

An Vierstraete  
Seminarie voor Skandinavistiek  
Rijksuniversiteit Gent

## FRÅN KLASSISK DETEKTIVROMAN TILL SAMHÄLLSKRITISK KRIMINALROMAN. EN EVOLUTION

Om detektiv- och kriminallitteratur tänks och skrivs det fortfarande ofta o-nyanserat. Ändå är det en mycket heterogen genre som man knappast kan göra allmänna uttalanden om. Hur olika de romaner och noveller som tillhör denna genre kan vara, skall jag belysa i denna artikel. Dessutom skall jag ta upp en del terminologiska problem<sup>1</sup>.

Genrekodexen är de kännetecken ett verk måste äga för att kunna räknas till genren. Denna genrekodex består av bara tre mycket allmänna element som vart och ett i sig också förekommer i andra genrer, nämligen: närvaro av brott och av detektion och frånvaro av övernaturliga och irreella element. Dessutom måste detektionen, alltså brottets uppspårning utgöra den största delen av stoffet. Bara dessa tre element förekommer i alla genrens verk och utgör det diakroniska sammanhanget. Alla andra kännetecken gäller bara inom en eller några av genrens delområden. I denna artikel vill jag ge en karakteristik av dessa delområden och på samma gång föreslå en terminologi att stödja sig på.

En första viktig klyvning av genren, som vi i dess helhet kallar "detektiv- och kriminallitteratur"<sup>2</sup>, är den i subgenrerna detektivlitteratur å ena sidan och kriminallitteratur å andra sidan. Dessa två subgenrer visar väsentliga olikheter på följande punkter: den använda forskningsmetoden, antalet personer och framför allt samhällsbilden.

Subgenren detektivlitteratur uppstod, anses det allmänt, 1841 med Edgar

Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue*<sup>3</sup>.

Denna subgenre består huvudsakligen av anglosaxiska verk och har med rätta kallats "eine Variationsgattung"<sup>4</sup>, en litterär form som är baserad på ett omfångsrikt system av konventioner som bara tillåter oviktiga variationer. En kort översikt över dessa konventioner måste alltså alltid bli ofullständig.

Först och främst är den centrala figuren, detektiven, alltid en "Übermensch", inte fysiskt utan intellektuellt: han eller hon är utomordentligt intelligent, men individualiseras för övrigt bara av några, för det mesta excentriska drag - tänk till exempel på Sherlock Holmes som knarkade. Detektiven är en utanförstående, är aldrig emotionellt invecklad i problemet och oftast också ogift, ty sex och emotioner är tabu i detektivlitteraturen. Han eller hon handlar autonomt och auktoritärt och är den enda som lyckas med att lösa brottet. Om detektiven är en amatör, och det är oftast fallet, har polisen en konkurrerande roll<sup>5</sup> och framställs som mindre intelligent och reagerande mycket långsammare än detektivfiguren. Polisens funktion är då egentligen bara att låta hjältens klokhet framträda tydligare. Om detektivfiguren däremot själv tillhör polisen, använder han<sup>6</sup> samma metoder som amatördetektiven, det vill säga: han arbetar ensam och gör inget bruk av de polisiära medlen, teknikerna och metoderna. Dessutom är han mycket intelligentare än resten av kåren och han tillhör oftast en av de högsta samhällsklasserna eller han är i alla fall van vid att umgå med människor ur sådana klasser. Sammanfattningsvis är detektiven alltså en föga realistisk figur: superintelligent, utan emotioner och excentrisk.

Denna detektiv har ofta en medhjälpare, som i sekundärlitteraturen kallas "Watsonfiguren" i analogi med Sherlock Holmes vän och Sherlock Holmes-historiernas berättare, i de flesta av Sir Arthur Conan Doyles texter<sup>7</sup>. Watsonfiguren är alltid mindre begåvad än detektiven och därför ställer han ständigt frågor, varigenom han avlockar detektiven allehanda fakta och en hel del detaljerade upplysningar. Dessa (ofta naiva) frågor leder till att läsaren får allt hårfint förklarat och att hans eller hennes självbild smickras, eftersom genomsnittsläsaren genomsöker allt ännu lite snabbare än Watsonfiguren.

Brottet händer i denna typ av romaner normalt sett i början<sup>8</sup>, löses av detektiven huvudsakligen<sup>9</sup> med hjälp av logiskt resonemang och är nästan alltid mord. Mord är nämligen ett brott med en hög insats, något som förklarar den stora motivationen hos både detektiven och brottslingen. I hopp om att kunna undkomma, för förbrytaren detektiven på villovägar, använder okända och ofta mycket excentriska mordmetoder, begår nya brott, skaffar sig själv ett alibi, ...<sup>10</sup>. Brottet i en detektivroman är alltså alltid mycket gåtfullt. Fastän mordmetoderna och/eller omständigheterna varunder mordet sker ofta är ovanliga och ibland även excentriska (till exempel: ett okänt gift, en dolk av is, mordoffret som befinner sig ensamt i ett inifrån låst rum, ...), över-skrider de normalt sett aldrig gränsen för det fysiskt-materiellt möjliga, men däremot ofta det psykologiskt och socialt möjligas gräns. I alla fall gör de detektivens arbete inte lättare. Även de många villospåren, som i sekundärlitteraturen kallas "red herrings", är retarderande element som bara långsamt utredes av detektiven (men nästan aldrig av läsaren).

Det är bland annat tack vare dessa "red herrings" och genom införandet av "clues" - ledtrådar som kan hjälpa men som lika bra kan stjälpa detektiven när det gäller att hitta brottslingen<sup>11</sup> - som den originella detektivberättelsen eller novellen har kunnat växa till -roman. Detta blev också möjligt genom att ge så gott som alla personer ett möjligt motiv för brottet och ofta även ännu en eller annan hemlighet som en person för de rådande konventionernas och anständighetsnormernas skull inte vågar anförtro någon och som alltså först måste upptäckas av detektiven innan brottet kan lösas.

Personerna i detektivlitteraturen är alltid typer, som karakteriseras framför allt av sina ägodelar och/eller av sitt yrke. Det emotionella, sociala och psykologiska spelar knappast någon roll. Offret framställs då också oftast mycket osympatiskt, så att ingen saknar honom/henne. Mycket mer än en rekvisita är offret aldrig och de mänskliga implikationerna av hans eller hennes död beskrivs inte<sup>12</sup>. Samhällsbilden såsom den kommer fram i detektivlitteraturen, är alltid stereotyp, onyanserad och mycket snäv. Den koncentrerar sig nämligen på en mycket sluten miljö: den är inskränkt till ett tiotal överklasspersoners

värld. Dessa människor har dessutom alla på ett eller annat sätt något att göra med det begångna brottet - oftast tillhör de de misstänkta. Härigenom bildar de redan en grupp med ömsesidiga förbindelser. I många fall finns bredvid detta även familje-, vänskaps- eller yrkesband dessa personer emellan. Det handlar alltså verkligen om en mycket sluten grupp av personer.

En bredare samhällelig bakgrund fattas helt: det är alltid säkert från början att bara några vid namn kända personer kan ha begått brottet; organiserat brott förekommer i princip inte och mordmotivet är alltid privat: det har nästan alltid med makt eller med pengar att göra och är aldrig ideologiskt, politiskt eller religiöst. I denna slutna värld, som ofta blir, genom rumslig isolering (ett insnöat lanthus, en tågkupé, ett flygplan, en privatö, ...) till en avstängd värld, spelar de reella samhällliga förhållandena, tanke- och levnadsmönstrens evolution och brottets samhällliga dimension ingen roll. Detektivlitteraturens samhällsbild är alltså i hög grad ahistorisk<sup>13</sup> och onyanserad<sup>14</sup>. I detektivromanens värld är brott det enda problemet, och när brottet lösts, blir världen igen en värld av fred och ordning - en sfär som ofta förstärks av ett bröllop.

I detektivlitteraturen är brottets lösning alltså alltid fullständig, det vill säga att därigenom försvinner *alla* frågor och svårigheter: de hindrande elementen - offret och förbrytaren - är och /eller blir bortförda (den skyldige/skyldiga dör ofta, av en olycka eller genom att begå självmord) och de saknas av (nästan) ingen; ingen fråga förblir obesvarad, inget av gåtans element förblir olöst, ingen hemlighet bevarad. En detektivroman slutar alltid med en scen där detektiven sammankallar de viktigaste personerna, förklarar för dem hur allt har skett och till slut utpekar han brottslingen. Förbrytarens identitet är alltid en fullständig överraskning: mördaren är nämligen "the most unlikely person", den som läsaren just inte hade misstänkt<sup>15</sup>.

