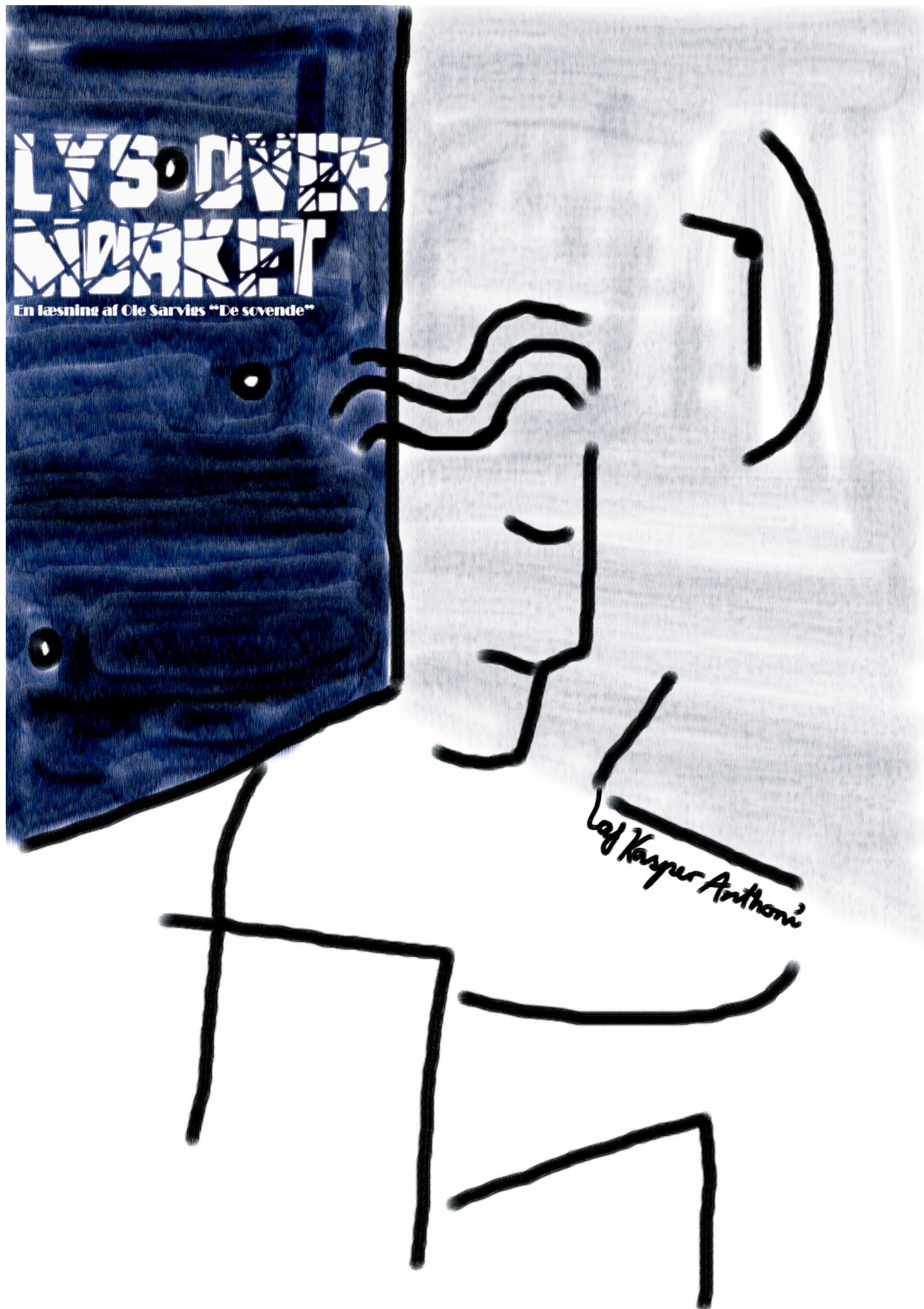


# LYS OVER MARKET

En læsning af Ole Sarvig's "De sovende"



Laf Kasper Anthony

**OMRÅDE**

Dansk 8. semester  
projektenhed

**VEJLEDER**

Peter Kirkegaard

**ANTAL TEGN**

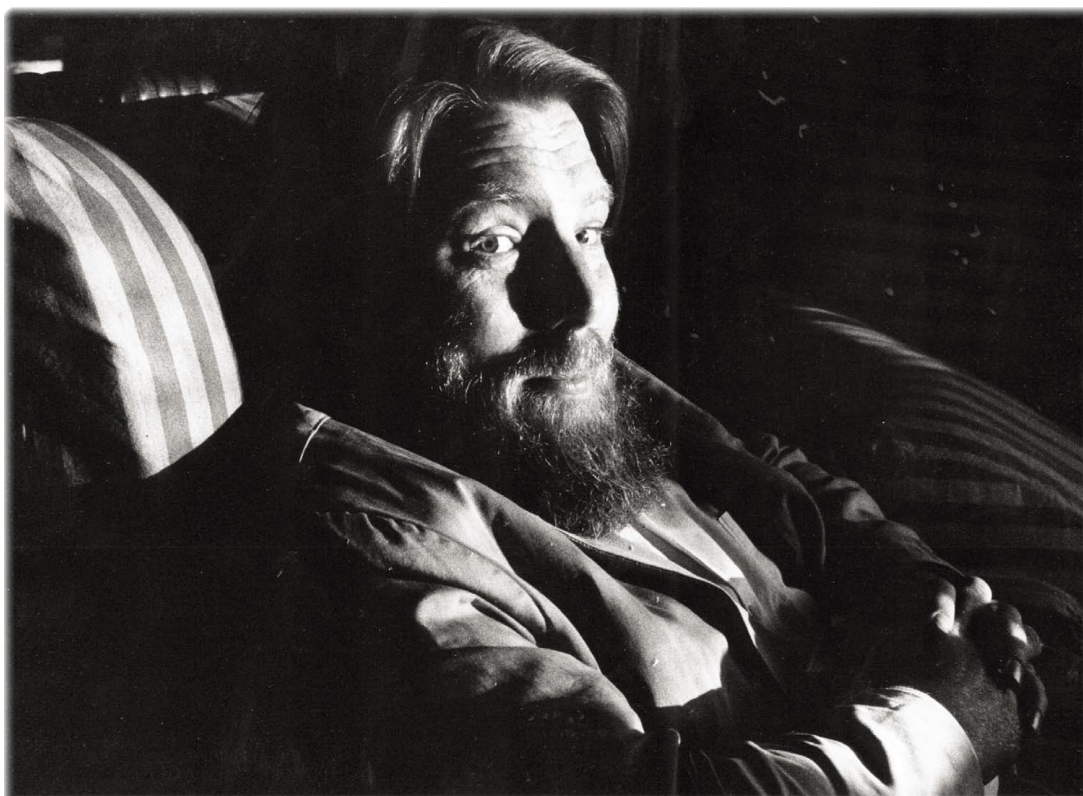
95.235 (inkl. forord)

**AFLIVERET**

2. juni 2004

**SKREVET AF**

Kasper Anthoni Landberg Kristensen



Ole Sarvig ca. 1960 / Foto: Gregers Nielsen

## **Forord** 3

## **Historisk rids** 4

## **Krimien som genre** 7

Den arrede helt og mordene 7

Den klassiske krimis ti bud 8

## **Noget mørkt opstår** 13

Genkendeligheden 14

Noir-fortælleren 15

## **Lys over mørket** 17

Sjælen i ansigtet 17

Paul går i nettet 18

Lis i femme fatale's klæder 21

Skotland 23

Overopmærksomhed / blindhed 24

Spanien 26

Krimi eller roman? 28

## **En ny realisme** 30

Da genren blev seriøs 31

## **Anvendt litteratur** 33



# FORORD

Interessen for 1950'erne blev for alvor vakt, da jeg for nylig læste Søren Schous "Og andre forfattere – Dansk fiktionsprosa 1945-60" (2001). Schou gennemgår en række værker fra 1950'erne, der af forståelige, uforståelige og mere eller mindre tilfældige årsager ikke er blevet en del af dansk litterær kanon. Et eksempel er Jørgen Ulrichs "Tornene i hækken" (1955), der for langt de fleste læsere er ukendt stof og svært tilgængelig læsning, men for tiden den er skrevet i, 1950'erne, er det en meget moderne roman inspireret af den franske absurdisme og abstrakte kunst (eksemplificeret ved bl.a. Alain Robbe-Grilletts værker). Nogen endelig konklusion på, hvorfor nogle værker kanoniseredes og andre ikke, faldt ikke entydigt i Søren Schous førnævnte bog, hvorfor der stadig er meget at sige om 1950'ernes 'skæve' værker. Et par af de bøger, der er blevet påpeget af Schou som udeladt af den danske kanon, er også Ole Sarvigs kriminalromaner "De sovende" (1958) og "Havet under mit vindue" (1960), som han fremhæver som eksempler på litteraturens pendant til film noir-genren, nemlig genren *roman noir*. Denne betegnelse skal jeg søge at præcisere, inden jeg giver mig i kast med min analyse af "De sovende", som er den af Sarvigs to kriminalromaner, jeg vil fokusere på. At "De sovende" er lanceret under betegnelsen 'kriminalroman' vil jeg også diskutere, for en typisk kriminalroman er Sarvigs værk ikke, men hvad er det så? Eller rettere: Hvad er det *også*?

Jeg vil inden analysedelen omtale kriminalromanen, som den typisk har taget sig ud, og jeg skal konkretisere, hvad betegnelsen *noir* dækker over, da jeg mener at kunne benytte denne om "De sovende"s første del.

Et sidste afsnit skal søge at perspektivere Sarvigs roman til Anders Bodelsens "Tænk på et tal" (1968). Denne perspektivering vil sætte Sarvigs noir-/sensymbolistiske værk i kontrast til den fremvoksende nyrealisme i midten af 1960'erne, som Bodelsen med rette kan tilskrives, men som ligger Sarvig mere fjernt.

Inden alt dette skal jeg ridse nogen litteraturhistoriske træk op om tiden omkring "De sovende" og forfatteren bag. Dette gør jeg, da det er min opfattelse, at uanset hvor højt man vægter idéen om det autonome værk, så vil man få mere med, komme bedre omkring et værk, når dette placeres i tid og ånd.

*Til det følgende afsnit, "Historisk baggrund", skal et par litterære henvisninger nævnes: "Litteraturhåndbogen", Gyldendal 1981 (1998), Poul Borum: "Samtale med Ole Sarvig", Gyldendal 1969 og "Tidstegn – En bog om Ole Sarvigs forfatterskab" redigeret ved Iben Holk, Centrum 1982.*

*Efter citater og andre epigonistiske toner vil der blive refereret til kilden (i parentes efter det "lånte" stof). Er intet oplyst, vil der være tale om baggrundsviden, hvis oprindelse ligger så langt tilbage, at jeg ikke har kunnet opspore den egentlige kilde.*

# HISTORISK RIDS

Da Ole Sarvig (1921-81) i 1943 debuterer som blot 22-årig, er det som lyriker. Og det er vel også som lyriker, han er bedst kendt blandt det bredere publikum. Digtsamlingerne "Grønne digte" (1943), "Jeghuset" (1944), "Mangfoldighed" (1945), "Legende" (1946), "Menneske" (1948) og "Min kærlighed. Epilog." (1952) udgør tilsammen en digtkreds, der rummer Sarvigs eksistentielle tilgang til verden. Den spænder således over selvoplevede hændelser og giver dermed et billede af Sarvigs perception af besættelsestiden i Danmark og det sammenbrud af menneskelige værdier, der fremtvinger fødslen af en ny verden, der dengang ifølge Sarvig og andre måtte bygge på nye og kristne værdier. Denne tilgang til eller stemning



Ole Sarvig / Fra Poul Borums "Samtale med Ole Sarvig"

omkring verdens tilstand - sammenbrud og genfødsel - var for 1940'ernes digtere udbredt. Centeret for en sådan adventsstemning var tidsskriftet "Heretica", hvis smalle kreds af digtere, bl.a. Ole Wivel, Thorkild Bjørnvig, Erik Knudsen og Paul la Cour, alle var optaget af den krise, kulturen var havnet i. Mennesket havde ifølge mange af "Heretica"s digtere spillet fallit, det havde blotlagt sit sande væsen under Anden Verdenskrig og kulturen, moderniteten og fremskridtet havde ifølge dem kun bragt død og undergang med sig. Der blev for alvor talt om kulturkrise - og lyrikken, med sine rødder i miljøet omkring "Heretica", var det organ, hvormed man udtrykte sin foragt og bekymring for den moderne verden. I starten var tonen overvejende pessimistisk, men efterhånden opstod der i lyrikken en tro på, at noget nyt og frugtbart kunne opstå af den aske, som Krigen havde kreeret. En slags kristen frelse, deraf betegnelsen 'adventsstemning', som Ole Sarvigs lyrik særligt tog udgangspunkt i.

Denne eksistentielle forståelse af verden og dens orden – eller mangel på samme – kan trækkes som en rød tråd op gennem forfatterskabets øvrige værker på tværs af genrer. Således er Sarvigs prosa og ganske konkret den foreliggende kriminalroman, et eksempel på menneskets famlen i verden, angsten og jagten på meningen med eksistensen.

Selv om danskerne i løbet af halvtredserne fik bedre og bedre forhold (i 1958 grundlægges med det økonomiske opsving det, vi i dag kender som velfærdsstaten), så dukkede fortidens rædselsfulde påmindelser frem fra skabet. Krigen i Korea fyldte den første del af tiåret med uhygge - angsten for kommunisterne og våbenkapløbet i den Kolde Krig fyldte den anden.

1950'ernes var også årtiet, som andre årtier også har været det, hvor én generation af digtere afløstes af en anden. Men inden for dette tiår synes skiftet eller rettere 'overlappet' dog at være særligt markant. Mange af fyrrenes digtere forlod undergangslyrikken til fordel for prosa- og essaygenren. Andre engagerede sig i den nye verden, i dens fremskridt og moderne strømninger, frem for at bekymre sig om dens holdbarhed. Politik og ideologi sneg sig også ind i lyrikken (eks. Bjørnvig og Knudsen). Og endelig var der så de to klassiske grupperinger tilbage: De, der gled i baggrunden uden helt at blive glemt, og dem, der debuterede og forundrede. De sidste er dem, der huskes som det egentlige generationsskifte, og af 1950'ernes nye kuld af forfattere skal nævnes Villy Sørensen, Peter Seeberg og Klaus Rifbjerg. Hvad angår de to første, så slår disse igennem ikke bare som stemningsmæssigt forskellige fra deres forgængere men også genremæssigt forskellige. Man taler nu om 'den fantastiske litteratur' og om absurdisme. De mest velkendte værker af de herrer Sørensen og Seeberg er nok henholdsvis "Sære historier" (1953) og "Fugls føde" (1957). Rifbjerg er ikke så 'sær' som han er moderne, da han i 1956 udsender debutdigtsamlingen "Under vejr med mig selv". Og anmeldernes øjenbryn løftes da også først for alvor i 1958, da Rifbjerg får udgivet "Den kroniske uskyld", som er startskuddet til en art ny realisme, der dog stadig er mere sensymbolistisk end decideret nyrealistisk, altså set i relation til midt- og sentressernes nyrealisme, som jeg senere skal vende tilbage til.

