

Mari Kjos Hellum

Marlowes Metropolis

Philip Marlowe er, kanskje nest etter Sherlock Holmes, den mest berømte og mest imiterte detektiv i kriminallitteraturen. Raymond Chandlers californiske privatetterforsker ble en inspirasjon for den hardkokte, frekke, og litt forsofne filmnoir-helten, mens kvinnene er typiske *femmes fatales*. Man svelger sitt brennevin i store slurker og avfyrrer sine Lugere med skjeve smil i Marlowes univers. Sammen med sin hardkokte krimkollega Dashiell Hammett, representerte Chandler et brudd med den klassiske engelske krimtradisjonen – mordet ble flyttet vekk fra trygge, trivelige landsbyer og ut i den barske storbyvirkeligheten. Ettersom de fleste mord jo nettopp begås i storbyen, betegnes Chandlers romaner derfor ofte som realistiske. Men går man nærmere inn på disse romanene finner man at Chandlers angivelige realisme er svært subjektiv. Han beskriver gjerne Los Angeles i detalj, noe som selvsagt kan virke realistisk overbevisende, men disse detaljene viser seg å tjene en helt personlig, og veldig mørk, fantasiversjon av Los Angeles. Chandlers første roman, *The Big Sleep*, utgitt i 1939, er utgangspunktet for denne undersøkelsen, som prøver å lokalisere Chandlers tanker om den moderne storbyen generelt og om Los Angeles spesielt. Ved første møte virker *The Big Sleep* framfor alt humoristisk, men humoren har understrømmer. Etter grundigere gjennomlesning framstår *The Big Sleep* som en svært alvorlig, nesten uhyggelig historie.

Et dystert Los Angeles

Det regner mye og hardt, i *The Big Sleep*. Det virker kaldt også. Tykk tåke begraver byen. Chandler-forskeren Peter Wolfe påstår at romanens vold-

somme og våte værtyper er uvanlig for høsten i Los Angeles.¹ Ikke bare bidrar regnet, tåken og lave temperaturer til en litt trist atmosfære, men gjennom en enkel meteorologisk manipulering har Chandler også etablert en slags grunnleggende unaturlighet som skaper uhygge i hans romanunivers. Andre sceniske beskrivelser gir lignende assosiasjoner, for eksempel skildringen av et oljefelt der Sternwoodformuen en gang ble grunnlagt, men som nå er forlatt og forfallent. Marlowe drar med Carmen Sternwood til dette oljefeltet for å lære henne å skyte med revolver, og idet de bestemmer seg for denne utflukten, beskrives sollyset slik: “The sunlight was as empty as a head waiter’s smile.”² Igjen registreres en hentydning til noe unaturlig eller falskt, nemlig kelneren som ikke smiler av glede, men på instruks. Skildringen gir en snikende følelse av at noe er galt, og hentydningen til sollysets falskhet kjennes som en advarsel, en hemmelig beskjed. Er Carmen også falsk? Videre er selve oljefeltet omsluttet av en mystisk stemning: “I followed the ruts along and the noise of city traffic grew curiously and quickly faint, as if this were not in the city at all, but far away in a daydream land.” (TBS, 209) Men dette drømmelandet hører hjemme i et mareritt, det ligner et slags dødsrike, fullt av forvitrede gjenstander stablet i søppelhauger. Forlatt og øde, skittent, råttent og stinkende, stille som i graven: “The place was as lonely as a churchyard. Even after the rain the tall eucalyptus trees still looked dusty.” (TBS, 209) Dette er et sted der støvet har festet seg for alltid, et livløst sted. Romanens avslutning er dessuten foruroligende: “Outside the bright gardens had a haunted look, as though small wild eyes were watching me from behind the bushes, as though the sunshine itself had a mysterious something in its light.” (TBS, 220) Topografiske beskrivelser i *The Big Sleep* har altså, i flere tilfeller, en urovekkende effekt.

