gang søker teksten å vise oss hvordan det er noe annet enn selve kvinnen som utfører drapene. Akkurat her er det ikke bare et barn som gjennomfører drapet (for Bakke får en lapp under seg han også), men også et vilt dyr. Ainas kropp tas over av andre personligheter, og hun kan ikke stilles ansvarlig for hva disse gjør. Volden hun utøver bortforklares, og Messents splittede individ viser seg også her. Pumaen dukker opp samtidig som Aina bevisst har tenkt at hun ikke vil forstå at hun dreper, nemlig før drapet på Frank Bakke. Tilsynelatende tar altså dyret over når engelen Aina ikke orker mer. Dyret kan være aggressivt og hensynsløst i sin jakt, og Aina forblir det kvinnelige offeret for miljø og arv. Både ulven og pumaen er rovdyr, og det virker noe overflødig at begge skal forstås som delpersonligheter hos Aina. Dette fremstår som en overdrevet insistering på å splitte Aina totalt fra det som faktisk dreper, og grensen mellom drapsmannen og Aina skal styrkes.

³² Frank Bakke hører faktisk fresing likt et dyr, idet hun stikker ham med kniven (350).

4.3.3 Barnet

Som Judith knyttes også Aina tett opp mot barndom og traumatiske barndomsopplevelser. Hennes forbindelse til barnemotivet står sterkest i forholdet til dukken, noe som allerede har blitt diskutert, men som vil utforskes videre her. Jeg vil også se hvordan Aina selv knytter drapene til noe barnlig.

Samme kveld som Aina bestemmer seg for å bli ulv, starter en mental endring: ”Stemmen i henne hadde begynt den samme natten. Den kom fra et rom dypt inne i hodet. Hun visste ikke hvem stemmen var. Kjente den ikke.” (261). Stemmen begynner videre å synge på barnesangen Aina sang for (og med) dukken da hun var liten: ”Sov, du lille spire ung”. Morderen er en stemme i Aina som våkner til liv, og at den er fremmed ser ut til å utelukke at det er dukken som snakker. Enten skal stemmen forstås som en personlighetsforstyrrelse separat fra hele dukkemotivet, eller så er dukken endret. Basert på bruken av barnesangen, virker det mest nærliggende å tolke det som sistnevnte, ettersom sangen er sentral i forholdet mellom Aina og dukken (6). Da hun var liten, sang hun for, og med, dukken for å berolige dem begge. Når stemmen tar i bruk den samme sangen, fremstår dette som et fortellergrep som skal renvaske Aina. Det er dukken som er sulten på offerlam, og Aina fremstilles som et nervøst lite offer som må beroliges med sang. Som Denno skriver, må kvinner unngå kriminell oppførsel hvis de vil følge forventningene til feminin oppførsel. Vi har sett at Aina først uttrykker at hun ikke vil drepe, og at den som krever at hun dreper tilsynelatende er en ytre instans i form av dukken. Aina skal forstås som feminin, og det maskuline, aktive som dreper, er noe ”annet” enn Aina selv, nemlig barnet og pumaen. Samtidig er hun forstyrret nok til å tenke at hun begynner å nå en grense først etter tre fullførte drap, hvilket viser oss at hun tydelig har psykiske utfordringer vedrørende virkelighetsoppfatning og moralsk forståelse. Akkurat som Judith, har Aina vrangforestillinger om verden og hva som er moralsk berettiget, og slik fremstår hun på mange måter som et offer for sin egen personlighetssplittelse og galskap.³³

Den natten Aina bestemmer seg for å drepe den fjerde mannen, ser hun dukken bak seg i sengen, før det viser seg at den ikke en gang befinner seg i samme bygning (313). Som et spøkelse dukker den opp glimtvis når Ainas morderiske personlighet kommer til syne. Dette fungerer som en påminnelse til leseren om at det er dukken som trenger offerlam, og at Aina kun tjener dette behovet. Slik kan altså Aina fremstå som det typisk kvinnelige offeret i krimromanen, slik Messent skriver om. Aina er selv et offer, og som et resultat av det tyr hun

³³ Blant annet ser vi at hun selv reflekterer over muligheten hun har til å bytte mellom ulike roller som kvinne, barn og morder (263).

til vold. De undertrykte opplevelsene, og innvirkningen de har hatt på henne, gjør Aina kapabel til å drepe. Den undertrykte engelens raseri og frustrasjon koker over, og monsteret slippes løs. Likevel er vi rasjonelt sett nødt til å innse at dukken ikke lever og at en stemme ikke er nok til å ta livet av noen. Selv om Aina fremstilles som en karakter som er ødelagt av fortidens traumer, må hun forstås som en morder, ettersom traumer ikke gir henne retten til å ta liv.

Etter hvert drap legger Aina en lapp med deler av en barnesang under offeret. Det er ikke tilfeldig.

Lappen hadde hun skrevet og lagt frem som en slags unnskyldning. '*Sov, du lille spire ung*', hadde hun skrevet med gummihanskene på seg. [...] Liksom hun ville si: Dette er ikke et vanlig drap. Dette er et barmhjertighetsdrap. Det er et barn som dreper. Ikke gå videre med det. Bare la det være sånn. Syng heller den pene sangen. (263).

