

Moralstycken för medelklassen – en översikt av efterkrigstidens svenska deckare

Av Ulf Carlsson

Medelklassen framhölls gärna som riktninggivare för trettioalets svenska folkhemsbygge, ett föredöme i kraft av skötsamhet, ambition och förnuftiga familjemönster i det nya samhälle som höll på att ta form.¹ Medelklassen blev också centrum i den inhemska kriminallitteratur som fick sitt genombrott vid andra världskrigets slut. Berättelserna hade föga relation till verklighetens svenska brottslighet, men vid sidan av genrens obligatoriska gåtor utnyttjade de kriminalhistorierna till att skildra samtidens seder och beröra frågor av allmänt intresse för publiken. I huvudrollen stod vardagliga men mönstergilla medelklasskaraktärer som konfronterades med den omoral och bristande driftskontroll som rymdes inom det egna skiktet och den traditionella högborgerligheten. Under tjugo års tid försågs läsarna med moralstycken som förvisso stärkte tilltron till samhällsordning och rättvisa, men samtidigt i lagom doser stimulerade fruktan inför den moderna utvecklingen.

De två decennierna omedelbart efter andra världskrigets slut brukar betecknas som en ”guldålder” eller en ”storhetstid” för den svenska kriminalromanen, en period då genren genomgick ett språng i utvecklingen både vad gällde kvalitet och försäljning.² Jag har i fyra tidigare artiklar behandlat de mest framträdande av de dåtida författarna – Stieg Trenter, Maria Lang, Vic Suneson och H.-K. Rönblom. Denna femte artikel vill nu ge en avslutande översikt av hela perioden. De ovanstående författarna har, baserat på deras stora produktion, marknadsmässiga dominans och mönsterbildande betydelse, fått bidra med större delen av underlaget, men jag har samtidigt breddat detta till att också omfatta romaner av Kjerstin Göransson-Ljungman, Anders Jonason, Arne Stigson, Kerstin Ekman, Inga Thelander, Helena Poloni och Jan Ekström – samtliga namn som uppmärksammats av kritiken och vars insatser ger variation åt bilden. Några deckare av paret Maj Sjöwall och Per Wahlöö finns dessutom med för att illustrera övergången till en ny period. Artikeln bygger på så sätt på läsningen av ungefär 100 svenska kriminalromaner.

1944 får Stieg Trenter sitt genombrott med sin första berättelse om Harry Friberg, den hjälte som sedan följer med genom Trenters hela produktion. 1964 ger H.-K. Rönblom ut sin sista bok om Paul Kennet. Rönblom dör året därpå, Trenter 1967, och vad som i fortsättningen skrivs av Maria Lang och Vic Suneson kan med några undantag för

1 Jonas Frykman och Orvar Löfgren, ”På väg – bilder av kultur och klass”, i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*, red. Frykman och Löfgren, Liber 1985.

2 Se t.ex. Sara Kärrholm, *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Symposion, 2005, s.7.

den senare beskrivas som efterklang. 1965 publiceras dessutom *Roseanna*, den första delen i Sjöwall/Wahlöös dekalog *Roman om ett brott*, som definitivt bryter med vad som kännetecknat svensk kriminallitteratur under efterkrigstiden. Redan utifrån dessa data finns det skäl att uppfatta åren 1944-64 som en distinkt fas i genrens svenska historia. Med ett begrepp oftare använt inom filmvetenskapen och som betecknar både den påfallande släktskapen texterna emellan och skedets tydliga avgränsning, kan man tala om en ”cykel”. Cykeln diskuteras då här utifrån det dubbla perspektiv som tar hänsyn till å ena sidan genrens starka anknytning till den egna traditionen, dess relativa autonomi, å andra sidan romanernas förhållande till det samhälle och den vidare kulturella kontext där de tillkommit.³