Tittelen er dyster. *The Big Sleep*, den store søvnen, gir assosiasjoner til døden, den største søvn av dem alle. Enhver kriminalroman skaper forventninger om død, og en slik tittel forsterker forventningen. Romanens avslutningskommentar er tydelig nok: “What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty sump or in a marble tower on top of a high hill? You were dead, you were sleeping the big sleep.” (TBS, 220) Ikke bare gis referansen til døden direkte, men hele avsnittet inneholder en underliggende resignasjon og likegyldighet. Følelsene er passive eller “døde”.

¹ Peter Wolfe: *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*. Ohio: 1985, 117.

² Raymond Chandler: *The Big Sleep*. Middlesex: 1968, 208–209. Heretter forkortet TBS.

Uttalelsen gir imidlertid også andre tolkningsmuligheter, med mindre dystre konnotasjoner. Flere forskere har grepet fatt i det de ser som en politisk ideologisk agenda hos Chandler.³ Nevnte sitat kan for eksempel antyde en klasseutjevning. I døden er det ingen forskjell på mannen i myren og mannen i marmortårnet, den fattige og den rike, underforstått: Alle mennesker skal dø, slik har naturen gjort oss likeverdige. Avslutningen kan på denne måten framstå som harmonisk og optimistisk i motsetning til resig- nert, likegyldig og foruroligende, slik jeg har foreslått.

Storbymennesket og det moralske forfall

Romantittelen har enda et betydningsalternativ, beslektet med førstnevnte. Den kan henvise til både en søvngjengertilstand, til det å være i trance, og, i ytterste konsekvens: Å være levende død. Carmen Sternwood, en av romanens flere *femmes fatales*, gir for eksempel ofte inntrykk av å være i trance, særlig etter hun har begått ugjerninger. Hun har en egen evne til å sovne rett etter forbrytelsen er utført, som om hun blir “skrudd av” eller som om en hypnotisør knipser og sier “sov!” Det kan altså synes som om hun ikke har kontroll over seg selv. Når hun forsøker å drepe Marlowe nede i oljemyren, faller hun sammen rett etter det siste skuddet er avfyrt og mister bevisstheten. Når hun våkner igjen, sammenkrøpet som en bylt i Marlowes baksete, husker hun ingenting av det som har skjedd: “‘What happened?’ she gasped. ‘Nothing. Why?’ ‘Oh, yes it did,’ she giggled. ‘I wet myself.’” (TBS, 211) Ved siden av at dette er et typisk eksempel på romanens karakteristiske humor med understrømmer, minner beskrivelsene av Carmen for øvrig påfallende om somnabulen i *Dr. Caligaris kabinett*, Robert Wienes ekspresjonistiske filmklassiker fra 1920. Dr. Caligari hypnotiserer der en kronisk søvngjenger, altså en somnabul, til å bli en drapsmaskin. Også Carmen har nemlig dette maskinaktige over seg, kanskje særlig når hun begår ugjerninger. Hennes søvngjengertilstand kontrasteres av Marlowes insomnia. “I tried to go to sleep, but sleep didn’t come. [...] My brain ticked like a clock.” (TBS, 199) Her kan det se ut som om Marlowe er det motsatte av Carmen. Han er våken, klartenkt og tilsynelatende ikke disponert for den tilstanden hun befinner seg i.

Edgar Allan Poes novelle “The Man of the Crowd”, har også mange likhetstrekk med *The Big Sleep*. Denne novellens jeg-forteller sitter ved et cafévindu i London og kikker på menneskemengden. Han er en observatør,

³ Bo Tao Michaëlis: *Portret af småborgeren som privatdetektiv*. København: 1978, 200–202.

