



**AALBORG UNIVERSITY**  
DENMARK

**Aalborg Universitet**

## **De sidste dages heldige**

Hansen, Kim Toft

*Publication date:*  
2008

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Hansen, K. T. (2008). De sidste dages heldige: om krimifiktion og Gunnar Staalesens forfatterskab. (1. udg.) (s. 1-41). Aalborg: Aalborg Universitet.

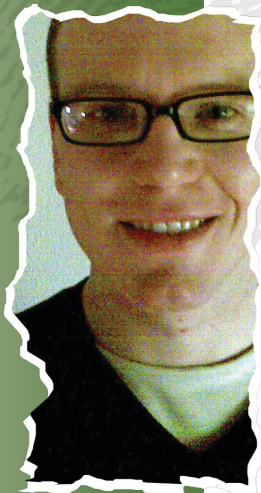
### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- ? Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- ? You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- ? You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



## Kim Toft Hansen De sidste dages heldige

Om krimifiktion og  
Gunnar Staalesens forfatterskab<sup>1</sup>

Krimifiktionen har en særegen tilknytning til den verden, som den er en del af. Men samtidig etablerer den sig også på baggrund af nogle yderst diegetiske komponenter, der forstås ud fra nogle fiktionsteoretiske teorier. Det betyder, at krimifiktionen – i sit mere samfundskritiske format – fungerer på én gang selvberørende og selvnedbrydende, idet den på samme tid formår at opretholde en kritisk forbindelse til en kontekstuel verden og selvgyldig fiktionsverden. Den tankegang vil blive appliceret på krimifiktionen generelt, men især vil det give anledning til at se nærmere på nedslag i Gunnar Staalesens forfatterskab.

I denne sammenhæng læner jeg mig opad Willy Dahl, der arbejder med en basal såkaldt operativ definition, om "at en kriminalroman handler om en forbrydelse og en opklaring af den" (Dahl 2001: 161); en definition, som er meget rummelig og derfor bredt accepteret (Symons 1992: 1). Det er omvendt overraskende, hvordan krimifiktion, når en nærmere definition forsøges, bliver til en meget smal genre, på samme måde som kunst bliver til en eksklusiv deling hos Adorno. Når fx S.S. Van Dine (1928) eller Stefan Brockhoff (1937) sætter regler for, hvad en detektiv- eller kriminalroman må, så bliver det ofte svært at overholde det hele, hvorved de fleste krimifiktioner afviger fra genren (Symons 1992: 3). Det gælder formentlig alle genrer, at de præges af konstans og variation, overholdelse og improvisation, men i sin krimiroman *Europa Blues* (2001) indfører Arne Dahl implicit under dække af jazzmusik og Miles Davis-klassikeren *Kind of Blue* (1959) dette som en egentlig poetik for krimien:

Musikerna kom till studion utan att ha sett musiken förut, Miles kom med ett gäng notblad, och samtliga fem låtar lär ha suttit på allra första försöket. På något sätt kändes det att det här var en

<sup>1</sup> Forhåndenværende arbejdspapir er et revideret uddrag fra mit speciale *Grænselandet. Om fiktionsteori, krimifiktion og Gunnar Staalesens forfatterskab*, Aalborg Universitet, 2007. Kapitlet her fokuserer primært på Gunnar Staalesen, men skitserer og trækker på en række fiktionsteoretiske overvejelser, der forefindes som det første kapitel i *Grænselandet*. Arbejdspapiret her er revideret således, at det i vid udstrækning ikke forudsætter kendskab til denne fiktionsteori, men man kan med fordel gennemlæse den. En række teorier, filosofier og andre tankegange er heri beskrevet mere udførligt, hvilket primært gælder Theodor W. Adorno, Paul Ricœur og Zygmunt Bauman.

Krimi og  
kriminal-  
journalistik  
i Skandinavien

[www.krimiforsk.aau.dk](http://www.krimiforsk.aau.dk)

Arbejdspapir nr. 7

© Kim Toft Hansen  
[mail@kimtoft-hansen.dk](mailto:mail@kimtoft-hansen.dk)

Aalborg 2008

ISBN:  
978-87-91695-16-2

Design og layout  
Kirsten Bach Larsen

musik som blev till medan den framfördes, som omedelbart satte sig.  
(Dahl 2001: 21)

Arne Dahl nævner ikke eksplicit, at dette er en beskrivelse af krimien, men det synes plausibelt for det første at se dette som et udtryk for krimiens megen jazzinspiration, og for det andet at læse det som en implicit selvreference til krimiens genrebestemmelser: Der er fra starten sat en grundskitse, som skal overholdes (forbrydelsen og opklaringen), men inden for disse rammer kan der improviseres: "Man må pålægge sig selv visse begrænsninger for frit at kunne fabulere" (Eco 1985: 27)<sup>2</sup>.

De operative paradigmer, som Willy Dahl opsætter for genren, læner sig endvidere også til de ontologiske fiktionsperspektiver, idet han får genren knyttet an til en form for *diegetisk referencialitet*: Virkeligheden i krimifiktion "kan kun tolkes i en metaforik, som skaber distance. Metaforerne bliver signaler: dette er litteratur og ikke virkelighed, men det er en litteratur med reference til virkeligheden" (ibid.). Fiktionen ansues således generelt som et udsagn, der indoptager den aktuelle verden (den første årsag) i fiktionen, hvor verden tager del, mens den samtidig opretholder en diegetisk verden. Det er dette paradoks, jeg forklarer som fiktionens diegetiske referencialitet. At udsagnet er diegetisk, betyder, at der dannes nogle pragmatiske rammer omkring udsagnet, som har et anderledes mindre forpligtende forhold til sandhedsbegrebet, end tekster direkte om den aktuelle verden vil have

Søren Kierkegaard skriver, at det "er ganske sandt, hvad Philosophien siger, at Livet maa forstaaes baglænds. Men derover glemmer man den anden Sætning, at det maa leves forlænds" (Kierkegaard 2001: 194). Selvom dette efterhånden er en lidt slidt aforisme, er det rammende, hvor godt det passer på krimien. Efterforskningen leves eller ledes forlænds, hvilket i bund og grund er detektivens slørede problem, idet det, han forsøger at opklare, ikke ligger fremme men tilbage. Derfor er krimien et fornemt eksempel på livets kompleksitet og forståelsesproblematik, som også Ricœur får fiktionen til at være det. Det kan hævdes, at fiktionen og kunsten generelt netop er livsfortolkende og -afspejlende. Men det er slående, hvor direkte afledt af livets erkendelsesmæssige og moralske spørgsmål, krimifiktionen er. Det, der er centralt i beskæftigelsen med krimifiktionen, er det nærmest direkte forhold til modalitet eller den tidsbundne konsensus om tingenes tilstand. Krimien er tæt bundet til sandhedsbegrebet, men som Malmgren (2001 51ff) viser, er sandhedsbegrebet ofte i konflikt med retfærdighedsbegrebet, hvormed vi ser, hvordan krimien er lukt engageret i en diskussion af både erkendelse og moral og forholdet derimellem. Endvidere forekommer det også som et mere eller mindre generelt træk, at krimifiktionens diskussion af erkendelse og moral udspringer af karaktererne, nemlig detektivens erkendelse af forbryderens moralske brud. Dette er fokus for nærværende arbejdsrapport, sammen med nogle konkrete analyser og nedslag i Gunnar Staalesens forfatterskab<sup>3</sup>.

Staalesens forfatterskab er omfangsrigt, og han har nu begivet sig ind i sit fjerde produktive årti. Det er blevet til en adspredelse i flere grundgenrer, lige fra romanen, over novellen, til skuespil, som oftest indkredses i et kriminalistisk plot. Romanen *Rygg i rand, to i spann* (1975) er blevet produceret som tv-serie, mens bla. *Bitre blomster*, *Tornerose* og *Din til døden* netop er kommet som film. Det betyder, at Staalesens for-

2 Se Peter Kirkegaard og Tore Mortensen: *Kind of Blue – Europa Blues*. Arbejdsrapport nr. 6, krimiforsk.aau.dk

3 Årstalsangivelser på Gunnar Staalesens og andre litterære værker henviser til det oprindelige udgivelsesår, mens de øvrige referencer henviser til den benyttede udgave. Se litteraturfortegnelse for oprindeligt udgivelsesår på disse.

fatterskab åbner for en lang række forskellige fokuseringer og analyser inden for diverse medier, nemlig litteratur, drama og film. Her er det dog en række af romanerne, som vi nøjes med at se nærmere på. Der er således flere forskellige måder at angribe dem på, hvor den gængse vinkel er at se på forfatterskabet mere eller mindre ud fra en kronologisk udvikling (Dahl 1995b: 60ff; Rottem 1998: 101ff).

Der er ikke skrevet meget om Staalesen, men det, der er, beskriver gerne den tidlige Staalesen med to hovedkarakterer Dumbo og Maskefjes fra trilogien, der er udgivet under samme navn (Staalesen, 2000), over udviklingen af karakteren Varg Veum i *Bukken til havresekken* (1977), som siden har været Staalesens gennemgående karakter. Desuden lægges der vægt på et tiltagende sociologisk fokus, som godt nok tydeligt er til stede i de tidlige, men det socialkritiske moment tager til senere, primært fra *I mørket er alle ulve grå* (1983). Romanerne bliver lidt længere, hvilket synes at have sin betydelige årsag i, at de sociale beskrivelser intensiveres. Mest afvigende fra de dominerende tendenser er Staalesens hidtil mest litterært anerkendte værk, den historiske Bergen-trilogi bestående af *1900 Morgenrøde* (1997), *1950 High Noon* (1998) og *1999 Aftensang* (2000), som stadig opererer med en gennemgående kriminalgåde, men de historiske perspektiver er her den fremskudte spydspids. Efter trilogien, som dog også har Varg Veum som en birolle, vender Staalesen tilbage til den mere velkendte formel med Veum ved roret som jeg-fortæller.

Men som allerede er antydnet, så er der nogle tværgående tematikker og teknikker, som anes synkront hos Staalesen – og det er dem, vi her skal have fat på. Jeg vil fortløbende reflektere over krimifiktionen på et fiktionsteoretisk grundlag, mens disse overvejelser vil blive konkretiseret med en række uddybende analyser af nogle af Staalesens romaner. Det betyder samtidig, at det ikke er det komplette forfatterskab, som jeg kan tage i fokus, men jeg anser mine analyser som bredt anvendelige på størstedelen af romanerne.

## Krimiens opståen

Der er flere årsager til, at krimien opstår. Krimien er i sin rationalisme en oplysningsgenre, hvilket – som det ligger i *oplysning* – også ligger i idéen om at *opklare* og *efterlyse*. Men der er ydermere en lang række sociologiske omstændigheder, der danner grundlaget for krimien.

- 1 For det første var det nødvendigt i det tidlige 19. århundrede, at opprioritere efterforskningen og dens metoder af den simple årsag, at kriminaliteten befandt sig på en stødt stigende kurve. Det stillede dermed større krav til efterforskningen, og her fandt man en lang række værdifulde redskaber i oplysningens rationelle, deduktive metode.
- 2 For det andet og mere grundlæggende var urbaniseringen en tydelig medspiller i den stigende kriminalitet, idet folk blev 'stuvet sammen' på mindre plads og overskueligheden befolkningen imellem svandt ind, hvilket gav den kriminelle bedre kår for at herske ubeset.
- 3 For det tredje og måske endnu mere fundamentalt så opstod der i de større byer en kapitalistisk tænkning, hvor på den ene side stod "the 'normal' law-abiding citizens, who, with the rise of capitalism, increasingly had more material to lose to the criminal" (Scaggs 2005: 18), men på den anden side blev skellet mellem den rige og den fattige også det større. Dermed kan stigende kriminalitet, som Bauman skriver (1997: 35ff), ses som et billede på, at den enkelte, der ikke har købt sig plads i forbrugersystemet, må stjæle eller det, der er værre, for tage del i det samfund, der er skabt. Det er selvfølgelig meget tidligt i den kapitalistiske æra at se dette som en årsag til stigende kriminalitet, men det er plausibelt, at vi dér kan lokali-

sere et tidligt ophav til samme. Markedstænkningen, kapitalisme og den nødvendige forbruger opstår som følge af de industrielle revolutioner omkring det tidlige 1800-tal i kølvandet fx på Adam Smiths økonomiske teorier, mens kombinationen med større byers mættede, labyrintiske gadesystemer kan siges såvel at presse kriminaliteten op som at give den bedre betingelser.

- 4 For det fjerde, og måske mere positivt, ændrede menneskesynet sig også betragteligt i løbet af 1800-tallet. Samtidig ændredes straffesystemet, og blandt, som Foucault beskriver, "de mange ændringer fastholder jeg en enkelt: pinestraffens forsvinden" (Foucault 2002b: 21). Det er ikke længere den korporlige, fysiske straf, der er i centrum, men det er – og det er måske den negative side af det – i stedet et forsøg på at 'gemme' de kriminelle elementer væk. Ud af dette opstår, hvad Foucault kalder det panoptiske samfund, hvor overvågning bliver centralt, og det er her, efterforskeren kommer ind i billedet som netop den, der overvåger. Det er drømmen om det rene samfund, der opstår, hvilket også hænger tæt sammen med oplysningstænkningens ensretning – et punkt, som fx Adorno er dybt kritisk over for. Der bliver dermed ikke plads til forskel, hvorved vi igen kommer tilbage den enkelte, der ikke tager del i det store hele: en mennesketype, Bauman beskriver som brændemærket *classes of criminals* (Bauman 1997: 41). Samfundet bliver på denne måde ensrettet, hvilket Foucault også er enig i:

Normalitetsdommere er til stede overalt. Vi lever i et professor-dommer, læge-dommer, »socialarbejder«-dommer samfund. De sørger alle sammen for, at det normatives almenyldighed hersker, og hver enkelt i den grad, at han ser, at hans krop, fagter, adfærd, opførsel, evner, præstationer er underlagt denne. (Foucault 2002b: 325ff)

Denne normaliseringsproces er hos Foucault, Adorno og Bauman ofte karakteriseret negativt, idet en sådan ensretning nødvendigvis må implicere en slags freudiansk undertrykkelse af det afvigende. Derfor understreger Foucault også, at kriminaliteten på den måde bliver selvopretholdende, idet forbryderen "er et produkt af institutionen" (ibid.: 322). Men i denne normaliseringsproces opstår samtidig med fængslernes udvikling, som også Foucault beskriver det (2005: 114ff, 1975: 316), den videnskabelige psykologi, hvilket afspejler en ny måde at tænke straf på. I stedet for den kropslige eller den synlige arbejdsstraf opstår idéen om disciplinering (Foucault 2002b: 414, 1975: 149ff). Man kan sige, at der befinder sig en understrøm af tro på, at mennesket kan forbedres og reetableres i samfundet. Det er dog centralt, at mennesket kommer til at bevæge sig i en dialektik mellem magtmæssig undertrykkelse og overholdende samfundsdeltagen. Det vigtige for krimiens opståen er selve processen, som kan karakteriseres som en humanisering af strafferetten i retning af, at menneskets internering kan afhjælpe de sociale komplekser, mens det samtidig afspejler den oplysningsmæssige tro på intellektet: Straf kan af denne grund historisk karakteriseres som en overgang fra den synlige kropslige pinestraf, over den besigtelige arbejdsstraf til en indre, psykologisk intellektuel forbedring. Både efterforskeren og forbryderen bliver produkter af en rationalistisk tankegang, der kan læses i efterforskerens rationelt-deduktive erkendelse af forbryderens normbrud, som kan forbedres gennem rationelt-moralsk succes. Det kan vi også se i den norske sociologe skole inden for krimifiktio.

## Krimien lagt i korset

Et af de elementer hos Staalesen, som vi her fokuserer skarpt på, er det, som er omtalt som den 'socionomiske skole' i Norge – en tangent, som Staalesen er blevet udråbt som skaber af (Rottem 1998: 101). Dette er således helt centralt i forhold til forståelsen af den omtalte rationelt-moralske forståelse af den kriminelle i samfundet. Til grund for dette ligger der hos Staalesen en art naturalistisk ideologi, hvor mennesket anses som et biologisk væsen, der er dybt præget af sit miljø, hvormed romanen hos Staalesen bliver til et – som Émile Zola kaldte det – laboratorium, hvor menneskelige biologiske og psykologiske mekanismer afprøves. Der er dog ikke hos Staalesen en primær psykologisk indlevelse, som vi ser det hos fx Karin Fossum, som direkte fokaliserer (dele af) sine romaner hos forbryderen. Hos Staalesen er karakteren Varg Veum som jeg-fortæller i stedet en indlevelsens habitus, hvilket elementært udspringer af Veums uddannelse på socialhøjskolen. Som vi også senere kommer ind på, så betyder dette, at Veum ofte prioriterer anderledes, end hvad skyldsspørgsmålet rent rationelt byder, hvilket af og til installerer en konflikt mellem den rationelle erkendelse af den skyldige og den moralske forståelse for det retfærdige.

Det gælder fx i *Bukken til havressekken*, hvor en tidligere sag, som Veum arbejdede på, nævnes. Veum havde hjulpet den femtenårige Eva-Beate ud af stofmisbrug og prostitutionsmiljøet, og under samme aktion var temperamentet løbet af med ham. Derfor gav han en person, som på det tidspunkt havde købt sig kønslig omgang med Eva-Beate, en større omgang tæv. Desangående forklarer Veum sig:

Saken ble henlagt. Alle forstod mig. Det var påstand mod påstand, og i verste fall kunne jeg si at det var selvforsvar. Mannen var en av de verste stofflangere i byen, og det var bevis nok i rommet til å sperre ham inne de første åtte årene. Han fikk ti, men de trak fra de tre månedene han lå på sykehuset. (Staalesen 1977: 67)

Det er indlysende, at Veum var skyldig i bevidst overfald, men denne handling blegner i forhold til det, som 'stoflangeren' var skyldig i, hvorved den relative moralske skyld sættes højere end den rationelt erkendelige skyld. Det betyder desuden også, at den samfundsmæssigt konservative ideologi, som krimien hos fx Agatha Christie har været anklaget for, ikke bærer samme tyngde hos Staalesen.

