



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV 350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2013

Kriminalromanen: En undersøkelse av dens popularitet og kvalitet

Maria Lüpke Hopland

Forord

Jeg vil gi en stor takk til min flinke og tålmodige veileder, Erling Aadland, som har holdt ut med meg gjennom både fødselspermisjon og utsettelse på grunn av manglende barnehageplass.

Jeg vil også takke min svigerfar, Karstein Hopland for grundig korrekturlesning og min svigermor, Gro Eikeseth Hopland for uvurderlig barnepass.

Også Sidsel Henriksen fra bokhandlerforeningen fortjener en stor takk, for god hjelp og sammensetting av bestselgerlister.

I tillegg fortjener mannen og datteren min en stor takk for all oppmuntring og støtte de har besørget, dog på noe ulikt vis.

Table of Contents

1. Abstract.....	5
2. Innledning.....	6
2.1. Problemstilling	7
2.2. Metode og materiale.....	7
3. Om kriminalromanen	10
3.1. Krim og litteratur – fra begynnelsen og frem til og med den klassiske detektivhistorien	10
3.2. Den hardkokte detektivhistorien	11
3.3. Kriminalromanen i dag	13
3.4. Kriminalromanen som formellitteratur	14
4. Kriminalromanen – et genrespørsmål	19
4.1. Kriminalromanen og den generelle litteraturteorien.....	21
4.2. Egen genre, egne kvaliteter, egen teori?	24
5. Et resepsjonsteoretisk syn på kriminalromanen	34
5.1. Leseren og detektiven	34
5.2. Leserens plass i kriminalromanen.....	35
6. Snømannen	41
6.1. De narrative figurene.....	41
6.1.1. Harry Hole.....	42
6.1.2. Mathias Lund-Helgesen.....	45
6.2. Språk.....	46
6.3. Tolkning	50
6.4. Kriminallitterær skrivekunst	55
7. <i>Den orolige mannen</i> av Henning Mankell	58
7.1. To parallelle fortellinger	58
7.1.1. <i>Den orolige mannen</i> – en kriminalroman.	59
7.1.2. <i>Den orolige mannen</i> – en roman om aldring, sykdom og avslutning.....	60
7.2. Sjöwall og Wahlöö. Og Mankell.....	61
7.3. Kriminalroman?	62
7.4. Genreforvirring.....	67
8. <i>Tyskungen</i> av Camilla Läckberg.....	70
8.1. Sveriges krimdronning.....	70

8.2. Klisjédronningen.....	74
8.3. Seriedronningen.....	76
8.4. Genredronningen	78
9. Konklusjon.....	81
10. Litteraturliste.....	86
11. Vedlegg	90

1. Abstract

In recent years the crime novel has gotten special appreciation from the Norwegian public, whilst at the same time been under harsh criticism from the academic society. This thesis explores the duality in the way it has been received. Two different theoretic approaches are being applied to the crime novel. One is genre specific and understands the crime novel to be a literary formula where its objective is to fit the template of the formula in the best way possible. The other is a general literary theory that is normally applied to the traditional novel. The main topic question in this thesis is how one best can read and understand the crime novel. This is largely dependent on whether one interprets the crime novel as a separate genre or as a traditional novel. In this thesis, both the genre specific and the more general literary theory have been applied to three crime novels: *The Snowman* (2007) by Jo Nesbø, *The Troubled Man* (2009) by Henning Mankell and *The Hidden Child* (2007) by Camilla Läckberg. These novels are all on the best sellers list for 2009 in Norway. Through the analyses and the thesis as a whole, their specific quality as well as the possibilities of quality for the whole genre is examined.

2. Innledning

Denne oppgaven handler om kriminalromanen. Utgangspunktet for oppgaven var en interesse for kriminalromanens kvalitet, eller dens eventuelle mangel på dette. Denne interessen har sitt utspring i de store variasjonene i genrens mottakelse. På den ene siden har kriminalromanen oppnådd en enorm popularitet. Folk elsker krim, og kriminalforfatterne tjener enorme summer og høster rosende kritikker. Genren har fått sine egne avdelinger i bokhandlene, sine egne klubber og sine egne priser. Samtidig blir den til tider svært hardt angrepet av akademikere og intellektuelle i dagspressen. I en kronikk av Per Bjørnar Grande med tittelen *Til kamp mot krimbøkene*, som sto på trykk i Aftenposten i mai 2007, går lektoren hardt ut mot kriminallitteraturen og plasserer den som et motstykke til god litteratur. Han fordømmer kriminalromanen som innsnevrende, hevder at den reduserer livsopplevelsene og at den amputerer litteraturen. Grande refererer til artikkelen *Fredrik Wandrup, Geir Mork og deres samtid*, skrevet av Dag Solstad i 1995. Solstad skriver her om tabloidisering av litteraturen og en økende anti-intellektualisme i samfunnet. Fra dette trekker han raskt linjer til Gunnar Staalesen, en av våre mest kjente og produktive kriminalforfattere, og hans popularitet. Grande og Solstad hevder altså at krim er motstykket til god litteratur. Det betyr enten at det er dårlig litteratur, eller at det ikke engang er litteratur. Det var nettopp dette siste Jon Fosse hevdet i et intervju med Morgenbladet i november 2011. Det virker for meg som om dette representerer en utbredt holdning blant akademikere og litteraturvitere i dag, der kriminalromanen blir kritisert, og også i stor grad oversett. Dette baserer jeg på meninger ytret i dagspressen, så vel som egne opplevelser. Samtidig ser det ut til at et stort antall nordmenn befinner seg på den andre enden av skalaen. Publikum, de som kjøper og leser bøker, velger nemlig svært ofte krim. Bokhandlernes bestselgerlister er fulle av kriminalromaner hvert eneste år. Det var disse motstridende synspunktene og meningene om kriminalromanen som skapte utgangspunktet for denne oppgaven.

2.1. Problemstilling

Med så markante forskjeller i synet på og meningene om kriminalromanen er det tydelig at denne må bli lest og forstått på forskjellig vis, med vekt på forskjellige sider av teksten. Men hvem har rett? Hvordan skal man lese, tolke, analysere og forstå kriminalromanen? Det er dette som er min primære problemstilling i denne oppgaven. Gjennom denne undersøker jeg også kriminalromanens potensielle kvalitet. Ved å utforske forskjellige måter å lese og analysere kriminalromanen på, vil man også indirekte komme frem til forskjellige potensielle kvalitetstrekk. Noen av disse er anerkjente og veletablerte, mens andre er ferskere og mer omdiskuterte. I den første kategorien finner vi kriterier som originalitet, et godt språk, underliggjøring og kompleksitet. I sistnevnte kategori finner vi derimot trekk som genreoppfyllelse, leseglede, spenning, en større grad av forståelse og gjenkjennelse i teksten grunnet bruk av formler og stereotypier, og litteraturens funksjon som virkelighetsflukt gjennom presentasjonen av en forenklet verden. De etablerte kriteriene kan beskrives som tekstorienterte, mens de nyere kriteriene i større grad er orientert mot leseren og leseopplevelsen. Den siste kategorien er særlig relevant når jeg skal vurdere kriminalromanens kvalitet og verdi. Det er her det er enklest å finne kvalitetskriterier som passer kriminalromanen, men jeg vil også forsøke å vise at mer etablerte kvalitetskriterier kan passe for genren.

2.2. Metode og materiale

Hvorfor er kriminalromanen så populær hvis den har en total mangel på kvalitet, slik Grande hevder? Jeg er interessert i å undersøke kriminalromanen nærmere for å se på dens potensielle kvalitet, verdi og tiltrekningskraft. Jeg har ikke mulighet til å foreta en omfattende undersøkelse av folks lesevaner og bakgrunnen for deres litteraturvalg uten å bevege meg inn på områder som tilhører psykologien og sosiologien. For å undersøke dette fra et litterært ståsted vil jeg heller utforske genre og kvalitetsbegrep nærmere. Jeg vil også foreta litterære analyser for å se hvordan kvalitetstrekkene gjør seg gjeldende i spesifikke verk.

Jeg har valgt å ta for meg tre av kriminalromanene som var å finne på bestselgerlisten for 2009,¹ da arbeidet med denne oppgaven begynte. Disse romanene er *Snømannen* (2007) av Jo Nesbø, *Den orolige mannen* (2009) av Henning Mankell og *Tyskungen* (2007) av Camilla Läckberg.² Jeg vil se på ulike bestanddeler og kvaliteter i de forskjellige romanene. Dette gjør jeg for å unngå for mye oppramsing og gjentakelse, men også for å velge ut det som er mest interessant, definerende og avgjørende for kvaliteten. For å utforske etablerte kvalitetstrekk og hvordan disse gjør seg gjeldende i de utvalgte kriminalromanene, har jeg hovedsakelig benyttet meg av de kvalitetstrekkene som omtales i Erik Bjerck Hagens *Hva er litteraturvitenskap* (2003) og *Litteraturkritikk* (2004).

Jeg vil konsentrere meg om dagens kriminalromaner ettersom det er genrens nåværende popularitet og mottakelse som er bakgrunnen for min interesse. Likevel vil det også være relevant å gi et overblikk over genrens utvikling fra begynnelsen og frem til i dag og hvordan fortiden og historien påvirker dagens kriminalromaner. Jeg vil utforske kvalitetspotensialet til genren som helhet, men det er kvaliteten av de kriminalromanene som faktisk blir skrevet og lest i dag som er mest interessant i forhold til mine problemstillinger.

Et viktig spørsmål for oppgaven min er genrespørsmålet. Er kriminalromanen en egen genre, skilt fra den tradisjonelle romanen, og bør den dermed analyseres ut fra en egen teori? For å kunne svare på dette vil jeg utforske de tre romanene spesifikt som kriminalromaner. Her har jeg tatt i bruk John G. Caweltis definisjon og beskrivelser av kriminalromanen som formellitteratur i hans bok *Adventure, mystery and romance* fra 1976. Cawelti mener at et litterært verk i stor grad skal analyseres og bedømmes ut fra den genren det tilhører. De fleste vil klart si seg enige i at man ikke kan analysere en komedie etter tragediens regler. Da vil selv et mesterverk som Molières *Tartuffe* kunne bli oppfattet som mislykket.

¹ Se vedlegg 1.

² For å få det ærligste og reneste inntrykket av bøkene har jeg tatt for meg Mankell og Läckbergs svenske originaler. Grunnet oppgavens utgangspunkt i den norske bestselgerlisten fra 2009, der det er de norske oversettelsene som har fått plass, har jeg valgt å lese disse også. Mitt inntrykk av bøkene er basert på både de svenske og de norske utgavene.

Er det slik at det er en selvfølge å skille mellom de klassiske genrene, mens kriminalromanen har blitt slukt av romangenren? Med utgangspunkt i et syn på kriminalromanen som en mulig egen genre vil jeg utforsket muligheten av genrespesifikk analyse og forståelse. Her vil det også være naturlig å undersøke genren kriminalroman og fenomenet formellitteratur nærmere. Det er ikke bare Cawelti som interesserer seg for formellitteratur og lesningen og forståelsen av den. Jeg har også tatt i bruk flere essays fra *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*, fra 1995, og Hans H. Skeis bok *Blodig alvor, Om kriminallitteraturen*, fra 2008. Også flere artikler og kronikker som har stått på trykk i forskjellige norske aviser de siste årene, som en del av diskusjonen omkring kriminalromanens kvalitet, har blitt benyttet.

Gjennom min utforskning av kriminalromanen viser det seg at en del av kvalitetskriteriene for formellitteratur er direkte uønsket i en allmenn litteraturteori, og en roman kan gjøre det bedre i en mer klassisk analyse enn i en genrespesifikk analyse og omvendt. Dermed vender jeg tilbake til spørsmålet, som har vært min hovedproblemstilling: Hvordan skal man lese og analysere kriminalromanen?

3. Om kriminalromanen

3.1. Krim og litteratur – fra begynnelsen og frem til og med den

klassiske detektivhistorien

Mord og mysterier har tiltrukket og fascinert mennesker i all overskuelig tid. John G. Cawelti skriver at krim og litteratur har hengt sammen siden litteraturens begynnelse (Cawelti 1977: 52). Vi leser om konspirasjoner og voldtekt allerede i Homers *Illiaden*, og mord og oppklaring er en gjenganger og et mye brukt tema i mange klassiske verk, fra Sofokles sin tragedie om Oidipus til Shakespears *Hamlet*.

Utviklingen av kriminallitteraturen, så vel som annen litteratur, har fulgt samfunnets og kulturens utvikling. Fram til 1800-tallet var litteraturen moraliserende i den forstand at det vi løst kan kalle kriminallitteratur³ fra denne tiden oftest bestod av skremselshistorier ment for å oppdra og advare sine lesere mot å begå kriminelle handlinger (Cawelti 1977: 54). På 1800-tallet forekom det et skifte, fra denne moraliserende og religiøse holdningen til kriminalitet i litteraturen, til en mer estetisk tilnærming – krim ble underholdning. For første gang var man mer opptatt av selve forbrytelsen og etterforskningen av denne enn av forbryterens forsyndelse og straff. Det er her den første formen for rendyrket kriminallitteratur dukker opp, i form av det vi kaller den klassiske detektivfortellingen (Cawelti 1977: 54-55). Med rendyrket kriminallitteratur menes litteratur der etterforskningen av en forbrytelse står i sentrum for handlingen og det endelige målet for romanen eller novellen er oppklaringen av mysteriet og avsløringen av den skyldige (Skei 2008: 96). Etterforskningen av en forbrytelse er *alltid* kriminallitteraturens hovedanliggende (Skei 2008: 101).

Den første klassiske detektivhistorien, som la grunnlaget for genren, er Edgar Allan Poes novelle *The Murders in the Rue Morgue* (Cawelti 1977: 80), som ble utgitt for første gang i 1841. Den klassiske detektivhistorien begynner med en alvorlig forbrytelse, i de

³ Det som her, av praktiske grunner, løst kalles kriminallitteratur er litteratur med kriminalitet som bestanddel i handlingen, ikke som selve essensen og hoveddelen av historien og uten et nødvendig fokus på etterforskning, slik jeg ellers vil definere kriminallitteratur.

fleste tilfeller enten et mord eller en form for politisk kriminalitet, og beveger seg mot løsningen av denne. Forbrytelsen har allerede skjedd og historiens oppmerksomhet er ikke viet til denne, men til etterforskningen (Cawelti 1977: 81). I antologien *Under lupen: Essays om kriminallitteratur* siterer Julian Symons, i et utdrag fra hans antologi over kriminallitteratur, *Bloody Murder* fra 1972, redaktør, forlegger og forfatter Howard Haycraft: ”Forbrytelsen i en detektivfortelling er bare et middel for å oppnå et mål som er – detektivarbeide” (Elgurén & Engelstad 1995: 49).

Den klassiske detektiven grenser til geniet, med en tilnærmet overnaturlig intuisjon, observasjonsevne, hukommelse og intelligens, og det er med disse ferdighetene han løser mysteriet. Symons skriver at ”[...] selve kjernen i detektivfortellingen var logisk deduksjon” (Elgurén & Engelstad 1995: 48) og at alle andre elementer i fortellingen må underordnes og, om nødvendig, ofres til fordel for dette. Dette inkluderer både dypere karaktertegninger og stilistisk briljans. Denne sneverheten er vesentlig i svært mye av både kritikken og teorien som er skrevet og skrives omkring kriminallitteraturen.

Det er et mål for den klassiske detektivfortellingen at både leseren og detektiven skal være følelsesmessig distansert fra forbrytelsen og at historien er forholdsvis fri for menneskelig kompleksitet (Cawelti 1977: 81). Forbrytelsen er det eneste som forstyrrer detektivens ellers trygge tilværelse. Den klassiske detektiven har ingen andre vanskeligheter i livet som opptar tiden og oppmerksomheten hans. Historien fortelles ofte av detektivens mer ordinære venn og hjelper, og vi får på denne måten innblikk i handlingen uten å komme for tett innpå detektiven og få rede på dennes tanker. Dermed får vi heller ikke tilgang til løsningen på kriminalgåten før denne presenteres av detektiven ved historiens ende.

3.2. Den hardkokte detektivhistorien

Særlig etter Sir Arthur Conan Doyles historier om detektiven Sherlock Holmes ved århundreskiftet, ble den klassiske detektivhistorien svært populær. Denne populariteten førte til stadig nye detektivhistorier av ulike slag, og på 1920-tallet dukket det i USA opp nye historier som var så forskjellige fra den klassiske detektivhistorien at de konstituerte en helt ny type detektivhistorier – den hardkokte detektivhistorien. Denne oppnådde en

enda høyere popularitet enn sin forgjenger og hadde snart overtatt dennes plass (Cawelti 1977: 139). Mens den klassiske detektiven i all hovedsak holdt seg på kontoret sitt, med unntak av noen sporadiske utflukter til isolerte gods eller lignende, hadde den hardkokte detektivfortellingen den moderne byen som bakgrunn og som en viktig bestanddel i historien (Cawelti 1977: 140). I motsetning til den fredelige tilværelsen i den klassiske fortellingen, kun forstyrret av forbrytelsen, måtte den hardkokte detektiven kjempe mot et samfunn gjennomsyret av korrupsjon og falskhet (Cawelti 1977: 143). Den hardkokte detektiven var ofte personlig involvert i jobben sin, og alt i alt mer emosjonell og dermed mer menneskelig enn den klassiske detektiven, men også mer ustabil, ofte alkoholisert, røff, full av feil. Dermed var han selvsagt også uimotståelig for de fleste kvinner i historien. Han var på mange måter den rake motsetningen til det overlegne, kjølige intellektet vi møter i den klassiske fortellingen. Det ble tatt et tydelig steg fra helt til antihelt. I spissen for de hardkokte detektivene sto Dashiell Hammets Sam Spade og Raymond Chandlers Philip Marlowe.

Til tross for sin rolle som antihelt, representerte den hardkokte detektiven ærlighet og moral i det korrupte og skitne samfunnet han levde og jobbet i. Spenning, eventyr og farlige situasjoner preget den hardkokte fortellingen mer enn detektivens deduktive resonnement, som hadde hovedrollen i den klassiske fortellingen. Forbrytelsen var nå også blitt en del av historien, fremfor å være noe som har skjedd forut for igangsettelsen av handlingen. Detektiven ble ofte ansatt for å løse en tilsynelatende liten sak, som så førte han til en større, gjerne pågående mordsak (Cawelti 1977: 146). Forbryteren spilte også en større rolle i den hardkokte kriminalhistorien. Mens denne tidligere spilte en relativt marginal rolle i historien, var han nå oftest en sentral person med et nært forhold til detektiven. Forbrytelsene kom dermed ofte tett innpå hovedpersonen. Historien var dessuten oftest fortalt fra detektivens egen synsvinkel, noe som oppmuntret leseren til følelsesmessig å involvere seg i historien. Til tross for disse forskjellene beholdt man hovedtankene fra den klassiske detektivhistorien og det var fortsatt underholdning som var målet, og forbrytelse og oppklaring som sto i sentrum.

3.3. Kriminalromanen i dag

Siden 1970-tallet har kriminallitteraturen, hovedsakelig kriminalromanen da det ikke skrives særlig mange kriminalnoveller lenger, fått en stadig økende popularitet og kvalitet, særlig i Norge og Norden (Skei 2008: 19, 95, 165). Hans H. Skei skriver at ”dagens kriminallitteratur synes å trekke på det beste av de to store tradisjonene – Poe-tradisjonen og den såkalte hardkokte skole fra Hammet og Chandler” (Skei 2008: 95). Skei omtaler den kriminallitteraturen som skrives i dag, som en hybridform som stjeler og låner fritt fra flere av genrens undergrupper uten å avvike fra kriminallitteraturens hovedmønster med etterforskning og oppklaring av en forbrytelse som sentrum for handlingen (Skei 2008: 96). Størsteparten av detektivene i dagens kriminallitteratur befinner seg innenfor politiet, som etterforskere, de er ofte seriefigurer som vi møter i flere romaner, og mange av heltene har arvet mye fra den hardkokte detektiven. Vi møter flere einstøinger som ikke alltid er lette å ha med å gjøre (Skei 2008: 96). Et av eksemplene på dette er Jo Nesbøs litterære førstebetjent Harry Hole.

De hardkokte detektivene levde i amerikanske storbyer i en tid preget av den store depresjonen og to verdenskriger. Dagens nordiske detektiver holder blant annet til i Oslo, Ystad og Fjällbacka, i en tid der krig er noe som foregår i andre land og en av valgkampsakene som engasjerer flest handler om bomringer. Den hardkokte amerikanske detektiven er ikke direkte overførbar til dagens Norden, men i den grad dette er mulig, ser det ut til at mange forfattere har blitt inspirert av den hardkokte krimmen med sine plagede, røffe detektiver og byen som en viktig bestanddel i romanen. Dagens detektiver har heller ikke glemt sin klassiske arv, og mange viser den samme intuisjonen som var typisk for de klassiske detektivene, om enn i en mildere og mer troverdig utgave. I tillegg til dette er selve rammen for dagens kriminalroman, med etterforskningen som romanens hovedanliggende, hentet fra den klassiske detektivfortellingen.

Dagens nordiske krim er gjerne samfunnsrefererende og tar særlig opp problemer som kan knyttes sterkt opp mot våre nordiske verdier, som velferd, sosialhjelp, hensyn til de som faller utenfor samfunnet, miljøspørsmål og datakriminalitet (Skei 2008: 99, 207). I tillegg til jobben som etterforsker sliter dagens etterforskerne også med mer private, til og med eksistensielle bekymringer, noe Skei refererer til som *magsårskolan* (Skei 2008:

99). Selv om kriminalelementet fortsatt får hovedfokus i dagens kriminalroman, ser vi at andre bestanddeler også får mer plass nå enn de har gjort tidligere. Denne tradisjonen stammer fra forfatterparet Maj Sjöwall og Per Wahlöö og ble videreført og videreutviklet av Henning Mankell. Magesårskolen og dennes typiske personskildringer har gitt ny dybde til mange av personene vi møter i nyere nordiske kriminalromaner og kan dermed sies å ha lagt grunnlaget for en økt litterær kvalitet. Familierelasjoner, kjærlighet og sykdom har fått stor plass i alle de tre romanene jeg har tatt for meg i denne oppgaven. Dagens detektiver lever i en mer realistisk verden enn noensinne tidligere, med alle problemene dette fører med seg. Likevel er kriminalromanen en høyst litterær genre, den er tross alt formellitteratur. Men hva er egentlig formellitteratur?

3.4. Kriminalromanen som formellitteratur

Uttrykket formellitteratur, eller literary formulas, stammer fra John G. Caweltis bok *Adventure, mystery and romance*. Cawelti definerer uttrykket som "[...] a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works" (Cawelti 1977: 5). Han nevner to vanlige bruksmåter for litterære formler. Den første forklares som en konvensjonell måte å behandle en ting eller person på, altså det vi kan kalle kulturelle stereotyper, som en forførende blondine eller en briljant, analytisk detektiv. Slike stereotyper er, som navnet tilsier, ofte knyttet til den kulturen og tiden de oppsto i, og må forstås i sammenheng med denne. Den andre bruken av litterære formler refererer til velbrukte plot-typer, av typen: Jente og gutt møtes, har en misforståelse, for så å finne sammen i det historien kommer til en lykkelig slutt. Eller: Et mord begås, mange mistenkes, alle mistenkte elimineres bortsett fra en, som er morderen, morderen blir arrestert eller dør. Denne bruken av formler er ikke nødvendigvis knyttet til en bestemt tid og kultur, men er mer universelt forstått. Detektivhistorien kombinerer disse to bruksmåtene og er derfor en type formellitteratur (Cawelti 1977: 5-6).

Formellitteratur er altså basert på en standardisering av både personer og plot. Dette gjør at leseren både har visse forventninger og en følelse av gjenkjennelse ved lesning av denne typen litteratur. Under lesningen av en typisk kriminalroman vet vi at detektiven vil både overleve og løse mysteriet, uansett hvilke farer og utfordringer han blir utsatt for.

Dette gir rom for en avslappende og behagelig lesning, og det skapes en form for trygg spenning. Denne standardiseringen begrenser også mulighetene kriminalforfatteren har i henhold til både handlingen og portretteringen av de litterære personene, og er bakgrunnen for mye av den kritikken kriminalromanen har vært utsatt for.

Kriminalforfatteren vil alltid være bundet av at alt skal sentreres rundt en etterforskning og at verken personer eller annen tematikk skal overskygge dette. Bruken av stereotyper kan begrunnes blant annet ut fra dette.

Formellitteraturen refererer i større grad til tidligere versjoner av den samme typen litteratur enn til virkeligheten (Cawelti 1977: 13). Kriminalromanen utspiller seg i sitt eget univers, og det er viktigere at dette universet, og hva som foregår i det, stemmer overens med hva vi forventer å finne i denne typen litteratur basert på tidligere lesning, enn med den virkeligheten vi selv lever i. Det er likevel viktig at dette universet ikke avviker for mye fra vårt eget (Cawelti 1977: 19). En *for* urealistisk fremstilling vil forstyrre både virkelighetsflukten og gjenkjennelsen leseren skal oppleve. Det leseren søker, er en forenklet utgave av sin egen verden, ikke et helt nytt univers. Det er vanskelig å drømme seg bort og søke tilflukt i en fantasiverden hvis denne er *for* forskjellig fra den verden man vanligvis lever i. Fantasiverdenen må være realistisk nok til at vi tror på den og er villige til å lukke øynene for at vi gjør dette mot vår bedre viten.