Akkurat som Judith, knyttes Aina så nært opp mot barn og barndom, at hun ikke skal kunne ansvarliggjøres for drapene hun utfører. Ainas tankereferat påpeker at vi ikke kan dømme et barn slik vi dømmer voksne. Hun males frem som en kvinne med flere personligheter som trår til når drapet skal utføres. Her er det ikke kvinnen som dreper, men barnet som ikke vet bedre og som ikke kan skille mellom fantasi og virkelighet. At barnet dreper, fremheves også av følelsen Aina sitter igjen med etter det dramatiske drapet på Frank Bakke: "Hun kjente seg som et barn som hadde lekt på gulvet. Hun aktet ikke å rydde opp etter seg." (355). Barnet fungerer som et svar på problematikken med kombinasjonen av maskuline kvaliteter og et feminint individ, slik Messent skriver om, ettersom barn kan utforske kjønn på en måte voksne ikke kan. Forståelsen av drapene som en barmhjertighetshandling er også viktig, de skal forstås som en slags nådehandling, ettersom Aina ser på seg selv som kvinnenes reddende engel. At Aina tror hun gjør noe godt, gir leseren bevis på Ainas psykiske vrangforestillinger. Som Judith har altså Aina en forståelse av seg selv som en reddende engel, når hun i realiteten egentlig er et monster. I sin forskrudde selvoppfatning beholder Aina dermed den typiske kvinneverollen som den kjærlige og empatiske morsfiguren. Hun fremstår for seg selv, men også for leseren, som feminin slik Seem og Clark definerer det.

Selv om Aina mener hun redder kvinner ved å drepe mennene, fortrenger hun bevisst forståelsen av hva hun faktisk driver med. Dette poengterer hun selv før hun skal drepe sitt fjerde offer (313-314). Helt mot slutten av romanen innser Aina hva hun egentlig har fortregnt: "Som et klarsyn slo det ned i hjernen at noe med henne ikke var helt riktig. Det var det hun ikke ville se. Ikke hadde villet se på alle disse årene. Arvesynden. Et svarthjertet

menneske. Hukommelsen etterlignet forståelsen.” (395). Aina skal nå forstås som et offer ikke bare for miljø, men også arv. Hun er sin mors datter, og det er ikke Ainas skyld at morens gener har overført evnen og trangen til å drepe. Ikke nok med at Aina har en splittet personlighet, vrangforestillinger og en traumatisk barndom, teksten maler også frem et bilde av et forsvarsløst offer for morens genetiske arv. Det levnes liten tvil om Ainas komplekse personlighet og bakgrunn, hvilket skal hjelpe leseren å forstå hvordan hun kan ha blitt seriemorder. Arv og miljø har begge skapt monsteret i denne romanen, men selv om skyldspørsmålet kan spores tilbake til moren, er det Aina som velger å undertrykke vissheten om at hun dreper, og som lar de morderiske personlighetene slippe frem.

4.3.4 Morsrollen

På mange måter forstår Aina drapshandlingene sine som et uttrykk for en slags morskjærlighet. Hun dreper fordi dukken vil det, men også fordi hun innser at det er den eneste måten å hjelpe kvinnene på senteret på.

[Hun hadde] [k]jent hvor glad hun var i dem. Hvor synd det var på dem. Hun suget kvinnene inn i sjelen sin som om de var små barn. [...] Selv klarte hun ikke å lege de betente hjertene deres lenger. Det kom som en fryktelig håpløshet over henne. [...] Å drepe var den eneste løsningen. [...] Så befriende det ville kjennes etterpå, å ha hjulpet dem. Virkelig hjulpet dem. (262-263).

For Aina er drapene et uttrykk for kjærlighet, slik hun kanskje forstod morens drap på faren.³⁴ Gjennom jobben treffer hun kvinner som har vært gjennom det samme som moren, og barn som har opplevd det samme som hun selv. Ønsket om å hjelpe tar overhånd, og til slutt blir Aina besatt og redd for at hun ikke skal kunne hjelpe lenger, noe hun frykter mer enn alt annet (251). Som en god samaritan, føler Aina lykke over at hun kan hjelpe, uten behov for anerkjennelse. Hun bryr seg heller ikke om at hun ikke kan få bukt med alle lammene der ute, for ”[i]ngen kan gjøre alt, men alle kan gjøre noe.” (342). Slik fremstår Aina som Seem og Clarks sunne kvinne; hun er kjærlig og sensitiv. At hun er motivert av en beskyttelsestrang og kjærlighet til kvinnene, skal trolig også skape empati for henne. Ferrero mente at blant annet fordi kvinner er moderlige av natur, mangler de anlegg for kriminalitet. Men Aina viser oss at moderligheten også kan føre til kriminalitet, når hun gjør alt for å beskytte og ta vare på sine ”barn”.

Kvinnene på senteret er ofre for mishandling. De er engler som ikke har mulighet til å uttrykke sin frustrasjon, fordi det vil gjøre dem til monstre. I stedet tar Ainas monster over og fjerner trusselen i kvinnenes liv. Hun sikrer deres fremtid som engler, uten nødvendigvis å

³⁴ Aina ser på moren som en ”varm og kjærlig, gammel kvinne”, ikke en morder (259).

ofre sin egen englerolle, ettersom hun er adskilt fra det som dreper. Det ser ut til at kvinnene symboliserer det barnet Aina selv var; for hun kjenner en stor kjærlighet og omsorg for dem. Hun er som sin mor en beskytter av de svake, og fremstilles dermed som en kjærlig og empatisk kvinne. Det er dukken som vil ha ofre, det er de andre personlighetene som dreper, og det er kjærligheten som berettiger drapene. Forholdet mellom kvinner blir poengtert i større grad her, enn i *Rødhette*. Aina bruker sin solidaritet til, og omsorg for, medsøstre som motivasjon og berettigelse, men Judith slipper unna lovens lange arm takket være Anna Borelius Hansen.