Lagskipningen beskrivs aldrig: det är som om allt automatiskt är löst när man känner förbrytaren.

Det mest kännetecknande för detektivlitteraturen är alltså den enorma koncentrationen: allt som inte har något att göra med brottet eller brotten och

dess utforskning utelämnas. Detektivlitteraturen är alltså en typiskt monotematisk litteraturform.

Subgenren detektivlitteratur kan man vidare indela i två varieteter<sup>16</sup>. Till den första, som vi kallar "den klassiska detektivromanen", hör de äldsta verken, nämligen uppskattningsvis alla noveller och romaner som skrivs före 1920<sup>17</sup>. De kallas för "klassiska", eftersom de har fungerat som modell för och är grundläggare av en tradition<sup>18</sup>. Den andra varieteten upplevde en stor blomstring på 1920- och 30-talen, den så kallade "Golden Age of Detective Fiction"<sup>19</sup>. De verk som tillhör den här varieteten, kallar vi "pussel-" eller "gåtaromaner" eller "-deckare" eller också "ortodoxa detektivromaner".

Utvecklingen från klassisk till ortodox detektivroman<sup>20</sup> förlöpte inte språngvist utan långsamt. Gränsen mellan dessa två varieteter är följaktligen oskarp. Egentligen började den klassiska detektivromanen redan från och med 1905 utvecklas i pusselromanens riktning. Mellan 1905 och 1920 har vi alltså egentligen en övergångsperiod som dominerades framför allt av "the Had-I-But-Known School" (med bland annat Mary Roberts Rineharts romaner). Dessa detektivromaner handlar alltid om en ensamstående och alltså (!) värnlös ung kvinna som hela tiden reagerar absolut idiotiskt och inadekvat på de egendomliga händelserna hon är med om. Hon vägrar begära hjälp och först när det är för sent, det vill säga efter några mord, vänder hon sig till en detektiv, förskaffar honom upplysningar om avgörande bevismaterial och känner ånger över att hon har väntat så länge med att göra detta: "Had I but known, ... ". Det är berättelser som framför allt bygger på spänning (får mördaren henne eller inte?), men som vidare framkallar i synnerhet förargelse, eftersom huvudpersonen fortsätter att göra felaktiga saker. Det är övergångsverk eftersom de utspelas, liksom pusseldeckaren, helt och hållet i överklassen, eftersom antalet personer är mycket inskränkt och eftersom samhället i övrigt inte spelar någon roll. Ändå räknas de normalt sett ännu till de klassiska detektivromanerna.

Skillnaden mellan den klassiska och den ortodoxa detektivromanen är inte så stor och ligger framför allt i det faktum att den klassiska detektivromanen

behandlar brottet och dess lösning på ett mycket mer varierande sätt än pusselromanen och att den alltså är mindre standardiserad. I den klassiska detektivromanen negeras till exempel det emotionella inte alltid totalt; ibland spelar erotik här en diskret roll; förbrytelsen löses inte alltid *fullständigt* och är ofta ett mindre allvarligt brott än mord; det förekommer mer aktion i den; brottets utforskning spelar ofta en mindre viktig roll; ibland fördjupas personerna psykologiskt lite mer; förbrytaren kan fattas; ... . Ett stort antal av de klassiska detektivromanerna kännetecknas dessutom av en fingerad dokumentär autenticitet<sup>21</sup>. Information och demonstration står centralt och stilen har ibland ett journalistiskt drag.

Den mest kände författaren av klassiska detektivberättelser och -romaner är Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930).

Pusseldeckaren däremot är så starkt bunden av konventioner och föreskrifter<sup>22</sup> att verkligen allting<sup>23</sup> är uppbyggt kring den centrala gåtan - härifrån härstammar också namnet "gätadeckare"<sup>24</sup>. Litteraturen är här inget mer än ett pussel. Allt, från personernas karaktärsdrag och handlingar, till de minsta fakta och detaljerna, allt detta är inget mer än pusselbitar som passas ihop av detektiven. Kännetecknande är då också att det uppstod fullständiga reglement<sup>25</sup> som författarna måste iakttaga när de skrev sina verk.

Realism, psykologisk insikt, mänsklighet, en samhällelig bakgrund, emotioner, ... kommer aldrig i fråga i pusselromanen. Den har dessutom en mycket affirmativ karaktär, eftersom det endast förekommer gångbara, konservativa normer och värden i den. Egentligen är denna typ av detektivroman ett slags intellektualistisk lek i vilken författaren gör allt för att göra lösningen av brottets gåta så komplicerad som möjligt.

Den mest kända författaren av gätadeckare är väl Agatha Christie (1890-1976) som har skrivit ett sjuttioal romaner och ett trettiotal novellsamlingar som alla tillhör den här varieteteten.

Den andra subgenren, kriminallitteraturen, uppstod omkring 1930 som en direkt reaktion på pusselromanen. Denna subgenre är mycket heterogener än detektivlitteraturen. Diversifieringen är, både strukturellt och innehållsmässigt,

så stor att varje uppräknig av denna subgenres särdrag inte bara är ofullständig, utan också att den aldrig kan vara gällande för alla verk. Ändå finns det tre, noga sammanbindande karakteristiker, som utmärker kriminallitteraturen och skiljer den från detektivlitteraturen.

För det första består den använda forskningsmetoden inte längre i att logisk resonera, att pussla ihop allehanda spår, fakta och yttranden för att på så sätt hitta en fullständig lösning, som det var fallet i detektivlitteraturen. I kriminallitteraturen kopplas logiskt resonemang till fysisk kraft, förträfflig organisation, tekniska hjälpmedel och aktion<sup>26</sup> i mångahanda former: från spektakulära förföljelser och skjutningar till att skugga misstänkta personer. Detta påverkar självklart händelseförloppet - handlingen är ofta starkt episodisk - och alltså också kriminalromanens struktur och spänning.

För det andra implicerar dessa mångahanda aktionsformer att antalet personer i kriminalromanen normalt sett är mycket större än i detektivromanen och i princip även obegränsat<sup>27</sup>.

För det tredje är realiteten som den skildras i kriminalromanen alltså mycket komplexare: samhället är inte längre inskränkt till överklassen och beskrivs på ett mer nyanserat och mindre stereotypt sätt än i detektivlitteraturen. Det typiska rummet där kriminalromanen utspelas i är storstaden i alla dess fasetter, fast detta är naturligtvis ingen nödvändighet. Påfallande är den ofta snabba växlingen av omgivningen liksom den noggranna och omsorgsfulla exaktheten i tidsangivelserna, ibland med hjälp av implicita hänvisningar till reella, ofta politiska händelser. Förutom gängse uppfattningar och fördomar förekommer nu också mindre konventionella normer och värden som emotioner och samhälleliga missförhållanden. Vad som är bra och vad som är dåligt är inte längre så självklart som i detektivlitteraturen. I kriminallitteraturen förekommer ganska många textdelar, både handlingsskildringar och dialoger, som, även efteråt sett, inte har något att göra med sökandet efter förbrytaren och som inte heller kan ses som villospår - tänk till exempel på passagera som handlar om detektivens privatliv. Även detta var i detektivlitteraturen otänkbart.



Brottets lösning är inte heller någonsin så fullständig: i kriminalromanen är världen varken före brottet eller efter dess lösning problemfri och fridsam.