Artikeln har delvis karaktär av inventering, då jag försökt beskriva hur de svenska romanerna hanterar sådana inslag som återkommer i internationell teori kring genren – miljön, hjältarna, bilden av brottslingen och av offret, kvinnornas roller. För att bredda perspektivet har jag samtidigt uppmärksammat det intrikata samspel med framförallt filmen som ägde rum genom hela cykeln. Inledningsvis presenterar artikeln de olika varianter kriminallitteraturen erbjuder vid tiden för andra världskriget. Några exempel får sedan visa hur mönster för den svenska efterkrigsdeckaren etablerades i samband med världskriget och den svenska samhällsomvandlingen. Ett tredje avsnitt kartlägger hur cykelns romaner placerar in sig i förhållande till genretraditionerna, de närmast följande hur det samtida Sverige representeras i texterna och hur hjältefigurerna framställs. Jag ser olika hybridformer som utmärkande för cykeln snarare än det starka och ensidiga beroende av den anglosaxiska pusseldeckaren man tidigare betonat. För de svenska författarna fungerar pusseldeckaren som en utgångspunkt, men dess intrigmönster, dess koncentration på brottsgåtan och andra av dess konventioner kombineras både med inslag från andra subgenrer och med en förkärlek för vardaglig verklighet och ordinära huvudpersoner, som skiljer sig från föregångarnas exklusivare miljöer och briljanta detektiver. Med sin vilja att belysa tidens seder och sin snäva begränsning till svenska karaktärer och förhållanden anknyter romanerna dessutom till en fortgående diskussion om folkhemmets utveckling. Artikeln fortsätter med två avsnitt som ägnas dels åt de bilder som romanerna ger av brottslingen och offret, dels åt hur kvinnans situation i samtiden beskrivs och de olika kvinnotyper som uppträder. Avslutningen fokuserar sedan på cykeln i dess nedgångsfas och hur några framträdande författare bryter mot dess mönster under övergångsskedet på 1960-talet.

En större översikt av perioden föreligger redan i Sara Kärrholms uppslagsrika *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet* från 2005. Våra perspektiv kan både sammanfalla och skilja sig åt, våra slutsatser likaså. Ett par andra sentida akademiska verk, som delvis berör 50-talets kriminallitteratur är Magnus Pers-

3 Filmvetarna har gjort olika försök att bestämma cykelns karaktäristika. Jonathan Munbys *Public Enemies, Public Heroes. Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, The University of Chicago Press 1999, s.4, talar om att gangsterfilmerna under en viss period delar såväl genrekonventioner som ”a socially volatile formula in flux”. Se också Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film, Style & Mode of Production to 1960*, Routledge 2002, s.110f, som framförallt betonar hur cykeln tillkommer utifrån ett första, mönsterbildande verk.

sons *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, 2002, samt Lars Wendelius' *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, 1999.

Genremönster

Mellankrigstidens populära pusseldeckare av författare som Agatha Christie, Dorothy Sayers, Ellery Queen och John Dickson Carr hämtade sin modell från detektivberättelsens födelse med Edgar Allan Poes noveller på 1840-talet.⁴ Dess mönster beskrevs på 1920-talet via strikta normer, till och med presenterade i regelverkets form, som syftade till att bevara logisk oantastlighet i intrigkonstruktionen och "fair play" från författarnas sida gentemot en läsekrets road av intellektuella utmaningar.⁵ Vad gäller pusseldeckarens samhällsbild karaktäriseras den av Julian Symons på följande sätt: "Brott begicks av individer, små revor i samhällsväven. Individerna avslöjades och revorna lagades av detektiverna, som representerade lag och ordning, och detektiven utförde sitt värv med förnuftet och logiken som vapen".⁶ Mordet framstår här, skriver W.H. Auden, som en chockerande störning i en i övrigt Eden-liknande miljö på engelsk landsbygd, "The Great Good Place".⁷ John C. Cawelti, Dennis Porter och Stephen Knight understryker alla det ideologiskt bekräftande i mönstret.⁸ Här finns en stark tilltro till att rättvisa skipas och att förövare av ogärningar får sitt välförtjänta straff. Skillnaden mellan onda och goda är tydligt markerad och kompliceras inte av några insikter om vad olika sociala eller psykologiska förutsättningar kan betyda. "The play's the thing", skriver Hanna Charney, som menar att genren t.ex. ställer spänning mot ögonblick av lycka och harmoni, tragedi mot komedi utan att något stämningsläge får ta överhanden, och samti-