Originalitet er et kvalitetstrekk for formellitteraturen, akkurat slik det er for den ”vanlige” romanen, men kun innenfor formelens rammer. Cawelti sammenligner formellitteraturen med en fotballkamp. Ingen fotballkamper er like, men alle følger de samme reglene og rammene (Cawelti 1977: 19-20). En god formelforfatter er en som greier å gi ny kraft til stereotyper og finne nye plotvendinger uten å avvike for mye fra formelen (Cawelti 1977: 10-11). Kriminalforfatteren kan kun utfolde seg kunstnerisk innefor gitte rammer. Da Gunnar Staalesen skulle skape sin norske versjon av en hardkokt detektiv, kunne han tillate seg å bytte ut den velkjente whiskeyflasken i nederste skrivebordskuff med en flaske akevitt, men å fjerne flasken helt var ikke et alternativ. Der går grensen.

Formellitteraturen tar leserne med seg inn i en slags drømmeverden som er nok lik vår egen til at vi ikke behøver å være oppmerksom på forskjellene, slik at det føles realistisk og vi kan leve oss inn i handlingen, men som likevel er forskjellig nok til at

lesningen fungerer som en slags virkelighetsflukt. Vi kan drømme oss bort i en verden uten gråsoner, der alle er enige om hvem som er slemme, og disse alltid ender opp trygt bak lås og slå, i alle fall noe tilnærmet slik. Kriminalromanens helter sliter med dagligdagse problemer, men disse får ingen dominerende plass. Harry Holes alkoholisme hindrer han ikke i å være den beste politibetjenten ved den fiktive versjonen av voldsavsnittet på politihuset i Oslo. Hovedanliggendet for en kriminalroman skal, som nevnt, være etterforskningen av en forbrytelse, og ingen sykdom eller andre private forhold får overskygge dette. Caweltis beskrivelse av den hardkokte detektiven er også treffende for mange av dagens litterære etterforskere:

When its detective –hero is hit on the head, the wound doesn't face him with death; it symbolizes his toughness and ability to survive. When his love dies it is not the inscrutable and inescapable force of human mortality, but a sign that he has escaped the fatal trap of love. [...] The hard-boiled detective has had a few scratches, but no deep wounds spoil his function as a fantasy hero (Cawelti 1977: 161).

For at vi skal kunne holde oss i formellitteraturens fantasiverden, kreves det høy intensitet og spenning, noe kriminalromanen sjelden mangler (Cawelti 1977: 14). Spenning kan være mye av grunnen for kriminalromanens popularitet. Spennende lesning gir oss umiddelbar nytelse, uten krav om tolkning og arbeid fra leseren. I mange tilfeller kan vi knytte spenningen direkte opp mot kriminalromanens grunnformel. Det er i kriminalsaken og etterforskningen vi finner spenningen. Det er dermed et grep som er tett knyttet opp mot genrens kjerne. Hvordan spenningen oppleves ved lesningen av en kriminalroman, varierer likevel mye. Det er en kunst å skape spenning, og kriminalforfattere behersker den i varierende grad. Kunsten ligger blant annet i å gjøre spenningen troverdig når formelforventningene gjør at leseren vet at det går bra til slutt. Det er ingen enkel oppgave å skape spenning der detektiven er i fare, når leseren innerst inne vet at det vil ende godt. Denne ferdigheten har kanskje blitt oversett av kritiske røster, som Grande, når de hevder at kriminalromanen er venstrehåndsarbeid og noe forfattere gjør fordi de ikke gidder eller greier å skrive en ”seriøs” roman. Det er også

verdt å nevne at Dennis Porter hevder, i *Baklengs oppbygging og kunsten å skape spenning*, at spenning er en så viktig bestanddel i litteraturen at all fortellerkunst er avhengig av spenning for å oppnå suksess (Elgurén & Engelstad 1995: 248).

Et av virkemidlene for å få frem spenning og uvisshet hos leseren er å bygge en sterk identifikasjon mellom leser og hovedperson (Cawelti 1977: 18). Denne identifikasjonen inntreffer særskilt tidlig i formellitteraturen ettersom leseren, takket være formelforventning og bruk av stereotyper raskt føler at han kjenner hovedpersonen fra før. Dette styrkes utvilsomt også ved den hyppige bruken av seriefigurer i kriminalromanen, som gjør at leseren ofte faktisk kjenner hovedpersonen allerede før han har åpnet boken. Hovedpersonen i formellitteraturen fremstilles også ofte som en bedre utgave av en selv, til sammenligning med antikkens tragiske helter. Som nevnt har Harry Hole det som kanskje kan kalles en glamorisert alkoholisme, som gjør han mer tøff enn svak og stakkarlig, slik det er mer sannsynlig at en alkoholiker virkelig blir oppfattet. Dette gjør også leseren mer villig til å identifisere seg med han.

En bestemt type formellitteratur kan sammenlignes med en genre i så stor grad at Cawelti mener det for det meste er akseptabelt å bruke uttrykkene om hverandre (Cawelti 1977: 7). Dette er interessant i forhold til kriminalromanens kvalitet og kritikken den har vært utsatt for. Typiske områder for denne kritikken har vært bruken av stereotyper, forutsigbarhet og den rene underholdningsverdi som eneste verdi. Om vi ser på dette som en type genrespesifikke trekk, slik Cawelti foreslår, vil det si at disse trekkene er ønskelige. Å kritisere den stereotypiske detektiven i en kriminalroman vil da bli som å kritisere bruken av enhet i handling, tid og rom i et Ibsen-drama. En slik kritikk vil da være rettet mot hele formelen, eller genren, fremfor virkemiddelet i seg selv eller den enkelte romanen.

Cawelti mener at kriminalromanen som genre har som mål å følge formelen for sin genre, ikke å etterligne eller tilnærme seg en annen genre. Til sammenligning er en vellykket komedie en komedie som oppfyller sine genrekonvensjonene, ikke en som etterligner tragedien⁴. En såpeopera kan for eksempel være enten god eller dårlig, men den er uansett en såpeopera, ikke et forsøk på en tragedie (Cawelti 1977: 38). En god

⁴ Meningen med denne sammenligningen er ikke å plassere tragedien over komedien, men å påpeke forskjellen mellom genrene.

såpeopera ville i de fleste tilfeller vært en mislykket tragedie, liksom de fleste tragedier ville vært mislykket om de skulle bli forstått som såpeoperaer. Ut fra min forståelse av Cawelti betyr dette at det må være nærmest umulig å skrive en roman som er en vellykket kriminalroman og dermed formeldiktning, samtidig som den er en vellykket ”vanlig” eller ”seriøs” roman. Dette er rett og slett ikke ønskelig og det er ikke dette som er målet for formellitteraturen. Det vil være like umulig og like lite ønskelig som å skrive et drama som er både tragedie og komedie i ett. En interessant forskjell her, som Cawelti har lite fokus på, er at komedien og tragedien begge er undergenrer av dramaet, mens kriminalromanen er en undergenre av romanen. Den opphører ikke å være roman selv om den defineres som kriminalroman.

På tross av fokuset på å følge formelen, verdsetter Cawelti originalitet innenfor genregrensene. Hans H. Skei er enig i at genretenkning er viktig for kriminalromanen, men også han mener det er noe mer som må til for å skape en vellykket kriminalroman enn kun å følge visse skriveregler. Samtidig hevdes det fra de samme hold at den som overskrider genrens grenser ikke lengre er en kriminalforfatter. Hvor går disse grensene? Det er tydelig at genretenkning er svært vesentlig i utforskningen av kriminalromanens kvalitet, så vel som popularitet. Skal man analysere en kriminalroman og avgjøre dens potensielle kvalitet, er man nødt til å utforske genrens potensial, så vel som grenser, nærmere.

4. Kriminalromanen – et genrespørsmål

Cawelti beskriver som nevnt kriminallitteratur som en egen type formeldiktning, og hevder videre at en type formellitteratur kan sammenlignes med en genre i så stor grad at det for det meste er både akseptabelt og uproblematisk å bruke uttrykkene om hverandre. Andre teoretikere, som Hans H. Skei, omtaler også kriminallitteraturen gjentakende som en egen genre. Jostein Gripsrud skriver, i essayet *Kriminelt godt – og dårlig. Om genre og vurdering av kriminallitteratur*:

En genre er, i tråd med ordets latinske opprinnelse, en «familie av tekster, en gruppe tekster som har vesentlige fellestrekk. [...] En genre er først en genre når et tilstrekkelig (men ukjent) antall personer har oppfattet at et sett tekster har vesentlige felles kjennetegn og gitt dem en felles betegnelse. Denne «metadiskursive» betegnelsen er da det Tzvetan Todorov (1900:17) har kalt en historisk genre, «Kriminalromanen» er en slik historisk genre (Elugrén, Engelstad 1995: 216).

Gripsrud skriver også om Todorovs definisjon av en teoretisk genre:

Genre-studier har eksistensen av historiske genre som utgangspunkt, men målet er å finne frem til hvilke egenskaper ved tekster som gjør at de kan plasseres i en bestemt genre. En genre er altså en betegnelse på en «kodifisering av diskursive egenskaper» (ibid.:18), den teoretiske genren med Todorovs ord. (Elugrén, Engelstad 1995: 216).

Disse egenskapene deles opp i tre kategorier; de semantiske, bestående av karakteristiske betydningselementer som typiske personer, begivenheter, omgivelser, holdninger og tema, de syntagmatiske som betegner typiske kombinasjoner av de semantiske elementene, og de verbale, som omhandler tegnenes materialitet. Herunder finner vi alt fra papirkvalitet og layout til karakteristiske språkstiler (Elugrén, Engelstad

1995: 216-217). Også ut fra dette synet er kriminalromanen å se på som en egen genre, både historisk og teoretisk.

I det foregående kapittelet har jeg gjennomgått kjennetegn for kriminallitteraturen og definert kriminalromanen som en egen genre, underordnet, men skilt fra den ”vanlige” eller ”seriøse” romanen. Er dette riktig? Det ser ut til å være en viss uenighet på dette området. Skal vi lese, analysere og kritisere kriminalromanen som en kriminalroman eller som en såkalt vanlig eller seriøs roman? I mye av den kriminallitterære teorien er kriminalromanen skilt ut og definert som en egen genre. Likevel er mye av kritikken av kriminallitteraturen rettet mot manglene den inneholder om den leses som en såkalt vanlig roman, ikke som en kriminalroman. Det er sjelden en bokanmeldelse roser bruken av stereotyper. Selv enkeltpersoner ser ikke alltid ut til å være enige med seg selv om kriminalromanen er en egen genre eller ikke. Skei omtaler stadig kriminalromanen som en egen genre. Samtidig skriver han at de kriminalromanene som skrives i Norden i dag, ofte er av en kvalitet som gjør at de utfordrer skillet mellom den vanlige eller seriøse romanen og kriminalromanen (Skei 2008: 96) og at ”[...] den beste kriminallitteraturen tåler å bli analysert på samme måte som den ’seriøse’ litteraturen” (Skei 2008: 7). Er kriminalromanen kun en dårlig roman eller en egen genre? Kan en kriminalroman være god i den forstand at den oppfyller sine genrekrav, uten at den er en god ”vanlig” roman, slik en komedie kan være en særdeles god komedie, men likevel være fullstendig mislykket om den skulle blitt lest og forstått som en tragedie? Uenighetene ser ut til å gjelde eksistensen av en egen genre, så vel som hva som definerer denne eventuelle genren og skiller den fra den ”vanlige” romanen.

Jeg ønsker ikke å fremstå som alt for bundet av genretrekk og konvensjoner, men når det gjelder kritikk av og kvalitetsdom over kriminalromanen, er dette svært vesentlig. Det er nemlig slik at flere av de typiske, og ønskelige, genretrekkene i kriminalromanen er direkte uønskede i den såkalte seriøse romanen. Blant disse finner vi bruk av stereotyper innen både personkarakteriseringer og plot-vendinger, forenklete og overfladiske skildringer av følelsesliv, lite fokus på såkalt stilistisk briljans og litteraritet, og fremstillingen av en urealistisk drømmeverden. Dette plasserer kriminalromanen i en spesielt interessant og utfordrende situasjon når man skal forsøke å avgjøre dens kvalitet. Genrespørsmålet er derfor essensielt å utforske nærmere i denne sammenheng.

I dette kapittelet vil jeg først se på den kritikken kriminalromanen har fått i lys av generell litteraturteori, for dermed å undersøke og drøfte om dette er riktig og passende for kriminalromanen. Jeg vil også se på en mer genrespesifikk teori, og forsøke å jobbe meg frem mot en konklusjon angående genrespørsmålet og hvordan dette bør spille inn i lesningen og forståelsen av kriminalromanen.

4.1. Kriminalromanen og den generelle litteraturteorien

Førstelektor i religionsfilosofi ved høyskolen i Bergen, Per Bjørnar Grande, anklager kriminallitteraturen for blant annet å amputere litteraturen og ha null innsikt. Anklagene hans er begrunnet i klassisk litteraturteori og sammenligninger med klassisk litteratur av henholdsvis Marcel Proust, William Shakespeare og Fjodor Dostojevskij. Jeg vil nå se nærmere på kriminalromanen i lys av Grandes artikkel, som et eksempel på den kritikken kriminallitteraturen ofte utsettes for og som et vindu mot den etablerte litteraturteorien benyttet på kriminalromanen.

Den første feilen Grande beskriver i kriminallitteraturen, er konsentrasjonen rundt mordet, eller mer nøyaktig etterforskningen av mordet eller forbrytelsen, som ofte går på bekostning av andre momenter som menneskelig dybde. Erik Bjerck Hagen omtaler kompleksitet og et menneskelig interessant innhold som kvalitetsmomenter i litteratur (Hagen 2007: 117). Vi kan ofte lære noe om oss selv og om det å være menneske i en god bok. Jeg har tidligere omtalt sentreringen rundt kriminalelementet som et vesentlig genretrekk for kriminallitteraturen, om ikke selve definisjonen av genren. Det stemmer altså at kriminallitteraturens hovedanliggende er etterforskningen av en forbrytelse og at det forekommer en utstrakt bruk av stereotypier, blant annet for å fremheve dette. Det vil likevel ikke bety at kriminallitteraturen som helhet mangler alle former for menneskelig dybde. Julian Symons hevder at dette er et av aspektene som om det er nødvendig, må ofres til fordel for kriminalaspektet, men det er ikke det samme som å si at dette alltid forekommer. Cawelti skriver at en god kriminalforfatter er den som viser originalitet innenfor formelen, og Skei skildrer utviklingen av en genre som har blitt stadig mer realistisk og økende i litterær kvalitet de siste 40 årene. I Henning Mankells *Den orolige mannen* er det henimot mer fokus på Kurt Wallanders private kvaler og problem enn på

mord og etterforskning. Mankell bruker så store deler av romanen til å beskrive Wallanders tanker og følelser at kriminalelementet ofte havner i bakgrunnen. *Den orolige mannen* er et eksempel på en roman der menneskelig og følelsesmessig kompleksitet får en vesentlig plass, muligens større enn etterforskningen, og kunne dermed vært et eksempel som motbeviser Grandes tese, men gjør den det? Mankells fokus på mennesket fremfor mysteriet fører til et nytt spørsmål. Er *Den orolige mannen* en kriminalroman hvis det stemmer at hovedfokuset ikke ligger på forbrytelse og etterforskning? Dette er en av kriminalromanens største kvalitative utfordringer. Hvor mye menneskelig dybde og kompleksitet kan man tillate seg uten at det går på bekostning av kriminalelementet, og er dette nok? Fjodor Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* har blitt et kanonisk verk, mye grunnet dybden i skildringene av menneskesinnet, men fokuset på forbryteren fremfor forbrytelsen og etterforskningen av denne, gjør at dette mesterverket ikke kan klassifiseres som en kriminalroman. Det er også vesentlig hvor i historien man gir plass til denne dybden og hvordan den forholder seg til genrens kjerne. Kan utdypningen av en narrativ figur knyttes direkte opp mot etterforskningen, kan man kanskje tillate seg en høyere grad av dette uten å krysse genrens ytre grenser. Som Skei skriver i *Blodig Alvor, Om kriminallitteraturen*: ”Kriminallitteraturens fornemste kjennetegn er altså at den holder seg innenfor sine grenser. Når den overskrider dem, blir den noe annet” (Skei 2008: 22-23). Nøyaktig hvor disse grensene går, er derimot vanskelig å underlegge en generell regel. Det er nærmest umulig å sette en maksimumsgrense for hvor mye menneskelig dybde og kompleksitet man kan tillate seg, eller en minimumsgrense for hvor mye man må fokusere på kriminalelementet, for at dette likevel skal kunne klassifiseres som romanens hovedanliggende. Kanskje finnes det flytende overganger og uklare grenser mellom genre og konvensjoner som gjør at en kriminalroman kan følge sin formel *nok*, men samtidig oppfylle de klassiske kvalitetskriteriene i tilstrekkelig grad? Det hele avhenger mye av hvordan man foretar en kvalitetsdom, og også her er det uklare grenser og regler. Forholdet til genregrensene er noe man må se på i hver enkelt kriminalroman. Det jeg derimot kan fastslå, og som jeg også alt har gjort, er at det er typisk for kriminalromanen å huse forenklede utgaver av både personer og problemer for å holde blikket rettet mot kriminalelementet.

Grandes neste kritiske punkt er kriminallitteraturens mangel på "[...] beskrivelser som er vesentlige i seg selv" (Grande, 2007). Han hevder at "[r]efleksjonene, metaforene, similiene har egenverdi" (Grande, 2007) i den gode litteraturen, som han blant annet finner hos Proust. At en beskrivelse har egenverdi, adskilt fra handling og helhet, krever at den er velskrevet og at den gir oss noe å tenke på og reflektere over. En slik verdi kan komme i flere former. I *Hva er litteraturvitenskap* nevner Erik Bjerck-Hagen flere kvalitetstrekk ved litteraturen som kan gi en tekstpassasje egenverdi. Blant disse finner vi særlig begrepet underliggjøring. Ifølge de russiske formalistene er det underliggjøring som utgjør selve litterariteten og skiller litteraturen fra annen tekst. Velskrevenhet er et svært vesentlig kvalitetskriterium i litteraturen. Det er i stor grad språket som gjør litteraturen til kunst. Som Hagen skriver i *Litteraturkritikk*: "Litteraritet er det samme som kvalitet og det samme som skjønnhet" (Hagen 2004: 183). Ved underliggjøring settes ord inn i nye sammenhenger og legges merke til og reflekteres over på en ny måte, fremfor å bli oversatt slik vi gjør i dagligtalen, kun på jakt etter budskapet. Grande skriver flere steder om kriminalromanens jag, hast og transport frem mot løsningen. Han oppfatter tilsynelatende genren som selve motsetningen til underliggjøring og refleksjon. Underliggjøring kommer i form av metonymier, metaforer og andre tekstlige grep, som vi nok finner en tettere ansamling av i poesien enn i kriminalromanen. Likevel har jeg funnet at alle kriminalromanene jeg har lest, om enn i varierende grad, innehar former for underliggjøring og tekstlige partier med egenverdi. Det samme gjelder også mer generell velskrevenhet. Spesifikke eksempler på dette er å finne i de litterære analysene i kapittel fem til syv.

Det er likevel ingen tvil om at kriminallitteraturen er av en lavere litterær kvalitet enn verk av Dostojevskij, Proust og Shakespeare, som Grande sammenligner med, men dette gjelder da også for de fleste av dagens prisbelønte "seriøse" romaner? Selv Dag Solstad, som har inspirert Grandes artikkel, og hans romaner vil vel komme til kort i en slik sammenligning? Det er mulig at hvert eneste bilde og hver eneste refleksjon har egenverdi hos Proust, slik Grande hevder, men hvis dette skal være kriteriet for god litteratur, blir listen over gode bøker kort. Det finnes en mengde "seriøse" romaner av lav kvalitet og en sammenligning mellom en av disse og en av Maj Sjöwall og Per Wahlöös kriminalromaner vil etter all sannsynlighet falle i kriminalromanens favør. Det finnes

store variasjoner, både i kvalitet og i bruk av tekstlige grep, innenfor alle genre så vel som genrene i mellom.

Erik Bjerck Hagen skriver: ”Et annet symptom på kvalitet er derfor den rolle verket spiller i våre liv når vi tenker på det. Hadde jeg vært den jeg er, hvis jeg ikke hadde lest *Mysterier* eller *Lillelord?*” (Hagen 2004: 29). Uansett hvor begeistret man er for Nesbø eller Mankell, har jeg vanskelig for å tro at disse forfatterne forandrer liv med verkene sine. De fleste kriminalromaner jeg selv har lest, gode eller dårlige, har i stor grad blitt glemt innen kort tid. Det er likevel ikke denne typen kvalitet, som refererer til kanoniserte mesterverk, jeg er mest interessert i her, men de mer generelle kvalitetstrekkene og muligheten for at de også kan gjelde for kriminalromanen.

4.2. Egen genre, egne kvaliteter, egen teori?

Basert på all teori jeg har lagt til grunn for denne oppgaven, er det fullt mulig å se på krim som en egen genre, selv Grande legger dette til grunn. Men selv når krim oppfattes som en egen genre, er mange uvillige til å skille kriminalgenren fra den overordnede og mer etablerte romangenren, og dette kommer altså særlig tydelig frem i kritikken av kriminalromanen. De fleste er enige i at kriminalgenren har visse etablerte kjennetegn, som må være til stede for at en roman skal kunne klassifiseres som en kriminalroman. Det er særlig historiens sentrering rundt etterforskningen av en forbrytelse og bruken av stereotyper innen både plot og persontegninger som går igjen hos teoretikerne.

Det er når det kommer til vurderingen og kritikken av kriminalgenren, at uenigheten oppstår. Med ett er ikke krim en egen genre likevel. Kriminallitteraturen blir nemlig ofte lest og kritisert i lys av klassisk romanteori, slik Grande gjør. Man sammenligner ikke Molières *Tartuffe* med Ibsens *Gjengangere*, men Grande med flere sammenligner gjentakende kriminalromanen med den såkalte seriøse romanen. I kriminalromanen blir bruken av stereotyper offer for kritikk, mens dette i komedien er et anerkjent genretrekk. På den ene siden har kriminalromanen blitt definert som en egen genre, eller undergenre, med egne genretrekk, men på den andre siden trekkes den tilbake under den store romangenren idet den blir lest som en roman og kritisert i forhold til dennes teori – en teori som mange ser ut til å glemme er utviklet i henhold til romanen.

Det er viktig å huske at all litteraturteori er basert på noe, nemlig litteratur - den litteraturen som er skrevet forut for teorien. Det står derfor ingen ting om dadaistisk litteratur i Aristoteles sin poetikk, men etter hvert som nye former for litteratur vokser frem, får man også ny teori, basert på og ment for den nye litteraturen. Forfatteren Idar Lind fremmer dette synspunktet i debatten rundt kriminalromanen. Han skriver:

Kjell Ola Dahl argumenterer for at kriminalromanen må «evalueres etter samme kriterier som annen litteratur». Innebygd i dette er minst to påstandar: At det eksisterer eit tilnærma objektivt utgangspunkt for evaluering av litteratur - og at kritikken ikkje er sjangerspesifikk. Begge påstandane er meiningslause. Det er umulig å bruke dei samme kriteriane for kritikk av eit modernistisk dikt og ein lovsalme - eller ein kriminalroman (Lind, 1996).

Tilsynelatende har kriminalromanen falt delvis utenfor dette systemet. Den har fått en egen teori, blant andre av Cawelti, som konsentrerer seg om utnyttelsen av formelen, men denne er ikke blitt allment godtatt og brukes fortsatt ikke alltid i litteraturkritikken, noe Grandes artikkel er et eksempel på. Det kan være mange grunner til dette. Kanskje er kriminalromanen for lik den ”seriøse” romanen til at alle greier å skille dem? Kanskje har det å gjøre med at kriminalromanens genretrekk og det som konstituerer en vellykket kriminalroman nettopp er det som er tegn på mislykkethet i den ”vanlige” romanen og derfor vanskelig kan godtas som genretrekk i stedet for feil? Kan det være så enkelt som at kriminalromanen ennå ikke er etablert som en egen genre?

Det krever mye tid og mange eksemplarer før en genre er allment akseptert og anerkjent. Det er en kjent sak at mange kunstnere aldri blir anerkjent i sin egen levetid, men kriminallitteraturen har eksistert i snart 200 år. Første gang Picasso malte en kvinne med tre bryster og ett øye ble det mottatt med alt annet enn ros fra de dominerende naturalistene, men i dag er kubismen på alle måter anerkjent som en egen kunstretning. Selv om både naturalister og kubister lager malerier, sammenligner man ikke disse av den grunn. Hver retning dømmes etter sin egen målestokk. Å anvende en generell romanteori på kriminalromanen vil i mange tilfeller bety å bruke en teori som slår ned på selve essensen av genren. Flere av forfatterne i *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*

påpeker motviljen mot å bedømme kriminalromanen etter en egen målestokk. Forfatteren W. S. Maugham viser, i essayet *Kriminalromanens nedgang og fall*, til hvordan man i viktoriale tiden fremstilte litterære personer som fullstendig gode eller onde, uten nyanser og forsonende trekk (Elgurén & Engelstad 1995: 21). Dette er noe vi ikke godtar i dagens litteratur, uten at dette dermed påvirker vår bedømmelse av viktoriansk litteratur. Denne bedømmes nemlig etter en egen målestokk. La meg også her sitere Julian Symons:

Hvis detektivfortellinger blir målt med en eller annen kjent litterær målestokk, synes de fleste i første omgang å være av minimal interesse. Men ingen fordømmer restaurasjonskomedien fordi den mangler dybdene i det jakobinske drama. Den er en mindre ting, men en ting med sin [sic] egne spesielle og særegne fortrinn (Elgurén & Engelstad 1995: 61).

