

ANNE GRYDEHØJ

Nordic noir

A 21. században a skandináv krimik hihetetlen népszerűsége tettek szert, példátlanul nagy számban jelentek meg Észak-Európából származó könyvek fordításai, filmek és tévésorozatok. Ezzel egyidejűleg a kutatók is keresni kezdték a választ arra a kérdésre, hogy miért van ilyen hatalmas érdeklődés a világ egyébként társadalmilag legsikeresebbnek tartott országainak komor elbeszélései iránt. Ez a fejezet azt vizsgálja, hogy a bűnügyi regények milyen történeteket mondanak el a skandináv országok életéről, és felvet néhány lehetséges magyarázatot arra vonatkozóan, hogy miért olyan vonzóak ezek a történetek a nemzetközi közönség számára.

Mivel abból indulok ki, hogy a krimi olyan műfaj, amely a változó társadalmi viszonyokra reagál és azokkal együtt fejlődik, először is szeretnék egy rövid történeti áttekintést adni a műfaj skandináv változatáról, annak meghonosodásától kezdve, a szociáldemokrácia aranykorának tekintett 1960-as éveken át egészen az 1990-es évek elejétől kezdve megjelenő és az azutáni detektív-történetekig, amelyek már egy drámai változáson átmenő jóléti társadalmat ábrázolnak. A fejezet második részében Henning Mankell svéd író *Mördare utan ansikte* (1991, *A gyilkosnak nincs arca*, 2002, ill. *Arctalan gyilkosok*, 2018) című regényének szoros olvasására vállalkozom, melynek segítségével részletesebben megvizsgálom a szöveg kulcsfontosságú témáit és jellemzőit, valamint a (poszt)jóléti államban végbemenő társadalmi változások mediális közvetíthettségét. Különös tekintettel arra, hogy hogyan ábrázolja a regény az állam és az állampolgár, a földrajzi centrumok és a perifériák közötti viszonyt, valamint a migrációt, a rasszizmust és a transznacionális bűnözést.

A KEZDETEK

A később *Nordic noir* néven ismertté vált zsáner kétségtelenül a svéd szerzőpáros, Maj Sjöwall (1935–) és Per Wahlöö (1926–1975) 1965 és 1975 között írt tízregényes sorozatával született meg. Ez nem jelenti azt, hogy az 1960-as évek előtt ne létezett volna krimi Európa északi felén – különösen Svédországban virágzott a detektívregény-ipar, olyan szerzőkkel, mint Stieg Trenter és Maria Lang az 1940-es és 1950-es években –, de Sjöwall és Wahlöö a skan-

Helikon 69 (2023) 1

DOI: 10.57226/Hel.2023.1.4

dináv krimi modern mintáját alkották meg. Ez a kezdeti változat a rendőrségi eljárás-krimik (*police procedurals*: a rendőrség nyomozati eljárására összpontosító bűnügyi történetek) sablonját követte, erős társadalomkritikai elemekkel rendelkezett, és radikálisan szakított a korábbi svéd „pusseldeckar”-hagyománnyal (az angol detektívtörténetek aranykorában írt krimik mintájára készült művek). Ez a korai hagyomány a legtöbb bűntényt egy polgári miliő szűk keretei közé helyezte, amelyet nagyrészt olyan szereplők laknak, akik nem vesznek tudomást a sürgető társadalmi problémákról.

Sjövall és Wahlöö *Roman om et brott (Egy bűntény története)* című krimisorozatának főszereplője Martin Beck felügyelő, aki kollégáival Stockholmban olyan bűncselekményeket old meg, amelyek – paradox módon – a svéd jóléti állam alapvető társadalmi problémáit tárják fel. További fontos változás a detektívtörténetek aranykorában írt krimihez képest, hogy a hangsúly a nyomozócsoporthoz szervezeti struktúrájára és működésére helyeződik át. Bár Martin Beck központi szerepet játszik a regényekben, kollégái – különösen Gunvald Larsson, Lennart Kolberg és Einar Rönn – ugyanolyan jól kidolgozott karakterek, akiknek magánéletük is van, és akik alkalomadtán valamennyien átveszik a fokalizátor szerepét, valamint a nyomozás irányítását is. Sjövall és Wahlöö ezt a kollektív dimenziót hangsúlyozzák a *Kriminalromanens fornyelse (A bűnügyi regény megújítása)* című irodalmi kiáltványukban, amely először a *Politiken* című dán újságban jelent meg (1971. július 30.): „Nem hisszük, hogy az úgynevezett közönséges regény, amely az egyénre összpontosít, alkalmas társadalmunk elemzésére. A bűnügyi regény ezzel szemben már a kezdetektől is tudatában volt annak, hogy az egyének egy csoporthoz tartoznak.”¹

A Sjövall és Wahlöö-sorozat hatása a kortárs skandináv krimikre még mindig erősen érezhető, és – bár bizonyos módosításokkal – a zsáner továbbra is hasonló műfaji jegyeket mutat: ilyen a nyomozócsoporthoz munkájának bemutatása a rendőrségi eljárásokra koncentrálva (*police procedural*); Martin Beck mint a férfi (és később a női) főhősök prototípusa, akik magánéletükben kapcsolati problémákkal küzdenek; az irodalmi realizmusnak ez a sajátos, a szerzők által kidolgozott és gyakorta másolt változata; valamint a társadalmi problémákat feszegető és kritizáló társadalmi témák.

¹ Ebben az esetben és a továbbiakban mindig, amikor skandináv szövegeket idézek angolul, a saját fordításomról van szó, más esetben jelzem a forrást.