4 Jag använder i fortsättningen hävdvunna beteckningar på kriminallitteraturens subgenrer, men då snarast för att framhäva tendenser i utvecklingen, som visserligen kan vara starkt kontrasterande – "pusseldeckaren" mot "den hårdkokta deckaren" – men där kombinationer också kan tänkas förekomma och där förhållandet mellan närliggande texter handlar om släktskap, inte om absolut likhet. Se här Alistair Fowler, "Genrebegrepp", i *Genreteori*, red. Eva Haettner Aurelius och Thomas Götselius, Studentlitteratur 1997. En vilja att klassificera olika typer inom genren har ibland lett till överdrift och uppammat föreställningar dels om att alla exemplar behändigt kan sorteras in under den ena eller andra kategorin, dels om att varje sådan kategori kan beskrivas med ett relativt stort antal fasta kännetecken. Bl.a. gäller detta Tzvetan Todorovs artikel "Kriminalromanens typologi", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur, 1995.

5 Todorov "Kriminalromanens typologi" diskuterar bl.a. S.S. Van Dykes närmast beryktade regelsystem. Roland A. Knox, "A Detective Story Decalogue" och Dorothy L. Sayers, "The Omnibus of Crime", båda i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, är två artiklar från 1928 respektive 1929 som båda exemplifierar dåtidens normativa sätt att resonera.

6 Julian Symons, *Lilla mordboken. Från detektivhistoria till kriminalroman – en historik*, Berghs 1979, s.176.

7 W.H. Auden, "The Guilty Vicarage", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, s.18f.

8 John C. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago University Press 1976, s.96; Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press 1981, s.220; Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, MacMillan, 1980, s.5. Genomgående präglas dessa författare av en viss ambivalens om beskrivningen gäller enbart pusseldeckaren eller hela genren

digt undviker frågor om bakgrunden till brottet.⁹ George Grella betonar å sin sida att pusseldeckaren saknar all anknytning till samtidens kriminalitet och istället närmar sig komedin, både vad gäller karaktärstyper och anpassningen till rådande sociala normer.¹⁰

Teoretikerna frestas lätt att ge en alltför enhetlig bild av en så konventionsbunden genre som pusseldeckaren. Mot vad som redan sagts kan invändas bl.a. att avvikelser från normerna inte var särskilt sällsynta.¹¹ Det finns också stora skillnader mellan t.ex. Christies strikta koncentration på gåtan och Sayers' försök att förena kriminalberättelsen med, som Craig och Cardogan skriver, "a more complex ethical structure in which values and virtues are not absolutely fixed".¹² Vidare har visserligen författare som Carr och Ngaio Marsh en dragning till feodala miljöer som kan tyckas styrka Audens ofta citerade formulering om "The Great Good Place", men åtskilliga romaner utspelas istället inom det borgerliga samhällets ledande kretsar. Generellt kännetecknas dock pusseldeckarna av ett kompakt ointresse för samhällets mindre privilegierade skikt.