Det gælder i øvrigt store dele af den skandinaviske model, som også Staalesen selv påpeger i en debat om krimien i *Dagbladet* i 1996: "Det er i Norden vi er socionomer" (Staalesen 1996). Som igangsætter af debatten hævder forfatteren Pål Gerhard Olsen, at kriminallitteraturens kerneproblem er, "at den pålægger seg selv strenge begrænsninger i artikulasjonen av sine anliggender – den har langt fra full yringsfrihed... Den gjengse kriminalromanen går kort sagt med korsett" (Olsen 1996a). Indirekte får Olsen sagt, at krimien er præget af den konservative ideologi, som således rammer krimifiktionen både på det formalistiske og det tematiske, idet den "ikke makter å åpne opp for den fulle innebyrd av sitt innhold" (ibid.). Dette fik en række forfattere til at fare i blækhuset. Staalesen var en af dem:

Kriminalromanen er i utgangspunktet en etter måten fasttømret sjanger. Si gerne at den går i korsett. Men hvis ikke min doktorgrad i kleshistorie svikter meg totalt, så synes jeg å erindre at et korsett faktisk er til å snøre opp – og se da, unge Olsen, hva som faller ut... Kriminalsjangeren innbyr i det hele tatt til mange slags festlig lek med korsettet: av og på, av og på. (Staalesen 1996)

Og et af de steder, hvor Staalesen ofte lader korsettet falde, er netop den samfundsmæssige orientering, hvor læseren præsenteres for nogle moralske vurderinger af de sociale omstændigheder, som Varg Veum bevæger sig inden for. Hos Staalesen kan korsettet være mere eller mindre snøret, hvilket giver sig udslag i den relativt tætte knude i *Bukken i havresekken*, som primært kun tematisk begiver sig rundt i miljøet uden alt for mange vurderinger. Den sociologiske diagnose intensiveres derimod i fx *Begravde hunder biter ikke*:

Det er en sivilisasjon i full oppløsning, overflodssamfunnets perverterte lengsel etter stadig nye måter å pirres på, et underholdningsbehov hinsides alle proporsjoner. Og det er tilpasset en verden der penger er makt og liv ikke længere har noen egenverdi. (Staalesen 1993: 190)

En sådan diagnose lagt i munden på Veum fungerer som en meget direkte, moralsk kritik af samtiden, der kan anses som en genspejlende digression<sup>4</sup>. Man kan drage denne kommentar ud af fiktionen og diskutere, om diagnosen er fejlslutning eller ej. Det er netop de samfundsmæssige almene normer, der diskuteres indgående på foranledning af det kriminelle plot – og der er god plads til den slags moralske vurderinger, når korsettet løsnes. Vi vender tilbage til de sociologiske aspekter hos Staalesen senere. Vi tager først et blik på det erkendelsesmæssige moment.

## Efterforskning og dénouement

At krimien er så nært beslægtet med sandhedsbegrebets funktionsmåde, betyder ikke, at der nødvendigvis er eksplicite, genspejlende digressive sandheder til stede i fiktionen; men det kan der selvfølgelig være, som vi så det *Begravde hunder biter ikke*. Det betyder nærmere, at krimifiktionen er dybt engageret i diskussionen af, hvordan vi ved, at noget er sandt. Det er af samme grund, at krimien er så nært beslægtet med filosofien, som Umberto Eco skriver: "Når det kommer til stykket er al filosofis... grundlæggende spørgsmål det samme som kriminalromanens: Hvem er den skyldige?" (Eco 1985: 53). Det følger af dette, at vi har at gøre med et rationelt, deduktivt sandhedsbegreb, hvor der fra andre tegn (spor) udledes et endegyldigt tegn (sandhed), der med nødvendighed må være sådan. Det er formelle betingelser, at en række sande præmisser kan lede frem til en sand konklusion: skyldig eller uskyldig. Det er i hvert fald den ideelle forståelse af efterforskning i og uden for fiktion. Efterforskningens arbejde er at gøre det polysemiske monosemisk.

Krimifortællingen er således gennem sin erkendelsesmæssige struktur involveret i forfølgelsen af tegn, som potentielt peger i den ene eller anden retning. Men problemet for detektiven og læseren er, at krimien består af to grundfortællinger, som retter sig konfliktuelt mod hinanden:

In the process of telling one tale a classic detective story uncovers another. It purports to narrate the course of an investigation, but the "open" story of the investigation gradually unravels the "hidden" story of the crime. (Porter 1981: 29)

4 Jeg henter begrebet *genspejlende digressioner* hos Lubomir Doložel: "Imaging digressions are embedded in the fictional text but express opinions (beliefs) about the actual world. In this respect, they are clearly different from fictional commentaries, which pertain to the fictional world... The semantics of these digressions is determined by the fact that they claim validity in the actual world; consequently they are subject to the truth-conditions of the I-text" (Doložel 1998: 27).

Dette er, hvad Dennis Porter kalder krimiens *backward construction*, hvilket netop understreger det kierkegaardske kompleks: "It is a genre committed to the act of recovery, moving forward in order to move back" (ibid.)<sup>5</sup>. Det er endvidere samme steds fra, krimiens glimrende evne til at skabe *suspense* udspringer. Der er undervejs stridige fortolkningsmuligheder mellem sandhed og tildækningen af samme, hvilket skaber friktion mellem læserens og detektivens forståelseshorisont og erkendelsen af de sande begivenheder. Porter benytter således Edgar Allan Poes erkendelsesbegreb *dénouement* om det punkt i krimifortællingen, hvor i hvert fald læseren, men ofte også detektiven, opnår indsigt i sandheden, men Porter forklarer ikke, hvordan krimien strukturelt, fortælle-mæssigt leder op til dette erkendelses punkt. Derfor vil jeg her udvide Porters model vha. Poes begreber om *upper* og *under current*.

Porters model for krimifortællingens klassiske opbygning kan forsimplet tænkes som to modsatrettede intentioner. Efterforskningens progressive historie udvikler sig som en tidslinie fra nutid ind i fremtiden, mens den samtidig foretager skridt ind i fortiden. Man kan sige, at syuzhettet køber sig viden om fabulaen, hvormed efterforskeren sætter sig i læserens rolle. Efterforskeren læser plottet, som forbryderen har skrevet. Den progressive linie er den tidslinie, som læseren følger, men samtidig fungerer den som den tildækkede sandhed, som Poe kalder *tranquil thesis* (den beherskede tese) (Poe 1984: 571). Teorien om under- og overstrøm er hos Poe en generel teori om kommunikation, som han benytter på alt lige fra essays til prosa og poesi, men i sammenhæng med krimien fungerer denne beherskede tese som detektivens stadige søgen efter sandheden. Det er den altid foranderlige hypotese. Men under alt dette ligger, hvad Poe kalder *suggestive meaning* (den antydede betydning), der undertiden kan kigge op til den beherskede tese. Det betyder, at overstrømmens beherskede tese gang på gang, når detektiven finder et spor, perforeres af understrømmens antydede betydning. Denne er kun antydet, fordi forbryderen (formentlig) ikke vil pågribes og derfor tildækker sine spor. Jo flere spor, der dukker op i efterforskningens overstrøm, jo tættere kommer detektiven på at samle alle sporene til den samlede om sandhedserkendelse. Det er dette, Poe kalder for *dénouementet*:

It is more only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. (Poe 1984: 13)

Dermed kan vi sige, at summen af de gange, som understrømmen perforerer overstrømmen, tilsammen udgør fiktionens plot. Det skal igen understreges, at Poes refleksioner bruges på nærmest al kommunikation, men det peger i vores tilfælde endnu engang på, hvor engageret krimien er i sandhedsrefleksion og ledemotiver mod *dénouementet*. Understrømmen er, skriver Poe, "indefinite of meaning", men i efterforskningen er det efterforskeren (eller læseren), der skal koble *signifianten* til *signifiéen*. Når det sker, møder vi narrativens *dénouementet*.

---

5 John Scaggs er enig i denne pointe: "The hardboiled story is structured by a plot with a double-rhythm, advancing inevitably forward in time while simultaneously moving backward, against the narrative flow, to resolve the violence and disruption that have prompted the client to seek out the detective in the present" (Scaggs 2005: 73).



## Var der andet, jeg kunne spørge?

Hos Staalesen bliver vi som læsere draget helt ind i refleksionerne bag – som Poe kalder det – den beherskede tese, hvilket er en effektiv udnyttelse af jeg-fortællerens rolle. Veum gør sig gennemgående i de fleste af romanerne en lang række overvejelser over hvem, der har gjort hvad hvornår. Det betyder ofte hele afsnit, der er formuleret som spørgsmål, som Veum endnu ikke har fundet svar på. Det gør sig fx gældende *Som i et speil* (2002), hvor Veum efterforsker et forsvundet ægtepar, hvor et dobbelt dødsfald kaster sine skygger ind i nutiden, mens et skib sejler mod Norge med en ukendt last. Som det oftest er tilfældet, sidder Veum her ensomt tilbage og gennemtænker sin efterforskning:

Burde jeg søke i kildene etter flere kjensgjerninger om det som hadde skjedd, den septembarnatten i 1957? Var en av disse kildene kanskje Hallvard Halgenes? Satt politiet på noen dokumenter i den anledning? Var det andre jeg kunne spørre? Hva med det andre oppdraget jeg hadde fått, også det med en forbindelse til Trans World Ocean? Var det bare et sammentreff, eller hadde også dette noe med forsvinningsnummeret til Fernando Garrido og Bodil Breheim å gjøre? Men først og fremst: Hvor i all verden befant de seg? Var det noe jeg hadde oversett? (Staalesen 2002: 66)

Sådanne afsnit har to primære funktioner. Først er de særdeles informative for læseren, idet plottyngheden hos Staalesen ofte er præget af et stort karaktergalleri. Således sørger disse stilfærdige refleksioner for, at vi kan få samlet op på, hvad der er foregået hidtil, og hvilke sammenhænge, som Veum er stødt på indtil nu.

Dernæst giver det indblik i de refleksioner, som Veum foretager sig i jagten på sandheden. Vi aner nogle sammenhænge, men efterforskningen er stadig overbebyrdet af interrogativer. Gennem disse refleksioner, som også ender med foreløbige konklusioner hos Veum, med Poes udsagn en række beherskede teser, kigger understrømmen momentvist op: "Jeg havde to navne på blokken. *Bernt Halvorsen* og *Hallvard Hagenes*" (ibid.: 67). Disse navne er dukket op til den for os kendte overstrøm fra understrømmen, men vi ved endnu ikke, hvorfor netop disse navne har perforeret erkendelsens beherskede tese. Der er flere steder i Staalesens forfatterskab, hvor netop denne under- og overstrømmodel synes at være eksplicit reflekteret ind som en metafor for Veums efterforskning. Det ser vi udtrykkeligt i *Bukken til havresekken*, der netop benytter samme spatialmetafor som Poe:

Det måtte være noe annet som lå under: ett eller annet. Skimtet omrisset av det, uklart, som noe som lå på bunnen foran en brygge der jeg lå på magen og stirret ned i vannet. (Staalesen 1977: 142).

Her er yderligere en række eksempler i henholdsvis *Din, til døden* (1979), *I mørket er alle ulver grå* (1983) og *Ansikt til ansikt* (2004):

Det er enkelte uklare punkter – ennå. Men skjellettet er klart, og indisienes språk er tydelig. (Staalesen 1979: 151)

Hvis det var et mønster i det, var det godt skjult, og sporene var minst ti år gamle. Hvis det i det hele tatt fantes noen spor. (Staalesen 1983: 62)

Svaret så jeg foreløpig bare konturene av, noe som gjorde meg enda kaldere der jeg stod. (Staalesen 2004: 205)

Desuden indfører Staalesen i 1999 *Aftensang* (2000) endnu en i vores sammenhæng velkendt metafor for efterforskningen, hvor "god kondisjon og evnen til at læse mellem liniene var gode egenskaper å ta med seg" (Staalesen 2000: 292). Vi vender tilbage til løbemetaforen senere, men her får vi indført en idé om forbrydelsen som tekst, der skal læses – og understrømmen ligger således mellem linierne. Og som man læser sig frem gennem skoven af interrogativer hos Staalesen, formindskes disse spørgsmålstejn langsomt proportionelt med, at Veum finder svar. Disse svar kulminerer oftest i et læserorienteret dénouement, hvor vi med Veum som anfører får indsigt i sagens sammenhæng. Vi vender tilbage til dénouementet hos Staalesen i det følgende.

Dette antyder, at krimien generelt inkorporerer en særlig tro på rationalisering og sandhed, hvilket i flere tilfælde da også er rigtigt. Kriminalfortællingen hos Poe, Doyle og Christie er alle produkter af, hvad Jørgen Holmgaard omtaler som den "rationelt-analytiske verdensholdning [hvor] teknikkenes rationelle tankeformer fascinerede langt uden for deres praktiske udgangspunkter." (Holmgaard 1984: 23ff). Holmgaard kalder denne måde at læse en verdensholdning ind i fiktionen for socialpsykologi, men det korresponderer med en art enighed eller ideologisk konsensus. Dermed viser Holmgaard, hvordan krimien både opstår som et produkt af rationel tænkning, "tales of ratiocination" (Poe 1984: 573), og hermed for så vidt afspejler en tro på eller et håb om at kunne finde frem til en sandhed gennem rationel tænkning. Krimien kan indfinde sig som et produkt af tidens konsensus, hvilket vi kan omtale som den mimetisk-aktuelle komponent, mens den jo omvendt også foranstalter sine narrativer som fiktioner, som vi forklarer som de autonomt-uaktuelle komponenter. Således bliver den tidlige krimi op til og med mellemkrigstiden for det meste en modalt afspejlende fortælling, der for så vidt viser en blind tro på, at menneskets intellekt kan opnå indsigt i sandheden gennem tænkning. Det er også delelementer, vi kan læse i krimiens opståen og videreførelse. Men sandhedsbegrebet beholder ikke sin entydige formulering i krimien generelt og heller ikke hos Staalesen. Dette spørgsmål kan vi belyse ved at se nærmere på dénouementet.

### Krimiens første parameter: centrering og decentrering

Afspejlingen af den samfundsmæssige epistemologiske og moralske forståelse kendetegner også det 20. århundredes krimi. Men hvor den tidlige krimi har været stærkt modalt afhængig, af hvilken grund den ikke i fx Adornos relative autonomi vil kunne antyde nogle mimetiske impulser og derfor ændre vores erkendelsesmuligheder, så opstår der primært fra og med Hammett en mulighed for mere kritiske momenter i krimien, der for alvor får afspejlingsmuligheder for samfundet og dets vrangside. Det er klart, at når fiktionen generelt har mulighed for affirmativ og subversiv behandling af virkeligheden, så har krimifiktion det også. Det er blot slående, at krimifiktionen synes at adskille sig fra andre genrer ved at være så direkte engageret i erkendelse og moral. Selve forbrydelsens transgressive inklinasjon er i forhold til det samfund, som den forekommer i, i sig selv subversiv, hvilket giver krimien en direkte mulighed for at diskutere samfundets normer, som i dette tilfælde udspringer af den lovgivningsmæssige forankring af moral. I denne sammenhæng hævder Dennis Porter, at krimien per definition er en ideologisk konstant og derfor affirmativ:

Works in the genre always take a stand in defense of the established societal order, then, even when, as in certain hard-boiled novels, they uncover corruption among prominent citizens and public officials. (Porter 1981: 125)

Det er måske nok tilfældet i dele af krimitraditionen, specielt den engelske Doyle- og Christie-tradition, der af Malmgren beskrives som den centrerede subgenre,

because the worlds of mystery fiction are fully motivated. Both crimes and the signs left behind are not arbitrary. The crimes are the product of premeditation and succumb to cause-and-effect reasoning. (Malmgren 2001: 47)

Det ser dog anderledes ud i den mere hårdkogte tradition, hvor forbrydelsen i højere grad er vilkårlig, mens selve sandhedsbegrebet ofte kommer i karambolage med retfærdighedsbegrebet. Specielt hos Hammett og Chandler finder Malmgren et ustabil sandhedstegn, mens forbrydere til tider får lov at gå fri grundet opprioriteret retfærdighed. Endog kan detektiven også være blandet ind i forbrydelsen, som Hammetts *Continental Op* til tider er det. Således får dénouementet to forskellige variationer, idet vi kan lokalisere et centreret dénouement, som sørger for at knytte alle knuder, og et decentreret dénouement, der ikke altid får sluttet tæt, og dele af sandheden forbliver i en gråzone. Sådanne to muligheder for krimien, som vi her har nævnt, kan siges at fungere som to ekstremer: Det virker sandsynligt, at der er en parametriske korrespondance mellem i det ene ekstrem den helt centrerede, rationelle tro på sandhed og i det andet ekstrem den decentrerede, mere pragmatiske undersøgelse af sandhed.

Den konfliktfyldte indblanding i opklaringen, som Hammett beskriver den, finder vi også hos Staalesen i eksempelvis *Din, til døden*. Her bliver Veum blandet ind i et mord på en ægtemand, som i efterforskningen hurtigt overtages af politiet, men Veum fortsætter med at undersøge sagen, idet han tror på, at ægtemandens enke er uskyldig, selvom hun er politiets hovedmistænkte. Han engageres derfor af enkens advokat til at finde beviser til ham på hendes uskyld. Det viser sig dog til sidst, at hun er skyldig, men idet Veum har fortsat sin efterforskning mod politiets forordning og derved forskubbet nogle af sammenhængene, er to yderligere skæbner blevet spoleret. Det får politimanden Jakob E. Hamre til at forklare Veum følgende:

Vi sitter igjen med akkurat den samme morderen. Vi sitter igjen med akkurat det samme svaret på problemet som jeg gav dig sist fredag. Den eneste forskjellen er at i mellomtiden har en mann drept en unggutt. (Staalesen 1979: 283)

Før Veum fortsatte med at udfordre sandhederne, var 'unggutt'en' levende, og gerningsmanden, der endte med at slå ham ihjel, stadig uskyldig. Disse spolerede skæbner kunne have været undgået, hvis Veum havde holdt fingrene for sig selv. Men Veum svarer følgende:

Men sannheten har alltid flere sider. Jeg har snakket med en del mennesker i mellomtiden, så svaret er likevel kanskje ikke helt det samme – når alt kommer til alt. (ibid.)

Veum får således installeret et mere decentreret sandhedsbegreb, der udspringer af en yderst relativ pragmatik. Sandheden er dermed anført som menneskeligt afhængig, hvilket kunne synes som en socialt mere fordelagtig sandhed; sandheden kan være afhængig af ikke kun de mennesker, der bliver erklæret skyldige, men også af disses sociale sammenhænge.