slik Marlowe også er. De er ikke bare observatører i sin alminnelighet, de observerer *storbyen*. Begge erfarer livet i en metropol.⁴ Poes forteller har vært syk i lang tid, men er på bedringens vei, og føler nå en slags oppvåkning. Han nyter å kjenne seg levende: “Merely to breathe was enjoyment; and I derived positive pleasure even from many of the legitimate sources of pain.”⁵ Han gleder seg til og med over smerten, ettersom den er et tegn på liv i kroppen hans. En slik uhemmet feiring av basale menneskelige funksjoner får en til å undre på hvilken tilstand han har våknet fra. Fortelleren blir imidlertid snart oppslukt av den jevnt glidende, nesten hypnotisk taktfaste strømmen av mennesker utenfor vinduet. Mens han sitter slik og stirrer på massene, får fortelleren se en eldre mann med et mystisk, dragende oppsyn. Fortelleren sprenses av nysgjerrighet etter å vite mer om denne fascinerende figuren, han skynder seg ut på gaten og inn i mengden for å følge etter. På nært hold viser det seg at mannen er en merkelig blanding av fattig og rik, fillete og stilig, freidig og tilbaketrukket, noe som bare gjør fortelleren mer nysgjerrig. Han har på en måte satt i gang en etterforskning, som en detektiv. Det begynner å regne, og menneskemengden foretar en underlig bevegelse – unisont, som på kommando, slår alle opp sine paraplyer og lager et beskyttende tak. Armer og hender i synkronisk svingende rytme viser mengden som et sammensmeltet hele, ikke som summen av enkeltindivider. Fortellerens jakt avslører at mannen virker avslappet og tilpass så lenge han har folk rundt seg, men han blir nervøs og hvileløs når han er utenfor mengden. Det kan nesten ligne en rusavhengighet. Mannen i mengden, eller snarere: Mengdens mann, har vist fortelleren et sted der mennesket er redusert – dets identitet er knyttet utelukkende til mengden, aldri til noe individuelt. Fortelleren har fått et glimt av helvetet, ikke slik vi kjenner det fra *Bibelen*, men slik det framstår som modernitetens ytterste konsekvens. Den stadig voksende storbyen, metropolen, kveler alt menneskelig og blir en nekropolis.

Vi kan gjenkjenne Marlowes Los Angeles som en slik dødsby. Poes novelle gir derfor en viktig innsikt i *The Big Sleep*: Storbymennesket identifiseres. Vi ser at den søvngjengerlignende, maskinaktige tilstanden Carmen ser ut til å være i, og som virker så foruroligende på oss, manifesterer seg som normaltilstanden hos Poes storbypersoner. Den urovekkende unaturaligheten i *The Big Sleeps* Los Angeles er også tilstede i “The Man of the

⁴ Denne storbyobservatøren, eller flanøren som han også kalles, er en typisk skikkelse i den generelle litteraturen om storbyer.

⁵ Edgar Allan Poe: “The Man of the Crowd”. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Middlesex: 1965, 475–481 (475).

Crowd”s London. Konturene av et omfattende vev viser seg. Både Marlowe og jeg-fortelleren hos Poe frykter det å “bli dratt inn i mengden.” De frykter å bli omsluttet og kvalt av noe menneskefiendtlig. Marlowe bruker uttrykket “the nastiness” som betegnelse på disse mystiske og destruktive kreftene han forsøker å holde på avstand. En av *The Big Sleeps* mest minneverdige scener illustrerer nettopp denne grunnleggende frykten for å komme destruktiviteten for nær. Scenen foregår i Marlowes leilighet en kveld når Carmen har sneket seg inn og venter naken i sengen hans.

Carmen Sternwood lay on her back, in my bed, giggling at me. The tawny wave of her hair was spread out on the pillow as if by a careful and artificial hand. Her slaty eyes peered at me and had the effect, as usual, of peering from behind a barrel. She smiled. Her sharp teeth glinted.
‘Cute, aren’t I?’ she said. (TBS, 150)