Endelig er der de forfattere, som Søren Schou omtaler, dem der af flere mulige årsager er blevet glemt. De brød frem i halvtredserne og glemt, næsten inden tiåret var omme. Schou er selv inde på en forklaring af denne ufrivillige døgnfluekategorisering, som går på, at især Sørensens og Rifbjergs forfatterskaber i den grad træder frem som unikke og nye, hvorfor det er meget tænkeligt, at andre har måttet slås urimeligt hårdt om de få pladser, den danske kanon tilbød. Ydermere kan det ses som en overordentlig styrende faktor i det danske litterære univers, at de to omtalte forfattere sammen redigerede "Vindrosen" sidst i dette tiår, hvilket jo i praksis betød - med "Vindrosen"s enorme indflydelse for øje - at det hele let kunne ende i ganske få mænds smagsdommeri. Frank Jæger var en af de digtere, der knækkede nakken på netop Rifbjergs succes. Rollen som 'nationaldigter' måtte han give slip på, da den unge Rifbjerg for alvor brød igennem som lyriker i 1960.

1950'erne var på mange måder en overgangsperiode fra en sammenbrudt kultur til en nys opståen, hvorfor pionererne, udbryderne af den gamle verden og litteratur nødvendigvis bliver dem, man husker og ikke de, der byggede deres forfatterskaber på slægtskabet med den forudgående generation. Jørgen Ulrichs "Tornene i hækken" (1955), som jeg kort omtalte i forordet, er et eksempel på den svære fase, 1950'ernes forfattere løb ind i med valg af stil og slægtskaber. Ulrich var bosat i Paris, hvorfor den franske surrealisme og absurdisme ganske naturligt har optaget og inspireret ham til at skrive, som han gjorde. Men en roman som "Tornene i hækken" har ganske simpelt været uspiselig for det danske publikum, selvom det ikke er handlingen men symbolerne, der er svære at tyde - hvis de overhovedet skal tydes? Handlingen er et klassisk ødipalt trekantsdrama, men det udspiller sig i en lukket særverden, hvor hovedpersonens kone er en hest kaldet "pony", og hvor den samme handling gentages fra tre forskellige vinkler for endelig at kulminere i en kombineret vielses- /begravelsesscene. Detaljebeskrivelserne er overvældende. En lignende detaljebeskrivelse finder man i den samtidige "Øjnene" (på fransk "Le voyeur", 1955) og

den to år senere "Jalousi" (1957) af Alain Robbe-Grillet, der inden for fransk litteratur må betegnes som avantgardist. Begge værker skabte megen furore i Frankrig, hvorfor Ulrichs forsøg med lignende type roman i Danmark i 1955 måtte forventes samme omtale. Men det fik den ikke. Der var allerede givet plads til to 'sære' størrelser, nemlig Seeberg og Sørensen, og deres bøger var ikke *for* sære, som man nok som læser er tilbøjelig til at kalde Ulrichs roman. Også Frank Jægers lille eventyrsamling kaldet "Hverdagshistorier" (1951) er blevet glemt. Mærkelig og mystificerende er denne samling ganske afgjort, men stadig 'harmløs' sammenholdt med Ulrichs. Dette tyder alt sammen på den sarthed og de begyndervanskeligheder, der også knyttede sig til litteraturen i 1950'erne. Der blev prøvet grænser af, og noget af det nye var spiseligt, mens andet faldt længere fra stammen, end tiden tillod det.

# KRIMIEN SOM GENRE

Kriminallitteraturen vandt for alvor indpas i Danmark i fra starten af 1960'erne. Især forfatterne Poul Ørum og Anders Bodelsen gjorde genren populær. Over de indledende sider af Bo Tao Michaëlis' indlæg ("Søvnens ansigter") i "Tidstegn – En bog om Ole Sarvigs forfatterskab" pointerer han, at kriminallitteraturen i Danmark indtil dette tidspunkt havde været en groft forsømt genre. Michaëlis nævner tidsånden i efterkrigsårene og den lille men noget indspiste "Heretica"-kreds som de væsentligste årsager til, at genren ikke blev populær herhjemme. Han skriver bl.a.: "(...) efterkrigstidens kulturelle klima [var] ikke just venligt stemt overfor krimier. Årsagerne til denne kulturelle og kolde skulder er mange. Måske ligger en af dem i det særlige tilfælde, at Danmark efter 1945 får en meget tyskorienteret litterær bevægelse. Heretica-kredsen var med dens aristokratiske kulturradikalisme og religiøse litteraturforståelse ikke just kaldet til at acceptere en kunstform, hvis affinitet med det 20. århundredes massekommunikation, storbykultur og industrisamfund var iøjnefaldende. Krimien blev ikke tilkendt nogen intellektuel raison d'être – udover det at underholde i sommerhuset, når det var for varmt til Søren Kierkegaard." (side 174)

Enkelte forsøg og endda meget vellykkede forsøg på at give genren sit gennembrud i Danmark kom allerede omkring overgangen fra det nittende til det tyvende århundrede. Michaëlis nævner i samme indlæg danskeren Palle Rosenkrantz, hvis kriminalromaner ifølge Michaëlis kan måle sig med den daværende elite, dvs. eksempelvis Conan Doyle. De førende krimier dengang var genrens klassiker, detektivromanen, hvor en alvidende fortæller udlægger heltens/detektivens suveræne og forbløffende opklaringsarbejde. Rosenkrantz skrev imidlertid ikke denne type kriminallitteratur. Han foregreb den udgave af krimigenren, der først tres år senere skulle få fodfæste herhjemme, nemlig den psykologiske og socialorienterede kriminalroman.

Da jeg i det følgende vil referere til scener i "De sovende", vil det derfor være passende med et handlingsreferat, der meget kort ridser romanens handling op.

## DEN ARREDE HELT OG MORDENE

"De sovende" handler om Paul, der under krigen i Korea er blevet skamferet i ansigtet under et granatgreb. Dette har efterladt ham arret og ukendelig. I sin etablering af en ny tilværelse og fortrængning af fortidens spøgelse møder vi ham i Edinburgh, hvor han opholder sig på en forretningsrejse. Her møder Paul, hvad han tror er et tilfælde, Lis, der som beskyttelse mod skurken i midten, Will Foster, drager ham ind i et miljø omkring narkohandel og personlig tragedie. Det er i denne underverden romanens to første dødsfald, et mord og et selvmord, finder sted. Paul aner, at noget ved dette miljø er galt, men hvad det er, erfarer han for sent til at slippe ud. Svaret ligger i Spanien, som er Pauls hjemland, hvilket tvinger ham til at foretage en rejse tilbage – til landet og sit sinds mørke sider. I forbindelse med udredningen, som Paul og barndomsvennen Antonio samarbejder om, begås yderligere to mord, som Paul ikke kan afvise, han har begået. Dette tvinger



ham til at granske sin fortrængte fortid. Under denne mentale rejse bekender Paul for læseren og Antonio sin medvirken til sin mors død, der 'sovende' i sin havestol er blevet bidt af skorpioner, som Paul vidste ville angribe men intet gjorde for at stoppe. Og det viser sig, at Paul i angst for at dø i Korea bevidst har sprængt to af sine 'sovende' kammerater i luften for at holde fjenden på afstand. Romanen handler altså overordnet om Pauls kamp med at erkende sig selv og sit 'morder'-potentiale, rettere end den handler om de indledende mords opklaring. Opklaringen kommer, som kriminalgenren foreskriver det, til sidst, men det centrale er stadigvæk Pauls identitetskrise og hans fortrængning af afgørende facts undervejs. Derfor er dette referat også centreret om denne side af romanen. Udredningen af den kriminologiske side ville blive meget lang, og da jeg har valgt ikke at trætte læseren med dette, kan jeg blot henvise til romanens sidste sider (206-222), der løser den kriminelle gåde.

## Den klassiske krimis ti bud

Den tyske krimiforfatter Stefan Brockhoff opstillede i 1937 kriminalromanens ti bud. (Her skal refereres til Bo Tao Michaëlis' antologi "Den kriminelle novelle" (1999), hvorfra både Brockhoffs ti bud og Friedrich Glausers åbne brev til Brockhoff er hentet (også 1937)) Inden for disse ti bud definerer Brockhoff, hvad den typiske krimi må og ikke må gøre ved sin læser, for at romanen holder sig inden for genrens nedarvede konventioner. Budene passer bedst på den klassiske gren af genren, *detektivromanen*, hvorfor det også viser sig svært at få passet Sarvig roman ind under disse normer. Sarvigs roman har mildest talt ikke meget tilfælles med detektivromanen, men den tilhører heller ikke blot en anden slags konventionel kriminalroman. Og derfor er det interessant at se nærmere på, hvilke bud Sarvig "overtræder" – eller rettere: Hvor få han følger. Bud nummer tre og seks synes irrelevante i henhold til efterprøvningen på Sarvig krimi, da de knytter sig til direkte til detektivromanen, hvorfor de ikke vil blive omtalt nedenfor.

Kendetegnende for den klassiske krimi er det, at selve plottet er et nøje tilrettelagt "spil mellem romanens enkelte figurer og et spil mellem forfatteren og læseren." ("Den kriminelle novelle", side 256, der citeres fortløbende fra denne bog) Læseren forventer en vis overensstemmelse mellem romanens story og virkelighedens 'sandsynligheder' – plottet skal derimod overraske og kun gradvist afsløre dele af den store sammenhæng. Denne sparsommelige økonomi med facts kalder man *vidensfald*. Dét fænomen, at fortælleren ved mere om personerne end personerne selv og læseren. Men mod slutningen af romanen bør læseren oplyses om alle detaljerne vedrørende forbrydelsen eller forbrydelserne, som Brockhoff også påpeger det i sit første bud, der lyder: "Alle de gådefulde begivenheder, der sker i romanen, må forklares til slut og løses. Hvis der i begyndelsen forekommer 10 indbrud, 20 bortførelser og 30 mord, så må 10 indbrud, 20 bortførelser og 30 mord opklares i slutningen. Men vær ikke bange for, at det går så voldsomt til hos mig! Men alt, hvad der sker hos mig, bliver forklaret ... i modsætning til, hvad der sker hos en vis klassiker i genren, hvor der sker tre gange så meget og hvoraf kun halvdelen bliver forklaret." (side 256-57) I den traditionelle krimi anno 1937 præsenteres læseren ikke for de endelige facts og løsninger før henover de sidste sider, hvorved spændingen er bibeholdt romanen igennem.

Det skal understreges, at der stadig er tale om den klassiske kriminalroman, når her tales om spænding, altså en tøvende opklaring, hvor vendepunktet gang på gang udsættes. Begrebet *suspense* indføres først senere af Alfred Hitchcock, og denne form for spænding er kendetegnet ved, at læseren på forhånd ved, at ulykken vil indtræffe. Læseren sættes dermed i den omvendte situation af det, videnskaldet sigter imod. Der skabes ikke overraskelse men afmagtsfølelse, idet ulykken – der rammer den intetanende person - ikke kan forhindres.

Kriminalromanens opbygning er der delte meninger om. Ifølge Friedrich Glauser, der selv er kriminalforfatter, er dette midterstykke ofte blot ”fyld”. ”Fyld” skal ikke altid forstås negativt, da det jo er dét, der gør en krimi god eller dårlig. Det er der, underholdningsværdien står sin prøve. Glauser skriver bl.a.: ”En kriminalromans handling lader sig som regel fortælle fyldestgørende på halvanden side. Resten ... de andre et hundrede og otteoghalvfems maskinskrevne sider ... er fyld. De fleste kriminalromaner er i bedste fald forlængede anekdoter (...).” (side 265) Hvad Glauser mener er, at mordet / mordene og den endelige opklaring er det simple, fremgangsmåden er det svære, og han fortsætter: ”Spænding er en fortræffelig ting. Den letter læsningens anstrengelse for publikum. Den fængsler sindet, det af bekymringer plagede sind, afleder tanken fra tilværelsens problemer, de hjælper én til at glemme. På samme måde som snaps, på samme måde som vin. Men ligesom der findes ægte Kirsch og efterligning, så findes der også ægte spænding og fuselspænding ... undskyld dette nye ord. Og jeg kalder al spænding, der ikke kender andet mål end afsløringen i slutningen af bogen, for fuselspænding. Denne erstatningsspænding tillader ikke, at hver eneste side i bogen betragtes som samtid, hvor læseren lever med hvert minut eller sekund. At disse korte tidsafsnit, disse minutter og sekunder, kan udvide sig til timer, til dage, til måneder for ham, nøjagtig som i drømme, først opvækkelsen af denne følelse forekommer mig at være beviset for spændingens ægthed.” (side 266) Altså er læserens indlevelse i tekstens ’nu’ afgørende for kvaliteten, mener Glauser. Dette kan han vel ikke have uret i, men hans angreb går også mest på de ’for let købte’ krimier, hvor læseren får lyst til at springe til slutningen og finde ud af, hvem morderen er. Angrebet er rettet direkte mod de såkaldte ”Whodunnit”-krimier a la Conan Doyles Sherlock Holmes-mysterier; den type krimi, hvor læseren er ikke er spændt på, om helten kan magte opgaven, for det *ved* læseren, han kan, men hvor spændingen alene er knyttet til, hvem der gjorde det og hvordan. Glauser taler nemlig om to typer kriminalromaner; thriller’en og detektivromanen. I den klassiske model af detektivromanen er helten usårlig. Man er altså aldrig i tvivl om hans evne til at fuldføre opgaven - i thriller’en derimod er helten sårbar, og en usikkerhed omkring hans evner breder sig og skaber spænding. Jeg skal løbende i gennemgangen af Brockhoffs ti bud citere og kommentere Glausers øvrige kritiske indvendinger.