Det modsatte er dog også tilfældet, hvilket giver sig udslag i, at *Din, til døden* nok bringer et yderst pessimistisk sandhedsbegreb i anvendelse. I det hele taget er det en af de bøger fra Staalesens hånd, der indeholder flest overvejelser over sandhedsbegrebet. Undervejs i sin efterforskning konstaterer Veum i en af sine reflektoriske seancer følgende: "Det finnes bare en eneste renselsesprocess som hjelper, og det er – sannheten" (ibid.: 145), men denne renselsesproces relativiseres langsomt undervejs: "sannheten er et farlig ord å ta i munnen. Man vet aldri når det begynner å vokse – og det blir snart for stort" (ibid.: 198), og senere må Veum da også acceptere, at "jo flere ting som holdes skjult, desto verre blir det å finne fram til – sannheten. Hvis det finnes noen sannhet" (ibid.: 233). Fra at holde sig til en tro på, at sandheden kan rense luften for moralsk forfald, forskyder Veums holdning sig til en tvivl på, om der overhovedet findes en sandhedens mulighed. Hvor Veum normalt synes at have et godt kendskab til mennesker, så tager han fuldstændigt fejl i *Din, til døden*, hvilket sender ham ud på dette erkendelsens skråplan.

I beskæftigelsen med sandhedsbegrebet er det gennemgående, at Staalesen anfører en tankestreg foran ordet sandhed. Det gælder i to af ovenstående citater, men det gælder desuden også i den bog, der fulgte efter *Din, til døden*, nemlig *Tornerose sov i hundre år* (1980). Her efterforsker Veum blandt andet et dødsfald, som pigen Lisa kunne have kendskab til, men hun bliver på et tidspunkt kørt ned og ender på hospitalet i bevidstløs tilstand. I denne sammenhæng tænker Veum på følgende: "Jeg håbet det ikke var noen hundreårssøvn Lisa var falt inn i, for i så fall kunne det ta lang tid før vi fant fram til – sannheten" (1980: 219). Igen insinuerer denne tankestreg en tvivl hos Veum, hvad angår selve sandhedsbegrebet, hvilket i *I mørket er alle ulver grå* også impliceres i et konfliktuelt møde mellem sandheden og retslig retfærdighed: "Og ikke alle paragrafer er nødvendigvis evige sannheter" (1983: 57). Dette – som jo også fungerer som en genspejlende digression – er en understregning af, at lovgivning også bør betragtes som foranderlig, idet det retslige på pragmatisk vis afspejler det samfund, som det er en del af. Det er et yderst relativistisk sandhedsbegreb, der ideologisk ligger til grund for flere af Staalesens romaner. Sandhedsrelativismen understreger, at der ikke findes nogen absolutte sandheder, som er hinsides en given ramme eller reference som eksempelvis en bestemt kultur. Dermed er dette hos Staalesen også del af det socionomiske aspekt, idet han beskriver de sociale vilkår, som skaber forbrydelsen.

Hos Staalesen og derfor for Veum fungerer 'døren' som en ofte benyttet metafor for selve søgningen efter sandhed. Der er rigtig mange døre, som skal forceres, enten ved indbrud eller lovligt, blot for at finde ud af, hvad der befinder sig på den anden side. Informationssøgningen præges af en lang række døre, som giver nye oplysninger, der giver en ny hypotese, hvilket så ofte fører til en ny dør, en ny oplysning og endnu en ny hypotese – og med tiden får Veum stykket en mere eller mindre sandfærdig konklusion sammen, som kan testes. Men han har det derfor ikke godt med døre, fordi det oftest er det ukendte, der befinder sig der bag: "Jeg har aldri lært meg å nyte øyeblikket. Døren er alltid stengt når jeg endelig kommer fram" (Staalesen 1980: 168). Det lukkede rum skal altid forceres, eller også bliver Veums eget rum uforudset forceret af udefrakommende oplysninger: "Av og til – nettopp i slike øyeblikk – spør jeg meg selv: Hva var det som fikk deg til å bli noe så miserabelt som

privatdetektiv?... Men jeg får aldri noe svar. Det kommer alltid noen inn en eller annen dør" (ibid.: 19). Det, der ofte ængster Veum, er fornemmelse af det ubehagelige, som befinder sig bag døren. Det ser vi i *Tornerose sov i hundre år*, da Veum opsøger det hotelværelse, hvor den eftersøgte Peter skulle befinde sig: "Det var en eim a bortglemthet og uvaskethet over hele korridoren, og dørene så ut som om de førte ind til bakrommene i helvete, der Satan spiller tomannspoker med sine utvalgte venner" (ibid.: 98). Det gør døren, som Veum går ind ad, for så vidt også, idet han der bag finder Peter død. Således opklarer Veum det spørgsmål, som han indtil nu var stillet: *hvor er Peter?*, men døren her bringer mange nye spørgsmål, som nu trænger til svar. Døren fungerer som den hermeneutiske cirkel beskrevet hos Paul Ricœur: Det ene svar giver bestandigt ubesvarede spørgsmål.

Denne inkvisitoriske decentrering, som har døren som metafor hos Staalesen, er udtryk for en udfordring af dén sociale orden, som Porter hævder at finde i krimien, og som hos Hammett, Chandler og desuden Staalesen i stedet afspejler et mere komplekst samfund. Der er i den decentrerede tradition mere fokus på, at samfundet eksisterer i et samspil med den kriminalitet, der forsøges bekæmpet. Som hos Foucault og Bauman er kriminaliteten ofte et produkt af institutionen, altså samfundet. Det er derfor også centralt, at privatdetektiven kommer i fokus hos Hammett og Chandler. Hvor samfundet og politiet som efterforsker udstilles som korrupt og dekonstrueret, så bliver det nødvendigt at installere et nyt samlepunkt for jagten på sandheden, selvom selve sandheden som centreret tegn tilnærmelsesvist er opgivet. Dette samlepunkt bliver hos Chandler den udenforstående private efterforsker. Det kan man også sige om den centrerede position, men her var kriminaliteten ofte 'uden for samfundet' i et relativt lukket rum. "Detective fiction", skriver Malmgren om den decentrerede, "retains traces of the story of the crime, but subordinates them to the story of the investigation" (Malmgren 2001: 103). Der bliver derved et nært fokus på selve efterforskningen, hvor detektiven og dermed karakteren *partout* sættes i centrum sammen med det kulturelle billede, denne er del af. Bindemidlet mellem forbrydelse og efterforskning, moral og sandhed, lægges i hænderne på den efterforskende instans. Det gælder selvfølgelig også den centrerede modus for genren, der også bringer sandheden til erkendelse gennem efterforskning, men det svarer lidt til forskellen på objektiv og subjektiv antropologi, hvor den centrerede krimifortælling har mulighed for at læse tegnene objektivt uden egentlig deltagelse, mens den decentrerede version viser nødvendigheden af at engagere sig selv for at komme ind til en slags kerne af sandhed. Men ved den proces kan efterforskeren selv komme til at skubbe til sandheden, hvorved en usikker komponent installeres. Det er også det, der til tider sker for Veum, som vi så det i *Din, til døden*.

Det, at krimien i den decentrerede version installerer en usikkerhed i sandhedsbegrebet og de sociale konjunkturer, rokerer dog ikke ved, som Malmgren skriver, at krimien er "the semiotic genre *par excellence*". Han fortsætter: "This fiction is thus a privileged site of interrogation; as an object of study, it simultaneously stages and investigates the "crime of the sign"" (Malmgren 2001: 10). Det er dog klart, at når vi når op til den mere hårdkogte amerikanske tradition, bliver tegnet mere ustabil. Malmgren kalder det muntert for *mean-ingless streets* ved at trække på Raymond Chandlers velkendte *mean streets*-ordspil for Hammetts krimier (Chandler 1988: 18). Her bliver det overlagte mord ofte erstattet af det spontane, mens søgningen efter sandheden af samme grund bliver en smule absurd, idet detektiven undertiden selv er indblandet. Troværdighed til autoriteter falder, og politiet udstilles flere gange i en sky af inkompetence.

Hos Staalesen møder vi dog ikke, som hos Hammett og Chandler, en så stærk mistillid til autoriteterne, selvom der er et pessimistisk forhold til sandhed. Det er mere reglen for Veum at samarbejde med politiet, men der er visse restriktioner på samkøringen af informationer. Politiet er ofte – som de skal være, og det ved Veum – tilbageholdende, og derfor giver Veum heller ikke altid alle sine informationer videre. Politiet er bevidst om, at Veum vil snuse i krogene, hvis de giver ham alt, men det gælder også den anden vej: Veum ved, at politiet vil være et forstyrrende element for ham, hvis han forærer dem det hele. Politiets loyalitet har en anden prioritering end Veums, der primært retter sig mod sin klient. Dog ved Veum også, hvornår han må have politiet med ind, og af samme grund er stationen ikke specielt tilfreds med Veum, fordi der altid er mange lig med i hans last. Men Veums tilbageholdenhed over for politiet går ofte i retningen af hans følelse af sagens retfærdige omstændigheder. Det er fx tilfældet i *Din, til døden*, hvor politiet er overbevist om enken Wenches skyldighed, mens Veum er sikker på det modsatte. Da lyder det fra Veum:

Jeg nevnte ingenting om mitt møte med Wenche Andresen og Richard Ljosne, og jeg fortalte ikke om Solveig Manger. Det fik *hun* gjøre: det lot jeg være, som en siste hilsen til Jonas Andresen. Det var en hemmelighet han hadde betrod meg, og den skulle jeg ikke bringe videre uten at det ble tvingende nødvendig. (Staalesen 1979: 122)

Her har vi alle alternativerne i spil: For det første vil Veum viderebringe oplysninger, hvis politiets efterforskning gør det "tvingende nødvendig". For det andet holder han loyaliteten tæt over for den, han har mødt – i dette tilfælde Jonas' beskrivelse af sin udenomsægteskabelige kærlighed til Solveig. For det tredje tilbageholder han oplysninger, som eventuelt kan hjælpe ham i sin egen opklaring og tro på Wenches uskyldighed – det gælder sporet til Ljosne, som han ved, at politiet vil spolere for ham, hvis han giver det videre. Endog er det ikke til at tage fejl af, at Veum – som sidste instans – retter sig ind efter politiets forordninger, hvis det overholder de retfærdighedsbegreber, han lever efter. Således er der hos Staalesen – som en tydelig forskel til Hammetts version – en større tiltro til autoriteterne. Hammett, som man ser det i *The Maltese Falcon* (1929), udstiller flere steder politiet som imbecile, mens der i højere grad er et ligeværdigt forhold mellem politiet og Veum, men der er i stedet oftere interessekonflikt.

Privatdetektivrollen giver nogle muligheder hos Staalesen, idet der allerede i rollen ligger en transgression af normen. Den private efterforsker er ikke bundet af en 'bog', som politiet er det, hvilket giver friere tøjler i efterforskningen. Det er eksempelvis ikke sjældent, at Veum bryder ind ad døre, som politiet ikke ville forcere uden en retskendelse. Igen har vi døren som et centralt element, og her også i det transgressive, idet Veum har mulighed for at tage nogle andre skridt end politiet – og det går også gennem låste døre. Det er ikke ensbetydende med, at det er lovligt, men det sætter i stedet Veum stævne i spørgsmålet om retfærdighed, og Veum får da heller ikke andet end skarpe påtaler fra politiet for sine indbrud. Rent juridisk er der selvfølgelig også en forskel fra Veum til politiet, idet Veum ikke skal rejse sigtelse, som politiet skal. Veum har derfor en langt friere rolle til at søge det, der forudskikkes som det moralsk rigtige, der i stedet retter sig mod rimelighed mere end den blotte sigtelse i jagten på domsfældelse. Privatdetektiven kan som hovedkarakter, som vi ser det i *The Maltese Falcon*, benyttes til at skabe flere 'decentrerede' forviklinger, idet privatdetektiven efterforsker en sag, som politiet også efterforsker, men med for-

skelligt fortsæt. I *The Maltese Falcon* er Spade fx også mistænkt og må også tage del i efterforskningen for egen vindings skyld – anden end den økonomiske.

Disse to former for 'sigtelse', hvis vi kan kalde dem det, kan i udgangspunktet synes af forskelligt ontologisk væsen, idet den ene hos politiet retter sig mod den distante, sandfærdige og juridiske dom, mens den anden indstiller sig på den humane, moralske, men i sidste ende også ofte juridiske retfærdighed. Men som det også beskrives i Adornos filosofi, så er skellet mellem erkendelse og moral svært opretholdeligt. Grænsen mellem moral og erkendelse synes her at være flydende, hvilket også kendetegnes af det pessimistiske sandhedssyn, som *Din, til døden* præges af. Dog er der en antydning af håb i pessimismen: Idet en konstatering som "alt er relativt", som man kunne mistænke bogen for at lægge som grundfilosofi, altid vil ende i uendelig regres, fordi det således også vil være relativt, at alt er relativt, så noterer Veum sig pittoresk:

Jeg var vinden: jeg stille mine spørgsmål, fikk mine svar, og strøk videre... Jeg var solen: jeg etterlot meg avbrente enger, døende skoger, sluknende liv. Men det er rart med solen: den dreper først, og så vekker den til live igjen. Etter tørken kommer det alltid en dag med regn. Etter vinteren blir det alltid vår. Men tørken og vinteren kommer alltid først: sannheten kræver alltid sin førsteret. (Staalesen 1979: 208)

Selvom moralen kan give nogle skred i Veums indstilling til retfærdighed, sandhed og sin egen tro på, hvad og hvem, man kan stole på, så hviler det på et grundlag af sandhed. Man kan dermed sige, at det er endegyldigt sandt, at alt er relativt – lige på nær denne sandhed. Ydermere kan man i denne sidste sætning indirekte læse, at Veum til sidst vil sande, at Wenche er skyldig, selvom han ikke på dette tidspunkt har indset det. At sandheden altid kræver sin førsteret antyder dénouementet i slutningen af bogen, hvor Veum må indse, at han har taget grusomt fejl. Sandheden krævede sin førsteret, allerede før Veum havde erfaret den.

Derfor er det heller ikke overraskende, at der som regel altid optræder et slutræsonnement til sidst i Staalesens romaner. Det er desuden flere steder tilfældet, at Veums dénouement optræder før læserens, som det fx sker i *Bukken til havresækken*:

Klokken halv tre våknet jeg av at det sakk i hele meg. Med ett var jeg lys våken. Jeg ble liggende på ryggen og stirre opp i taket. Og jeg så det helt klart. Så klart som jeg kunne sett det hele tiden, hvis jeg hadde tenkt meg om. «Slik var det,» sa jeg til meg selv. «Slik var det. Rett for øynene på oss fra første stund. Og vi så det ikke. Ikke noen av oss» (Staalesen 1977: 151)

Først tre kapitler senere figurerer læserens dénouement sig, hvilket selvfølgelig er en indlysende *suspense*-teknik. Men det gør sig generelt gældende hos Staalesen, at man får opklaret (det meste af) plottet, hvilket – som det ofte er tilfældet i krimifiktion – almindeligvis er placeret i et af de sidste kapitler. Således betyder det ikke, at jagten på sandheden skydes i baggrunden, men det er blot dens mulighedsbetingelser, der udfordres.

Der opstår et labyrintisk billede af efterforskningen i stedet for det simple "estate-mord", hvorved det synes oplagt at koble den hårdkogte tradition til en dekonstruktion af tegnet: Tegnet har nødvendigvis ikke længere en fast reference, men i stedet

bliver fiktionen fanget i det flydende tegn, der aldrig finder ro, men hele tiden refererer til noget, der derpå gang på gang sender referencen videre. Det ustabile tegn bliver kendetegnende for Hammett med videre, hvilket man kan læse i den endeløse diskussion af identitet. Jævnfør fx Sam Spades gentagne forsøg på at finde frem til Brigid O'Shaughnessys identitet i *The Maltese Falcon*. Personnavnet er i det hele taget et godt sted at se på, når tegnets forskydning skal analyseres, hvilket i allerhøjeste grad også er tilfældet hos Staalesen.

## Staalesen og identitet

Identitet i flere af Staalesens romaner er en prekær sag, der ofte sender læseren og Veum på vildspor. *I mørket er alle ulver grå* er i det hele taget en roman, der handler om identitetsforvirring. Her møder Veum den pensionerede politibetjent Hjalmar, der ikke har kunnet give slip på en sag, han arbejdede på angående en eksplosionsbrand på firmaet Påfugl Maling A/S. Under denne brand omkom en person, som efter sigende skulle have advaret om eksplosionsfaren. En anden sag, som Hjalmar fortæller om, handler om en likvidator under Anden Verdenskrig kendt som Rottegiften. Det blev ligesom branden aldrig opklaret, hvem der stod bag, men der er mange indicier på, at nazisten Harald Ullven stod bag begge dele. Denne blev dog fundet død allerede i '71 med sit ansigt skændet til ukendelighed. Samtidig forsvandt en anden person, der ligesom Ullven var halt på det ene ben, nemlig Sjauer-Johan, som han blev kaldt. Det viser sig for det første undervejs, at Ullven *var* denne Rottegiften, men det kommer samtidig frem, at Ullven stod bag både branden og Johans forsvinden, idet Ullven både ved sin halten, kropsform og ansigt lignede Johan, og derfor – for at redde sit eget skind – måtte dræbe Johan og miskende hans ansigt (jeg vender nedenstående tilbage til brugen af *ansigtet* hos Staalesen nedenfor). På den måde foretager Ullven ikke nødvendigvis et identitetsbytte, men måske snarere en dannelse af identitetsforvirring. Dermed refererer tegnet 'Ullven' ikke længere til personen Ullven, idet dette tegn i en semiotisk uorden fejlagtigt kommer til at pege på Johan. Et andet eksempel på identitetsforvirring – igen med ansigtet helt i centrum – forekommer i *Kvinnen i køleskabet* (1981), hvor netop kvinden, der findes død i køleskabet, mangler hovedet, og af samme grund kan hun ikke identificeres.