Detta är kriminalromanernas viktigaste gemensamma karakteristiker. Därjämte avtecknar sig ännu några tydliga mönster varigenom denna heterogena samling verk kan indelas i 5 varieteter. Gränserna mellan dessa varieteter, liksom den mellan detektiv- och kriminallitteraturen, är likväl vaga. Det finns alltså ganska många verk där det blir svårt att säga till vilken varietet de hör. Man kan, låt vara i inskränkt skala, dessutom tala om ömsesidiga inflytelser, något som är oundvikligt när olika varieteter koexisterar. Genren detektiv- och kriminallitteratur kännetecknas nämligen av den ovanliga situationen att, fastän även här vissa varieteter dominerar under vissa perioder, den ena varietetens aldrig skall ersätta eller undantränga den andra, utan helt enkelt fortsätter att existera bredvid den andra<sup>28</sup>. I varje ögonblick utges (igen) *och* läses i massor alltså alla varieteter som finns vid denna tidpunkt<sup>29</sup>. Inom varje varietet skrivs alltså under decennier nya verk, som självklart - även om detta ofta sker med försening - röner inflytelsen av förändrande historiska omständigheter, av samhällliga evolutioner, av andra eventuellt nyare varieteter av genren och möjligen också av andra samhällsformer vari verkets handling utspelar sig. Allt detta befördrar uppkomsten av blandformer och av gränsfall som självklart är svåra att placera i en viss varietet. Den härefter följande indelningen är alltså lite mekanisk och artificiell, men i alla fall nyttig eftersom den, även om det handlar om blandformer, omedelbart ger en hel del konkret information.

Kriminallitteraturens första varietet uppstod i Amerika<sup>30</sup> i slutet av 1920-talet och kallas, i överensstämmelse med den amerikanska termen "the hard-boiled novel", "den hårda" eller även "den hårdkokta kriminalromanen"<sup>31</sup>. Det är en typisk amerikansk företeelse av vilken det först långt senare uppstod en europeisk variant. Denna varietet kallas "hård" därför att det förekommer så oerhört mycket våld<sup>32</sup> i den.

Det mest kännetecknande för den hårda kriminalromanen - det är för övrigt därifrån varietetens namn härstammar - är detektivfiguren: "the hard-

boiled detective", också kallad "private dick" eller "private eye". En privatdetektiv alltså, som har gjort till sitt yrke av att lösa brott. Han<sup>33</sup> betraktar brottet inte längre på aristokratiskt avstånd som detektiven i detektivromanen gjorde, utan engagerar sig oftast personligt och emotionellt i en affär. Han är en känslomänniska som är väldigt desillusionerad av samhället. Han är en ensam hjälte och därför normalt sett inte gift utan ofta skild. Han tillhör den lägre medelklassen, förtjänar knappast sitt bröd, är fräck, fysiskt stark - han genomgår *och* använder våld - men oftast också melankolisk och romantisk. Sex och sprit spelar en viktig roll i hans liv. Han är alltså mycket mänskligare än detektivlitteraturens resonemangsunder. Mänskligare, men därför inte mer realistisk: han är för det mesta fysiskt för stark och kan psykiskt bära för mycket utan att visa emotioner, för att kunna vara realistisk. Men det är väl så att hans enorma viljekraft, hans oförskämdhet, hans fysiska kraft och kontrollen som han har över sina känslor oftast bara är ett skyddande skal kring hans karaktärs väsen som är nobelt, rättsinnet och ärbart.

Samhället han lever i, alltså den amerikanska storstaden, är alltigenom korrumpert. Det är en värld full av våld, immoralitet, död, smärta och amoralitet, men också full av materiellt överflöd och hyperindividualism. Det är ett av brottslingar kontrollerat och dominerat, av polisen tolererat<sup>34</sup>, våldsamt och alltigenom sjukt samhälle. Mitt i denna värld försöker detektiven att hålla stånd: han förblir korrptionsfri, kan inte bestickas och handlar efter egna, stränga, moraliska normer som starkt skiljer sig<sup>35</sup> från de rådande normerna, som ju är korrumperte och ofunktionella. Han är ett slags nutida cowboy, en stor, stark, tystlåten man, som i den halvt anarkistiska och förvildade storstaden försöker att leva, handla och överleva på ett moraliskt rent sätt<sup>36</sup>. Ändå begår han ibland själv svåra brott - för att kunna överleva, alltså när situationen tvingar honom. Härför staffas han likväl bara sällan.

Typiskt för den hårda kriminalromanen är den mycket flexibla kompositionen: handlingen (framför allt den våldsamma) dominerar; den ena förbrytelsen framkallar den andra, varigenom också lokaliteterna snabbt växlar. Mordet och mordmetoden är nu mer realistiska, lösningen är inte längre det

viktigaste<sup>37</sup>. Långt ifrån alla problem löses, ty detektiven inblandas i en sådan komplex process av ständigt förändrande implikationer (vännen visar sig vara en bedragare, den älskade en mörderska, det förmenta offret brottslingen, ...) och lever mitt i ett sådant omfångsrikt nät av korrumpierade ränker, att en fullständig lösning är omöjlig. Det är väl så att det centrala brottets gärningsman alltid hittas. Detta brott är nästan alltid mord precis som i detektivlitteraturen, fastän förutom detta mord skildras ofta ännu många andra slags brott, som det inte alltid hittas en lösning på. Mördarens identitet är oftast en överraskning för läsaren och mordmotivet ligger normalt sett i privatsfären (pengar, hat, svartsjuka), vad som väl vållar litet avbräck åt dessa romaners samhällskritiska aspekt. Under berättelsens lopp görs läsaren nämligen uppmärksam på allehanda samhälleliga missförhållanden, men de visar sig att slutligen ändå inte ha något med det centrala brottet att göra. Samhällskritiken är alltså inte eller knappast integrerad i den centrala undersökningen och ger därigenom ofta intrycket att inskränka sig till avsidesreplik<sup>38</sup>.

Personerna i dessa romaner är alltså typer: kvinnorna till exempel är antingen asexuella, moderliga varelser<sup>39</sup> eller vackra och tilltalande, men då också elaka, onda, hätska, brottsliga och begivna på pengar eller sex<sup>40</sup>. Språkbruket i den hårda kriminalromanen är ovanligt, men inte unikt: det förekommer nämligen också i ett antal andra, samtida författares verk, bland annat i Ernest Hemingways (1899-1961)<sup>41</sup>. Språket såsom det hanteras i den hårda kriminalromanen, excellerar i en kombination av direkthet, enkelhet, konkretion och objektivitet med ovanliga och förbluffande jämförelser och metaforer, slangord, rytmiska upprepningar och distansering<sup>42</sup>. Omformat till dialoger, blir detta ofta till ett slags muntlig beskjutning, snabb och träffsäker. Förutom fysiskt våld spelar alltså även verbal aggressivitet en viktig roll i den hårda kriminalromanen.

De tre viktigaste författarna av hårda kriminalromaner är: Dashiell Hammett (1894-1961), Raymond Chandler (1888-1959) och Ross Macdonald (1915-1983)<sup>43</sup>.

Inom den hårda kriminalromanen skedde med tiden en evolution i två starkt skilda riktningar. Detta resulterade å ena sidan i "the sex and crime novel"<sup>44</sup>, å andra sidan i den hårda polisromanen.

"The sex and crime novel" uppstod i slutet av 1930-talet och har sedan dess haft en enorm spridning. Dessa verks författare koncentrerar sig på "violence-is-fun"-tekniken: sadism, tortyr, oförsämligt våld, beskjutningar och perversa brott följer på varandra och bildar ett outredbart nystan, som detektiven tillhör med hela sitt väsen. Den hårdkokta detektivens desillusion har här förändrats till hat och förakt, aktionen har reducerats till en lång rad av våldsamma scener: varje brott löses med hjälp av ett nytt. Detektiven är nu ett slags superhjälte, oövervinnerlig, men alltigenom fördärvad. Han är typen som mördar och marterar för nöjes skull. Han är cynisk, pervers, fräck, sadistisk och vanligtvis *själv* en förbrytare.

Det mysteriösa spelar här ännu knappast någon roll<sup>45</sup>; den våldsamma aktionen dominerar allt. Samhällskritik kommer inte längre i fråga, tvärtom: världsbilden såsom den skildras i dessa romaner, är dikotomisk; idéerna och idealen som framgår ur dessa verk är reaktionära, konservativa och onyanserade och vissa raser och befolkningsgrupper diskrimineras som om det är självklart. Alla personer är alltså typer; kvinnor är företrädesvis lustobjekt och/eller ytterst farliga; varje reflektion över händelserna fattas helt och hållet, det förekommer inte längre ett spår av realism.

Kända författare av "sex and crime novels" är Mickey Spillane (1918-)<sup>46</sup>, Peter Cheyney (1896-1951)<sup>47</sup> och James Hadley Chase (1906-)<sup>48</sup>.