Mot pusseldeckaren ställer t.ex. genreteoretikern Tzvetan Todorov "thrillern", som gärna uppfattas som en arvtagare till tidigare epokers äventyrsromaner, mindre intellektuellt präglad och mera inriktad på yttre dramatik. Thrillern i den form den odlades bl.a. av den under mellankrigstiden synnerligen populära Edgar Wallace omgavs av pusseldeckarförfattarnas förakt, men thrillerns spänningsinslag kunde också kombineras med ett intresse för utsatta och jagade människors reaktioner inför faran, så t.ex. i de spionromaner som utvecklades under trettioalets slut.¹³ På liknande sätt fokuserade även den växande skara av romaner som efterhand kom att betecknas som "psykologiska thrillers" på förövarens, det tilltänkta offrets eller den oskyldigt misstänktes ångestladdade upplevelser snarare än på detektivens skarpsinne. Inspiration från olika håll samverkade inom denna mera diffusa subgenre: den kom från äldre skräckberättelser som gärna placerat utsatta kvinnor i handlingens centrum, men också i t.ex. Georges Simenons fall från realismens studier av vardagliga karaktärer i kris, den kom i hög grad från det alltmer fördjupade intresse för psykets komplikationer som följde med den freudianska teorins spridning, men dessutom från den samtida filmens inriktning på just dessa motiv. En författare som Cornell Woolrich illustrerar växelspelet mellan medierna: hans berätt-

9 Hanna Charney, *The Detective Novel of Manners. Hedonism, Morality and the Life of Reason*, Associated UP 1981, s.51, 95, 108.

10 George Grella, "The Formal Detective Novel", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, s.88, 101.

11 Jörgen Elgström, Tage LaCour, Åke Runnquist, *Mord i biblioteket. Detektivromanens märkvärdiga historia*, Bonniers 1961, s.130, menar t.ex. att författaren S.S. VanDine inte ens själv följde de strikta regler han satt upp för detektivromanen. Dorothy L. Sayers hade i sin "The Omnibus of Crime", 1928, hävdad att kärleksmotiv inte passade inom detektivgenren, men kom något år senare att röja väg för denna kombination med sina romaner om lord Peter Wimsey och Harriet Vane. Se Sayers, "The Omnibus of Crime".

12 Patricia Craig and Mary Cadogan, *The Lady Investigates. Women Detectives and Spies in Fiction*, Victor Gollancz Ltd 1981, s.196.

13 Todorov "Kriminalromanens typologi". Dorothy L. Sayers "Aristotle on Detective Fiction", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, s.25, ger exempel på avståndstagandet från thrillereffekter à la Wallace.

telser använder gärna en filmisk teknik och gav samtidigt underlag för inte mindre än elva s.k. *film noir* under efterkrigsåren.¹⁴

Tzvetan Todorov ser också thrillern som en viktig komponent i den amerikanska hårdkokta deckaren. Dess främsta företrädare Dashiell Hammett och Raymond Chandler utnyttjade under mellankrigsåren ett koncept som av en rad teoretiker beskrivits som pusseldeckarens motsats vad gäller narration, tematik och ideologiska effekter.¹⁵ Så t.ex. understryker Fredric Jameson i sin artikel om Chandler skillnaden mellan ”the English detective story”, där mordet beskrivs som ”the scandalous interruption in a peaceful continuity”, och dess amerikanska motstycke, där gängvåld lurar under ytan av ”hastily acquired fortunes, anarchic city growth and impermanent private lives”.¹⁶ Chandlers romaner blir för Jameson liksom för bl.a. Scott Christianson uttryck för en generell upplevelse av alienation och splittring i det moderna samhället.¹⁷ Heta Pyrhönen talar om den hårdkokta deckarens djupt kritiska och illusionslösa syn på ”a world, where the once solid, homogenous value system has broken down”.¹⁸ Richard Slotkin sammanfattar i sin tur genrens väsentliga kännetecken: ”The intellectual analysis of clues cannot be pursued in studied isolation. It is complicated by the milieu, and by the cross-conflicts born of family psychology, urban life, social divisions, the struggle between law and power politics at both the street and the board room level. In brief, where the puzzle tradition reduces crime to an intellectual game, the realist tradition makes the pursuit of the criminal the vehicle for active engagement with social life”.¹⁹

Slotkin använder här beteckningen ”the realist tradition” i anslutning till Chandlers formulering i essän ”The Simple Art of Murder”.²⁰ Flera har ifrågasatt om just Chandler kan betecknas som ”realist”, men jag menar att han och ytterligare några hårdkokta författare kan knytas till en linje inom kriminalromanen, som alltifrån 1800-talet uppvisat åtskilliga drag gemensamma med den realistiska litteraturen överhuvudtaget - den breda och ofta kritiska samhällsskildringen, den täta relationen mellan karaktär och noggrant beskrivna, historiskt specifika miljöer, ambitionen att närma sig den läsande publikens

14 *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, ed. Alain Silver & Elizabeth Ward, Overlook Press 1992, s. 345f.