Disse blandt flere øvrige eksempler hos Staalesen er meget konkrete forankringer af det ustabile tegn: navnets eller ansigtets reference til personens identitet. På abstrakt intertekstuel vis benyttes identitetsreferencen og den semiotiske ustabilitet helt eksplicit i *Som i et speil* og *Ansikt til ansikt* (2004), hvor specielt sidstnævnte også tematisk handler om identitetsforskydning. I *Ansikt til ansikt* drukner Hildegunn i havet i '79 og efterlader sig et selvmordsbrev, der får politiet til at lukke sagen, selvom liget aldrig blev fundet. Nu kommer Veum på sporet af en opklaring af sagen, der bringes så vidt som til en indblanding i en IRA-sag, en tilknyttet stikkersag og således nu en mordsag, idet Veum finder en død mand med tilknytning til sagen på sit kontor. Men det viser sig, at det var Hildegunns kæreste Kirstine, der døde i '79, da det gik op for denne, at Hildegunn ville have en anden – og ved en uheld i en slåskamp kommer Hildegunn til at skubbe Kirstine ned ad en trappe. Kirstines lig dumpes i vandet, og Hildegunn og en anden karakter, som Hildegunn har en klemme på, fingerer Hildegunns selvmord – og Hildegunn tager Kirstines identitet. Det er et kompliceret plot med flere forviklinger end dette, men dette er grundridset af, hvad der går op for Veum. Det forbliver i øvrigt også til sidst forholdsvist uklart, hvordan sagen præcist hænger sammen, idet flere af de implicerede forklarer forskellige historier, så det bliver temmelig svært for Veum at ræsonnere sig frem til en præcis sammenhæng. *Dénouementet* er vanskeligt opfyldt i *Ansikt til ansikt*.



Men som sagt er der – i kombinationen af titlerne *Som i et speil* og *Ansikt til ansikt* – en sammenkoblet og eksplicit reference til Paulus' 1. brev til Korinterne, 13:12, hvor der står:

Nu ser vi jo [som] i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt;  
nu kender jeg kun stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud.

Det er fra Paulus' berømte højsang til kærligheden, men det handler ydermere om erkendelse og indsigt, som det står i 13:10:

stykkevis erkender vi, og stykkevis profeterer vi, men når det fuldkomne kommer, skal det stykkevise forsvinde.

Det handler om flere ting, men primært om opnåelse af fuld indsigt og erkendelse, altså den absolutte indsigt, som vi får på den yderste dag, hvor vi står ansigt til ansigt med Gud. Som menneske sjæleligt forankret i kroppen erkender vi ikke fuldt ud, men som var det i et spejl<sup>6</sup>. Dermed er der flere ting på spil her hos Staalesen. For det første er det en intertekstuel, kristen metaforisering af krimiens dénouement, der her sættes i forbindelse med den absolutte erkendelse. ”Før jeg la meg til ro,” fortæller Veum i *Bitre blomster*, ”bladde jeg opp i boken som lå i nattbordsskuffen og trøstet meg med Matt. 7,7: *Let, så skal dere finne*” (Staalesen 1991: 165). Men for det andet er det samtidig en ironisering over samme. *Ansikt til ansikt* opnår ikke, som vi så det ovenstående, et fuldgyldig, utvetydigt og absolut dénouement, men lader læseren henstå lidt i det uvisse. Og således møder vi endnu engang et pessimistisk sandhedsbegreb hos Staalesen.

I *Tornerose sov i hundre år* er der – for at blive ved ansigtet – endvidere en refleksion over ansigtet og den identitet, der er forbundet hermed. Det gælder primært den inkarnerede *femme fatale*, der fra Veums første øjekast sender ham ud ad tangenter, hvor efterforskningen forstyrres af arbejdet med at kigge den anden vej. Irene Jonassens karakter helliges, da Veum ser hende første gang, mere nærgående deskriptioner, end hvad vanligt er. Det er for det første en tydelig leg med genrens konventioner, idet man ikke er i tvivl om hendes rolle, men hun benyttes undervejs til at reflektere over en attituderelativistisk identitet netop ud fra ansigtsmetaforen: ”I det ene øjeblikket er vi én person, i det neste en helt annen” (Staalesen 1980: 170). I denne scene, hvor Veum går nært til hende, krakellerer hun, og Veum reflekterer:

Ansikt uten masker er fascinerende. En maske kan være skjønn og tiltrekkende, men den vil alltid ha en glans av kulde. Når du kommer inn på ansiktene til mennesker, da finner du den virkelige skjønnheten: da finner du den grufulle virkeligheten, hesligheten, patosen, forvirringen, alle sorgene, engstelsene og gledene, alt det forvirrende som tegner et ansikt, med sine rynker og sine arr, sine ytre og indre sår – hele sin ubeskrivelige, egentlige skjønnhet. (ibid.: 171)

Ansigtet forbindes her med det virkelige, det sande, og kan i ledtog med maskerne sammenlignes med over- og understrømsmodellen, hvor maskerne er det, som vi ser: den beherskede tese om en persons identitet. Men underneden er ansigtet den

6 Det skal i denne sammenhæng siges, at spejle i bibelsk tid bestod af poleret metal, som ofte havde ridser og derfor ikke altid var helt blankt. Af den grund kunne refleksionen være utydelig.

tildækkede understrøm, som man dog alligevel synes at kunne erkende hos Staalesen. Man kan – som citatet ovenstående insinuerer – komme ned til ansigtet, hvilket netop er, hvad Veum tror, han gør hos Irene Jonassen. I en senere samtale med betjenten Vadheim indser Veum dog, at han kan have taget fejl, da Vadheim siger:

”Hun sir at hun ikke ante noe som helst. Hun visste ikke at de to andre hadde tenkt å gjøre noe annet enn å – prate med deg, igår. Hun trodde dere skulle snakke forretninger. Spør du meg, gjør hun seg atskillig dummere enn hun er.”

Men jeg spurte ikke, for jeg visste at han hadde rett. Hun visste nok hva hun gjorde, Irene Jonassen. (ibid. 252)

Således decentreres identiteten, ansigtet forskubber sig igen til en maske, og vi er igen blevet taget ved den semiotiske næse. Veum nåede tilsyneladende ikke frem til hendes ansigt alligevel, men det, der her er vigtigt, er det faktum, at disse manglende semiotiske identifikationsmuligheder ikke stopper Sam Spade, Philip Marlowe eller Varg Veum. Som Veum siger i *Bitre blomster*:

Noen legger puslespill, andre samler på biter. Jeg hører til de siste. Når alle bitene er på plass, lager jeg bildet. Men det blir nesten alltid noen biter til overs. Det må man leve med. (Staalesen 1991: 160)

De søger stadig efter den nu vanskelige sandhed, men det er blot blevet mere besværligt for dem at nå frem til dénouementet og specielt at få samlet alle trådene til sidst.

Denne forståelse af dénouementet adskiller sig i den definition, der kan hentes ud af Poes afgrænsning. Dénouementet for Poe fungerer som det tidspunkt i fortællingen, hvor under- og overstrømmen sammenfalder i et erkendelsens øjeblik, mens det defineres anderledes hos Paul Ricœur:

Emplotment, too, engenders a mixed intelligibility between what has been called the point, theme, or thought of a story, and the intuitive presentation of circumstances, characters, episodes, and changes of fortune that make up the denouement. (Ricœur 1990a: 68)

Dette skal ses i lys af, at *emplotment* hos Ricœur fungerer som en beskrivelse af såvel fiktion som en metafor for vores strukturering af livets fortælling. Hos Poe er dénouement en tekstæstetisk kategori, mens det hos Ricœur også fungerer eksistentielt. Dénouementet hos Ricœur er således en del af den hermeneutiske cirkel, der både for fiktionen og for livet aldrig afsluttes, hvormed den antydede betydnings understrøm godt nok momentvist indfinder sig i den beherskede teses overstrøm, men meningen forskyder sig hele tiden, hvorved den bliver ustabil. Dermed fungerer Poes dénouement-definition teoretisk mest hensigtsmæssigt på den centrerede krimi, mens Ricœur supplerer denne forståelse, så vi bedre kan bruge begrebet på den decentrerede krimi.

Krimiens engagement i sandhedssøgningen som produkt af understrømmens sammenfald med overstrømmens teser i dénouementet er kun den faste grundstruktur, inden for hvilken det enkelte værk kan improvisere, som Miles Davis med flere gjorde på *Kind of Blue*-pladen. Hvis man i den sammenhæng betragter krimien som

bestående en enkelte erkendelsesmæssige perforeringer af overstrømmen, så kan resten udfyldes med andre fokuseringer. Det kan være forsøg på at skildre selve politiarbejdet gennem en stærk realisme, som vi se det hos Sara Blædel. Det kan være et mere historisk perspektiv, som det er tilfældet hos Gunnar Staalesen i Bergen-trilogien eller hos Arne Dahl i *Europa Blues* eller Jo Nesbø i *Rødhals* (2000). Eller det kan være en social kritik, som man kan læse det hos Sjöwahl og Wahlöö, Stieg Larsson – eller igen Dahl og Nesbø, hos hvem det historiske perspektiv, i begge tilfælde Anden Verdenskrig, bliver et tema for stillingtagen til fortidens og nutidens problematikker. Det er interessant, hvordan en struktur, der synes forholdsvis fast, kan benyttes til så forskellige formål. Det er ligeledes væsentligt at se nærmere på, hvordan forskydningen af fokus i fortællingen kan give sig udslag i en anderledes 'udfyldning' af krimiens huller mellem de enkelte erkendelser. Jo løsere knuderne i korsettet er, jo mere falder der ud.

## Integrering og middelpunkt

Det omtalte parameter mellem centrering og decentrering er gennemgående præget af variationer, hvilket bliver tydeligt i fx politifiktionen (*police procedural*), men også, som vi skal se, hos Staalesen. I politifiktionen får vi en anden konsensusafspejling af virkeligheden:

What is particular about the procedural is that of the *social* world, both in terms of the broader picture concerning itself more obviously than Golden Age or hard-boiled fiction with the social concerns of modern urban life, and in terms of its focus on the way that a team of individuals, separated by age, experience, gender, race, and ethnicity, work collectively to restore and maintain social order. (Scaggs 2005: 103)

Krimien sætter herigennem fokus på en kombination af det individuelle og det kollektive, hvilket viser en slags integrering af det centrerede i det decentrerede, specielt fordi verden tilsyneladende stadig ses som det labyrintiske univers, hvor "settings for the procedural are versions of the contemporary city, full of corruption, decay, gang warfare, drug-dealing, vice, and violence" (Malmgren 2001: 173). Men hvor Chandler centrerede det decentrerede alene i den *jeg*-fortællende, ridderlige detektiv (jf. *The Big Sleep*, hvor Marlowe associerer sig selv med en ridder over indgangsdøren til Sternwood (Chandler 2005: 1)), så samler politifiktionen sig om kollektivet. For det første bliver den således "a powerful weapon of reassurance in the arsenal of the dominant social order" (Scaggs 2005: 98), idet inkorporeringen af politimæssige procedurer skaber en troværdighed i forhold til den verden, den er skabt ud af. Privatdetektiven taber sin troværdighed i hvert fald i (nord)europæisk sammenhæng, hvor der hersker en nogenlunde tiltro til politiets rolle i samfundet. Politifiktionen, for det andet, "does not always conclude with the restoration of order, a return to the status quo, and a vindication of the methods employed in getting there" (ibid.: 99). Det ser vi fx hos Arne Dahl i *Op til toppet af bjerget*. Her er det selvfølgelig er en forbrydelse, der sætter efterforskningen i gang, men uden denne ville det "komplicerede netværk aldrig [være] blevet trævlet op" (Dahl 2003: 373). Kun dele af plottet bliver herved opklaret.

Politifiktionen synes at være karakteriseret ved at være endnu et middelpunkt mellem absolut centrering og usikker decentrering, men hvor Chandler i 30'ernes depression fandt troværdighed i den private efterforsker, der kunne stilles uden for samfundet og dermed i en anden art centrum, finder politifiktionen realisme i en

benyttelse af politiets rolle. Samtidig foranlediger dette ikke en nødvendig affirmativ holdning til tidens konsensus. Endvidere skal det påpeges, at detektivfortællingen og politifiktionen ikke er hinandens modsætninger, selvom det ofte fremstilles sådan – det gælder sådan set alle de nævnte krimiteorier. Gunnar Staalesen er i det store hele, som vi har set, et eksempel på, at privatdetektiven og politiet inden for visse rammer arbejder sammen. Det synes mere sandsynligt at betragte politifiktionen og Staalesens privatdetektivmodel som præget af en slags syntese af tidligere krimifiktions poetologiske grundlag, idet der – som vi her har set – er elementer af begge typer. Det gælder dog generelt, at de klare skel mellem subgenrer ikke er mulige, hvilket heller ikke har været meningen med fremstillingen her. Det er i stedet et forsøg på at vise krimifiktions dialogiske karakter, idet den bevæger sig frem og tilbage på et centreret-decentreret parameter, mens de mere decentrerede momenter synes at have fået overtaget gennem krimiens historie. Det kan antydes, at dette muligvis hænger sammen med et mere pragmatisk, muligvis dekonstruktivt og postmoderne samfundssyn, der giver sig udslag i fiktionens betingelser. Hvad angår forholdet mellem privatdetektiven og politiefterforskeren, så finder vi flere eksempler på, at politiefterforskeren tager træk på sig fra privatdetektiven, idet denne – som man ser det i Harry Hole hos Jo Nesbø – ofte arbejder yderst selvstændigt inden for politiets rammer, som til tider presses lidt for at komme frem til dénouementets løsende moment.

Fra det omvendte perspektiv ser vi hos Gunnar Staalesen i privatdetektiven, at han for det første gang på gang må indføre forklaringer på, hvorfor Norge har brug for en privatdetektiv. Så i stedet for, som vi så det hos Hammett, at fungere som politiets modstykke, så supplerer de hos Staalesen ofte hinanden. Veum påpeger til tider også, at vedkommende, der engagerer ham, hellere bør gå til politiet, men flere af klienterne gør det alligevel af hensyn til diskretion over for det store magtapparat, der skal sættes i sving i politiet, og derfor eget omdømme – fx i *Som i et speil*, hvor Berit Breheim ikke vil sætte gang i politiets efterforskning, men i stedet benytte Veums diskrete undersøgelser, idet hun regner med, at der er en naturlig forklaring bag det hele. Eller som vi så det i *I mørket er alle ulver grå*, kan det være en henlagt sag, der er nedprioriteret, hvilket i øvrigt også gælder for Veums opklaring af den 100 år gamle mordgåde i Bergen-trilogien. Desuden ironiserer Veum også over sin egen rolle, der gang på gang jævnføres Marlowe hos Raymond Chandlers og til tider Humphrey Bogarts personificering af den:

Jeg satte meg ned med et stort hvidt krus og en Humphrey Bogart-biografi jeg hadde læst før...: i våre dage var det ikke plass for fyrer som Bogie andre steder enn i raritetskabinetter. (Staalesen 1979: 32)

Eller i *Kvinnen i kjøleskapet*:

«Så du ... Sig meg, er du –» Hun var med ett blitt påfallende kjølig.  
«Privat,» sagde jeg.  
«Hva?»  
«Etterforsker, men ikke fra politiet.»  
«En, en slags detektiv?» Hun smilte igjen, næsten vantro.  
«Jeg foretrekker etterforsker. Så høres det ikke ut som en eller annen kriminalfilm fra 1940-årene.»  
(Staalesen 1981: 49)

Det er ofte indlysende, at Varg Veums karakter i sig selv er en meget diegetisk karakter. Her skal vi kaste et blik på Veum som det centrerede punkt, hvorfra et decentreret, dekadent verdensbillede formidles. Vi skal se, hvor diegetisk, uaktuel Veums rolle er, alt imens dette ikke hindrer en deskriptiv analyse af en aldeles referentiel og aktuel verden. Vi skal se, hvordan selve sagsforløbet for Veum sjældent er fuldkomment retlinet, mens dette samtidig giver plads til en lang række digressioner, som beretter om Bergen og de øvrige lokaliteter, som Veum betræder, og den herskende dekadente stemning generelt hos Staalesen.

Når det på sin vis indirekte gennem ironi antydes, at karakteren Varg Veum ikke rigtig hører hjemme i et norsk miljø, hvor der efter alt at dømme hersker en rimelig tro på politiets evner, så opstår der et ræsonnement, som vender Veums karakter indad som en autonom og diegetisk rolle. Det påpeger både Øystein Rottem, der – under reference til Hans H. Skei – kalder Veum "en ekstremt litterær figur" (Rottem 1998: 102), og Willy Dahl, som påpeger,

at Veum i en «realistisk» sammenheng er en utenkelighet i 1970- og 80-årenes Bergen; han er en litterær konstruksjon, uvirkelig, men plassert i en virkelighet som forfatteren vil si noe om. (Dahl 1995b: 65)

Dahl antyder her, at selvom Veum som karakter er en diegetisk yderst selvstændig konstruktion, så kan han samtidig have en referentiel og aktuel funktion i forhold til det samfund, som hos Staalesen beskrives. Dahl fortsætter:

Konsekvensen av dette er at privatdetektiven må være en statisk figur, den samme fra bok til bok. Veum har da også beholdt de fleste ytre karakteristika fra 1977 til 1989. Men psykisk er han ikke den samme. (ibid.)

Den psykiske udvikling hænger sammen med et smalt føljetonspor i Staalesens Veumfortællinger, hvor Veum – modsat Philip Marlowe – bliver ældre, hvilket også gælder andre gennemgående karakterer – fx konen Beate, sønnen Thomas, kæresteforhold, gerningsmænd og forretningsfolk. Disse tager del i flere af fortællingerne, hvilket skaber en undertone af en sparsom føljeton, der dog oftest afsluttes sag for sag. Således er de kombinerede statiske, diegetiske og de progressive, 'virkelige' elementer i karakteren Veum nogle menneskelige træk, der giver ham et anstrøg af realisme, hvilket har været Staalesens intention fra starten, som han peger på i essayet "Kunsten å leve med en seriefigur":

Privatdetektiven er med andre ord sin egen fortelling: han er det trekket som understreker at den boken du leser akkurat da er *fiksjon*. Privatdetektiven er rammen de ser på virkeligheten gjennom, den virkeligheten historien i boken prøver å gjenskape, og *den* kan være autentisk og gjenkjennelig nok. (Staalesen 1995: 180)

Denne statiske og dog progressive karakteretablering fungerer som et centrerende element, hvorudfra den autentiske og genkendelige virkelighed kan analyseres.