Brockhoffs andet bud omhandler fortællerens troværdighed. Han skriver: ”De begivenheder, der udbredes for læseren, må ikke blot være opfundet for at føre læseren bag lyset. Alt, hvad der sker, må have sin berettigede plads i romanens helhed. Den som opfinder episoder blot for at lede læserens mistanke i den forkerte retning, er en uærlig spillepartner” (side 257) Her er han inde på et emne, der synes overordentligt interessant, når man tænker på Sarvigs ”De sovende”. Ole Sarvig har nemlig, modsat den traditionelle brug af en fortæller i tredie-person, valgt at lægge synsvinkelen og formidlingen i hænderne på en første-personsfortæller. Og her kan det nemt knibe med troværdigheden, da fortælleren

jo som nævnt ovenfor i forbindelse med plot og vidensfald sidder inde med vigtige oplysninger, læseren ikke får fri adgang til. Der er ikke tale om opdigtede hændelser fortalt af Sarvigs hovedperson Paul i ”De sovende” men derimod om grove fortrængninger og selvbenægtelser. Glauser kommenterer denne troværdighed og fremhæver den som en selvfølgelighed inden for genren – et kvalitetsmæssigt mindstekrav.

Bud nummer fire synes ligeledes interessant at fremhæve med kommende analyse for øje, da dette bud omhandler den obligatoriske *gerningsmand*. ”Gerningsmanden skal være et menneske, utvivlsomt et ondt menneske, men dog et menneske. Han må ikke besidde overjordiske kræfter, ikke arbejde med okkulte midler, men iværksætte sin handling på en sådan måde, som mennesker almindeligvis plejer at gøre det. Han må ikke råde over ubegrænsede muligheder, ikke være det gådefulde overhoved for en bande på 200 medlemmer, ikke være den forklædte chef for et kæmpemæssigt statsligt politiapparat, som har alle tænkelige midler til sin rådighed. Fortælleren bør også så vidt muligt afstå sig fra hemmelige underjordiske gange, hurtigt arbejdende faldlemme og den slags romantiske tryllekunstner. Ellers gør forfatteren sig det for let og læseren det for svært” (side 257-258) Glauser angriber på dette punkt Brockhoff for at være gammeldags tænkende, idet den gerningsmanden ”utvivlsomt” må være et ondt menneske. For dette bud markerer overgangen fra den gamle type krimi, som Brockhoff bekender sig til, og som har tråde helt tilbage til Edgar Allan Poes ”The Murders In The Rue Morgue” (1841), og den nyere type kriminalroman, Friedrich Glauser ser som den fremmeste (sammen med en krimiforfatter som eksempelvis Agatha Christie). Denne nyere kriminalroman arbejder netop ikke ”utvivlsomt” med en ond gerningsmand. Glauser angriber nemlig dét, at Brockhoff overhovedet skelner imellem godt og ondt. Han skriver bl.a.: ”Findes der overhovedet gode og onde mennesker? Er mennesker ikke blot mennesker ... hverken uhyrer eller helgener ... gennemsnitsmennesker, ikke helte, ikke genier, ikke dygtige, opfindsomme, ikke onde, men enkle mennesker, hvadenten de nu hedder Glauser, Brockhoff, Hitler eller Riedel eller Emma Künzli og Guala? (...) Men hvis De er rede til at afskaffe faldlemmene, banderne og de hemmelighedsfulde, uigennemskuelige apparater, der udsender dødsstråler, og viser dem Deres foragt, så må De også afskaffe inddelingen i gode og onde mennesker. For denne inddeling er nøjagtig lige så meget tåbeligt romantisk tryllereri som de stakkels faldlemme og andre rekvisitter fra en tid, der var mere naiv end vor.” (side 265) Ja, det er grove ord fra kollega til kollega, men ophidselsen skyldes vel sagtens også tiden, hvor netop Adolf Hitlers menneskesyn for alvor brød igennem og vakte jubel blandt nogle og afsky blandt mange. Men ser man nærmere på kriminalromanens udvikling i dens skurke-tænkning, så er det jo netop Glasers synspunkt, der har overlevet – tag blot Anders Bodelsens krimier, hvor der ikke med lethed kan skelnes imellem hovedperson, helt og skurk.

I ”De sovende” er det uklart, ja, enddog meget uklart for læseren, hvem den eller de egentlige gerningsmænd er. Ligeledes synes det undervejs svært at afgøre, hvorvidt Paul er ligeså meget en gerningsmand som eksempelvis Will Foster. Også denne konvention nummer fire rokker Sarvig altså ved.

Bud nummer fem vedrører detektivens rolle og egenskaber, og da jeg har valgt at referere til dette bud, selvom jeg allerede har afskrevet Sarvig roman som detektivroman, så skyldes det, at vi jo på en måde *har* en detektiv i romanen, nemlig hovedpersonen selv, der går

uden om politiets indblanding for i stedet selv at stå for opklaringsarbejdet. Detektivens rolle må ifølge Brockhoff matche gerningsmandens væsen, dvs.: ”Detektiven skal også være et menneske, utvivlsomt et dygtigt og opfindsomt menneske, men alligevel et menneske. Han må hverken besidde alvidenhed eller evnen til at være alle steder på én gang, fordi det er egenskaber, som mennesket i almindelighed ikke kan glæde sig over. For at finde må han søge, for at opklare må han sætte sin menneskelige hjerne i omdrejninger. En detektiv, der på forhånd ved det hele, ligesom den gode Gud, som ”tilfældigvis” er til stede overalt, for hvem hundrede lys går op på én gang, er ganske vist en yderst imponerende skikkelse, men hans egenskaber er for gode til at kunne være sande.” (side 258) Det kan i høj grad diskuteres, hvorvidt Paul er ”dygtig” og ”opfindsomt”, og ifølge Glauser ville han vel blot være menneskelig. Bo Tao Michaëlis kalder ligefrem Paul for ”en dårlig detektiv” (”Tidstegn” side 177), og den vurdering er vel helt på sin plads, det er vel bl.a. dette dårlige detektivarbejde, der gør ”De sovende” så forskellig fra andre kriminalromaner. Paul er netop menneskelig, hvorfor han jokker i spinaten – hemmeligholder oplysninger, der afgjort har politiets interesse, for at beskytte Lis, der senere viser sig ikke at være interesseret i Paul.

Sarvig synes både at ramme hovedet på sømmet og foretage klare konventionsbrud, når man læser bud nummer syv, der lyder således: ”Gerningsmanden må stå på det rigtige sted i sammenfletningen af handling og personer. Læseren må kende ham, men ikke erkende ham. Han må spille en tilstrækkelig stor rolle til, at man kan mobilisere interesse for hans handlinger. Han må ikke være en skikkelse, der står helt ude i udkanten af begivenhederne. På den anden side må han heller ikke trækkes for meget i forgrunden, fordi han ellers let kommer til at røbe sig. At bestemme den helt rigtige placering er en af forfatterens hovedopgaver.” (side 258-259) I ”De sovende” kommer læseren aldrig rigtig tæt på gerningsmanden(-mændene), hvorfor motivet bag handlingerne står en smule uklart ved enden af romanen. Dette hænger igen sammen med fraværet af den alvidende fortæller. Vi kender eksempelvis kun Will Foster gennem Pauls yderst kortfattede samtale og observation med og af denne og kommer kun overfladisk ind på skurkens motiv gennem Mac Perssons udredende brev sidst i romanen.

Læservenligheden vægter Brockhoff også højt. Bud nummer ni lyder: ”Forfatteren må ikke trætte sine læsere. Endeløse retsmøder, udførlige retsprotokoller, omstændelige miljøbeskrivelser må undgås. Hvad der er strengt nødvendigt for kendskabet til kendsgerningerne, må naturligvis have sin plads, men alt, hvad der har sin plads, må være absolut nødvendigt for handlingen og for opklaringen. Selvfølgelig vil læseren ikke under læsningen hele tiden kunne afgøre, hvilken betydning denne scene eller hin samtale har. Men i slutningen må han vide, at det virkelig var betydningsfuldt og hvorfor.” (side 259) Her adskiller Sarvigs skrivestil sig meget fra den gængse kriminalromans stil – også den af nyere dato. Der er så afgjort tale om et langt mere symbolladet sprog, en i langt højere grad detaljebevidst sensymbolisme, end genren er bedst kendt for – og et ganske tydelig kontrastforhold til den nyrealistiske krimi fra midten af 1960’erne og frem. Om Sarvig ligefrem trætter sin læser er vel en smagssag. Men der *er* meget ”fyld” i romanen. Tag blot de mange beskrivelser af spanske og skotske gademiljøer, men uden dem var det jo heller ikke Sarvigstof, og ej heller ville romanen have så tætte forbindelser til noir-genren ikke at forglemme.



Sarvig synes for alvor at bryde med Brockhoffs tiende bud. Igen skyldes dette valget af en første-personsfortæller. ”Det er ønskværdigt, at læseren får indsigt i de afgørende begivenheder og kan leve med i dem. Han skal så vidt muligt have en fornemmelse af, at han har været til stede overalt. Der må ikke være en eller anden person i romanen, der fortæller ham det hele bagefter, røber om og hvordan tingene fandt sted, han skal se disse begivenheder med sine egne øjne. Andenhånds beretninger kommer let til at virke kedelige og svækker under alle omstændigheder begivenhedernes umiddelbare virkning. Læseren må kunne følge de agerendes skikkelser og deres forehavender med sine egne øjne. Han skal ikke lytte til, hvad man fortæller ham, men se, hvad der faktisk foregår. Han skal være til stede.” (side 259-260) I ”De sovende” er vi godt nok vidne til et mord og et formodet selvmord i første del af bogen, men vi får også at vide, at vores ”øjne”, Paul, har sovet under optakten til begivenhederne. Læseren er altså på bar bund med motiverne, der førte til de tos død. Og så pludselig befinder vi os i et tog til Spanien sammen med Paul (bogens anden del), hvorfra vi fodres med oplysninger, vi ikke kunne vide noget om, da Paul først på dette sene tidspunkt, hvor yderligere to dødsfald er indtruffet, vælger at berette om de nærmere omstændigheder. Altså kan man hævde, at læseren får oplysningerne andenhånds, da Paul langt hen ad vejen kan synes inhabil som troværdig fortæller.

# NOGET MØRKT OPSTÅR

Når man taler om genren roman noir, må man ubetinget også tale om genren film noir. Jeg vil følgende søge at redegøre for genrens, den litterære og filmiske, opståen og pege på de to grenes indbyrdes afhængighed og påvirkning af hinanden. I afsnittet her vil jeg gribe fat i James Naremore's bog "More Than Night – Film Noir In Its Contexts" (1998), der giver et overskueligt billede af det, Naremore ser som genrens rødder. For det er meget omdiskuteret, hvorfra i tid og sted genren stammer. Ydermere antydes det af Naremore, at noir-genren egentlig ikke kan defineres som genre, da ingen endnu har kunnet påvise signifikante træk, der per krav skal være tilstede for at bære genrens etikette.



Som anslaget til det vi i dag kender som film noir, nævner James Naremore Anden Verdenskrigs afslutning, og han nævner Paris som stedet, hvor kritikere første gang brugte betegnelsen *film noir* om deres egne mørke film og først senere om de amerikanske. Det var således krigens efterdønninger, der gav anledning til en ganske mistrøstig stemning, eller som Naremore udtrykker det: "a noir sensibility" ("More Than Night" side 11, der citeres fortløbende fra denne bog).

Som eksempel på den første franske noir-drejning i kunsten, altså den type noir, vi kender i dag, nævner Naremore forfatteren, dramatikeren, jazz-anmelderen, protestsangskriveren og trompetisten Boris Vian. Denne Boris Vians skrev en genre-konstituerende roman, der ikke bar forfatterens eget navn på titelbladet men pseudonymet Vernon Sullivan, hvis værker Vian påstod at have oversat fra amerikansk til fransk. Romanen hed "J'irai cracher sur vos tombes" (eller: "I'll spit on your graves" (1946)). Romanen var en ekstrem voldelig sammenfletning af scener fra to forudgående værker, nemlig Richard Wrights "Native Son" (1940) og William Faulkners "Sanctuary" (1931). At denne "J'irai cracher sur vos tombes" kan siges at danne baggrund for senere værker, skyldes netop dens ekstreme voldelighed blandet med sex. Disse faktorer skaber den stemning, man kalder noir – hvad enten det knytter sig til litteratur eller film. Vian levede ifølge Naremore selv i mørke, mystiske omgivelser – han blev kortvarigt fængslet, da en ung franskmand tog livet af sin elskerinde og senere sig selv, efterladende Boris Vians brutale roman opslået nær ved den dræbte elskerindes hoved. I 1959 måtte Vian overvære en presse-screening af en filmatisering af "J'irai cracher sur vos tombes", som han i var imod, og under hvilken han døde af et hjertestop.

James Naremore kæder selve manden Boris Vians liv og levemåde sammen med det, vi i dag genkender som noir-genrens karakteristika. Han skriver: "The themes and motifs of Vian's life and work – indigo moods, smoky jazz clubs, American fiction, and romantic isolation – resemble those in movies of his day, and his scandalous novel foregrounds two issues that seem relevant to film noir: sexual violence and racial blackness or otherness." (side 12) Og netop dette, at Boris Vians liv og levned afspejler det, man finder i de film,

der blev lavet på hans tid, kæder de to genrer – prosa og film – godt sammen. Men ikke nok med det: I 1946 udgives i Paris en serie mord-romaner under navnet *Série Noire*, der inspirerede Boris Vian til at skrive ”J’irai cracher sur vos tombes” for et konkurrerende forlag, og denne *Série Noire* kædes på grund af kriminal- / mordgenren sammen med de film, der kort efter Krigen ankommer til Paris fra Hollywood, heriblandt ”The Maltese Falcon” (1941) og ”Double Indemnity” (1944). Dermed blev begrebet *noir* gjort alment kendt, for termen var ganske vist blevet indført i filmdiskussioner allerede i 1930’erne blandt franske kritikere, men at noir nu kunne ses som en betegnelse, der gik på tværs af Atlanterhavet, var noget nyt. Og som nævnt kan man ikke tale om en egentlig genre, da der til noir – både til romanen og filmen – knytter sig en bestemt tonalitet. Men med tiden er termen ’genre’ blevet almindeligt at bruge om disse film og bøger. Naremore skriver desuden, at Hollywood langt hen ad vejen kan takke de franske kritikere for, at deres film blev anset for værende mere end blot underholdning: ”In one sense the French invented the American film noir, and they did so because local conditions predisposed them to view Hollywood in certain ways. As R. Barton Palmer observes, postwar France possessed a sophisticated film culture, consisting of theaters, journals, and “cineclubs” where movies were treated as art rather than as commercial entertainment” (side 13). I Amerika derimod blev filmene mest anset som underholdning. Nogle af dem blev nomineret i forbindelse med den årlige Oscar-uddeling (ligesom underholdningsfilm også bliver det i dag), men de amerikanske kritikere fandt det ikke iøjnefaldende, at disse mørke film fra 1940’erne så at sige kørte ad det samme spor, så derfor blev det altså franskmændene, der løb med navngivningen *noir*.