Om også kriminalromanen er en mindre ting, må man fortsatt, og kanskje særlig derfor, bedømme den etter dens egen målestokk. Som Tzvetan Todorov påpeker i *Kriminalromanens typologi*, kan vi "ikke ha samme målestokk for den «store» kunsten og den «populære» kunsten" (Elgurén & Engelstad 1995: 204). Disse har ulik bruk, ulik verdi, ulik nytte og bør derfor også bedømmes ulikt.

Hvorfor blir ikke kriminalromanen lest og kritisert ut fra sin egen teori, som en selvstendig genre? La oss se nærmere på denne genretilpassede teorien og hvordan man, som Jostein Gripsrud skriver, kan utnytte denne genren (Elgurén & Engelstad 1995: 215). Skal man analysere kriminalromanen kun som en kriminalroman, må man kvalitetsbedømme den ut fra hvor godt den følger formelen sin. Ligger hovedfokuset på etterforskningen av en forbrytelse uten at noe kommer i veien for dette? Er de narrative figurene og verden de lever i realistiske nok til at de er troverdige, men enkle og stereotypiske nok til at de aldri forstyrrer bokens hovedanliggende? Nye kvalitetstrekk tilpasset kriminalromanen kan, i tillegg til oppfyllelsen av formel, være spenning, virkelighetsflukt, leseglede og leservennlighet.

Flere av forfatterne som har bidratt til *Under lupen: Essays om kriminalromanen*, skriver om litteraturvitenskapens motvilje mot genreinndeling og den overraskende labre

interessen for kvalitetskriterier. En slik manglende interesse vil særlig gå ut over nyere genre og anerkjennelsen av deres nye kvaliteter. I den nevnte essaysamlingen skrives det mye om kriminalromanens kvaliteter og dennes form for skrivekunst, som utspiller seg annerledes her enn i den såkalte seriøse romanen, men likevel kan kalles skrivekunst. Selv om kriminalromanen følger en formel, er det ikke dermed sagt at denne formelen er enkel å følge. Hadde det vært slik, ville det vært en jevnt over høy genremessig kvalitet blant kriminalromaner og ikke, slik Jylian Symons skriver; ”noen få mesterverk, mange gode bøker og en enorm mengde mer eller mindre underholdende sprøyt” (Elgurén & Engelstad 1995: 51). I et forsvar for genren skriver Gunnar Staalesen følgende om kriminalromanen:

Når jeg i mitt innlegg 28. desember omtalte det å skrive kriminallitteratur som «krevende håndverk», er det nettopp på grunn av det «formularpregede» ved sjangeren. Jeg er like uenig med Olsen som han er med meg, om hvor lett dette er å lære. Tvert imot, det ser da vitterlig ut som om både han og jeg har lest ganske mange mislykkede krimromaner, der håndverket ikke har vært godt nok utført. Det å konstruere en tilfredsstillende intrige er for eksempel ingen enkel sak, som mange forfattere også utenfor sjangeren tydeligvis har store problemer med, bortsett fra at de ofte ikke trenger å bekymre seg for den saken. Jeg vil hevde det motsatte av Olsen: Hvem som helst kan skrive en bok. Langt færre kan skrive en kriminalroman (Staalesen, 2001).

Det finnes ekstremt mange kriminalromaner, men ingen er like. Det kreves originalitet også blant kriminalforfattere, om enn på en noe annen måte enn blant andre romanforfattere. Omtrent samtlige kriminalromaner inneholder et eller flere mord, med en bakgrunn og et motiv, som helst skal være originalt presentert i hver eneste roman. Dette er kanskje ikke den typen originalitet vi først tenker på når vi tenker på originalitet som et litterært kvalitetstrekk, men det er likevel en form for originalitet som er viktig for genren og kvaliteten av en gitt kriminalroman. Det krever også fantasi og ferdighet hos forfatteren på samme måte som i andre romaner. Det må kunne sees på som en fordel at kriminalforfatteren har flere rammer å forholde seg til, som et reisverk der originaliteten

kan bygges opp innenfor genregrensene. Samtidig bør man også anerkjenne at disse rammene er begrensende. Det kan virke enkelt å skulle forholde seg til et mord og kun måtte finne en delvis original måte å la dette begås og oppklares på, men tusenvis av forfattere har forholdt seg til de samme rammene forut for den som skriver i dag, og det krever en stor dose originalitet å komme opp med et mord og mysterium omkring dette, som ikke minner for mye om noe som tidligere er beskrevet, og samtidig kan oppleves som realistisk og sannsynlig. Cawelti beskriver kriminalromanen som en fotballkamp, mens Skei beskriver den som "[...] et grunnleggende system som den enkelte forfatter kan flytte elementer innenfor, vektlegge på nye måter, eller innføre digressive elementer som gjør teksten som helhet ny og annerledes uten at den i prinsipp bryter med mønsteret" (Skei 2008: 10).

Til genrens forsvar hevdes det ofte at kriminallitteraturen inneholder krass samfunnskritikk og setter problemer under debatt (Lind, 1996). På tross av tematiseringen av samfunnsproblemer vil jeg ikke hevde at disse tas opp til debatt. Kriminaliteten som tas opp i kriminalromanen, oppleves i de fleste tilfeller som upersonlig og adskilt fra oss. Selv om vi leser det, liker det og lever oss inn i det, er det fjernt fra oss. De grunne figurene gjør det vanskelig for oss å identifisere oss med de som opplever de grusomme handlingene vi leser om, og vi har dermed vanskeligere for å bli følelsesmessig involvert i handlingen i en kriminalroman enn i mange andre romaner. Jeg tror også mye av grunnen til den manglende vekkelsen av følelser, selv ved beskrivelser av grusomme handlinger er genreforventninger. "Alle" kriminalromaner portretterer mord, blod og tårer. Det er dette vi forventer og dette vi vil ha. Da kan man ikke bli sjokkert og opprørt når det er dette man får. Sjokket publikum fikk da Nora forlot Torvald i 1879, blir på ingen måte gjenskapt når et drap begås i en kriminalroman. Dette er en av genrens begrensninger. Jeg sier meg enig med Idar Lind, som skriver:

Det er mulig at forfatteren har grunnlag for å påstå at norske frimurarar er villige til å drepa for å unngå at konspirasjonen blir avslørt, men for lesaren blir drapet ein sjangerkonvensjon. Kriminalromanen har alltid vore underholdningslitteratur - også når det dreier seg om pedofile mordarar (Lind, 1996).

Skal man finne den kriminallitterære kvaliteten, kan man ikke bare undersøke hvordan den retter seg etter et typisk litteraturteoretisk syn. Det holder ikke å konstatere at den inneholder fine metaforer, på tross av et hovedsakelig enkelt og kjedelig språk, eller hvordan noen av figurene har en viss dybde på tross av at stereotypiene flourerer. Man må også legge vekt på trekkene der kriminalromanen kanskje er sterkere enn den tradisjonelle romanen. Kriminalromanen kjennetegnes av en høy grad av spenning og underholdning. Det er et eget kunststykke å skape spenning innenfor en forutsigbar formel, tilpasse formelens elementer til hverandre og skape en helhet bestående av en formel og noe mer - noe ubestemt ekstra. Spenning er et av kriminalromanens viktigste kjennetegn. Pål Gerhard Olsen påpeker i essayet *Kriminalromanens fortellertekniske force* at "[k]rim og spenning er et etablert, men besynderlig begrep – som om det ikke er meningen at all litteratur skal være spennende" (Elgurén & Engelstad 1995: 282). Olsen ønsker at spenning skal "bringes til heder og verdighet" (Elgurén & Engelstad 1995: 282). Dennis Porter omtaler også spenning, i essayet *Baklengs oppbygging og kunsten å skape spenning*. Han skriver: "All fortellerkunst, fra den mest folkelige til den mest subtile, fra Ian Fleming til Henry James, avhenger som regel til en viss grad av hvor mye spenning den kan skape, hvis den skal oppnå suksess hos leseren" (Elgurén & Engelstad 1995: 248). Suksess hos leseren er riktig nok ikke synonymt med kvalitet, men spenning er et trekk ved litteraturen som ikke bør undervurderes. Dette trekket henger også nært sammen med leseglede og underholdningsverdi. Jeg tør hevde at jeg personlig likte bedre å lese Jo Nesbøs *Snømannen* enn mange klassikere av langt høyere litterær kvalitet, og jeg tror dette også gjelder mange andre, kanskje flere enn de som er villige til å innrømme det.

Cecilie Naper skriver, i sin bok *Jakten på kvalitet. Litteraturteori og populærlitteratur* (1992), om hvordan lesing er med på å styrke lese- og skriveferdighetene våre. Dette er svært viktig i et land der antallet funksjonelle analfabeter ble anslått til å være mellom 10 og 20% i 1989 (Naper 1994: 169). Naper peker videre på hvordan populærlitteratur favoriseres blant svake lesere, mye grunnet forutsigbarheten, den enkle språket og den lystbetonte lesningen som blant annet kan knyttes opp mot spenning og underholdningsverdi (Naper 1994: 172-173). Konklusjonen

er altså at populærlitteratur, herunder kriminalromanen, i enkelte tilfeller kan skape lesere og kurere analfabetisme. Også for den jevne leser skaper populærlitteraturen leselyst med sin underholdningsverdi. Denne leselysten kan med tiden også overføres til annen litteratur (Naper 1994: 175). Kanskje kan denne leselysten og leservennligheten også sees på som et kvalitetstrekk?

Trass i bruken av forenklete personer og stereotypier må også kriminalforfatteren være en god menneskekjenner for å skrive gode bøker. Dette er en nødvendighet om han skal skape troverdige romanfigurer, og det er særlig viktig når det gjelder bruken av seriefigurer, som er hyppig blant kriminalforfattere. En figur må ha en viss grad av troverdighet for å bli godtatt av publikum og få komme tilbake i fremtidige romaner. Her står kriminalforfatteren overfor en særegen utfordring da det ønskes at kriminalfiguren også delvis skal være stereotypisk og åpenlyst fiktiv. Denne kombinasjonen er ikke alltid like vellykket, og i noen tilfeller blir det ene eller det andre nedprioritert eller mislykket. Gunnar Staalesen har derimot utarbeidet en god blanding av en troverdig og samtidig åpenlys fiktiv figur i privatdetektiven Varg Veum. Veum er i lys av sitt yrke, slik Staalesen selv påpeker, like fiktiv som Donald Duck (Elgurén & Engelstad 1995: 179). Ikke bare er navnet hans et norrønt begrep med betydningen fredløs, men han er trolig den eneste privatdetektiven som holder til i lille Bergen. En bergensk privatdetektiv er i utgangspunktet urealistisk til det fulle, men Staalesen har reddet seg selv og Veum og gjort det hele tålelig ved å gi detektiven en bakgrunn som sosionom og dermed en vei inn i privatdetektivrollen og et ønske om å hjelpe mennesker, ikke bare om å løse mysterier iført en tøff trench coat.

Det er ingen tvil om at kriminallitteraturen har sine svakheter og at den ”seriøse” romanen er sterkere på mange vis. Det vesentlige her er at dette ikke gjelder alle trekk. Den jevne kriminalroman kan også befinne seg over den jevne vanlige eller seriøse roman på enkelte områder. Herunder finner vi spenning, leservennlighet og underholdningsverdi. W. S. Maugham forklarer sitt syn på dette i det følgende sitatet fra essayet *Kriminalromanens nedgang og fall*:

Kriminalforfatterne har en historie å fortelle, og fatter seg i korthet. De må fange og holde fast på leserens interesse, og derfor må de komme raskt og effektivt i

gang med historien. De må spille på nysgjerrigheten, stimulere følelsen av spenning, og ved hjelp av en oppfinnsom handling bevare leserens interesse. De må vekke hans sympati for de rette skikkelsene, og hvor oppfinnsomt de gjør det, er et av de viktigste kriteriene for kvalitet. Endelig må de bygge opp til et tilfredsstillende klimaks. De må kort sagt følge de naturlige reglene for hvordan historier skal fortelles, regler som har vært fulgt helt siden en eller annen gløgg fyr i et isrealittisk telt fortalte historien om Josef.

Nå er det slik at dagens «seriøse» forfattere sjelden eller aldri har noen historie å fortelle. De har faktisk latt seg overbevise om at å fortelle en historie er et ubetydelig element i den kunst de utøver. Dermed gir de avkall på det som appellerer sterkest til vår felles menneskenatur, for lysten til å lytte til historier er sikkert like gammel som menneskeslekten. Og de har bare seg selv å klandre dersom kriminalforfatterne har stjålet leserne fra dem. Dessuten er de ofte uutholdelig snakkesalige. Altfor sjeldent skjønner de at et tema bare tåler å bli utviklet i en viss, begrenset grad. Derfor bruker de fire hundre sider på å fortelle deg noe som kunne bli sagt på hundre (Elgurén & Engelstad 1995: 28-29).

Det er fullt mulig å foreta en analyse av en kriminalroman kun basert på den genrespesifikke teorien. Likevel er det vanskelig å legge den klassiske, veletablerte teorien helt fra seg. En god roman kan ikke bare være en som følger sine konvensjoner eller formel. Tradisjonelt sett har store romaner vært de som har tøyd genrekonvensjonene, i mange tilfeller så langt at de har bidratt til å skape nye genre. Dette gjelder derimot ikke for kriminalromanen. Som Tzvetan Todorov påpeker: ”Å gjøre det bedre enn normene krever, er samtidig å gjøre det mindre bra. [...] For kriminalromanen *par excellence* er ikke den romanen som overskrider sjangerens regler, men den som retter seg etter disse” (Elgurén & Engelstad 1995: 204). Likevel er ingen kriminalromaner like, og en vellykket utgave av genren gjør noe mer enn kun å følge en formel til punkt og prikke. Både Cawelti og Skei mener at det kreves noe mer enn oppfyllelse av genrekonvensjoner for at en roman skal være av god kvalitet og roser forfattere som finner originalitet innenfor formelen. Maj Sjöwall og Per Wahlöö er blant de mest kritikerroste kriminalforfatterne jeg kjenner til. De sees også på som

grunnleggerne av den nyere nordiske kriminalromangenren. Dette viser en tydelig verdsettelse av originalitet og nyvinning også innenfor kriminalgenren. Likevel er det i stor grad de narrative figurene og det som omkranser etterforskningen som er endret på. Tematisk sett ser vi en ny vekt på nordiske verdier og et sterkt politisk engasjement i bøkene til Sjöwall og Wahlöö, men kriminalsakens oppbygging og sentreringen rundt etterforskningen er ikke endret. Det svenske forfatterparet viser at det er mulig å tøyegrenrensene uten å krysse dem.

Selv vil jeg tro at den beste måten å analysere og bedømme kriminalromanen på er ved å bruke en sammenslåing av den etablerte romanteorien og den mer genretilpassede teorien. Skal man gi kriminalromanen en rettferdig dom, må man derfor lese og vurdere den ut fra en ny, genretilpasset teori, skilt fra den klassiske romanteorien, men likevel ikke rensket for alle spor av denne. En teori som inkorporerer klassiske og allmenne kvalitetskriterier, så vel som mindre etablerte, mer genrespesifikke grep. En særegen vanskelighet for kriminalromanen er at den ikke slutter å være roman selv om den også blir allment godtatt som en egen genre eller undergenre. Dermed står vi ovenfor et dilemma basert på hvilken teori man skal forholde seg til når den klassiske romanteorien og den nyere genrespesifikke teorien ikke stemmer overens. Skal vi verdsette stereotyper fordi det er nødvendig for handlingens fokus? Skal vi rose eller rise bruken av dybde og originalitet når det gjør boken mer interessant, men stjeler oppmerksomheten fra kriminalsaken? Det er også viktig å se på hvordan de forskjellige trekkene henger sammen og påvirker hverandre og hvordan de sammen utgjør både genrespesifikk og mer allmenn kvalitet, så vel som å danne punkter for kritikk. Et enkelt, klisjéfyllt språk kan være et punkt for kritikk og et rom for forbedring. Samtidig kan en endring av språket fjerne oppmerksomheten fra etterforskningen og minimere spenningen og underholdningsverdien, som er viktig for den genrespesifikke kvaliteten. Dette er problemstillinger som er spesifikke for kriminalromanen og dens plassering i to forskjellige genre. Hvor vellykket de er løst, er noe man må vurdere i hvert enkelt tilfelle, da dette vil være vanskelig å underlegge en generell regel. Man vil ofte være mer tilbøyelig til å verdsette gamle, etablerte regler og normer, uten at dette alltid er korrekt. Det er mange spørsmål man kan stille i denne sammenheng. Er underliggjøring alltid positivt hvis det går på bekostning av lesevennlighet? Kan en roman virkelig være

spennende og engasjerende hvis den ikke er velskrevet? Alle deler påvirker helheten, men på ulike måter i ulike tekster. For å skape best mulig forståelse og vurderingsgrunnlag må man se på helheten og samspillet mellom ulike tekstlige grep og kvalitetstrekk. Erik Bjerck Hagen skriver: ”Litterær kvalitet er like mangfoldig som litteraturen selv og må analyseres fra gang til gang; den kan ikke tilbakeføres til spesielle tekstlige grep” (Hagen 2007: 113-114). Jeg vil derfor gå enda nærmere inn på kriminallitteraturens kvalitet gjennom analyser av tre ulike kriminalromaner.

I innledningen til Jostein Gripsruds essay *Kriminelt godt – og dårlig, Om genre og vurdering av kriminallitteratur*, heter det: ”Kvalitet er ikke knyttet til hva slags genre teksten tilhører, men hvordan genren utnyttes” (Elgurén & Engelstad 1995: 215). Det virker som mange er tilbøyelige til å rangere de litterære genrene, særlig den seriøse romanen og kriminalromanen, fremfor å lese et verk på dets egne betingelser. Det er av mindre betydning for denne oppgaven om genren ”seriøs” roman er av høyere kvalitet enn genren kriminalroman. Det mest interessante er hvordan vi kan lese, forstå og vurdere den enkelte genren på best mulig måte.

5. Et resepsjonsteoretisk syn på kriminalromanen

Den tyske litteraturprofessoren Wolfgang Iser var en av grunnleggerne av det vi kaller resepsjonsteori. Som navnet tilsier, har denne teorien et fokus som er rettet mot publikum. Ifølge Iser ligger litteraturens sanne mening midt mellom teksten og leseren. Verket består av to deler - den ene er selve teksten, den andre er leseren. Selve verket blir til i leserens lesning og forståelse av teksten (Iser 1991: 212). Denne tanken virker svært vesentlig for den kriminallitteraturen jeg skriver om, der leseren er særdeles viktig. Mens vitenskapen tilsynelatende ofte ønsker å avfeie og usynliggjøre denne formen for litteratur, er det leseren som drar kriminallitteraturen fram i søkelyset ved å sørge for dens popularitet. Det er også leserens opplevelse, som kvalitetsmessig, eller i hvert fall popularitetsmessig, skiller seg fra teksten i dens ensomhet. Gapet mellom litteraturteoretisk oppfattelse og leserens opplevelse av kriminalromanen er ofte stor. Det er leserens opplevelse som sørger for mye av genrens popularitet. Jeg ønsker derfor å utforske leserens opplevelse av det kriminallitterære verket ved å se nærmere på Wolfgang Isers tekst *The reading process: A phenomenological approach*. Det vil være interessant å se hvordan både kriminalromanen som genre og de tre spesifikke kriminalromanene jeg analyserer i denne oppgaven, forholder seg til en teoritext som ikke er genrespesifikk, og ikke primært rettet mot kriminallitteraturen. Hvis det er slik Jon Fosse hevder, at krim ikke er litteratur, bør det være svært lite relevant teori og informasjon å finne i Isers litteraturteoretiske tekst.

5.1. Leseren og detektiven

Det første som slår meg ved lesningen av Isers tekst, er likheten mellom detektiven eller etterforskeren i en kriminalroman og måten Iser beskriver leseren av en tekst. Det handler i begge tilfeller om tolkning og forståelse av informasjonen eller sporene man får utdelt. Iser forklarer at teksten er full av tomrom som leseren fyller med sine tanker, tolkninger og meninger for å skape noe fullstendig, et verk (Iser 1991: 212). Resultatet av denne kreative prosessen, som lesningen av en tekst er, kaller Iser for tekstens virtuelle

dimensjon - en dimensjon dannet i møtet mellom teksten og leserens fantasi (Iser 1991: 215). På en lignende måte står etterforskeren i kriminalromanen overfor spor som må tolkes og bindes sammen for å finne løsningen på kriminalgåten. Begge aktivitetene er personlige, preget av den som leser teksten eller løser gåten. Det er ikke sjelden at noe i detektivens eller etterforskerens privatliv fører til en plutselig innsikt eller at dennes tenkemåte skiller seg ut fra resten av politikorpset slik at han eller hun har en unik evne til å tolke spor og løse gåter. På samme måte er også lesningen og forståelsen av en roman preget av den som leser og dennes opplevelses- og forståelseshorisont. Når vi leser, tenker vi noen andres tanker. Samtidig er det umulig å legge bort sin egen personlighet, sine meninger og erfaringer før man går inn i teksten. Verket vil av denne grunn alltid være preget av både forfatter og leser. Dermed får verket to lag eller dimensjoner, og det endelige produktet oppleves forskjellig for hver enkelt leser (Iser 1991: 226-227).

Iser tanke om at forfatterens tekst blandet med leserens tolkning gir verket to dimensjoner viser en vesentlig forskjell i min sammenligning mellom denne virksomheten og detektivens virksomhet. Detektivens resonnement og deduksjon er skapt av forfatteren på samme vis som selve teksten. Slik sett får kriminalromanen her kun en dimensjon. Hvor kommer så leseren og verkets andre dimensjon inn?

5.2. Leserens plass i kriminalromanen

Plass til leseren og dennes fantasi er en essensiell tanke hos Iser. Uten tomrom og blokkeringer i teksten aktiveres aldri leserens fantasi (Iser 1991: 212-213). Leserens blir passiv og mister interessen om forfatteren maler hele bildet selv. Iser går så langt som å hevde at uten leserens deltakelse blir det ingen kunst (Iser 1991: 223). Han er opptatt av hvordan leseren preger verket, og dette arter seg forskjellig avhengig av hvem leseren er. Forskjellige lesere opplever teksten på forskjellige måter. Teksten er den samme, men tomrommene fylles av de ulike leserne på individuelle måter. Denne prosessen sammenligner Iser med stjernebildene vi ser på himmelen. Stjernene er alltid de samme, de forandrer aldri posisjon, men avhengig av hvordan vi setter dem sammen, kan vi skape forskjellige stjernebilder (Iser 1991: 218). Også den enkelte leser kan oppnå forskjellige

forståelser av den samme teksten. Den første og den andre lesningen man foretar av en og samme tekst vil også kunne være forskjellig (Iser 1991: 217). Den andre lesningen vil være preget av det du lærte i den første lesningen. Opplevelsen av en tekst er alltid preget av den bevisstheten som foretar lesningen og er dermed i stadig forandring. Dette siste er svært relevant for kriminalromanen. Ved andre lesning av en kriminalroman vet man løsningen på mysteriet og vil dermed tolke alle spor som er spredd utover fra romanens første side, på en annerledes og mer målrettet måte enn ved første lesning. Man vil også legge merke til informasjon, som man nå opplever som vesentlig, men som man ved første lesning knapt la merke til. Et eksempel på dette er å finne i Jo Nesbøs *Snømannen*. På side 127 får vi vite at Mathias Lund-Helgesen og Idar Vetlesen studerte sammen. 57 sider senere informeres det om at Idar studerte i Bergen. Noen lesere vil tenke tilbake på informasjonen på side 127 og notere seg at også Mathias studerte i Bergen, men langt fra alle. Det som derimot er sikkert, er at langt flere lesere ved den andre lesningen av romanen vil legge merke til viktigheten av informasjonen på side 127 og hva den betyr, basert på informasjon som kommer frem senere i boken.