15 Se t.ex. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.139ff; Porter, *The Pursuit of Crime*, s.67; George Grella ”The Hard-Boiled Detective Novel” i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, s.103. Heta Pyrhönen, *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Camden House, 1994, s.54 ff, ställer genomgående dessa två modeller mot varandra i sin forskningsöversikt.

16 Fredric Jameson, ”On Raymond Chandler”, i *The Critical Response to Raymond Chandler*, ed. J. K. Van Dover, Greenwood Press 1995, s.68.

17 Scott R. Christianson, ”A Heap of Broken Images: Hard-Boiled Detective Fiction and the Discourse(s) of Modernity”, i *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, ed. Ronald G. Walker and June M. Frazer, Western Illinois UP 1990.

18 Pyrhönen, *Murder from an Academic Angle*, s.60.

19 Richard Slotkin, ”The Hard-Boiled Detective Story: From the Open Range to the Mean Streets”, i *The Sleuth and the Scholar: Origins, Evolutions, and Current Trends in Detective Fiction*, ed. Barbara A. Rader and Howard G. Zettler, Greenwood Press 1988, s.91. En likartad analys gör också t.ex. Peter J. Rabinowitz, ”Chandler Comes to Harlem: Racial Politics in the Thrillers of Chester Himes”, i *The Sleuth and the Scholar. Origins, Evolutions, and Current Trends in Detective Fiction*, ed. Barbara A. Rader & Howard G. Zettler, Greenwood Press 1988. s.19f.

20 Raymond Chandler, *Mordets enkla konst*, Janus 1984, s. 34ff.

vardagliga upplevelser - och som skiljer denna tradition från pusseldeckarens.²¹ I det långa historiska perspektivet kan man se hur kriminalberättelser vid sidan av de komplicerade gåtorna ibland också sökt beskriva brottslighet som ett samhällsfenomen och därmed närmat sig vad som står att finna hos t.ex. Dickens, Hugo och Dostojevskij. Bl.a. Martin Priestman har också valt att understryka likheterna snarare än skillnaderna mellan å ena sidan kriminalromaner av 1800-talsförfattare som Wilkie Collins och Emile Gaboriau, å den andra skönlitteratur av s.k. erkänd status.²² Fortfarande i Conan Doyles Sherlock Holmes-berättelser finns ett betydligt bredare socialt spektrum representerat än i typiska pusseldeckare av Christies snitt.

Också polisromanen i den form den fick av Georges Simenon alltifrån 1920-talets slut och av olika amerikanska och engelska författare efter andra världskriget, beskriver brottslighet på olika samhällsnivåer och skildrar den moderna storstadens många miljöer med en teknik, som har sitt ursprung i traditionell realism. I varierande grad fick också den enskilde hjälten träda tillbaka för ett hårt arbetande yrkeskollektiv. Polisromanen kunde rymma såväl gåtor som thrillerartade spänningsinslag, men framförallt innebar den att kriminalfiktionen ytterligare närmade sig den brottsbekämpning som pågick i läsarens verklighet.

Simenon och bl.a. hans *Mannen som såg tågen gå förbi* illustrerar dessutom en tendens under efterkrigstiden att förena en del av kriminalromanens drag med sådana syften, som av hävd förknippades med den etablerade litteraturen, så t.ex. en koncentration på karaktärsskildring snarare än på intrig. I sitt översiktsverk *Lilla mordboken* inbegriper Julian Symons under rubriken ”Seriösa kriminalromanförfattare” sådana som Friedrich Dürrenmatt, Patricia Highsmith, John Bingham – och sig själv.²³ Med början 1950 och i uttalad opposition mot pusseldeckarens konventioner skrev Symons ett antal uppmärksammade kriminalromaner utan hjältar och som kombinerade vardagsrealism och psykologisk iakttagelse med ofta skarp kritik av polis och rättssamhälle. John Bingham kunde i sin tur framhäva det skrämmande i polisens agerande gentemot misstänkta liksom osäkerheten i deras bedömning.²⁴