## GENKENDELIGHEDEN

Men hvad er det så, der gør genren genkendelig? Som Naremore påpeger, så findes der ikke ét fast element eller træk, der *skal* være tilstede, for noget kan kaldes noir. Men derfor har vi vel alle, der kigger disse romaner og film nærmere efter i sømmene, kritikere som lægfolk (herunder undertegnede), en fornemmelse af, hvilke ting, der bør være tilstede, for at vi kan tale om, at noget skaber en stemning a la *noir*. Naremore nævner en håndfuld træk, man forventer er tilstede - visuelle og fortællermæssige træk, der, som han udtrykker det, alle er associeret med termen noir: ” (...) low-key photography, images of wet city streets, pop-Freudian characterizations, and romantic fascination with femmes fatales.” (side 9) Netop denne femme fatale er et af de vigtigste genretypiske træk eller figurer inden for noir-begrebet; den forførende kvinde, der blødgør den hårdkogte detektiv. Anne Jerslev skriver i sin artikel ”Film noir, Billy Wilders ”Double Indemnity” og maskuliniteten i krise” fra antologien ”Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet” (red. René Rasmussen og Anders Lykke, Klim, 1995) om det anderledes kvindesyn, der dukker op i film noir i efterkrigstiden. Hun taler om en detronisering af det mandlige køn, således at kvinden nu står side om side med manden i disse film og romaner. Detroniseringen består således i, at det ikke længere kun er kvinden, der fremstilles som sårbar. Hun skriver bl.a.: ”Jeg vil påstå, med en forudgribelse af min pointe og af, hvad jeg synes er så interessant ved disse film i almindelighed og *Double Indemnity* i særdeleshed, at film noir’en præcis drejer sig om at synliggøre

de mandlige ”heltes” ar. Den drejer sig om at gøre opmærksom på, at det ikke bare er kvinden, der er ”bærer af et blødende sår”, som filmteoretikeren Laura Mulvey siger om kvinde-repræsentationen i den klassiske Hollywood-film i sin betydningsfulde artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* fra 1975.” (side 108) Dette træk ved genren viser sig ligeledes indført i Sarvigs krimi, hvori personen Lis inddrager Paul i fatale hændelser, der tvinger ham ud i at granske sine fortidige gerninger i et forsøg på at forstå disse hændelser og sig selv som menneske. Sideløbende med denne opgave er ”De sovende”s helt sjovt nok udstyret netop med *ar*.

## NOIR-FORTÆLLEREN

Anne Jerslev nævner i sin artikel også den ofte tilstedeværende bagudsynede tredie-persons-fortæller og den typiske flash back-struktur i den klassiske film noir. Denne fortælleform fremhæver det fatalistiske præg, filmene og romanerne besidder. Det fatalistiske udspringer altså af disse tilbageskuende oplysninger om personerne - der graves i fortiden, og heltene står pludselig ikke længere uden ar. Sarvig derimod lader os overraske yderligere i opklaringen af disse fortidige forbrydelser ved at lade helten og fortælleren være den samme person. Dette rykker de to tættere på hinanden, mens læserens troværdighed til fortælleren sættes på prøve, pga. det subjektive filter, fortælleren beretter igennem.

Men der ligger mere end blot forførelse bag femme fatale'n. Den feministiske filmkritik i 1970'erne satte for alvor fokus på kvinderoollen i film noir'en, da denne kvindetype kan læses som en begyndende omvæltning eller udjævning af kønsrollemønstrene. Anne Jerslev påpeger således i sin artikel, at noir-kvinden har bevæget sig væk fra sin traditionelle rolle som et passivt objekt. Traditionelt set har mandens opgave drejet sig om: ”at løse det kvindeliges gåde, dvs. at demystificere det og ufarliggøre det for dermed at stabilisere det mandlige subjekt” (side 109) Dette forhold mand/kvinde indbyrdes ændrer sig i film noir. Kvinden fylder mere og mere i billedfladen; Jerslev nævner en række filmtitler, hvori denne stigende interesse for kvinden som andet end passivt objekt er udtalt, men pointen er, at man begyndte at pege på en krise, som maskuliniteten syntes at være havnet i efter Krigen. Filmen begynder med andre ord at beskæftige sig med de to køns seksualitet sideløbende med story'en; kvinden bliver altså en afgørende del af plottet. Dette hænger ifølge Jerslev sammen med efterkrigstidens modernistiske tendens til at fokusere på det usikre, det splittede – herunder også det splittede familieliv. Der rokkes ved den hidtidige sikre konstitution, familien, og pludselig dukker så denne femme fatale op og forstyrrer, lokker mændene væk fra det trygge. Men dette trygge er i film noir'en oftest et ikke-eksisterende fænomen. Er familien alligevel tilstede i noir-filmene, så er den tom for de værdier, der traditionelt set knytter sig hertil. Film noir opererer ej heller ikke med forelskelse eller kærlighed men med seksualdriften. Som nævnt tidligere, så er genren jo netop kendetegnet ved dens blanding af vold, mord og sex. Og i denne blanding står femme fatale'n og den mandlige helt i øjenhøjde med hinanden; de er ligeværdige figurer og ikke rangeret efter den klassiske model med manden som dominanten. Der er tale om et brud med den hidtidige opfattelse af ”at penis og fallos er identiske”, som Jerslev udtrykker det, hvilket hidtil var ensbetydende med mandens usårbarhed, ufejlbarlighed og altså dominans. Nu lægges kortene på bordet, fortidige



synder hives frem og gør dermed manden sårbar over for kvinden, der har afdækket denne fortid. Det er derved femme fatale'n bliver en ligeværdig modstander til privatdetektiven/helten, der grundet sine drifter lokkes ind i et spind og afklædes sit maskuline panser, fallos, der dækker over følelsesmæssige eller moralske ar, penis.

Jeg vil runde denne korte præsentation af femme fatale'n af med at citere Henriette Rostrup, der i sin artikel "Syndig, smuk og fortabt – om kvinden i krimien" ligeledes fra "Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet", ganske kort sammenfatter de karaktertræk og egenskaber, vi genkender femme fatale'n på: "I 30'ernes til 50'ernes krimiunivers var en rigtig kvinde en af dem, man skulle holde sig fra: sensuel og varmblodig, kold og kontrolleret, uopnåelig og dog lige inden for rækkevidde. Hun var så intelligent, at hun vidste, at hun ville opnå mere ved at skjule det end ved at vise det. Hun var farlig at lege med, og livet blev lettere af at holde sig fra hende, men hun gjorde livet svært, for hun lokkede med den ultimative opfyldelse af alle fantasier; kort sagt hun var fatal." (side 11) Denne karakteristisk passer nærmest som fod i hose på personen Lis i "De sovende", hvorfor jeg skal vende stærkt tilbage denne kvindetype i forbindelse med min analyse af romanen.

Det har i afsnittet ovenfor nu været forsøgt at pege på, hvilke virkemidler i kriminalromanen det er, der præger den i retning af noir. Men dette er svært endegyldigt at få afdækket. Man kan ikke tale om træk, der er genredeterminanter, men man kan sagtens finde træk, der er *genretypiske*. Nogle af disse er blevet nævnt, og de vil blive brugt som værktøjer, hvor de passer ind, når den egentlige analyse af "De sovende" påbegyndes i det næste afsnit. Dog vil jeg ikke med magt trække genrekarakteristika og klichéer ned over Sarvigs roman, hvor det ikke er åbenlyst at gøre det, og da noir jo som sagt også mest af alt er "stemning", må de genremæssige konventioner rettere findes i den overordnede genre, nemlig 'kriminalromanen'. Men et skæringspunktet opstår der, hvor noget ved det konventionelle plot eller den konventionelle helt ikke er, som det skal være, når man forventningsfuldt har sat sig for at læse en kriminalroman. Det er disse stridigheder mod det forventede, mod normen, der dengang i 1940'erne og 50'erne, skabte betegnelsen noir. Og specielt interessant er det med Sarvigs krimi, for noget bryder med læserens forventning om, hvordan en krimi bør være. Disse stridigheder mod konventionerne, og som er typiske træk inden for noir-genren, udlægger Naremore således (med citater fra Raymond Borde og Étienne Chaumetons skelsættende værk om film noir, "Panorama du film noir américain (1955)): "Indeed, the narratives themselves are often situated on the margins of dreams, as if to intensify the surrealist atmosphere of violent confusion, ambiguity, or disequilibrium that Borde and Chaumeton regard as the basis of noir. "All the components of noir style," they write, are designed to "disorient the spectator" by attacking certain conventions: "a logical action, an evident distinction between good and evil, well-defined characters with clear motives, scenes that are more spectacular than brutal, a heroine who is exquisitely feminine and a hero who is honest". The "vocation" of film noir is to reverse these norms and thereby create a specific tension that results from the disruption of order and "the disappearance of psychological bearings or guideposts". ("More Than Night" side 21) Dette gælder, fristes jeg til at sige, i allerhøjeste grad også for Ole Sarvigs krimi.

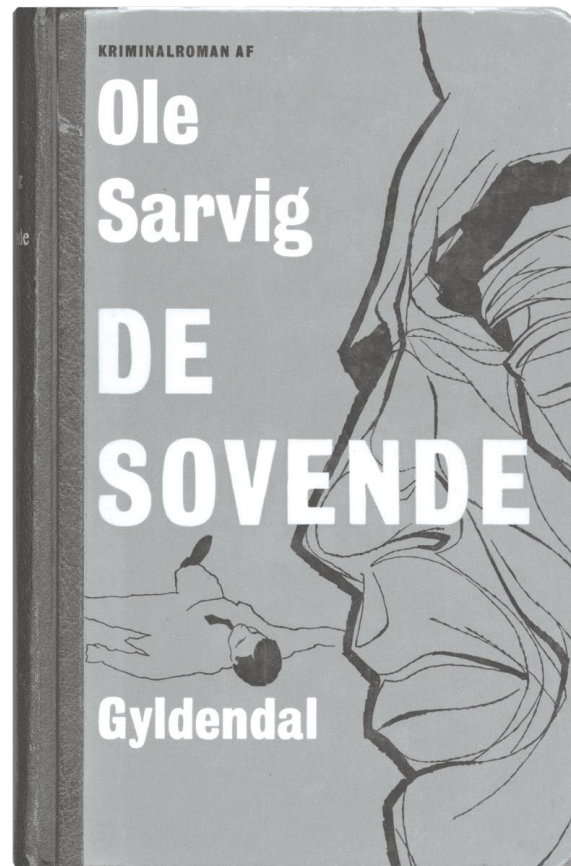
## LYS OVER MØRKET

I min gennemgang af ”De sovende” vil jeg starte med at konkretisere, hvilke tematikker romanen kredser om. Disse tematikker afløser og overlapper hinanden, efterhånden som handlingen skrider frem. Helt banalt kunne man sige, at første del handler om umulig kærlighed og lukket-hed, anden del om forklaringen på og blotlæggelse af førstedelen, der afføder de eksistentielle spørgsmål hos Paul: Hvem er jeg inderst inde, og hvor hører jeg til?

Jeg vil dele behandlingen af romanen op i afsnit, der hver især behandler de centrale tematikker med udgangspunkt i de bærende symboler for hver tematik. Derudover vil jeg rette fokus mod de mange maleriske beskrivelser af steder og personer, da disse ligeledes spiller en central rolle for forståelsen af intentionen med romanen. Til disse maleriske beskrivelser hører selvsagt også det for kriminalromanen og andre romaner nødvendige stemnings-skabende aspekt. Her skal der ikke mindst lægges vægt på de mange tilhørsforhold til noir-genren.

### SJÆLEN I ANSIGTET

Som bekendt har Paul smertelige ar at bære på, såvel fysiske som psykiske. De fysiske er umiddelbart tilgængelige for læseren, da vi præsenteres for disse over de første sider, men her er det vigtigt at fokusere på, hvilke facts vi får om ham. For Sarvigs digtning er kendt for sine mange symboler, og derfor er det ikke helt uinteressant, at det netop er Pauls ansigt, der er kvadret og ikke en arm eller et ben, der er revet af. Ansigtet er det vi genkender hinanden på, førstehåndsindtrykket, men det er også den del af kroppen, der siges at spejle sjælen. Og da vi efterhånden finder ud af, at ikke bare hans ansigt er arret men også hans sjæl, bliver denne skamfering af ansigtet af symbolsk karakter. Denne dobbelthed hos Paul hænger sammen med hans to navne: Pablo, det spanske og Paul, hans engelske. Han er splittet imellem to kulturer, og han er splittet imellem sit fortidige jeg og det nuværende. Dette hænger igen sammen med romanens titel, der er en forlængelse af Sarvigs symbolik, hvor søvnen både er en vegeerende tilstand og en stilstand, man kan vågne op fra og blive genfødt. I ”De sovende” udfolder denne symbolik sig også. I Pauls



bekendelse af sine 'mord' fortælles det, at moderen dør *sovende*, ligesom Pauls to krigskammerater dør *sovende* i en rus, da Paul kaster den dødbringende granat i deres retning. Der er tale om en parallelisering imellem synssansen og den vågne tilstand, der kontrasterer blindheden og søvnen. Da Paul sidder i nattoget mod Barcelona og tænker begivenhederne i Edinburgh igennem, konstaterer han: "Jeg ved kun, hvad jeg har set." ("De sovende" side 87, der citeres fortløbende kun fra romanen) Dette skærper fokus på synssansen og bogens titel i bredere forstand. For selvfølgelig ved Paul kun, hvad han har set – ingen i Edinburgh har villet fortælle ham noget. Dette billede vender, da han kommer til Spanien, hvor Antonio ved en masse og vil dele denne viden med Paul. Som kontrasten til synet og videnen er det påfaldende, at de første mennesker, vi møder i gadebilledet i Spanien, er de *blinde* og de *sovende*: "Her var de blinde, der sad raabende paa deres skamler dagen lang med deres lodsedler, og drengene som hørte til de blinde, drengene, der sad paa fortovet ved siden af dem og sov (....) Jeg standsede og købte en lodseddel. Jeg købte en hel serie. Den tykke ubarberede, graaskæggede, flipløse blinde i den sorte vest, som jeg maaske havde set allerede som dreng, kunne jo ikke vide, at jeg havde ligget i tre dage i Korea uden at se og uden at vide, om jeg nogensinde kom til det." (side 103-104) Der skabes forbindelse mellem det at vide og det at se - og omvendt mellem blindhed og uvidenhed. Pauls lidet flatterende og præcise beskrivelse af den blinde lotterisælger antyder en afstandtagen, men den rummer samtidig en sympatifølelse med manden - Paul køber jo en hel serie lotterisedler af ham. Manden er *blind* og *ved* derfor ikke noget af det, Paul kæmper med. Der er altså et klart anslag af en tematik gående på bekymrighed og ubekymrighed. Der er de, der går seende gennem livet og derfor må bekymre sig om den viden, de modtager gennem deres syn, og der er de, der blinde møder tilværelsen, hvorfor de er fri for bekymringer men samtidig fastlåst i en stilstand.