Ellers vil den individuelle personlighet trolig spille en mindre rolle for forståelsen av den gjengse kriminalroman enn for forståelsen av mange tradisjonelle romaner. Kriminalromanens ryggmarg og skjellett er et gitt mysterium. Handlingen sentreres rundt løsningen av dette mysteriet, og leserens så vel som detektivens jobb er å følge sporene forfatteren legger ut, frem mot en bestemt løsning. Det finnes ingen valgmuligheter for den endelige tolkningen av sporene. Hvis en blå sokk er funnet på åstedet og mistenkt nummer to mangler en blå sokk, tilhører sokken mistenkt nummer to. Om en individuell leser tolker seg frem til at sokken har blitt plantet og at arrestasjonen ved romanens ende dermed er feilaktig, tar han feil. Det er ikke rom for slike tolkninger i en kriminalroman. Forfatteren har skrevet det han har ment, og dette skal forstås på én gitt måte. Iser hevder at ingen lesning dekker tekstens fulle potensial (Iser 1991: 216). Det kan så være, men jeg tror man kan komme ganske nær dette i lesningen av mange kriminalromaner. Det er færre nyanser og tvetydigheter i kriminalromanen enn det er i den tradisjonelle romanen. Dermed er det også mindre spillerom for leseren. Som Jostein Gripsrud skriver i essayet *Kriminelt godt og dårlig – Om genre og vurdering av kriminallitteratur*: ”En roman av Agatha Christie skal ikke «egentlig» leses som en allegorisk og parodisk fremstilling av

eldre kvinners ubevisste sjeleliv” (Elgurén & Engelstad 1995: 217). Personlig tror jeg det er mulig med slike tolkninger av kriminalromaner, og det kunne vært interessant å se resultatet av dette. Likevel er jeg enig med Gripsrud i at det ikke er dette kriminalromanen krever av leseren for å bli fullstendig forstått. Særlig i de nyere, bestselgende kriminalromanene jeg har lest, er det lite som tyder på at en slik lesning avdekker tekstens fulle sannhet, eller at forfatteren ønsker å frembringe slike lesninger. Dette kan begrunnes i mangelen av slike lesninger, genre teori, samt forfatterens egen vektlegging av underholdningsverdien.

Selv om det er lite rom for individuell tolkning og forståelse i det endelige resultatet, er det rom for leseren *underveis* i kriminalromanen. Da kan han tolke sporene og finne løsninger før detektiven kommer frem til svaret. Man kan formulere det slik at gåten i kriminalromanen inneholder tomrom, men at disse fylles igjen idet løsningen presenteres. Selvsagt vil det være andre tomrom med tolkningsmuligheter og plass til leseren utenfor den sentrale kriminalsaken, men hvis denne står i sentrum, slik genren krever, vil det på et generelt grunnlag være mindre tolkningsrom og plass for leseren i kriminalromanen enn i den mer tradisjonelle romanen. Dette styrkes også av bruken av stereotyper og klisjeer omkring etterforskningen.

Bestanddelene utenfor den sentrale kriminalhistorien er likevel verdt å nevne i denne sammenheng. Hvis vi ser på de tre romanene jeg tar for meg i denne oppgaven, ser vi at det er store variasjoner når det gjelder hvordan de forholder seg til Isers tekst, selv om de befinner seg innenfor samme genre. Mens Läckbergs stereotyper, klisjeer og grunne skildringer skaper lite rom for leseren, kan soppmannen til Jo Nesbø sette tanker og fantasi i sving både under og etter lesningen av romanen. *Den orolige mannen* er full av tvetydigheter og ubesvarte spørsmål selv i den sentrale kriminalhistorien og har i tillegg dybde og tolkningsrom, ikke minst i karakteriseringen av Wallander.

Kriminalromanen må likevel som helhet kunne sies å være en grunn genre som stiller få ubesvarte spørsmål og inneholder få tomrom for leseren å dykke ned i sett fra et overordnet romanperspektiv. Slik jeg ser det, er det hovedsakelig to grunner til kriminalromanens manglende plass til leseren. Den første er den spesielle oppbyggingen med et mer eller mindre upersonlig mysterium som presenteres, utforskes og til slutt kommer til en fullstendig løsning. Dette skiller seg fra vekten på den indre, personlige og

ofte uavsluttede reisen mange ”vanlige” romaner tar oss med på. Hvis jeg først skal tillate meg å generalisere, kan jeg også si at det i kriminalromanen er det som skjer svart på hvitt og foran alles øyne som er det viktigste, mens det i den ”vanlige” romanen ofte er det underliggende og ubevisste, og kanskje også det som står skrevet mellom linjene fremfor på dem, som er mest vesentlig. Mens en norsk samtidsforfatter som Trude Marstein mottar rosende kritikker ved å skrive en tilnærmet handlingløs bok, vil det samme trolig aldri skje for Jo Nesbø, med mindre han forlater kriminalgenren.

Det er helt klart flere tomrom, mer plass og mer dybde i den tradisjonelle romanen enn det er i kriminalromanen. Hva er det da som gjør at så mange lesere velger kriminalromanen fremfor romanen? Som jeg vil komme nærmere inn på i analysen av *Tyskungen*, gir ikke Camilla Läckberg inntrykk av å skape kunst for kunstens skyld, som det heter. Det samme inntrykket har jeg, og mange med meg, av den kriminallitterære genren i dens helhet. Kriminalforfattere uttaler stadig at de skriver for leserne. De forteller at det vil komme bøker så lenge leserne vil ha dem, og sporadisk vekkes til og med pensjonerte eller døde detektiver til live for å glede nettopp leserne. Mange vil også hevde at kriminalforfattere skriver for pengenes skyld. Uavhengig av om man retter blikket mot den ene eller den andre grunnen, ser vi at markedet og publikum spiller en vesentlig rolle. Hvor er leserens plass i en genre som retter seg i så stor grad mot nettopp denne og som har oppnådd så høy popularitet her?

I en artikkel som sto på trykk i *Nytt Norsk Tidsskrift* i 2009, skriver Cecilie Naper om utviklingen av det norske folks lesevaner de siste årene. Hun skriver innledningsvis:

Mens den mest populære litteraturen for femten år sida besto av både norsk og oversatt litteratur innen et utall sjangrer som dannelses- og utviklingsromaner, mer nyskapende litteratur, magisk realistisk romanlitteratur, historiske romaner og underholdningsromaner, finnes det i dag ingen ikke-skandinaviske forfattere blant de mest populære forfatterne, som i all hovedsak opererer innenfor krim- og spenningssjangeren. (Naper 2009: 28).

Napers forståelse av kriminalgenrens popularitet er delvis forankret i litteraturpolitikk og fristilling av bokmarkedet. Dette er områder jeg ikke vil bevege meg inn på. Derimot

nevner hun også "[...] at vi lever i en tid som blir stadig mer underholdningsrettet" (Naper 2009: 28). La oss utforske tanken om at en del av de som leser krim kanskje ikke ville lest noe annet om kriminalromanen forsvant, at krim altså tiltrekker seg nye lesere av litteratur. Jeg vet av erfaring at mange leser utelukkende kriminallitteratur. En del av kriminalromanens lesere leser selvsagt også et mer mangfoldig utvalg av litteratur, men selv disse må ha en grunn til å velge kriminallitteratur. Hvis vi antar at deler av grunnen for dette litteraturvalget er underholdning, avslapning, enkel spenning, lettlesthet og nettopp det å slippe tolkning og arbeid, kan vi se Isers teori fra en annen side. Isers teori hevder i utgangspunktet at manglende tomrom skaper kjedsomhet hos leseren, likevel er det tydelig, ut fra genrens popularitet, at kriminalromanens publikum ikke kjeder seg. Dette kan kanskje delvis skyldes det høye nivået av spenning. Uroen og den indre spenningen man kan oppleve ved lesningen av store litterære verk (Hagen 2007: 126-127) kan se ut til å være delvis erstattet av en ytre, handlingsbasert spenning.

For den observante og engasjerte leser er det flere tomrom å dykke ned i, mer rom og større mulighet for deltakelse i den "vanlige" romanen enn det er i kriminalromanen. Hva så med den underholdningsrettede leseren? Han som kun vil unngå kjedsomhet ved å lese på toget på vei til jobb? Han leser kanskje Trude Marsteins roman uten å få med seg underliggende handling og tema og konkluderer med at romanen er kjedelig og handlingsfattig. Deretter leser den samme personen en kriminalroman. Ved lesningen av en kriminalroman er det naturlig å forsøke å løse gåten parallelt med detektiven. Dette skjer tilnærmet automatisk, og det er her mye av spenningen ligger. Vi setter oss inn i detektivens rolle og forsøker å jobbe parallelt med han. Vi gjør det av spenning og lyst og det føles ikke tungt, ikke som arbeid. Leser som kun leser ordene i Marsteins roman, uten å ha ork eller lyst til å reflektere rundt dem, blir nesten lurt til denne refleksjonen i en kriminalroman. Genrens oppbygging og sentrering rundt løsningen av en gåte engasjerer leseren på en annen måte enn den tradisjonelle romanen. Stereotypier fremfor fremmedgjøring forenkler både lesning og analysering slik at flere lesere dykker ned i de tomrommene som er der. Også det at analyseringen av spor skjer svart på hvitt fremfor mellom linjene, hjelper flere lesere til å engasjere seg i denne prosessen. Dette peker også tilbake på det jeg tidligere har nevnt angående svake leseres tiltrekning til populærlitteraturen. Slik sett kan man dermed si at det generelt sett er flere og dypere

tomrom i en tradisjonell romantekst, men at oppbyggingen av kriminalromanen gjør det lettere for flere lesere å dykke ned i de tomrommene som er der. Det hjelper ikke med mange dype tomrom og hull, hvis leseren galant hopper over dem. Mens Marsteins roman krever en allegorisk lesning for å være i nærheten av å utfolde sitt fulle potensial, kommer man langt med en overfladisk lesning av kriminalromanen. Det lave antallet og den manglende dybden på kriminalromanens tomrom er tilsynelatende en svakhet, men ved nærmere ettersyn kan dette også være en av kriminalromanens sterke sider, grunnet måten den åpner seg opp for flere lesere. Dette må også kunne antas å være noe av grunnen til dens popularitet; evnen til å fange og engasjere også den leseren som ellers ikke ville vært en leser.

6. Snømannen

Snømannen (2007) er Jo Nesbøs syvende bok om førstebetjent Harry Hole ved Oslo politikammer. Boken har i lang tid vært en bestselger og høstet rosende kritikker og terningkast. I denne kriminalromanen stilles Harry overfor flere forsvinninger og drap, med alarmerende fellestrekk med gamle forsvinningssaker. Gifte mødre blir borte samme dag som årets første snø faller. Drapene signeres med en snømann. En kvinne har forsvunnet hvert år, helt til nå. Harry mottar et brev signert ”Snømannen”, og i tiden som følger mister hele tre kvinner livet og en fjerde slipper så vidt unna. Leseren følger Harry Hole gjennom en blanding av klassisk deduktivt detektivarbeid og en vill, actionfylt jakt. Mange mistenkes før Mathias Lund-Helgesen, lege, etterforskningshjelp og den nye mannen i livet til Harrys store kjærlighet, Rakel, til slutt arresteres.

I det følgende vil jeg se nærmere på utvalgte aspekter ved Jo Nesbøs kriminalroman. Jeg vil forsøke å se *Snømannen* i lys av dens rolle som kriminalroman, så vel som alminnelig roman.

6.1. De narrative figurene

Det er mange stereotypier og klisjeer i *Snømannen*. Ikke bare den hardkokte detektiven, men også kvinnen som prøver så godt hun kan å forelske seg i den kjekke, plettfriske legen, men ikke greier å komme over den alkoholiserede og upålitelige, men eventyrlige, spennende og barske ekskjæresten, sønnen som ikke vil knytte seg til mors nye mann, uansett hvor hardt han prøver og hvor mye bedre tilpasset farsrollen han er på papiret enn hans forrige farsfigur, mannen som har viet livet til å passe inn blant eliten, men jo hardere han prøver, jo vanskeligere blir det, den påståtte integritetsfulle journalisten som har som mål å vise alle sakens sider og avdekke sannheten, men som raskt viser seg å være drevet av kapital fremfor moral, den selvgode kvinnen som bruker etikk og et ønske om å redde verdens fattige som et skalkeskjul for lettjente penger. Det florerer av stereotypier og klisjeer, men særlig de to viktigste personene har fått tilført en dybde utover det stereotypiske skjellet.

De to viktigste figurene i en kriminalroman er i de aller fleste tilfeller detektiven og forbryteren, ettersom kriminalromanens eksistensgrunnlag hviler på tilstedeværelsen av disse to. Som hovedperson er detektiven den mest sentrale figuren i romanen. Jeg vil derfor begynne min analyse av *Snømannen* med å se nærmere på Harry Hole.

6.1.1. Harry Hole

Jo Nesbø har skapt en protagonist med røtter tydelig plantet i den hardkokte detektiven som holdt amerikanske gater trygge i mellomkrigstiden. Harry beskrives som "[...] egenrådig, arrogant, krangleveren, ustabil og alkoholisert" (Nesbø 2009: 72). Han *er* jobben sin, og er drevet av sinne og hevntrang (Nesbø 2009: 31). Han har få eller ingen venner og er vanskelig både å leve og å jobbe sammen med, men er selvsagt umulig å klare seg uten. Damene faller, og kollegene bøyer seg i støvet for Harry, enten de vil eller ikke. Harry er på fornavn med whiskeyflasken, som ligger trygt plantet i skuffen, der Dashiell Hammet og Raymond Chandler plasserte den. Han er en mørk og dyster mann, plaget av både vonde minner fra barndommen og alt han har sett og opplevd gjennom mange år i politiet. Harry er tydelig preget av sin arv fra de hardkokte detektivene. En dristig, modig og urban mann, med drag på damene. Bruken av denne stereotypien gjør karakteriseringen enklere. Forfatteren får sagt mye med lite, fordi vi raskt forstår hva han mener og hvor han vil. Selv om vi ikke har møtt Harry Hole før, kjenner vi til typen. Forklart med andre ord kan man si som Audun Engelstad: "Det dreier seg altså om en hermeneutisk leseakt, der leserens forståelses-horisont er basert på en erfaring med liknende tekster" (Elgurén & Engelstad 1995: 296). Nesbø nyter godt av sine amerikanske forgjengere og bruken av denne godt kjente stereotypien, og kan dermed bygge videre på figuren sin og portrettere en mer kompleks person uten å gå utenfor kriminalromanens rammer ved å bruke for stor plass på personskildringer fremfor kriminalelementet. Harry har nemlig flere lag under sitt stereotypiske skall.

Nesbø har lagt til mange aspekter ved Harry som skiller han fra den hardkokte detektiven og tilført en realisme til sin hovedfigur, samtidig som han beholder en hardkokt kjerne. Harry er både en hardkokt type og en mer realistisk og rund figur i en og samme person. Tidvis fungerer dette godt og bidrar til å gi Harry dybde og realisme, men

det er også tidvis mislykket, når stereotypien og litterariteten overgår realismen. Nesbø plasserer Harry i den virkelige verden ved å gjøre han til politibetjent fremfor privatdetektiv. En politibetjent er mer realistisk og alminnelig og mindre mystisk og fabelaktig enn en privatdetektiv. Likevel er ikke Harry noen vanlig politibetjent. Han jobber på sin egen måte og forholder seg i svært liten grad til regler og konvensjonelle arbeidsmetoder. Harrys alkoholisme er i utgangspunktet ikke forenlig med fremragende politiarbeid. Virkeligheten er såpass kjedelig, byråkratisk og politisk at det ikke er mulig å gjentakende stille på jobb, for ikke å snakke om på tv, i beruset tilstand og likevel beholde en prestisjefyllt, statlig betalt jobb. Til en viss grad glamoriserer Nesbø Harrys alkoholisme. Selv om den beskrives som skitten og ødeleggende, bidrar den til å understreke Harrys tøffe ytre og hans hardkokte arv. En plaget mann som rømmer fra fortidens og nåtidens spøkelser. Selv når Harry våkner i sitt eget oppkast, drikker alene og stiller full og illeluktende på jobb, oppleves han aldri som patetisk eller stakkarslig. Andre mister taleevnen i alkoholpåvirket tilstand, mens ”[s]pirit bare bedre[r] artikulasjonen” for Harry Hole (Nesbø 2009: 202).

Realismen kommer i Harrys stadige forsøk på edruelighet. Grunnen til at han greier både å beholde og å lykkes i etterforskningsjobben er den stadige kampen mot sykdommen. Noen slag vinnes og noen tapes, men han balanserer stadig på kanten av stupet, fortsatt har han ikke falt ned i det dype, svarte hullet. Alkoholismens glamour bleknes også ved at den fremstilles som en svakhet, en sykdom og et ekte problem med behov for hjelp. Det er lite glamorøst og hardkokt ved anonyme alkoholikere og psykologhjelp. Jeg har vanskelig for å se for meg Philip Marlow eller Sam Spade i samme setting. Vi får også innblikk i flere situasjoner der Harry er svært nær ved å miste jobben, grunnet både alkoholismen og sine ukonvensjonelle arbeidsmetoder, som ikke blir blindt godtatt på bakgrunn av hans genialitet. Harry må, i alle fall til en viss grad, forholde seg til sjefer, regler og byråkrati, noe de hardkokte privatdetektivene slapp.

Også Harrys følelsesliv er blitt videreutviklet fra den hardkokte stereotypien. Utenpå kan han virke både fryktløs og uberørt, men Nesbø skildrer også en mann som er både mørkeredd, ensom og kjærlig. Det hører med til den hardkokte stereotypien å være både plaget og dyster. Det som skiller Harry fra hveten er det lille glimtet av svakhet som tidvis skinner igjennom hans hardkokte ytre. Likevel vies denne kompleksiteten lite

oppmerksomhet. Harry sliter med vonde tanker, minner og alkoholisme, men det forklares forholdsvis enkelt uten noen videre dype psykologiske dykk ned i hans sinn. Nesbø balanserer mellom den overfladiske kriminalfiguren og den dypere romanfiguren som tar oppmerksomheten bort fra etterforskningen. Harrys plager er med gjennom hele romanen, men får aldri mer plass enn noen få setninger av gangen ved sporadiske anledninger, deretter rettes søkelyset tilbake mot etterforskningen.

På et tidspunkt får Harry et tilbakefall. Han drikker for første gang på over seks måneder og forsvinner fra jobben, tilsynelatende også fra jordens overflate, i fire dager. Han er kun en hårsbredd fra å miste jobben. Så dukker han opp igjen. Helt ut av det blå og med et stort gjennombrudd i etterforskningen, og sprekken er det ingen grunn til å snakke mer om. På kun noen få sider har Nesbø skildret hovedpersonens hittil mest dramatiske personlige opplevelse i romanens handling, for så å vende tilbake til etterforskningen og bokens hovedanliggende. Likevel ligger det hele fortsatt og murrer under overflaten gjennom hele romanen. Det er alltid til stede, men aldri i fokus.

Et annet element Nesbø har forandret på og videreutviklet fra den stereotypiske hardkokte detektiven, er kvinnen. Mens Harrys forfedre ble forført og utnyttet av en *femme fatal*, har den moderne kriminalforfatteren et annet syn på kvinner og kjærlighet. Harry har et nært og langvarig forhold til sin Rakel, om enn noe turbulent og sporadisk. Han elsker henne, selv når hun har funnet en annen. En følelse som i et gammeldags, hardkøkt kjønnsyn og en tid da detektivene heller begjærte enn elsket, lett kunne oppfattes som svak. Harry er hardkøkt, han er tøff, men han er også svak, menneskelig og dermed mer virkelig enn mange andre litterære detektiver. Svakheten bryter med stereotypien og gjør han straks mer interessant. Alkoholismen er for eksempel ikke kun et hardbarket, røft trekk, men et tegn på menneskelighet og et realistisk resultat av vonde opplevelser. Harry er en dristig politimann, men til en pris. Jobben påvirker og ødelegger han. Følgende sitater er blant mange som viser til dette:

Da stirret han i andres ansikter for å finne deres smerte og deres akilleshæl, deres marer, motiver og grunner til selvbedrag mens han lyttet til deres trettende løgner og prøvde å finne en mening i det han gjorde: å sperre inne mennesker

som for lengst var innesperret i seg selv. I fengsler av hat og selvforakt han kjente så altfor godt igjen (Nesbø 2009: 13).

«Hun så så aleine og redd ut,» sa Harry og kjente snøfnuggene svi i øynene.

«Som en som har gått seg vill i skumringa.»

Faen, faen! Han blunket og kjente gråten som en knyttneve som prøvde å trenge opp gjennom luftrøret. Holdt han på å få sammenbrudd selv? Han frøs da han kjente Rakels varme hånd mot nakken.

«Du er ikke henne, Harry. Du er annerledes.»

«Er jeg?» smilte han tynt og fjernet hånden hennes.

«Du tar ikke livet av uskyldige mennesker, Harry.»

Harry takket nei til å sitte på med Rakel og tok bussen. Han stirret mot snøfillene og fjorden utenfor bussvinduet og tenkte på hvordan Rakel bare i siste liten hadde fått hevet inn ordet «uskyldige» (Nesbø 2009: 351).

6.1.2. Mathias Lund-Helgesen

Mathias Lund-Helgesen er tilsynelatende den perfekte mann. En lege som tar nattevakter på legevakten frivillig, donerer blod og er medlem i *Amnesty International* (Nesbø 2009: 31). Han er alltid hyggelig og smilende overfor Harry, selv om de begge har falt for den samme kvinnen, og tonen enkelt kunne vært annerledes. Han har fått en naturlig plass i handlingen også grunnet sin behjelpelighet under etterforskningen. Vi liker han. Derfor blir vi både overrasket og nysgjerrige når han viser seg å være Snømannen. Vi har fortsatt sympati for Mathias, selv etter at han har blitt avslørt som seriemorder. Mathias er syk. Han er syk fordi moren hans var utro med en mann som bar på en arvelig sykdom. Hun ble gravid med denne mannen, og Mathias arvet sykdommen hans. Verken sykdom eller avsky for utroskap er grunn for drap. Derimot er det et motiv, og et motiv bidrar til å gi den narrative figuren som innehar dette, troverdighet og dybde. Mathias har ingen stor plass i handlingen, men man har likevel følelsen av å kjenne han godt ved bokens ende. Fra hans plettfrøye ytre og mørke indre kan det dras paralleller til Bret Easton Ellis sin roman, *American Psycho*.

Skildringene av forbryteren kan være en mulighet for den kriminallitterære forfatteren til å tilføre romanen dybde uten at det påvirker oppfyllelsen av romanens hovedtese. Mulighetene er til stede for å gjøre denne personen svært kompleks, dyp og original, uten spor av stereotypiske trekk. Etersom forbryteren står i sentrum av den kriminelle handlingen og etterforskningen av denne, behøver ikke utbroderingen av den ene stjele fokus fra det andre. Også her er det usynlige genregrenser man ikke må krysse. Så lenge man forholder seg til tanker og følelser som kan knyttes direkte opp mot forbrytelsen og etterforskningen av denne, tror jeg likevel det er stort rom for dybde og kompleksitet her. Jeg mener Nesbø har benyttet seg godt av denne muligheten, men det er likevel et stort uutnyttet potensial for den som vil fjerne seg ytterligere fra genrens sjablongaktige tendenser og manglende originalitet og dybde.

6.2. Språk

Kriminalromanen har blitt anklaget for å mangle tekstlige partier med egenverdi. Det er typisk og beskrivende for genren å ikke ha et stort fokus på språk og benytte et enkelt språk ispedd klisjeer og stereotypier for å holde oppmerksomheten sentrert rundt kriminalaspektet. Det finnes romaner av alle typer og kvaliteter, og ingen benytter et identisk språk. Det bør heller ikke være noe i veien for at en forfatter kan bruke et enkelt språk, et språk fjernt fra det man finner i kompleks modernisme og avant-garde-litteratur så vel som klassiske, kanoniserte mesterverk, men som likevel er et godt språk. Et språk som kan inneholde klisjeer og stereotypier så vel som underliggjøring og elegante språklige partier.

Snømannen er full av klisjeer, både når det gjelder språk og innhold, i tillegg til eksempler på mislykkede språklige bilder og overforklaring. Det blir nesten for mye av det gode når hardkokte Harry setter seg overskrevet på stolen og tenner en røyk inne i det røykfrie forhørsrommet før han går i gang med en slags ”good cop – bad cop” lek. Det samme gjelder Harrys stadige eksperimentering med speedcuffing.⁵ Det blir for mye, for

⁵ ”På kontoret tok Harry opp håndjernene, festet den ene mansjetten rundt sitt eget håndledd og slo den andre mot bordbeinet mens han spilte av telefonsvareren. [...] Katrine kom inn uten å banke på.

stereotypisk og rett og slett for dumt. Det kan også kalles smør på flekk når Nesbø finner det nødvendig at Sylvia Ottesen, som var en fri og lidenskapelig kvinne, åpenlyst fanget i et ulykkelig ekteskap, hadde behov for å ha et maleri med tittelen ”lidende kvinne” hengende over sofaen. Overforklaring er sjelden et positivt trekk i litteraturen.

Språket er også tidvis gjentakende. På side 38 synger ”[...] Michael Stipe om følelsen av å vite hva som skal skje, at noe har gått galt og om gutten i brønnen”, på side 54 skrur Gert Rafto ”[...] ned volumet på radioen hvor Whitney Houston i hele høst hadde insistert på at hun alltid ville elske deg [...]”, på side 87 synger ”Johnny Cash [...] om Gud, dåp og nye løfter” og på side 201 synger Harrys kolleger ”[...] med Stevie Wonder som påsto at han ringte bare for å si at han elsket deg”. Det vil være overflødig å påpeke at dette er en noe overflødig bruk av en formulering.