A SKANDINÁV JÓLÉTI ÁLLAM FELBOMLÁSA

Az elemzések nagy része a krimi műfaj skandináv változatának társadalomtörténeti olvasatát adja, valamint annak előzményeit és fejlődését a jóléti állam érzékelt felbomlásával összhangban látja.² Andrew Nestingen a *Crime and Fantasy in Scandinavia* (2008) bevezetőjében azt állítja, hogy a populáris kultúra azt az átalakulást tükrözi, amely végbement „annak értelmezésében, hogy mi áll a skandináv jóléti állam hátterében”,³ és hogy egyre inkább „a nemzet önreprezentációjának megalkotása, megvitatása révén e változásokkal szembeni küzdelem fórumává vált.”⁴ Nestingen elemzése szerint ezek a változások a neoliberalis értékek és politikák 1980-as évektől kezdődő bevezetésének köszönhetőek, ami a háború utáni skandináv szociáldemokrata kontinuitás fokozatos felbomlását okozta. A populáris kultúra tanulmányozásának fontos előfeltevése Nestingen szerint az, hogy az 1990-es évek óta a skandináv térségben a nyilvánosság, a média és a politikusok által megvitatott kérdések nagyjából ugyanazok, mint a populáris fikcióban felvetett kérdések – Nestingen az individualitást, az egyenlőséget, a heterogenitást, a transznacionalizmust és a nemek közötti egyenlőséget említi (9). Ugyanezeket a következtetéseket vonja le Nestingen és Arvas a *Scandinavian Crime Fiction* bevezetőjében immár konkrétan a skandináv krimikre vonatkoztatva, ahol a szerzők a műfaj politikai imperatívuszát hangsúlyozzák, azzal érvelve, hogy a krimi „a neoliberalizmussal szembeni kritika egyik nagy népszerűsítője”.⁵ A skandináv krimik nemzeti és nemzetközi népszerűségének fényében azt láthatjuk tehát, hogy ezek a társadalmilag elkötelezett szövegek jelentősen hozzájárulnak az északi nemzeti identitásról szóló vitához és annak újradefiniálásához.

Míg a marxista elköteleződésű Sjöwall és Wahlöo szerzőpáros a *Roman om et brott* című művükben közvetlenül foglalkozhattak azzal, amit a Sveriges socialdemokratiska arbetareparti (Svéd Szociáldemokrata Párt) hiányosságainak tekintettek, amely szerintük nem eléggé képviselte a munkásosztály érdekeit, addig a kilencvenes évek elejétől kezdve a krimi már más problémákat

² Vö. Andrew NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change* (Seattle: University of Washington Press, 2008); Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction* (Cardiff: University of Wales Press, 2011); Kerstin BERGMAN, *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (Milan: Mimesis International, 2014); Jakob STOUFGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017).

³ Andrew NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 5.

⁴ Uo., 7.

⁵ NESTINGEN and ARVAS, *Scandinavian Crime Fiction...*, 9.

fogalmaz meg. Az újabb regények, például Henning Mankell regényei ahe-lyett, hogy elsősorban – mint Sjöwall és Wahlöö művei – a társadalmi és gazdasági egyenlőtlenségekkel, illetve az egyén lehetőségeivel foglalkoznának a gondoskodó jóléti állam keretein belül, inkább a nemzeti identitás, az elszigeteltség, a bigottság és az idegengyűlölet kérdéseit veik fel a globalizáció és a bevándorlás okozta változások tükrében. Vagyis, Nancy Fraser politikai filozófus kifejezéseit kölcsönvéve, ez a váltás úgy tekinthető, mintha a svéd krimi az „újraelosztás” paradigmájából az „elismerés” paradigmájába lépett volna át.⁶

A TÁRSADALOM TESTE

A Sjöwall és Wahlöö-páros mögöttes, alapvetően marxista programja és az egymást követő szociáldemokrata kormányok kudarcainak kritikája egyértelmű volt. Ahogy Per Wahlöö egy esszéjében írja: „Az volt a mi sajátos [...] közös alapötletünk, hogy a krimet a maga tiszta formájában mint egy szikét használjuk, és felhasítsuk vele az ideológiailag elhasználdott és erkölcsileg vitatható, úgynevezett polgári típusú jóléti állam gyomrát.”⁷ Az idézet sebészeti (vagy talán törvényszéki) orvostanból származó metaforájának – mivel utal a kriminek arra a képességére, hogy precízen tud boncolni – további implikációi vannak, különösen, ha a sorozatnak a társadalom testiségére vonatkozó erős és hangsúlyos metaforáival kapcsolatban vizsgáljuk. A társadalom mint organizmus nemcsak a meggyilkolt áldozatok testével kerül kapcsolatba, hanem a nyomozók testével is. Amikor Martin Beck és kollégái a történet során fáradtak, álmatlanságban szenvednek, tüsszögnek, influenzások vagy gyomorrontásuk van, fizikai állapotuk tükrözi kicsiben az egész rosszul működő társadalom testének folyamatait, „testük a beteg és bomló társadalom metaforája”.⁸

Az egyén és a társadalom teste közötti összefonódás a skandináv krimik visszatérő jellemzője: több mű is hangsúlyosan megmutatja az állampolgár és a bomlóban lévő társadalom (problematikus) kapcsolatát. Arne Dahl svéd író például nem titkoltan az emberi testtel állít fel analógiát a Paul Hjelm főnyo-

⁶ Nancy FRASER, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the 'Postsocialist' Condition* (New York: Routledge, 1997).

⁷ Per WAHLÖÖ, „Grisen är ett gåtfullt djur”, in *Tryckpunkter: 23 författare i egen sak*, 174–181 (Stockholm: Norstedt, 1967).