Skildringen av Carmen understreker for det første at hun er farlig, de skarpe tennene hennes gir assosiasjoner til et rovdyr. Flere steder i romanen blir Carmen likedan beskrevet med rovdyrlignende egenskaper, de skarpe tennene blir stadig framhevet, og hun har en tendens til å lage hvesende lyder, som et kattedyr eller en giftslange, når hun er opphisset. For det andre sår scenen tvil om Carmens menneskelighet. Hun virker arrangert, “as if by a careful and artificial hand.” Hva er egentlig Carmen? Hun har et begrenset ordforråd, “cute” er hennes eneste adjektiv på alt fra seg selv og Marlowe til pornoforhandleren Geigers lik. Det kan minne om en form for mekanikk, for eksempel i en dukke som er programmert til å si enkelte typiske ord for å gi illusjonen av et virkelig menneske. Mistanken om Carmens umenneskelighet forsterkes i videre beskrivelser:

Then I was aware of the hissing noise very sudden and sharp. It startled me into looking at her again. She sat there naked, propped on her hands, her mouth open a little, her face like scraped bone. The hissing noise came tearing out of her mouth as if she had nothing to do with it. There was something behind her eyes, blank as they were, that I had never seen in a woman’s eyes. Then her lips moved very slowly and carefully, as if they were artificial and had to be manipulated with springs. (TBS, 153–154)

Igjen virker det som om Carmen ikke har kontroll over seg selv: Det ser ikke ut som om hun hveser bevisst, lyden kommer ut av munnen hennes som om hun ikke har noe med den å gjøre, altså instinktivt som hos rovdyret, eller som om Carmen blir styrt utenfra, hun virker ikke selv å være herre over sine egne kroppslige funksjoner. Den hvesende lyden kommer så plutselig at Marlowe skvetter. Kanskje er dette et tegn på maskinens eller

motorens grovhet. Den er ikke i stand til å etterligne finjusterte menneskelige funksjoner, men starter med et rykk slik motorer kan gjøre. Dukke-, eller robotligheten understrekes i siste setning der leppene beveger seg sakte og forsiktig som om de er *kunstige* og styrt av *ffærer*. Carmens øyne er underlig uttrykksløse, noe som registreres flere steder i romanen: “I looked into her slaty blue eyes. I might as well have looked at a couple of bottle-tops.” (TBS, 208) Indikasjonen om at Carmen kan være kunstig, som en dukke, gis også i dette eksemplet, øynene er ikke mer levende enn at de like gjerne kunne ha vært to flaskekorker. Marlowe reagerer voldsomt på synet av Carmen: Han jager henne ut av leiligheten sin, lufter godt ut etterpå, og river sengen hun har ligget i fra hverandre. Dette er en uventet temperamentsfull handling, for Marlowe er vanligvis svært fattet. Han finner Carmens nakne kropp nærmest avskyelig: “The imprint of her head was still in the pillow, of her small corrupt body still on the sheets.” (TBS, 208) Ordet “corrupt” kan bety det å være fordervet eller skamløs, men også det å bestikke ved gaver eller gi løfter om fordeler. Ordets betydninger har noe med et moralsk forfall å gjøre, og det kan se ut til at Marlowe betrakter Carmen som en inkarnasjon av dette forfallet. I videre forstand kan altså Marlowes temperamentsfulle handling fungere som en symbolsk forkastelse av den verden et moralsk forfall forekommer i: Den moderne verden. Men Marlowes reaksjon synes å romme mer, den virker mer personlig. Frustreres Marlowe av undertrykt seksuelt begjær? Hvorfor, i så fall, må begjæret undertrykkes? Kanskje fordi Marlowe er redd. Han er redd for å bli “smittet” av Carmen, for å bli som henne. Seksualitet ville hatt en sammensmeltende funksjon, det ville betydd hengivelse, og for Marlowe ville dette vært å miste kontroll. Uten kontroll ville Marlowe vært et lettere bytte for “the nastiness”. Han kunne blitt frarøvet sin våkne observatør-rolle, og virvlet inn i den søvngjengerverdenen Carmen befinner seg i.

