

**Krimi'er, erotik og politik.  
Léo Malet – og Georges Bataille.**

*Asger Sørensen*  
**WP 21/2005**

MPP Working Paper No. 21/2005 ©  
December 2005  
ISBN: 87-91839-12-2  
ISSN: 1396-2817

**Department of Management, Politics and Philosophy**  
Copenhagen Business School  
Porcelænshaven 18A  
DK-2000 Frederiksberg C  
Phone: +45 38 15 36 30  
Fax: +45 38 15 36 35  
[www.mpp.cbs.dk](http://www.mpp.cbs.dk)

Asger Sørensen

Krimi'er, erotik og politik.

Léo Malet – og Georges Bataille.

Paris havde i 30'erne et sprudlende kulturelt miljø, hvor lokale intellektuelle og kunstnere blandedes med flygtninge fra kommunisme, nazisme og fascisme, hvor marxister, anarkister, dadaister, surrealistere og alle mulige andre politiske og videnskabelige grupperinger inspirerede hinanden på kryds og tværs. I et surrealistisk hjørne af denne vrimmel mødtes gruppen *Contre-Attaque*, altså Mod-angreb i 1935 og underskrev et manifest rettet mod den nyetablerede franske folkefrontsregering. Manifestet kræver en ny politik, nemlig at regeringens passive anti-fascisme vendes til en aktiv anti-fascisme. Blandt underskriverne var digteren Léo Malet, og manifestet var sandsynligvis forfattet af Georges Bataille.<sup>1</sup>

Det er denne spinkle forbindelse, som jeg har benyttet som anledning til at præsentere det krimi-univers, som Malet udviklede i 40'erne og 50'erne. Bataille kender jeg nemlig særdeles godt, og hvis man inddrager Batailles filosofi fra samme periode i analysen af Malets tekst, så tyder meget på, at deres bekendtskab og fælles rødder i det nævnte miljø har haft stor betydning for de temaer, de senere kredser om litterært og filosofisk. Det følgende drejer sig således primært om Malets romaner, om mit forhold til dem og om Malet selv, og hvordan forståelsen af Malets univers kan uddybes med begreber hentet hos Bataille.

Første afsnit handler om den særlige genre, krimi'en, hvor Malet imidlertid typisk overses. Andet afsnit introducerer Malet og tredje Bataille. Fjerde afsnit præsenterer med udgangspunkt i begge henvisninger til Sade og Baudelaire to fælles temaer, nemlig forståelsen af død og erotik. Det vises, hvordan de for Bataille er tæt forbundne, og i Malets fremstilling af det erotiske forhold mellem mand og kvinde skabes en kvindefigur, der adskiller sig markant fra dem, man typisk møder i krimi-genren. Femte afsnit ser på den politiske ideologi, der videregives med de kulturelle normer, der gøres gældende i Malets krimi'er, nemlig småborgerskabets anarkisme, der stadig spiller en stor rolle for den post-moderne venstrefløjs forestillinger om det ideale samfund.

## 1. Om krimi'er

Krimier har været en del af min opvækst så længe tilbage jeg kan huske. Min far brugte dem til afstresse og geare ned, dvs. til at falde i søvn på. Han snakkede aldrig om indholdet, men konsumerede dem blot én efter én, og det gjorde min bror og jeg så også. Der var tale om den arketyperiske smuds- eller triviallitteratur, der kun kan købes i kiosken f.eks. sammen med en pakke cerutter eller tobak. Derfra kender jeg Nick Carter, Larry Kent og de forskellige helte i Carter Brown bøgerne, hvis navne vi kendte i disse år, men som jeg i dag har glemt. Resultatet af dette umådeholdne lavkulturelle tekstforbrug var, at vi havde bogstaveligt talt hundredevis af nummererede billigbøger udgivet af Wintens forlag, både hjemme og på den gård, hvor vi tilbragte ferierne. Det var disse krimier, der lærte mig at læsnings glæde; kun gradvist udviklede smagen og læselysten sig kvalitativt, kun gradvist lærte jeg at påskønne

<sup>1</sup> Sml. Georges Bataille: *Œuvres complètes*, bd. I-XII, Paris: Gallimard, 1970-88 (herefter OC), bd. I, 671, hvor Malet er angivet som medunderskriver på anden udgave af manifestet.

Agatha Christie, Mickey Spillane, Erle Standley Gardner, Sjöwall & Wahlö, Raymond Chandler og til sidst også Dashiell Hammet, og så var jeg pludselig voksen, flyttet hjemmefra og begyndt på universitetet.

Som universitetsstuderende i begyndelsen af 80'erne var det imidlertid helt hip at læse krimi'er, ikke mindst når man læste Hammet, der var blevet beæret med en anklage for "uamerikansk virksomhed", og dyrkede de sort-hvide film, hvor Humphrey Bogart udødeliggjorde Sam Spade og Chandlers Philip Marlowe. Som studerende var det dengang helt almindeligt at vælge fjernsynet fra pga. dets fordømmelse, men en kavalkade af klassiske Bogart film var faktisk en legitim anledning til, at jeg kunne tage mit første brugte sort-hvide TV i brug.

\*

Trivillitteratur, ja, sågar smudslitteratur, herunder krimier er – via den socialistiske solidaritet med den folkelige massekultur i 70'erne – blevet acceptabelt som en del af den finkulturelle dannelse,<sup>2</sup> og man kan i dag på dannet vis sammenligne krimier med andre genrer, f.eks. med henvisning til litteraturteoretikeren Tzvetan Todorovs typologi, der blev præsenteret i en artikel i 1966.<sup>3</sup> If. en nutidig kender, Claire Gorrara er kriminalromanen for Todorov kendetegnet ved at være struktureret omkring to tidsmæssige forløb, forbrydelsen og opklaringen. Forbrydelsen er, hvad der virkelig hændte, og opklaringen er det forløb, hvor læseren bringes til at erkende, hvad der virkelig hændte. Med denne narrative dobbeltstruktur kan Todorov skelne mellem tre typer krimier: 'Hvem gjorde det? Mysteriet', *thriller*'en og spændingsromanen. For hver af disse har forholdet mellem de to narrative forløb forskelligt, hvilket giver dem deres egen specielle karakter, stil og synsvinkel.

Det klassiske 'Hvem gjorde det? mysterium' kender vi fra f.eks. Agatha Christie, hvor detektiven på et engelsk landsted deducerer sig frem til løsningen på en mordgåde, men ikke selv er involveret i det forløb, der fører til forbrydelsen, og ikke spiller nogen særlig aktiv rolle udover i selve gådeløsningen. Heroverfor taler Todorov om thrilleren – som han betegner *serie noir* – hvor de to historier, forbrydelsen og opklaringen blandes, og der oprulles en samlet historie, hvor detektiven typisk kastes noget desorienteret rundt i begivenheder, som han ikke helt forstår og slet ikke har kontrol over, før evt. til allersidst. Det er den type historier, vi kender fra Hammet og Chandler, hvor privatdetektiven næsten ene mand står overfor en verden af vold, kriminalitet og generel amoralitet, typisk i storbyer blandt social udstødte, korrupte lovgivere, politi og dommere. Magthaverne afsløres i deres uhyggelige kynisme, mens der træffes ærlighed hos ludere og andre udskud, og man har derfor ofte betragtet denne genre som det moderne samfunds episke fremstilling af kampen mellem det gode og det onde.<sup>4</sup>

*Noir*-genren er imidlertid ikke blot krimier af en bestemt type, der har de nævnte strukturelle ligheder. Man kan også betragte genren som bestemt af nogle fælles træk ved film og litteratur som sådan, og Lee Horsley har her fremhævet fire: Først og fremmest er den subjektive synsvinkel typisk, dvs. at detektiven er jeg-fortælleren, der kæmper for at forstå den omgivende helhed. Man kan altså ikke stole på, at en alvidende fortæller ved, hvad der

<sup>2</sup> Sml. f.eks. Bo Tao Michaëlis: *Portræt af småborgeren som privatdetektiv*, København: Medusa, s. 7 ff.