Heldigvis for Nesbø finnes det også mange eksempler på godt språk og en interessant bruk av språklige virkemidler. Jeg ser det vanskelig å kunne betegne en kriminalroman som vellykket uten at den i det minste har partier med godt språk. Dette er nødvendig for å skape spenning. For at leseren skal føle spenning, må teksten åpne for innlevelse, få leseren til å glemme at han sitter trygt plassert i godstolen, og vekke følelser. Dette krever et godt språk, som i beskrivelsen av Sylvia Ottesen som løper for livet:

Hun stoppet og lyttet. Den hivende, raspende pusten hennes laget revner i stillheten, lød som når hun rev over papiret som skulle rundt jentenes skolematpakker. Hun greide å stagge pusten. Alt hun hørte var blodet som banket i ørene og den lave klukkingen av en bekk (Nesbø 2009: 78).

«Kinky,» sa hun og nikket mot bordbeinet Harry satt lenket fast til. «Men jeg liker det.»
«Énhånds speedcuffing,» smilte Harry. «Noe tull jeg plukka opp i Statene.»

«Du burde prøve de nye speedcuffjernene til Hiatts. Du behøver ikke tenke på om du slår fra høyre eller venstre, mansjettarmen vil uansett svinge rundt håndleddet hvis du treffer rent. Og så burde du øve med to sett håndjern, ett rundt hvert håndledd, så har du to forsøk på å treffe.»

«Mm.» Harry åpnet håndjernene. «Hva gjaldt det?» (Nesbø 2009: 115-116)

En god kriminalforfatter har en språklig evne til å fremkalle en følelse av uro hos leseren. Bruken av språklige virkemidler bidrar til å gjøre teksten levende. Metaforen om pusten som lager revner i stillheten, sammenligningen mellom pusten og riving av matpakkepapir og kontrasten mellom å løpe for livet og den trygge dagligdagse aktiviteten det er å lage matpakker til sine barn, er alle sterke bilder som vekker følelser hos leseren. Det er også andre slike eksempler på bruk av språklige virkemidler som fungerer godt gjennom hele denne kriminalromanen.

Alkoholisme og mørke tanker er et gjennomgående tema og beskrives gjentatt med bruk av metaforer. Harrys demoner skildres stadig som ville hunder, som her: Harry ”[I]yttet til byens forventningsfulle bulder og kjente at bikkjene var tilbake. De glefset og gjødde, dro i jernlenkene, ropte: Bare én drink, bare ett shot så skal vi la deg være i fred, legge oss lydig ned ” (Nesbø 2009: 198).

Også symbolikk er et hyppig brukt virkemiddel. Nesbø bruker utvalgte symboler for å vise til og binde sammen de mistenkte personene. Det er hovedsakelig tre symboler som går igjen; skinn, kulde og masker. Idar Vetlesen er den første som offisielt mistenkes som Snømannen. Gjennom sitt yrke som plastisk kirurg forbindes han med kunstige ansikter og masker. Han er også en ivrig curling-spiller og kobles dermed opp mot kulde. Kulde går også igjen hos den neste mistenke, Filip Becker. Harry føler det som om et iskaldt trekk går tvers igjennom huset til familien Becker ved hans første besøk der (Nesbø 2009: 45). Professor Becker beskrives også som en følelseskald person, noe som kan knyttes opp mot både kulde og maske, selv om dette ikke nevnes eksplisitt. I beskrivelsen av professor Becker introduseres også det merkelige skinnet som skal vise seg å gå igjen hos flere mistenkte. Både kulde- og maskesymbolikken knyttes videre opp mot den tredje mistenkte, Arve Støp, selv om symbolene heller ikke her nevnes eksplisitt. Støp spiller også curling. I tillegg er han en pasient av Idar Vetlesen og det hintes til at han kan ha undergått kosmetisk forbedring av utseendet, og han knyttes dermed også opp mot maskesymbolet. Hos den fjerde mistenkte, Katrine Bratt, finner vi igjen skinnet fra Filip Becker. Skinnet dukker stedvis opp gjennom hele romanen. Et sted heter det: ”[B]likket hennes hadde et underlig skinn, som skinnet av skogbrann på himmelen” (Nesbø 2009: 295), en foruroligende sammenligning. I tillegg er Katrine Bratt svært interessert i masker.

Alle disse tre symbolene er urovekkende og mistenkelige. Stående alene oppleves både et mystisk, skinnende blikk, kulde og maske som urovekkende og negative ting. Her kobles de i tillegg sammen på en måte som forsterker det negative inntrykket. Først kobles de til de forskjellige mistenke og forsterker dermed den negative følelsen de allerede vekker. Når vi alt vet at et symbol har blitt koblet til en av romanens potensielle skurker, vil vi automatisk se negativt på den neste personen som karakteriseres på samme vis. Både kulde og maske kobles også til morderen underveis i handlingen. Han forteller Gert Rafto om masker før han dreper han (Nesbø 2009: 57). I tillegg kan en snømanns ansikt sies å ligne en maske. Snømenn er også kalde. Til slutt bindes disse to symbolene sammen med Mathias Lund-Helgesen idet han avsløres som den skyldige. Det forklares at Mathias lider av sykdommene Raynauds fenomener og sklerodermi (Nesbø 2009: 383). Den første sykdommen fører til kulde i fingre og tær, mens den andre gjør huden stram og glatt – som en maske. Det er opplevd som interessant at symbolene som har gått igjen og ligget og ulmet under overflaten gjennom hele romanen, har sin bakgrunn i disse sykdommene, som viser seg å være selve bakgrunnen for drapet. Sykdommene er nedarvet fra Mathias sin far, mannen hans mor var utro med. Avsky for utroskap har vært mye av drivkraften bak mordene Mathias har begått. Et drap i året, helt til i år når sykdommen har blitt verre, og han må fullføre sin misjon før det er for sent.

Snømannen skiller seg fra de andre kriminalromanene jeg har tatt for meg med denne bruken av symbolikk. Dette er tekstlige grep og spor som henvender seg til leseren og ikke til detektiven. Jeg har tidligere pekt på hvordan leseren i en kriminalroman kan følge og tolke de samme sporene som detektiven, men her får altså leseren andre, rent litterære, tekstlige spor, som detektiven i liten grad kan benytte seg av. Selv ikke Harry Hole kan arrestere noen basert på at de har et stivt ansikt eller kalde hender. *Snømannen* styrker dermed min tidligere sammenligning mellom leser og detektiv.

Et av de fremste og mest anerkjente språklige kvalitetstegnene litteraturen kan inneha, er underliggjøring. Jeg har alt pekt på bruken av metaforer og andre tekstlige grep i *Snømannen*. Det finnes også andre, mindre tydelige og velkjente former for underliggjøring. Nesbø får oss gjentatte ganger til å stoppe opp og reflektere over kjente uttrykk. Vi tar i bruk mange ord og uttrykk i dagligtalen som ikke har logisk sammenheng. Et eksempel er bruken av *fantastisk* og *utrolig* i sammenhenger der vi

egentlig mener at noe er *fint* eller *flott*. Å motta en gave på bursdagen sin er ikke fantastisk, det er tvert imot realistisk og forventet. Nesbø underliggjør en slik uttrykksmåte på velskrevet og humoristisk vis idet han skriver: ”Filip Becker kunne ikke tro det da denne vakre kvinnen han hadde kurtisert så desperat og forgjeves, plutselig gav etter og ville bli hans. Og ettersom han altså ikke kunne tro det, var mistankens frø allerede sådd” (Nesbø 2009: 323).

Det er særlig en form for underliggjøring som er mye brukt i krimlitteraturen. Dette er underliggjøring av synsvinkel. Snømannens første kapittel sees gjennom Sara Kvineslands øyne. Vi møter en kvinne, hennes elsker og hennes sønn. Det er også en fjerde person som lurar i skyggene. Han som stirrer inn gjennom soveromsvinduet og skremmer gutten som venter alene i bilen. Det er i hvert fall det vi, og Sara, tror inntil vi får hendelsen presentert på nytt fra sønnens synsvinkel i kapittel 33. Det finnes ingen fjerde person. Det er sønnen som stirrer inn gjennom vinduet, og det er mannen som skremmer sønnen med besudlingen av hans mor. Presentasjonen av en og samme hendelse sett fra to forskjellige synsvinkler gir rom for refleksjon rundt bruken av synsvinkel. Man legger merke til hvordan noe kan være fullt ut sant, men likevel oppleves som en løgn fordi essensiell informasjon mangler. Man kan dra paralleller fra denne eksperimenteringen med synsvinkel til det som kan oppleves som uforståelige diskusjoner og uenigheter i den virkelige verden, for eksempel i politikken.

6.3. Tolkning

Maske, kulde og skinn brukes, som nevnt, som symbolske kjennetegn og for å binde sammen og skape mistanke mot enkelte personer i boken. Disse språklige virkemidlene skaper rom for tolkning. Vi kan se på dem som spor som man tolker for å finne løsnings og morderen. Skinnet i Katrine Bratts øyne er kun et tekstlig grep. Det er opp til leseren å tolke dette som mistenksomt. Liksom det er opp til leseren å se sammenhengen mellom masker og snømenn. Det samme gjelder også for andre tekstlige grep brukt i romanen. Leseren kan tolke hint om Rakels utroskap og usikkerheten rundt Olegs opphav som et frempek som viser til Rakels fremtidige offerrolle. Som tidligere nevnt kan man sjelden tolke mordgåten og mysteriet på annet vis enn detektiven. Man kan selvsagt tolke sporene

på ulike måter underveis i en kriminalroman, men det er den løsningen detektiven til slutt kommer frem til, som er gjeldende. Likevel kan en kriminalroman inneholde store tolkningsrom andre steder enn i selve mysteriet og løsningen av dette. I *Snømannen* har leseren mulighet til å tolke litterære grep, som i liten grad angår den etterforskningen Harry Hole foretar seg. Dette gjør boken interessant, også når den betraktes som en alminnelig roman, og ikke kun som formeldiktning. Det er særlig ett aspekt som gjør at den skiller seg fra den gjennomsnittlige formeldiktning og kriminalroman. Dette aspektet har fått navnet soppmannen.

Soppmannen introduseres allerede i kapittel to og er med oss helt frem til *Snømannens* aller siste setning. Altså er han med gjennom hele romanen, men sporadisk og i bakgrunnen. Han dukker plutselig opp, river ned veggene i Harrys leilighet på jakt etter muggsopp, etterlater seg merkelige beskjeder og har indirekte stor betydning for romanens handling, uten at han ofres særlig mye oppmerksomhet hverken av Harry eller forfatteren.

Ved første øyekast kan det se ut til at soppmannen er intet mer enn nettopp en soppmann. En liten bihistorie, som kun har til hensikt å plassere en bestemt tanke i hodet til Harry. Den tanken som løser mysteriet. Tanken om å dekke over flekker av blod. Soppmannen etterlater seg en merkelig lapp etter fullført arbeide der det står skrevet:

De er utryddet. Du kommer ikke til å se mer til meg. Stormann.

PS. Måtte snu et av bordene på veggens siden jeg skar meg og blødde på det. Blod som trekker inn i ubehandlet tre er umulig å vaske bort. Alternativet var å male veggens rød (Nesbø 2009: 353).

På bakgrunn av denne lappen forstår Harry plutselig alt. Morderen har blødd på låvegulvet hos familien Ottesen. Han har skjult blodet ved å dra tilbake etter drapet på Sylvia Ottesen og slaktet en høne for å skjule sitt eget blod med hønsblod. Dette har han gjort for å skjule sin egen sjeldne blodtype, B minus. Mathias Lund-Helgesen har blodtypen B minus, altså er Mathias Snømannen.

Jeg opplever det både merkelig og mistenkelig at soppmannen har utført nøyaktig den samme gjerningen som morderen ved å skjule en blodflekk. Jeg stiller også spørsmål ved hvorfor han skulle behøve å fortelle eieren av leiligheten dette ettersom problemet er ordnet og flekken usynlig. Man kan konkludere med at dette er intet mer enn et eksempel på dårlig forfatterarbeid, en enkel måte å skrive seg ut av et hjørne på. Slikt er jo visstnok typisk for krim. Jeg kunne godtatt denne konklusjonen, hadde det ikke vært for en rekke andre mystiske løse tråder omkring soppmannens person. Det første spørsmålet som melder seg er: Hvem er han? Hvorfor har Nesbø laget denne figuren, og hvorfor har han gitt Harry sopp? Muggsoppen kan gjøre menneskene som puster inn luften den har forpestet, syke. Den kan ødelegge og forderve en person fra innsiden og sørge for at han bryter sammen uten at den etterlater seg spor. Harry er ikke frisk. Han våkner til stadighet med tørr munn, hodepine og smerter i kroppen. Prøver forfatteren å begrunne Harrys lidelser med muggsoppforgiftning? Eller prøver han kanskje bare å få oss til å *tro* at det henger slik sammen? Eller har Harrys tilstand ingen ting med muggsopp å gjøre? Om dette er tilfellet, hvorfor nevnes i det hele tatt muggsoppens mulige påvirkning på helsen? Så er det all mystikken rundt soppmannens tilstedeværelse. Harry gir han uten spørsmål eller mistenksomhet ekstranøkkelen til leiligheten sin allerede i kapittel to, og soppmannen kan komme og gå som han vil gjennom mesteparten av romanen. Ikke lenge etter dette inntreer følelsen av å bli skygget og forfulgt hos Harry. Han føler at det er noen på innsiden som overvåker han. Dette kan i stor grad forklares med at både Snømannen, alias Mathias Lund-Helgesen, og den lenge mistenkte og forstyrrede Katrine Bratt begge er medlemmer av Harrys sirkel av venner, bekjente og kolleger. Det er likevel ikke alt som kan knyttes til disse to. Vi får inntrykk av at soppmannen overvåker Harry idet han tar kontakt nattetid fordi han vet at Harry er våken etter å ha sett han i bakgrunnen på en nyhetssending. Om han så la merke til Harry ved en tilfeldighet, er det uansett besynderlig å ringe en kunde nattetid.

”Harry så opp mot sine egne vinduer i tredje. De var mørke, og en tanke slo ham; at han ikke ante hva som foregikk bak dem når han ikke var der” (Nesbø 2009: 254). Det er kun den såkalte soppmannen som har adgang til Harrys leilighet. Det er også soppmannen som må ha kastet eller stjålet kalenderen med bildet av Rakel i en blå sommerkjole. Den samme kjolen som snømannens tredje offer for sesongen, Birte

Becker, blir funnet død i. Om denne kriminalromanen inneholder så mye som et snev av litteraritet, kan dette umulig være en tilfeldighet. Dermed må man spørre seg: Hvem er egentlig soppmannen?

Det er flere ting enn Rakels sommerkjole som skaper sammenheng mellom soppmannen og snømannen. Den mest innlysende er navnene. Ikke bare kalles han for soppmannen, men hans virkelige navn er Stormann. Snømann, soppmann, Stormann - tre navn som ligner mye på hverandre. Videre tegner soppmannen et åttetall på veggen. Harry antar at det må være en slags kode til bruk i sopptryddelsen, men linken mellom et åttetall og en snømann er åpenlys, både for leseren og for Harry som like etter drømmer om åttetall som blir til nettopp snømenn (Nesbø 2009: 192).

Det er i det hele tatt noe mystisk ved den såkalte soppmannen. Det gis inntrykk av å være en kobling mellom han og Snømannen, men hva slags kobling er usikkert. I løpet av handlingen dannes det også usikkerhet omkring soppmannens selve eksistens. Først skapes det usikkerhet rundt muggsoppens eksistens. Allerede ved første møte forklarer soppmannen om muggsoppens nesten usynlige tilstedeværelse (Nesbø 2009: 15). Den lurte i skyggene, eller bak tapetet, som en usynlig fiende. Soppmannen ser straks at muggsoppen har etablert seg i kjøkkenveggen til Harry, men selv ser Harry ingen ting. ”Ingen lukt, ingenting å se” (Nesbø 2009: 69). Som Harry senere konstaterer i en samtale med psykologen Ståle Aune: ”Problemet er at vi ikke kan se de sykdommene vi snakker om, vi må bare anta at de er der ut fra symptomene.» «Som muggsopp.»” (Nesbø 2009: 334). Finnes det i det hele tatt noen muggsopp i Harrys leilighet? Hvis ikke, hvem er soppmannen, og hva gjør han i leiligheten til Harry? Tvilen omkring muggsoppens eksistens utvikler seg etter hvert til en tvil omkring selve soppmannens eksistens i det han forsvinner uten å ha etterlatt seg et eneste spor fra arbeidet som er utført, bortsett fra den mystiske lappen som løser mordgåten. ”Han gikk fra rom til rom. Trolldom. Det var så perfekt utført at han kunne banne på at de ikke hadde vært rørt” (Nesbø 2009: 353). Mistankens frø er sådd, og vokser når Harry oppdager at han har gått i søvne. Iført støvler, som han tidligere har funnet spor etter i og utenfor leiligheten, og med en hammer i hånden:

Jeg tror jeg har vært oppe og gått i leiligheten på nattestid. Gudene vet hva jeg har drevet med.» «Hvordan oppdaget du det?» «Natta etter at jeg kom hjem fra sykehuset. Jeg sto på kjøkkenet og så på gulvet, på noen våte fotspor. Og så oppdaget jeg at jeg var kliss naken bortsett fra mine egne gummistøvler, at det var midt på natten og at jeg holdt en hammer i hånda.» (Nesbø 2009: 437).

Uten at vi helt forstår hvordan det hele henger sammen, blir vi mer og mer usikre på soppmannens eksistens. Forfatteren skaper mystikk og mistanke omkring hans person gjennom hele romanen, men akkurat når vi begynner å tenke at han kun er en form for fantasi eller metafor, avsluttes det hele med et bevis på hans eksistens i det han for første gang blir virkelig for noen andre enn Harry:

I en kald kjeller i en bygård på Tøyen sto to bekymrede representanter for sameiet og så på en mann i kjeledress og med usedvanlig tykke brilleglass. Ånden sto ut av mannens munn som hvitt kalkstøv da han snakket:

«Det er det som er med muggsopp. Du kan ikke se at den er der.»

Han gjorde en pause. Trykket langfingeren mot hårtjafsens som lå tvers over pannen.

«Men det er den.» (Nesbø 2009: 439).

Til slutt står soppmannen igjen som en underlig figur som kan tolkes på en mengde ulike måter, en person som frembringer mange spørsmål, men svært få svar. Historien om soppmannen beriker romanen ved å åpne opp for tolkning, selv etter romanens slutt og uten gitte svar. Likevel kolliderer den ikke med kriminalromanens essens. Den stjeler ikke oppmerksomheten fra kriminalelementet. Mysteriet omkring soppmannen ulmer i Harrys underbevissthet gjennom store deler av romanen, uten at han på noe tidspunkt utforsker tanken grundigere. Soppmannen får aldri en fremtredende plass, hverken i handlingen eller i hodet til Harry, og leseren kan i stor grad velge å se bort fra hele historien uten at dette endrer kriminalromanen i særlig grad, men man har også muligheten til å fokusere på og forsøke å tolke og analysere historien om dette skulle være ønskelig, og det er det som gjør denne vesle bihistorien så vellykket.

6.4. Kriminallitterær skrivekunst

Med velskrevenhet, karakterdybde, språklige og stilistiske grep, rom for tolkning og bruk av fremmedgjøring og av-automatisering, om enn i begrenset grad, ser vi at det er mulig å utforske *Snømannen* gjennom alminnelig litteraturteori. Det har blitt hevdet gjentatte ganger at romanen og kriminalromanen er to uforenlige og vidt forskjellige enheter. Alexander Elugrén hevder at lesningen av kriminalromanen ikke bare er virkelighetsflukt, men også flukt fra litteraturen (Elgurén & Engelstad 1995: 298) – altså at kriminallitteratur er noe annet enn litteratur. Det samme sa Jon Fosse til *Morgenbladet* i november 2011. Julian Symons hevder at ”[d]e fleste som har skrevet om kriminalromaner og –noveller, har vurdert dem ut fra mål som ligger utenfor vanlig litterær vurdering” (Elgurén & Engelstad 1995: 60). Min erfaring er at det ofte gjøres enten eller. Enten er man kun opptatt av spenning, formeldiktning og genrekonvensjoner (dette gjelder særlig i rosende bokanmeldelser), eller man setter kriminalromanen opp mot litterære mesterverk og dømmer den ut fra en allmenn litterær målestokk (dette munner oftest ut i mindre rosende omtaler). *Snømannen* har bevist at en kriminalroman kan inneha litterære kvaliteter som ikke er knyttet opp mot formelen uten at dette kolliderer med genrekonvensjoner. Vi har også sett hvordan den likevel følger sin hardkokte arv og sine genretradisjoner, og innehar både stereotypier og klisjeer. Jeg vil se litt nærmere på *Snømannen* i lys av essays fra *Under lupen: Essays om kriminallitteratur* og det som der skrives om den kriminallitterære skrivekunst.

Uansett hvor man plasserer kriminalromanen i forhold til den mer seriøse romanen og klassiske mesterverk, må man erkjenne at også produksjonen av en vellykket kriminalroman krever en viss skrivekunst. Ellers hadde det ikke vært mulig å skille mellom gode og dårlige kriminalromaner, ei heller å begrunne eksistensen av så mange mislykkede eksemplarer av genren. Hvis det kun var snakk om å følge en formel, at kriminalforfatterens arbeid var som å løse et mattestykke, burde hvem som helst kunne skrive en god kriminalroman. La oss se hvordan denne skrivekunsten arter seg i *Snømannen*.

Grunnet formelens oppbygging med et mysterium som gradvis skal avdekkes, både for leser og detektiv, ligger mye av forfatterens finesse i å gi leseren hint og spor uten å avsløre morderen for tidlig. Det er også viktig at morderen har et forståelig motiv og har sympatiske trekk, selv om han i all hovedsak skal mislikes (Elgurén & Engelstad 1995: 20 - 21). Er morderen for usympatisk vil han tiltrekke seg for stor mistanke fra leseren, men er han for sympatisk vil arrestasjonen av han være uønsket. Det er nødvendig både for morderens troverdighet og for at leseren skal bli følelsesmessig involvert i handlingen og føle spenning, at leseren i hvert fall delvis liker han. I *Snømannen* ser vi derfor at morderen tilsynelatende er både behjelpelig og hyggelig, og vi har sympati med han på bakgrunn av sykdommen hans og utroskapet han både har vært og er et offer for. Samtidig er han en kaldblodig morder, noe som understrekes både av de bestialske drapene som begås og møtene vi får med han fra hans fortid i Bergen. Han har fått en viktig plass i romanen som både Rakels kjæreste og Harrys etterforskningshjelp, men likevel blir vi lite kjent med han. Får vi vite for mye om han, kan mistanken fort rettes mot han. Dermed passer det bra at Harry har et anstrengt forhold til han grunnet Rakel, og derfor naturligvis ønsker å holde han litt på avstand. Det kompliserte forholdet og den dårlige samvittigheten Harry har grunnet utroskapet med Rakel, kan også forklare hvorfor mistanken aldri rettes mot Mathias. Det er nemlig mange spor som peker i hans retning. Finessen ligger her i at de samme sporene også peker i noen andres retning. Drapene startet i Bergen. Vi vet at Mathias studerte i denne byen, men grunnen til at vi vet dette er fordi han studerte der sammen med Idar Vetlesen, og det er Vetlesen som først er i Harrys søkelys. Det samme gjelder for den antatte bruken av en såkalt body bag under et av drapene. Om vi ser bort fra yrker som ikke er representert i romanen, er det leger og politibetjenter som har tilgang til slikt utstyr. Igjen ligger mistanken på noen andre, denne gangen politibetjenten Katrine Bratt, slik at Mathias ikke mistenkes. Dette er en enkel, men effektiv måte å avdekke spor uten å ødelegge spenningen. Det fungerer også som en form for underliggjøring omkring bruken av synsvinkel. All informasjon legges frem for oss, men måten og tidspunktet den legges frem på, gjør at vi merker oss noe og overser noe annet. Kunsten å skape spenning er særskilt knyttet til kriminalgenren. Mye av kunststykket går ut på å skape rom for innlevelse og følelsesmessig involvering, samt skape et ønske hos leseren om å finne den

skyldige og frykten for gjentakelse. Spenningen inntreer når hendelser opptrer som påbegynte, men ikke fullførte (Elgurén & Engelstad 1995: 248).

Jon Fosse proklamerer høyt og tydelig at krim på ingen måte er høyverdig litteratur. Det skal heller ikke jeg påstå at det er. Men han hevder også at krim ikke er litteratur i det hele tatt. *Snømannen* følger, i motsetning til romaner som *Forbrytelse og straff*, formelen for en kriminalroman. Den bugner av stereotypier og klisjeer. Likevel har den litteraritet og flertydighet, og det er fullt mulig å foreta en litterær analyse av denne kriminalromanen. Du finner nok mindre underliggjøring hos Nesbø enn hos både Dostojevskij og Fosse, men du finner det. Denne kriminalromanen viser at litteratur kan befinne seg også innenfor kriminalromanens rammer.

7. *Den orolige mannen* av Henning Mankell

”«En människa lämnar alltid spår. Ingen människa är heller utan skugga»

«Man glömmer det man vill minnas och minns det man helst vill glömma...»”