Marlowe avstår fra seksuell aktivitet i fem av syv romaner, enda kvinnene uavbrutt kaster seg over ham i lyst og velvillighet. Marlowes avholdenhet skyldes, etter min mening, ikke hans ridderlige moralkodeks, slik noen forskere påstår. Forklaringen er heller ikke at Marlowe er homofil, slik G. Legman underholdende argumenterer for i boken *Love and Death*: “Chandler’s Marlowe is clearly homosexual – a butterfly, as the Chinese say, dreaming he is a man.”⁶ Jeg tror det er angsten som forårsaker Marlowes avholdenhet. Undertrykkelsen av begjæret er derfor en beskyttelse. Å isolere seg gir trygghet i Chandlers univers, slik det også i Poes fortelling om mannen i mengden er farlig å gi slipp på isolasjonen. Vi har sett at den

⁶ Gershon Legman: *Love and Death*. New York: 1963, 70.

som stiller seg utenfor, observatøren, er mer våken og klartenkt enn de andre. Han har kontroll. Distanse til omverdenen er altså avgjørende. Dette understøttes av at Marlowe insisterer på å kalle seg Doghouse Reilly overfor Carmen. Hun påpeker stadig at hun godt vet hva han heter, men Marlowe er ubøyelig. Han forsøker å skape avstand mellom seg og Carmen ved hjelp av et dekknavn.⁷ Doghouse Reilly er altså et navn med en beskyttende funksjon: Det er en slags rustning Marlowe ifører seg i møte med inkarnasjonen av et forfall eller noe menneskereduserende han nødig vil bli berørt av.

Store forventninger, tapte illusjoner og den store søvnen

Litteraturhistorien har en tradisjon for storbyromaner. 1800-tallets storbyforfattere presenterte gjerne byen innenfor rammene av en handling som var sentrert om en subjektiv skjebne, der storbyen ofte ble et sted hvor ambisjoner og prosjekter går til grunne. Dette ser vi for eksempel hos Dickens og Balzac. I sitt essay, “Den litterære by”, argumenterer den danske litteraturviteren Frederik Tygstrup imidlertid for at man så en betydelig økning i antall storbyromaner i den første halvdel av 1900-tallet, fortrinnsvis i mellomkrigstiden. Her finner vi modernistiske storbyskildrere som Joyce, Döblin og Dos Passos. Hos disse forfatterne virket det ikke lenger som om byens virkelighet kunne representeres med alminnelige, pre-urbane kunstmidler, men at utfordringen var å oppfinne en litterær teknikk som kunne innfange det vesentlig bymessige. Man lot byen komme til syne gjennom form. I de modernistiske byromanene kan altså storbyen sies å være hovedpersonen i fortellingen.

Økningen i antall storbyfortellinger i mellomkrigstiden kan nok kobles til urbaniseringsfenomenet som sådan, altså til en voldsom byutvikling i denne perioden, men da vil man komme til å overse lokale forskjeller, og likedan glemme at dette var en lang historisk prosess, og at man lenge før mellomkrigstiden var oppmerksom på urbaniseringsproblemer. En slik markant økning skyldes heller ikke, mener Tygstrup, at forfatterne i denne tidsperioden plutselig oppdager byen, men snarere deres følelse av å miste

⁷ På engelsk kan det å være i hundehuset, “in the doghouse”, bety å være utstøtt, eller utenfor det gode selskap. Dette kan henvise til Marlowes rolle som fattig overfor den rike Sternwoodfamilien, men kan også være en dobbel understrekning av Marlowes observatørposisjon.

den.⁸ I *The Big Sleep* gjenkjennes en slik tapsfølelse når Marlowe og gangsteren Mars samtaler: “‘They can’t get away with it,’ Eddie Mars said grimly. ‘Who says so? You and a couple of gunmen in your car outside? This is a big town now, Eddie. Some very tough people have checked in here lately. The penalty of growth.’” (TBS, 74)