Veum er – som det gennemgående påpeges i romanerne – uddannet socialrådgiver (no: socionom), som derved giver anledning til en anderledes opmærksomhed på de sociologiske detaljer, der omgiver ham. Willy Dahl kalder det for "Staalesens dobbeltperspektiv" (Dahl 1995b: 61), idet det foranlediger en forening af det lokale

med det almene. Der figurerer beskrivelser af det helt lokale, såsom det – efter Veums udsagn – hæsle rådhus i Bergen, over et engagement, der antyder en opklaring af Palme-mordet i Sverige i *I mørket er alle ulver grå*, til de store verdenspolitiske begivenheder såsom verdenskrigene, der er skildret i Bergen-trilogien. Som endnu en kobling til dette dobbeltperspektiv kunne man også påpege, at de mange indlevende menneskeskildringer og sociale diagnoser, som Veum foretager sig undervejs, fungerer som virkelighedsreferentielle digressioner. Det gælder eksempelvis den sidelange beskrivelse af Istedgade, da Veum besøger København i starten af *Tornerose sov i hundre år* for at hente den forsvundne Lisa hjem:

Istedgade er Københavns rennestein. Om natten glitrer den som et falskt perlekjæde, men bare fordi det er mørkt. Når lyset kommer – en gang utpå morgensiden – da ser du malingen som flekker av murveggene, de glorete fargene utenfor pornoforretningene, de dype linjene i ansiktene til de menneskene som ennå ferdes der.

[...]

Uten narkotikamisbruket ville Istedgade vært en langt fredeligere gate og København en atskillig tryggere by å besøke. Og bekymrete foreldre i byer og på steder som ligger langt nord for København, hadde ikke trengt å sende privatdetektiver til byen for å lete etter døtrene sine. (Staalesen 1980: 8ff)

Det er klart, at sådanne digressioner ikke uden videre kan henholdes til Gunnar Staalesen som forfatter. Især også fordi romanerne er internt fokaliserede gennem Veum som karakter. Men det, der gør sig gældende ved sådanne digressioner, er ikke, om de tages som forfatterkommentarer, men at de *kan* tages ud af fiktionen som en mening i virkeligheden. Staalesens forfatterskab er mættet med denne slags nærmest essayistiske digressioner, der beskriver det miljø, som Veum begiver sig ind i. Der er – om jeg så må sige – ikke noget i vejen for at klippe sådanne beskrivelser ud og benytte dem som debatindlæg, i dette tilfælde om prostitution og sørgelige menneskeskæbner i dette miljø. I denne lange, genspejlende digression suspenderes den narrative fortælling til fordel for en mening, som kan tages med ud fra fiktionen, og først til sidst nævnes igen privatdetektiven – og vi kan atter i selskab med Veum begive os videre i det fiktionelle univers. Dette dobbeltperspektiv er symptomatisk for Staalesens forfatterskab, men der er forskel på, hvor stort fokus, der er på sådanne beskrivelser. Det tidlige forfatterskab vægter et mere narrativt sammenbundet portræt af de sociale omstændigheder, som i *Kvinnen i kjøleskapet*, hvor Veum begiver sig ind i Stavangers underverden og rent tematisk udnytter stedet. Eksemplet taget fra *Tornerose sov i hundre år* er blandt de sjældne tilfælde i denne del af forfatterskabet, mens der i fx *I mørket er alle ulver grå* forefindes langt flere socialt digressive beskrivelser.

Ydermere har Staalesen gennem sine romaner, som Willy Dahl påpeger, "kartlagt Bergen" (Dahl 1995b: 60), hvilket betyder, som Øystein Rottum skriver, "at Veumbøkene også kan fungere som en slags guidebøker til Bergen og omegn i 70-, 80- og 90-årene" (Rottum 1998: 103). Staalesen har selv taget den så vidt, at flere af de talrige beskrivelser af Bergen, som vi finder i Veum-krimierne, er samlet i *Varg Veums Bergen – en annerledes Bergensguide* (1992), hvor en række skønlitterære uddrag fungerer som en tur rundt i Bergen med Varg Veum ved roret. Således fungerer Bergen hos Staalesen som en velkendt resonansbund, hvorfra de fiktive fortællinger kan udspinge. Allerede i udgangspunktet baseres fiktionen på et aktuelt referentielt element,

nemlig byen Bergen, som kommer til at fungere som én stor bundet designator<sup>7</sup>. Denne resonansbund er et udspringspunkt for den realistiske forankring af fiktionen, nemlig det genkendelige, der derpå punkteres af den diegetiske Veum-karakter. Fiktionerne fungerer dermed som – med et udtryk hentet fra Willy Dahl (1995b: 78) – ”tidstypiske relikter med historisk verdi”, men samtidig understreger Dahl også, at kriminallitteraturen ligeså lidt som anden litteratur mekanisk afspejler sin tid og sit samfund – ”de er fortolkninger”. Bergen kommer tillige til at hvile som resonansbund for den omtalte sociologiske diagnose, som skildres i romanerne, og gennem arkitekturen og vejrliget med mere får vi præsenteret en fortolkning af Bergen, Norge og verdens tilstand i skrivende stund.

Hvad er så den generelle stemning, der gennemskinner denne virkelighedsdigressive diagnose, som mønstres gennem Veum på tværs af romanerne? Den er ikke indbydende. Det er et samfundsbillede præget af nostalgi, pessimisme og en historie-filosofisk dekadence. Sidstnævnte er et begreb, som Lis Norup definerer således:

Som historiefilosofisk begreb anvendes betegnelsen dekadence som et samlebegreb for de sociale og politiske fænomener, der – enten som følgevirkning eller årsag – lader sig konstatere i forbindelse med civilisationer og imperier i opløsning og forfald. (Norup 2004: 19; se også 2000: 187ff)

Vi har beskrevet pessimismen, der primært udspringer af et delvist negativt forhold til sandhedens mulighedsbetingelser. Dekadencen er ved siden af alt dette helt eksplicit formuleret flere steder. Det er i særdeleshed tilfældet i *I mørket er alle ulver grå*, hvor Veum ikke når frem til den store skurk bag det hele, forretningsmanden Hagarbart Helle, som i øvrigt nævnes så sent som i *Som i et speil* fra 2002. I stedet kritiseres samfundet for at gå efter de ’små fisk’, som fængsles, mens de store hajer fortsætter deres små kapitalregimer (Staalesen 1983: 194). Dette scenario er ikke uvant i den skandinaviske krimitradiation, hvor den sociale kritik er et betydeligt element – med afsæt i Sjöwall og Wahlöös romaner (se fx Secher 1984). Der bliver derfor også givet plads til mere digressive toner om 80’ernes dekadente tilstand:

Det var det året da alle lovet mer enn noengang før, og alle visste at vi kom til å få mindre end noensinne. Det var høysesong for gamle kynikere. Optimistene var gået i hi. (ibid.: s. 208)

Der anføres ikke mange lyspunkter, mens afslutningen – som vi også så det i forbindelse med *Din, til døden* – også her implicit ansføres i en kommentar fra Hjalmar, der er Veums kilde til sagen, som han efterforsker:

Det finnes ikke noe sånt som happy end. Kanskje finnes det ikke engang rettferdighet, kanskje finnes det bare gamle stabeiser som meg som ikke kan la være å tenke på at vi hadde rett, den gangen, vi skulle hatt rett! (ibid.: 40)

7 Visse entiteter kan have samme status inden for både fakta og fiktion, hvorved de fungerer dobbeltassertyvt. Lubomir Doložel trækker veksler på Saul A. Kripke, der forklarer disse entiteter som *rigid designators* (bundne designatorer): ”Let’s call something a *rigid designator* if in any possible world it designates the same object, a *nonrigid* or *accidental designator* if that is not the case” (Kripke, i Doložel 1998: 18).

*I mørket er alle ulver grå* har ingen gjennomført *happy end*, da den pengestærke forretningsmand, der egentlig er bagmanden, får lov at gå fri. Som også titlen antyder, så beskrives tiden som en ulvetid, altså hårde og kriseramte tider.

Ti år senere, i *Begravde hunder biter ikke*, ser det ikke lysere ud, endog synes diagnosen at have taget skridt i den mere odiøse retning. Her drager Veum som livvagter for med den gældsramte Mons Vassenden til Oslo, hvor han skal betale sin gæld til sortbørskreditoren Bjelland. Men dette roder blot Veum ud i større forviklinger end først antaget. I opklaringen af alt dette gør Veum brug af sin bekendte journalist Ove Haugland, som han flere gange i hele romanserien udveksler oplysninger med. Denne Haugland inviterer Veum med til et tilløbsstykke i Oslo kaldet PLAYTIME, som han ønsker, han skal se. I samme håndvendning udstikker Haugland – under reference til Dashiell Hammetts *Red Harvest* (1929) – en beskrivelse af Oslo:

I en av Dashiell Hammetts bøker skriver han om en by de kaller Poisonville... Kanskje burde noen finne et tilsvarende synonym for Oslo etter hvert... Jeg tror, med hånden på hjertet, at Oslo er en av de mest uharmoniske byer jeg vet om, Veum, en by i kontinuerlig krigstilstand med seg selv. (ibid.: 156)

Hurtigt bliver denne lokale fremstilling af Oslo ført op på et alment niveau, hvilket udspringer af Hauglands udsagn om PLAYTIME:

Oslo i fritt fall. Jeg har et par billetter til den nye attraksjonen. I morgen kveld. Noe som heter PLAYTIME. Jeg tror du burde få akkurat det med deg. De gjorde det ikke bedre i Romerrikets forfallstid. (ibid.: 159)

Da Veums begejstring for stykket når et fremtrædende lavpunkt, fortsætter Haugland sin diagnose:

Har du ennå ikke forstått det? Dette er... Jeg ville vise deg – tidsånden, Varg! Kan du ikke se det? Vi er de siste dages heldige! Dette er Romerrikets forfallstid, del to!... Vi lever i en overgangstid, innrøm det! Vi befinner oss ved et vendepunkt i historien... Det er en ny tid i emning. (ibid.: 190)

Men Veum ser ikke så lyst på sagen, som Haugland gør:

Det du ser der inne, Ove, er noe annet en en historisk nullstilling. Det er en sivilisasjon i full oppløsning, overflodssamfunnets peverte lengsel etter stadig nye måter å pirres på, et underholdningsbehov hinsides alle proporsjoner. Og det er tilpasset en verden der penger er makt og liv ikke lenger har noen egenverdi. (ibid.)

For Veum er tiden inde i et bundløst forfald, hvor narkobaroner som i *Kvinnen i kjøleskapet*, korrupte forretningsmænd som i *I mørket er alle ulver grå* og miljøforurenende virksomheder som i *Bitre blomster* har fået for frie tøjler – og det er således ikke muligt at hale den dekadenceramte tid tilbage på et niveau, hvor der er styr på sagerne.



Derfor er vi 'de sidste dages *heldige*', fordi vi stadig har livet i relativt god behold. På den måde møder vi – med Veum i det centrerede førersæde – en tid, hvor der er mistillid til sandhedsbegrebet, udpræget politikerlede og i det hele taget en manglende tiltro til, at mennesket kan vælge rigtigt. Mennesket, som vi lige har set, er netop del af den fuldbårne opløsning, idet det tager del i dette overflodssamfund. Det ser ikke lyst ud for fremtiden i Veums skildring af samtiden.

Som understregning af denne decentrerede, kaotiske verden forskyder plottene i romanerne sig ofte, idet den sag, som Veum starter på, i de fleste tilfælde ikke er den samme i begyndelsen som i slutningen. I *Begravde hunder biter ikke* fx afsluttes sagen med Mons Vassenden, da han har fået afleveret pengene til sin kreditor – eller rettere så tror Veum, at det er tilfældet. Denne Vassenden bliver nemlig slået ihjel på vej hjem til Bergen, mens Veum stadig er i Oslo, hvor han nu bliver jagtet af Bjellands folk, fordi han tilfældigt støder ind i en tidligere bekendt, som i øvrigt benægter at være denne. Igen har vi identitetsforskydningen, men mest af alt er dette en understregning af tilfældets logik snarere end den klare kausale sammenhæng: Fra et enkeltstående tilfælde med en gældsat mand, hen over nogle våbenindustrielle sammenhænge, når Veum her frem til en plausibel opklaring af Palme-mordet. Plottet fungerer dermed ofte decentreret, mens vi stadig har Veum til at samle og centrere trådene, selvom det dog ikke altid – som vi har set – er tilfældet, at sagen fuldt opklares. I sagen opklares de nære relationer, som Veum har efterforsket, men Palme-mordet beror stadig på Veums indicier og forbliver i den uvisse understrøm af antydninger.

## Krimiens anden parameter: detektion eller forbrydelse

Vi ser hos både Adorno og Ricœur i forbindelse med begrebet modalitet, hvorledes erkendelser er bemærkelsesværdigt præget af den historiske samtid, hvilket giver sig udslag i subjektet, idet dette ikke har mulighed for at tænke uden for sin egen historiske a priori – med et begreb hentet fra Michel Foucault. Det giver sig også udslag i vores generelle kommunikation, som vi ser det hos Ricœur, og desforuden i kunsten, som vi det gør sig gældende hos Adorno. Det hele indoptager og præger den historiske samtid og eftertid, og af samme grund kan krimien ej heller købe sig fri.

Fiktionsmodalitetens mimetiske, affirmative karakter er – gennem begrebet modalitet hos Foucault – en kategori for, hvordan vi erkender viden, og hvordan tidens etiske tæft stiller sig. Sådan er fiktionen afhængig af den tid, som den er skrevet i (denne påstand er den gennemgående tankegang, når der skrives fx litteraturhistorie). Dette forhold til historien er et indirekte forhold, som kan beskrives som fiktionens historiske a priori. Foucault beskriver *historisk a priori* således:

En kulturs fundamentale koder – dem, der behersker dens sprog, dens opfattelsesmønstre, dens teknikker, dens værdier, og dens praktikers hierarki – fastlægger lige fra begyndelsen for hvert enkelt menneske de empiriske ordener, som det vil få at gøre med, og hvori det vil genfinde sig selv. (Foucault 2002a: 29)

Denne diskursive forståelse af sin egen eksistens kan vi dermed koble til Ricœurs narrativisering af mennesket, som hos ham også foregår inden for en tids historicitet. Den historiske a priori forekommer også, når fiktionen er menneskets projicering af egen temporal forankring, som fiktionens historiske a priori. Den enkelte periode, som er præget af en række ordnende koder, kalder Foucault for *epistemet*,

hvor erkendelserne... henviser til deres rationelle værdi eller til deres objektive former, uddyber deres positivitet og således manifesterer en historie, der ikke er historien om deres voksende perfektion, men snarere historien om deres mulighedsbetingelser. (ibid.: 31)

Disse mulighedsbetingelser er den orden, som mennesket og fiktionen kan begå sig inden for ved at overholde det modale samtykke: "ordenens modaliteter er blevet anerkendt, opstillet og knyttet til rummet og tiden for at forme den positive sokkel for erkendelser" (ibid.). Her ser vi også, at Foucault benytter modalitet på en måde meget lig Adornos. Modaliteten er således et udtryk for tidens orden, hvilket både Foucault og Adorno er stærkt kritiske over for, idet der ikke bliver plads til forskellighed – hverken kunstnerisk eller menneskeligt. Endvidere ser vi, at både mennesket og derfor kunsten i sin modalitet er forbundet til sin historicitet, mens der beholdes en mulighed hos Adorno for at gennembryde – med Foucaults udtryk – epistemets modalitet: nemlig kunstværket.

Foucault beskriver tre erkendelsesområder for mennesket, der betegnes *psykologi*, *sociologi* og *sprog*, der også har sine forhold til henholdsvis *biologi*, *økonomi* og *filologi* (ibid.: 411ff). Alle tre dele, som vi skal se det her, er centrale temaer for krimifiktionen, hvilket ikke nødvendigvis overrasker, når vi har Ricæurs metaforisering mellem liv og narrativitet (fiktion) in mente. Det er også centralt for Foucault, at de tre erkendelsesområder ikke er hinanden eksklusive, men påvirker og bygger på hverandre:

Alle disse tankebegreber gentages i videnskaberne om menneskets fælles rumfang...; derfra stammer det, at det ofte er vanskeligt at fastlægge grænserne, ikke blot mellem genstandene, men også mellem metoderne, der er særegne for psykologien, for sociologien, og for analysen af litteraturene og myterne. (ibid.: 413ff)

Hos Foucault dannes der ud fra disse tre epistemologiske regioner og i deres reciprocitet en struktur, som ligger til grund for menneskelig eksistens; en eksistens, der afspejles i sproget:

På sprogets projektionsoverflade fremtræder endelig menneskets adfærd, der vil sige noget; dets mindste handlinger, selv i deres ufrivillige mekanismer og i deres fejl, har en *mening*; og alt det, det aflejrer omkring sig som genstande, ritualer, vaner, diskurs, hele denne slipstrøm af spor, som det efterlader sig, danner en kohærent helhed og et system af *tegn*. Således dækker de tre par *funktion* og *norm*, *konflikt* og *regel*, *betydning* og *system* uden rest menneskets erkendelsesområde. (ibid.: 413)

Selvom meningen hos Foucault bliver flydende og diskursiv, skal dette for det første forstås således, at der findes en mening, som aflejres i det, som vi foretager os. Det er dette, som vi kan aflæse gennem den arkæologiske undersøgelse af mennesket. Læg i øvrigt mærke til ordvalget i vores sammenhæng: "denne slipstrøm af spor". Det er dette samlepunkt af mening, som det er efterforskningens arbejde at finde frem til i opklaringen af forbrydelsen, der i kriminologien også efterlader sig en kohærent helhed og et system af tegn, der kan læses. Der er således, som vi skildrede med parameteret centreret-decentreret blot forskel på, hvor flydende og svært læselige disse tegn beskrives i fiktionen.