⁸ Michael TAPPER, *Snuten i skymningslandet: Svenska polisberättelser i roman och på film 1965–2010* (Lund: Nordic Academic Press, 2011), 23.

mozó és felettese közötti beszélgetésben, amelyben az utóbbi a rendőrségnek társadalmi kohéziós szerepet tulajdonít, mely védőréteggént funkcionál: „De a társadalom lazán összetartott testén a rendőrség a bőr. Mi, kívülállók vagyunk a legközelebb a szorongás forrásaihoz, és éppen ezért mi vagyunk a leginkább kitéve nekik. Ha a bőr felreped, a társadalom testének belsősegei kibuggyannak.”⁹

A beteg emberi test metaforája Mankell *Danslärarens återkomst* (2000, *A tánc tánár visszatér* 2003) című különálló regényében is megtalálható. Itt Stefan Lindmannál, egy fiatalabb rendőrtiszttnél nyelvrákot diagnosztizálnak. A náci ideológia történelmi örökségét és a svéd neonácizmus eredetét feldolgozó regényben a beszédszerv rákos megbetegedése válik annak jelölőjévé, hogy milyen nehéz a háborús Svédországról beszélni, ahol a nácibarát érzelmek mindenütt jelen voltak.

Az emberi test mint a társadalmi patológia metaforikus kifejeződése szintén sokszor megjelenik Stieg Larsson *Millennium*-trilógiájában is, ahol a nyomozó teste mellé kerülnek azok a testek, amelyeket Gregersdotter „a nemi erőszak és az emberkereskedelem áldozatainak árucikké vált testeiként” nevez meg. Az egymás mellé rendelés ezen aktusa „a globalizált gazdaság és a jóléti állam átalakulásának”¹⁰ tüneteit mutatja.

Igaz ugyan, hogy a testi betegséget mint a társadalmi betegség metaforáját más szerzők is gyakran felhasználták a regényirodalomban (például Charles Dickens *The Old Curiosity Shop* [*Ódon ritkaságok boltja*, 1841], Honoré de Balzac *La Cousine Bette* [*Betti néni*, 1846] és Albert Camus *La Peste* [*A pestis*, 1947] című művei), de a krimi műfajának kortárs skandináv változatában ez az analógia olyan kiemelkedő szerephez jutott, hogy emiatt alapvető értelmezési keretet jelent a műfaj összes szövegeiben. A társadalom teste és az egyéni test közötti metaforikus egyenértékűség megértésében központi szerepet játszik az a trópus, hogy a nyomozó a betegség értelmezője, ugyanakkor meg is fertőződik tőle.

⁹ Arne DAHL, *Misterioso*, ford. PAPOLCZY Péter (Budapest: Scholar Kiadó, 2013), 38. Az eredeti fordításon módosítottunk.

¹⁰ Katarina GREGERSDOTTER, „The Body, Hopelessness, and Nostalgia: Representations of Rape and the Welfare State in Swedish Crime Fiction”, in *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond: Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, eds. Berit ÅSTRÖM, Katarina GREGERSDOTTER and Tanya HORECK, 81–96 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 83, <https://doi.org/10.1057/9781137291639>.

AZ ÉSZAKI KRIMIK SIKERE

Az északi krimi keletkezéstörténete és közös jellemzői mellett van egy másik fejlemény is, amely legalább akkora figyelmet váltott ki a médiában és a tudományos életben is: annak története, hogyan, mikor és miért került az északi régió krimiiróadalma a kulturális termelés nemzetközi piacának középpontjába. Itt talán hasznos lenne külön terminológiát használni, hogy megkülönböztessük a „skandináv krimi” irodalmi fejlődését, azaz a műfajt mint olyat a *Nordic noir* könyvkiadói sikertörténetétől, amely egy marketing-célokra jól használható reklámszöveg. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy a skandináv krimikkel foglalkozó kutatók általában az átalakulóban lévő társadalmak diszfunkcionalitásának irodalmi ábrázolását, míg a *Nordic noir*val foglalkozók a befogadást és a kulturális transzfert (fordítás, kulturális export, marketing, márkaépítés, olvasótábor, rajongók, mediatisáció) vizsgálják.

Bár van, aki azzal érvelt, hogy „[a] zsáner földrajzi súlypont-áthelyeződését észak felé [...] Peter Høeg *Miss Smilla's Feeling for Snow* (*Smilla kisasszony hóra vágyik*) című műve indította el”,¹¹ emellett hangsúlyoznunk kell Mankell szerepét is, hiszen ő hozott be nagyon fontos új témákat a skandináv krimik világába, mégis kétségtelen, hogy leginkább Stieg Larsson *Millennium*-trilógiája járult hozzá a *Nordic noir* sikeréhez, amelynek kötetei magyarul a következő címek alatt jelentek meg: *A tetovált lány* (2009), *A lány, aki a tűzzel játszik* (2009), *A kártyavár összedől* (2009).

Stieg Larsson *Millennium*-trilógiájának sikere folytán a skandináv krimi regények, tévésorozatok és filmek formájában árasztotta el a nemzetközi piacot. A „Larsson-hatás” (Bergman 2014b) vagy „Larsson-jelenség”¹² néven ismertté vált jelenség, amely azon alapul, hogy a nemzetközi könyvkiadók várják az NSL-t (Next Stieg Larsson, 'a következő Larsson-krimi'), később az irodalomtudósok figyelmét is felkeltette. Olyan könyvterjedelmű tudományos munkák születtek, mint a *Scandinavian Crime Fiction*,¹³ a *Death in a Cold Climate*,¹⁴ a

¹¹ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 5, <https://doi.org/10.1057/9780230363502>.