Den hårda polisromanen kontrasterar skarpt med dessa verk. Centralt står här ett helt team av poliser så att man här också kan tala om "den hårda proceduralromanen". Varje polisroman kan ju kallas, i analogi med det engelska "procedural novel", "procedur(al)roman" på det villkor att den centrala figuren inte bara är *en*, utan ett helt team av poliser och att den följda polisiära forskningsproceduren återges utförligt<sup>49</sup>.

Poliserna i den hårda proceduralromanen är, liksom "the private eye"<sup>50</sup>, de enda som nästan inte är antastade av den fullständigt av korrupcion genom-

vävda världen som omger dem. Det handlar alltså även här om en ensam illusionslös strid, inte bara mot brottslingar och småförbrytare, utan också mot den korrupta regeringen och rättsväsendet. Brottet löses i den hårda procedurromanen emellertid inte i första rummet med hjälp av reella, polisiära metoder, utan framför allt tack vare polisernas uthållighet, mod och oförskräckthet. Ibland iakttages härvid inte ens lagen.

Personerna förblir typer. Den kritiska aspekten utarbetas dock vidare: verbal och fysisk aktion kopplas till demaskeringen av samhälleligt sken. Ändå förblir den sociala kritiken inskränkt till några isolerade situationer och till en rad spridda anmärkningar.

De viktigaste författarna av hårda proceduralromaner är Ed McBain (1926-)<sup>51</sup> och Chester Himes (1909-).

Den andra varieteten av kriminallitteraturen kallas för "den psykologiska kriminalromanen", eftersom alla dessa romaner vill först och främst avslöja de djupare psykiska drivfjädrar som ligger till grund för brottet. Eftersom detta kan utarbetas på många olika sätt, kan denna varietet mindre noggrant omskrivas än den hårda kriminalromanen.

Den psykologiska kriminalromanen uppstod, liksom den hårda, omkring 1930 som en reaktion på pusselromanen. Den viktigaste förnyelsen den psykologiska kriminalromanen bringar, är att brott och dess motiv inte längre, som det i detektivlitteraturen ännu var fallet, ses löst från miljö, socialt tryck, samhälle, mänskliga relationer, samhällelig ställning, ... . Brottets orsak står nu ofta mer i centrum för intresset än dess lösning. Brottet har nu alltid en nyanserad förhistoria<sup>52</sup>, i vilken händelser beskrivs som har berört, påverkat eller ändrat personernas psyke. Ofta återges också senare förloppet, efter brottet, och förbrytaren tecknas alltså både före och efter brottet. Brotts är här alltså utgångspunkten och / eller följden av en psykisk utvecklingsprocess.

Relationen mellan förbrytaren och offret och ofta även den mellan andra personer tecknas nu nyanserat och ibland till och med på ett subtilt sätt. Ofta ger författaren ett psykologiskt djupgående porträtt av gärningsmannen. Ändå förblir även här de flesta personerna typer<sup>53</sup>. Viktigast är, bredvid intresset för

brottets psykologiska bakgrund, att forskningsmetoden alltid är baserad på inlevelseförmåga, på medkännande, intuition, identifikation och psykologisk insikt. Detektiven inblandas alltså alltid på ett eller annat sätt emotionellt i det hela eller ibland sker det långt innan brottet äger rum. I dessa verk belyses alltså både de individuella och de sociala impulser som (kan) göra en människa till en förbrytare. Inte bara det psykiska, utan också det sociala, det mänskliga och det känslomässiga får nu alltså mycket mer uppmärksamhet än i detektivlitteraturen.

Samhället återges nu mer realistiskt och mer detaljerat. Aktionen är vanligtvis inskränkt; handlingen strömmar sakta och långsamt vidare. Att utgrunda karaktärer och mänskliga relationer är nämligen en långvarig process. I alla fall är handlingen underordnad sin motivering.

För övrigt är nästan allt möjligt: en del av verket kan berättas ur brottslingens synpunkt, men allt kan lika bra rekonstrueras av detektiven; intrigen kan vara invecklad, men också enkel; det gåtfulla kan vara starkt reducerat, men kan också ta den största delen av berättelsen i beslag; detektiven kan tillhöra polisen, men kan också vara mer personligt inblandad i brottet (han eller hon kan till exempel vara ett potentiellt offer). Tillhör detektiven polisen, då kan vi tala om en "psykologisk polisroman". Den centrala figuren har då alltid en ledande ställning inom poliskåren, något som garanterar honom (eller eventuellt henne) en hög grad av självständighet, så att han kan använda sin egen ovanliga forskningsmetod (som är baserad på psykologisk insikt, inlevelseförmåga och intuition)<sup>54</sup> och alltså inte behöver samarbeta med resten av kåren. Även de polisiära faciliteterna används då knappast. Realistiskt är detta naturligtvis inte. Men det förklarar i alla fall varför i den psykologiska polisromanen brottet aldrig löses av ett team av poliser, utan alltid av bara EN individ.

Viktiga författare av psykologiska kriminalromaner är: Francis Iles (1893-1971)<sup>55</sup>, Georges Simenon (1903-1989) och Nicolas Freeling (1927-).

Det finns många moderna kriminalromaner i vilka, påverkade av bland annat dessa författare, det psykologiska spelar en viktig roll. Om detektivens

forskningsmetod emellertid inte är baserad på psykologisk insikt, intuition och identifikation, kan man inte tala om "psykologiska kriminalromaner". Men - som redan sagt - gränserna är ofta synnerligen svåra att fastlägga.

Kriminalromanens tredje varietet är den enda som kan skarpt avgränsas. Till denna varietet hör nämligen de kriminalromaner som står i den socialistiska ideologins tjänst såsom i de östeuropeiska länderna *före* glasnosten. Därför talar vi här om "den socialistiska kriminalromanen"<sup>56</sup>. Nästan<sup>57</sup> alla kriminalromaner som har skrivits i Östeuropa, tillhör denna varietet.

Dessa verks utgångspunkt är tron att alla brott som förekommer i ett socialistiskt samhälle alltid är en följd av sociala svårigheter och motsatser som är framkallade av rester av det egna kapitalistiska förflutna eller av impulser från de omgivande kapitalistiska länderna<sup>58</sup>. Dessa verk försöker då också övertyga läsarna på ett ofta aggressivt, alltid entydigt och polemiserande sätt, om socialismens fördelar och kapitalismens faror. Några av dessa verk är ren indoktrinering, andra går mer pedagogiskt till väga, men med samma mål. Viktigt är också att man betraktade dessa kriminalromaner i de socialistiska länderna som ett slags medicin mot en samhällelig övergångssjukdom<sup>59</sup>: så snart som den socialistiska sociala ordningen skulle vara fullständigt genomförd, och alla kapitalistiska rester alltså tillintetgjorda, skulle brottet, och även litteraturen som handlar om brott, fullkomligt försvinna<sup>60</sup> - idealiskt sett åtminstone.

Utifrån denna tro finns det alltså också en riktig lösning på brottslighet, nämligen förbrytarens integration<sup>61</sup> i det socialistiska samhället, eventuellt efter en viss strafftid. Ty, om brottslingen verkligen är integrerad i samhället - det vill säga: har avsvurit sig alla kapitalistiska idéer - skall han/hon heller aldrig mer begå ett brott. För den skull är brotten i dessa verk oftast en mindre svår förbrytelse än mord. Inte bara därför att en snabb integration av brottslingen, ofta även utan straffperiod, då blir möjlig, utan också därför att det vilar ett slags tabu på det faktum att mord ännu förekommer i socialistiska länder: mord och andra svåra brott har där alltid hemlighållits för den breda publiken och den socialistiska pressen har aldrig fått skriva om det<sup>62</sup>.

Strukturellt fördelas synpunkten i de flesta verken mellan detektiven och

förbrytaren<sup>63</sup>. Det är ju meningen att läsaren får insikt i det som har lett förbrytaren till att begå ett brott och för den skull måste alltså brottslingens idéer, tankar, uppfattningar och miljö belysas. Därför berättas ofta en del av verket ur förbrytarens synpunkt.

Detektiven tillhör i den socialistiska kriminalromanen nästan alltid polisen och hans eller hennes uppgift består inte bara av att spåra upp brottslingen, utan också av att ge teoretiska redogörelser om socialismen, av att utförligt fundera på allehanda situationer<sup>64</sup> och av att prisa det socialistiska samhället. Spännande är den socialistiska kriminalromanen alltså nästan aldrig: förbrytarens identitet är vanligtvis redan tidigt känd<sup>65</sup>, detektivens teoretiska reflexioner är ofta för långdragna och våldsamma handlingar - som verkar spänningshöjande - förekommer av pedagogiska skäl nästan inte.