Den urbane veksten som har gjort Los Angeles til en metropol, har også medført mer kriminalitet og et hardere bymiljø. Marlowe kaller det vekstens straff, framskrittets skyggeside. Dette understrekes i en lignende uttalelse av Marlowe: “A small gun had gone off and broken a pane of glass, but noises like that don’t mean much anymore.” (TBS, 89) I 1930-tallets Los Angeles er kriminalitetens lyder blitt normale, folk er så vant til å høre dem at de ikke lenger reagerer, og Marlowes uttalelse har en underliggende nostalgi overfor den tiden da slike lyder faktisk betydde noe. Angst for, eller iallfall skepsis til, det moderne er nokså vanlig i litteraturen generelt, men kanskje spesielt i litteratur fra første halvdel av det 20. århundre. Mye forandret seg i denne tidsperioden: Første verdenskrig påvirket både verdenskartet og menneskesinnet, den teknologiske utviklings skremmebilde var nærværende, og det man kan kalle tradisjonelle, solide verdier syntes å være i forfall. Den velkjente verden oppløste seg. Dette er den historiske bakgrunnen for Chandlers forfatterskap og dermed for mye av Marlowes melankoli i møte med sin samtid. I boken *All That Is Solid Melts Into Air* skriver urbanismeforskeren Marshall Berman formanende at vi må bli moderniseringens *subjekter* hvis vi vil at kulturen skal gi næring til fortsatt liv, snarere enn å bli en dødskult.⁹ Det er nettopp denne dødskultens rituelle rytmer jeg synes er karakteristisk for *The Big Sleep*.

Chandlers første roman har blitt karakterisert som en komedie om menneskets nytteløshet, “a comedy of human futility.”¹⁰ I dette ligger ikke bare en reduksjon og en latterliggjøring av menneskene, men samtidig en uutholdelig skrekkvisjon – tanken om at den menneskelige eksistens er uten mening. *The Big Sleep* leker med denne tanken. Først viser romanen menneskets formålsløshet ved å gjøre alle Marlowes anstrengelser verdiløse. Når kriminalsaken er tilnærmet oppklart (vi får aldri vite hvem som drepte sjåføren Owen Taylor), bestemmer Marlowe seg for å skåne generalen fra sannheten om døtrene Carmen og Vivian:

⁸ Frederik Tygstrup: “Den litterære by”. *På sporet af virkeligheden*. København: 2000, 125–147 (127).

⁹ Marshall Berman: *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Middlesex: 1988, 6.

¹⁰ Wolfe: *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, 121.

I do all this for twenty-five bucks a day – and maybe just a little to protect what little pride a broken and sick old man has left in his blood, in the thought that his blood is not poison, and that although his two little girls are a trifle wild, as many nice girls are these days, they are not perverts or killers. (TBS, 218)

Generalen er imidlertid den eneste som ville hatt interesse av å vite det Marlowe har kommet fram til. Alle de andre – døtrene hans, den trofaste butleren Norris, gangsteren Eddie Mars – er godt informert, og dessuten mer eller mindre innblandet i uhumskhetene. Deres ønske har også vært å beskytte generalen mot sannheten. Dette forvandler strengt tatt hele romanens etterforskningsforløp til bortkastet arbeid – resultatet ved fortellingens ende er det samme som ved begynnelsen. Den forsvunne Rusty Regans lik ligger gjemt på Sternwood-familiens eiendom, rett for Marlowes nese. Hans omfattende søk etter Regan har altså vært unødvendig. Det er ironisk at forbryteren, Carmen, allerede i første kapittel “fanges” av Marlowe ved at hun later som om hun besvimer og faller slik at Marlowe må gripe henne. Marlowes anstrengelser under etterforskningen har “the ironic form of an unnecessary journey.”¹¹ En slik grad av unødvendighet virker unektelig litt latterlig. Det gir en følelse av meningsløshet. Marlowe har vært dyktig og pliktoppfyllende, i mye større grad enn han ble bedt om, men det får nærmest ingen følger. Han har oppklart kriminalsaken, men forbryterne går fri og kriminaliteten i samfunnet er uberørt av Marlowes avsløringer. Vi håpet Chandler ville føre oss til forløsning med fortellingen sin, men vi støter bare på blindveier. Alt virker statisk i Chandlers romanunivers. Det statiske understrekes interessant nok også i seriefiguren Marlowe, som er bemerkelsesverdig uforandret gjennom alle romanene. Ved romansyklusens slutt vet vi ikke stort mer om Marlowe enn det lille vi lærer i *The Big Sleep*, den første romanen. Han er også omtrent like gammel gjennom alle romanene. Man frustreres av å aldri riktig *bli kjent* med Marlowe. Denne følelsen av å gå i ring, av å stange i veggen, kan gjenspeile formellitteraturens begrensninger. Ved siden av å framstille menneskelig meningsløshet, kan Chandlers teknikk være en implisitt kritikk av krimsjangeren og sjangrelitteratur.