Med disse to sitatene tatt fra en husvegg i New York, innleder Henning Mankell *Den orolige mannen*, den tiende og siste kriminalromanen om Kurt Wallander, fra den svenske småbyen Ystad. 60 år gamle Wallander er blitt både eldre, sliten og glemsk siden sist vi møtte han. Han jobber fortsatt som politietterforsker, men det er en personlig sak som opptar den aldrende mannen mest i denne romanen. Håkan von Enke, svigerfaren til Wallanders datter Linda, forsvinner plutselig. En stund senere blir hans kone Louise funnet død. Wallanders private etterforskning bringer han inn i en verden av ubåter, spionasje, den kalde krigen og politiske skandaler og komplott. Mankell skildrer omfattende intriger, en spennende etterforskning og stiller store politiske spørsmål som var relevante under den kalde krigen, så vel som i dag. Likevel havner det hele i bakgrunnen for intrigene og hendelsene som utspiller seg i Wallanders privatliv.

Den orolige mannen er den siste romanen om Kurt Wallander, og alle løse tråder skal dermed nøstes opp. Gamle kjærlighetsforhold skal avsluttes en gang for alle, og Wallander skal pensjoneres for godt. Dette er nemlig ikke første gang Mankell hevder at han har skrevet sin siste Wallander-roman, så denne gangen ser det ut til at han ønsker å fjerne all tvil om muligheten for en ellefte roman. Store deler av romanen går med til å uttrykke Wallanders refleksjoner rundt alderdom, sykdom, livet og døden. Jeg tør hevde at det er viet en større del av romanen til dette enn til selve kriminalelementet. De mest utpregede spørsmålene som etablerer seg under lesningen av boken, er sentrert rundt genrespørsmålet. Er *Den orolige mannen* i det hele tatt en kriminalroman?

7.1. To parallelle fortellinger

Den orolige mannen kan deles opp i to parallelle fortellinger. Dette etableres allerede før romanens første kapittel, med de to sitatene på første side, ett sitat som refererer til kriminalhistorien, og ett som refererer til Wallanders personlige refleksjoner og

forvirring. Jeg vil først se på disse to historiene hver for seg for så å se hvordan de virker sammen.

7.1.1. *Den orolige mannen* – en kriminalroman.

Kriminalromanen i *Den orolige mannen* omhandler Håkan von Enke, pensjonert marineoffiser og svigerfaren til Wallanders datter, Linda. Han forsvinner sporløst, kun dager etter sin 75-årsdag, der han oppførte seg underlig og urolig overfor Wallander, og fortalte en halvferdig historie om fremmede ubåter i svensk farvann og uforståelige ordrer om ikke å etterforske gåtefulle hendelser. Like etterpå blir hans kone Louise funnet død under besynderlige omstendigheter, omgitt av spor som viser tilknytning til Sovjetunionen og spionasje. Wallanders private etterforskning avdekker mange lag av hemmeligheter og leder han til en øde jaktlytte der den forsvunne Håkan befinner seg. I lang tid følger Wallander en hypotese om Louises spionasje til fordel for Sovjetunionen, senere Russland, før han oppdager at det hele har en helt annen sammenheng; Håkan har vært spion til fordel for USA. Det hele ender tragisk, idet Håkans beste venn skyter både Håkan og seg selv på bakgrunn av sviket han føler etter oppdagelsen av Håkans sanne jeg, og både Wallander og leseren sitter igjen med en mengde ubesvarte spørsmål.

Dette siste momentet er særlig interessante for min vurdering av *Den orolige mannen* som kriminalroman. Etter at Wallander sakte og omstendelig har fulgt spor og etterforsket denne saken i mange måneder, ender det hele svært brått. Jeg kan ikke unngå å reagere med forvirring når politietterforsker Wallander, med kunnskap og erfaring med førstehjelp etterlater den hardt skadde von Enke for å hente hjelp, med båt via en vanskelig sjøvei i mørket, mens den lokalkjente og sjødyktige Sten Nordlander, tilsynelatende uten kunnskap innen førstehjelp, blir igjen hos Håkan. Jeg ser ingen annen grunn til dette enn at det er en enkel og rask måte for forfatteren å avslutte historien på. På denne måten viskes tilgangen på mange svar ut, og kriminalhistorien er over. Det kan nesten virke som om forfatteren har blitt lei av hele kriminalromanen og ønsker å avslutte det hele så fort som mulig for å bringe oss tilbake til Wallanders personlige historie. I epilogen påpeker Mankell selv at mange spørsmål står ubesvart. Wallander oppdager på et tidspunkt at noen, nesten sporløst, har brutt seg inn i huset hans, men vi får aldri vite

hvem som har gjort det og hva som er grunnen. En annen eller den samme ukjente personen har besøkt Håkans og Louises multihandikappede datter under falsk identitet. Heller ikke her får vi vite hvem eller hvorfor. Videre er det flere ubesvarte spørsmål knyttet til Louises forsvinning og død. Hvor var hun fra hun forsvant til hun ble funnet død, hvorfor ble hun funnet barfot med et par sko stående ved siden av liket, som muligens ikke tilhørte henne, hvorfor tok hun ut en stor pengesum, og hva skjedde med denne? Det florerer av slike ubesvarte spørsmål omkring den sentrale kriminalsaken i *Den orolige mannen*. Flere av disse spørsmålene har både Wallander og Mankell brukt mye tid på å utforske og etterforske, for så å gi slipp på dem uten noen avslutning.

De ubesvarte spørsmålene kan vise til Wallanders sykdom og alderdom og til avslutningen på hans karriere. Mankell viser oss hvordan den en gang så dyktige etterforskeren ikke lenger kan svare på alle spørsmål og løse alle gåter. Glemselen og tåken tar over livet og visker ut svarene. Samtidig viser han også at svarene ikke er vesentlige. Om mangelen på svar skal forstås som en hentydning til Wallanders sykdom eller om de mangler fordi forfatteren ser det som viktigere å konsentrere seg om Wallanders personlige reise, er uvesentlig. I begge tilfeller viser det til at Wallanders personlige opplevelser er viktigere enn kriminalsaken i denne boken.

7.1.2. *Den orolige mannen* – en roman om aldring, sykdom og avslutning.

I motsetning til i kriminalsaken er den personlige delen av romanen på ingen måte preget av løse tråder og ubesvarte spørsmål. Wallanders reise inn i sumplandskapet er godt dokumentert, og vi får innblikk i hva dette vil si også etter narrasjonens endepunkt. Mankell avslutter historien om Kurt Wallander slik:

Skuggan hade djupnat. Och långsamt kom Kurt Wallander nu att försvinna in i ett mörker som några år senare definitivt skickade ut honom i det tomma universum som heter Alzheimer.

Sedan är det inte mer. Berättelsen om Kurt Wallander tar oåterkalleligen slut. De år, kanske tio, kanske flere, han har kvar att leva, är hans egen tid, hans och Lindas, hans och Klaras tid, ingen annans (Mankell 2011: 555).

Det er liten tvil knyttet til Wallander diagnose. Selv om ingen av legene han oppsøker i løpet av romanens gang gir han denne diagnosen, er jeg som leser forholdsvis sikker på hva som feiler han etter et mangfold av glemselsepisoder og merkelig oppførsel gjennom bokens 491 sider. Likevel vier Mankell bokens siste to avsnitt til å gi han denne diagnosen og fortelle hvordan det hele ender. Dette kan tolkes som en attest på hva som er det essensielle ved romanen, og det er altså ikke kriminalsaken. Selv om vi følger Wallander gjennom en spennende og kompleks etterforskning, får jeg hele tiden følelsen av at det er den private historien som er viktigst. Den ligger alltid og ulmer i bakgrunnen og etterforskningen infiltreres til stadighet av hendelser, tanker og følelser fra det personlige plan.

Wallander forsøker til slutt å skrive om Håkan von Enke, men denne historien ender med å handle vel så mye om han selv og hans eget liv (Mankell 2011: 546). Dette oppleves som oppsummerende og symptomatisk for hele romanen.

7.2. Sjöwall og Wahlöö. Og Mankell.

På tross av overvekten av det personlige i den siste boken om Wallander er også Kurt Wallander på mange måter en typisk nordisk detektiv, på samme måte som *Den orolige mannen* på mange måter er en typisk nordisk kriminalroman. Arven og inspirasjonen fra forfatterne Maj Sjöwall og Per Wahlöö, som av mange blir ansett for å være grunnleggerne av den moderne nordiske kriminalromanen, og deres kjente og kjære politietterforsker Martin Beck, har vært tydelig i alle Wallander-romanene, og *Den orolige mannen* er intet unntak. I motsetning til norske Harry Hole er verken Beck eller Wallander noen kvinnebedårende, kjekke barskinger, snarere tvert imot. Begge har et mislykket ekteskap bak seg, og et kronglete forhold til sine ugreie barn. De er begge middelaldrende (sett bort ifra denne siste boken i serien, der Wallander har eldet ytterligere) og begge sliter med helseplager. Martin Beck er gjennom hele romanserien

plaget av snue og magesår, mens Wallander lider av sukkersyke, og i denne siste romanen også av hukommelsessvikt. Mens Harry Hole kan oppfattes som en antihelt på bakgrunn av sine ukonvensjonelle arbeidsmetoder og typiske skurke-egenskaper, er Martin Beck og Kurt Wallander antihelter i lys av sin stakkarslighet og platthet. Mens Hole blir idealisert av Oleg og mottar flørtende blikk fra flere hold, sliter Beck og Wallander både med farsrollen og dametekket sitt gjennom romanseriene.

Også kriminalsakens tema i *Den orolige mannen* kan sies å være inspirert av Sjöwall og Wahlöö. Vi ser paralleller mellom Becks interesse for sjøfart og marinehistorie og mysteriet i *Den orolige mannen*, som utspiller seg rundt den kalde krigen og en verden av ubåter. Det hele utvikler seg til en svært politisk intrige, der det stilles store spørsmål. Mankell har diskutert mange politiske tema i sine bøker. Innvandring har vært et gjennomgående tema i hans forfatterskap, men i *Den orolige mannen* er det først og fremst krig og dennes ofre det reflekteres rundt. Louise, og for så vidt hele familien von Enke, er ofre for den kalde krigen og dens ettermæle. Også maktmisbruk er et gjennomgående tema. Det dras også paralleller fra denne fiktive historien og amerikansk spionasje i Sverige til den på alle måter ekte og virkelige krigen i Afghanistan, der svenske soldater risikerer livene sine fordi det tette forholdet til USA krever det, et forhold som kanskje ikke hadde vært like sterkt om de hemmelighetene Wallander til slutt avdekker, hadde blitt avslørt. Slike storpolitiske opplegg var et kjennetegn for Sjöwall og Wahlöö, som har blitt beskyldt for tidvis å ha et større fokus på politikk enn på kriminalelementet, en trend som forsterkes utover i serien om Beck.

7.3. Kriminalroman?

Fokuset på elementer som befinner seg utenfor selve kriminalsaken er svært vesentlig i analysen av en kriminalroman, også i Wallander-serien, og særlig i *Den orolige mannen*. Felles for alle Wallander-bøkene, så vel som bøkene om Martin Beck, er et stort fokus på det hverdagslige og trivielle. Tidvis kan det virke som om alle måltider Wallander inntar gjennom romanens tidsspenn, må nevnes og beskrives. I *Den orolige mannen* er mange slike beskrivelser med for å skildre og underbygge Wallanders økende alder, treghet og begynnende sykdom. Likevel kan ikke alt begrunnes i dette, da mye av den samme

trivialiteten preger de tidlige romanene i serien. I tillegg til det trivielle får også det personlige en stor plass i de to svenske romanseriene. Også her overgår *Den orologe mannen* sine forgjengere ved å være en dypt personlig roman. To sitater fra en husvegg i New York innleder boken. Det ene refererer til mysterium og etterforskning, mens det andre refererer til glemsel. Allerede her hentydes det til at Wallanders personlige drama er likestilt med kriminalsaken. Ved lesningen av romanen viser denne antakelsen seg likevel ikke å være tilstrekkelig. Den fremtredende sykdommen i Wallanders sinn og hendelsene, tankene og bekymringene denne fører med seg, later faktisk til å oppta hoveddelen av fokuset for romanen. I tillegg viser også kriminalaspektet seg å være infiltrert av det personlige. Bakgrunnen for at Wallander påtar seg den etterforskningen romanen omhandler, er hans eget slektskap med offeret. Grunnen til at han har tid til å etterforske saken er delvis grunnet hans suspensjon fra politiet, som igjen er indirekte forårsaket av den ennå uvisse sykdommen hans. Suspensjonen bygger på en hendelse der Wallander glemmer igjen tjenestevåpenet sitt på en restaurant. Selve kriminalsaken har ikke med verken Wallander eller hans sykdom og andre private forhold å gjøre, men Mankell knytter disse tingene til hverandre alle steder der det er mulig. Han bruker bokens prolog til å forklare det politiske bakteppet for den kommende kriminalsaken. Han skriver om ubåter, spionasje og politikk og avslutter med å beskrive det kommende som: ”Historien om politikens villkor, resan in i de träskmarker, där sanning och lögn bytte förtecken med varandra och ingenting egentligen till sist gick att nå klarhet om” (Mankell 2011: 14). Tilsynelatende er dette en beskrivelse av de politiske intrigene, hemmelighetene og mysteriene vi snart skal lese om, men likeså visst er det en referanse til Wallanders reise inn i sykdommens og alderdommens land. Sumplandskap⁶ og uklarhet kan like gjerne referere til det ene som det andre. Det samme gjelder titlene på de fire delene romanen er inndelt i: *Inntoget i sumplandskapet*, *Händelser under ytan*, *Törnrosas sömn* og *Skenbilden*. Selv om Wallander bruker mye tid på etterforskningen, bruker han minst like mye tid på å bekymre seg og reflektere over sin egen helse og alder. Alt i alt oppleves boken som en personlig fortelling om alderdom, sykdom og avslutning, fortalt delvis gjennom en kriminalfortelling. Like fullt markedsføres boken som en

⁶ Sumplandskap er det ordet som erstatter ”träskmarker” i den norske oversettelsen av *Den orologe mannen*.

kriminalroman. Selv om tittelen også kunne beskrevet Wallander, refererer den til Håkan von Enke, og beskrivelsen bakpå boken legger en klar hovedvekt på mysteriet fremfor Wallanders personlige drama. Det må sies at det faktisk utspiller seg en fullstendig kriminalhistorie i boken, med mord, etterforskning, flere mistenkte, avdekking av stadig nye hemmeligheter og en oppklaring til slutt. Selv om de berørte har familiære bånd til Wallander, er ikke Wallander personlig involvert i mysteriet. Han har ingen relevante bånd til sjøkrigsfartøy, spionasje, politikk og den kalde krigen, som romanenes mysterium omhandler. I løpet av bokens over 500 sider får Mankell god tid til å dykke dypt ned i mysteriet, og det er en kompleks fortelling med flere lag og mye spenning som presenteres. Likevel besiktiger han seg i enda større grad av Wallanders personlige utvikling. Uansett hvor komplett kriminalhistorien kan sies å være, overskygges den i stor grad av hovedfigurens personlige reise.

Når det gjelder genredifinisjonen av *Den orolige mannen*, er det ett spørsmål som gjelder: Ligger hovedfokuset på kriminalaspektet? Det er dette som skal definere en kriminalroman. Det som slår meg som leser av alle bøkene om Wallander, er det veldige fokuset på de hverdagslige, trivielle handlingene. Disse får en spesiell betydning i *Den orolige mannen*, da flere tilsynelatende ubetydelige hendelser viser til hovedpersonens sykdom og alderdom. Et eksempel er når Wallanders tidligere kjæreste Baiba oppsøker han for å fortelle at hun er syk og kort tid etter dør. Hendelsen har ingen relevans for kriminalsaken, men har derimot som virkning å minne Wallander på hans egen dødelighet (Mankell 2011: 349ff). Et annet eksempel er når Wallander forlater hjemmet uten å skru av kokeplaten slik at brannvesenet må tilkalles (Mankell 2011: 365). Også denne hendelsen er irrelevant i forhold til den pågående kriminalsaken, men svært relevant i forhold til Wallanders økende glemsomhet. Som leser forventet jeg at disse hendelsene skulle føre til en plutselig innsikt og fortlgang i kriminalsaken. Det er tross alt slik Agatha Christie har lært oss at de fleste kriminalsaker løses; ved plutselig innsikt basert på en tilfeldig og tilsynelatende ubetydelig hendelse. Slik er det altså ikke for Wallander. Svært mange av hendelsene i boken knyttes til aldring og sykdom, men ikke til kriminalsaken.

Mankell har en langsommelig måte å skrive på, som passer den aldrende Wallander godt. De detaljerte beskrivelsene av dagligdagse hendelser iblandet

spenningen og oppstyret rundt en kriminaletterforskning, tilfører en realisme. Mankell benytter også et rikt persongalleri, som bidrar til å gi leseren en følelse av kjennskap og tilhørighet, og tilfører en realisme til Wallanders litterære verden. Jeg har tidligere skrevet om den utbredte bruken av stereotyper i kriminalromaner, for blant annet å minske bruken av personbeskrivelser og rette oppmerksomheten mot kriminalelementet. Mankells fokus på trivialiteter og hverdagslige hendelser later først til å ha den motsatte hensikt og intensjon. Ved nærmere ettersyn stemmer likevel ikke dette helt. Konsentrasjonen av det hverdagslige gjør også at spenning og grusomhet skiller seg klart ut som en sterk kontrast og får dermed et økt fokus. Et grått bakteppe gjør at kriminalaspektet kommer tydelig frem. Romanen er full av eksempler som dette:

Wallander vinkade av dem och samlade ihop sopor och disk. Sedan gjorde han något som bara hände en eller två gånger per år, han letade fram en cigarr och tände den ute på gården.

Det började bli kyligt. Tankarna vandrade fritt. Han tänkte tillbaka på sina forna klasskamrater, de som han hade gått tillsammans med i Limhamn. Hur hade deras liv gestaltat sig? Det hade varit ett jubileum några år tidigare, men det hade han inte brytt sig om att åka på. Nu ångrade han sig. Det hade kunnat ge ett perspektiv på hans eget liv att se vad det blivit av dem. (.....) Plötsligt satte han sig upp med ett ryck. Han hade bläddrat sig fram till några svartvita fotografier i en bok om amerikanska ubåtar och deras ständiga kraftmätning med sina ryska motsvarigheter under det kalla kriget.

Han stirrade på bilden och märkte att hjärtat slog snabbare. Det rådde ingen tvekan. Bilden föreställde exakt det som han hade tagit med sig hem från Bokö. Wallander hoppade upp ur sängen och drog fram den stora cylindern som han hade gömt bakom en hylla där han förvarade gamla skor (Mankell 2011: 246).

Fjodor Dostojevsijs *Forbrytelse og straff* er ingen kriminalroman. Til det er for stor oppmerksomhet viet til Raskolnikovs følelsesliv. Det står i veien for og stjeler oppmerksomheten fra romanens kriminalaspekt. Uten videre kvalitativ sammenligning;

kan det samme sies om *Den orolige mannen*? Denne siste Wallander-romanen både begynner og slutter med omfattende skildringer av Wallanders personlige reise inn i alderdommen og glemselens verden, inn i sumplandskapet, som Mankell kaller det. En typisk kriminalroman innehar stereotypier. Wallander er, som nevnt, på mange måter en typisk nordisk detektiv. Arven fra Sjöwall og Wahlöö er åpenbar, og Mankell er tydelig en elev, kanskje også en lærer, ved den såkalte ”magesårsskolan” (Skei 2008: 99) der etterforskerne tynges ned av bekymringer både av den private og den mer eksistensielle sorten. Denne siste Wallander-boken skiller seg likevel fra både de tidligere ni bøkene i serien og fra bøkene om Martin Beck, ved å ta det hele et steg videre. Magesåret, eller sukkersyken som mest har vært et irritasjonsmoment for detektiven og et tilskudd av realisme til romanen, har fått selskap av en alvorlig sykdom. En sykdom som forandrer hele livet og avslutter Wallanders lange karriere. En sykdom som påvirker alt og gjør at de nevnte bekymringene av privat og eksistensiell art ikke bare er til stede, men dominerer romanen. En slik sykdom er ikke lenger et grått bakteppe. Når alt kommer til alt, er den viktigere enn en hvilken som helst kriminalsak, og det er også slik Mankell fremstiller den.

Det vil være umulig for meg å hevde at den nordiske magesårdetektiven, med sine bekymringer og trivialiteter, på et generelt nivå fjerner fokuset fra kriminalaspektet, som definerer genren, da denne skrivestilen stammer fra Sjöwall og Wahlöö som sees på som selve skaperne av nyere nordisk krim. Det som derimot kan sies om denne skrivestilen, er at den kan virke mer krevende enn den vi kjenner fra andre kriminalromaner, som den hardkokte kriminalromanen og dens kjente stereotypier. Magesårskolen og dens fokus på hverdagslige ting og personlige problemer balanserer på en hårfin linje mellom realitet og litteraritet. Kriminallitteraturen er, i likhet med annen formellitteratur, i utgangspunktet en svært litterær og fiksjonsfull genre. Dens stereotypier og klisjeer grenser gjerne til det urealistiske, men godtas i genresammenhengen. Den nordiske kriminalromanen og dens magesårdetektiv gir en mer realistisk fremstilling enn de tidligere undergenrene. Mye av kritikken av kriminallitteraturen har vært rettet mot dens flate figurer og overfladiske personskildringer. Sett i genreperspektiv er både Martin Beck og Kurt Wallander overraskende realistiske, komplekse og interessante personer. Blant det mest interessante ved disse figurene er det at de har problemer og karaktertrekk som ikke er knyttet direkte

opp mot deres virke som detektiver eller etterforskere. Harry Holes alkoholisme og autoritetsproblemer kan enkelt knyttes direkte opp mot hans arv fra den hardkokte detektiven. Da Sjöwall og Wahloo introduserte Martin Beck med hans problematiske familierelasjoner, høysnue og magesår, var dette helt nytt. Mankell er tydelig inspirert av disse, men den alvorlige sykdommen og de personlige refleksjonene vi ser i *Den orolige mannen*, er likevel utypiske for genren. Evnen til originalitet, nyvinning og utvikling innenfor genren er et etablert kvalitetstrekk i litteraturen, men mer relevant i denne sammenheng, er genreoppfyllelse. Kriminallitteraturen har det spesielle trekket at den klassifiseres som formellitteratur og må forholde seg til strenge genrekrav. Særlig strengt er kravet angående kriminallitteraturens hovedfokus, som i alle tilfeller må ligge på kriminalgomentet. I motsetning til romanens ofte vide og uklare grenser er kriminalromanen underlagt denne regelen. Det er svært interessant at det som i størst grad etablerer *Den orolige mannens* kvalitet, også er det som utfordrer genren. Dette viser tilbake til den kvalitative genrediskusjonen tidligere i oppgaven.

7.4. Genreforvirring

Den kriminallitterære teorien jeg har lagt til grunn for denne oppgaven, har en særegen opptatthet av genre, de forventninger det følger med seg og oppfyllelsen av disse. Genrefokuset går som en rød tråd gjennom svært mye av det som skrives og diskuteres omkring kriminalromanen. Dette genrefokuset er noe jeg ikke finner i lignende grad når det gjelder andre av romanens undregener. Erlend Loe omtales sjeldent som en ny-naivistisk forfatter, kun forfatter, men når det skrives om Jo Nesbø, ser man seg svært ofte nødt til å omtale han som *krim(inal)*forfatter. I klar kontrast til den kritikken Grande med flere har utsatt genren for, ser vi at kriminalromaner med dårlig språk og flate figurer mottar rosende omtaler og oppnår enorme salgstall tilsynelatende kun grunnet spenning og underholdningsverdi og det at de rett og slett oppfyller genrekravene. Profesjonelle bokanmeldere begrunner ofte rosende kritikker i genren. Man får ofte følelsen av at en god kriminalroman kun er en som lever opp til genreforventninger og genrekonvensjoner, mens tradisjonelle kvalitetskriterier under de rette omstendigheter i stor grad kan ignoreres. Det kan virke som om en kriminalroman til tider kun er en kriminalroman og

ikke en roman, på tross av paradokset betegnelsen da rommer. Dette skaper vansker for forståelse og tolkning av kriminalromanen. Det er viktig å finne en balanse mellom de forskjellige genrene en roman har tilhørighet i. For igjen å bruke Erlend Loe som eksempel: *Naiv. Super.* vurderes som en roman, men man godtar en spesiell skrivestil og handling gjennom forståelsen av den som ny-naivistisk, likevel er denne undergenren underlagt romangenren. Omtalen og forståelsen av en kriminalroman kan derimot tidvis se ut til å ikke være underlagt romangenrens generelle forståelseshorisont.

Om vi skal se på *Den orolige mannen* ut fra de strenge genreoppfatningene til blant andre Skei og Cawelti, er boken mislykket som kriminalroman. Som kriminalroman inneholder den siste boken om Kurt Wallander en elementær feil: Romanens hovedfokus ligger et annet sted enn på etterforskningen av kriminalsaken. *Den orolige mannen* er, i hvert fall i mine øyne, først og fremst en rørende, personlig fortelling om aldring og avslutning. Dette underbygges av at kriminalhistorien oppleves som uavsluttet og ufullstendig, grunnet dens plutselige slutt med manglende svar og løse tråder. Når vi ser hvor veldokumentert og detaljert Wallanders personlige reise inn i alderdommen og sykdommens verden er, uten en eneste løs tråd, er det både interessant og relevant å merke seg hvordan kriminalsaken avsluttes brått, med et stort antall ubesvarte spørsmål og løse tråder.