Ainas forståelse av drapene er forvrengt, og den stadige tekstuelle påminnelsen om barndommen hennes gjør at leseren får en forståelse av hvordan fortidens ubehandlede psykiske traumer får etterdønninger i hennes voksne liv. Likevel er det ikke mulig å gi Aina status som en uskyldig, passiv og feminin kvinne som følger samfunnets kjønnskonvensjoner. Aina er og blir en drapskvinne, uansett hvordan teksten tilsynelatende søker å formilde vårt inntrykk av henne. Både i Aina og Judiths tilfelle ser vi at tekstene søker å fremstille kvinnene slik våre leserskjemaer forventer at de skal være, som tradisjonelle og feminine kvinner. De kobles til klassiske kjønnsroller og typiske kjønnssegenskaper som omsorg og empati. Til tross for dette vil leseren av romanene bli nødt til å justere skjemaet, ettersom kvinnene på ingen måte passer inn i et klassisk kjønnsrollemønster. Bak den feminine fasaden avdekkes etter hvert en nådeløs og grusom kvinne, som bryter med forventninger til kjønn i både samfunn og litteratur.

4.3.5 Husmoren

Også hos Aina Wiken står rengjøring, hygiene og innsikt i bevisenes potensielle trussel sterkt. Når hun dreper, har hun alltid på seg regnfrakk som hun ellers oppbevarer i en bag sammen med kniven. Når drapet er overstått, rengjør hun frakken i dusjen hjemme (251). Vi får god innsikt i rutinen under drapet på Frank Bakke hvor hun tar på seg plasthette, engangshansker og går i sokkelesten for å forhindre at politiet finner bevis (346). Det fungerer også, for flere ganger påpeker politiet at morderen er renslig, og de klager på mangelen på DNA-spor.³⁵ Aina er fullstendig klar over at spor vil hindre henne i å utføre oppdraget videre, og hun er absolutt bevisst på hvor farlig selv det minste fingeravtrykk kan være.³⁶ Aina og Judith viser med sin renslighet at de er høyst intelligente vesener, og vel vitende om risikoene ved å drepe, tar de sine forholdsregler, og beskytter seg selv ved å skjule spor ved å vaske, eller ikle seg

³⁵ For eksempel på side 60 og side 232.

³⁶ "Hun visste at fingeravtrykk var farlige." (263). Dessuten vil hun unngå at selv den minste hudcelle ligger igjen (346).

beskyttende antrekk. Begge morderne snur en typisk og fredelig kvinneverole i samfunnet om til en nyttig og skremmende ressurs i sine drapshandlinger. Akkurat som menn fryktet at kvinners manipulasjonsevne kunne brukes til det onde, tar karakterene Gilbert og Gubars poeng enda lenger, og viser hvordan også andre aspekter ved kvinnelivet kan misbrukes med onde hensikter.

Akkurat som Judith Marner, er Aina Wiken opptatt av renslighet på en annen måte enn utelukkende hygienisk og rettsmedisinsk: ”Det viktigste var at hun ryddet søppelet unna. Hygiene, tenkte hun, hygiene er viktig for å overleve.” (342). Søppelet Aina her refererer til er ikke åstedsbevis, men menn. Hun er en husmor som rydder opp søppelet og holder verden ren, slik at barna hennes, altså kvinnene, kan vokse opp i et bakteriefritt og sunt miljø. Også hun ser altså drapene som en slags rengjøring, hvor verdens lort og smuss fjernes for hvert eneste drap. Lammene, de mishandlende mennene, tilsmusser verdenen, og slik kan det ikke være. Heller ikke Aina får altså hvile før smusset er vekk, selv om hun selv innser at hun bare kan ta deler av jobben.

4.3.6 Aina Wiken som kvinnelig forbryter

Boken i sin helhet et svært godt eksempel på tankegangen Steffensmeier og Allan presenterer, om at kriminalitet og det feminine er mye svakere knyttet sammen enn kriminalitet og det maskuline. Politiet i romanen sliter med å tenke på at en kvinne kan være gjerningsmannen de søker etter, for som Denno skriver, assosieres ikke kvinnelig oppførsel med kriminalitet. Som et bevis på båndet mellom maskulinitet og kriminalitet, antar politiadjutant Roger Høibakk umiddelbart at det er en gjerningsmann de er på jakt etter (53). En politikvinne foreslår at en kvinne kan stå bak, og blir møtt med skepsis, da Cato Isaksen tviler på at en kvinne kan drepe så brutalt (56). Selv om vi får se hvordan etterforskerne påminner seg selv om at en kvinne kan være deres mistenkte, jobber de automatisk med utgangspunkt i at det er en mann (232). Psykiateren politiet støtter seg til, stiller seg også tvilende til at en kvinne kan være skyldig: ”Er en kvinne sterk nok til å utføre så dype knivstikk som disse ofrene hadde? Kan ikke kvinner generelt mindre om hvordan et drap skal utføres.” (284). Stadig blir vi påminnet hvordan kvinner rett og slett ikke forbindes med brutalitet og kriminalitet på samme måte som menn. Det ligger ikke i vår kultur å anta at kvinner er gjerningsmenn i slike saker.