Fortellingen om en nekropolis

The Big Sleeps statistet kan imidlertid også være et virkemiddel i presentasjonen av Los Angeles. Det kan være et forsøk på å la byen komme til syne

¹¹ Wolfe: *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*, 118.

gjennom form. Chandlers roman har affinitet til 1800-tallets storbyfortellinger – ambisjoner og prosjekter går absolutt til grunne i Marlowes metropol, men jeg mener at man i *The Big Sleep* også ser tydelige spor av modernistiske storbylitterære motiver.

Språket i *The Big Sleep* er for eksempel bemerkelsesverdig stilisert. Mange av romanens dialoger bryter med hva man ville karakterisere som troverdig, på tross av at Chandler, som mange andre storbyforfattere, lot flere av sine personer snakke autentisk, altså dialekt eller sosiolekt. Chandlers romanfigurer har ofte et oppstyltet, metaforistisk språk som synes unaturlig, for eksempel: “[Orchids] are nasty things. Their flesh is too much like the flesh of men. And their perfume has the rotten sweetness of a prostitute.” (TBS, 15) Generalens replikk har en kunstig klang, den virker innøvet, som fra et manuskript. Kunstferdigheten konsolideres i scener som den neste, der Vivian beskriver Marlowe på følgende måte:

‘One of those dark deadly quiet men who have no more feelings than a butcher has for slaughtered meat. I knew it the first time I saw you.’

‘You’ve got enough shady friends to know different.’

‘They’re all soft compared to you.’

‘Thanks, lady. You’re no English muffin yourself.’

‘Let’s get out of this rotten little town.’ (TBS, 145)

Igjen får man følelsen av at karakterene er instruert, at de leser opp fra et på forhånd skrevet manuskript. Analogier til filmverdenen finnes mer direkte når Marlowe irriterer seg over typer à la Joe Brody, som tror han vil få mer gjennomslag ved å etterape figurer fra gangsterfilmer. Marlowe er oppgitt over skuespillet, og ettersom Los Angeles er en filmby vil det være nærliggende å oppfatte Marlowes hjertesukk som et spark til miljøet i Hollywood, som må ta mye av skylden for byens vekst og dermed forfall. Men vi ser også at *The Big Sleep* hele tiden, gjennom karakterenes dialoger og monologer, knytter kunstferdighet og falskhet til fortellingen om Los Angeles. Byen framstår som følelsesløs og død, men også snikende uhyggelig fordi det antydes at ingenting er sant og troverdig. Bybeskrivelsene oppfordrer til å tvile på alt som er grunnleggende. Denne måten å framstille storbyen på, er modernistisk. For eksempel T. S. Eliot og Ezra Pound, lot byen og mengden representere tomhet og umenneskelighet, og viste tydelig behovet for individets separasjon fra mengdens levende døde. T. S. Eliots *The Waste Land* (1922) portretterer isolasjon og fragmentering som følge av kunstferdigheten skapt av det kommersialiserte og mekanistiske samfunnet. Det moderne mennesket ble hos disse dikterne, slik som hos Chandler, fanget i en selvdestruktiv urban prosess, og storbyen ble til et inferno. Her

skriver Chandler seg altså inn i en modernistisk tradisjon utover kriminal-litteraturens rammer.