<sup>3</sup> Jf. Claire Gorrara: *The Roman Noir in Post-War French Culture*, Oxford University Press, 2003, s. 3.

<sup>4</sup> Jf. *samme*, s. 1.

foregår, og derfor på bedste vis leder en frem til erkendelsen af sagens rette sammenhæng. For det andet er mange af personerne i historierne tvivlsomme og bedrageriske, og man kan ikke sondre klart mellem de nødvendige roller, altså mellem detektiv, skurk og offer. For det tredje har hovedpersonen som regel et problematisk forhold til samfundet som sådan, og det giver baggrunden for det fjerde træk, nemlig at *noir*-genren er kendetegnet ved en ofte stærkt engageret social kritik.<sup>5</sup>

*Noir*-genren kan betragtes som udtryk for den frygt og angst, som livet i det moderne samfund kan fremprovokere, altså resultatet af at leve i en kaotisk storby, hvor man sammen med fortælleren konfronteres med alle mulige former for nedrigheder og moralsk forfald. Typisk for genren er derfor også en tæt social interaktion og megen brug af dialog, hvor der efterhånden skabes mening, dvs. en forståelse af forbrydelsen og opklaringen. Det er ikke bare et spørgsmål om at deducere sig frem til løsningen; hovedpersonen er mere eller mindre bevidst med til at konstruere begge de tidslige forløb, som krimien if. Todorov bygges op om, og tillige forståelsen af deres indbyrdes sammenhæng.

Ligesom Todorov bruger det franske ord '*noir*' om denne type romaner uanset deres oprindelse, så er det også blevet almindeligt at tale om '*film noir*' som en betegnelse for den type dystre film, som forbindes med Bogart, og som typisk er lavet i Hollywood i 40'erne og 50'erne.<sup>6</sup> Mere generelt er *film noir* kommet til at betegne film, hvis handling udspiller sig i de trøstesløse miljøer, som krimiernes amerikanske privatdetektiver primært frekventerer, altså den snuskede storbyundergrund præget af forfald, kriminalitet og kynisme.

Trods disse franske betegnelser har litteraturvidenskabelige miljøer imidlertid tilsyneladende ikke gjort meget ud af at se nærmere på *roman noir*, altså de franske romaner i denne genre. Der bliver læst masser af amerikanske krimier, og man holder sig opdateret med nye udviklinger i genren, hvorved man har fået nye helte som Sara Paretsky, James Crumley og James Ellroy; men trods udbredt brug af fransk tekstteori bliver man typisk, hvad angår den analyserede litteratur hovedsageligt på amerikansk grund, og *the french connection* mellem *film noir*, *serie noir* og *roman noir*, altså mellem franske sorte film og fransk sort litteratur bliver der ikke gjort meget ud af.<sup>7</sup>

## 2. Krimi, anarkisme og surrealisme

Og hvad har man så overset derved? Jo, man har bl.a. oversat Malet, der i dag anerkendes som selve skaberen af den franske *roman noir*.<sup>8</sup> Man har oversat Malets gennembrud i 1943 med *120, rue de la Gare*, en krimi med alle de netop beskrevne karakteristika fra de klassiske amerikanske detektivromaner, men hvis historie er helt igennem samtidig og fransk.<sup>9</sup> I denne i

<sup>5</sup> Jf. *samme*, s. 6.

<sup>6</sup> Jf. f.eks. Anne Jerslev: "Film noir, Billy Wilders "Double Indemnity" og maskuliniteten i krise" i René Rasmussen & Anders Lykke (red.): *Den sidste gode genre*, Århus: Klim & NSU, 1995, s. 165.

<sup>7</sup> Sml. f.eks. *Den sidste gode genre*, hvor det teoretiske udgangspunkt i de fleste bidrag netop er fransk tekstteori, men hvor ingen af de analyserede krimier er franske.

<sup>8</sup> Malets samlede værker er udgivet som Léo Malet: *Les Enquêtes de Nestor Burma et les nouveaux mystères de Paris*, bind 1-2, *Dernières enquêtes de Nestor Burma*, alle tre Paris: Robert Laffont, 1985. Hertil yderligere to bind fra samme forlag, hhv. 1988 og 1989, nemlig *Les confrères de Nestor Burma* og *Romans, nouvelles et poèmes*. I det følgende vil jeg henvise til dem som LM 1-5.

<sup>9</sup> Jf. *The Roman Noir*, s. 13.

dag klassiske roman introducerer Malet en privatdetektiv, Nestor Burma, der bliver hovedpersonen i en lang række krimi-historier i næsten fire årtier. Umiddelbart minder han en del om Hammets og Chandlers klassiske figurer, men det afgørende er, at Malet præsenterer Burma i 1943 som netop hjemsendt fra tysk krigsfangenskab til det besatte Frankrig, altså at historien er den første *noir*-fortælling på fransk af en fransk forfatter, der foregår i den samme verden som læserens, altså datidens besatte Frankrig.

Plottet er forholdsvist klassisk, dvs. uden særlige nationale karakteristika, og Burma trækkes på ligeså typisk *noir*-vis mere eller mindre frivilligt ind i opklaringen af en sag, som han selv efterhånden bliver en del af. Det særegne viser sig i opklaringen. Den kræver løsningen af en gåde, som på sin side fordrer et kendskab til fransk kultur, som måske nok var selvfølgelig for datidens litterære avantgarde i Paris, men bestemt ikke for læsere fra resten af verden.<sup>10</sup> Bogen er således umiskendelig fransk, på én gang selve mødestedet for fransk og amerikansk kriminallitteratur og et vendepunkt i historien for både *noir*-genren og den klassiske franske politiroman.<sup>11</sup>

Baggrunden for fremkomsten af en sådan særlig fransk *noir*-roman var selvfølgelig de amerikanske krimi'er. Hammet var blevet oversat til fransk i 30'erne, hvor han blev vel modtaget og bl.a. fik anerkendelse i det surrealistiske miljø af Andre Gide,<sup>12</sup> og det var netop i disse surrealistiske kredse, Malet fik sin kulturelle og litterære opdragelse som ung digter. Surrealismen er specielt vigtigt netop i denne sammenhæng, for det er dér, den historiske forbindelse til Bataille findes. Surrealismens manifest var nemlig programmer for både kunstneriske og politiske aktiviteter.

Inden Malet kom så langt, havde han dog allerede en forhistorie. Født 1909 i Montpellier, kommet til Paris for første gang som 16-årig med stærke anarkistiske sympatier og en ambition om at blive kabaretsanger.<sup>13</sup> Ud over at skrive og fremføre sange bidrog han til forskellige anarkistiske blade, som han også solgte på gaden. Ingen af delene gav dog nogen særlig indkomst, Malet oplevede at blive arresteret for vagabonderen, måtte sælge mere almindelige aviser for at overleve og boede i perioder på herberg. Disse ungdomserfaringer spiller en central rolle i plottet i en af Malets mest kendte romaner, *Tåge over Tolbiac broen* fra 1956,<sup>14</sup> hvor opklaringen af en aktuel forbrydelse fører Burma tilbage til en forbrydelse begået i 1927 af såkaldte 'illegalister', som han kender fra sin ungdoms anarkistiske miljø omkring et vegansk herberg i det 13. *arrondissement*.<sup>15</sup>

Med erfaringer som anarkist og sanger kommer Malet i 1929 forbi José Cortis boghandel og

<sup>10</sup> Burma hører 120, Rue de la Gare nævnt to gange uafhængigt af hinanden med års mellemrum, tilsyneladende uden sammenhæng, men under meget specielle omstændigheder, nemlig som de sidste ord udtalt af to døende, der tilsyneladende ingen forbindelse har (LM 1, 9, 13). Det første problem er, at en sådan adresse tilsyneladende ikke eksisterer (LM 1, 74). Adressen viser sig imidlertid at være løsningen på en gåde, der i koder beskriver vejen til et bestemt hus i Paris (LM 1, 98), og det afgørende for at kunne knække denne kode er at kunne forbinde Sade med 120 (LM 1, 91), dvs. Marquis de Sade og *120 dage i Sodoma*. Med denne oplysning kan man fastslå placeringen af det hus, det hele drejer sig om, og det viser sig faktisk at ligge præcist på Rue de la Gare 120, blot denne del af gaden skiftet navn til Rue Raoul-Ubac (LM 1, 90).