¹² Uo., 64.

¹³ Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction* (Cardiff: University of Wales Press, 2011).

¹⁴ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), <https://doi.org/10.1057/9780230363502>.

Swedish Crime Fiction,¹⁵ (és a *Scandinavian Crime Fiction*,¹⁶) melyek a modern skandináv krimi eredetével és általános jellemzőivel foglalkoztak, valamint az- zal, hogy milyen összefüggésben áll a krimi a jóléti állam fejlődésével és hanyat- lásával. A kutatások egyik fontos téje annak vizsgálata volt, hogy ezek a sötét történetek a messzi északi félteke távoli sarkából miért keltettek ekkora figyel- met szerte a világon.

Történetileg a krimi olyan műfaj, amely mindig könnyen átkerült egyik kulturális szférából a másikba.¹⁷ Skandinávia esetében a műfajnak ezt a mo- bilitását gyakran az segítette elő, hogy egyrészt támaszkodhattak az egzoti- kumra, miközben – paradox módon – lerombolták a skandináv társadalmi utópiáról alkotott előítéleteket. A skandináv krimik nemzetközi sikerének kulcsa is hasonló okokkal magyarázható. A skandináv országokból származó bűnügyi regények a borítójukon megjelenő egzotikus (és magukat egzotikus- ként feltüntetni akaró) hófödte, kietlen tájakkal hódítják meg nemzetközi ol- vasóközönségüket, ugyanakkor megkérdőjelezzik és megrengetik a régióról alkotott, széles körben elterjedt képet, miszerint ez a régió jól működő, példa- mutató nemzetállamokból áll.

Miközben gyakorlati szinten a kiadói ipar és egyes személyek (kutatók és fordítók) is minden bizonnyal szerepet játszottak az északi országok krimi-iro- dalmának népszerűsítésében, az is figyelemre méltó, hogy a régió krimi-iro- dalma iránt éppen akkor növekedett meg az érdeklődés, amikor az északi jó- léti modell pozitív nemzetközi megítélése hanyatlani kezdett. Az „északi modell” nemzetközileg elismert szociális modell volt, és különösen Svédor- szágot tekintették „példamutató jóléti államnak az univerzalista elvek és az intézményes jóléti modell megvalósításában”.¹⁸ Az 1990-es évek eleje óta azonban a skandináv jóléti állam nagy mértékben átalakult, és ez tükröződik a régió bűnügyi regényeiben is. Ezért nem meglepő, hogy a *Nordic noir* recep- ciójának egyik kulcstényezője az volt, hogy felismerték a korábban a társadal- mi szolidaritáson alapuló társadalmak átalakulásának problematikáját, ame-

¹⁵ Kerstin BERGMAN, *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir* (Milan: Mimesis International, 2014).

¹⁶ Jakob STOUARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction* (London: Bloomsbury Academic, 2017).

¹⁷ David PLATTEN, *The Pleasures of Crime: Reading Modern French Crime Fiction* (Amster- dam: Rodopi, 2011), <https://doi.org/10.1163/9789401207171>.

¹⁸ Vö. Sune SUNESSON, Staffan BLOMBERG, Per Gunnar EDELBALK, Lars HARRY- SON, Jan MAGNUSSON, Anna MEEUWISSE, Jan PETERSSON and Tapio SALONEN, „The Flight from Universalism”, *European Journal of Social Work* 1, no. 1 (1998): 19–29, <https://doi.org/10.1080/13691459808414720>.

lyeknek alapját éppen az etnikai és kulturális homogenitás képezte, ami már a múlté. Ezek a skandináv krimikben felvetett témák a *Nordic noir* révén kerültek a nemzetközi közönség elé.

További szempont még, hogy a *Nordic noir*-jelenség egy olyan földrajzi kategorizáláson alapul, amely Dániát, Norvégiát és Svédországot – valamint a tágabb északi régiót, beleértve Finnországot, Izlandot és a Feröer-szigeteket is – egy entitásként kezeli. A globalizáció idején, amikor a kulturális termékek egyre inkább mobillá és transznacionálissá válnak, van-e értelme egy műfaji meghatározást nemzeti alapon megalkotni? A *Nordic noir*-címké maga is a nemzetközi siker terméke, amelyet hatékonyan használtak felismerhető márkaként az északi országokban készült krimik marketingjében. Sok szempontból nyilvánvalóan problematikus, ha különböző szerzői hangokat egy meglehetősen merev és előre meghatározott kategóriába szorítunk be. Ebben a tekintetben jelentőséggel bír, hogy a *Nordic noir* fogalma leginkább úgy értelmezhető, mintha a régió *kívül* konstruálták volna meg; ahogy Stougaard-Nielsen írja: „A skandináv krimi talán »csak akkor« skandináv, ha külföldről nézik vagy olvassák.”¹⁹

A *Nordic noir* sikerével foglalkozó tudományos kritika ennek megfelelően gyakran átírja a regionális jelzőt, és rámutat arra, hogy az északi régió öt országának ugyan vannak közös vonásaik, de egyéni sajátosságaik is, és ezért külön fejezetekben tárgyalja őket.²⁰ Kerstin Bergman, bár egyetért azzal, hogy van értelme „az északi krimiről mint közös, regionális jelenségről” beszélni, azt állítja, hogy a különböző „nemzeti krimihagyományok más sajátosságokat és preferenciákat mutatnak – és gyakran inkább a nemzeti történelmi körülmények határozzák meg őket, mint a mainstream irodalomtörténet.”²¹ Ezeket a sajátosságokat – állítja Bergman –, a nemzetközi recepció gyakran hajlamos figyelmen kívül hagyni. Érdeemes lehet azt is megvizsgálni, hogy az északi országoknak ez a gyakran leírt jellemzők rögzített halmazává való egybeolvasztása milyen módon köszön vissza az írók, valamint a televíziós és filmes producerek és forgatókönyvírók alkotásaiban, akik – tudatosan vagy sem – esetleg a nemzetközi olvasóközönség kódolt elvárásainak akarnak megfelelni.