Aina Wiken er i kraft av sitt kjønn ikke den som blir mistenkt først, og dreper på en måte som virker for brutal til at en kvinne kan mistenkes for det. Som Denno poengterer, er den typiske kriminelle mann, han er mer aggressiv, begår grovere lovbrudd og er mer tilbøyelig til å gjenta forbrytelsen. Dette gir oss også et metaperspektiv på hvor unik Aina

Wiken som litterær figur er. Messent skriver at kvinnen som regel er offeret, og mange av kvinnene i romanen kan klassifiseres som nettopp det. Men Aina kan også forstås som noe helt annet enn et offer, for hun velger bevisst å være ulven i stedet for lammet. Samtidig skal det sies at teksten gjør sitt i forsøket på å rettferdiggjøre og bortforklare Ainas avvikende atferd, både gjennom personlighetssplittelsen, arven og miljøet samt virkelighetsoppfatningen. Aina vil egentlig ikke drepe, hører en stemme i hodet og blir overtatt av andre personligheter i gjerningsøyeblikket. Hun dreper av barmhjertighet og kjærlighet til kvinnene, ikke hat mot mennene. Slik skal teksten vekke empati hos leseren, og vi skal forstå hvordan det er mulig at en kvinne kan begå drap, nemlig at det ikke er *hun* som gjør det.

Worthington skriver at kvinner sjeldent fremstilles som voldelige selv om de dreper, noe som kommer tydelig frem i denne romanen. Ainas drap blir forsøksvis bortforklart ved bruk av dukkemotivet, og de ulike personlighetene til Aina; *hun* skal ikke oppleves som voldelig. Også andre kvinners vold bortforklares som noe annet i denne romanen. Ainas tante Edith, mener at moren til Aina ble gal i det øyeblikket hun tok livet av faren, fordi hun da hadde passert en grense (318). Hun forteller oss altså at idet moren til Aina gjorde det som ligger lengst mulig unna feminin oppførsel, sprengte hun grensen for hva som var tillatt, til og med for seg selv. Som en sunn kvinne holdt hun seg i offerrollen og tok imot mannens mishandling. Idet hun nektet å være offer lenger, og tok på seg rollen som morder, trådte galskapen til.

Når Cato Isaksens samboer, Sigrid, finner ut at han har gått tilbake til ekskona, klikker det også for henne. De krangler, Isaksen slår Sigrid og hun svarer med å klore ham kraftig i ansiktet. Når kollegaen Roger Høibakk spør hvordan han ble skadet, bortforklarer Isaksen ikke bare voldsepisoden hvor han slo først, han bortforklarer også kvinnevolden. Han skylder på en fiktiv katt familien liksom har skaffet seg (366). Slik forblir også Sigrid på en måte uskyldig. Denne bortforklaringen av kvinnevold kan forklares med at volden bryter med kjønnsstereotypen slik vi kjenner den. Aina er ikke bare en seriemorder, hun knivstikker ofrene og skjærer over strupen på ofrene. Hun har allerede brutt stereotypen bare ved å drepe én gang, og den ekstreme volden hun utfører, sprenger dermed skjemaene vi har for kjønnsforståelse i både samfunn og litteratur.

4.4 Kapittelavslutning

Selv om denne romanen ikke inneholder et etterord som skildrer forfatterens føringer for tolkning, fremmes det likevel en viss forståelse av seriemorderen, nemlig at Aina Wiken ikke

kan klandres. Dukken fungerer som en tekstuell påminnelse om årsaksforklaringen bak drapshandlingene, og leserens empati for offeret Aina skal holdes vedlike. Som analysen har vist, splittes hun opp i ulike personligheter som kan holdes ansvarlig for drapshandlingene; barnet, ulven og pumaen dreper, dukken er den som får det til å skje. Aina fremstilles som et offer for mishandlingen hun selv var vitne til som barn, men også som et offer for arven etter moren. Videre kan vi også lese hvordan hun bevisst velger å fortrenge vissheten om at hun dreper, hvilket innebærer at Aina innser at drap er galt, men at hun velger å ignorere denne forståelsen, noe som kan påvirke oppfatningen av hvor skyldig hun egentlig fremstår. I tillegg skrives også Aina frem som en karakter med psykiske problemer, ettersom hun ikke oppfatter grensene for hva som er tillatt og ikke, slik hun uttrykker det før det fjerde drapet. At hun først etter tre drap tenker at hun begynner å nærme seg en grense, forteller leseren at karakteren tydelig mangler en forståelse av bokens sekundærvirkelighet.

Skillet mellom Aina og drapspersonlighetene understreker også skillet mellom kvinnen og det onde og maskuline, ettersom det ikke er Aina som skal forstås som drapsmann. Hun er fremdeles en feminin kvinne, fanget av demonlignende figurer og forestillinger. Igjen kommer dobbeltgjenger-motivet inn i bildet, idet engelen og monstret til Gilbert og Gubar er totalt adskilte enheter av samme individ. Kvinnen/engelen har ikke blitt et monster – hun har blitt besatt av et. Ved å insistere på denne adskillelsen søker teksten tilsynelatende å opprettholde kjønnsrollene vi kjenner til. Dette støttes av skildringen av kvinnevolden ellers i romanen. Sigrid og Ainas mor forblir begge feminine kvinner, ettersom deres vold bortforklares. Både Sigrid og Aina bortforklares som dyr, og moren til Aina, og Aina selv, blir kun kapable til å utføre drap grunnet psykiske lidelser. Når alt kommer til alt, er det hun som dreper, selv om det bortforklares som ”noe annet”. Motivet er kanskje en villedet forestilling om redning og omsorg, men handlingen er grufull og særlig ”ufeminin”. Dermed kan vi også lese Aina som et forsøk på å kombinere feminitet og kriminalitet. Hun er fremdeles den feminine kvinnen, drevet av morskjærlighet, empati og omsorg, men hun er også utvilsomt kriminell – uten at hun er maskulin av den grunn.