<sup>11</sup> Jf. *The Roman Noir*, s. 19.

<sup>12</sup> Jf. *The Roman Noir*, s. 13.

<sup>13</sup> Jf. f.eks. Francis Lacassin: "Chronologie", LM 2, 1066 f. & LM 5, 1026 f.

<sup>14</sup> København: Nyt Nordisk forlag, ligesom de øvrige oversættelser, der alle udkom 1985-87. I det følgende vil de blot blive henvist til med deres danske titler, plus LM reference.

<sup>15</sup> Sml. *Tåge over Tolbiac-broen*, s. 31 ff, LM 2, 257 ff.

køber *Det surrealistiske manifest* af Breton. De næste år lever han stadig af at sælge aviser, men hans litterære og politiske aktiviteter bliver en del af den surrealistiske bevægelse. I 1939 anholdes han igen for løsgængeri, januar 1940 udgiver han sin tredje samling af surrealistiske digte og i april samme år bliver han gift med Paulette. I maj arresteres han som subversiv, men løslades ved den tyske invasion i juni. På vej mod Paris tages han imidlertid til fange af tyskerne, fragtes som krigsfange til Tyskland, men løslades i april 1941 pga. dårligt helbred, hvorefter han vender hjem til det besatte Frankrig. Altså lige præcis den situation, som han befinder sig i i begyndelsen af *120, Rue de la Gare*.

Og det er så her, læseren skal spørge: ”Og hvilken ’han’ er det så lige, du mener, Malet eller Burma?” For der sker ganske rigtigt en glidning ovenfor, altså en glidning fra den litterære figur Burma til Malet selv og tilbage igen, og det er netop denne glidning, der ofte sker i Malets fortællinger om Burma. Burma er lige fra begyndelsen Malets *alter-ego*, dvs. at Malet bruger Burma til at fortælle om sig selv, om sine erfaringer og sine holdninger til tilværelsen i øvrigt.<sup>16</sup> Man ved dog aldrig, om det beskrevne er fri fantasi eller bygger på virkelige erfaringer, om det er fiktion eller fakta – han kan f.eks. også finde på at lade figurer skabt af samtidige forfatterkollegaer optræde i sine historier<sup>17</sup> – og dette udnyttes både i selve handlingen, i udviklingen af plot og personer, i baggrundsbeskrivelser og i de dialoger, der binder handlingen sammen.

Helt ekstremt bliver det i *Nat over Saint-Germain-des-Prés* fra 1955, hvor store dele af handlingen udspilles i det 6. arr., hvis caféer og natklubber var kendte for at tiltrække surrealistiske og senere også eksistentialistiske. Kvarterets betydning for fortællingen vises direkte gennem bemærkninger, som Burma kommer med, både om kvarterets vilde natteliv og om dets stærke litterære identitet.<sup>18</sup> Kvarterets indflydelse viser sig imidlertid også i dialogernes indhold. Her omtales datidens eksistentialistiske intellektuelle, Sartre og Simone de Beauvoir på samme måde som Malets bekendte fra det surrealistiske miljø i 30’erne, f.eks. maleren Yves Tanguy og ovennævnte André Gide,<sup>19</sup> og så Hercule Poirot og Philip Marlowe,<sup>20</sup> altså Burmas fiktive detektivkollegaer. Midt i en sådan samtale, falder Burma over en bog af Simenon,<sup>21</sup> og i disse samtalers blanding af fakta og fiktion er det mest bemærkelsesværdige faktisk fraværet af Malet selv.

Malets erfaringer med sange, anarkistiske pamfletter og surrealistisk poesi udviklede uden tvivl hans sproglige sans,<sup>22</sup> men den stærke bevidsthed om *noir*-genrens specielle karakteristika er et resultat af nødvendighedens hårdt slid. Ved hjemkomsten fra Tyskland stod Malet uden en øre. En ven gav ham muligheden for at skrive en krimi mod betaling. Betingelsen var, at den skulle give sig ud for at være amerikansk. For at overleve skrev Malet romanen sommeren over, fik den accepteret, og fik allerede samme efterår muligheden for at skrive endnu en. Med indkomsten herfra kunne Malet endelig opgive livet som avissælger og

<sup>16</sup> Sml. ”Chronologie”, samme.

<sup>17</sup> Jf. f.eks. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 59, LM 2, 478 f.

<sup>18</sup> Jf. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 105, 142, LM 1, 807, 832.

<sup>19</sup> Jf. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 62 f. & 89, LM 1, 777 f., 797.

<sup>20</sup> Jf. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 66, LM 1, 780.

<sup>21</sup> Jf. samme.

<sup>22</sup> Afstanden til den surrealistiske ungdom markeres bag på de danske oversættelser, hvor der står flg.: ”Om sine digte dengang har han udtalt: ”Da jeg skrev dem, var vi kun to, der forstod dem – Gud og mig selv. I dag er det kun Gud.”” Denne omtale gjorde mig selvfølgelig nysgerrig, men alligevel gjorde jeg dengang ikke mere ud af det. For nyligt har jeg opdaget, at digtene faktisk siden 1989 har været tilgængelige i LM 5, altså femte og sidste bind af Malets samlede værker.

med sin kone flytte til en lejlighed, der var passende for en familie. I februar 1942 fødtes deres første barn,<sup>23</sup> og Malet fortsatte sin dobbelttilværelse som *undercover* krimiforfatter og surrealistisk digter.

Malet lærte sig altså genren ved at øve sig, ved skrive historier, der gav sig ud for at være amerikanske thrillere, dvs. detektivhistorier, der foregik på amerikanske *locations*, var befolket af amerikanske personer og angiveligt skrevet af en amerikaner og derefter oversat til fransk. Det var disse øvelser, der gav Malet den imponerende genrebevidsthed, han demonstrerer allerede i *120 rue de la Gare*. Det var den første krimiudgivelse på fransk grund, der vedgik at være fransk, først ved at bære Léo Malets eget navn, og dernæst ved sit klart franske indhold. Det var imidlertid de litterære kvaliteter, dvs. Malets genre- og stilbevidsthed, der gjorde, at Gorrara i dag betragter bogen som prototypen for den franske *roman noir*.<sup>24</sup>

Bogen blev en kritiksucces, der allerede året efter blev antaget til filmatisering, filmen fik premiere i 1946 og blev pænt modtaget. Genren kunne så accepteres af et hæderkronet finkulturelt forlag som Gallimard, og umiddelbart efter krigen, altså i 1945 påbegyndtes udgivelsen af forlagets siden så berømte *Serie noir*, som man også kunne købe jernbanekiosker.<sup>25</sup> *120 rue de la Gare* kan betragtes som selve prototypen for udgivelserne i *Serie noir*, hvor man kollektivt gennemgik en udvikling svarende til den, som Malet havde gennemgået individuelt.