Søvnen hænger uløseligt sammen med det ubekymrede. Moderen dør i et ubekymret øjeblik (*sovende*), ligesom soldaterkammeraterne dør døddrukne og *sovende*. Drengene, der sidder *sovende* hos de blinde, er ikke så meget mennesker, som de er værktøjer, hvorfor man må slutte at også ubekymrigheden knytter sig til deres tilstand – de er øjne for andre, hvorfor leddet mellem synsindtryk og memorering mangler. Den del af "De sovende", der foregår i Spanien, er den del, der har lagt navn til romanen. I Skotland er det mørkt, sen aften/nat, masser af hemmelighedskræmmerier men ingen *sovende*. Jo, Paul blunder under festen, kort forinden mordene. Dette skyldes set i relation til det symbolske hans spanske blod. For Spanien er solens land, hvor folk sover midt på dagen, og snakken går. Men søvnen kan også være billede på fortrængning, sådan som Paul oplever sit nederlag i sammenligningen med broderen: "Jeg sov indvendigt og havde hverken vilje eller energi." (side 141) Samtidig er Spanien landet med barer, der ligger med halvtreds meters mellemrum, hvor ubekymrigheden kan findes. Paul drukner sin angst i cognac, efter han er kommet til Spanien og konfronterer sig selv med sin fortid.

## PAUL GÅR I NETTET

Romanen rummer detaljerede beskrivelser af dens personer med specielt fokus på ansigtet, eksempelvis som her, da Paul første gang møder Lis: "Hun var lys, men brun i huden. Hendes øjne var turkisblaa, som jeg aldrig før havde set øjne være turkisblaa. Øjenbrynene var to mørke, næsten sorte kraftige, høje buer. De var maaske farvede, men man kunne se hvert enkelt haar. De lignede to bløde fjer, som lyset skinnede igennem. Hendes haar var

langt og skinnede blondt. Det hang ned ad ryggen paa hende, skødesløst samlet med et spænde i nakken. Hendes ansigt var fint og smalt, men hun havde sunde røde kinder og var ikke sminket. Jeg stirrede betaget paa den lille bestemte, men meget fulde og røde mund, som hun i øjeblikket brugte til at spise med.” (side 19) Lis’ karakteristika udfoldes gennem Pauls minutøse observationer, så vi ikke kan være i tvivl om, hvordan hun ser ud. At Paul er erotisk tiltrukket af Lis, kan man læse ud af brugen af ”skødesløst” om hendes samling af håret og hans betagethed af hendes ”lille bestemte, men meget fulde og røde mund”. Samtidig findes der i beskrivelsen af Lis en kontrast til Pauls eget ansigt – hun er ikke sminket, altså udækkede ansigtstræk. Dog er øjenbrynene ”maaske farvede”, der får dem til at fremstå som kraftige, mørke buer. Paul studser over denne ’forkerte detalje’ midt i det blonde og turkisblå, men affejer ethvert mishag ved indtrykket ved straks at skabe en metafor om de ”to bløde fjer, som lyset skinnede igennem”. Jeg mener, man bør hæfte sig ved en sådan oplysning. Heri ligger nemlig en art forudgribelse af det fatalistiske, som Lis medbringer. Der er noget gotisk over beskrivelsen af Lis’ øjenbryn, ”to mørke, næsten sorte, kraftige buer”, der fint stemmer overens med beskrivelsen af ”Little Denmark”, der ligger placeret bag slottet: ”Det var et gammeldags hus, bygget paa selve kanten af klippen. De brolagte gader førte nedad herfra og skinnede vaadt. (...) Længere henne var der en have paa kanten af klippen, omgivet af et rustent jernhegn med spydspidser.” (side 26) Endelig kan læserens tanker også ledes i retning af spansk byggekunst, der jo er kendt for sine buer og hvælvinger, og da handlingen jo senere udreder for læseren, at også Lis har forbindelser til Spanien, tanten Rosa Martinez, kan denne tanke – hvor svag den end måtte være – vel ikke afskrives.

Også beskrivelsen af Will Foster er værd at bemærke. Første gang Paul bemærker ham er i forbindelse med mødet med Lis i Den internationale klub. Her er beskrivelsen dog ikke nær så ladet med det senere så stærke antipati, Paul har over for Foster, selvom man aner en vis vrede: ”De [spanske piger] stod og snakkede med en høj koparret mand, der bar sin grå overfrakke over armen og saa ud til lige at være kommet ind. Han kiggede nu og da hen i retning af mig, og jeg tænkte først, det maaske var, fordi han var glad for at opdage én, der var værre lavet til i ansigtet end han selv. Saa gik det op for mig, at det var min smukke sultne bordfælle, han var interesseret i.” (side 20-21) Anden gang vi får Foster beskrevet, er antipatien tydelig, og han er nu udvalgt som ’skurken’: ”Han havde en forbavsende lys stemme i forhold til sin store kantede skikkelse. (...) Han havde lyse, næsten usynlige øjenbryn og et lyst haar med skilning, der klistrede ind til hans koparrede hode.” (side 40) Det er ikke Pauls detektivnæse, der siger ham noget, men ganske simpelt dét, at han ser Foster som rival i kampen om Lis. Og efter de tos meget korte samtale, konstaterer Paul da også: ”Jeg havde fundet min fjende.” (side 42) Der er altså i lige så høj grad tale om afmærkning af territorium og en pludselig beskyttertrang over for Lis, som der er tale om reel mistanke til Fosters kriminelle rolle og dennes onde hensigter. Dette er forståeligt nok, kunne man hævde, men det stærke had, der blomstrer op i Paul, er måske ligeså meget udsprunget af Pauls selvgenkendelighed i Fosters fysiognomi, og da denne indlader sig på at kommentere Pauls udseende, de mange år og det begyndende grå hår, fanger han sig selv i denne følelse, og nærmest skammer sig over den: ”Jeg mærkede i det øjeblik et helt urimeligt had stige op i mig. Det overrumplede mig. Jeg havde sommetider haft det paa



den maade, da jeg var dreng, naar noget gik mig imod. Ogsaa i Korea. Men her var jo ikke krig. Jeg sad i en hyggelig krog med en god cigar og en cognac og snakkede med en anden mand.” (side 41) Situationen er dobbelttydig her. Det ved man først, når resten af bogen er læst, for her anslås dels Pauls morderpotentiale - Paul erindrer interessant nok, at han har haft det samme had i sig som dreng og i Korea, men ikke hvad det da førte til. Og dels kan hadet, hvad førstegangslæseren må finde i det, lægge sig til rivaliseringen de to mænd imellem.

Som nævnt ovenfor, så er et af romanens hovedtemaer Pauls identitetsproblemer, hvilket i høj grad også knytter sig til ansigtet. Derfor er det ikke uinteressant, at Paul romanen igennem har besvær med at genkende sit eget spejlbillede. Det er bl.a. på dette punkt, jeg vil vælge at læse romanen eksistens-psykologisk og ikke som en kriminalroman. For romanen rummer en del scener, hvori Paul opdager sit spejlbillede i et spejl eller en rude og ikke genkender sig selv, som den han mener at være. Dette lægger op til en tolkning, der ikke har noget at gøre med forbrydelserne eller opklaringen af disse. Følgende citat fungerer udmærket som introduktion af figuren Lis, men Pauls identitetskrise, der også knytter sig dertil, synes både her og andre steder at pege på tolkninger, der ligger uden for krimigenrens område. ”Bagefter sad jeg og spejlede mig selv i bordets glasplade og smilede en ganske lille smule til mig selv. Det vil sige: til det utydelige billede, jeg saa i bordet af en temmelig kraftig mand i trediveerne med lyst rødtligt haar, et lille overskæg og blaa øjne, med stribet slips og mørkegraat jakkesæt og et ansigt, hvis halve hundrede tynde lyse ar var næsten usynlige, naar lyset ikke faldt paa dem. I det øjeblik kom Lis ind i mit liv.” (side 18) At Pauls ar er næsten usynlige skal læses som udtryk for, at Paul regner sin situation i Edinburgh for at være starten på en ny tilværelse – han er altså, når solen ikke skinner ham ind i ansigtet, stort set fri af sin fortid, og hvad den måtte gemme på af ubehageligheder. Derfor er det også understreget, at Paul smiler, omend ”en ganske lille smule”. Men fristen er kort. Allerede i de indledende konversationer med Lis presser ustabiliteten ved det ydre sig på: ”Jeg lo og mærkede, hvordan mit ansigt lagde sig i folder. Det var, som om det ikke var mit.” (side 19) Det er igennem denne kamp mellem Pauls indre sindstilstand og hans ydre ”reminder”, det arrede ansigt får sin kraft som symbol. Pauls liv ændres, da Lis træder ind i hans tilværelse, for mødet med Lis er også det, der tvinger ham ud i at kaste lys over sin fortid. Paul kan hverken afvise eller glemme sin fortid. Dét, han vil skjule for sig selv og andre, den viden, der afdækker omstændighederne ved moderens død og den fatale granatangreb i Korea, sidder som fysiske tegninger i hans ansigt. Det er denne ufrivillige åbenhed, der driver angsten frem i ham.

Sideløbende med Pauls problemer med sin egen identitet, synes han at genkende ansigtstræk ved de mange mennesker, han støder på. Ofte føler han sig sikker på, at have truffet en person tidligere, og denne genkendelse af det fremmede rummer for mig at se flere aspekter. Først og fremmest skal Pauls ”evne” til at genkende fremmede ses som understregning af den fremmedgjorthed, han føler over for sig selv, og dernæst skal det ses som en indikator for den angst, der vokser frem i Paul – angsten for at *erkende*



sig selv og sine fortidige gerninger og blive afsløret som morder. Dernæst nærer det både Pauls og læserens konspirationsteorier, at disse personer synes at være nøje placerede i miljøet omkring Paul, og at ingen møder dermed synes helt tilfældige. Senere bliver man klar over, at ikke alle møder har været tilfældige.

Det er primært Pauls forhold til fortiden, der gør Paul til en interessant fortæller i Sarvigs kriminalroman. For først synes han at påkalde sig vores sympati på grund af deltagelse i Koreakrigen og sit smadrede ansigt. Senere falder sympatien dog en smule, da de virkelige hændelser fra Korea kommer for dagens lys, og man erfarer, at Paul er mere eller mindre direkte skyld i moderens død.

### LIS I FEMME FATALE'NS KLÆDER

Lis inddrager Paul i affærrerne på og omkring "Little Denmark" af to grunde. Den ene er akut beskyttelse mod Will Foster, den anden er at få sig en ven i Paul eller rettere: Bruge Paul som det stykke værktøj, der skal få hende og Frank Malmberger ud af den klemme, Foster har dem i. For Foster har som sagt et greb om Lis, idet han kender til Lis' forelskelse i sin (tilsyneladende) fader. Venskabet, Lis søger i Paul, hænger altså sammen med hendes incestuøse kærlighed. Hun behøver en mand, der udadtil er hendes elsker, men som hun følelsesmæssigt blot opfatter som ven.

Man kan anskue Lis' rolle i romanen fra to vinkler. Man kan se hende som den udspekulerede kvinde, der benytter Paul som sit skjold mod afsløringen af familiehemmeligheden. Da Paul kort forinden Lis' selvmord afkræver hende en forklaring, optræder hun koldt og kynisk, som havde Paul svigtet hende med sin naturlige nysgerrighed: ""Jeg elsker dig," siger jeg igen. Men jeg vil have besked om, hvad det er, der foregaar." - "Hvis du elskede mig, vilde du ikke spørge," siger hun igen. (...) "Du forstaar ingenting," siger Lis. "Kan du ikke lade andre mennesker have deres helvede i fred?" - "Det forekommer mig, at det var dig, der inviterede mig indenfor." - "Det skulle jeg aldrig have gjort." Lis sidder helt rolig. Hun ryger ikke, og hun ser ikke paa mig. "Jeg har jo sagt dig, jeg ikke kan sige mere. Du ved allerede for meget." (side 96) Samtalen viser Lis som en kvinde, der trods situationens alvor, formår at holde hovedet koldt og feje Pauls spørgsmål af banen. Samtidig giver hun slip på Paul som sin beskytter, fyrer ham med en lettere hånende replik: ""Er det Foster?" siger jeg igen. - "Hvis det er," siger Lis, "hvorfor redder du dig saa ikke, hvorfor holder du dig ikke væk? Han er stærkere end du." (side 97)

Den anden vinkel man kan lægge på Lis er at betragte hende som den sårbare, lille pige. Denne side kommer sjovt nok til syne i samme scene. For pludselig ringer telefonen, og en vis Will Foster meddeler Lis, at han i samme sekund er på trapperne, hvorefter Lis nærmest falder i om stuen af rædsel. Paul får nu igen lov til at træde ind i rollen som beskytter. Skiftet fra den kolde 'dame' til den lille pige er påfaldende: "Hun protesterer ikke, da jeg bærer hende ind i det nærmeste værelse, som er Franks. Men da jeg tænder lampen ved sengen, slaar hun mig, og bagefter hulker hun som en lille pige, mens jeg stryger hende over haaret. "Hvorfor," hvisker hun, "hvorfor er det hele, som det er?" ... "Mænd," siger hun lidt efter, "jeg forstaar godt mænd." Hun holder min haand. Pludselig sidder hun op i sengen. Hendes haar er faldet ned over skuldrene, og hun er ved at rive sin kjole af. "Jeg slog

dig,” siger hun. ”Nu skal du slaa mig. Slaa mig, saa jeg kan mærke det. Hører du ...” (side 97-98) Lis’ skiften imellem dominantrollen og den underkastede er påfaldende. Dette hænger naturligvis sammen med hendes forelskelse i Frank, som hun aldrig vil kunne elske offentligt, hvorfor hun desperat søger sig et mandligt venskab, der på det ydre plan kan gøre det ud for den rolle, hun har tiltænkt Frank. Men det interessante er, at hun i ovenstående citat siger, at hun godt forstår mænd, for har hun ikke netop misforstået det med mænd? Lis kan ikke skelne imellem ven og elsker. Hun lader Paul komme så tæt på sig som muligt rent fysisk under udflugten til sommerhuset men er stadig ikke forelsket i ham. Lis sælger ud af sig selv for at holde mænd i den situation, hun vil have dem i. Vi får også at vide, at Foster er blevet holdt i skak på denne måde via Mac Perssons brev: ”De ved nu, at Frank Malmberger havde en avis i Copenhagen, som slugte de fleste af hans indtægter, og som ville have ruineret ham, hvis ikke Foster havde understøttet ham af ganske bestemte grunde. Frank havde i længere tid arbejdet paa at komme ud af dette forhold. Hans gode fé i dette arbejde havde været Lis, som selv led under afhængigheden af Foster paa en saadan maade, at jeg ikke ønsker at beskrive den (...)” (side 208) Vi må formode, at der er tale om kødelig betaling. At Mac Persson ”ikke ønsker at beskrive” denne form for betaling hænger sammen med det nyopdagede faktum, der gør Mac Persson til Lis’ fader og ikke Frank Malmberger.