Personerna i dessa verk är alltid typer, allt framställes svart-vitt och det egna samhället kan och får inte ifrågasättas.

Den socialistiska kriminalromanen utvecklades först efter 1940 och har aldrig blivit mer än en marginal företeelse (en medicin mot en övergångssjukdom !). Från och med 1960 är de verk som tillhör denna varietet litet mer realistiska: brottslingen är nu till exempel en vardaglig borgare, i stället för en av kapitalistiska idéer störd enstöring. Ändå är det även då inte möjligt att förbrytaren skulle bekläda en hög ställning i det socialistiska samhället. I början kritiserades denna mer realistiska tendens skarpt, men från och med 1970 accepterades den ändå allmänt, fastän explicit kritik på det egna, socialistiska samhället ännu var absolut otänkbar, även efter 1970. Vi får antaga att detta nu, tack vare perestrojkan, visserligen blir möjligt eller redan är det, men att den socialistiska kriminalromanen då också skall försvinna härigenom.

I kriminalromanens fjärde varietet står däremot just kritiken på det egna samhället centralt. Denna typ av kriminalroman uppstod på 1960-talet, en tid som kännetecknades av ett kritiskt politiskt och socialt engagemangs uppblomstring, av antikapitalistiska tendenser och massdemonstrationer. Återgivningen av en stor del av allt detta hittar man i litteraturen och även i ett antal



kriminalromaner från denna tid. Varieteten som då uppstod kallas för "den samhällskritiska kriminalromanen". Det är huvudsakligen en "europeisk", det vill säga en icke-anglosaxisk<sup>66</sup> varietet.

Dessa verks viktigaste kännetecken är att orsaken till brottet eller till brotten visar sig ligga i sociala missförhållanden. Men, i motsats till den socialistiska kriminalromanen, beskrivs de som inherenta hos de egna samhällsliga strukturerna. Kriminalitetens rötter visar sig alltså vara olösligt sammanvuxna med de sociala strukturerna och kan alltså inte längre utrotas fullständigt. En verklig lösning kan här, igen i motsats till i den socialistiska kriminalromanen, aldrig komma i fråga. Ofta gripes brottslingen väl, men detta ger detektiven då endast en kärv känsla, till exempel därför att hjärnan bakom hela affären går fri och brottslingen som har gripits visar sig vara bara en oviktig länk i en kedja av illegala förbindelser eller därför att förbrytaren egentligen själv är offret för ett för honom eller för henne olevbart samhälle. Ibland finns det inte ens någon slutgiltig lösning och brottslingen grips inte, detektiven mördas eller en felaktig person dömes. En riktig lösning kan bara nås genom samhällsliga förändringar. Kritiken är alltså riktad mot det egna samhället och är ofta också mycket vittomfattande och nyanserad: allt, även polisen och rättsväsendet, men också händelser och fakta som inte har något att göra med brottet, kan nu vara ämne för kritik. Ofta grips då också varje tillfälle som visar sig för att spotta kritiska anmärkningar.

Det har skrivits samhällskritiska kriminalromaner utifrån alla politiska övertygelser: från ytterst vänster till ytterst högerorienterade. Fastän man självklart inte kan tvivla på författarnas politiska uppfattningar och fastän det ibland även redogörs explicit för dem, är propaganda-elementet i dessa romaner alltid svagt. Det är först och främst meningen att kritisera de rådande missförhållandena och att göra läsaren medveten om dem. Alternativ eller förslag till konkreta förändringar, fattas, i motsats till i den socialistiska kriminalromanen, mycket ofta. Ändå är det viktigt för den samhällskritiska kriminalromanens kvalitet att den politiska ideologin som ligger till grund för verket är tydlig och integrerad i berättelsen. Annars handlar det bara om

spridda kritiska avsnitt, som upplevs av läsaren som överflödiga och som handlingsretarderande och det handlar då verkligen inte längre om en samhällskritisk kriminalroman.

Strukturellt och innehållsmässigt kan det övriga ungefär vara allt möjligt: detektiven är aldrig mer en hjälte och ofta också fysiskt svag, men kan vara både ett team av poliser<sup>67</sup> och en privatdetektiv<sup>68</sup>; den sociala kritiken kan formuleras av en allvetande berättare, men också av personerna och/eller den kan även framgå implicit av handlingen och av de beskrivna situationerna; fler brott kan undersökas samtidigt, men ett verk kan också koncentrera sig helt på ETT enda fall; det gåtfulla kan vara viktigt, men också obetydligt; personerna kan vara flata, men de kan också vara psykologiskt fördjupade; handlingen kan domineras av våldsam aktion, men den kan också avväxlas med långa dialoger och monologer eller till och med fattas nästan helt och hållet.

De mest kända samhällskritiska kriminalromanerna är de verk som Maj Sjöwall (1935-) och Per Wahlöö (1926-1975) har skrivit tillsammans.

Kriminalromanens femte och sista varietet bildar ett slags restkategori ty den innehåller dessa POLISromaner som inte kan räknas till de klassiska, ortodoxa, hårda, psykologiska, socialistiska eller samhällskritiska polisromanerna. De kallas här för "de rena procedur(al)romanerna"<sup>69</sup>.

Alla verk som tillhör denna varietet, har två gemensamma kännetecken: för det första står ett helt team<sup>70</sup> av poliser centralt, något som är omöjligt i den klassiska, i den ortodoxa och i den psykologiska polisromanen. För det andra är dessa romaners enda avsikt att återge så realistiskt som möjligt polisens sätt att utföra en utredning. Härigenom skiljer den rena proceduralromanen sig från den hårda, den socialistiska och den samhällskritiska proceduralromanen, som inte bara vill utförligt belysa polisväsendet, utredningsproceduren, polisens tekniska medel och metoder, utan också - något som den rena proceduralromanen *inte* gör - vill skildra samhällsliga brister, vill propagera en viss ideologi eller vill angripa korruptionen.

De första rena procedurromanerna skrevs omkring 1950, bland annat av Hillary Waugh (1920-). Under de senaste decennierna har framför allt många



svenska författare skrivit denna typ av kriminalroman. Den mest kände är väl K. Arne Blom (1947-).

Samhällsbilden såsom den yttrar sig i den rena procedurromanen, är bred och nyanserad, ty polisen kommer i beröring med en hel rad olika människor, situationer och miljöer när de söker brottslingen eller brottslingarna. Brottets samhälleliga orsaker och de sociala missförhållandena och problemen bringas, i motsats till i den samhällskritiska proceduralromanen, inte eller bara i förbigående och mycket ytligt på tal. Den rena proceduralromanen försöker väl vara så realistisk som möjligt, varigenom våldskvantum är mycket mer begränsat än i den hårda kriminalromanen. Självklart beskrivs bara en bråkdel av den reella polisutredningen: det ändlösa rutinarbetet som inte visar något direkt resultat, återges, för spänningens skull, endast mycket fragmentariskt. Dessutom står oftast ändå en eller två personer centralt, även om det alltid är ett helt team som sysslar med ett falls lösning. Detta betyder därför inte att dessa två löser saken ensamma, men att de spelar en viktig roll i utredningen OCH också att deras privatliv tecknas utförligare. På det sättet får läsaren en eller flera identifikationsfigurer och författaren har möjligheten att ändå ge en rad verk - som handlar om ett (delvis olikt) team - en tydlig seriekaraktär. Dessutom humaniseras poliserna genom att de också beskrivs i sitt privatliv: de är vardagsmänniskor, med ett sexual- och ett familjeliv, med egna känslor, tankar och problem.

Normalt sett utspelas en proceduralroman i en storstad, där närvaron av svåra brott och en stor poliskår är mycket mera realistisk än i en by. Ändå kan, fast bara undantagsvis, en proceduralroman också utspela sig i en by. Då skickar man ofta efter hjälp från storstaden, vilket erbjuder en tacksam situation för att kunna demonstrera de samarbetande kårernas olikheter i livssyn, normer och arbetssätt. Ibland löser den lokala polisen brottet likväl själv. Teamet består då av bara några, ibland endast av två män, som naturligtvis får hjälp av en polisläkare, av laboratorie-undersökningar och av allehanda experter. Om bara två män sysslar med en utredning, då har de olika, men i alla fall likvärdiga kapaciteter och de löser brottet genom samarbete på en

likvärdig nivå, så att vi ändå får en proceduralroman och ingen klassisk polisroman där det alltid förekommer en "Holmes-Watsonrelation" mellan två poliser. Dessutom skall samhället alltid vara mycket bredare och mer nyanserat tecknat i en proceduralroman där bara två poliser utför utredningen än i en klassisk polisroman.