De tre par, som Foucault beskriver, danner også nogle grundlæggende bevægelsesmønstre generelt for fiktionen, men for krimifiktionen i sin særdeleshed, således at der er et meget direkte forhold til erkendelsesområderne i krimien. For det første har vi parret *funktion* og *norm*, hvilket samles i de videnskabelige modeller for psykologi og biologi. Kroppen har nogle funktioner, som beskrives som både indre og ydre stimuli ("fysiologiske, men også sociale" (ibid.)), som kræver reaktioner kropsligt og/eller psykisk. Det betyder, at funktionerne sætter sig aflejringer i normsæt. Disse normer er især vigtige både i krimifiktionens skildring af selve forbryderens psyke, men også i beskrivelsen af selve forbrydelsens normbrud. I sin essens er forbrydelsen en modal punktering af samfundets normer. Fokus på dette område inden for krimi-traditionen ser vi fx hos Karin Fossum, i fx *Når djævelen holder lyset* (1998) eller *Drabet på Harriet Krohn* (2005), hvor efterforskeren Konrad Sejer er en birolle, mens det er selve forbryderen og både de psykologiske og sociale omstændigheder bag, der er i fokus. Vi kan også nævne Fjodor Dostojevskijs *Forbrydelse og straf* (1866) som eksempel på denne fokusering. Det er i denne forbindelse også helt centralt at lægge vægt på det stærkt sociale fokus hos Staalesen. Der er – som vi så det omkring Istedgade i København – et stærkt fokus på de enkelte og af samfundet forsmåede individer, som trænger til hjælp, men ikke får det, men der beskrives også hos Staalesen en sammenhæng mellem det enkelte menneske og de normsæt, som er i spil, og de store verdenspolitiske mekanismer. Det finder vi for eksempel i *Ansigt til ansigt*, hvor Veum drages ind i en sag, der berører udnyttelsen af og dumpning af affald i den tredje verden:

Jeg gjorde et forsøg på å trekke en konklusjon. «Med andre ord ... Avfald ingen rike land vil ha innenfor sine egne grenser, blir tømt i et av verdens fattige land som motytelse til offentlig bistand. Vil det si ... Snakker vi om en form for offisiell politikk her?» (Staalesen 2001: 207)

Denne kategori hos Foucault er i spil, når Veum beskriver den verden, han er en del af som yderst dekadent. Det er en beskrivelse af et moralsk forfald, som bringer mennesker i uønsket uføre på eksempelvis Istedgade. Den modale stemning er således ofte dekadent. Spørgsmålet er så, om den fiktionseksterne modus er dekadent – og i det tilfælde om Staalesens bøger er modalt bekræftende. Ja, det er vel tilfældet. Men inden for disse modale rammer giver Staalesen flere forslag til, hvad der er galt – eller rettere hvad der skal rettes op på, for at samfundet skal komme ud af denne modale dekadence. Der stilles tematisk dog oftest flere spørgsmål, end der gives svar. Dette berører også det næste begrebspar hos Foucault.

Det næste par, som Foucault beskriver, er *konflikt* og *regel*, som samles inden for videnskaberne sociologi og økonomi. Konflikter opstår på baggrund af "mennesket med behov og begær" (Foucault 2002a: 413), der træder frem i en irreducibel konfliktsituation bestående af modsatrettet behov og begær, hvilket derfor aflejres som regler, "der på én gang er konflikternes begrænsning, og resultatet af den" (ibid.). Det er dette par, der i den sidste ende bliver til lovgivning, men det er også indlysende, hvordan og hvorfor parret hænger tæt sammen med forrige par: Det er svært at adskille normer og regler, men det kan forklares gennem reglernes officielle juridiske karakter, mens normerne er af mere social karakter, men det er også klart, at konflikter kan opstå socialt, hvorved regler kan skabes på baggrund af normbrud. I den kunstige adskillelse af parrene vil dette erkendelsesområde være efterforsknin-gens primære domæne, idet det primære ofte er det juridiske regelsæt, der i hvert fald er den initierende faktor i krimifiktionen og i den virkelige forbrydelse. Således

vil krimifiktio n med fokus på dette område være med efterforskningen som kerne, men der eksisterer en lang række eksempler på overlap de to par imellem, hvilket vi ser generelt hos fx Arne Dahl, der bruger spaltep lads på skildringen af både de psykologiske omstændigheder bag forbrydelserne, mens der tillige dog er et gennemgående fokus på efterforskningen. Men det er her ifølge sagens natur gennemgribende, at disse to erkendelsesområder er meget nært beslægtede.

Der er hos Staalesen ikke nogen direkte mulighed for at gå tæt ind til forbrydelsens element ved at fokaliser e fortælling hos forbryderen, som vi ser det hos Karin Fossum i særdeleshed men også – som nævnt – momentvist hos Arne Dahl, hvor vi dog ikke får nogle klare tegn såsom et navn, der kan lede identifikation af gerningsmanden. Dette ser vi fx hos Karin Fossum, der kan lade det meste af fortælling foregå med fokus på forbryderen, der er klart identificeret fra starten. Hos Staalesen i Veum-romanerne er dette ikke en mulighed, idet de er jeg-fortællinger, men i *Som i et speil* og *Ansikt til ansikt* er han begyndt at løsne lidt op for den stærke jeg-fortælling. Dette sker gennem nogle skred i fokaliseringen, som udspringer af flashbacks. Udgangspunktet er oftest en samtale, Veum har med en af de implicerede, hvorefter fokaliseringen glider over til den interviewede, der erindr er. I dette tilfælde fra *Som i et speil*:

”Og deretter – var det dere to?”

”Tja.”

Han husket det ennå ... Senere samme dag, da han var nødt til å gå, for at møte på jobb. (Staalesen 2002: 133)

Denne ’han’ er ikke længere Veum, hvilket på den måde giver Staalesen en mulighed for at trænge ind i de øvrige personer i fortællingen. Hvor det hidtil primært har været Veums forstående tankegang, der levede sig ind i de implicerede, hvorudfra han ræsonnerede sig til årsager bag forbrydelserne, er der således her en mulighed for at komme tættere på karaktererne, men også selve gerningsøjeblikket, som vi ser det i *Ansikt til ansikt*, hvor vi kommer tæt på Hildegunn, da hun skubbede sin kæreste ned ad trappen. På denne måde får vi også bundet de første begrebspar tættere sammen, som det også er hos Foucault. Dermed kan man arbejde med krimien generelt og Staalesen specifikt som en populær genre, som går ind på – med Adornos udtryk – det empiriskes præmisser og giver kritik af den gældende samfundsnorm – så at sige – fra indersiden af det empiriskes vilkår, fra fiktionens inderside. Ved at gå ind på de gældende normers præmisser kan fiktionen udstille de normer og regler, der er uhensigtsmæssige gennem hypotetiske handlingsmønstre. Her møder vi forbrydelsens, efterforskningens og i det hele taget samfundets grænseland – fra fiktionens inderside.

Det sidste par, som Foucault beskriver, er *betydning* og *system*, der er sprogets domæne. Herunder finder vi også litteraturen og myterne, hvilket er centralt også i forbindelse med Adorno og Ricœur. Adorno og Horkheimer viser, at mennesket ikke eksisterer uden myten, hvilket forfladiget vil sige, at mennesket ikke kan erkende verden uden den mentale konstruktion af samme. Det er det, som Ricœur får koblet i narrativitetens indflydelse på menneskets eksistens og omvendt. Grundlæggende skal parret illustrere sprogets udvikling, der aldrig stagnerer: Der opstår gennem nydannelser og metaforer hele tiden nye betydninger, der aflejrer sig i et eksisterende system, hvilket igen lidt banaliseret kan sammenlignes med semiotikkens forhold mellem *parole* og *langue* (Saussure 2005: 9). Dette par hos Foucault er således indlysende vigtigt for krimifiktionen, idet den jo er sprogligt bundet, mens det også viser,

hvordan fiktionen generelt, og dermed også krimifiktionen, er selvrefleksiv per definition. Det giver mening at forbeholde det selvrefleksive som et ontologisk fundament for fiktionen, hvilket er et produkt af sprogets materialitet, mens metafiktion i den sammenhæng kan være en betegnelse for den fra forfatters hånd bevidste reflekterende over fiktionens status (Hansen 2007a: 19ff). Det hænger også sammen med realismebegrebet: Sproget er i sig selv en realismefaktor, et bindemiddel til virkeligheden, idet sproget som system af ord er mere eller mindre det samme inden for kunst og hverdagsligt sprog. Der er i hvert fald intet, der klart kan adskille kunstnerisk fra 'virkelig' sprogbrug. Dog er det omvendte også tilfældet, idet sproget altid allerede – som flere idéhistoriske perspektiver har påpeget, deriblandt semiotikken – har en virkelighedsfjern komponent. Ordet *er* jo ikke tingen, hvilket gør sig gældende i forbindelse med sprogets ofte symbolsk arbitrære status. Sproget er basalt altid selvrefleksivt, hvormed det også gælder fiktionen, der ikke kan være sproget foruden. Det kræver dog en højere grad af overlæg at arbejde – i vores tilfælde – krimien ind i den bevidste metafiktionelle kategori. Der er tendenser, som Malmgren fremhæver, i den decentrerede krimiversion til, at den bliver metafiktion, primært fordi den – lidt tautologisk beskrevet – arbejder sig ind i det decentrerede område:

because its world is decentered, detective fiction often stages for its readers a crisis in signification, the fall of the sign. As it discloses the arbitrariness of various signifying systems, it inevitably draws attention to itself as signifying practice. (Malmgren 2001: 113)

Malmgren fremhæver desuden indirekte, at dette ikke nødvendigvis er eksklusivt for den decentrerede type, men også gør sig gældende for den centrerede, idet den decentrerede "comments on the laws informing the discourses it revises" (ibid.: 121). Grundlæggende er det, fordi den decentrerede udformning reviderer den centrerede. Det samme kunne dog også sige om den mere centrerede Doyle- og Christie-tradition, idet der for disse er forskel på udformningen. Der er altid et relativt forhold mellem variation og stagnation. På det selvrefleksive plan er der ofte en refleksiv udvikling af den alene ved at skrive sig ind i en genre. Et oplagt eksempel, der kan gives til den overlagt metafiktionelle krimifiktion, er Henning Mortensens *Rita Korsika* (2007), primært gennem forfatterens meget eksplicitte tilstedeværelse inden for fiktionens rammer.

De metafiktionelle elementer hos Staalesen er oftest helt eksplicitte, ud over de mest almindelige tangenter, som er den genremæssigt immanente selvrefleksion. Når en forfatter skriver sig ind i en genre, som i vores tilfælde er krimien, vil der automatisk forekomme nogle elementære revisioner af de tidligere versioneringer, og Staalesens forfatterskab er da heller ingen undtagelse. Det er Staalesen også meget bevidst om, hvilket udmønter sig i en synlig manifestering af de inspirationer, som Staalesen har. «Herregud da mann! Hva tror du Philip Marlowe ville sagt?» (Staalesen 1981: 87), som Veum i *Kvinnen i kjøleskapet* får repliceret, da han nævner, at han har en tidligere langdistanceløber som helt. Chandlers helt Marlowe er ofte ved navns nævnelse helt i centrum mange steder hos Staalesen, om end også til tider på mere generaliseret facon som i *I mørket er alle ulver grå*:

Bakfra så det ut som et genrebilde fra en amerikansk kriminalfilm fra 1940'erne. Muus i frakk og hatt og med sigarettroken sirkende som en blå sky over hodet. Det fattigslige interiøret. Og så et kvinnfolk på gulvet som riktignok ikke tilfredsstilte de hollywoodske sjønnhetskrav, men

som ganske sikkert kunne heve et velfortjent statishonorar når opptaket var ferdig. (Staalesen 1983: 166)

Her ser vi den eksplicite indskrivning i genrens konventioner, men til slut en lille fordreining. Det er ikke nødvendigvis noget ekstraordinært, men det viser Staalesens metode, der bærer præg af at lægge sig – primært gennem den centrerende jeg-fortæller – yderst tæt op ad specielt Chandler, mens genren lige får et approprierende twist. Således er Chandlers genreversion og stil ofte benyttet men drejet i en norsk retning, hvor Veum drikker akvavit frem for whisky, begiver sig rundt i Norge i stedet for USA, og – som vi har set – er fiktionen tilpasset en norsk kultur: Eksempelvis er politiet ikke slet så korrupt, og de politiske problemer har nær sammenheng med Norges indenrigs- og udenrigspolitik. Sagt med andre ord, så sker der ikke de helt store genreskred, stilvariationer og metafiktive utfordringer hos Staalesen, der nærmest oftest – med små modifikationer – accepterer de vilkår, han skriver sig ind på.

En intertekstuel inspiration er dog – ud over selvfølgelig Marlowe-karakteren – mere understreget end andre, og det er Alan Sillitoes novelle "The Loneliness of the Long Distance Runner" (1959). Langdistanceløberen, der må give ret så meget af sig selv, mens denne er sat under tidspres, er en gennemgående metafor for Veums detektivrollen. Den er direkte benyttet flere steder: Veum løber ofte ensomt rundt i fjeldene i en slags renselsesproces for at klare tankestrømmen, hvilket flere steder bliver kædet sammen med jagten på sandheden. "De andre kveldene i uken løp jeg", fortæller Veum i *I mørke er alle ulver grå*, "lange turer over grus og asfalt, i sol og regn og slud... de harde løpeturene skapte balance i regnskapet" (Staalesen 1983: 11). I *Begravde hunder biter ikke* må Veum løbe et maraton for at komme tæt på en af de implicerede, mens han i *Din, til døden* må løbe en lang tur med en af de involverede for at få opplysninger ud af denne. Dermed er Veums jagt på opplysninger tydeligt bundet sammen med langdistanceløberen. Da Veum nævner, at af "natur var jeg en ensom ulv og derfor: langdistanceløper" (Staalesen 1979: 180), kædes løberen endvidere sammen med navnesymbolikken i Varg Veum, der er norrønt for "ulv i helligdommen, altså en fredløs ulv" (Staalesen 1995: 178). Som også Staalesen bekræfter, så er denne ulvmetafor et generisk træk: "Privatdetektiver av dette slaget er i ni av ti tilfeller ensomme *ulver*" (Staalesen 1995: 178). Forholdet mellom kraftprestasjoner og ulve er i det hele taget en sædvanlig sammenligning. Alan Sillitoe skriver i sin novelle om ensomheden ved at ligge nummer et i langdistanceløb:

I couldn't see him anymore, and I couldn't see anybody, and I knew what the loneliness of the long distance runner running across country felt like. (Sillitoe 1994: 43)

Denne centrale setning i novellen finner vi parafraaseret hos Staalesen i *Din, til døden*:

Nå var det jeg som løp først, og som alltid når du løper først: med ett var jeg helt alene. Du har lagt alt bak deg, alle motstandere, alle løp du har løpt, alle liv du har levd, og du er alene i universet. (Staalesen 1979: 184)

Således virker det særdeles sandsynlig at acceptere Sillitoes novelle som en både karakterologisk og tematisk inspiration, der dog også kan tages et skritt videre.

I en så eksplicit reference til novellen skriver Staalesen sig ydermere ind i et ideologisk og genremæssigt grænseland, som Allen R. Penner beskriver i sin analyse af novellen, idet Sillitoe

has reversed the formula of the popular crime tale of fiction, wherein the reader enjoys vicariously witnessing the exploits of the outlaw and then has the morally reassuring pleasure of seeing the doors of the prison close upon him in the conclusion. (Penner 1969: 255)

“The Loneliness of the Long Distance Runner” handler om et litteraturhistorisk anerkendt centralt fokaliseringsskifte, hvor vi får historien om den unge Smith i ungdomsfængsel fortalt fra dennes synsvinkel. Dette træk er dog ikke et, som Staalesen benytter sig af, men det antyder den moralske indlevelse, som den ‘socioonomiske’ Veum evner over for både offer, gerningsmand og de prægende omstændigheder. Ydermere handler Sillitoes novelle om transgression i flere formater: For det første har vi den juridiske og moralske transgression, altså de to første par hos Foucault, men de kædes tæt sammen her, idet det juridiske regelbrud sættes inden for nogle moralske rammer, hvor der gives nogle årsager til forbrydelsen, som Smith har begået. Først har han en moder, som forvalter sine penge skidt, hvilket sender Smith ud på tyvetogt, når han er sulten, eller når han fryser. Dernæst sættes han i en nærmest baumansk sammenhæng, idet det antydes, at Smith – der ser meget tv – bliver nødt til at stjæle for at leve op til den standard, som han ser i det store nye tv, hans mor har købt. For det andet er der den æstetiske transgression, som også hænger sammen med de to andre par, idet sympatien med Smith udspringer af centreringen af fortællingen hos ham i et sprog, som ligner sproget hos en syttenårig engelsk underklasseknægt. Der opstår dermed et ideologisk sammenfald mellem Sillitoes indfølelse fortællestrategi og Veums karakter, der – ligesom Smith er det – er langdistanceløber, mens Veums sociale bevidsthed og forståelse for de mekanismer, der skaber en kriminel, også er installeret i Sillitoes fortælling. Der er hos både Sillitoe og hos Staalesen en kritik af, men også en forståelse for, at – som Bauman beskriver det – den enkelte, der ikke har købt sig plads i forbrugerismen, må stjæle eller det, der er værre, for tage del i det samfund, der er skabt.

## Fire teoretiske muligheder

Det er sig hermed begribeligt, at krimifiktionen skriver sig meget direkte ind i disse menneskelige erkendelsesområder, som Foucault sætter som basalt grundlæggende for mennesket i tid og sted – den epistemiske, historiske a priori. Men vi har desuden også set, at der opstår endnu en grundlæggende parameter for, hvordan krimifiktionen kan fokusere, idet der – som det funderes sprogligt ind i de to førstnævnte par – kan lægges mere eller mindre fokus på enten forbrydelsens eller efterforskningens element. Denne parameter kan endvidere kombineres med det første parameter mellem centreret og decentreret, hvilket giver os fire teoretiske muligheder, hvis de fire ekstremer integreres. For det første kan vi tænke os en *centreret version med fokus på forbrydelsen*, som kan beskrive karakteren Patrick Bateman i Bret Easton Ellis’ *American Psycho* (1991), der finder sig godt til rette i et dekadent samfund (dog kan det påpeges, at Ellis’ overordnede perspektiv ikke kan beskrives som centreret). For det andet *centreret med fokus på efterforskningen*, hvilket er karakteristisk for fx Agatha Christie, idet specielt verden er samlet i et overskueligt område, og forbrydelsen er læselig gennem utvetydige tegn. For det tredje *decentreret med fokus på forbrydelsen*, hvilket er kendetegnende for fx Fjodor Dostojevskij og Karin Fossum, hvor verden

fremtræder mere uoverskuelig for individet, der nærmest drives ud i forbrydelsen af omstændigheder, der kan synes ude af kontrol for den enkelte. For det fjerde og sidste *decentreret med fokus på efterforskningen*, hvilket er betegnende for den hårdkogte Hammett-tradition, hvor efterforskningen stadig iværksættes, endog er verden og samfund ikke længere overskuelig, og sandhedsbegrebet forskyder sig sammen med tegnets flydende karakter. Men disse fire muligheder er selvsagt langt fra dækkende, idet placeringen på to parametre giver et uendelig antal kombinationsmuligheder langs de to akser. Man kunne således forestille sig en teoretisk mulighed for, at krimifiktionen placerer sig midt på begge akser. Politifiktionen er i denne sammenhæng et godt eksempel på, at der kan være stor forskel på, hvordan de to akser kan kombineres. Hvad angår fiktioner med fokus på efterforskningen, så er den engelske tv-serie *Midsummer Murders* (1997ff) et godt eksempel på det centrerede og politimæssige fokus på efterforskningen. Arne Dahls politifiktion trækker i en mere decentreret retning, men opnår ikke en så decentreret verden, som der er skildret hos fx Hammett. Hos Dahl er der stadig en vis tro på samfundets orden set gennem et godt nok kritisk politikorps, men det er ikke nødvendigt for ham at stille sig uden for samfundet ved at fokaliserer fiktionen gennem en privatdetektiv.