Som femme fatale opfylder Lis flere af ’kriterierne’. Først og fremmest er hun den, der styrer Paul; hun leder romanens helt ind i et net, hun ved rummer farer. Altså er hun *fatal*. Kendetegnende for femme fatale’n er netop den koldblodige kalkuleren med følelser, der bruges til at opnå noget andet end kærlighed. Det er dette dække, disse spilleregler, femme fatale’n benytter sig af. Henriette Rostrup skriver i sin artikel, som jeg tidligere har refereret til, at grænsen for, hvornår den fatale kvinde er dominant, og hvornår hun er offer, er flydende. De to roller implicerer hinanden i selve spillet som femme fatale: ”Den fatale kvinde, som ødelægger mænds liv, er samtidig offer for sin egen lyst til nydelse, hun manipulerer groft sine ofre/partnere, men samtidig er hun gerne offer for en tredje person, oftest en vedkommende impotent eller seksuelt afvigende.” (”Den sidste gode genre. Krimiens aktualitet”, side 17-18) Dette passer godt på Lis, for hun manipulerer med Pauls følelser, men gør det i håbet om en lystfølelse i en anden, nemlig Frank. Hun er altså den dominerende i forhold til Paul. Men samtidig er hun offer for Fosters afpresning. Foster kan så udmærket beskrives som den ”tredje person, oftest en vedkommende impotent eller seksuelt afvigende”, for Foster er ikke interesseret i et kærlighedsforhold til Lis eller *nogen* kvinde. Han er forbruger af dem, en ikke-emotionel forbruger. Kvinderne i de spanske bordeller har således også givet ham øgenavnet ”*El Diabolo*”, djævelen, da alt, hvad han begærer, er magt over andre.

Med Rostrups definition på femme fatale’n, falder brikkerne på plads, og jeg mener hermed, at man med rette kan kalde figuren Lis for ”De sovende”s fatale kvinde. Hun lokker vores helt ”med den ultimative opfyldelse af alle fantasier” (Rostrup); vi får ved de tos første møde at vide, at Lis er Pauls ”drømmekvinde”. Hun bruger ham til opnåelse af egne formål, og hun besidder alle femme fatale’ns kneb; hun er med Rostrups adjektiver ”sensuel og varmblodig” som under festen på ”Little Denmark” og senere ved udflugten til sommerhuset. Hun er ”kold og kontrolleret” ved afskeden med Paul kort før sit selvmord, og hun er ”uopnåelig og dog lige inden for rækkevidde”, som ligeledes ses ved scenen

før selvmordet, hvor hun først er afvisende, affejende, ja, uopnåelig, for kort efter at være lillepigen, der giver fortabt og beder Paul om med hård hånd at irettesætte hende. Alle disse facetter ved Lis, mener jeg skaber et tydeligt belæg for at kalde hende en femme fatale.

## SKOTLAND

Paul må flygte fra begivenhederne i Skotland tilbage til hjemlandet Spanien, der på mange måder er den diametrale modsætning til Skotland. Det er denne flugt fra nutid til fortid, jeg herunder skal sætte fokus på. Altså forklare beskrivelserne af de to lande i romanen dels som udtryk for bevidste stemningspræg i retning af noir og dels som symboler på den overordnede identitetsproblematik.

Skotland er fra første beskrivelse udlagt som et 'mørkets' sted. Dog er det forår, hvilket symbolsk harmonerer med Pauls vilje til et nyt liv og ikke mindst hans møde med Lis, men det er ikke forårets skarpe sol, der bliver beskrevet, men derimod regn og blæst: "Jeg besluttede mig til at spise frokost i Den internationale klub, og jeg kan huske, at det var en af de sædvanlige nordiske foraarsdage med skarp blæst og drivende regnbyger. Det regnede, og jeg havde kraven oppe om ørerne, da jeg drejede ind i Princess Street. Det var maaske derfor, Pat Innes, der ogsaa er i importbranchen, ikke genkendte mig. (...) Regnen slog mig i ansigtet. En af disse typiske skotske foraarsskyer drev hen over Edinburgh Castle og skjulte det. Der kom et vindstød, og saa langt jeg kunde se hen ad denne besynderlige gade – som kun har een facade, og hvor det altid blæser, og hvor alle gaar og glaner mod slottet højt oppe – var der arme og hænder, der holdt paa deres hatte eller fægtede med deres paraplyer og prøvede paa at hale dem ned paa jorden." (side 15-16) Denne beskrivelse giver et ganske præcist stemningsbillede af Edinburgh. En stemning, der synes at varsle mord. Selvom det er forår, så fodres læseren med oplysninger, der ikke tegner noget lyst billede men snarere et mørkt og dystert billede af stedet. Slottet, der ligger gemt bort i skyerne, og regnen der pisker Paul ind i ansigtet, synes at læne sig op ad noir-filmens våde gader og de gotiske films tagedækkede slotte. En stemnings slås i al fald an, og som jeg tidligere har citeret i forbindelse med Pauls beskrivelse af Lis' udseende, så er også beskrivelsen af "Little Denmark", der ligger bag slottet, ladet med disse stemningsskabende elementer, klippekanten og spydspidserne på hegnet omkring huset, hvor – helt i tråd med den mord-stemningen – Monica Davies senere findes spiddet ihjel. Bemærkelsesværdigt ved citatet lige ovenfor er også informationerne om Pauls ikke-møde med Pat Innes. Samme beskrivelse finder vi i kapitel syv ("*Jeg fører dagbog*") i bogens første del: "*Søndag*: Da jeg forlod Mac Persson paa vej til banegaarden, var jeg ikke kommet ret langt, før jeg saa Pat Innes komme gaaende paa det modsatte fortov. Vi havde begge kraven op om ørerne, fordi det støvregnede, og han genkendte mig ikke." (side 76) Igen er det regnvejr, og igen er kraven trukket op om ørerne, nu på dem begge, hvilket i høj grad bidrager til billedet af Edinburgh og dermed Skotland som et regnfuldt, koldt og mørkt sted. Hvorfor beskrivelsen af de tos ikke-møde i begge tilfælde minder så forbløffende meget om hinanden, kan man





undre sig over. Vi ved, Paul har problemer med hukommelsen efter han er kommet hjem fra Korea, men der er utvivlsomt ikke tale om en gentagelse af første situation, da Paul endnu ikke har mødt Mac Persson ved dette andet ikke-møde med Pat Innes. 'Billedet' af mænd med frakkekraven oppe om ørerne er vel egentlig bare stereotyper for kriminalgenren som helhed, selvom jeg ikke tror dette



er hele forklaringen på deres gentagelse her i romanen. Jeg tror grunden til, at Sarvig lader denne tilsyneladende gentagelse af en situation finde sted, er at tricke læseren til at tvivle på det sande ved Pauls hukommelse. Dermed styrkes Pauls senere udsagn om hans problemer med at huske: "Efter Korea havde min hukommelse ikke været, hvad den burde." (side 128) Vi ved fra Pauls dagbogsføring, at han ikke er sikker på, hvad han ser: "Jeg glemmer at skrive, at jeg, mens jeg sad og spiste i restauranten lige herovre, bestemt syntes, jeg saa de to spanske señoritas staa af sporvognen. Men jeg saa ikke, hvor de gik hen. Jeg er heller ikke helt sikker paa, det var dem." (side 80) Og endelig, hvad forstyrrer troværdigheden endnu mere, får vi til festen på "Little Denmark" oplyst, at Paul er en skarp iagttager: "Jeg saa, hvordan de andre nærmest lukkede øjnene, naar de drak. Jeg ved ikke, hvorfor jeg lagde mærke til det. Jeg var begyndt at lægge mærke til saa mange ting." (side 37) Alt dette skaber en utryghed hos læseren, der dels knytter sig til Paul og hans evner eller mangel på samme som læserens 'øjne', og dels knytter utrygheden sig til den stemning, der opstår i kølvandet på usikkerheden. Bilder Paul sig noget ind, eller er han oprigtig blot en brik i et større spil? Et spørgsmål, han i øvrigt selv reflekterer over.

## OVEROPMÆRKSOMHED / BLINDHED

Pauls ankomst til "Little Denmark" samt den efterfølgende fest rummer alle de spændingskabende dele, der skal til for at skabe den rette noir-stemning. Huset ligger i højde med slottet, vejene dertil er stejle og det er sent på aftenen: "Mens jeg drejede om et par hjørner, der nu og da fortabte sig i trapper, som førte videre op i mørket, og hvor stenene skinnede af fugtigheden fra taagen, der laa over byen, saa jeg mine sidste fem aar for mig (...)" (side 25) Paul lader sig ikke påvirke af stemningen trods den dramatiske beskrivelse af trapper, der forsvinder "op i mørket", men er i stedet henfalden til minder. Læseren kan dog ikke undgå at tolke disse inputs som forvarslere om noget dramatisk, og da Paul ankommer til huset, ser han i vinduet således også silhuetterne af to personer, han ikke kan identificere – dette bliver aftenens første mysterium. Med disse virkemidler er det blevet gjort læseren klart, at en afgørende hændelse vil indtræffe. Man kan sige, at Ole Sarvig på dette punkt er sit valg af genre bevidst.

Inden for i huset forsvinder mørket ikke. Paul venter på aftenens værter og de øvrige gæster i stuen, der virker hemmelighedsfuld og dystert med sine mange mørke malerier, skulpturer og tætte planter: "Ved nogle af planterne stod der skulpturer: smalle mørke menneskelige skikkelser halvt skjult af bladene, eller svære tunge kvinder i noget træ, der lignede nøgen hud. Andre skulpturer af samme farve, eller hvide som gips, var blot store blokke. Det var svært at se, hvad de skulde forestille. Det føltes, som om mørket i den store stue var levende af hemmelighedsfulde skikkelser, selv om der var helt stille og jeg sad der alene

mellem planterne og røg.” (side 28) Igen som før på vej til huset føler Paul ikke ubehag ved omgivelserne men føler sig tværtimod hjemme: ”- Det var livet, tænkte jeg. Saadan var det at leve. Saadan kunde man bo, naar man først havde sikret sig og haft lidt tid til at banke forretningen op.” (side 29) Det er ved samme lejlighed, han giver udtryk for, at han ikke ønsker at rejse tilbage til Spanien. Noget ved dette mørke, regnfulde billedrige miljø i Skotland synes at passe ham godt. Men det er netop billederne på væggene, der vækker afsky, da han kommer tæt på og opdager, at de forestiller andet end først antaget. Og især to af billederne i Malmbergerstuen er interessante at kigge nærmere på, da de rummer klare referencer til de efterfølgende fatale hændelser: ”Henne bag de stole, hvor vi havde siddet, hang der to malerier. Det ene interesserede mig ikke særligt. Det var en stor og groft tegnet kvinde paa baggrund af en kirkegaard i snevejr. Det andet havde en lys sommerlig stemning, og jeg gik nærmere for at se paa det. Men da jeg kom hen til det, viste det sig at være en stor grinende trold i lysegrønne og orange farver.” (side 38) Man må bemærke, at billederne har hængt bag Lis og Paul, mens de sad til bords, og dernæst bide mærke i, at det første billede, der ikke falder i Pauls smag, rummer et klart dødsmotiv – en kvinde på en kirkegård i snevejr; tydeligere fås det ikke. Jeg vil påstå, at dette billede knytter sig til Lis og hendes fremtidige skæbne. Dels er der kirkegården som dødsmotiv, men den refererer også direkte til det sted, hvor nogle afslørende dokumenter er gemt. Derfor synes sammenhængen mellem Lis og dette billede klar. Det andet billede knytter sig ligeledes klart til Paul, men her gælder det i højere grad farverne, end det gælder selve motivet. Paul har lyst, rødligt hår, lad os sige ”orange”, og har til festen om aftenen købt sig en ny skjorte, som vi siderne forinden er blevet fortalt er ”blegt grøn” (side 24), hvorfor man må formode, at Ole Sarvig vil have læseren til at studse over dette sammenfald, da det ellers synes påfaldende tilfældigt, at den store, grinende trold på maleriet er holdt i netop de to farver. Ingen tvivl om, at Paul på et mere eller mindre bevidst plan genkender sig selv i maleriets motiv men naturligvis ikke formår at se sammenhængen mellem Lis og kirkegårdsmotivet. Senere på aftenen, efter hans snak med Foster, da han spekulerer over sin situation og nærer sin teori om sig selv og sin rolle som brik i en større sammenhæng, falder hans øjne igen på de to malerier: ”Jeg saa over til de tomme pladser ved bordet, hvor vi havde siddet, og tænkte paa, om jeg mon var en brik i et spil, jeg ikke kendte? Billedet af kvinden paa kirkegaarden virkede endnu mere frastødende end før, da der havde været mere lys, og jeg kunde lige skimte de store tænder fra det andet billedes klovn-grin.” (side 42) Noget siger ham, et eller andet er galt – her symboliseret ved ’spejlingen’, trolden, der griner ad ham – men han slår tanken bort ved at falde tilbage i rollen som den forelskede: ”Men hendes glæde ved at se mig, og hendes hænder, der havde rørt ved mig, og det, hun havde sagt om vores weekend i næste uge, det var der ingen tvivl om, tænkte jeg, idet jeg lukkede døren efter mig.” (side 42)