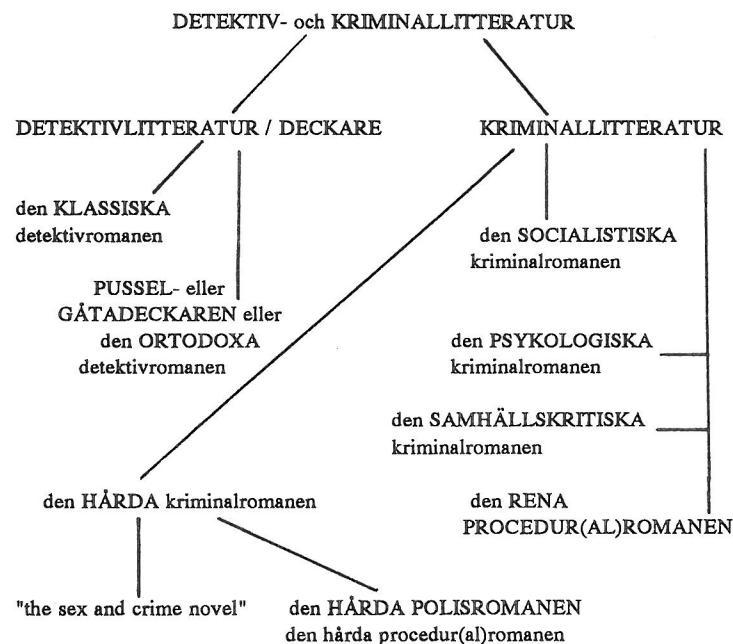
Den rena procedurromanen har, liksom för övrigt alla procedurromaner, vanligtvis en ganska invecklad komposition: synvinkeln är ofta växlande, fastän det förekommer en allvetande berättare i några romaner. Ofta utredes flera brott, som kan vara förbundna med varandra eller inte, samtidigt, ibland även av olika team, varigenom det uppstår en fragmentarisk struktur<sup>71</sup>. Ändå dominerar mestadels EN central utredning, och dessutom beskrivs, mycket kortfattat, några andra, mindre spektakulära, löpande ärenden. Detta görs för verkets realitetshalts skull. För övrigt är variationsmöjligheterna legio: den skyldige kan tidigt, men också först i slutet bli känd; den berättande tiden kan vara några timmar, men också några år; tillfälligheten kan spela en viktig, eller också ingen roll; antalet misstänkta kan vara inskränkt, men också obegränsat; handlingen kan domineras av spektakulär aktion, men den kan också helt och hållet<sup>72</sup> fattas, fastän det tråkiga rutinarbetet växlar med snabb aktion och hög spänning i de flesta rena proceduralromanerna.

Av denna överblick över detektiv- och kriminallitteraturens genre framgår alltså tydligt att det egentligen inte längre är möjligt att påstå något som gäller för hela genren, och att man alltså alltid måste differentiera, både på det estetiska och på det innehållsliga, det formella och det terminologiska planet.

Anmärkning: En nederländsk version av denne artikel finns avtryckt i De Moor, M. (red.), *De kracht van het woord. 100 jaar Germaanse filologie aan de R.U.G. (1890-1990)*. Literatuur, als *Studia Germanica Gandensia* 24, 1991.

## Noter

1. En schematisk framställning av detta terminologiska förslag kan kanske klargöra artikelns struktur :



2. Någon annan, användbar benämning för hela genren än detektiv- och kriminallitteratur finns nämligen inte. I den svenska sekundärlitteraturen (som inte är omfattande och oftast inte heller så vetenskaplig) används å ena sidan "deckare, deckargenre, -litteratur / detektivroman, -litteratur, -genre" och å andra sidan "kriminalroman, -litteratur, -genre" för att hänvisa till hela genren. Ofta används i en och samma verk båda termerna som genrebegrepp (se till exempel : J. Elgström och Å. Runnquist, *Svensk Mordbok. Den svenska detektivromanens historia. 1900-1950*, Stockholm, 1957; B. Lundin, "The Swedish Crime Story. Svenska Deckare", i Tidskriften *JURY*, 1981, s.67-127; ...). Därför, men också eftersom dessa båda begrepp oundvikligt (det finns nämligen inga andra

möjligheter) också skall användas för båda subgenrerna varigenom det blir omöjligt att ange om man nu talar om hela genren eller bara om en del av den, blir både termen "detektivlitteratur" och termen "kriminallitteratur" oanvändbara som genrebegrepp. För att ange att man talar om hela genren måste man alltså nödvändigtvis använda det långa "detektiv- och kriminallitteratur."

Här måste också omnämnas att den enda - i alla fall i den svenska sekundärlitteraturen - författare som målmedvetet försöker benämna genrens delar är K. Arne Blom (i "Vad är en procedurdeckare?", *Jury. Tidskrift för deckarvänner*, nr. 1, 1972, s.34-40). I sin artikel definierar Blom "kriminalroman" på ett helt ovanligt och avvikande sätt (se s.35-36), men denna definition är oviktig eftersom den inte har övertagits i andra sekundära verk utan bara har kritiserats (se t. ex. E. Søholm, *Roman om en förbrydelse. Sjöwall/Wahlöö's værk og virkelighed*, Viborg, 1976, s.20-21).

3. Meningarna om genrens ursprung är starkt delade, eftersom man har definierat genren på många olika sätt. Några författare går tillbaka till Aristoteles, Sophocles och Archimedes. (Den utförligaste beskrivningen av genrens avlägsna förfäder hittar man hos R. Messac, *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, s.17-58). Men för de flesta är Edgar Allan Poe, med sin 1841 utkomna *The Murders in the Rue Morgue*, genrens skapare. Dessutom kommer ett antal av dem som har sökt genrens rötter långt borta i tiden (som F. Hoveyda, *Petite histoire du roman policier*, Paris, 1956, s.13; S. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London & Basingstoke, 1980, s.8-38) fram till slutsatsen att Poe är "le véritable père du genre" (F. Hoveyda, o. c., s.22).
4. U. Broich, "Formen des modernen Detektivromans", *Neusprachliche Mitteilungen*, nr. 31, 1978, s.65.
5. Bara i mycket exceptionella fall har detektiven till yrke att lösa brott, utan att han därför tillhör polisen. Ett sådant undantag är till exempel Sherlock Holmes, detektivfiguren i Sir Arthur Conan Doyles verk.
6. Kvinnliga poliser spelar i detektivlitteraturen normalt sett aldrig huvudrollen.
7. Fastän en sådan vän-berättare redan förekommer i Poes noveller, blev den här figuren först populär genom Conan Doyles noveller och romaner. Poes noveller hade nämligen ännu en namnlös berättare och hade