Som vi gennemgående har været inde på, så synes verden ofte at falde ned om ørerne på den ensomme ulv og ofte deprimerede Varg Veum, men der er stadig en stærk fokalisering hos Veum, som trækker fortællingerne i den centrerede retning. Omvendt fremstilles der flere steder et pessimistisk forhold til sandhedsbegrebet, der vægtigt trækker i den modsatte decentrerede retning. Ydermere sker det, at de store bagmænd bag både forbryderen og forbrydelsen slipper, mens Veum og politiet får fingrene i de – i det store billede – mere ubetydelige kriminelle. Synet på verden er således også sortseende og udpræget dekadent, hvilket sammen med det ustabile sandhedsbegreb giver en overvægt på den decentrerede ende af skalaen. Hvad angår fokus på detektion eller forbrydelse, er det indlysende, at når vi har en efterforskende jeg-fortæller ved roret, vil der være størst fokus på efterforskningsprocessen. Vi er da også, som vi har set, yderst tæt inde på Veums refleksioner, men netop den flere gange nævnte 'socionomiske' tilgang giver et plausibelt ræsonnement om forbrydelsens element. Konkluderende er Veum-fortællinger – i et flydende teoretisk billede som dette – overvejende decentrerede krimifiktioner med fokus på efterforskningen.

Disse parametre fungerer ydermere godt i sammenhæng med den tidligere omtalte parameter mellem affirmativ og subversiv. Det synes oplagt i denne sammenhæng at koble det affirmative til det centrerede og det subversive til decentrerede, men det er ikke helt så enkelt. Man kan godt forestille sig en krimifiktion, der agerer affirmativ over for en decentreret verden, hvilket vil sige, at fiktionen virker tilfreds med, at verden ikke nødvendigvis giver en samlet, endegyldig mening. Veum hos Staalesen synes, som vi så det tidligere, at være nået til tåls med et pragmatisk forskydende sandhedsbegreb, som så bliver taget til efterretning inden for de muligheder, det bringer. På den anden side forekommer det også muligt at være centreret-subversiv, hvilket kan komme til at fremstå som en ironisk tone, som kan være en pastiche over den centrerede version af krimifiktionen. Et eksempel kunne være Carl Reiners film *Dead Men Don't Wear Plaid* (1982). Filmen fortæller en selvstændig historie med alle tråde knyttet til sidst, mens den trækker overvægtigt på 40'ernes *film noir*-tradition, som der klipvist citeres mangfoldigt fra. Det kan desuden være, at der – som man ser det i Arne Dahls og Jo Nesbøs kritik af den skandinaviske rolle under Anden Verdenskrig – indføres en subversiv kritik af fortidens mønstre, mens nutiden efterlades forholdsvist uberørt. Det ser vi også i Staalesens *I mørket er alle ulver grå*, hvor na-



zismens efterdønninger bliver sat stævne i nutiden. Sådan ser det ofte ud i de krimier, der tager fortiden op til revision, at der dukker oplysninger op i nutiden, der kaster lys over fortidens synder.

Det gælder i det hele taget for krimien, der jo *'forsker efter'*. Krimiteori har ofte understreget, at karaktererne i fortællingerne er underlagt en meget streng plotstruktur, af hvilken grund karaktererne forekommer relativt tomme (Malmgren 2001: 19, Scaggs 2005: 36). Men vi kan også se, hvordan krimiens plot omvendt er lænkebundet til karaktererne, idet det netop er fokaliseret gennem karakteren, oftest en detektiv, vi lærer plottet at kende. Dette vender op og ned på diskussionen af plot versus karakter, og gør plottet eller i hvert fald forståelsen af plottet afhængig af karaktererne. I en homologi mellem på den ene side den kriminelle og forfatteren og på den anden side detektiven og læseren viser Carl D. Malmgren indirekte, at efterforskeren som sådan er underlagt forbryderen, på samme måde som læseren er underlagt forfatteren. Således er det ikke overraskende, hvordan efterforskeren er plotstyret, fordi plottet – om jeg så må sige – er skrevet i forvejen af forbryderen. Efterforskeren skal bare erkende det. Det ligger allerede i ordet *efterforsker*: at forske *efter*. Af samme grund anser jeg det for kunstigt at opstille et så stærkt hierarkiseret modsætningsforhold mellem plot og karakter, idet jeg – som fiktionen generelt fungerer – betragter forholdet som ganske dialogisk og interrelationelt. Det plotmæssige tidsperspektiv bliver dog mere udstrakt i de historisk inspirerede krimifiktioner. En anden måde udfolder sig i mødet mellem den historiske roman og krimifiktionen, hvilket gør sig gældende for Staalesens 1900 *Morgenrøde*, 1950 *High Noon* og 1999 *Aftensang*, der udgør Bergen-trilogien. Her gør plottet og historien sig også gældende i en manifest relation til karaktererne.

## Historiens rolle

Historiens rolle i krimifiktionen kan kobles til under- og overstrømsmodellen, og hvordan historien som én stor bundet designator kan benyttes i fiktionen, idet specielt tiden fungerer som en understrøm af betydning i historiske romaner. Jørgen Riber Christensen indfører en metafor for dette fænomen, som han kalder "the double vision, or what is defined as *diplopia*, of two ontologies within one single text" (Riber Christensen 2003: 240). *Diplopia* er normalt benyttet som en optisk term for dobbeltsyn, altså det at man ser to genstande, når der skulle være en. Christensen tager det med videre til tekstens "two-tier structure where a present-day discourse is combined with an older one" (ibid.: 239). Hovedeksemplet inden for krimigenren er ofte Umberto Eco's *Rosens navn* (1980), hvor 1300-tallets italienske middelalder benyttes som en historisk, virkelig understrøm til en opdigtet historie om mord på et fraticelli-kloster. En anden formel er den, som vi ser i de allerede nævnte bøger af Arne Dahl, Jo Nesbø og Gunnar Staalesen, hvor det er fortidens synder, der dukker op i nutiden og skal efterforskes der. Således er der en nær relation mellem efterforskning og historieskrivning, hvilket kunne være endnu en homologi for krimigenren mellem efterforskeren og historikeren. Historikerens rolle er også hele tiden at revurdere tidens plot ud fra de nye oplysninger, han graver frem, og af samme årsag er det ikke uden grund, at krimien har et så godt forhold til den historiske roman. Historien er ganske simpelt en oplagt metafor for genren.

Dette er heller ikke uden betydning i forbindelse med Paul Ricœur, der netop ser både fiktionen og historien som *mise en intrigue*, altså plotstruktureret (Ricœur 1990b: 99ff):

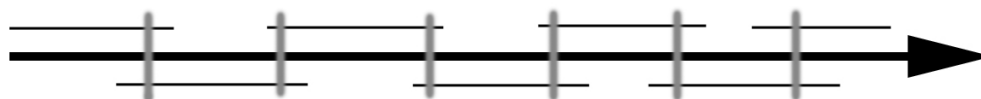
History initially reveals its creative capacity as regards the refiguration of time through its invention and use of certain reflective instruments such as the calendar; ... These reflective instruments are noteworthy in that they play the role of connectors between lived time and universal time. (ibid.: 104)

I plotsættelsen, som man kunne oversætte *mise en intrigue*, fungerer som et bindeled mellem den kosmiske og den eksistentielle tid, hvilket hjælper til at overkomme tidens aporier. Den tomme kalender er et godt symbol på den kosmiske, universelle tid, mens det, vi skriver i kalenderen, forestiller det fremhævede plot, den eksistentielle tid. På den måde bliver den historiske roman også til et middelpunkt mellem disse tidsforståelser, mens – som allerede påpeget nogle gange – krimifiktions nære forankring i de menneskelige erkendelsesområder igen giver den en stærk mulighed for at reflektere over historien som understrøm i krimiens dynamiske dénouement. Der er dog en enkelt tilsyneladende åbenlys forskel på historien og fiktionen, som Ricœur også diskuterer, nemlig forholdet mellem fortæller og forfatter. Historiens fortæller er (oftest) lig forfatteren, mens det sjældent er tilfældet i fiktionen. Skellet ikke så skarpt, idet både fortæller og karakter kan have referencer og meninger, der gør sig gældende i virkeligheden. Dette giver også fiktionen mulighed for at udforske historien som tidslig designator, men den har ofte nogle fordele, fordi den ikke er bundet af historiens "totaliserende begreb" (Kemp 1996: 71). Som Eco skriver: "Begivenheder og personer er opdigtede, og alligevel fortæller de [historiske romaner] os ting..., som historiebøgerne aldrig kunne have sagt med samme klarhed" (Eco 1985: 71).

Historien og fortællingens struktur er hos Staalesen i den historiske trilogi om Bergen og beboerne her sammenbundet, så det ene nærmest fungerer strukturelt i kraft af det andet. Som Ricœur fremhæver det ved historiens og den eksistentielle tid, så fungerer de på lige vilkår med fokus på fremhævede kalenderdage. Det kan være den store brand i Bergen i 1916, tyskernes angreb d. 9. april i 1940 eller Berlinmurens fald d. 9. november 1989, men disse tidspunkter fungerer også som betydningsfulde dage i karakterernes liv. Sådan er begivenhederne altid fokaliseret hos en eller flere karakterer, hvormed det enkelte menneske kommer til at fungere som læserens tale-rør for den store historie. Eksempelvis er branden i Bergen fortalt på en opsigtsvækkende måde, der trækker tråde tilbage til en voldtægt, som sønnerne Frimann, Brandt, Gade og Dünner begår på Oles kæreste Tordis. Af den årsag rejser Tordis fra Bergen med ord om, at "Vilhelm og vennene hans tok det du skulle hava, utan å spyrja om lov" (Staalesen 1997: 273), hvilket sender Ole på hævn-gerrig men uforløst druktur. Dette er årsag til, at han falder i søvn i et pakhus, hvor han vælter et voksllys, som antænder bygningen – og starter den store brand i Bergen. Det er en understregning af en plausibel, men kausalitetsmæssigt nærmest eksistentiel Storm P-agtig forklaring på branden. Uden voldtægt, ingen brand i Bergen. Derefter tager vi et kort blik ind hos konsul Brandt, der leverer en kort satirisk kommentar til branden: Brandt, der er stærkt historisk interesseret, læser just på dette tidspunkt om Bergens historie og mønstrer således satiren – både i form af sit navn og sit "private, historiske maksime: Det var brannene som hadde vært Bergens egentlige arkitekter" (ibid.: 278). Derpå følger en skildring af brandens udvikling og rasing gennem byen i form af skiftende fokalisering: Først hos daglejere i pakhuset, så hos Ole selv, så hos Haakon Emil Brekke og så fremdeles. På denne måde kommer vi rundt til de centrale karakterer og får hver deres oplevelse af branden, hvilket er kendetegnene for enhver skil-

dring af store historiske begivenheder i Bergen eller for den sags skyld i det hele taget verden rundt. Når der sker noget, der er blevet overleveret som historiske højdepunkter, forskyder fokaliseringen sig fra person til person.

Dette er endvidere helt symptomatisk for hele trilogien, der er skiftevist fokaliseret mellem karaktererne på nær den sidste tredjedel af bind tre, hvor Veum træder ind for at opklare mordet, der bliver begået på første side. Fortællingen er ikke kronologisk fortalt, men den er i stedet lagt ud til karakterernes oplevelser, der skitseres med historien som en grundpille – som understrøm, kunne man sige. Det kan provisorisk illustreres sådan:



*Historierepræsentation*

Den gennemgående pil skal forestille historien, der fungerer som den iplotsatte tid, der går fra nutid ind i fremtid – og er således med hele vejen. De små vandrette streger skal vise de enkelte fokaliserede personhistorier, mens de lodrette gråtonede streger viser de fortælle-mæssige sammenfald mellem den ene fokalisering, der skifter til en anden, mens det hele hviler på historien som den store fortælling undervejs. Det sammenbindende element kan være en person, et sted, en begivenhed, et emne eller noget andet, der kan sammentømre de små ofte kapitelinddelte historier, der tidsmæssigt kan være kronologisk forskudt fra hinanden – derfor overlapper de vandrette streger, selvom der undervejs også er større tidsspring. Vi kan kapitelangivet se på disse overlap fra tilfældigt nedslag i andet bind (skråstregen viser, at vi gået fra start til slut i kapitlet):

13. "Så da Cecile Frimann la hodet ørlite på skrå..." (s. 81)
14. "Det magasinet Cecilie Frimann og Hjalmar Brandt besøkte..." (s. 82) / "De kan jo forhøre Dem hos familien Brekke..." (s. 88)
15. "Hjemme hos Torstein Brekke..." (s. 88) / "Men du har ennå ikke røpet noe om de nærmere enkelthetene ved overfallet..." (s. 92)
16. "Var det på grunn av henne – han var blitt overfalt?" (s. 93) / "Vet dere hva fru Helgesen sa? (s. 96)"
17. "Søndag formiddag satte Sigrid Helgesen seg bak rattet... / "Den eneste som ikke kunne la være å smile i begravelsen, var Cecilie Frimann..." (s. 104)
18. "Hele sitt liv hadde Cecilie Frimann levd i skyggen av sin fars plutselige død..." (s. 104) / "... og fikk høre at hans gamle skolekamerat..." (s. 116)
19. "På skolehuset i Hellevika fikk han..." (s. 116).

Der skabes gennemgående en slags sammenhæng mellem de enkelte kapitler i den lange fortælling, hvilket ikke nødvendigvis har narrative overlap, men mest af alt skaber en viser fortælle-teknisk kohærens. Sådanne bindinger fungerer sjældent i fuldstændig kronologisk forstand, men i stedet tages der ofte et skridt i tiden, oftest tilbage, hvormed selve fortællingen forskyder sig på selve historiens akse, men det er aldrig mere, end at det – om jeg så må sige – er inden for tidsmæssig rækkevidde. Det er ofte inden for samme år, der sker små forskydninger. Historien bliver på den

måde til en bundet designator, hvorpå Staalesen henger sin egen fiktive fortælling, af hvilken årsag de enkelte historiske begivenheder bliver til genspejlende digressioner, som oftest er delvist fokaliseret gennem en karakter. Der er som regel altid en karakter med på sidelinjen, som er medårsag til, at fiktionens fortæller kan inddrage nogle historiske digressioner. Grundlæggende kan vi konstatere, at historien eksisterer som virkelighedsreferentiel, mens selve fiktionens fortælling er – som det jo gælder fiktionen – mere diegetisk selvberørende. Men historien er ikke en selvgyldig skildring af begivenheder; den er en del af karakterernes liv og påvirker dermed fiktionens handlingsgang, hvilket giver historien karakter af at være både mimetisk og diegetisk. Oftest er historien – med Genettes begreb – eksternt fokaliseret hos en karakter gennem den tredjepersonelle fortæller, men der er også eksempler på digressioner, som godt nok udspringer af en karakters lokalisering eller generelle situation, men egentlig også kan betragtes som en nulfokalisering. Det gælder eksempelvis den lange beskrivelse af Albaniens historie, da flere karakterer besøger landet i 1999 *Aftensang* (Staalesen 2000: 249).

Behandlingen af historien har hidtil været af mere teknisk narratologisk art, men der bliver også taget stilling til historien hos Staalesen. Og som meget andet hos Staalesen kan holdningen til historien og historiens gang ikke fremdrages af kun den historiske trilogi, men flere steder i forfatterskabet bliver tidens udvikling diagnosticeret. Det tyvende århundrede er på den front skildret som århundredet med de store ideologiske sammenstød med de to store ekstremer som frontfigurer, nemlig kommunismen og nazismen. Det bliver især centralt i 1950 *High Noon*, hvor Bergen nærmest splittes i de to lejre, endog synes der ikke hos Staalesen at være noget præferencer for nogen af ideologierne, og snarere antydes der fordømmelse af ekstremisme af enhver art. Der er anger hos karakterer, der helliger sig nazismens forjættelse, mens der således også er fortrydelse hos dem, der har taget hammer og segl til sig. Det pessimistiske syn, som vi har været inde på flere gange, kaster dog – da disse ekstremer er lagt øde – blot blikket på en ny art fundamentalisme. Lidt for entydigt og spotskt kan man sige, at hvis ikke det er samfundets skyld hos Staalesen, så er det den store gemene forretningsmand, som er produktet af kapitalrationalismen og forbrugerskismen, der indirekte har skylden, som da Veum giver forretningsfolkene en verbal overhaling i *Begravde hunder biter ikke*:

Du og Backer-Steenberg og familien Loewe, dere repræsenterer den komplette menneskeforakt... Den samme menneskeforakten som gjennomsyrrer de nye byene vi må leve i – og som har tatt livet av de gamle! – Hvis noen står i veien for dere, rydder dere dem unna, enten det er statsministeren i Sverige eller en vikarsekretær i Oslo. (Staalesen 1993: 290)

Eller som en kontakt til Veum mere generelt i samme roman hævder:

Ideologierne er døde. Kapitalismen har seiret. I dag ser det mer ut som om vi har valget mellom to sorter kapitalisme, den amerikanske og den europæiske, og i den siste finner du iallfall restene av socialdemokratiets idealer. (ibid.: 260)

Således synes forbrugersamfundet og det plutokratiske vælde at være skildret som en afløser for de tidligere ekstreme ideologier.