Hvordan man til slutt opplever *Den orolige mannen*, vil da være bestemt av genreoppfatningen. En bok som, i sin norske oversettelse, bærer Gyldendals krimlogo på forsiden og omtales som ”Den første kriminalromanen om Kurt Wallander siden 2000” på baksiden, kan vel ikke leses som noe annet enn en kriminalroman? Når denne da ikke oppfyller det aller viktigste kravet til en kriminalroman, hva sitter man da igjen med? En mislykket kriminalroman? En misplassert roman? Eller kanskje en misforstått genreoppfatning? Har det i det hele tatt noe å si om **hoved**fokuset ligger på etterforskning, så lenge det er et rimelig stort fokus på det? Hva med originalitet og nyvinning? Det mest vesentlige for denne oppgaven er ikke om *Den orolige mannen* faktisk kan klassifiseres som en kriminalroman eller ikke, men hvor genregrensene går. Den allmenne oppfatning til teoretikere og kritikere jeg har tatt for meg, går ut på at en kriminalroman er noe annet enn en ”vanlig” roman. Det er en egen genre med egne kvalitetstrekk og skriveregler, og den settes blant annet i et motsetningsforhold til

anerkjente litterære mestere som Jane Austen og Gustave Flaubert (Elgurén & Engelstad 1995: 17). Cawelti mener vi skal evaluere formellitteratur ved å se på to aspekter; oppfyllelsen av genrens krav og potensial, og hvordan verket skiller seg ut ved å oppnå noe originalt og nytt. Å skrive en god kriminalroman må derfor være å forstå som å tøyne strikken så langt det lar seg gjøre innenfor genrens rammer. Likevel er dette enklere sagt enn gjort, mye grunnet de spesielle kriteriene som ikke er å finne i andre genre, og som til en viss grad står i et motsetningsforhold til hverandre. Forfatteren må skape figurer som har dybde og vekker leserens interesse, samtidig som de skal være gjenkjennelige og enkle stereotypier. Handlingen må være sentrert rundt en etterforskning, og denne må stå i fokus. Samtidig vil det være urealistisk og kjedelig om ingen andre hendelser beskrives. En kriminalroman må også skildre livet til detektiven eller etterforskeren, som tross alt lever og går videre parallelt med etterforskningen. Det er mange regler å forholde seg til, og det er ganske ulikt å skrive en kriminalroman og å skrive en tradisjonell roman, en langt videre og mer flytende litterær genre. Pål Gerhard Olsen skrev i en kronikk i Dagbladet i 1996 at ”Kriminalromanen er lagt i korsett!”. Anne Holt svarte: ”Lenge leve korsettet!” (Holt, 1996). Flere regler betyr likevel ikke nødvendigvis en enklere jobb. Å skrive en kriminalroman er ikke som å bake en kake. Mange regler står klare og tydelige, men hvordan disse skal følges i realiteten og hvordan alle de forskjellige reglene og normene, både genrespesifikke og mer generelle, skal virke sammen, det finnes det ingen oppskrift på.

8. *Tyskungen* av Camilla Läckberg

Tyskungen er Camilla Läckbergs femte kriminalroman sentrert rundt den vesle bygden Fjällbacka og forfatteren Erica Falck og politimannen Patrik Hedström, som nå er nygifte og foreldre til ett år gamle Maja. Midt oppe i pappapermisjon, tidsfrister, familiedramatikk og dagliglivets trivialiteter, begynner Erica å grave i fortiden. I en kiste på loftet, som tilhørte hennes avdøde mor, finner hun en blodig barnetrøye, en tysk medalje fra annen verdenskrig og flere dagbøker moren skrev under krigen. Hun leverer medaljen til Erik Frankel, en lokal ekspert på naziartefakter. Kort tid senere blir Erik funnet drept. Gjennom lesningen av dagbøkene viser det seg at Erikas mor Elsy og den drepte tilhørte samme vennegjeng under oppveksten. Snart blir også en eldre dame funnet kvalt i sin egen seng, også hun fra den samme vennegjengen som Elsy tilhørte. Av en vennegjeng på fire er nå to drept i løpet av kort tid. Erica forstår at svaret ligger begravd i fortiden, i krigens dager. På den tiden var Eriks eldre bror Aksel tatt til fange av tyskerne, og en ukjent nordmann ved navn Hans Olavsén dukket opp i Fjällbacka. Han utga seg for å være norsk motstandsmann, men viste seg senere å være sønn av en SS-offiser, og tidligere vakt ved Grini konsentrasjonsleir, der Aksel møtte han. Det hele endte i en konfrontasjon der Hans ble drept, og vennegjengen har måttet bære med seg en mørk hemmelighet i seksti år. Den eneste som aldri bar på denne hemmeligheten, er Elsy. Elsy fikk aldri vite hva som skjedde. Hun bar i stedet på en annen hemmelighet: Få måneder etter at Hans forsvant, fødte hun hans sønn, tyskerungen.

8.1. Sveriges krimdronning

Camilla Läckberg utstyres stadig med epitetet ”Sveriges krimdronning”. Dermed forventer man kanskje noe utenom det vanlige av bøkene hennes, noe ekstraordinært og enestående. Det får man ikke. For *Tyskungen* er nettopp ordinær. Den gir deg akkurat det du forventer å få av en kriminalroman, med terningkast på forsiden, og som man kan plukke med seg mens man står i kø for å betale på Rema 1000. Ikke bare fyller den genrekravene, den fyller også genreforventningene til punkt og prikke.

Språket Camilla Läckberg benytter seg av gjennom *Tyskungen*, oppleves som middelmådig og ordinært. Tidvis er det svært oppsummerende, overfladisk og lite litterært. Läckberg tar i bruk et enkelt, dagligdags språk for å beskrive hverdagslige opplevelser. Ofte beskriver hun hendelser som er morsomme og fører til hysterisk latterkrampe blant de litterære figurene, uten at jeg som leser så mye som trekker på smilebåndet, grunnet den overfladiske, oppsummerende, nærmest journalistiske skrivestilen. Språket i sin helhet er likevel ikke så dårlig at det virker forstyrrende eller hindrer flyten i lesningen. For det meste holder Läckberg seg til en jevn, medioker skrivestil og språk. Det finnes likevel passasjer med bedre språk. Jeg vil påstå at Läckbergs sterkeste språklige passasjer er knyttet til følelsesbeskrivelser. Et eksempel er det jeg opplever som en rørende beskrivelse av aldrende kjærlighet mellom Elsys barndomsvenninne Britta og hennes ektemann Herman:

Diagnosen hade fått dem båda att sitta tysta en lång stund. Sedan hade Britta undsluppit sig en snyftning. Bare det. En snyftning. Hon hade kramat Hermans hand hårt, och han hade kramat tillbaka. De förstod båda vad det innebar. Det liv som de hade levt tillsammans i femtiofem år skulle förändras drastisk. Långsamt skulle sjukdomen bryta ner hennes hjärna, få henne att tappa mer och mer av det som var hon: hennes minnen, hennes personlighet. Avgrunden gapade vid och djup framför dem.

Det hade gått ett år sedan dess. De goda stunderna blev färre och färre. Hermans händer darrade när han försökte vika servetterna på det sätt som Britta alltid hade gjort. Hon brukade göra en solfjäder. Men trots att han hade sett henne göra det så många gånger fick han inte till det. Efter fjärde försöket välldde ilskan och frustrationen upp inom honom och han slet servetten i bitar. Små, små bitar som singlar ner på tallriken. Han satte sig på stolen och försökte samla sig. Torkade en tår som trängde fram i ögonvrån (Läckberg 2012: 96).

Følelser ser ut til å være svært viktig for Camilla Läckberg i hennes kriminalromaner. Gjennom *Tyskungen* dykker hun ned i mangfoldige figurers indre, både hovedfigurer og de som kun spiller en birolle i handlingen. Tidvis føles det som om hun

vil gi oss innblikk i alle personlige tragedier og drama som har utspilt seg i Fjällbacka de siste 65 årene. Det positive med dette er at også drapsmennene gis en bakgrunn og et motiv som tilfører realisme og dybde til figurene. Gjennom det høye antallet slike beskrivelser, blir også disse skildringene skjult i mengden, slik at de ikke fungerer som avslørende. Man må likevel spørre seg om det er nødvendig å vite om barnløsheten til en av de ansatte på politistasjonen og tapet av et barn for en annen ansatt når disse figurene har en minimal plass i handlingen og disse hendelsene ikke har noen som helst relevans for romanen ellers. Läckberg er villig til å gå langt for å presse fram en tåre hos leseren, og tidvis gir dette boken et melodramatisk preg når vi til stadighet får høre om ”alles” triste, dog irrelevante, fortid og følelser. Det må likevel sies at selv om dette oppleves som noe forstyrrende og unødvendig, stjeler det aldri oppmerksomheten fra kriminalsaken, slik jeg opplevde det i *Den orolige mannen*. Selv om det er svært mange dykk ned i forskjellige figurers følelsesliv og fortid, er det aldri dype dykk. Selv de mest tragiske, personformende opplevelser behandles aldri grundig.

De mange beskrivelsene av forskjellige personers følelser, fører til et stadig skifte i synsvinkel. Läckberg hopper stadig fra figur til figur og frem og tilbake i tid. I et kapittel følger vi Erika i nåtid, mens vi i det neste opplever konsentrasjonsleieren på Grini i 1944 gjennom Aksel Frankels øyne. Dette er en teknikk som er mye brukt i kriminalromaner. Den gjør det lettere for forfatteren å skildre figurene, da hun kan gi leseren et direkte innblikk i deres indre, fremfor å skildre dem slik vi vanligvis opplever andre mennesker – fra utsiden, noe som krever mer tolkning av leseren, men også mer psykologisk innsikt av forfatteren som må vite hvordan en som har det på en gitt måte, vil oppføre seg for helt eller delvis å avsløre dette. Ved å bruke Läckbergs metode kan forfatteren i stedet skrive svart på hvitt hva den gitte personen føler. Teknikken kan også gi leseren innblikk i situasjoner og forhold som detektiven eller etterforskeren ikke kjenner til. Dermed kan leseren selv tolke spor og leke detektiv parallelt med den litterære detektiven. Leseren blir dermed involvert i teksten på en forsterket måte, noe som bidrar til opplevelsen av spenning, om det blir gjort riktig. Blir det gjort feil, har det motsatt effekt. Innblikkene Läckberg gir oss i de forskjellige bevissthetene og særlig de som befinner seg i fortiden, gjør at den observante leser dessverre løser mysteriet lenge før både Erica Falck og de ansatte på Tanumshede politistasjon. Det er lett å forstå ut fra

interessen for Aksels møte med vakten på Grini at denne personen skal ha en betydning for historien videre. Når en mystisk og plaget nordmann plutselig dukker opp, forstår man raskt at dette er samme person. Allerede ut fra tittelen på romanen og beskrivelsen av hva Erica fant på loftet i første kapittel, forstår vi at Hans og Elsy fikk et barn. Den gjennomgående konsentrasjonen om en gammel og begravd hemmelighet antyder også at Hans ble drept og nettopp; begravd. Dette forstår den observante leser lenge før det samme til slutt går opp for Erica. Riktignok vet leseren fortsatt ikke svaret på mordgåten: Hvem drepte Hans, Erik og Britta? Dessverre for opplevelsen av romanens spenningskurve er ikke dette det mest essensielle. Det som skaper mest spenning og flest spørsmål i denne romanen, er fortidens hemmeligheter. Midtveis i boken er disse så godt som løst. Attpåtil vet man med forholdsvis høy grad av sikkerhet at drapsmannen finnes innad i en gjeng på fire, ettersom det stadig hintes til en sammenheng mellom fortidens og nåtidens hemmeligheter. Sannsynligvis finnes han blant de to overlevende, noe som etter hvert viser seg å stemme da begge de to overlevende til slutt avsløres som drapsmenn. Dermed er det lite spenning igjen.

Et enkelt ord kan ha enorm betydning for en hel roman. *Tyskungen* er et eksempel på dette. Hadde Läckberg valgt en annen tittel, hadde mysteriet vart lenger og gitt leseren en bedre opplevelse av spenning. Spenning er en av de viktigste bestanddelene i en kriminalroman. Det er vanskelig å finne en anmeldelse av en kriminalroman som ikke nevner spenning. Det vil også være naturlig, i hvert fall delvis, å forklare genrens popularitet gjennom virkningen av spenning. Pål Gerhard Olsen roser spenningens plass i kriminalitteraturen slik:

Alt jeg har skrevet har hatt som siktemål å oppvurdere handlingsprosaen, å få gjennomslag for at et bilde ikke bare er et bilde, ikke hvis det er spennende, for å si det sånn. I bok etter bok har jeg propagandert for handlingsbildets psykologi som den skarpeste psykologi, fordi den har et avspillingsrom, fordi den finner sted, den beskriver ikke bare. Bildet som den legemliggjorte psyke, et sinnlig fenomen, bildet som et sinnbilde, en der-og-da-dramatisert bulletin fra bak pannebrasken (Elgurén & Engelstad 1995: 283).

Det er ikke slik at spenningen mangler i *Tyskungen*, men, som jeg har forklart, opplever jeg spenningskurven som synkende lenge før mysteriet er oppklart.

På tross av genren, flere mord og stor uhygge er det et sterkt fokus på det hverdagslige i *Tyskungen*, slik det ofte er i dagens nordiske kriminalromaner. Figurene lever et liv, også utenom jobb og etterforskning, der pastavann må kokes, vekten går opp og ned og livet preges av rollene som småbarnsforeldre. Oppmerksomheten rettes dermed også mot andre ting enn kriminalsaken. Det at Erica ikke jobber som etterforsker av den aktuelle saken, men som forfatter, bidrar også til dette. Likevel er det aldri tvil om hva som er romanens hovedfokus. Det er korte og grunne beskrivelser av alt som ikke har med kriminalsaken og etterforskningen å gjøre. Etterforskningen infiltrerer også de hverdagslige hendelsene og det nevnte pastavannet koker over mens Patrik tenker på mord og mysterier. Også de flokete forholdene mellom Erica og svigermoren og mellom Patrik og ekskonen, som først later til å være irrelevante og distraherende, viser seg å få betydning for kriminalsaken idet de fører til oppdagelsen av flere av Elsys dagbøker, fulle av den informasjonen og de svarene Erica har søkt.

At oppmerksomhet er viet til andre aspekter enn kriminalaspektet viser seg også i det store persongalleriet Läckberg benytter seg av. Dette er også noe vi kjenner først og fremst fra Sjöwall og Wahlöö, men også fra Henning Mankell. Som tidligere nevnt er det en stor opptatthet av nesten samtlige personers triste fortid og såre følelser i *Tyskungen*. Alle disse personene, følelsene og historiene oppleves likevel ikke forstyrrende for kriminalsaken. Tidvis kan det bli så mange av dem at de truer med å bli et irritasjonsmoment i lesningen, men de tar aldri helt over leserens oppmerksomhet. Noe av grunnen til dette er den manglende dybden i figurene. Selv de figurene som beskrives forholdsvis hyppig og omfattende, stjeler lite av leserens oppmerksomhet, og dette må kunne begrunnes i Läckbergs omfattende bruk av klisjeer og stereotypier.

8.2. Klisjédronningen

Det florerer av klisjeer i *Tyskungen*. Bokens desidert største klisje har fått navnet Bertil Melberg, den sure, gamle politisjefen med hentesveis, som er god på bunnen. Han som ser ut til å avsky alt levende, men lar hjertet smelte av en hund når ingen ser på. Han som

er definisjonen på stiv og rigid, men villig svinger seg til salsarytmer i kjærlighetens navn. Melbergs karakter er bygget opp av klisjeer. Mest av alt er det klisjeen om den sure gamle politimesteren som er god på bunnen. Har man lest mange kriminalromaner, kan man lett tro at et av kravene for å bli politisjef er at man er sur og vanskelig, men med et godt hjerte, og at man alltid viser dette og tar ansvar i siste liten, gjerne helt eller delvis i hemmelighet for ikke å ødelegge sitt rykte som grinebiter.

Slik er det også i *Snømannen*, der Harry Holes vanskelige og byråkratiske sjef benytter alle anledninger til å vise hvor mye han misliker Hole, helt til han plutselig er villig til å ofre jobben for han. Som Kolbjørn Brekstad skrev i en kronikk i Dagbladet, om kritikkgrunnlaget for den kriminallitterære genren:

I virkeligheten er det ikke mer sært enn tusen krimromaner der helten sliter med penge-, ekteskaps- og alkoholproblemer - eller den rasende politimesteren som ikke forstår detektivens genialitet - eller ... nåja, det er sannelig sjablonger nok å velge i (Brekstad, 1996).

Läckberg presenterer oss for flere stereotypiske og klisjéfylte figurer i *Tyskungen*. Svigermoren som ikke respekterer privatlivets grenser, ekskonen som fortsatt er forelsket i Patrik – og selvsagt har et fantastisk forhold til svigermoren, og tenåringsdatteren som gjør opprør og drikker seg full. Selv Patriks og Ericas ett år gamle datter er stereotypisk portrettert. Det er for så vidt ikke noe galt med dette. Mange barn elsker dukker og kake og hater å bli påkledd, og mange kvinner har anstrengte forhold til sine svigermødre, men her blir det i overkant mye av det typiske og sjablongaktige. Figurene oppleves dermed lett som platte og kjedelige. Også situasjoner beskrevet i boken er tidvis preget av klisjeer. Mens den gjennomsnittlige førstegangsfødende kvinne er i aktiv fødsel i åtte timer og føder på overtid med partneren ved sin side, har kvinner i film og litteratur en tendens til å føde før tiden, på rekordtid, mens de selv eller partneren er sperret inne, gjerne i en ødelagt heis. Läckberg har vært original nok til å benytte seg av en kjeller fremfor en heis, men ellers er alle komponentene i en velkjent og velbrukt klisjé på plass. I tillegg er det Melberg som er til stede ved fødselen. Den sure, gamle mannen som er

ukomfortabel med følelser, men egentlig veldig god og myk på bunnen, trår til som fødselshjelp i klisjeens navn.

Den utbredte bruken av stereotypier gir boken et noe useriøst preg. Läckberg reddes likevel av at stereotypiene og klisjeene i hovedsak er forbeholdt det som ikke angår kriminalsaken. Slik bidrar det sjablongaktige til å holde oppmerksomheten sentrert om etterforskningen til tross for alle personene og hendelsene omkring.

8.3. Seriedronningen

”Ingen litterære sjangere er så nær knyttet til begrepet seriefigur som kriminalfortellingen.” Dette skriver Gunnar Staalesen i essayet *Kunsten å leve med en seriefigur* (Elgurén & Engelstad 1995: 172). Han forteller videre at seriefiguren allerede ble etablert av genrens grunnlegger Edgar Allan Poe og er dermed forankret i selve roten av genren. Alle de tre bøkene jeg har tatt for meg i denne oppgaven, er deler av bokserier. Slik forholder det seg for de fleste kriminalromanene på dagens bestselgerlister. Dette kan ha mange grunner, men det er ikke urimelig å anta at det, i hvert fall delvis, har å gjøre med penger og salgstall. Publikum har lettere for å kjøpe en bok om Erica Falck hvis de har lest og likt tre bøker om henne allerede. Jeg vil også tro at dette gjør skriveprosessen lettere for forfatteren, da hun eller han slipper å skape og beskrive et helt nytt univers for hver nye bok. Forfatteren kan anta at publikum kjenner til etterforskerens fortid allerede, og slipper dermed å flette alle detaljer fra denne inn i fortellingen. Dette kommer tydelig frem i en del kriminalromaner der forfatteren tidvis antar at leseren vet mer enn han gjør. Har man ikke lest den tidligere boken i serien, er det ofte ting som er uklare i lesningen av den gjengse kriminalroman. Dette trenger selvsagt ikke alltid være en ubevisst feil fra forfatterens side. Når vi leser om Ernst Lundgren som forut for handlingen i *Tyskungen* har fått sparken fra Tanumshede politistasjon, uten å få vite bakgrunnen for avskjedigelsen, vekker det vår nysgjerrighet - kanskje nok til å kjøpe den tidligere boken i serien? Dette går selvsagt også, og gjerne i større grad, andre veien. Dagens kriminalromaner inneholder ofte en fullstendig kriminalfortelling, men også flere ubesvarte spørsmål omkring figurenes privatliv. Leserens nysgjerrighet vekkes, og den neste boken i serien kjøpes.

Tyskungen er full av slike ”cliffhangere”. Gjennom over 400 sider har vi fulgt Patrik og Erica i deres hverdag og familieliv. Noe av det siste som skjer før handlingen avsluttes, er at Erica oppdager at hun er gravid igjen. Det er naturlig å anta at flere lesere vil ønske å følge sine nye bekjenskaper videre i livet. Det er likevel ikke bare privatlivets saker som står som uferdige og venter på en fortsettelse. Det tydeligste salgstrikket i *Tyskungen* er den gjennomgående oppbyggingen til seriens neste roman, *Sjöjungfrun* (2008). Gjennom etterforskningsarbeidet benytter Erica seg ved flere anledninger av bygdens bibliotek. Bibliotekaren Christian, som Erica ofte er i kontakt med, skriver en bok som viser seg nettopp å ha tittelen *Sjöjungfrun*. På spørsmål omkring denne boken svarer han unnvikende og oppfører seg merkelig og plaget. Dette går igjen ved flere episoder gjennom handlingens gang. Til slutt ender *Tyskungen* med en smakebit på Läckbergs neste roman, som nettopp har fått tittelen *Sjöjungfrun*. Når man først har lest 409 sider om Patrik og Erica og livet i Fjällbacka, leser man like gjerne dette kapittelet også, og har man først lest ett kapittel, får man fort lyst til å lese resten av boken. Enten følelsene for Läckbergs forfatterskap er hete eller lunkne, er i hvert fall min nysgjerrighet vekket, og den seirer her over vurderingene av kvalitet.

I løpet av romanserien om Fjällbacka blir man godt kjent med både bygden og menneskene som bor der. Man kan kanskje gå så langt som til å si at Fjällbacka har blitt et fenomen. Det arrangeres guidede turer hver sommer for mengden av turister som vil gå i Patriks og Ericas fotspor og restaurantene serverer retter som har fått navn etter både forfatter og narrative figurer. Läckberg har også utgitt flere kokebøker med mat fra Fjällbacka, og jeg tør hevde at det ikke er Camilla Läckbergs kokkeferdigheter, men heller Erica Falcks etterforskningsferdigheter, som selger. Det er ikke nødvendigvis kun den enkelte romans oppbygning, spenning, skildring og språk som skaper de høye salgstallene for Läckberg. Den tidligere siviløkonomen selger en livsstil, og publikum fortsetter kanskje å kjøpe bøkene hennes delvis for å holde kontakt med de litterære vennene sine som holder til i den svenske kystbyen. Gunnar Staalesen beskriver dette i sitt essay om serie-figurer:

Det vi opplever når vi går inn i en bok der vi møter en person vi allerede kjenner fra før, er at her er det trygt å være, her kjenner vi oss igjen. Sjangermessig gir

dette oss bekræftelsen på at vi enda en gang har valgt rett; det var akkurat denne typen bok vi ville lese (Elgurén & Engelstad 1995: 182).

Det kan være mange grunner til kriminalromanens popularitet som ikke hører inn under litteraturvitenskaplig refleksjon. Bokklubbene har lagt sin elsk på genren og ifølge Kolbjørn Brekstad er dette mye av bakgrunnen for de høye salgstallene. Han skriver:

For noen år siden utstøtte William Nygaard et hjertesukk om at han gjerne skulle visst hvordan man lager en bestselger. Nå vet han det nok. Bokklubberiet fikser den saken. I år har man også utvidet virkeområdet ved å kjøpe opp det vesle som skal tilbys av litteraturstoff i TV; det vil være en vanntett garanti for rikelig belysning av trendriktige ekteskapsproblemer, oppvekst på Sinsen og pikante små åpninger. Det hele dreier seg om marked, om kjendiseri, først og sist om penger, ikke om litteratur (Brekstad, 1996).

Som litteraturviter er dette områder jeg ikke vil berøre i større grad. Det jeg likevel vil peke på i denne sammenheng, er altså romanenes seriepreg og de tekstlige oppfordringene vi får om å lese både tidligere og framtidige bøker fra samme serie. I denne forbindelse kan man også stille spørsmål om kvantitet fremfor kvalitet og sammenligne Camilla Läckberg med Erica Falck idet hun prøver å presse frem stadig nye ord og sider til boken hun skriver for å møte tidsfrister og tjene penger. Det er neppe snakk om kunst kun for kunstens skyld hos noen av disse kvinnene.