5.0 Avslutning

Som analysen allerede har vist, finnes det mange likhetstrekk mellom Judith og Aina, til tross for at romanene er bygget opp fundamentalt ulikt. Judith Marner er en karakter i en roman som bryter med sjangerforventningene, og vi får unike innblikk i hennes psyke gjennom nattboken. Aina Wiken er derimot en karakter i en mer tradisjonell politiroman, og innsikten er derfor noe mer begrenset, selv om tilbakeblikkene og tankereferatene gir oss verdifull informasjon. I de neste avsnittene følger en oppsummering av fellestrekkene mellom de to seriemorderne, før teksten til slutt tar frem problemstillingen og arbeidshypotesen og svarer på disse.

Begge romaner søker å skape empati for sine seriemordere. Judith og Aina er unektelig knyttet til en forvridd virkelighetsforståelse som innebærer tanken om seg selv som henholdsvis jeger og rovdyr. Virkelighetsforståelsene kan gjøre at leseren føler empati for kvinnene som utilregnelige individer, som ikke kan klandres for sine handlinger på samme måte som en psykisk stabil person. Det er også vold som på ulikt vis har utløst deres potensial for å bli mordere, altså er de i utgangspunktet ofre. Et annet aspekt er motivasjonen bak drapene som er basert på en omsorg for seg selv, men også andre kvinner. Judith ønsker å rydde verden for ulver og ser seg selv som en frelser, mens Aina handler ut i fra et ønske om å hjelpe sine medsøstre. Disse vrangforestillingene fremstår som forsøk på avkriminalisering av begge kvinner, som selv tror de handler i beste mening.

Både Aina og Judith har på mange måter forvridd tradisjonelle kvinneroller og gjort dem til noe annet. Judith har i sin eventyrverden gjort Rødhette om til en blodtørstig jeger og dermed gjort den lille jenta om til et monster. Gjennom skildringene av Aina kan vi se hvordan hun på mange måter legger en slags morskjærlighet til grunn for drapene hun begår. Slik kan vi kanskje påstå at morsrollen bevares hos begge karakterer, men at selv den mest ultimate feminine kvinnerollen knyttes opp mot noe grusomt i deres verdener. Begge kvinner realiserer også frykten for at kvinner skal kunne bruke sine manipulasjonsevner til onde hensikter, ved å misbruke evnen de har til å drive skuespill. Forvrengingen av en grunnleggende, positiv og samfunnsmessig akseptert kvinnerolle tas videre til neste nivå når begge kvinnene misbruker den tradisjonelle husmorsrollen i innsatsen for å unngå oppdagelse. Samtidig kan man påstå at morsrollen og husmorsrollen de begge knyttes så nært opp mot, fungerer som en påminnelse til leseren om at kvinnene innerst inne fremdeles er engler. Dette støttes av personlighetssplittelsen, som er fremtredende hos begge.

Messent har altså skildret hvordan kvinnelige karakterer som inntar maskuline trekk ikke klarer å kombinere det med sine feminine kvaliteter, og dermed oppstår et splittet individ. Som det fremgår av analysene av begge tekster, levnes det liten tvil om at de kvinnelige seriemorderne preges av nettopp dette fenomenet. Som tidligere nevnt, fremstår denne splittelsen som en del av et forsøk på å frikjenne, eller bortforklare, den maskuline oppførselen drapene representerer. Forsøket fremstår noe overdrevet, da begge kvinner ikke bare har én ekstra morderisk personlighet, men flere. Tekstene insisterer på at leseren skal se hvordan kvinnene er noe separat fra monsterrollene som begår drapene, og slik kan oppfattes som feminine individer. Særlig hos Judith er skillet sterkt, da skillet mellom monster og engel representerer et henholdsvis ubevisst og bevisst miljø hos karakteren. Hos Aina er derimot grensen litt mer uklar, da vi ser at Aina først før det fjerde drapet ”skrur av” sin egen bevissthet og lar pumaen og de andre ta over.

Begge romanene forsøker altså å unnsnippe en eventuell kjønnsproblematikk som oppstår når kvinner viser typisk maskuline trekk som aggressivitet, agens og en voldelig personlighet. Imidlertid, som analysen allerede har vært inne på, er det Judith og Aina som begår drapene. Det er kvinnene som knivstikker, forgifter og brenner i hjel de mannlige ofrene, uansett hvor mange personligheter tekstene prøver å bortforklare det med. I stedet for å forstå dem som splittede individer med feminine kvaliteter i englerollen, og maskuline kvaliteter i monsterrollen, skal vi kanskje heller forstå dem som feminine seriemordere som omdefinierer hva som kan vurderes som feminint. Denne forståelsen styrkes av det faktum at begge kvinnene er på et feminint hevntokt som skal redde både seg selv og andre. Altså kan ikke det feminine holdes helt utenfor drapshandlingene. Det feminine hevntoktet innebærer at menn skal straffes, for det er menn som har gjort kvinnene kapable til denne ekstreme voldshandlingen i utgangspunktet; gjennom Judiths ulv og Ainas far.