I *I mørket er alle ulver grå* siger en karakter, at det "er liksom et annet århundre, den tiden like etter krigen. Det var magre år, men vi var glade over at krigen var over, og vi var grepet av optimisme" (Staalesen 1983: 105). Denne optimisme er skildret flere steder hos Staalesen, og Veum giver da også i *Din, til døden* et præcist årstal for optimismens kim, det første fredså:

1946: fire sifre som rommer en forlengst avdød fortid, som rommer gater som ikke ligger der lenger og hus som har falt sammen, hus som er revet ned, mennesker som forlengst er døde og graver som er spadd opp igjen, båter som har sluttet å gå og trikker som er hugget opp...

1946 – og begynnelsen til det hele. (Staalesen 1979: 78)

Anden Verdenskrig er skildret som det tyvende århundredes *high noon*, hvilket jo selvfølgelig udspringer af årstallenes tidsmessige tilnærmelige middelpunkt, men også af den klare reference til Fred Zinnemans film *High Noon* (1952), som fyldigt genfortælles sekvens for sekvens i *1950 High Noon* (Staalesen 1998: 438ff). *High Noon* handler om Kane, der har fralagt sig sherifembedet for at gifte sig, men må tage et sidste opgør, da Miller, som han tidligere har fængslet for mord, er blevet frigivet i stedet for at blive hængt. Kane forsøger at samle et slæng, der kan hjælpe ham stå imod Miller og hans folk, men det er ikke nemt. Filmen diskuteres udførligt, efter at den er set i biografen, og én fortolkning blandt flere er en parallelforståelse af krigen:

For det filmen egentlig handler om, er feighet og mangel på mot. En hel by som ikke løfter en finger for å forhindre at deres nærmeste naboer går til grunde – hvis dere ser parallellen. (ibid.: 452)

Filmen ender godt, og krigens sejr til de allierede igangsætter den nævnte optimisme.

Men som vi ved, når solen står højt på himlen ved middagstid, går det mod mørkere tider, og denne optimisme skildres da også som dårligt forvaltet med tunge skridt ind i den allerede beskrevne dekadence. Kampen blev ikke endegyldigt vundet, som vi ser i *I mørket er alle ulver grå*, hvor fortidens nazisme vender tilbage: "Du kjempet engang en heltmodig kamp mot nazismen, Fanebust, men det ser ut som om du kjempet forgjeves. Nazismen lever" (Staalesen 1983: 234). Her møder vi også hos Staalesen en skarp modernitets- og oplysningskritik, der tager sig ud på en måde, så det kunne ligne en inspiration fra Adorno og Horkheimer:

Jeg krysset gaten og gikk bort til tvillingbygningen ved siden av: Bergens offentlige bibliotek. De to bygningene – jernbanestasjonen og biblioteket – var bygget i samme materiale: store, mørke granittblokker. Kanskje var det gjort for at de solide minnesmerkene over to av menneskehetens dyder, rastløshet og kunnskapstørst, skulle overleve de dommedager man hadde fantasi til å tenke seg ved århundrets begynnelse. Og der stod de nå, i påvente av nøytronbomben. Når alle mennesker var borte, skulle de kanskje fremdeles stå der: jernbanestasjonen med sin evige gjennomtrekk, kaldslig og ukoselig, selv midt på sommeren; biblioteket med sine hyller bugnende av kunnskap som likevel ikke hadde hjulpet. Fra jernbanestasjonen skulle usynlige tog kjøre ut etter evige rutetabeller, langs forlengst nedrustete skinneganger; og gjennom de tomme bibliotek skulle gjenferdene av tidløse låntagere gå stille fra hyl-

le til hylle, uten å ta ut en eneste bok, uten å lese et eneste ord. (Staalesen 1983: 91)

Modernitet i form af jernbanestationen, oplysning i kraft af biblioteket og menneskelig dekadence er her kædet sammen i samme arkitektoniske stil, men den menneskelige åndsudvikling har ikke forårsaget, at vi er blevet klogere. Som Adorno og Horkheimer kritiserer oplysningen for at lede durk ind dekadence, så skriver Staalesen sig her ind i samme sindelag. Staalesen – i kraft af Veum deprimerede gemyt – levner ikke meget håb for mennesket og lys for enden af tunnelen: Historien som fundament for menneskeheden har ikke gjort os klogere; vi begår de samme fejl gang på gang, og Staalesens senere fiktion viser egentlig blot efterveer fra samme diagnose: Sandheden og håbet nærer ikke megen vækst, hvis ikke vi kan stå "ansigt til ansigt".

## Litteratur

### Gunnar Staalesen

*Dumbo og Maskeffjes* (indeholder *Rygg i rann, to i spann* (1975), *Mannen som hatet julenisser* (1976) og *Den femte passasjeren* (1978)), 2000, Gyldendal Norsk Forlag.

*Bukken til havresekken* (1977), 1982, Gyldendal Norsk Forlag.

*Din, til døden* (1979), 1992, Den norske bokklubben.

*Tornerose sov i hundre år* (1980), 2002, Gyldendal Norsk Forlag.

*Kvinnen i kjøleskabet* (1981), 1989, Varmen Forlag.

*I mørket er alle ulver grå*, (1983), 1983, Gyldendal Norsk Forlag.

*Bitre blomster* (1991), 1991, Gyldendal Norsk Forlag.

*Varg Veums Bergen – en annerledes Bergensguide*, (1992), 1992, Eide Forlag.

*Begravde hunder biter ikke* (1993), 1993, Gyldendal Norsk Forlag.

"Kunsten å leve med en seriefigur", i Alexander Elgurén og Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*, 1995, Cappelen Akademisk Forlag.

*1900 Morgenrøde* (1997), 1999, Gyldendal Norsk Forlag.

*1950 High Noon* (1998), 1998, Gyldendal Norsk Forlag.

*1999 Aftensang* (2000), 2000, Gyldendal Norsk Forlag.

*Som i et speil* (2002), 2002, Gyldendal Norsk Forlag.

*Ansikt til ansikt* (2004), 2004, Gyldendal Norsk Forlag.

### Øvrige kilder

**Abrams, M.H.** (1999): *A Gloosary of Literary Terms*, Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

**Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer** ([1944] 1993): *Oplysningens dialektik*, København: Samlerens bogklub.

**Adorno, Theodor W.** ([1951] 2003): *Minima Moralia*, København: Gyldendal.

**Adorno, Theodor W.** ([1958] 1984): "The Essay as Form", i *New German Critique*, no. 32: 151-171.

**Adorno, Theodor W.** ([1961] 1990): "Forsøg på at forstå Slutspil", i Peter Madsen og Helge Rønning (red.): *Litteratur og Modernitet: Essays*, København: Tiderne Skifter: 226-260.

**Adorno, Theodor W.** ([1970] 1998): *Estetisk teori*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Adorno, Theodor W.** ([1975] 1991): "The Culture Industry Revisited" i *The Culture Industry*, New York: Routledge: 98-106.
- Bauman, Zygmunt** (1973): *Culture as Praxis*, New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt** (1976): *Towards a Critical Sociology. An Essay on Commonsense and emancipation*, New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt** ([1988] 2003): *Frihed*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Bauman, Zygmunt** (1997): *Postmodernity and Its Discontents*, Cambridge: Polity Press.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb** ([1735] 1968): *Filosofiske betragtninger over digtet. I Poetik. Tidsskrift for æstetik og litteraturvidenskab, Poetik bibliotek, i kommission hos Arena.*
- Brockhoff, Stefan** ([1937] 1999): "Kriminalromanens ti bud", i Bo Tao Michaëlis (red.): *Den kriminelle novelle*, Frederiksberg: Daneklærerforeningen.
- Brooks, Peter** (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge: Harvard University Press.
- Chandler, Raymond** ([1939] 2005): *The Big Sleep*, London: Penguin Books.
- Chandler, Raymond** ([1945] 1988): "The Simple Art of Murder". I Raymond Chandler: *The Simple Art of Murder*, New York: Vintage Books: 1-18.
- Christensen, Ove** (2003): "Methods and Models. An Essay on Media Analysis", i Ben Dorfman, red.: *Culture Media Theory Practice - Perspectives*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag: 249-265.
- Cohn, Dorrit** ([1999] 2004): "'Fiktion' som ikke-referentiel fortælling", i Steffen Iversen og Henrik Skov Nielsen, red.: *Narratologi*, Århus Universitetsforlag: 123-136.
- Dahl, Arne** ([2000] 2003): *Op til toppen af bjerget*, Århus: Forlaget Modtryk.
- Dahl, Arne** (2001): *Europa Blues*, Malmö: Bra Böcker.
- Dahl, Willy** (1995a): "Om litterariteten i kriminallitteraturen", i René Rasmussen og Anders Lykke, red.: *Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet*, Århus: Klim: 157-164.
- Dahl, Willy** (1995b): *Hjerte, smerte, blod og død. Artikler om trivialiteter og kriminaliteter*, Bergen: Anna Forlag.
- Dine, S.S. Van** (1928): "Twenty Rules For Writing Detective Stories", i *American Magazine*, se: [gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm](http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm).
- Doložel, Lubomir** (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Dostojevskij, Fjodor** ([1866] 2003): *Forbrydelse og straf*, København: Forlaget Rosinante.
- Eco, Umberto** ([1980] 1984): *Rosens navn*, København: Forlaget Forum.
- Eco, Umberto** ([1984] 1985): *Efterskrift til Rosens navn*, København: Forlaget Forum.
- Eriksen, Thomas Hylland** (1995): "Vitenskapsmannen og fortolkeren. To metodologiske idealer hos privatdetektiven", i Alexander Elgurén og Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag: 185-201.
- Fossum, Karin** (1998): *Når djævelen holder lyset*, København: Gyldendal.
- Fossum, Karin** ([2005] 2006): *Drabet på Harriet Krohn*, København: Gyldendal.

- Foucault, Michel** ([1954] 2005): *Sindssygdom og psykologi*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Foucault, Michel** ([1966] 2002a): *Ordene og tingene. En arkæologisk undersøgelse af mennesket*, København: Gyldendals bogklubber.
- Foucault, Michel** ([1975] 2002b): *Overvågning og straf. Fængslsets fødsel*, Frederiksberg: Det lille forlag.
- Genette, Gérard** ([1972] 1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method*, 1980, New York: Cornell University Press.
- Hammett, Dashiell** ([1929] 2005): *The Maltese Falcon*, London: Orion Books Ltd.
- Hansen, Kim Toft** (2006): "Filosofi(ktion)er. Et essay om generiske og genspejlende digressioner hos Robert M. Pirsig", i *Mellemrummet – tidsskrift for dansk*, Aalborg: Aalborg Universitet: 38-47.
- Hansen, Kim Toft** (2007a): *Fiktionen, der var ude af sig selv – Fiktionens ontologi på baggrund af Lars Frosts Smukke biler efter krigen og fragmenter af Theodor W. Adornos filosofi, 9. semesters projekt, afleveret januar, tilgængeligt på [www.kimtoft-hansen.dk/fiktion.htm](http://www.kimtoft-hansen.dk/fiktion.htm)*.
- Hansen, Kim Toft** (2007b): "Fiktionen, der var ude af sig selv. Lars Frosts roman-essayistik og Theodor W. Adornos æstetik", i *Bogens verden – tidsskrift for kultur og litteratur* 1/2007: 41-45.
- Holmgaard, Jørgen** (1984): "Krimiens historie og socialpsykologi" i Jørgen Holmgaard og Bo Tao Michaëlis (red.): *Lystmord. Studier i kriminallitteraturen fra Poe til Sjöwall/Wahlöö*, Holte: Medusa: 9-68.
- Horsley, Lee** (2005): *Twentieth Century Crime Fiction*, Oxford: Oxford University Press.
- Jacobsen, Michael Hviid** (2004): *Zygmunt Bauman: Den postmoderne dialektik*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Jacobsen, Michael Hviid og Rasmus Antoft** (2006a): "Fra sociologisk til poetisk fantasi. Om sociologisk horisontudvidelse via det skønlitterære univers" i *Dansk sociologi*, nr. 2, 17. årgang: 62-75.
- Jacobsen, Michael Hviid og Rasmus Antoft** (2006b): "Den poetiske fantasi – perspektiver i en poetisk inspireret kreativ sociologi" i *Social kritik*, nr. 107, 18. årgang: 83-91.
- Kemp, Peter** ([1995] 1996): *Tid og fortælling. Introduktion til Paul Ricœur*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kierkegaard, Søren** ([1843] 2001): "Journalen JJ", i *Søren Kierkegaards skrifter* 18, København: Gads Forlag.
- Kierkegaard, Peter og Mortensen, Tore** (2008): *Kind of Blue – Europa Blues*. Arbejdsrapport nr. 6, [krimiforsk.aau.dk](http://krimiforsk.aau.dk).
- Kjørup, Søren** (1968): "Baumgarten og æstetikens grundlæggelse" i Alexander Gottlieb Baumgarten: *Filosofiske betragtninger over digtet, Poetik*. Tidsskrift for æstetik og litteraturvidenskab, Poetik bibliotek, i kommission hos Arena.
- Kjørup, Søren** (1999): "Baumgarten og den sensitive erkendelse", i Jørgen Holmgaard (red.): *Æstetik og logik*, Holte: Medusa: 41-60.
- Kjørup, Søren** (2005): "Teorien om den fornemmende erkendelse. Om hvordan æstetikbegrebet blev til", i Ole Thyssen (red.): *Æstetisk erfaring – tradition, teori, aktualitet*, Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur: 13-26.



- Knight, Stephen** (1980): *Form and Ideology in Crime Fiction*, Hants: The MacMillan Press, Ltd.
- Malmgren, Carl D.** (2001): *Anatomy of Murder. Mystery, Detective and Crime Fiction*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Mills, Charles Wright** ([1959] 2002): *Den sociologiske fantasi*, København: Hans Reitzels Forlag.
- Mortensen, Henning** (2007): *Rita Korsika*, København: Gyldendal.
- Norup, Lis** (2000): "Efterskrift", i Lis Norup (red.): *I den sidste time. Dekadencens kunst og kritik*, Århus: Husets Forlag.
- Norup, Lis** (2004): "Dekadencen som civilisationskritik, sensibilitet og kunst" i *Mellemrummet – tidsskrift for dansk*, nr. 5, Aalborg: Aalborg Universitet: 19-23.
- Næsbø, Jo** ([2000] 2005): *Rødhals*, Århus: Forlaget Modtryk.
- Nøjgaard, Morten** (1995): "Skitse til en realismeteori. Paul Ricæurs tanker om tid og fortælling", i Jørgen Holmgaard, red.: *Gensyn med realismen*, Holte: Medusa: 167-182.
- Nøjgaard, Morten** (1999): *Litteraturens tid. Om Paul Ricœur og den fortalte tids paradokser*, København: Museum Tusculanum Forlag.
- Penner, Allen R.** (1969): "Human Dignity and Social Anarchy: Sillitoe's "The Loneliness of the Long-Distance Runner""", i *Contemporary Literature*, vol. 10, nr. 2: 253-265.
- Poe, Edgar Allan** ([1842a] 1984): "Twice Told Tales", i *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, New York: Literary Classics of the United States, Inc.: 569-577.
- Poe, Edgar Allan** ([1842b] 1984): "Twice Told Tales", i *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, New York: Literary Classics of the United States, Inc.: 577-588.
- Poe, Edgar Allan** ([1842c] 1984): "Ballads and Other Poems", i *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, New York: Literary Classics of the United States, Inc.: 683-696.
- Poe, Edgar Allan** ([1846] 1984): "The Philosophy of Composition", i *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*, New York: Literary Classics of the United States, Inc.: 13-25.
- Porter, Dennis** (1981): *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, London: Yale University Press.
- Raffnsøe, Sverre** (1998): *Filosofisk æstetik. Jagten på den svigefulde sandhed*, København: Museum Tusculanums Forlag.
- Rendtorff, Jacob Dahl** (2003): "Ricoeur: Det sårede cogito", i Poul Lubcke (red.): *Fransk filosofi – Engagement og struktur*, København: Politikens forlag.
- Riber Christensen, Jørgen** (2003): "Diplopia, or Ontological Intertextuality in Pastiche", i Ben Dorfman (red.): *Culture Media Theory Practice - Perspectives*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag: 234-246.
- Ricœur, Paul** ([1983] 1990a): *Time and Narrative – Volume 1*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ricœur, Paul** ([1985] 1990b): *Time and Narrative – Volume 3*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rottem, Øystein** (1998): *Norges Litteraturhistorie – bind 8: Vor egen tid 1980-1998*, Oslo: J.W. Cappelens Forlag.

- Saussure, Ferdinand de** (2005 [1972]): *Course in General Linguistics*, London: Duckworth.
- Scaggs, John** (2005): *Crime Fiction*, New York: Routledge.
- Secher, Claus** (1979): "Th. W. Adornos kritiske teori og modernistiske æstetik". I Morten Giersing og Ralf Pittelkow, red.: *Litteraturkritik – Aspekter af det 20. århundredes litteraturkritik*, Valby: Borgens Forlag: 180-198.
- Secher, Claus** (1984): "Kriminalromanen som politisk våben", i Jørgen Holmgaard og Bo Tao Michaëlis (red.): *Lystmord. Studier i kriminallitteraturen fra Poe til Sjöwall/Wahlöö*, Holte: Medusa: 371-422.
- Sillitoe, Alan** ([1959] 1994): "The Loneliness of the Long Distance Runner", i *The Loneliness of the Long Distance Runner*, London: Flamingo Modern Classics: 7-54.
- Symons, Julian** ([1972] 1992): *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel*, Third Revised Edition, New York: The Mysterious Press.

### Debat i Dagbladet (i kronologisk rækkefølge)

- Olsen, Pål Gerhard** (1996a): "Kriminalromanen er lagt i korsett", *Dagbladet*, 19. august.
- Holt, Anne** (1996): "Lenge leve korsettet", *Dagbladet*, 21. august.
- Dahl, Kjell Ola** (1996): "Når kritikken blir kriminell", 26. august.
- Olsen, Pål Gerhard** (1996b): "Tilbake til korsettet", *Dagbladet*, 2. september.
- Brekstad, Kolbjørn** (1996): "Skåka, merra og mannsnot", *Dagbladet*, 11. september.
- Staalesen, Gunnar** (1996): "Oss sosisonomer imellem", *Dagbladet*, 14. september.