¹⁹ STOUARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction*, 206.

²⁰ Vö. Thierry MARICOURT, *Dictionnaire du roman policier nordique* (Paris: Encrage, 2010); NESTINGEN and ARVAS, eds., *Scandinavian Crime Fiction*; FORSHAW, *Death in a Cold Climate*.

²¹ BERGMAN, *Swedish Crime Fiction...*, 173.

ARCTALAN GYLKOSOK

Henning Mankell (1948–2015) 1991 és 2013 között tizenegy regényt, egy novelláskötetet és egy novellát publikált, amelyekben Kurt Wallander rendőrnagy szerepel. Mankell Wallanderről szóló művei több mint 40 millió példányban keltek el, és negyvenegy nyelvre fordították le őket, ráadásul három különböző televíziós sorozatot is készítettek belőlük. Ezért kitűnő példák lehetnek arra, amikor egy művet egy helyi kulturális szférából a nemzetközi közönség számára ültetnek át, különösen a fordítási, adaptációs és mimikrifolyamatok különböző aspektusaira vonatkozóan.²² Mankell regényeit, amelyek „a fordításban megjelenő külföldi krimik zászlóshajóivá váltak”,²³ bizonyíthatóan a *Nordic noir* paradigmáján belül olvasták, a recepcióra és a mediatisálásra összpontosítva.²⁴ Ugyanakkor a *Wallander*-sorozatnak a skandináv krimihagyományban betöltött irodalomtörténeti szerepét értékelték azokban az olyan olvasatokban, amelyek Sjöwall és Wahlö örökségére és az elbeszélések társadalmi-történelmi háttérére fókuszálnak.²⁵

Érdeemes szem előtt tartani, hogy ez a társadalmi-történelmi háttér nem egységes vagy folyamatos. Bár a *Wallander*-elbeszélések sok tekintetben általánosan visszautalnak Sjöwall és Wahlö „bűnügyi regényére”, Mankell történetei határozottan a jóléti állam *utáni* korszakban (*post-welfarism*) ját-

²² A BBC-adaptáció, amelyben Kenneth Branagh alakítja Wallandert – hogy csak egy példát említsünk – a forráskultúrát úgy közvetíti, hogy a helyszínre – különösen a tájra és az építészetre – helyezi a hangsúlyt, amely Waade szerint „egy sajátos brit nézőpont szerint felépített »svédséget« képvisel”, és ezt a perspektívát „explicit módon felhasználták a krimisorozat megalkotásában és marketingjében.” Anne Marit WAADE, „BBC’s *Wallander*: Sweden Seen through British Eyes”, *Critical Studies in Television* 6, no. 2. (2011): 47–60, 47–8. <https://doi.org/10.7227/CST.6.2.7>.

²³ Barry FORSHAW, *Death in a Cold Climate...*, 21.

²⁴ Vö. Michael TAPPER, „More than ABBA and Skinny-Dipping in Mountain Lakes: Swedish Dystopia, Henning Mankell and the British Wallander Series”, *Film International* 7, no. 2. (2009): 60–69, <https://doi.org/10.1386/fiin.7.2.60>; WAADE, „BBC’s *Wallander*...”; Steven PEACOCK, „The Impossibility of Isolation in *Wallander*”, *Critical Studies in Television* 6, no. 2 (2011): 37–46, <https://doi.org/10.7227/CST.6.2.6>; Toft HANSEN, Kim and Anne Marit WAADE, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-59815-4>; Jean GREGOREK, „The Man Who Refused to Smile: Henning Mankell’s Wallander Series and Postmodern Cynicism”, *Genre* 50, no. 2 (2017): 153–179, <https://doi.org/10.1215/00166928-3890019>.

²⁵ Vö. NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*; Shane MCCORRISTONE. „The Place of Pessimism in Henning Mankell’s Kurt Wallander Series” in *Scandinavian Crime Fiction*, eds. Andrew NESTINGEN and Paula ARVAS, 77–88 (Cardiff: University of Wales Press, 2011); STOUFGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction*.

szódnak. A Sjöwall és Wahlöö-sorozat utolsó regénye, a *Terroristerna* (*A terroristák*, 1975) és Mankell első *Wallander*-regényének megjelenése közötti intervallum egybeesik egy jelentős társadalmi-gazdasági változással is Svédországban: „Az 1975–1991 közötti időszak a jóléti állam iparközpontúságától a neoliberais vonásokat mutató posztindusztriális gazdaság felé vezető átmeneti időszak volt.”²⁶ Mankell a *Pyramiden*hez (1999, *A piramis* [2010])²⁷ írt előszavában visszatekintve azokra a kérdésekre, amelyek a *Wallander*-sorozat írásakor fontosak voltak a számára, maga is a társadalmi változások kontextusába helyezi írását:²⁸ „[...] mi történt a 90-es években a svéd jóléti állammal? Hogyan maradhat életben a demokrácia, ha a jóléti állam alapjai repedeznek? Lehet, hogy a svéd demokráciának olyan magas ára van, amelyet megfizetni egy szép napon már nem éri meg?”²⁹