Hvorvidt fremstilles og forklares Lindells seriemordere i henhold til typiske kjønnsstereotyper? Og er det slik at de kvinnelige seriemorderne fremstilles ut i fra typisk kvinnelige aspekter og feminine kvaliteter? Vi forventer ikke at kvinner er kriminelle, og særlig ikke at de er mordere, men lar vi tekstene styre forståelsen av Judith og Aina, kan de oppfattes som mindre ansvarlige for sine forbrytelser. Messent skriver at kvinnelige karakterer blir splittede individer, fordi de ikke klarer å kombinere maskuline og feminine trekk. I disse romanene er splittelsen så alvorlig at den kan forstås som en personlighetsforstyrrelse, som brukes til å bortforklare kvinnenes forbrytelser både på et rettslig og et sosialt plan. Som Worthington skriver, er det slik at idet samfunnet får stadig tydeligere regler på hva som er lovlig, vil litteraturen søke å gjøre det mer komplisert. Man

kan påstå at verken Judith eller Aina bryter samfunnsforskriftene for kjønn, ettersom de er adskilt fra det maskuline. Videre viser tilsynelatende begge tekster at selv om kvinnene dreper, er det ikke deres skyld, ettersom de blir besatt av andre vesener, og derfor ikke utfører drapene selv. Fordi begge kvinnene har forvridde virkelighetsoppfatninger og tydelig preges av denne personlighetsforstyrrelsen, kan skyldspørsmålet settes noe i tvil. I *Rødhette* fremgår det eksplisitt at forfatteren har hatt en tydelig intensjon med teksten, og at den er rettet mot de kvinnelige leserne. Judiths morderkarriere blir dessuten trigget av at en mann forsøker å forgripe seg på henne som liten. Denne appelleringen til leserne som medsøstres empati, skal kanskje også fungere som en slags utvisking av grensene for hva som er lov å ikke, da kvinner tilsynelatende skal kunne forstå hvorfor Judith reagerer som hun gjør. Videre er Ainas drap motivert av en omsorg og kjærlighet alle morsfigurer i vår primærverden kan kjenne seg igjen i. Aina selv forstår drapene som gode handlinger, ettersom de er motivert av gode følelser, og slik skal også leseren få innsikt i hvordan onde handlinger kan oppfattes som gode av individet som utfører dem (særlig ettersom mennene er kvinnemishandlere).

Begge kvinnene fremstår altså som individer med en splittet personlighet, bestående av en feminin englepersonlighet, og en monstrøs morderpersonlighet delt opp i flere ulike deler. Som sagt, skal begge kvinner forstås som noe helt separat fra de maskuline, ondskapsfulle personlighetene som begår drapene. Det innebærer at tekstene forsøksvis beskriver kvinner som absolutt fremdeles representerer den typiske, kvinnelige kjønnsrollen. De skal fortsatt forstås som feminine og kjærlige vesener, til tross for at de har sider ved seg som er det stikk motsatte. Hva angår litterære stereotyper, representerer begge karakterer forsøksvis en tradisjonell feminin rollefigur i krimlitteraturen, da vi som lesere gjennom tilbakeblikk forstår hvordan kvinnene også kan oppfattes som ofre for fortiden. Judith har blitt morder på grunn av ulven, og Ainas fortrenge barndomsminner gjør at hun til slutt sprekker og føler at hun må redde andre kvinner. Til stadighet skal leserens empati for ofrene Aina og Judith vekkes og holdes vedlike.

Videre kan vi se hvordan begge seriemorderne er unektelig knyttet til typisk feminine kvaliteter, roller og aspekter. Begge kvinnene har en iboende kjærlighet og omsorg, Judith for Mira og Aina for kvinnene på senteret. Slik er morsrollen en sentral del av forståelsen av motivasjonen bak deres drapshandlinger. Et annet viktig aspekt er barnet, som er viktig ikke bare fordi barndommen deres forklarer hvordan de har blitt seriemordere, men fordi de som mordere også oppfatter seg selv som lekende barn. I tillegg til at kvinnene er sterkt knyttet til morsrollen, er begge bevis på hvordan den feminine husmorsrollen kan snus om til noe

uhyggelig. Ikke nok med at de misbruker tanken om renhet og hygiene i forsøket på å skjule spor, de anser også drapshandlingene som rydding.

Det er tydelig at morderkarakterene i disse romanene forklares ut i fra aspekter vi typisk knytter til det kvinnelige kjønn, som familie, barn og hjem. De knyttes til eventyrenes verden, barndom, lek, morskjærlighet, omsorg, husmorsrollen og offerrollen. Gjennom de splittede personlighetene forsøker tekstene å vise leseren at kvinnene fremdeles kan forstås som tradisjonelle kvinner, ettersom det er noe annet, separat, som tar over og utøver handlingene vi ser på som maskuline. Begge kvinner representerer dermed en typisk kvinneverole i litteraturen, og kan forstås som ofre for både barndommens traumer, men også for psykens kompleks. For at leseren skal kunne akseptere at en kvinne utfører drapene, blir vi overøst med alternative morderpersonligheter, samtidig som at vi blir vist hvordan kvinnenes virkelighetsforståelse er forskrudd.