For nu at vende tilbage til kontrasten Skotland/Spanien med henblik på at beskrive bogens første del som noir-agtig, vil jeg gribe fat i et sidste sceneeksempel, der viser slægtskabet med genren tydeligt – i al fald i romanens ydre. Paul sidder i nattoget fra Madrid til Sevilla og tænker tilbage på de hændelser, der har gjort ham til flygtning, og som læseren endnu intet ved om. Dvs. vi fysisk befinder os i Spanien, hvorfra de centrale brikker fra Skotlandsdelen stykkes sammen: ”Naar jeg ser ind i ruden, dukker der scener op af det, som er sket. Det er som en film, hvor alt sker i tavshed. Der er kun faa ord i den film. Det er altsammen

kun noget, jeg har set. Jeg ved kun, hvad jeg har set.” (side 87) Koblingen til filmens verden, synes jeg, understreger romanens første dels tilhørsforhold til noir-genren, for lige efter ovenstående citat, bliver læseren hensat til at tolke Pauls erindringer filmisk. Vi er tilbage i Glasgow den aften, Paul udsættes for et attentat, vi senere erfarer, Frank Malmberger står bag. Scenens setting er enkel men beskrivelsen af skuddene, der rammer først ur, derpå ruden og sidst Paul, er meget detaljeret. Stemningen er intens, skuddene dukker op af ’ingenting’, og hullerne i ruden fører ikke til synet af nogen gerningsmand på den anden side af ruden, de fører bare ”ud mod natten”. (side 88) Paul får efter attentatet, hvor han såres, stablet sig på benene og kæmpet sig udenfor, hvor han får sit første og eneste glimt af gerningsmanden. Dette er ligeledes udlagt i typisk noir-sceneri: ”Udenfor ligger den triste, kulsværtede forstadsplads i Glasgow badet i et graat maanelys, og paa det modsatte fortov er der en høj, mager mandsskikkelse, der gaar med lange skridt, hurtigt, saa regnfrakken flagrer efter ham, og forsvinder ind i skyggen.” (”De sovende” side 88, midt) Det er nær ved samtlige substantiver og adjektiver i dette citat, man synes at kunne knytte til film noir-genren; ”triste”, ”kulsværtede”, ”graat maanelys”, ”høj, mager mandsskikkelse”, ”lange skridt”, ”hurtigt”, ”regnfrakken”, ”skyggen”.

Hermed skulle min pointe med hensyn til ”De sovende”s slægtskab med noir-genren være slået fast, hvorfor jeg nu vil give mig i kast med de beskrivelser af Spanien, der findes i anden del af romanen. Dette vil jeg gøre, da der er tale om nat/dag-kontrast i bogens opbygning, hvilken hænger sammen med identitetstematikken, som jeg også skal redegøre nærmere for.

## SPANIEN

I maleriske beskrivelser fremstår Spanien som lysets sted – altså en klar kontrast til nattens og regnens Skotland. Men Spanien er ikke bare lys. Pauls hjemland rummer også mørke, som relaterer sig til hans angst og identitetskrise. Og ligesom Edinburgh har sin borg, har Pauls hjemstavn, Cartagena, også sin borg: ”I nærheden var der to forskellige bakker, som stejle stier eller gader førte op til. Paa toppen af den ene var der en næsten forsvundet og efterhaanden sagnagtig borg, som jeg dengang gerne aflagde en visit (...) Paa den anden bakke laa byens egentlige borg, en tusindaarig firkant med svagt hældende mure, over hvis kant et bestemt rødhaaret drengehode ofte var dukket triumferende op i et mylder af sortøjede purke, hvis fjerne forfædre engang var kommet over havet og havde foretaget samme manøvre.” (side 167) Nok er der ligheder mellem Edinburghs borg og Spaniens, de stejle stier f.eks., men vel egentlig bare tilfældige ligheder. Det særlige ligger i Pauls erindring om sit barne-jeg, der dukker op over murene blandt de ”sortøjede purke”. Ud fra dette tilbageblik kan man spore en følelse af fremmedgjorthed hos Paul. Han har været anderledes end de andre på grund af sit lyse udseende, og denne bagudskuen hænger derfor sammen med de identitetsproblemer, Paul kæmper med som voksen. Han betragter ikke Spanien som ’hjemme’, selvom han er født og opvokset der, hvorimod Skotlands våde friskhed passer ham bedre. Dette bunder i et ønske om familiær afstandtagen, som skyldes Pauls passive mord på sin moder. Spanien er hans moderland, stedet hvor påmindelsen om



fortidens problemer evigt er tilstede. Således er rejsen til Spanien en rejse tilbage i Pauls egen fortid og fortrængte følelsesregister. Moderens konstante sammenligning af Paul og hans storebroder, der omkom under Anden Verdenskrig, drev et had frem i ham, der senere udløste had-mordet.

Denne vrede mod sammenligninger og ”snak” kommer til udtryk, da Paul er blevet konfronteret med Antonios døtre og deres viden om ham og hans fortid: ”Men dér sad Antonio og lod munden løbe over ved middagsbordet. Snak, tænkte jeg. Spanien drukner i snak. Alle Spaniens tusinder af bar’er er skabt til snak, og en dag blir Spanien kvalt i sin egen snak.” (side 107) Uden tvivl har Pauls opvækst skabt ham nogle ar på sjælen, nogle mindreværdskomplekser og en fornemmelse af ikke at høre til. Især de små, mørke gyder fremkalder disse følelser hos ham: ”Jeg huskede det altsammen. Jeg havde gaaet her engang og var nu vendt tilbage. Der var hændt mig et eller andet i disse gader. Jeg havde mødt nogen her. En angst maaske? Et eller andet, som havde noget at gøre med mørket hernede, mens solen blændede deroppe. (...) Maaske var det netop i disse gader, hvor jeg nu gik, der var opstaaet den første dumpe fornemmelse i mig af, at jeg en dag maatte bryde ud og finde mig selv et andet sted.” (side 103) Det er derfor Spanien, med dens ’lyssætning’, både solen over de åbne landskaber, snakken i barerne og de klaustrofobiske gyder, fremkalder så megen angst i Paul – angsten for, at hans største hemmeligheder kommer frem i lyset. Kontrasten til Skotland er ligeledes slående i den henseende, at han dér ikke kunne få noget som helst at vide om folks private sager, end han selv kunne gætte sig til. Alt omkring ”Little Denmark” var belagt med hemmelighedskræmmeri, hvorimod der i Spanien snakkes over alt om alle. Man kan besøge barerne og bordellerne og skaffe sig de oplysninger, man måtte have brug for.

Der er tale om to symboler, natten og dagen, der selvfølgelig kontrasterer hinanden men også Skotland og Spanien, hemmeligheder og fri snak, fortrængning og udkrængning. Det sidste er jo netop, hvad Paul finder behov for, da han i samtalen med Antonio efter de mystiske mord på Rosa Martinez og Will Foster må afsløre, at han rummer et morder-potentiale i sig. Spanien bliver altså stedet hvor sandhederne kommer frem, Antonio afslører hans motiver og Paul afslører sine dybeste ar. Den konfrontation, som Paul oplever i Spanien, truer med at ødelægge ham som menneske, hvilket er antydnet med hans voldsomt forøgede alkoholforbrug og hans næsten sygelige hunger efter at løse ’sagen’, selvom han nu er klar over, at han blot er en brik, Antonio flytter rundt med. Hvad han søger, er et venskab, og han er lige så besat af tanken om at redde Margo ud af prostitutionen, som Antonio er. Drivkraften og motivationen til dette er Lis’ selvmord, som han ikke formåede at forhindre – nu er chancen for at redde en kvinde, der på mange måder ligner Lis, ud af sit fangenskab. Margo er modsat Lis klar til at blive reddet, men kun fordi hendes kærlighed til broderen er ovre. Det er denne redning, der samtidig redder Paul, da han til sidst i romanen vågner af sin mareridtsagtige sindstilstand og genfinder selv og sit hjemland.



## KRIMI ELLER ROMAN?

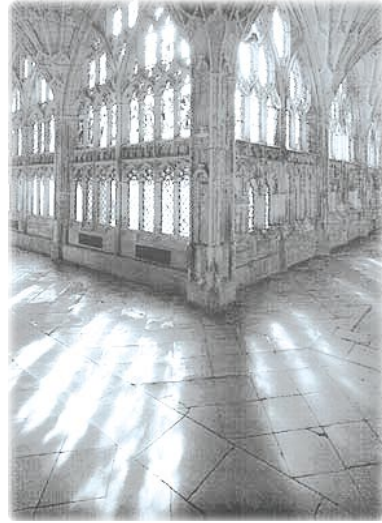
”De sovende” er som udgangspunkt en kriminalroman, men dette skelet bruges kun til at holde sammen på en eksistentiel tematik, der både omfatter romanens jeg, ’morderen’ og detektiven Paul. Samtidig får Sarvig sagt noget om romanens realverden, der peger på virkelighedens verden med dens ustabilitet under velfærdets overflade. For ”De sovende” handler både om menneskelig udnyttelse, kødelig som økonomisk, men den handler også om det menneskelige sinds arbejde med fortiden. Pauls arbejde med sin fortid billedliggøres i de kontrasterende steder, som romans handling er henlagt til. Disse bliver billeder på den identitetskrise, Paul er havnet i, og som han kun kan løse ved at skue indad. Han fremtvinger *selv* sine bekendelser, Antonio er blot ’vidne’ dertil, og ved at bekende sine synder, kan han arbejde hen imod at *erkende* sig selv: ”Nu var det sagt. Jeg var paa vej ud af mit mørke.” (side 141) Som kriminalroman handler ”De sovende” om menneske- og narkotikahandel. Inde under denne handling, udspiller der sig en om Pauls kamp med at forstå sig selv, og hvilke potentialer han rummer som menneske. Det er ikke kampen om at opklare de indledende dødsfald, der er det primære. Disse mord og deres opklaring er selvfølgelig en uundværlig brik i genrehenseende men også som indgang til den vækkelse, Paul gennemlever. Der er i romanen altså tale om to sideløbende, uadskillige planer, hvor det kriminologiske plan blot afføder en identitetskrise. Men for at gåden om mordene og Pauls indblanding i dem kan løses, må han løse sin egen eksistentielle gåde først. Han er en fremmed over for sig selv, og derfor en fremmed over for den verden, han stammer fra, Spanien. Derfor griner hans indre dæmon ad ham, lad os sige hans indre trold med klovngrinet, og derfor har han besvær med at genkende sig selv på det ydre.

”De sovende” er både en kriminalroman med de elementer, den kræver – forbrydelse og opklaring – men den er også en eksistensroman, der beskriver et menneskes kamp med at forlige sig med sit indre og finde ’hjem’. Mac Perssons brev til Paul giver den genretvungne opklaring, og det eksistentielle afsluttes med, at Paul finder sig selv som menneske – han genfødes: ”Jeg fortsatte op ad ”Paseo de Gracia” med træerne og bænkene og de mærkelige snoede huse. Det var mange aar siden, jeg havde gaaet her, og jeg følte, at jeg var kommet hjem fra en lang, lang rejse. Jeg tænkte ogsaa et øjeblik paa, hvad navnet betød, da jeg saa mine endnu menneskelige træk inde i en butiksrude. Da jeg naaede op til ”Salon Rosa”, saa jeg hendes profil inden for vinduet. Dér sad et andet menneske og ventede paa mig.” (side 222) Torben Brostrøm påpeger i forbindelse med denne sidste passage den megen symbolik, der er tilstede i forbindelse med navnene, Paul, Pablo og Margo, Maria Gounarakis. (”Poetisk kermesse” side 138). Brostrøm taler om, at nådens sti (”Paseo de Gracia”) refererer til en art genfødsel, en opstandelse i religiøs forstand, da Maria Magdalena som en af de første bar vidnesbyrd til diciplene om Jesu opstandelse. Margo er blevet reddet ud af synden, prostitutionen, og er blevet Maria igen, og Paul er blevet Pablo, en Paulus-figur. Som udgangspunkt mener jeg, Brostrøm har helt ret i denne betragtning, selvom jeg ikke synes, den rykker ved det centrale, som de fleste læsere vil kunne få fat i, om de kender Sarvigs kristne symbolik eller ej, nemlig at Paul føler sig *hjemme*, hvad han tidligere har givet udtryk for ikke at gøre – dvs.: Han har været borte mentalt, jf. som efter en ”lang, lang rejse”. Dette er for mig at se bogens hovedpointe. For selv om den beskrevne verden, der ulmer



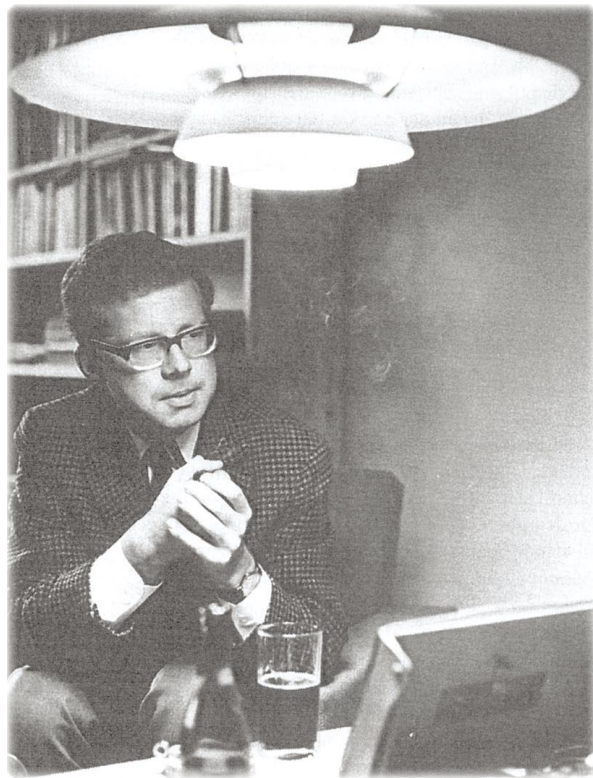
under den pæne overflade, og som Foster eller Djævelen selv styrer, kan virke skræmmende og undertrykkende, så er det inde i mennesket selv, den virkelige fare lurer, faren for at blive en sovende sjæl, der spiller blind for ikke at se sine synder i øjnene. Dermed ligger den egentlige nøgle til udfrielse i mennesket selv. Denne pointe adskiller Ole Sarvigs kriminalroman fra andre af genrens romaner, da vi gradvist bevæger os tættere ind på jeg'et og dets kamp med sig selv og længere væk fra forbrydelsen og dens opklaring.