The Big Sleeps motiver blir altså gjenspeilet i romanens form, kunstferdigheten i Chandlers språk understreker fremmedgjøringen. Det samme gjør *The Big Sleeps* underliggjørende øyeblikk. Et eksempel på et slikt øyeblikk er når Marlowes nye venn Harry Jones blir drept av leiemorderen Lash Canino og forårsaker følgende reaksjon hos Marlowe:

It was raining hard again. I walked into it with the heavy drops slapping my face. When one of them touched my tongue I knew that my mouth was open and the ache at the side of my jaws told me it was open wide and strained back, mimicking the rictus of death carved upon the face of Harry Jones. (TBS, 174)

Hvorfor etterligner Marlowe Harrys døds-kramper? Denne sekvensen i romanen virker morbid og uforståelig. Slik konfronteres vi med underliggjøringens effekt: Romanen gjør oppmerksom på sin litteraritet, dette er ikke virkelige hendelser med virkelige mennesker – det er en fabel med fiktive figurer. Denne typen metakommentarer skaper avstand til det vi leser. Vi blir ikke oppslukt i illusjonen, men stiller oss utenfor fortellingen der vi kan være våkne og klartenkte, i likhet med Marlowe og fortelleren hos Poe. Igjen forenes romanform og tematikk.

Avsluttende bemerkninger

Arkitektur og interiør presenterer beboernes personlighet i *The Big Sleep*. Et eksempel er følgende skissering av Vivians værelse: “This room was too big, the ceiling was too high, the doors were too tall, and the white carpet that went from wall to wall looked like a fresh fall of snow at Lake Arrowhead.” (TBS, 22)

Interiøret indikerer kulde. Alt er hvitt og minner om snø. Vivian blir gjennom hele romanen framstilt som kunstferdig og kald, “She was as silent as a stone woman,” (TBS, 218) sier Marlowe om henne.¹² Flere av romankarakterene blir framstilt slik: Mona Mars, for eksempel, har ansikt og lepper som is. Beskrivelsene konnoterer livløshet. I tillegg er sitatet preget av unaturlighet, alt er “for stort”. I denne artikkelen har vi sett at personer i *The Big Sleep* stadig skildres som nettopp unaturlige eller kunstige, og videre: Livløse, maskinaktige, søvngjengerske, “døde”. De samme egenska-

¹² Dette reflekterer et tradisjonelt storbylitterært tema, nemlig byens *organiske* natur. Alt henger sammen med alt: Et værelse sier like mye om karakterenes vesen som ansiktsuttrykkene deres.

pene knyttes til storbymenneskene hos Poe. Vi har sett at storbyen virker kvelende og menneskefiendtlig. Formen i *The Big Sleep* framstiller en fiktiv og dystopisk storbyerfaring, en visjon om det fremmedgjorte, reduserte og umenneskelige mennesket. Chandlers romaner er altså ikke først og fremst et møte med den virkelige byen Los Angeles. I *The Big Sleep* blir vi nemlig konfrontert med et *mulig* Los Angeles, framstilt som en nekropolis.

Ovenfor trakk jeg fram filmen *Dr. Caligaris kabinett* som et eksempel på kontroll av mennesker gjennom hypnose, og på den farlige og sårbare søvngjengertilstanden. Denne filmen har enda en funksjon som eksempel: Det viser seg nemlig at hovedfortellingen om doktoren og hans somnabul bare er et mareritt som hjemsøker en pasient på en mentalinstitusjon. Det fantes aldri noen sovende drapsmaskin eller noen hypnotisør, det var bare en vond drøm. Hvilken relevans har *Dr. Caligaris kabinett* til *The Big Sleep*? Relevansen ligger etter mitt syn nettopp i beskrivelsen av *marerittet*. Jeg tror det er innsynet i noe marerittlignende *The Big Sleep* listende presenterer. Like plutselig som man oppdager det, godt gjemt i teksten, bare merkbart som noe ubestemmelig ubehagelig – like plutselig er øyeblikket over. Men uhyggen blir værende.