Hvis man, som leser, frigjør seg fra tekstenes føringer, og tar inn over seg den kjønnsproblematikken tekstene presenterer i form av kvinner som tar agens og som utøver den ytterste formen for vold, kan man også påstå at kvinnene forklares ut i fra typisk maskuline aspekter. Kvinnene i disse romanene tar kontroll, viser aggressivitet på et høyt nivå og utøver vold vi tradisjonelt knytter sterkere til menn. Vi har sett at kvinner tilegner seg flere maskuline trekk i hverdagslivet, men at de likevel anses som feminine. Slik kan vi også påstå at Judith Marner og Aina Wiken representerer en ny forståelse av kvinnelige drapsmenn, som viser oss at kvinner som dreper ikke nødvendigvis *bare* er maskuline monstre, men at en kvinnelig morder også kan anses som feminin. Hun er dødelig, aggressiv og farlig, men også kjærlig, følsom og omsorgsfull. Ingen av tekstene formidler et ønske om at kvinnene skal oppfattes som normbrytende, ettersom de skal forstås som ofre (klassisk for krimlitteraturen) og feminine (klassiske kvinner). Men faktum er at de begge er grusomme, kaldblodige og slue drapskvinner, som tar livet av mange menn. Gilbert og Gubar skriver at kvinnelige forfattere har blitt begrenset til å skildre enten engler eller monstre, og ulike varianter av disse. Men både Aina og Judith viser at skillet mellom de to rollene ikke nødvendigvis er like tydelig. De kan på ingen måte ses på som helt uskyldig, ei heller separat fra de aktive og maskuline drapspersonlighetene. Både engelen og monstret er en del av dem, og de er tydelige bevis på at feminine kvinner absolutt kan være kriminelle og utføre nøye kalkulererte og brutale drap.

I tekstenes forklaringsmodell er ikke Dr. Jekyll ansvarlig for Mr. Hyde sine handlinger; men faktum er at det er Judith og Aina som tar livet av mennene, ingen andre. Det er mulig for en feminin kvinne å drepe, det innebærer bare at skjemaet for kjønnsforståelse må utvides. Kvinnene skal forstås som engler, men er de facto monstre. Det gjør dem derimot

ikke mindre tilknyttet det feminine, eller kjønnsstereotypene slik samfunnet definerer dem per i dag. Tekstene viser oss litterære eksempler på hvordan feminine kvinner kan bli mordere og hvordan de kan fungere som mordere, uten at det nødvendigvis distanserer dem fra typiske kjønnsroller. Judith og Aina manipulerer kvinnelige kjønnsroller til egen fordel, og kombinerer de nye versjonene av disse rollene med typisk maskuline trekk. Selv om disse trekkene skal forstås som en del av andre personligheter, er de en del av Judith og Aina, og fungerer dermed slik på et bevis på hvordan et kvinnelig, morderisk og feminint sinn kan fungere i en krimroman.

Litteraturliste

- Brewer, W. F., & Nakamura, G. V. (1984). The nature and functions of schemas.
- Brooks, P. (1985). Reading for the plot. *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative* (s. 3-36). New York: Vintage books.
- Chandler, D. (1997). An introduction to genre theory. *The Media and Communications Studies Site*.
- Chesney-Lind, M. (1986). "Women and Crime": The Female Offender. *Signs*, s.78-96.
- Denno, D. W. (1994). Gender, crime, and the criminal law defenses. *Journal of Criminal Law and Criminology*, s.80-180.
- Drangeid, M. (2014). *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Edwards, R. (9. september 2014). Jack the Ripper unmasked: How amateur sleuth used DNA breakthrough to identify Britain's most notorious criminal 126 years after string of terrible murders. Hentet 12.09.14, fra <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2746321/Jack-Ripper-unmasked-How-amateur-sleuth-used-DNA-breakthrough-identify-Britains-notorious-criminal-126-years-string-terrible-murders.html>
- Ferrero, G. (1896). Kvinden som Forbryder. *Samtiden*, s.459-466.
- Forshaw, B. (2012). *Death in a Cold Climate - A Guide to Scandinavian Crime Fiction*: Palgrave Macmillan.
- Frei, A., Völm, B., Graf, M., & Dittmann, V. (2006). Female serial killing: review and case report. *Criminal Behaviour and Mental Health*, 16(3), s.167-176.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (1998). The Madwoman in the Attic (1980). I J. Rivkin & M. Ryan (Red.), *Literary Theory: An Anthology* (2. utgave, revidert, s. 596-611). Storbritannia: Blackwell Publishers.
- Hawthorne, J. (2010). *Studying the novel* (6. utgave). London/New York: Bloomsbury Academic.
- Holmes, R. M., & Holmes, S. T. (Red.). (1998). *Contemporary Perspectives on Serial Murder*. USA: Sage Publications.
- Holt, A. (2005). *Det som aldri skjer - en kriminalroman*. Oslo: Piratforlaget.
- Jarvis, B. (2007). Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture. *Crime, media, culture*, 3(3), s.326-344.
- Kintsch, W., & Dijk, T. A. v. (1978). Toward a Model of Text Comprehension and Production. *Psychological Review*, 85(5), s.363-394.
- Lindell, U. (2004). *Rødhette*. Oslo: Aschehoug.
- Lindell, U. (2008 [2004]). *Rødhette*. Oslo: Aschehough Krim.
- Lindell, U. (2012 [1996]). *Slangebæreren*. Oslo: Aschehough.
- Liverød, S. R. (2012). Storhet som forsvar mot mindreverd. Hentet 10.02.15, fra <http://www.webpsykologen.no/artikler/omnipotens-martha-louise/>
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- McReynolds, L. (2013). Kapittel 7: "Crime Fiction steps into action" *Murder Most Russian: Trude Crime and Punishment in Late Imperial Russia* (s. 201-234). USA: Cornell University Press.
- Messent, P. (2013). *The Crime Fiction Handbook*: Wiley-Blackwell.
- Morris, P. (2000 [1993]). *Literature and Feminism - An Introduction*. Oxford/Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Morson, G. S., & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford University Press.