Også Anders Bodelsens "Tænk på et tal" handler en hovedpersons kamp med sig selv og sine forbrydelser, men de to forfatteres engagement i og seriøsitet omkring krimigenren er vidt forskellig. Jeg vil derfor følgende sætte fokus på det tiår, der findes imellem de to værker og diskutere belægget for at kalde Sarvigs roman for en kriminalroman, når "De sovende" sammenholdes med 1960'ernes generation af kriminalforfattere.



## EN NY REALISME

Fra det økonomiske opsving sidst i 1950'erne og fra starten af 1960'erne dukkede en ny form for litteratur op i Danmark. En litteratur, der ikke lignede den, modernisterne skrev. Denne nye retning baserede sig på at beskrive hverdagen, som den tog sig ud – altså *realistisk*. Dette var dels en protest imod modernisterne, der formidlede verden omkring dem igennem symboler og metaforer. Anders Bodelsen blev sammen med Poul Ørum, Leif Panduro og Christian Kampmann en af de forfattere, der ville formidle hverdagen, som den var, og dette lod sig kun gøre gennem, hvad bl.a. Peter Larsen i Gyldendals Litteraturhistorie kalder ”empirisk opmærksomhed” (Bind 8, side 422).



Anders Bodelsen 1968 / Fra "Gyldendals litteraturhistorie"

Larsen fremhæver også Anders Bodelsen for i sine mange debatindlæg om denne nye type litteratur at have vægtet især ét ord, der synes at sige dække denne nye form for realisme, nemlig ordet ”genkendelighed”. Dermed antyder Bodelsen, at den øvrige, modernistiske litteratur ikke fremstillede en verden, der var genkendelig. Dette mente Bodelsen og andre, at der var brug for, da litteraturen modsat velfærdens snævredes ind i et højstiliseret sprog, som den almindelige dansker ikke forstod eller kunne genkende sig selv i.

Den egentlige nye realisme dukker først op omkring midten af 1960'erne, men Søren Schou peger i sin ”Dansk realisme 1960-1975” (1976) på nogle tendenser i litteraturen allerede omkring 1960, der senere bliver kendetegnende for genren, der ganske enkelt døbes ’nyrealismen’. Som eksempel nævner og gennemgår Schou bl.a. Poul Vads ”De nøjsomme” (1960) og Klaus Rifbjergs og Kjærulff-Schmidts film ”Weekend” (1962). Ud fra tematikken i ”De nøjsomme” peger Schou på det, han kalder et ”besættelsestids-syndrom” (side 19), der i al sin enkelthed går ud på, at ungdommen keder sig, føler en ligegyldighed og ustimulering ved den nye og fredelige hverdag. Denne ligegyldighed forsøges i ”Weekend” omgæet ved udforskning af forskellige tabuområder; overskridelse af seksuelle grænser og oprør mod den ældre generation. I begge tilfælde er der et klart markeret skel imellem fritids- og arbejds-sfæren, og i begge tilfælde udspiller handlingen sig i fritidssfæren, hvor mellemklassens nye voksne frit kan udforske dem selv og hinanden som mennesker og bryde med de grænser, der var opstillet af forældregenerationen. Danskerne fik med velfærdsstaten færre arbejdstimer og mere fritid, hvorfor der var stigende interesse i at ’dyrke’ denne fritid bedst muligt – dvs. sig selv som menneske, kunst, kultur og familie. Al snak om arbejdsliv og politik var tabu inden for dette tidsrum, der var at betragte som det allerhelligste. Også i ”Tænk på et tal” (1968)

er denne afgrænsning mellem arbejds- og fritidssfære tydelig. Borck, der er romanens hovedperson, er en velanset og 'nøjsom' bankassistent, som ingen af de andre ansatte kender som privatperson. Det eneste, de andre i banken kender til Borck, er, at han tidligere har fået tilsendt et postkort fra en kvinde, der ved en fejl var sendt til Borcks arbejdsplads, banken, i stedet for til Borcks privatadresse ("Tænk på et tal" side 32). I filmudgaven fra 1969 er denne detalje med adresseforvekslingen med al tydelighed en 'pinlig' sag for Borck, da dette anmasende postkort blander de to sfærer sammen, fremprovokerer intime spørgsmål fra kollegerne, der tvinger Borck ud i tavshed for at kunne opretholde sin professionelle distance til arbejdspladsen. I dag er de to sfærer vel nærmest gledet sammen i en sådan grad, at man betragtes som lidt af en særling, hvis man ikke udleverer bare en smule af sig selv og sit privatliv.

Og som andre af nyrealismens typiske værker, omhandler også "Tænk på et tal" den brede mellemklasse i befolkningen, da valget af netop denne klasse gør fornævnte "genkendelighed" - privatliv som arbejdsliv - så bredt rammende som muligt.

## DA GENREN BLEV SERIØS

At Anders Bodelsen vælger netop krimien som sin foretrukne genre skyldes ikke mindst Bodelsens oprigtige og seriøse beundring af den. Dengang hed det dog ikke en kriminalroman men en spændingsroman eller thriller, da det første nemt kunne sætte spændingsforfatterne i bås med "Whodunnit"-forfatterne. Denne adskillelse var sådan set forståelig, da der jo var og stadig er tale om to forskellige typer romaner, hvoraf den ene handler om opklaringen af en forbrydelse, den anden om at undgå straffen for samme. I dag skiltes man dog lidt mere rundhåndet med prædikatet 'kriminalroman', hvilket uden tvivl skyldes genrens efterhånden meget solide fodfæste, hvorfor jeg også har tilladt mig at bruge ordet 'krimi' om "Tænk på et tal".

Anders Bodelsen var stærkt optaget af Alfred Hitchcocks evne til at skabe 'suspense', og han så en mulighed i krimigenren til at formidle *både* suspense og et stykke samtidig socialhistorie. Identifikationen med forbryderen – eller i "Tænk på et tal" *opportunisten* Borck – er siden hen blevet Bodelsens varetegn. For forbryderen er helt i ånd med Friedrich Glauser "menneskelig" hos Bodelsen. I sammenligning med Ole Sarvigs forbrydere, gælder dette vel egentlig kun for den ene, nemlig Paul. Foster skal ikke kendes eller erkende sig selv men overvindes eller bekæmpes, hvorfor også den bibelske reference "*El Diabolo*" er valgt.

Men kan man overhovedet sammenligne "De sovende" med "Tænk på et tal"? På det genre-mæssige plan, altså de to værker anskuet som kriminalromaner, kan de vel egentlig ikke. Anders Bodelsens seriøse omgang med genren og dens virkemidler, altså suspense, finder man ikke hos Sarvig. Dette skyldes mest af alt, at genren indtil nyrealismens gennembrud midt i 1960'erne ikke var noget nævneværdigt i dansk litteratur – altså kunne Sarvig som velanset forfatter uden de større risici forsøge sig med genren, twistede dens traditionelle struktur og fortælleform. Det var ikke gået i samme grad af upåagtethed efter Bodelsens og Ørums genindførelse af krimien i dens seriøse form i Danmark. Men selv om man fristes til at sige, at Sarvig har taget et useriøst livtag med genren, så betyder det jo ikke, at romanen ikke duer – men den må og skal læses ud fra andre præmisser end den hitchcockske Bodelsen-krimi. For begge romaner peger faktisk ud over forbrydelsen. De fordrer, at læseren anlægger en social- og eksistenspsykologisk vinkel på *forbryderen* i stedet for at fokusere på forbrydelsen og dens opklaring.

Hos Sarvig ligger nøglen gemt i en række symboler, som læseren løbende må tolke. Hos Bodelsen præsenteres vi ufiltreret for Borcks tanker og overvejelser vedrørende forbrydelsen. Dette bevirker for mig at se, at de to romaner umiddelbart kan sammenlignes på præmisserne for *romangenren*, men ikke på de gældende præmisser for kriminalromanen. Ja, det er tvivlsomt, hvorvidt Sarvigs ”De sovende” i dag ville blive kategoriseret som kriminalroman – jeg tvivler.

Den svenske kriminalforfatter Arne Dahl, der privat og som intellektuel litterat hedder Jan Arnald, taler i et interview med Peter Kirkegaard i tidsskriftet ”Mellemrummet” (Nr. 2, november 2003) om den fare, der ligger i, at en allerede etableret forfatter fra ’finlitteraturen’ bevæger sig ind på krimiens område. For det kan nemt gå galt, hvis man ikke holder sig til dens rammer. Jan Arnald skriver: ”(...) krimien har jo siden det 19. århundrede været et reservoir som finlitteraturen har lånt strukturer fra. Gåden, de dybe ting, ret contra moral. Men min plan er egentlig den omvendte: at se hvor meget litterært, eksistentielt, politisk, filosofisk osv stof man kan inkorporere i krimistrukturen, under fuld respekt for dén. Oftest har forfatterne jo uldet den struktur op, og så forrådt den, i kompleksitetens hellige navn.” (side 11) Man kunne være tilbøjelig til at synes, Ole Sarvig måske har hentet for meget af ’finlitteraturens’ stof ind i krimien, og derfor er strukturerne ikke længere krimiens men blot romanens. Anders Bodelsen derimod tager sin genre seriøst, selvom man med en smule undren kan læse denne passage af Hans Hertels anmeldelse af ”Tænk på et tal” fra 1968: ”I det hele taget er der mangt og meget at folde ud i *Tænk på et tal*; hvis man læser den som den fortjener at læses: som roman.” Dette sidestiller umiddelbart ”De sovende” og ”Tænk på et tal”, men så nemt lader det sig ikke gøre. For selvfølgelig kan også ”Tænk på et tal” såvel som andre krimier læses som andet end krimier, eksempelvis som eksistensromaner – deri ligger jo selve kunsten i at skrive en gode krimi - men hvad Hans Hertel måske har glippet er, at Bodelsen ikke har skrevet en detektivroman - men en thriller! Denne genremæssige pointe har Ralf Pittelkow fanget i sin artikel ”Det er (ikke) rart at være fremmedgjort” fra ”Tekstanalyse – Ideologikritiske tekster” (1971). Han skriver: ”Den psykologiske indforståethed med ”helten”/forbryderen giver TT og HU [”Tænk på et tal” og ”Hændeligt uheld”] status som thrillers dvs. kriminalromaner, hvor sagen ikke drejer sig om at finde ud af, hvem der er forbryderen, men hvor man tværtimod med kendskab til forbryderen følger dennes forsøg på at undgå straf.” (side 244) Her synes jeg, Ralf Pittelkow rammer hovedet på det søm, der hedder, at en sammenligning af Sarvigs og Bodelsens værker ikke er mulig rent genremæssigt. For Bodelsens thriller-stil, brugen af suspense, finder man ikke i ”De sovende”. Der er spændende øjeblikke men ingen suspense. I ”De sovende” er det ligeledes svært at udpege den egentlige forbryder – først til sidst redes trådene ud – hvorimod læseren i ”Tænk på et tal” følger Borck fra planlægning af forbrydelsen, udførslen af den og hans knibe med at komme den på afstand. Den ”psykologiske indforståethed”, som Pittelkow nævner er tilstede i Bodelsens krimi, er fraværende i ”De sovende”, og hvis en psykologisk (ind)forståenhed er til stede, er denne ikke relateret til det kriminologiske plan men udelukkende det eksistentielle.

Derfor kan man, som Jan Arnald udtrykker det, sige at Ole Sarvig låner krimiens strukturer og dernæst forråder dem i ”kompleksitetens hellige navn”, hvor Anders Bodelsen omvendt er meget tro mod sin genre men også med succes formår at tilføje den ’finlitteraturens’ store emner. Dette gør kort sagt ”Tænk på et tal” til en god krimi og ”De sovende” til en god *roman* men en mindre god krimi.

# ANVENDT LITTERATUR

Bodelsen, Anders

"Tænk på et tal"

Gyldendal 1968

Borum, Poul

"Samtale med Ole Sarvig"

Gyldendal 1969

Brostrøm, Torben

"Poetisk kermesse.

Veje gennem dansk modernisme"

Gyldendal 1962

"Dansk litteraturhistorie

Bd. 8 1945-80

Velfærdsstat og kulturkritik"

Gyldendal 1985

"Den kriminelle novelle"

Red. Bo Tao Michaëlis

Dansklærerforeningen 1999

"Den sidste gode genre.

Krimiens aktualitet"

Red. René Rasmussen

og Anders Lykke

Klim 1995

"Litteraturhåndbogen"

Bd. 1 og 2

Gyldendal 1981(1998)

"Mellemrummet"

Tidsskrift for Dansk

Nr. 2 november 2003

Danskstudiet

Aalborg Universitet 2003

Naremore, James

"More Than Night.

Film Noir In Its Contexts"

University Of California Press Ltd.

London, England 1998

Sarvig, Ole

"De sovende"

Gyldendal 1958

(Her brugt udgaven fra 1968)

Sarvig, Ole

"Havet under mit vindue"

Gyldendal 1960

Schou, Søren

"Dansk realisme 1960-75"

Forlaget Medusa 1976

Schou, Søren

"Og andre forfattere.

Dansk fiktionsprosa 1945-60"

Roskilde Universitets Forlag 2001

"Tekstanalyser

- Ideologikritiske tekster"

Red. Jørgen Holmgaard

Poetik 4. årgang nr. 2-3

Munksgaard 1971

"Tidstegn.

En bog om Ole Sarvigs forfatterskab"

Red. Iben Holk

Centrum 1982

Ulrich, Jørgen

"Tornene i hækken"

Arena 1955

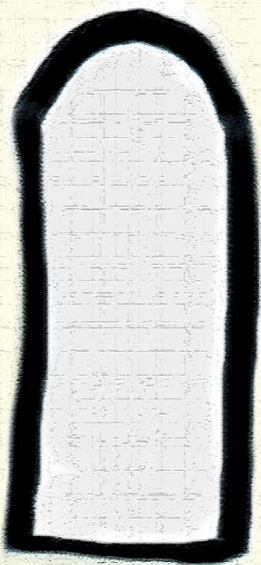
"Verdens litteraturhistorie

Bd. 7 1945-1992"

Gyldendal 1993



AALBORG  
UNIVERSITET



MMIV