*Serie noir* fik fra begyndelsen et amerikansk image, dvs. at man kun udgav oversatte amerikanske historier. At serien blev redigeret af endnu en tidligere surrealist, Marcel Duhamel, der nu var blevet oversætter, har uden tvivl bidraget hertil. Efterhånden fik franske forfattere dog mulighed for at bidrage til serien, men kun hvis deres historier kunne gå for at være skrevet af amerikansk klingende pseudonymer. Endnu en surrealistisk digter, Boris Vian skrev f.eks. af den grund fire romaner under pseudonymet Sullivan til serien.<sup>26</sup> *Serie noirs* forkærlighed for at fremstille sig som helt igennem (oversat fra) amerikansk er måske en af grundene til den ideologiske blindhed overfor den franske *roman noir*, altså grunden til at krimi-litteratur har kunnet overse, at der faktisk var originale *roman noir* forfattere i Frankrig allerede i genrens klassiske periode.

\*

Når jeg i dag betragter Malet som min yndlingskrimiforfatter, skyldes det derfor ikke, at jeg har fået ham anbefalet af krimilæsende litteratur eller har læst om ham andetsteds. For Malet er stadig stort set ukendt uden for Frankrig. Nogle få af hans bøger blev i 80'erne oversat til bl.a. tysk, japansk og ungarsk,<sup>27</sup> og i begyndelsen af 90'erne igen nogle få til engelsk; men Malet er ikke et navn, man bare støder på, hverken i forbindelse med surrealismen eller i krimisammenhænge. Størstedelen af den her præsenterede viden har jeg først erhvervet mig meget senere, noget først helt for nylig, i anledning af bestillingen på denne artikel. Mit oprindelige kendskab til Malet går tilbage til en tilfældighed i sidste halvdel af 80'erne, nemlig at mit blik faldt på en stak af hans bøger hos Arnold Busck. Det var under et

<sup>23</sup> Jf. "Chronologie", LM 2, 1069 f.

<sup>24</sup> Jf. *The Roman Noir*, s. 13.

<sup>25</sup> Jf. *Same*, s. 14.

<sup>26</sup> Jf. *The Roman Noir*, s. 35 f.

<sup>27</sup> Jf. Francis Lacassin: "Bibliographie", LM 5, 1049 ff.



bogudsalg , og som studerende var det ikke mindst prisen, der tiltrak sig min opmærksomhed: Seks bøger á ti kroner.

Så jeg købte dem alle, gik hjem og læste og faldt med det samme for Nestor Burma og samlingen af bipersoner, vigtigst sekretæren Helene Chatelain, men også journalisten Marc Covet og politiinspektør Florimond Farroux. Længe havde jeg nydt de elegante *wicecracks* hos Hammet, Chandlers, Spillane og de andre, men Malet kunne mere end lave et indviklet plot og gøre sin detektiv rap i replikken. Han kunne præsentere et persongalleri, der mindede om virkelige personer, som man kan møde dem, dvs. personer, der både kunne tænke, tale, føle og ikke mindst handle som mennesker af kød og blod. Og især to aspekter ved livet, som man i USA typisk har svært ved at håndtere, kunne Malet give plads til, nemlig politik og erotik. Jeg gjorde nu ikke noget yderligere ud af den interesse dengang. Jeg stødte ikke på flere af Malets bøger, og desværre lånte jeg dem ud til andre krimi *affectionados*. Derfor har jeg kun tre af de oprindelige seks bøger i dag.<sup>28</sup>

Nogle år efter var jeg imidlertid til en konference i Bruxelles og vandrede lidt rundt i byen på må og få. På en smuk lille plads lå der i et hjørne et gammelt antikvariat, og der stod så pludselig Malets samlede værker i tre bind:<sup>29</sup> Alle hans romaner om Nestor Burma, plus nogle noveller og bl.a. en kronologi over hans liv, og i ungdommelig overmod købte jeg alle tre bind. Mine franskkundskaber blev dog ikke dengang tilstrækkelige til at læse så sprogligt rige tekster, så de endte på hylden sammen med andre bøger, som det var drømmen at få læst engang. Fra de oversatte krimier viste jeg dog allerede, at Malet havde været surrealistisk lyriker, at han havde haft sin gang bl.a. i anarkistiske miljøer, og han havde forsøgt sig som sanger. Jeg noterede mig også dengang, at tegneren Tardi havde tegnet *Tåge over Tolbiacbroen* og *120, rue de la Gare*, fordi de udkom på dansk i samme periode.<sup>30</sup> Men ellers fik Malet lov til at stå på hylden indtil dette efterår.

### 3. Om Bataille

Og hvad så med Bataille, kan man sige? Ja, Bataille og Malet har kendt hinanden i 1930'erne, har haft fælles venner og bekendte, og været i samme kunstnerisk-revolutionære gruppering; men hvorfor skulle det være interessant? Med til historien hører nemlig også, at Malet den 1. maj i 1943 underskriver et surrealistisk manifest, der er vendt mod Bataille.<sup>31</sup> For mig helt personligt var det i sig selv morsomt at opdage, at min yndlingskrimiforfatter havde været en del af samme intellektuelle avantgardemiljø i Paris, som den filosof, jeg fandt interessant nok til at skrive speciale om. Men det er selvfølgelig utilstrækkeligt. At det netop er et sådant miljø, der binder dem sammen, betyder imidlertid, at det ikke blot forbliver et kuriøst sammenfald, men at man støder på masse fælles tankegods, når man først får blik for det.

<sup>28</sup> Der er faktisk oversat og udgivet otte af Malets romaner på dansk (jf. Christian Monggaard Christensen: "Tåge over Tolbiacbroen", *Strip!*, nr. 16, 2001, s. 28); men de to sidste har jeg først fået kendskab til for nylig.

<sup>29</sup> Også de to sidste bind af de samlede værker har jeg først opdaget under arbejdet med nærværende artikel.

<sup>30</sup> *Tåge over Tolbiac-broen*, København: Carlsen, 1983 og *Galskab i Rue de la gare*, København: Carlsen, 1988. Faktisk er den eneste præsentation af Malet på dansk, jeg har kunnet finde, den i forrige note nævnte "Tåge over Tolbiacbroen", netop trykt i et tidsskrift for tegneserier i erindring om disse udgivelser af Tardi på dansk. If. Monggaard Christensen har Tardi tegnet yderligere to af Malets romaer, samt brugt Malets personer i en historie af ham selv, men ingen af disse er oversat til dansk (samme, s. 28).

<sup>31</sup> Jf. "Chronologie", LM 2, 1072; LM 5, 1037.

Tag f.eks. Sade, der som nævnt ovenfor er nøglen til gåden i *120, Rue de la Gare*. Han er også en central reference for Bataille, som diskuterer ham indgående i en række tekster fra 40'erne og 50'erne, der er medtaget dels i *Erotikken* fra 1957,<sup>32</sup> oversat til dansk for nyligt,<sup>33</sup> dels i *La littérature et le mal, Litteraturen og det onde* fra samme år.<sup>34</sup> I denne samling af essays har Bataille desuden medtaget en længere artikel fra 1947 om Baudelaire, og Baudelaire citeres i flere af Malets romaner, bl.a. i *Nat over Saint-German-des-Prés*<sup>35</sup> og i *Maskepi på Boul' Mich'* fra 1957. Sidstnævnte roman foregår i universitets- og studenterkvarteret i 5. arr., og meget passende bliver det her et eksemplar af Baudelairens klassiske digtsamling, *Les fleurs du mal, Helvedes blomster*, der giver nøglen til løsningen af gåden.<sup>36</sup>