- Pollock, J. M., & Davis, S. M. (2005). The Continuing Myth of the Violent Female Offender. *Criminal Justice Review*, 30, s.5-29.
- Prentice, D. A., & Carranza, E. (2002). What women and men should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be: The contents of prescriptive gender stereotypes. *Psychology of Women Quarterly*, 26(4), s.269-281.
- Rzepka, C. J., & Horsley, L. (Ed.). (2010). *A companion to Crime Fiction*: Wiley-Blackwell.
- Seem, S. R., & Clark, M. D. (2006). Healthy women, healthy men, and healthy adults: An evaluation of gender role stereotypes in the twenty-first century. *Sex roles*, 55(3-4), s.247-258.
- Sjkløvsjø, V. (1991). Kunsten som grep. *Moderne litteraturteori - en antologi* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget.
- Steffensmeier, D., & Allan, E. (1996). Gender and crime: Toward a gendered theory of female offending. *Annual review of sociology*, s.459-487.
- Stockwell, P. (2007). *Cognitive poetics - an introduction*. London/New York: Routledge.
- Todorov, T. (1995). Kriminalromanens typologi. I A. Elgurén & A. Engelstad (Ed.), *Essays om Kriminallitteratur* (s. 202-214). Otta: Landslaget for Norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag AS.
- Worthington, H. (2011). *Key Concepts in Crime Fiction*: Palgrave Macmillan.
- Aaslestad, P. (2010). *Narratologi - en innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Oppgavens profesjonsrelevans

Jeg mener oppgavens tema og teori vil være svært relevant for fremtidig yrkesutøvelse som norsklektor. Kriminalsjangeren er en populær, relativt lettlest og fengende sjanger som lett kan engasjere ungdom til å lese og delta i litterære diskusjoner, for eksempel om samfunnet som skildres gjennom litteraturen. Kunnskap om sjangeren vil derfor være nyttig i klasserommet, enten ved å bruke den aktivt i undervisningen eller for å oppfordre elevene til lesing på fritiden. Dette vil også være en sjanger mange av ungdommene kjenner til fra før, enten gjennom bøker eller filmer basert på slike bøker. Slik kan krimlitteratur fungere som et bindeledd mellom elevenes interesser og faglig utbytte.

Videre vil kunnskap om kjønnsforskning, fordommer og stereotyper være nyttig i samfunnsrelaterte klassesdebatter, ettersom dagens ungdom bør gjøres oppmerksom på hvor deres egne forventninger til samfunnet stammer fra, og hvordan disse påvirker oss. Vi kan utvikle et klasserom hvor en kritisk bevissthet er tilstede, der vi kan diskutere stereotyper som kulturelle konstruksjoner og se hvordan disse påvirker vår verdensforståelse. Dette mener jeg kan ses på som en underordnet del av den generelle læreplanens målsetting om det allmendannede mennesket. Et annet nyttig aspekt å ta med seg inn i klasserommet er den nåværende blaserte holdningen til vold, men også til fremstillingen av kjønn i ulike (faste) roller. Dette kan brukes både i diskusjoner, sakprosaoppgaver, men også som et nyanserende aspekt i litterære analyser. Den litterære analysen vil i seg selv være særdeles relevant, ettersom elevene både på ungdomsskolen og videregående skal arbeide med tekst og tekstforståelse.

Sammendrag

Dette er en litteraturvitenskapelig master som ser nærmere på kvinnelige seriemordere i Unni Lindells krimlitteratur. Hovedmålet med oppgaven er å undersøke hvorvidt seriemorderne fremstilles og forklares i henhold til typiske kjønnsstereotyper, med en arbeidshypotese om at de kvinnelige seriemordere fremstilles nettopp slik. Hensikten er å trekke en marginalisert litterær figur frem i lyset, og se hvordan litteraturen presenterer karakterer som bryter med kjønnsforventninger. Arbeidet er både tekstinternt og teksteksternt, og derfor benyttes fagtekster som er knyttet til samfunn og kjønnsroller i vårt primærsamfunn, men også fagtekster som omhandler krimlitteraturen som sjanger og formellitteratur. Det metodiske arbeidet er basert på tekstenes mikro- og makrostruktur. Romanene analyseres hver for seg, men ettersom likhetene mellom seriemorderne, og fremstillingen av dem, er flerfoldige, består oppgaven også av komparativ analyse.

Oppgaven viser at tekstene på mange måter insisterer på at kvinnene skal forstås som feminine, til tross for at de er aggressive mordere, ved å bortforklare drapene som handlinger begått av alternative personligheter. Både Judith Marner og Aina Wiken blir, som litterære konstruksjoner, splittet opp i flere ulike personligheter som tar over når drapene begås. Begge kvinner fremstilles som ofre, og preges tydelig av traumatiske hendelser i barndommen, knyttet til ulike voldshandlinger, noe som tilsynelatende skal vekke leserens empati. Videre er begge mordere unektelig knyttet til barn og barndom, husmorsrollen og morsrollen. Slik knyttes de altså begge til typisk kvinnelige aspekter, samtidig som de fremstilles som ofre, en typisk kvinneverole i krimlitteraturen. Likevel kan man ikke legge skjul på at det *er* Judith og Aina som fysisk tar livet av ofrene, og at de derfor må forstås som skyldige drapskvinner. Slik mener jeg at de kvinnelige seriemorderne i disse romanene representerer en ny forståelse av hva som er feminint, og at tekstene viser oss at det er på tide med en skjematvidelse når det kommer til kjønnsforståelse i krimlitteraturen.