A sorozat első részének, az *Arctalan gyilkosoknak* a története 1990 januárjában veszi kezdetét, és egy skandináv falusi környezetben játszódik, ahol egy idős paraszt házaspárt, Lövgrenéket ismeretlenek brutális módon megkínóznak és meggyilkolnak. A bűntényt a szomszédai, Nyströmék fedezik fel, akik az elmúlt negyven évben a szomszédos tanyán éltek. Mielőtt Nyström rájönne, hogy bűncselekmény történt, az idős férfi megérzi, hogy valami nincs rendben, és elgondolkodik: „Valami olyan szokatlan. Valami nem úgy van, ahogy lenni szokott.”³⁰ Ezután már abban a képességében sem bízik, hogy fel tudja fogni a helyzetet: „Vén salabakter vagyok, aki nem képes a valót a valótlanról elválasztani.” A szövegben hangsúlyos az 1950–1990 közötti időszak említése (az első két oldalon háromszor történik utalás erre a „negyven évre”). Ez a negyven év az ő közös történelmük, az évszakok által meghatározott ünnepekkel, a napi rituálékkal, mely közösségi szellemben, egymás segítségével telt, ez alakította ki az identitásukat. Nyström szomszédainak meggyilkolásával hirtelen véget ért az addig megszokott és ismert élet, és ez a háború utáni svéd társadalom feltételezett harmonikus, idilli svéd társadalmának összeomlását is jelenti, az ebből fakadó bizonytalansággal együtt a jövőre nézve. A nő túléli a támadást, azonban néhány nappal később meghal, ám mielőtt

²⁶ Michael TAPPER, *Snuten i skymmingslandet...*, 64.

²⁷ Henning MANKELL, *A piramis: Wallander első esetei*, ford. FARKAS Tünde (Budapest: M-érték Kiadó, 2010).

²⁸ Több helyen átirtam az eredeti idézetet, mert a tanulmány által idézett angol szövegben nem az „európai jogállamiság”, hanem a „svéd jóléti állam” kifejezés (*the Swedish welfare state*), illetve az európai helyett svéd demokrácia szerepel. (A ford.)

²⁹ MANKELL, *A piramis...*, 9.

³⁰ Henning MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, ford. TÓTHFALUSI István (Budapest: Magyar Könyvklub, 2002), 5.

meghalna, még nagy nehezen kimondja a „külföldi”³¹ szót. Az ezt követő vizsgálat ennek a szónak a különböző értelmezéseire összpontosít, és nem utolsósorban arra, hogy a sajtó és a közvélemény hogyan értelmezheti félre a szót, és hogyan erősítheti fel a már meglévő idegengyűlölő attitűdöket, nagyrészt a Lövgrenék farmjának közelében található menekülttábor miatt.

A nyitó fejezet *mise en abyme*-ként³² funkcionál. Először is azért, mert a regény többi részében is tükröződik; másodsorban, mert az egész *Wallander*-sorozatra reflektál – amelyet Mankell utólag úgy aposztrofál mint regényeket „a svéd nyugtalanságról”;³³ harmadszor pedig tágabb értelemben is tekinthető a skandináv krimik, ha nem is manifesztumának, de incipitjének, amelyek a kilencvenes évektől kezdve széles körben a nemzeti identitás, a globalizáció, a bevándorlás és a jóléti állam válságának kérdéseivel foglalkoznak. Nyström végül egy nyitott ablak miatt döbben rá, hogy valami nincs rendben a szomszéd házban: „Akkor újra odapillant az ablakra, és most már esküdni merne, hogy az ablak nyitva van. Egy ablak, amely mindig csukva volt éjszaka, most hirtelen tárva-nyitva áll.”³⁴ A szomszéd családnevének, a Nyströmnek – amely új áramlatra vagy áramlásra utal –, egy lehetséges értelmezése, hogy a folyékony vagy változékony állapot metaforájaként a menekültek beáramlására vonatkozik, akik egy korábban etnikailag és kulturálisan homogén országba jönnek be – valamint általánosabb értelemben véve talán vonatkozhat az új áramlatokra mint változó időkre és korszakátmenetekre. A nyitottságnak ez a metaforája Wallander bevándorlóellenes véleményében is tükröződik, amelyről a regény későbbi részében a svéd nyitott határok politikáját tematizáló belső monológból értesülünk: „Valójában ebben reménykedem, gondolta. Az lenne a legjobb, ha a gyilkosok tényleg abban a menekülttáborban lennének. Az talán elgondolkodtatná kissé annak az önkényes és erélytelen álláspontnak a híveit, hogy bárki bármikor, bármilyen indokkal átléphet a svéd határon.”³⁵ Wallandernek az idegen mássághoz való ambivalens viszonyát még inkább hangsúlyozzák visszatérő erotikus és egzotikus álmai egy színes bőrű nőről,

³¹ Uo., 46.

³² A *mise en abyme* („mélységbe helyezés”) olyan művészi eljárás, amelynek során a kép egy kicsinyített másolatának ábrázolását helyezik magába a képbe, ami az ismétlődés alakzatává válik. Tágabb értelemben a kifejezés az önreflexivitásra utal, amikor például egy regény megjelenik egy regényben, egy film egy filmben, vagy egy színdarab egy színdarabban (pl. a színdarab Shakespeare Hamletjében). A Wallander-krimi esetében a *mise en abyme* tematikus visszatérést jelent, mely különböző szinteken történik meg.

³³ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 9. A magyar fordításban „európai nyugtalanságról” szerepel. (A ford.)