- inte på långa vägar så mycket framgång som Conan Doyles verk.
8. Undantagsvis kan förbrytelsen också ha hänt före romanens början.
  9. Även lycka och intuition spelar ofta, framför allt i berättelsens början, en inte oviktig roll. Detta faller vanligtvis inte i ögonen, eftersom allt härledes till slut till ett slags mekanisk kausalitet.
  10. Realistiskt är detta naturligtvis inte : i verkligheten sker de flesta mordena oplanerat och med nära till hands liggande vapen. Förbrytarna är då också för det mesta snabbt kända. Om detta : se K. Anders, "Der Kriminalroman. Versuch einer Einordnung", i *Der Kriminalroman II*, J. Vogt, red., München, 1971, s.533-534.
  11. "Clues" är nämligen "the traces of guilt which the murderer leaves behind him. Whether they are tangible, material things (...); or personal traces (...); or whether they are intangible habit patterns or character traits, they are the signposts leading detective and reader in the right - or sometimes wrong - direction." (M. Rodell, "Clues", i *The Art of the Mystery Story*, H. Haycraft, red., New York, 1975, s.264).
  12. Zmegac skriver med rätta om offret i detektivlitteraturen: "Was er hinterläßt, ist kein Eindruck, keine Erinnerung, sondern ein Problem." (V. Zmegac, "Aspekte des Detektivromans", in *Der wohltemperierte Mord*, V. Zmegac, red., Frankfurt a. M., 1971, s.20).
  13. Broich talar om "die zeitlose Welt des klassischen englischen Detektivromans" (U. Broich, "Der 'entfesselte' Detektivroman", i *Gattungen des modernen englischen Romans*, U. Broich, red., Frankfurt a.M., 1975, s.43); Schulz-Buschhaus om "die märchenhaft idyllische Geschichtslosigkeit des Romanmilieus" (U. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*, Frankfurt a.M., 1975, s.123).
  14. I detektivlitteraturen utgår man nämligen från "daß es eine einzige und unteilbare Wahrheit gebe, daß Vernunft alle Probleme lösen könne, daß Böses am Ende unterliege und das Gute triumphiere." (P. Fischer, "Neue Häuser in der Rue Morgue", i *Der Kriminalroman I*, J. Vogt, red., München, 1971, s.189).
  15. Personernas psyke och brottslingens psykologiska motivation kan bland annat för denna överraskningseffekts skull inte beskrivas. Annars skulle läsaren nämligen för snabbt kunna förmoda brottslingens identitet.
  16. Med "varietet" menas här en del av en subgenre. Termen används här i samma betydelse som i biologin. En varietet är alltså en systematisk

- enhet som är underordnad arten (här : subgenren) och som skiljer sig från andra varieteter av samma art med avseende på enstaka egenskaper.
17. 1920 utkom nämligen tre romaner som betraktas som pusselromanens början : Freeman Wills Crofts *The Cask*, Agatha Christies *The Mysterious Affair at Styles* och H. C. Baileys *Call Mr. Fortune*. Ändå är gränsen självfallet inte SÅ skarp att alla verk från och med 1920 automatiskt tillhör pusselromanen.
  18. Härvid måste påpekas att begreppet "klassisk detektivroman" i sekundärlitteraturen säkert inte alltid används i den här betydelsen. Några författare (liksom J. Symons, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel : A History*, Harmondsworth-Middlesex, 1985, s.108, 131,... och I. Tschimmel, *Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung*, Bonn, 1979, s.1) använder denna term just för att hänvisa till verk som har skrivits efter 1920, alltså för att hänvisa till dessa verk som här kallas för "pussel-" eller "gåtadeckare". Andra författare använder "detektivlitteratur" som genrenamn och kallar den första subgenren (som här heter "detektivlitteratur") då "klassisk detektivlitteratur". Detta gör bland annat U. Suerbaum, *Krimi. Analyse einer Gattung*, Stuttgart, 1984, s.39, 70, ...; T. Ross, "De Nederlandse misdaadliteratuur. De moeizame weg naar volwassenheid", *Bzzlletin*, 14, nr. 137, 1986, s.36 och J. Broberg, *Mord för ro skull. Deckarens debut och dilemma*, Udevalla, 1964, s.68, 194, ... .
  19. Åt termen "Golden Age" måste visserligen restriktionen "the epithet might mislead" (C. Watson, "Mayhem Parva and Wicked Belgravia", i *Crime writers*, H.R.F. Keating, red., London, 1978, s.48) tillfogas. Begreppet hänvisar nämligen inte till en period varunder det producerades kvalitativt viktiga verk, utan till två decennier varunder det skrevs och lästes oerhört många gåtadeckare.
  20. När detektiven tillhör polisen, talar vi om den "klassiska" respektive den "ortodoxa POLISromanen".
  21. Redan E. A. Poe skrev berättelser som var baserade på verkligt hända brott, till exempel *The Mystery of Marie Rogêt* (1842-1843). Men även om detta inte var fallet, gjorde den klassiska detektivromanen på dess samtida läsare ett mycket autentiskt intryck. Ett extremt exempel på detta är de stora mängderna brev som skickades av läsare till Sherlock Holmes. Se också : J. Symons, o.c., s.73 och F. Wölcken, *Der literarische Mord. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische*

- Detektivlitteratur*, Nürnberg, 1953, s.103.
22. Därför talar man om "ortodox detektivroman".
  23. Den enda möjliga sidointrigen är en kärlekshistoria.
  24. Detta begrepp används till exempel av K. A. Blom, o.c., s.34-35.
  25. Liksom bland annat S. S. Van Dine, "Twenty Rules for Writing Detective Stories" i H. Haycraft, o.c., s.189-193 och R. A. Knox, "A Detective Story Decalogue" i H. Haycraft, o.c., s.194-196. Dessutom stiftades 1928 av Anthony Berkeley "The Detection Club". Författare som ville bli medlem av denna klubb, måste vid edsavläggelsen svära att de aldrig skulle låta sina detektivfigurer göra bruk av "Divine Revelation, Feminine Intuition, (...) Gangs, (...) Ghosts, Hypnotism, Trapdoors, Chinamen (sic!)" ("The Detection Club Oath", i H. Haycraft, o.c., s.198). Därför har man med rätta omskrivit "The Golden Age" som "the establishment of a convention" (C. Watson, o.c., s.48).
  26. Det är självklart att aktion inte heller fattas i detektivlitteraturen, men den är där i alla fall starkt reducerad.
  27. Antalet misstänkta är, i alla fall i början, för det mesta obegränsat (det kan alltid förhöras ännu någon till) och blir bara mycket långsamt mindre. På den punkten kontrasterar kriminallitteraturen skarpt med detektivlitteraturen där "der Personenkreis (...) nach dem Mord kaum noch erweitert werden (kann)" (U. Suerbaum, "Der Gefesselte Detektivroman", i *Der Kriminalroman II*, J. Vogt, red., München, 1971, s.450).
  28. Ett bra exempel på detta är pusselromanen. Fastän denna varietet redan dödförklarades 1905 ("The Passing of the Detective in Literature" i H. Haycraft, o.c., s.511; se också F. Wölcken, o.c., s.210), skrivs ännu - om än i inskränkt mått - pusselromaner (bland annat av Maria Lang och P. D. James). Dessutom läses och igenutges denna varietetens äldre verk ännu : tänk på Agatha Christies verk.
  29. Härigenom uppstår inom genren "eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, ein zeitliches Nebeneinander verschiedener Entwicklungsstufen" (U. Broich, 1975, o.c., s.47).
  30. Den hårda kriminalromanen spreds i början framför allt genom "pulp magazines". Det viktigaste av dessa var *Black Mask*. Denna tidskrift stiftades redan 1920 av H. L. Mencken och G. J. Nathan, men blev först riktigt viktig för den hårda kriminalromanen efter övertagandet av J. T. Shaw 1926. Alla viktiga författare av hårda kriminalromaner har publicerat berättelser i *Black Mask*.
  31. Eftersom det ursprungligen är en amerikansk varietet, lånas eller över-

- sätts termen "hard-boiled novel" helt enkelt i den tyska, nederländska och skandinaviska sekundärlitteraturen. Endast franskan har ett eget begrepp för att hänvisa till dessa verk: "roman noir".
32. Inte bara fysiskt, utan också - i alla fall i de romaner som har ett högre litterärt värde - psykiskt och verbalt våld.
  33. Kvinnliga "private eyes" var, i alla fall i början, otänkbara. Porter skriver så sent som 1981 "To be hard-boiled and to have retained a heroic integrity was to be a man." (D. Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven-London, 1981, s.183). Ändå finns redan kvinnliga "private eyes", men detta är helt recenta modifieringar (till exempel : Kinsey Millhone i Sue Graftons verk). Av bekämlighetsskäl används härefter likväl bara manliga pronomina för att hänvisa till "the hard-boiled detective".
  34. Inte alla poliser framställs som fräcka, korrupta och inkompetenta, men de flesta är väl fientligt eller åtminstone misstänksamt inställda mot "the private eye". Fast det också kan förekomma duktiga poliser, beskrivs polisen som samhällelig institution i alla fall som inkompetent och som inte brottet vuxen.
  35. Detta kan i hans situation ju inte vara annorlunda: "to preserve his integrity he must reject the public ideals and values of the society and seek to create his own personal code of ethics and his own set of values" (J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-London, 1976, s.161).
  36. "The private eyes" är egentligen "the righters of wrongs and the avengers of ordinary people in a world where power is represented as corrupt and official law enforcement the agent of corrupt power" (D. Porter, o.c., s.169). Deras beteende motiveras emellertid knappast: inte någonstans förtydligas utifrån vilken världsåskådning detektivens moraliska normer har framvuxit och varför de har hållit stånd i ett samhälle som har förkastat alla etiska värden. Detta är likväl medvetet avsett så här, ty Chandler skriver om sin privatdetektiv Philip Marlowe: "He must be (...) a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it." (R. Chandler, *The Simple Art of Murder* i H. Haycraft, o.c., s.237; min understrykning, A.V.).
  37. Lösningen är inte längre fullständig och förbrytaren är ofta känd länge före verkets slut. Berättelsens återstående del handlar då om de försök som detektiven gör för att tvinga brottslingen att bekänna och/eller för