Selvom man kun har kastet et hurtigt blik i *Helvedes blomster*, kan man sagtens få et indtryk af, hvori dets fascinationskraft består. Digtene er samlet under overskrifter som 'Spleen og ideal', 'Vin', 'Syndens blomster', 'Oprør' og 'Død', og med til historien hører, at udvalgte digte blev forbudt af censuren ved udgivelsen i 1857. Blandt disse er digtet 'Smykker', hvor Baudelaire mest tydeligt udtrykker sit begær efter kvindelig skønhed,<sup>37</sup> og det er netop kendetegnede for Baudelairens poesi, at han bestandigt kredser om emner, der normalt ikke tales så meget om i det bedre borgerskab, altså erotik, kropslighed og død, og at han i sin metaforik er mere eksplicit, end man ofte ser det blandt litterære skønånder.<sup>38</sup>

\*

Alt dette vidste jeg selvfølgelig heller ikke, da jeg stødte ind i Bataille nogle år efter Malet, også på en noget tilfældig baggrund. Det var de år, hvor postmodernisme var blevet moderne, der var fransk filosofi på Kunstakademiet, og man hørte om det alle mulige steder på universitetet, blot ikke på Filosofisk Institut. Så jeg bestemte mig selvfølgelig for at lære noget om moderne fransk filosofi, og det eneste kursus, jeg kunne finde på universitetet det semester, var et kursus i tekstanalyse på litteraturvidenskab ved René Rasmussen, hvor forskellige former for fransk strukturalisme blev gennemgået. Og her fik jeg udleveret en tekst af Per-Aage Brandt, der beskrev tankegangen hos den for mig dengang helt ukendte Georges Bataille. På en for mig helt ny måde lykkedes det Bataille at få den politiske økonomi til at omfatte ikke blot arbejde, produktivkræfter og distribution, men også lod produktionsforholdene omfatte bl.a. religion, sprog og køn, plus at han tillod sig selv at skrive og udgive pornografi, omend under pseudonym.<sup>39</sup>

<sup>32</sup> Sml. Bataille, *OC X*, 51, 164-95.

<sup>33</sup> Sml. Bataille: *Erotikken*, København: Borgen, 2001, s. 56 f, 193-232.

<sup>34</sup> Sml. *OC IX*, 239-58. Se også René Rasmussen: *Tidens og dødens scene*, København: Basilisk, 1988, s. 165-84, der netop analyserer og diskuterer Batailles læsning af Sade.

<sup>35</sup> Sml. *Nat over Saint-German-des-Prés*, s. 68, LM 1, 782, og *Maskepi på Boul' Mich'*, s. 100, 123 ff., LM 2, 729, 743 ff.

<sup>36</sup> Jf. *Maskepi på Boul' Mich'*, s. 123-25; LM 2, 743-45. Michaelis bringer faktisk også Baudelaire ind i sin analyse af Chandler, fordi begges litteratur udvikles ved at skrive om byer i konstant forandring (jf. *Portræt af småborgeren*, s. 21).

<sup>37</sup> Sml. Baudelaire: *Les Fleurs du mal*, Paris: Garnier, 1961, 161 ff. og A. Adam: „Introduction, relevé de variantes et notes“ i *Les Fleurs du mal*, s. 432 ff.

<sup>38</sup> I denne forbindelse er det også kuriøst, at Baudelaire faktisk var ansvarlig for en tidlig amerikansk påvirkning af den franske *roman policier*, idet han oversatte Edgar Allan Poes fortællinger om den parisiske privatdetektiv Auguste Dupin, så de kunne udkomme på fransk i 1865 (jf. *The Roman Noir*, s. 11.).

<sup>39</sup> Sml. Per Aage Brandt: ”Om englernes køn eller: Et spørgsmål om ægget eller øjet” i Torben Ditlevsen m.fl.: *Tegn tekst betydning*, København: Borgen, 1972, s. 155-83.

Bataille blev jeg så glad for, at jeg besluttede at skrive speciale om ham og faktisk gjorde det et par år efter. Jeg havde haft kik på Foucault og læst *Seksualitetens historie I*<sup>40</sup>, men syntes den var kedelig. Det var en alt for anstændig, næsten bornert beretning om, hvordan diskursen om seksualitet var blevet etableret og havde ændret sig historisk, men der var intet forsøg på at gøre det bedre selv, dvs. intet forsøg på at etablere en passende diskurs om seksualitet og erotik som en del af den specifikt menneskelige væremåde. Og så var der allerede ved at være mange, der havde skrevet om Foucault allerede i 1988, så jeg tænkte, at det blev måske lidt for *crowded*. Jeg havde imidlertid nævnt Bataille for vores bibliotekar på filosofisk institut, og han havde til gengæld vist mig, at han havde indkøbt Batailles samlede værker, hvor han ydermere kunne fremvise nogle interessante skemaer,<sup>41</sup> som hverken han eller jeg dog kunne forstå meget af. Men: Fransk skulle det være, og Per-Åge Brandts tekst rungede stadig i baghovedet, så Georges Bataille blev emnet for mit konferens specialet.

Som nævnt var mit fransk ikke så imponerende, så jeg besluttede, at en læselejr i Frankrig måtte være passende. Jeg tog derfor til Paris – dengang foregik det på tommelfingeren – og gik ind i den fine filosofi-boghandel på Place Sorbonne i 5. arr., Librairie Vrin og spurgte efter bøger af og om Bataille. Den meget nydelige – og høje – ekspedient kiggede ned på mig og sagde, ”Bataille – ce n’est pas philosophie, c’est littérature.”

Det gav mig en idé om, at Bataille bestemt ikke var en del af det pæne selskab. På den anden side af pladsen kunne jeg dog gå ind i P.U.F.s boghandel og senere Gilbert Jeune, hvor jeg under filosofi fandt bøger både af og om Bataille. Således ekviperet kunne jeg fra Gare de l’est et par dage efter tage toget ud til en tilfældig endestationen, forstadsbyen Meaux. Her købte jeg en fransk ordbog og fandt efter nogen tids søgen og spørgen et arbejderhjem, hvor jeg lejede et simpelt værelse for de næste to uger. Tidlig næste morgen begyndte mine Bataille studier på fransk. Det var i sommeren 1989, i 200 året for den franske revolution, som jeg netop havde brugt de første dage i Paris på at fejre. To et halvt år efter, til jul 1991 afleverede jeg konferensspecialet om Bataille set i lyset af den tidlige Frankfurterskoles kritiske teori,<sup>42</sup> og siden har jeg fra tid til anden vendt tilbage til Bataille studierne.

#### 4. Erotik og død

De baudelaireske temaer, erotik og død er også helt centrale for Bataille og Malet. Tager vi Malet først, så er døden selvfølgelig konstitutiv for krimigenren – det er som regel morderen til et eller flere mord, der skal findes – men døden kan præsenteres og liget kan behandles på mange forskellige måder. I den klassiske Agatha Christie krimi, så er liget simpelthen den myrdede, dvs. det er en død person, der evt. kan være flyttet hen til et andet sted, som var det en ting, eller som i ekstreme tilfælde kan mangle en legemsdel. Malets lig er mere eksplicit kødelige, dvs. at de straks efter døden mister kropsvæsker og går i forrådnelse, og disse døde lader Malet ydermere Burma møde på en ofte endog meget kropslig måde. Burma oplever f.eks., at den netop dræbte vælter ind over ham, og han derved bliver indsmurt i den dødes blod,<sup>43</sup> eller han tvinges til at udholde den kvalmende stank af lig i forskellige stadier af

<sup>40</sup> København: Rhodos, 1978.

<sup>41</sup> OC II, s. 178 ff.

<sup>42</sup> Sml. min *Suverænitet. Bataille set i lyset af Hegel, Marx & co.*, Københavns universitet: Filosofisk institut, 1991.