8.4. Genredronningen

Tyskungen er en roman full av mangler og feil. Den er spekket av klisjeer, spenningskurven er synkende lenge før klimaks er nådd, og språklig og stilistisk kan den beskrives som platt og ordinær. Selv eksempelet mitt på velskrevenhet i skildringen av aldrende og vanskelig kjærlighet er på ingen måte revolusjonerende eller ekstraordinært, og slike partier er også i mindretall. På tross av dette må jeg konkludere med at *Tyskungen* er en vellykket kriminalroman. Langt på vei er den spennende, dog ikke for

spennende. Du følger spent med på utviklingen av mysteriet, men kan likevel legge boken fra deg og glemme den når det passer deg. Da er det heller ikke noen ulempe at boken har et lettlest og enkelt språk. Kort forklart er *Tyskungen* akkurat det leseren tror han skal få, og dermed akkurat det han antakelig ønsker seg når han altså har valgt å lese en kriminalroman som selges på Rema 1000. Den lever kort sagt opp til genreforventningene. Läckberg briljerer ikke på noe område, men gir deg akkurat det du forventer, ønsker og forlanger. Tyskungen er middelmådig. Fordi Läckberg ikke utmerker seg på noe område, utfordrer hun heller ingen genregrens. På bakgrunn av bestselgerlistene og Läckbergs popularitet kan det se ut til at oppfyllelsen av genreforventninger er vel så viktig som kvalitet, også den genrespesifikke kvaliteten, for populariteten til dagens kriminallitteratur. Jeg har tidligere begrunnet deler av genrens popularitet i virkelighetsflukt og avslapping, og for at dette skal inntreffe, kreves en viss forutsigbarhet. Man bør få vite hva man går til. Det får man i *Tyskungen*. Jeg vender igjen tilbake til Staalesens sitat: "[...] det var akkurat denne typen bok vi ville lese" (Elgurén & Engelstad 1995: 182).

Der *Den orolige mannen* inneholder rørende skildringer av et aldrende sinn, inneholder *Tyskungen* klisjeer og stereotypier. Dette betyr likevel overraskende lite for min leseopplevelse, da jeg i lys av genreforventninger i stor grad skummer gjennom det som ikke omhandler etterforskningen og gir meg en umiddelbar følelse av spenning. Ved lesningen av de tre kriminalromanene jeg har tatt for meg i det foreliggende, opplever jeg at genreforventninger står svært sentralt i min opplevelse av kriminallitteraturen. Selv om personskildringene av Wallander er elegante og interessante, opplever jeg dem som forstyrrende i det jeg forventer at skal være en kriminalroman. På samme måte plages jeg lite av klisjeene i *Tyskungen*, men gleder meg over at beskrivelsene er grunne og ikke stjeler oppmerksomheten fra mordgåten.

Oppfyllelsen av genreforventninger og leseglede er likevel ikke det samme som litterær kvalitet. Läckberg gir kanskje leseren det han vil ha, men en positiv omtale av *Tyskungen* vil i stor grad være basert på underholdningsverdi og genreoppfyllelse fremfor litterær kvalitet. Vi nærmer oss dermed kanskje roten av duplisiteten i genrens mottakelse. Det som her viser til mitt valg av litterær teori i forståelsen av genren, er at *Tyskungen* kunne gitt en enda bedre leseopplevelse om den hadde oppfylt de allmenne

kvalitetstrekkene i høyere grad. Selv om klisjeene sjenerer mindre enn man skulle tro, hadde jeg foretrukket at de ikke var til stede. Jeg gledes over oppfyllelsen av genreforventninger, men greier ikke se bort i fra manglene det i dette tilfellet medfører. Når jeg skummer gjennom, og plages lite av Läckbergs klisjéfylte språk, er dette kun noe som inntreffer ved den umiddelbare leseopplevelsen. Ved en nærlesning er klisjeene mer forstyrrende. Her gjør også mangelen på allmenn litterær kvalitet seg gjeldende. Det oppleves som vanskelig å foreta en litterær analyse av *Tyskungen*, langt vanskeligere enn av de to andre genreeksemplarene jeg har tatt for meg her. På samme måte vil en nærlesning gi et mer positivt syn på *Den orolige mannen*. Genreforståelsen vil være den samme, men man vil kunne ta tak i den litterære kvaliteten i skildringen av Wallander, fremfor kun å avskrive det hele som genremessig forstyrrende. En nærlesning kan dermed gi det motsatte inntrykk enn den umiddelbare leseopplevelsen for begge disse to kriminalromanene. Jeg opplever at Läckberg benytter få kjente litterære grep og at det er lite som skjuler seg i det enkle språket hun benytter. Dermed er vi kanskje ved noe av roten til duplisiteten i kriminalromanens mottakelse. Mens den umiddelbare leseopplevelsen er tilfredsstillende og i stor grad overser feil og mangler, sliter akademikeren med i det hele tatt å finne noe å ta tak i og jobbe videre med i en nærlesning og analyse av *Tyskungen*.

9. Konklusjon

Da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven ønsket jeg å utforske grunnlaget for den kvalitative kritikken kriminallitteraturen utsettes for. Dette fikk jeg raskt et innblikk i da jeg utforsket genrekravene og dens rolle som formeldiktning nærmere. Genrens grunnformel, som sier at hovedfokus i kriminalromanen må være på kriminalaspektet, tiltrekker seg i stor grad stereotyper og klisjeer. Den erfaringsbaserte kunnskapen jeg har fått gjennom arbeidet med denne oppgaven, viser at genrens grunnformel i praksis har betydning for kvaliteten av kriminalromanen, grunnet tilstedeværelsen av disse trekkene. De tre bøkene jeg har tatt for meg, inneholder alle trekk som har vært kritisert i diskusjonen omkring genren, dog i varierende grad. Gjennom tre litterære analyser har jeg likevel vist at det er forskjeller både i forekomsten og bruken av disse trekkene og i kvaliteten på kriminalromaner. Mitt mål har vært å utforske spesifikke litterære eksempler, men likevel kunne si noe allment om kriminalromanen som genre på bakgrunn av de utforskede verkene i tillegg til teori om emnet. Noen kriminalromaner åpner opp for mer tvetydighet, tolkning og har en høyere grad av litterær kvalitet enn andre, slik det er kvalitetsforskjeller innad i alle litterære genre. Kvaliteten til et verk kan ikke bedømmes på et generelt og genremessig grunnlag. Jeg føler likevel at det er mulig å si noe generelt om forståelsen av genren og dens kvalitet ut fra de begrensningene den må forholde seg til. Oppgaven jeg har skrevet er likevel i stor grad basert på min erfaring med kriminallitteratur. Jeg tok for meg tre bøker fra bestselgerlisten fordi jeg ønsket å utforske bakgrunnen for genrens popularitet blant publikum. Jeg la ingen vekt på kvaliteten til bøkene jeg valgte, kun populariteten. Med et annet utvalg av litteratur, vil man kanskje kunne komme til andre konklusjoner.

Et interessant aspekt jeg har erfart ved den kriminallitterære genren, er tilstedeværelsen av en slags kvalitetsbasert genregrense. Det som gjør *Den orolige mannen* mest interessant fra et litteraturvitenskapelig ståsted er også det som i mine øyne gjør at den skriver seg ut av den kriminallitterære genren. Sånn sett må man kunne si at det i dette bestemte tilfellet er et kvalitativt skille mellom kriminalromanen og den ”seriøse” romanen. Jeg har gjentatte ganger sitert ulike teoretikere som har hevdet at

kriminalromanen er en mindre ting. Ut fra de undersøkelserne jeg selv har foretatt, vil jeg konkludere med at disse uttalelsene har et reelt grunnlag, på bakgrunn av grunnformelens betydning for den gjengse kriminalroman, der den svært ofte fører til en hyppig bruk av sjablongaktige situasjoner og figurer som i et etablert litteraturvitenskapelig syn er lite ønskelig. Når jeg så har konkludert med at det er hold i påstandene om at kriminalromanen er en mindre ting, vil jeg samtidig påpeke at jeg har utført litterære analyser og funnet kvaliteter i alle de tre romanene jeg har tatt for meg. Dermed finner jeg ikke grunnlag for å sette genren i et motsetningsforhold til litteratur som helhet, slik Grande og Fosse har gjort. Min egen lesning og analysering av kriminallitteratur har vist meg genreeksemplarer som inneholder litteraritet og må kunne klassifiseres som litteratur.

Mitt fremste mål har vært å undersøke hvordan man best kan lese og forstå kriminalromanen, og ikke å avgjøre den generelle litterære kvaliteten i genren som helhet. Definisjonen av kriminalromanen som en mindre ting er likevel svært vesentlig. Først og fremst skiller den kriminalromanen fra den ”vanlige” romanen og styrker dermed tanken om at den må leses og forstås på et annet vis. Videre viser den til genrens begrensninger og viser dermed hvilke forventninger man kan ha og hvilke grenser man må forholde seg til ved en kvalitetsdom.

Basert på forståelsen av genren som litterær har jeg vanskelig for å legge den generelle og etablerte litteraturforståelsen fra meg. Mange av teoretikerne jeg har tatt for meg, har lagt stor vekt på oppfyllelsen av genrekrav og –konvensjoner. Dette kan se ut til å være roten til noen av uenighetene som omkranser genrens mottagelse. Mens noen mener at genrens mål kun er å følge disse konvensjonene og at det er dette som skaper kvalitet, mener noen at den samme oppbyggingen minsker kvaliteten. I en tradisjonell litteraturteori blir mange av genretrekkene vi finner i kriminalromanen sett på som feil. Det er denne kollisjonen av forståelse som setter kriminalromanen i en spesiell stilling, og vanskeliggjør forståelsen av den.

Hovedproblemstillingen for denne oppgaven har vært: Hvordan skal vi lese og forstå kriminalromanen? Gjennom de tre litterære analysene jeg har foretatt, har jeg vist hvordan man kan benytte to tilsynelatende motstridende syn og teorier på en og samme tekst og foreta en lesning og analyse basert på begge teoriene. For meg ble det naturlig å

forsøke å benytte meg av en etablert litteraturteori så vel som en genretilpasset teori. Selv om kriminalromanen sees på som en egen genre, er den fortsatt en undergenre av romanen, og det har derfor vært naturlig for meg å forholde meg til dennes etablerte teori. Å benytte en generell litteraturteori viser også respekt og håp for genren, fremfor komplett avskrivelse som ubetydelig formellitteratur. Likevel er det også både viktig og nødvendig å anerkjenne nye retninger og undergenrer og legge merke til hvilke trekk som kan gjenfinnes i samtlige genreeksemplarer. Disse kan vanskelig sees på som feil uten å avskrive hele genren litterært.

Det er viktig at forfatteren må utfylle formelen for at produktet skal kunne klassifiseres som en kriminalroman, men dette alene skaper ikke kvalitet. Vi må skille mellom genretrekk og kvalitetstrekk, samtidig som kriminalromanen må inneholde begge deler. Stereotypier er kanskje både nødvendige og ønskelige, men de blir ikke dermed et kvalitetstegn. Rent genremessig oppfyller Camilla Läckberg de fleste ønsker og krav, men jeg oppfatter likevel *Tyskungen* som en bok av lav litterær kvalitet. En kriminalroman må oppfylle genrekrav, men likevel forholde seg til kvalitetskriterier, men da altså på en måte som er tilpasset genrekravene for at disse ikke skal kollidere. Et eksempel på dette kan vises gjennom trekket originalitet. Dette er et kvalitetstegn på all litteratur, men for kriminalromanen må originaliteten i plottet fortsatt hovedsakelig omhandle etterforskning av kriminalitet, og figurene kan tilføres ny kraft og originalitet innefor rammene av gjenkjennelige typer. En kriminalroman blir på et vis som en vanlig roman lagt i korsett, enten man da hevder dette er flott, slik Anne Holt gjør (Holt, 1996), eller hemmende, som Pål Gerhard Olsen (Olsen, 1996a).

Duplisiteten i mottagelsen og kritikken av kriminalromanen viser at den leses og forstås på vidt forskjellige måter. Jeg har selv erfart at begge syn og teorier er holdbare og relevante, og også nødvendige. Ved kun å bruke en genretilpasset teori vil bøker som åpenlyst er av lav kvalitet oppleves som mesterverk kun fordi de oppfyller genretrekkene med en viss originalitet i behold. Bruker man derimot kun en klassisk teori, vil de sanne mesterverkene innen genren falle igjennom grunnet oppfyllelsen av de samme genretrekkene. Noe av det mest vesentlige å bære med seg i lesningen av en kriminalroman er at genretrekkene er nødvendige og riktige, samtidig som de kun er genretrekk, ikke kvalitetstrekk. For at kvaliteten skal være til stede, er genretrekkene

nødvendige, dermed er de nært knyttet opp mot kvalitet, men uten at de selv utgjør denne kvalitet. Innenfor den kriminallitterære genren kan ikke kvaliteten eksistere uten genretrekkene, samtidig som genretrekkene er kvalitativt ubetydelige uten andre kvalitetstrekk. Denne tanken er essensiell i forståelsen av kriminalromanen slik jeg ser den.

Ut fra de teoriene og de spesifikke eksemplarene av kriminalromanen jeg har tatt for meg, er min erfaringsbaserte konklusjon at kriminalromanen er en mindre ting. En genre som i sin generalitet er av lavere kvalitet enn den vanlige romanengenren i den samme generaliteten. Det kan jeg i stor grad begrunne ut fra de tre kriminalromanene jeg har tatt for meg. Jeg vil likevel ikke konkludere med at dette nødvendigvis alltid må være gjeldende for genren. Klisjeene, stereotypiene og grunnheten vi til stadighet finner i kriminalromanen er kanskje nødvendige genretrekk når det gjelder det som omkranser etterforskningen og som står i fare for å stjele oppmerksomheten fra denne, men det er intet som tilsier at disse trekkene må være til stede i den sentrale etterforskningshistorien. Det bør være mulig å tilføre en stor grad av litterær kvalitet til selve kriminalsaken, der fokuset skal ligge. Forbryterens person, bakgrunn og motiv kan være dypt, originalt og innviklet uten at dette stjeler oppmerksomhet fra genrens kjerne, ettersom det *er* genrens kjerne. Alt som omhandler selve etterforskningen, bør kunne utdypes uten at det hindrer oppfyllelsen av genrekrav. Dette gjelder for samtlige av romanene jeg har tatt for meg i denne oppgaven.

Til kriminalromanens forsvar legges det stadig vekt på dens samfunnskritiske evner. Skal man tro Idar Lind, er disse svært begrensede grunnet overfladiske behandlinger av temaene og at hendelsene som skildres oppleves som genrekonvensjoner mer enn noe annet (Lind, 1996). Også Pål Gerhard Olsen skriver om Anne Holt at: "[...] det er ikke fnugg av ny erkjennelse å få av hennes behandling av voldtektsproblematikken, her er overgriperen et monstrum, punktum finale" (Olsen, 1996a). Det kan så være, men hvordan visse eksemplarer av genren, om det så skulle gjelde samtlige eksemplarer, arter seg, og hva som er mulig innenfor genregrensene er ikke nødvendigvis ensbetydende. Muligheten bør være til stede for å vise ny erkjennelse i behandlingen av voldtektsproblematikk og å skape en overgriper med et dypt og tvetydig sinn, som fremstilles med høy litterær kvalitet, også i en kriminalroman.

Da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven, var jeg i den tro at det var fullt mulig å skrive en vellykket kriminalroman med dybde i figurene og uten en sjenerende grad av stereotyper. Gjennom lesningen av de tre bøkene fra bestselgerlisten har ikke dette synet blitt bekreftet. Tvert imot har jeg blitt vitne til eksempler på det motsatte. Den boken som viste dybde i hovedfiguren skrev seg, i mine øyne, ut av genren. Likevel tror jeg fortsatt dette er mulig. Jeg tror fortsatt på muligheten av å kunne skrive en kriminalroman der man plasserer dybden, tvetydigheten og litterariteten i selve kriminalsaken og ikke i historien rundt, og dermed ikke hindre oppfyllelsen av genrekravene. Mens Wallanders tanker og følelser dominerer *Den orolige mannen*, er det en mer overfladisk skildring av Håkan von Enkes person og opplevelser vi blir presentert for. Hadde det vært omvendt, hadde det vært langt større rom for dype personskildringer innenfor genrens grenser. Dette må selvsagt gjennomføres uten at forfatteren røper morderens identitet prematurt, noe som vil være utfordrende. Hvordan dette vil arte seg i realiteten, vet man ikke før man står ovenfor en kriminalroman som har klart dette, men jeg tror uansett på muligheten for at dette vil bli, kanskje også har blitt, gjennomført. Ved lesningen av de genreeksemplarene som har en mindre grad av dette, får man nøye seg med den genrespesifikke og den tradisjonelle kvaliteten som faktisk *er* tilstede, for den er der.

10. Litteraturliste

Brekstad, K. (1996) Skåka, merra og mannsmot. *Dagbladet*, 11. september 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/960911-kro-1.html>> [Nedlastet 1. september 2010].

Cawelti, J. G. ([1976] 1977) *Adventure, mystery, and romance, Formula stories as art and popular culture*. Chicago og London, The University of Chicago Press.

Chandler, R. ([1939] 1967) *The big sleep*. Harmondsworth, Penguin.

Dahl, K. O. (1996) Når kritikken blir kriminell. *Dagbladet*, 26. august 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kronikker/960826-kro-1.html> [Nedlastet 1. september 2010].

Doyle, S. A. C. ([1902] 1981) *The hound of the Baskervilles*. Harmondsworth, Penguin.

Elgurén, A. & Engelstad, A. red. (1995) *Under lupen: Essays om kriminallitteratur*. Oslo, Cappelen akademiske.

Grande, P. B. (2007) Til kamp mot krimbøkene. *Aftenposten*, 23. mai 2007, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1799426.ece>> [Nedlastet 1. september 2010].

Hagen, E. B. ([2003] 2007) *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo, Universitetsforlaget.

Hagen, E. B. (2004) *Litteraturkritikk*. Oslo, Universitetsforlaget.

Hammet, D. ([1930] 1974) *The Maltese falcon*. London, Cassell.

Holt, A. (1996) Lenge leve korsettet! *Dagbladet*, 21 august 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/960821-kro-1.html>> [Nedlastet 1. september 2010].

Lind, I. (1996) Sjöwall og Wahlöö-syndromet. *Dagbladet*, 5. Oktober 1996 [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/961005-kro-1.html>> [Nedlastet 2. september 2010].

Läckberg, C. (2007) *Snöstorm och mandeldoft*. Stockholm, Månocket.

Läckberg, C. ([2007]2010) *Tyskerungen*. Oslo, Gyldendal.

Läckberg, C. ([2007] 2012) *Tyskungen*. Stockholm, Månocket.

Läckberg, C. (2008) *Sjöjungfrun*. Stockholm, Forum.

Iser, W. ([1988] 1991) The reading process: a phenomenological approach. I: Lodge, David red. *Modern criticism and theory: a reader*. London, Longman, s. 212 – 226.

Mankell, H. ([1996] 2002) *Den femte kvinnan*. Stockholm, Ordfront.

Mankell, H. ([2009] 2010) *Den urolige mannen*. Oslo, Gyldendal.

Mankell, H. ([2009] 2011) *Den orolige mannen*. Stockholm, Pocketförlaget

Midttun, L. (2011) 30 år med ymse prosa. *Morgenbladet*, 8 november 2011, [Internett] Tilgjengelig fra: <http://morgenbladet.no/boker/2011/30_ar_med_ymse_prosa#.ULX2m6V1SI8> [Nedlastet 20 november 2011].

Naper, C. ([1992] 1994) *Jakten på kvalitet*. Oslo, Pax.

Naper, C. (2009) Fra mangfold til enfold - Norsk litteraturpolitikk og norske lesevaner i forandring. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 01, s- 28 – 37.

Nesbø, J. ([2005] 2011) *Freiseren*. Oslo, Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Nesbø, J. ([2007] 2009) *Snømannen*. Oslo, Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Olsen, P. G. (1996a) Kriminalromanen er lagt i korsett! *Dagbladet*, 19 august 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/960819-kro-1.html>> [Nedlastet 1. september 2010].

Olsen, P. G. (1996b) Tilbake til korsettet. *Dagbladet*, 2. september 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/960902-kro-1.html>> [Nedlastet 1. september 2010].

Poe, E. A. ([1841] 1995) *The murders in the Rue Morgue*. London, Penguin.

Skei, Hans H. (2008) *Blodig alvor, Om kriminallitteraturen*. Oslo, Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Solstad, D. (1995) *Fredrik Wandrup, Geir Mork og deres samtid*. I: Solstad, Dag. Artikler 1993-2004. Oslo, Forlaget Oktober as. s. 80-93.

Staalesen, G. (1996) Oss sosionomer imellom. *Dagbladet*, 14. september 1996, [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kronikker/960914-kro-1.html>> [Nedlastet 1. september 2010].

Staalesen, G. (2001) «... men jaggu har jeg lest mange mislykkede «vanlige» romaner, også». *Dagbladet*, 24. januar 2001, [Internett] Tilgjengelig fra:

<<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/01/24/238377.html>> [Nedlastet 2. september 2010].

Sjöwall, M. & Wahlöö, P. ([1966] 1975) *Mannen som gick upp i rök : Roman om ett brott*. Stockholm, Pan.

Sjöwall, M. & Wahlöö, P. ([1970] 1978) *Polis, polis, potatismos! : Roman om ett brott*. Stockholm, Norstedt.

Sjöwall, M. & Wahlöö, P. (1974) *Polismördaren : Roman om ett brott*. Stockholm, Norstedt.

Staalesen, G. ([1981] 2008) *Kvinnen i kjøleskapet*. Oslo, Gyldendal.

Staalesen, G. ([1991] 2007) *Bitre blomster*. Oslo, Gyldendal.

Ustad, W. (1996) Korsetter og små strømpeholdere. *Dagbladet*, 21. september 1996, [Internett] <Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kronikker/960921-kro-1.html>> [Nedlastet 2. september 2010].

11. Vedlegg

Vedlegg 1 av 1

Boklista

Fra dato: 2008-1 (29.12.2008)
Til dato: 2009-53 (04.01.2010)
Min. utg. år: ALLE
Språk: NORSK/OVERS.
Lister: Alle

Plass	Forfatter	Tittel	Hovedforlag
1	Jo Nesbø	Panserherte	Aschehoug
2	Victoria Hislop	Øya (billigbok)	Schibsted forlagene
3	Cecilia Samartin	Drømmehjerte	Juritzen Forlag
4	Linda Olsson	La meg synge deg stille sanger	Fagbokforlaget
5	Dan Brown	Det tapte symbol	Bazar
6	Cecilia Samartin	Señor Peregrino (billigbok)	Juritzen forl.
7	Stieg Larsson	Jenta som lekte med ilden (billigbok)	Gyldendal
8	Stieg Larsson	Luftslottet som sprengtes	Gyldendal Norsk Forlag
9	Victoria Hislop	Øya	Schibsted Forlag Norske
10	Frode Øverli	Pondus: nummer 9	Egmont serieforl.
11	Cecilia Samartin	Drømmehjerte (billigbok)	Juritzen forl.
12	Roy Jacobsen	Vidunderbarn	Cappelen Damm
13	Stieg Larsson	Menn som hater kvinner (billigbok)	Gyldendal
14	Kader Abdolah	Huset ved moskeen (billigbok)	Gyldendal Norsk Forlag
15	Camilla Läckberg	Tyskerungen (billigbok)	Gyldendal
16	Stephenie Meyer	Evighetens kyss	Gyldendal
17	Jo Nesbø	Snømannen (billigbok)	Aschehoug
18	Gregory David Roberts	Shantaram (billigbok)	Forlaget Press
19	Camilla Läckberg	Steinhuggeren (billigbok)	Gyldendal
20	Camilla Läckberg	Predikanten (billigbok)	Gyldendal
21	Cecilia Samartin	Salvadorena	Juritzen forl.
22	Herbjørg Wassmo	Hundre år	Gyldendal litteratur
23	Camilla Läckberg	Isprinsessen (billigbok)	Gyldendal
24	Camilla Läckberg	Ulykkesfuglen (billigbok)	Gyldendal
25	Tom Egeland	Lucifers evangelium	Aschehoug
26	Khaled Hosseini	Tusen strålende soler	Schibsted Forlag Norske
27	Laila Lanes	Skynd deg å elske	Kagge
28	Johan Theorin	Skumringstimen (billigbok)	Gyldendal litteratur
29	Karl Ove Knausgård	Min kamp: første bok	Oktober
30	Per Petterson	Jeg forbanner tidens elv	Oktober Forlag
31	Victoria Hislop	Hjemkomsten	Schibsted
32	Ingar Sletten Kolloen	Snåsamannen	Gyldendal litteratur
33	Henning Mankell	Den urolige mannen	Gyldendal
34	Stieg Larsson	Luftslottet som sprengtes (billigbok)	Gyldendal
35	Rhonda Byrne	Hemmeligheten	Damm N.W. & Søn A/S
36	Jo Nesbø	Hodejegerne (billigbok)	Aschehoug
37	Henning Mankell	Kineseren (billigbok)	Gyldendal
38	Stephenie Meyer	Under en ny måne (billigbok)	Gyldendal
39	Elizabeth Gilbert	Spis, elsk, lev (billigbok)	Cappelen Damm
40	Stephenie Meyer	Formørkelsen	Gyldendal
41	Anna Gavalda	Saman er ein mindre aleine (billigbok)	Det Norske Samlaget
42	Unni Lindell	Det er fred på do	Aschehoug
43	C.J. Sansom	Vinter i Madrid (billigbok)	Forlaget Press
44	Kate Morton	Tilbake til Riverton	Schibsted forlagene
45	Frode Øverli	Pondus : en liten bok om forhold	Egmont serieforl.
46		Guinness world records 2010	Schibsted
47	Gert Nygårdshaug	Mengele Zoo (billigbok)	Cappelen
48	Espen Simonsen	Sammen til verdens ende	Publicom
49	Cecilia Samartin	Senor Peregrino	Juritzen Forlag AS
50	Liza Marklund	En plass i solen (billigbok)	Piratforl.