³⁴ Uo., 7.

³⁵ Uo., 49.

akivel „vad ölelkezésben volt összefonódva” (11) – ez a heves szeretkezés mint „a végső gyarmati fantázia”³⁶ jelenik meg.

A Svédország peremén, a Balti-tenger partján, a Skåne (Skania) nevű régióban fekvő Ystad alkalmas arra, hogy a fikció szerint itt legyen Wallander szülővárosa, mivel ez „egy köztes tér, ahol a provinciális, szinte elmaradott Svédország találkozik a modern, kozmopolita világgal.”³⁷ Ebben a kontinentális Európa (Dánia, Németország és Lengyelország) felé kompátkelőhelyekkel rendelkező régióban, amely a menedékkérők és az európai bevándorlók számára határvidékként és Svédországba való belépési pontként funkcionál, könnyen kialakulhatnak szélsőjobboldali csoportok és elharapózhat az idegengyűlölet. Így szimbolikusan is a stabil és homogén múlt és a változékonnyá váló multikulturális jelen közötti történelmi határon áll. Ezért nem meglepő, hogy Wallander, aki liminális, köztes figura, nosztalgikus nyugtalanságot érez a régióban zajló változásokkal kapcsolatban, amelyek őt személyesen és szakmailag éppúgy érintik, mint a társadalmat. Az idős Nyström visszhangjaként, aki a nyitófejezetben hasonlóképp fogalmazott, Wallander arról elmélkedik, mennyire nyugtalanító, hogy megváltoztak a bűncselekmények és a nyomozás társadalmi-kulturális kontextusai: „Egy új világ jött létre körülötte, és ő ezt még csak észre sem vette. Mint rendőr egy másik, egy régi világban él. Hogyan tanulhatna meg ebben az új világban élni? Mit kezdhet az ember azzal a nagy bizonytalansággal, amely eltölti a hatalmas változások láttán, amelyek ráadásul olyan eszeveszett tempóban kergetik egymást?”³⁸

Wallander tehát két társadalmi-történelmi paradigma között mozog, ahogyan családjában is középkorú férfiként két generáció között áll: vagyis világgjáró, haladó gondolkodású lánya – akinek a barátja, Herman Mboya kenyai orvostanhallgató –, és az apja között, aki szimbolikusan úgy van ábrázolva, mint aki – a letűnt idők üvegburájába zárva – újra és újra ugyanazt az őszit, falusi tájképet festi meg, amelyet egész életében festett. Demenciában szenvedő apja kitartó – és Wallander számára idegesítő – telefonhívásainak ellentéte lányának, Lindának a „némasága”, aki nem hajlandó beszélni vele. Házaságának megromlása és szétesése, valamint képtelensége arra, hogy új szexuális kapcsolatokat létesítsen, csak tovább rontja általános rosszkedvét; és

³⁶ Anna WESTERSTÄHL STENPORT, „Bodies Under Assault: Nation and Immigration in Henning Mankell's *Faceless Killers*”, *Scandinavian Studies* 79, no. 1 (2007): 1–24, 4.

³⁷ Janet McCABE, 2015. „Appreciating Wallander at the BBC: Producing Culture and Performing the Glocal in the UK and Swedish Wallanders for British Public Service Television”, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 29, no. 5 (2015): 755–768, 757, <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068726>.

³⁸ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 243–244.

nemcsak arról van szó, hogy kommunikációs problémák vannak a generációk között, hanem Wallander azzal is szembesül, hogy saját generációján belül sincsenek meg a közös értékek és elidegenednek egymástól, miközben azon küzdenek, hogy megtalálják a helyüket egy megváltozott társadalomban.

A kritika megállapította, hogy Wallander a jelenbeli társadalmi és szakmai kiábrándultság megtestesítője, amelyhez a letűnt idők iránti nyugtalan nosztalgia társul. Különféleképp nevezik: ő „a melankolikus rendőr”,³⁹ „a kiégett zsarú”,⁴⁰ „egy modern, nosztalgikus típusú nyomozó”,⁴¹ vagy, kifejezetten politikai terminusok szerint, egy olyan tudat, amely emblematikusan részt vesz „a jóléti állam átalakulásának tanúja”.⁴² Wallander azonban nem naiv, belső monológjában a nosztalgiával szembeni kritikával állapítja meg: „Úgy élünk, mintha egy elveszett paradicsomot gyászolnánk, [...]. De ez az idő visszavonhatatlanul elmúlt, és kérdés, hogy valaha is olyan idilli volt-e, mint ahogy az emlékeinkben él.”⁴³

Elődjéhez, a Sjöwall és Wahlöö-krimikben szereplő Martin Beckhez hasonlóan Wallander is a skandináv detektívek „gyomorfekély-iskolájához” tartozik (Bo Lundin Beck kategorizációja alapján [1981, 10]). Wallander tisztában van azzal, hogy alkoholfogyasztása, a gyorséttermi ételekből álló rossz étrendje és az alváshiány milyen hatással van általános fizikai-lelki állapotára, és tudatában van annak, hogy tennie kell valamit testi elhanyagoltsága ellen, de ezt folyamatosan halogatja: „Majd holnap elkezdem az új étkezési rendet [...]. Hamburgert evett sült krumplival. Olyan gyorsan falt, hogy azonnal rájött a hasmenés. A végén ülve megállapította, hogy ideje alsónadrágot váltania.”⁴⁴ A hetedik regényben, a *Steget efterben* (1997, *Szent Iván-éji gyilkosság*, 2007) pedig már 2-es típusú cukorbetegséget diagnosztizálnak nála, ide vezetett az az egészségromboló életmód, amelyet saját magának köszönhet és ezért büntudatot érez:

Azt is belátta, hogy bőven van miért hibáztatnia magát. Az étkezési szokásai, a mozgáshiány és a különböző fogyókúrák, amelyek csak arra voltak jók, hogy rövid időn belül még többet hízzon. [...] Elhatalmaso-

³⁹ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 418.