<sup>43</sup> Jf. f.eks. *Maskepi på Boul’ Mich’*, s. 87 f., LM 2, 720 f.

opløsning.<sup>44</sup> Men selvom Malet lader Burma og hans bekendte ironisere over de lig, Burma hele tiden støder ind i,<sup>45</sup> så lader han ikke de mere slibrige detaljer tematiseres eksplicit i dialogerne. Det er som jeg-fortæller, at Burma indvier læseren i de kvalmende oplevelser, og dialogernes ironiske distance til lig udvikles ikke til en egentlig refleksion over død og forrådnelse.

En sådan refleksion finder man imidlertid hos Bataille, der netop af denne grund har vakt anstød i mange sammenhænge. Tilsyneladende er det acceptabelt, at sådanne oplevelser udvikles fantasmatisk i en *noir*-roman, og ved at give sig i kast med en sådan type krimi må man være forberedt på ubehageligheder af denne type, ja, man vil faktisk blive skuffet og føle sig en smule snydt, hvis der slet intet ulækkert, anstødeligt eller skrækindjagende er i en kriminalfortælling. Det er simpelthen en del af den *noir*-virkelighed, som mange af os finder på én gang både afskyvækkende og tiltrækkende, i hvert fald som fantasme. For at betragte sådanne emner i deres virkelighed og som værd at reflektere begrebsligt over, således som Bataille gør det, det er provokerende og har bidraget til at placere Bataille på kanten af den pæne filosofiske selskab.

I *Erotikken* fremhæver Bataille betydningen af den indre erfaring af død og formering for hver enkelts selvfølelse og bevidsthed om sig selv.<sup>46</sup> Det er den bevidste negation af døden i dens fulde afskyelighed, rædslen og angsten, der konstituerer mennesket. Det er imidlertid ikke blot angsten for døden, tydeliggørelsen af det, som man selv og alle andre kan forvente, nemlig at man en dag ikke længere er til. Et lig i forrådnelse viser os et naturligt søle, der er værre end dette intet, noget levende og ækelt, som opløser enhver krop. Liget er imidlertid ikke truende som sådan, dvs. angsten skyldes ikke fare;<sup>47</sup> det, der viser sig, er angsten for det forbudte, altså for naturens voldsomhed, som er blevet overgivet fra generation til generation.<sup>48</sup> Den menneskelige negation af døden er således en negation af døden både som forventning om et abstrakt intet og som erfaring af noget konkret kødeligt og levende.

Samme negation af kødelighed viser sig if. Bataille også i det menneskelige forhold til sin seksualitet, hvor erotikken netop er kendetegnende ved en negation af kropsligheden. Når en kvinde klæder sig på, besmykker og sminker sig, så er denne forfining en negation af det kropslige, en bearbejdelse af det naturlige materiale, som gør erotikken til et spørgsmål om kultur og ikke natur. Erotikken er ikke naturlig drift, men et kulturelt formet begær, der er bestemt af en indre erfaring, erfaringen af det tiltrækkende ved genstanden for ens begær. Erotikken er den måde, som seksualiteten integreret i menneskers liv, som et spændingsfelt, der er en del af civilisationen og kan kultiveres som erotik, dvs. forfines som stil og ornamentik, hvormed den ene – typisk kvinden – vækker begær,<sup>49</sup> både ubevidst som en del af en kultur og bevidst som del af en erotisk praksis som f.eks. flirten.

Et begærsobjekt er derfor if. Bataille aldrig noget blot naturligt, men noget, der i en kultur har fået sin erotiske betydning, i ekstreme tilfælde som en fetich. I den forstand er erfaringen af det erotiske også skræmmende, fordi den åbner op for en glidning i retning af den kropslige

<sup>44</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 18 ff, LM 1, 747 ff. og *Maskepi på Boul' Mich'*, s. 86, LM 2, 719.

<sup>45</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 6 f., LM 1, 738 f.

<sup>46</sup> Jf. *Erotikken*, s. 114 f., OC X, 100 f.

<sup>47</sup> Jf. *Erotikken*, s. 65 ff., OC X, 59 ff.

<sup>48</sup> Jf. *Erotikken*, s. 68 ff., OC X, 61 ff.

<sup>49</sup> Jf. *Erotikken*, s. 151 ff., OC X, 130 ff.

naturalighed, i retning af det søle, som man som menneske netop har negeret. I yderste instans kan denne negation resultere i et åndeligt kærlighedsforhold, f.eks. som den rent religiøse kærlighed til Gud, der dog sjældent lykkedes fuldtud.<sup>50</sup> Erotikken er denne dobbelthed af kropslighed og negation af det kropslige, en spænding ved en grænseoverskridelse, der er både almindelig og alment accepteret.<sup>51</sup> Den erotiske erfaring bliver til en indre erfaring af noget på én gang tiltrækkende og frastødende, om ikke afskyeligt, så dog skræmmende og respektindgydende, men ikke i samme proportioner som i erfaringen af døden: Hvor et lig især er frastødende, så er det erotiske objekt omvendt mere tiltrækkende.

Hos Malet iscenesættes det erotiske især gennem Burmas forhold til sin sekretær, Helène, og det er netop i dette forhold, at Malet adskiller sig markant fra sine amerikanske forlæg, Hammet og Chandler. Udgangspunktet er helt klassisk, dvs. at Helène passer telefon, skriver regninger ud og passer butikken, mens Burma tumler rundt i Paris, støder ind i lig og langsomt – på trods af de næsten obligatoriske gok i nøden<sup>52</sup> – når til de erkendelser, der gør opklaringen af forbrydelsen mulig. Ud over denne rolle har Helène imidlertid også den næsten lige så klassiske dekorative funktion. Hun køn på en sådan måde, at Burma kan betragte hende som sit 'dukkebarn',<sup>53</sup> og hun er helt klart genstand for Burmas begær, som kvinde og ikke mindst som udsmykket kvinde. Burma erklærer ofte at ville forære hende gaver i form af smykker,<sup>54</sup> undertøj,<sup>55</sup> og utallige er de passager, hvor Malet lader Burma bemærke Helènes nylonstrømper,<sup>56</sup> der dengang i 1950'erne var et af de nyeste objekter for erotisk fascination. Det er dog ikke tiden, der får det afgørende ord; de storbrystede *pin-ups* med dristige nedskæringer fra samme periode er således ikke i samme høje kurs.<sup>57</sup> Malet lader især Burma være besat af klassiske fetichobjekter, dvs. ud over smykker og nylonstrømper,<sup>58</sup> luksus undertøj,<sup>59</sup> specielt hofteholdere,<sup>60</sup> natkjoler,<sup>61</sup> røde negle,<sup>62</sup> røde læber,<sup>63</sup> og det hele er så tydeligt, at Malet må lade Helène funderer over, om Burmas forkærlighed for høje hæle måske skulle være fetichisme.<sup>64</sup>

Igen lader Malet kvarterets identitet spille ind. *Blonder på Boulevard Haussmann* fra 1957

<sup>50</sup> Jf. *Erotikken*, s. 291 ff., OC X, 241 ff.

<sup>51</sup> Jf. *Erotikken*, s. 75 ff., OC X, 67 ff.

<sup>52</sup> Sml. f.eks. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 15, 26, LM 2, 448, 456.

<sup>53</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 108, LM 1, 809.

<sup>54</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 84, LM 1, 793.

<sup>55</sup> Jf. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 47, LM 2, 470 og *Slinger i valsen på Quai de Javel*, s. 105, LM 2, 409.

<sup>56</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 84, LM 1, 793 og *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 7-11, LM 2, 442-46.

<sup>57</sup> Sml. f.eks. *Rav i Rue des Rosiers*, s. 108, LM 2, 837.