- att fysiskt överväldiga honom/henne och ibland även för att döda honom/henne.
38. U. Schulz-Buschhaus (o.c., s.147-154) har omständligt illustrerat detta med hjälp av Raymond Chandlers verk.
  39. Denna kvinnotyp åtnjuter i den hårda kriminalromanen alltid detektivens fulla förtroende. Hon försöker hjälpa honom, kan leva sig fullständigt in i honom och kan förstå hans tankar utan att hon någonsin blir självständig eller en likvärdig partner : "sie erfüllt alle Funktionen, die auch ein kluger, schöner, freundlicher Hund erfüllen könnte" (E. Dingeldey, "Wer ist der Schuldige ?", i *Der Kriminalroman II*, J. Vogt, red., München, 1971, s.582).
  40. Ändå låter detektiven slutligen aldrig förföra sig av en sådan kvinna, inte ens när han verkligen känner något för henne : "he ends upp demonstrating his mastery over sexual temptation by rejecting, arresting, or in some cases killing her" (D. Porter, o.c., s.185).
  41. På frågan om Hemingways verk har påverkat den hårda kriminalromanen, eller tvärtom, har olika svar formulerats. Se bland annat P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart, 1980, s.130; W. Blair, "Dashiell Hammett. Motive und Erzählstrukturen", i *Der Kriminalroman I*, J. Vogt, red., München, 1971, s.152-156; J. G. Cawelti, o.c., s.161; ... .
  42. Den hårda kriminalromanens språk är likväl inte så enformigt att alla dessa kännetecken kan återfinnas i alla verk. Dessutom dominerar det ena elementet mycket mera hos den ena författaren än hos den andra. Typiskt för Chandler är till exempel de förbluffande jämförelserna och metaforena.
  43. Pseudonym för Kenneth Millar.
  44. För denna typ av verk har inte ett enda annat språk ett eget eller ett översatt begrepp.
  45. Läsaren känner förbrytaren vanligtvis från början och/eller följer brottets planering och utförande.
  46. Pseudonym för Frank Morrison Spillane.
  47. Heter egentligen Reginald Southouse Cheyney. Skrev också under följande pseudonym: Peter (Evelyn) Cheyney och Harold Brust.
  48. Pseudonym för René Raymond.
  49. I den svenska sekundärlitteraturen förekommer bredvid "proceduralroman" också "procedurroman" och "-deckare", "polisrutinroman" (se till exempel J. Broberg, *Mord för ro skull. Deckarens debut och dilem-*

*ma*, Uddevalla, 1964, s.130, 132, 133,... ) och även "polisprocedurbok" (se till exempel B. Lundin, o.c., s.85). För att undvika förvirring skall här bara användas "procedur-" och "proceduralroman".
  50. I motsats till "the private eye" är poliserna i den hårda proceduralromanen mer socialt integrerade varelser ; de har en familj, ett yrke, vänner och väninnor, ... .
  51. Pseudonym för Evan Hunter.
  52. Som ibland retrospektivt rekonstrueras, men som ibland också upptas i den egentliga berättelsen.
  53. Oftast beskrivs nämligen bara det som står i direkt sammanhang med brottet, varigenom även förbrytarens porträtt kan förbli ensidigt.
  54. Eftersom, både i den psykologiska och i den klassiska och ortodoxa polisromanen, detektiven är en polis som handlar självständigt, är det framför allt denna forskningsmetod, tillsammans med sättet varpå personerna och deras miljö tecknas, som särskiljer den psykologiska polisromanen från den klassiska och den ortodoxa.
  55. Pseudonym för Anthony Berkeley Cox.
  56. Denna varietet fattas i de flesta terminologiska system för att den har blivit så gott som okänd i icke-socialistiska länder. Ändå har det utkommit sekundärlitteratur om den, både i Östeuropa (bland annat H. Mager, *Krimi und Crimen. Zur Moral der Unmoral*, Halle-Leipzig, 1968) och i Västeuropa (till exempel M. Jäger, "Zeitlassen beim Absterben. Die Metamorphosen des DDR-Krimi", i *Zur Aktualität des Kriminalromans*, E. Schütz, red., München, 1978).
  57. Men inte alla: även i Östeuropa har nämligen under de senaste decennierna skrivits, om än i inskränkt mån, verk som tillhör andra varieteter av kriminallitteraturen. Se om detta: M. Jäger, o.c., s.104-106.
  58. Undantagsvis kan berättelsen också utspelas i ett västerländskt samhälle. Då häcklas den där rådande korruptionen och intrigen handlar om en av västvärlden anstiftad komplott mot ett socialistiskt land.
  59. Pfeiffer kallar författaren till socialistiska kriminalromaner nämligen för en "Arzt gesellschaftlicher Übergangskrankheiten" (H. Pfeiffer, *Die Mumie im Glassarg. Bemerkungen zur Kriminalliteratur*, Rudolstadt, 1960, s.283).
  60. Man var nämligen övertygad om "daß im Sozialismus das Verbrechen nicht mehr notwendig ist, weil jeder einzelne nun all seine Fähigkeiten und Fertigkeiten entfalten kann"(H. Pfeiffer, o.c., s.273).



61. I ett antal socialistiska kriminalromaner är brottslingen en infiltratör från ett västerländskt land. I detta fall integreras förbrytaren självklart INTE i det egna samhället, utan han/hon bortföres ur det.
62. Se om detta också M. Jäger, o.c., s.103 och Åke Runnquist, "Vodka ? Nej tack tomatsaft !", i *Ord om Mord*, J. Broberg, red., Halmstad, 1974, s.215.
63. Man kan tala om "en socialistisk POLISroman", om detektiven tillhör polisen och om åtminstone hälften av berättelsen berättas utifrån hans/hennes synvinkel.
64. Jäger skriver i detta samband smädande : "Die Geste des dauernden Kopfschüttelns darüber, daß es in seinem Umkreis noch Verbrecher und Verbrechen gibt, ist das Hauptkennzeichen des beamteten Detektivs in der sozialistischen Gesellschaft" (M. Jäger, o.c., s.107).
65. Läsaren vet ofta mer än detektiven, för att en del av berättelsen berättas ur brottslingens synpunkt.
66. I motsats till detektivlitteraturen och till kriminallitteraturens andra varieteter som, i alla fall vid deras uppkomst, skrevs helt och hållet av engelska och/eller amerikanska författare.
67. Då kan man också tala om "en samhällskritisk proceduralroman". En polis, som löser allt självständigt, förekommer inte längre som detektivfigur, därför att detta inte är realistiskt.
68. Till skillnad från i den hårda kriminalromanen anges här väl tydligt varifrån detektivens åsikter, livssyn och världsåskådning kommer; är detektiven inte längre någon hjälte och ofta fysiskt svag; är motivet för brottet inte längre privat, utan ligger i sociala missförhållanden; ...
69. Den rena proceduralromanen är alltså den enda varietetet som endast består av polisromaner. I alla andra fall utgör polisromanerna bara en underdel av en varietet.
70. Därför använder man på svenska ibland också begreppet "poliskollektivroman", som alltså inte hänvisar till den använda metoden, utan till det centrala teamet. Detta gör bland annat B. Lundin, "The Swedish Crime Story. Svenska Deckare", *Tidskriften JURY*, 1981.
71. Detta förstärkes ytterligare genom att polisernas privatliv också beskrivs då och då. Denna fragmentariska struktur ökar likväl mestadels spänningen: den kan nämligen bli mycket stor när den ena berättelselinjen avbryts och en annan fortsätter.
72. Till exempel när den egentliga berättelsen är en rekonstruktion av en utredning inför domstolen.