⁴⁰ NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 223.

⁴¹ STOUGARD-NIELSEN, *Scandinavian Crime Fiction...*, 124.

⁴² GREGERSDOTTER, „The Body, Hopelessness, and Nostalgia...”, 82.

⁴³ MANKELL, *A gyilkosnak nincs arca*, 245.

⁴⁴ Uo., 38.

dott benne az önmegvetés és a csőd érzése. Ugyanakkor tudta, hogy most már nincs visszaút. Változtatnia kell az életén.⁴⁵

Wallander figurája könnyen értelmezhető úgy is, mint a saját múltjával küzdő hazájának mikroszinten megképzett reprezentációja: „A múlt erős és izmos teste elsovadt a rossz táplálkozás és a cukorbetegség miatt, és ehhez illő üres, kétségbeesett lélek lakik benne [Wallanderben]. [Ő] a beteges fogyasztói társadalom emlékműve, aki túlórázik, egészségtelen ételeket eszik és ezért magas a koleszterinszintje.”⁴⁶ Az, hogy cukorbetegséget diagnosztizálnak nála, még inkább hangsúlyosá teszi azt, hogy a főhős teste „a modern nemzetállam jólétét tükrözi”.⁴⁷

Mankell *Wallander*-sorozatának első része különböző – és egymásnak el-
lentmondó – olvasatokat váltott ki. McCorrestine úgy tekint rá, mint a szerző politikai aggodalmainak kifejeződésére, és mint olyan helyre, ahol a szerző képes „rávilágítani a rasszizmus, az idegengyűlölet és a bevándorlásellenes érzések riasztó növekedésére Svédországban, amely hagyományosan toleráns és általában befogadó országnak tartja magát.”⁴⁸ Tapper ezzel szemben Wallandert nőgyűlölő és idegengyűlölő karakterként olvassa, és azt állítja, hogy az *Arctalan gyilkosok* „ahelyett, hogy a paranoid és rasszista narratívát ellensúlyozná vagy akár csak elemezné, [...] inkább minden ízében megerősíti.”⁴⁹ Nestingen e két nézet közötti álláspontot képvisel, hangsúlyozza a regényekben megjelenő ambivalenciát és kettős látásmódot, és ezeket jellemzőnek tekintti Wallanderre mint főhősre, ezenkívül „egy olyan allegorikus regisztert [tulajdonít neki], amely ambivalensnek láttatja a svéd és a nyugati világ globális összefonódását a harmadik világbeli Másikkal.”⁵⁰

KÖVETKEZTETÉSEK

Az elmúlt évtizedben az észak-európai régióból származó krimik iránt egyre nagyobb lett a tudományos érdeklődés, amely párhuzamosan nőtt a műfaj nemzetközi kereskedelmi sikerével. Mára már egy külön fejlett tudományte-

⁴⁵ Henning MANKELL, *Szent-Iván éji gyilkosság*, ford. KÁROLYI Zsuzsa (Budapest: M-érték, 2007), 46.

⁴⁶ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 65.

⁴⁷ PEACOCK, „The Impossibility of Isolation in *Wallander*”, 42.

⁴⁸ MCCORRISTONE, „The Place of Pessimism...”, 78.

⁴⁹ TAPPER, *Snuten i skymningslandet...*, 170.

⁵⁰ NESTINGEN, *Crime and Fantasy in Scandinavia...*, 244.

rület alapul a skandináv krimire, melynek kutatói a műfaj különböző aspektusaival foglalkoznak, és interdiszciplináris megközelítéseket alkalmaznak. A tudományos vizsgálódásnak az lenne még a feladata, hogy jobban árnyalja a két gyakran összemossott fogalom közötti különbséget, mely probléma abból fakad, hogy a kritika gyakran szeret címkézni és egyszerűsíteni: így született meg a skandináv krimi és a *Nordic noir*. Az előbbi – amelyet a régió kulturális, társadalmi és politikai környezetére való reflexió és kritika jellemez – már jóval azelőtt létezett, hogy a skandináv jóléti állam hanyatlását követően a *Nordic noir* kifejezés elterjedt volna. A *Nordic noir* terminusa – amely végső soron egy marketingkonstrukció – azonban mind a tudományban, mind a populáris kultúrában felülkerekedett a másikon. A *Nordic noir* tehát nem csupán egy „posztjóléti” lencsének tekinthető, amelyen keresztül a skandináv krimiket olvassák, hanem egy „posztjóléti” szűrőnek is, amelyen keresztül a skandináv régiót a neoliberalizmus korában mediatizálják. Ez a kritikai finomítás különösen fontos annak fényében, hogy a legújabb skandináv krimik konkrét témája a két társadalmi-gazdasági paradigma közötti nehéz átmenet, amelyet elfed egy leegyszerűsítő, bár vonzó kategória (*Nordic noir*) visszamenőleges alkalmazása egy olyan műfajra, amelyet témáiban és kontextusaiban is a sokféleség és a diszkontinuitás jellemez.

(Anne GRYDEHØJ. „Nordic Noir”. In *Introduction to Nordic Cultures Book*, edited by Annika LINDSKOG and Jakob STOUGAARD-NIELSEN, 117–129. London: UCL Press, 2020).

Fordította: BODROGHI CSILLA