<sup>58</sup> Sml. også *Falske toner fra Passage du Désir*, s. 30, LM 1, 964, hvor Burma møder en kvinde, Mado, der er næsten ligeså perfekt som Helène i den her præsenterede fetichistiske forstand. Med Mado udvikler Burma i løbet af ingen tid et ligeså flirtende forhold som til Helène, men Mado bliver senere kvalt med en af sine nylonstrømper. Hende lader Malet undtagelsesvist Burma finde som et friskt og derfor stadig smukt lig, kun iført den nævnte strømpe (*samme*, s. 123 f., LM 1, 1027 f).

<sup>59</sup> Jf. f.eks. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 71, LM 1, 784 og *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 11, 46 f, 53 ff, LM 2, 446, 469 f., 474 ff.

<sup>60</sup> Jf. f.eks. *Slinger i valsen på Quai de Javel*, s. 105, LM 2, 409

<sup>61</sup> Jf. *samme*, s. 87, LM 2, 498.

<sup>62</sup> Jf. f.eks. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 50, LM 2, 472.

<sup>63</sup> Jf. f.eks. *Falske toner fra Passage du Désir*, s. 31, LM 1, 964.

<sup>64</sup> Jf. *Falske toner fra Passage du Désir*, s. 46, LM 1, 975.

foregår i det 9. *arr.*, hvori man både finder de klassiske stormagasiner for borgerskabets damer og gader med prostituerede i nærheden af banegårdene,<sup>65</sup> og i denne roman er Burma mere end almindelig optaget af, hvilket undertøj Helène kunne tænkes at have på. Parallelt med accentueringen af Helènes rolle som begærsobjekt, får hun imidlertid også en mere aktiv rolle i opklaringen. Opklaringen fører nemlig hen til en *creatrice* af luksuriøst dameundertøj, dvs. et typisk kvindemiljø, hvor Burma som mand har svært ved at trænge ind. Helène må gå til præsentationen af årets kollektion, hvorved hun overtager fortællerrollen og bliver opdager.<sup>66</sup>

Det samme sker i *Falske toner fra Passage du Désir* fra 1956, hvor Burma skal undersøge en fanklub for en mandlig sanger. Malet lader klart Helène være både smuk, elegant og pyntesyg, ligesom hun helt bevidst udsmykker sig som objekt for Burma,<sup>67</sup> og udfordrer ham til at give sig diamanter og undertøj,<sup>68</sup> men der er ikke tale om en tomhjernet gås, en skal af overfladisk ornamentik. I Helènes egne jeg-fortællinger bekræfter Malet det indtryk, Burmas jeg-fortællinger giver af hende. Hun er bevidst om sine roller som kvinde og som ansat, men er samtidigt en ligeværdig og aktiv diskussionspartner. I deres diskussioner er det således oftest Helène, der er den rationelle, der forsøger kritisk at verificere de forskellige hypoteser, mens Burma er den, der bestandigt udkaster nye i et virvar af løst begrundede abductioner og subtile deduktioner.<sup>69</sup>

Det interessante er, at dette stærkt erotiserede venskab tilsyneladende ikke udvikler sig.<sup>70</sup> Det er en erotisk flirt mellem chefen og hans eneste ansatte, som er konstant, som begge bidrager aktivt til, og som trods den strukturelle ulighed ikke truer med at udvikle sig til et kropsligt forhold eller på anden måde virker farlig. De flirter, er omsorgsfulde, spydige og skændes, men begge holder de sig til at udvikle deres erotiske forhold som en fantasme, dvs. som en fantasi, der tilhører sin egen opspundne verden, og hverken kan eller skal referere til nogen såkaldt virkelighed.

Og det er ikke fordi, Burma er seksuelt afholdende. *Tåge over Tolbiac-broen* stammer fra samme periode som de netop nævnte bøger, og i den forelsker Burma sig i en ung kvinde, Bélita, som han ender i sengen med på helt almindelig vis, dvs. uden at det var planlagt.<sup>71</sup> Forholdet udvikler sig, men får et tragisk endeligt, da Belita i bogens allersidste scene bliver dræbt i armene på Burma, midt i et kys, hvor Burma pludselig kan smage hendes blod og dernæst mærke kniven, der nu stikker ud af hendes ryg.<sup>72</sup> Burma har tidligt udtrykt sin almindelige lede ved 13. *arr.* og en frygt for, at Belita ville blive offer for kvarterets deprimerende trøstesløshed.<sup>73</sup> Faktisk er det, hvad der sker, da kniven tilhører et medlem af hendes egen krænkede sigøjnerfamilie, der netop bor i kvarteret.

Pointen er, at den amerikanske krimi er kendt for en stereotyp og gammeldags opfattelse af

<sup>65</sup> Jf. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 114 ff., LM 2, 517 ff.

<sup>66</sup> Jf. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 59-86, LM 2, 478-97.

<sup>67</sup> Jf. f.eks. *Falske toner fra Passage du Désir*, s. 45 ff., 85 f., LM 1, 974 ff., 1002.

<sup>68</sup> Jf. f.eks. *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 55, 97, LM 2, 475 f., 505 og *Slinger i valsen på Quai de Javel*, s. 105, LM 2, 409.

<sup>69</sup> Jf. f.eks. *Falske toner fra Passage du Désir*, s. 94 ff., LM 1, 1008 ff. og *Blonder på Boulevard Haussmann*, s. 87 f., LM 2, 498.

<sup>70</sup> Det skal siges, at jeg ikke har læst alle historierne om Nestor Burma og Helène.

<sup>71</sup> Jf. *Tåge over Tolbiacbroen*, s. 74 f., LM 2, 287 f.

<sup>72</sup> Jf. *samme*, s. 141 f., LM 2, 334 f.

<sup>73</sup> Jf. *samme*, s. 70 ff., LM 2, 285 ff.

kvinder,<sup>74</sup> og at Malet på dette område skiller sig markant ud, idet han gør det muligt for sin mandlige hovedperson at have nuancerede, spændingsfyldte og dog harmoniske forhold til kvinder. Perspektivet indre og subjektivt, hvorfor den erotiske tiltrækning spiller en stor rolle, men der bliver ikke tale om, at reducere kvinden til blot et objekt. Malet tydeliggør netop, at Helène og Burma bestandigt veksler mellem at være subjekt og objekt i forholdet til hinanden.

Heroverfor er Chandlers kvindesyn langt mere forsimplet. If. Henriette Rostrup opererer Marlowe med en klar opdeling mellem den klassiske varmblodede *femme fatale*, der er intelligent, sensuel, lokkende og derfor farlig, og så den ærbare kvinde, den pæne pige, husmoderen, der altid står bag sin mand.<sup>75</sup> Det er de fatale kvinder, som Marlowe typisk løber ind i, depraverede kvinder, der vil indfange mænd og drive dem ud over afgrunden. Imidlertid er også de tilsyneladende ærbare kvinder farlige, ja, faktisk endnu farligere, fordi de ikke skilter med deres farlighed.<sup>76</sup> Konfronteret med storbyens forfaldne kvindelighed lader Chandler Marlowe være den eneste, der kan styre sit begær.

Marlowe overlever intrigerne og modstår det truende syndefald ved at undertrykke sin seksualitet fuldstændigt.<sup>77</sup> Marlowe er således næsten totalt seksuelt afholdende,<sup>78</sup> og Michaëlis kan med rette beskrive Chandler som 'snerpet'.<sup>79</sup> Det er som vist ikke tilfældet med hverken Malet eller Burma. For dem er det erotiske en integreret del af det menneskelige liv, en spændende men ufarlig del af det indre liv. Erotik er måske nok forbundet med død, men ikke på den puritanske og neurotiske måde, som man kan møde i de amerikanske krimier.

## 5. Småborger, politik og ideologi

Stadig har Burma dog en del til fælles med sine amerikanske onkler, nemlig det helt centrale, at de er privatdetektiver og ikke politimænd eller på anden måde en del af det etablerede retssystem. Michaëlis' læsning af Chandler giver et typisk eksempel på 70'ernes litteraturvidenskabelige fortolkningsstrategi, hvor selve det at arbejde litterært med privatdetektivfiguren kan betragtes som udtryk for en bestemt klasses ideologi, nemlig den selvstændighedsideologi, som mange småborgere dyrker, og som viser sig i liberalisme og anarkisme. Det er tydeligvis denne ideologi, der har været afgørende for Malets løbebane, fra de tidlige drømme om at blive sanger, over tiden som avissælger til livet som skribent. Burmas dyrkelse af selvstændigheden som privatdetektiv kan gøres meget tydelig, hvis man sammenligner ham med en figur som James Bond. Bond er nemlig en ligeså klar repræsentant for et enormt multinationalt system, nemlig den herskende kapitalisme.

Bond er 60'ernes vareboom in persona, [...] en omvandrende vareæstetisk reklame- og dressmand, der i sin mandschauvinistiske fremfærd i høj grad er herre over sex og vold. Og Bond er med sin antiintellektuelle og markedsførte over-menneske overflade langt bredere appellerende end ...<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Jf. f.eks. Toni Livsage: "Femikrimi – hvad er det?", *Information*, 16/12-2005, s. 32 f.

<sup>75</sup> Jf. Henriette Rostrup: "Syndig, smuk og fortabt – om kvinden i krimien" i *Den sidste gode genre*, s. 11.

<sup>76</sup> Jf. samme, s. 25.

<sup>77</sup> Jf. samme, s. 21.

<sup>78</sup> Jf. *Portræt af småborgeren*, s. 116.

<sup>79</sup> Jf. samme, s. 144.

<sup>80</sup> Jf. *Portræt af småborgeren*, s. 15.

og her ville jeg så helst skrive 'Nestor Burma', men Michaëlis skriver faktisk "Philip Marlowe".

Michaëlis betragter på det grundlag Chandler som "socialt reaktionær",<sup>81</sup> og spørgsmålet er, om det også gælder Malet/Burma. Ligesom Marlowe lider også Burma under en gammeldags borgerlig spejdermoral, et socialt sindelag og en foragt for ophobning af rigdom og penge. I modsætning til Marlowe er han imidlertid ikke puritaner, og med sine anarkistiske rødder er han også hånlig over for "det gravalvorlige ansigtsudtryk", som han finder typisk for tilhængere af den historiske materialisme.<sup>82</sup> Malet tager helt klart parti for de undertrykte og marginaliserede,<sup>83</sup> men desværre er dette i sig selv ikke nok til at afvise beskyldningen, da den ikke retter sig mod, hvad Malet/Burma eksplicit mener, men hvilken ideologi hans tankegang kan begrunde.

En standardmarxistisk klasseanalyse vil således kunne hævde, at mellemlagene og småborgerskabet objektivt har samme status som arbejderne i det kapitalistiske samfund: De ejer ikke produktionsmidler, de har derfor ikke megen indflydelse på udviklingen af produktivkræfter og produktionsforhold, og de derfor reelt ikke er hverken selvstændige eller uafhængige. Deres ideologi bidrager imidlertid til troen på, at man faktisk kan have selvstændighed i det kapitalistiske system. Desuden snobber småborgerne opad, dvs. at de solidariserer sig med borgerskabet ved at dele deres kulturelle normer og værdier. Småborgerskabet er således via sin kulturelle værdisætning og sit kulturelt betingede forbrug af f.eks. luksuriøse forbrugsgoder med til at give kapitalismen både ideologisk og økonomisk opbakning.

Det er tydeligt, at Burma med sin værdisætning af smykker, luksusl ingeri og elegant indpakket kvindelighed i det hele taget bliver et eksempel på den typiske post-moderne småborger. Det er netop modstanden mod det puritanske, glæden ved spil, erotik og nydelse i det hele taget, der er en vigtig motor i den moderne kapitalisme, hvor det ikke er produktionen, men netop forbruget, der er afgørende for værdisætningen. Et produkt får ikke værdi efter, hvor meget arbejde og materiale, der er gået til produktionen; det får værdi efter, hvor meget man er villig til at betale for det på markedet. Dvs. det er efterspørgslen, der er afgørende for værdisætningen af en ting, og dermed bliver udviklingen af menneskelige behov og begær afgørende for kapitalismens videre udvikling.

I den forstand tilhører Burma og Helènes fantasmatiske leg med erotiske fetichobjekter ikke bare privatsfæren. Legen bliver et eksempel på, hvordan man kan bidrage til udviklingen af et kulturelt betinget begær, hvis generalisering er afgørende for den post-moderne kapitalisme. Leg, kultur og underholdning er konstitutive for en kapitalisme domineret af den tertiære servicesektor, hvor det er overfloden af varer og overdådigheden af mulige oplevelser, der skaber efterspørgslen og begæret, ikke omvendt. I den post-moderne kapitalisme er der altså ikke noget begær, før varen skaber det; for post-moderne kommunister er det imidlertid netop begærets fundamentale ubestemthed, der muliggør den videre udvikling af et samfund hinsides kapitalismen.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Jf. *samme*, s. 144.

<sup>82</sup> Jf. *Tåge over Tolbiacbroen*, s. 81 f., LM 2, 292 f.

<sup>83</sup> Jf. *Roman Noir*, s. 14 f.

<sup>84</sup> Jf. f.eks. min "I universets målestok. Om økonomi i Batailles generelle økonomi", *Agora*, nr. 3, 2005, s. 134 ff.



Malet formulerer ikke nogen politik. Burma bevæger sig rundt i den moderne storbys jungle og påvirkes af kapitalismens uretfærdigheder, han betragter sig selv som en 'fribytter', en privatdetektiv, der lige så alene og selvstændig som en digter,<sup>85</sup> men der udvikles hverken nogen politisk teori eller praksis. Malet havde først en praksis som anarkist, senere som en del af den surrealistiske bevægelse, hvor han skrev under på en række politisk-kulturelle manifeste, men der er ikke noget, der tyder på, at han brugte kræfter på at få skabt en sammenhængende teori. Batailles politisk praksis fandt også sted i disse smågrupper på den uortodokse venstrefløj i mellemkrigstiden, men han forsøgte teoretisk at formulere principperne for den politik, der skulle føres.<sup>86</sup> I denne sammenhæng skal det dog blot konstateres, at begge opfattede sig som venstreorienterede, begge tog klart de undertrykte og udbyttedes parti, og at begge solidariserede sig med subjektets egen oplevelse. Det er netop ved at betragte den indre erfaring som gyldig, at de kunne plædere for gyldigheden af den radikalt subjektive værdisætning. For begge var det legitimt selv at bestemme, både hvad man skal gøre, og hvilke værdier der skal være gældende, og med en sådan værdimæssig anarkisme kunne de begge afvise puritanske ideologier som undertrykkelse af den enkelte.

Begge er derfor klart bærere af en småborgerlig ideologi i den klassiske marxistiske betydning; hvor vidt denne ideologi så er socialt reaktionær eller tværtimod som nævnt ovenfor kan bære os fremad mod det kommunistiske samfund, lader vi ligge i denne omgang. Her drejede det sig blot om at undersøge, om der var mere i forbindelsen mellem Malet og Bataille end det blot personalhistoriske, og det synes jeg analysen af Malets krimi'er viser med al ønskelig tydelighed.

---

<sup>85</sup> Jf. *Nat over Saint-Germain-des-Prés*, s. 51, LM 1, 769.

<sup>86</sup> Jf. f.eks. min "At tage ved lære af fascismen: Bataille mellem modstand og analyse" i Michael Hviid Jacobsen m.fl.: *Tradition og fornøjelse*, Aalborg Universitetsforlag, 2001, s. 251 ff.