Cykelns början

Den svenska kriminallitteraturen utvecklas inom ramen för denna internationella process, där pusseldeckaren efterhand får ökad konkurrens av andra subgenrer. Samtidigt kan man se hur sådana drag som utmärker den svenska efterkrigsdeckaren och ger den

21 Porter, *The Pursuit of Crime*, s.44 inbegriper Chandler i en bred realistisk tradition. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, s.139, 163, talar däremot om ”quasi-objective prose” och hävdar Chandlers medelklassattityder. Grella ”The Hard-Boiled Detective Story”, s.118 menar att de hårdkokta författarna skrev ”romantic rather than realistic fiction”. Jag för en diskussion kring realismbegreppet i min ”H.-K. Rönblom – mellan realism och parodi”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.24686!HumaNetten,%20Nr%2023,%20v%C3%A5ren%202009.pdf.

22 Martin Priestman, *Detective Fiction and Literature. The Figure on the Carpet*, MacMillan 1990.

23 Julian Symons, *Lilla mordboken*, s.211-229.

24 Julian Symons’ *Den 31 februari* (*The 31st of February*, 1950), Bokhuset 1981, och *Mordets färg* (*The Colour of Murder*, 1957), Berghs 1958, samt John Bingham’s *Inspektör Morgans dilemma* (*The Paton Street Case*, 1955), Berghs 1956, och *Mitt namn är...* (*My Name is Michael Sibley*, 1952), Berghs 1957, underströk samtliga riskerna för misstag och justitiemord.

en särskild prägel blir tydliga i några romaner, som kan sägas förebåda cykeln. Kjerstin Göransson-Ljungmans ofta prisade *27 sekundmeter snö* från 1939 berättar om hur ett antal skidturister finner sig isolerade i en fjällstuga, där sedan flera mord inträffar. Det är först och främst en mönstergill pusseldeckare i Agatha Christies anda, närmast jämförbar med den engelska författarinnans *Tio små negerpojkar* (*Ten Little Niggers*) som utkom i original samma år och som har ett likartat uppslag. Vad gäller gåtans konstruktion är *27 sekundmeter snö* överlägsen allt som den ganska fattiga svenska deckarmarknaden kunnat erbjuda tidigare på 30-talet och ger därmed en signal om hur högt de komplicerade intrigerna skulle värderas även hos Trenter och hans efterföljare. Men Göransson-Ljungmans roman visar dessutom hur dessa svenska deckare i viktiga avseenden kom att skilja sig ifrån de anglosaxiska.

I *Tio små negerpojkar* överskuggas Christies begränsade ambitioner att representera en verklighet av de krav som gåtan ställer och av det sensationella uppslaget – en självutnämnd bödel samlar ett antal människor som undgått sitt rättmätiga straff till en isolerad ö och mördar dem en efter en.²⁵ I *27 sekundmeter snö* har däremot balansen förskjutits. Mordmotivet har närmast sig det psykologiskt sannolika. Romanen utspelas i en miljö, den svenska fjällvärlden, som inte bara är nationaltypisk utan dessutom utnyttjas med större omsorg än vad man i allmänhet möter i tidigare pusseldeckare. Det sällskap som skeendet kretsar kring har utpräglad medelklasskaraktär med bl.a. läkare, teknologer och företagare. Aktörerna i *Tio små negerpojkar* hör däremot hemma främst inom högborgerligheten och dess tjänsteandar, som så ofta hos Christie och hennes rivaler. Hos Göransson-Ljungman får sedan gåtan sin lösning, inte via en övermänskligt begåvad detektiv à la Hercule Poirot utan genom en ytterst ordinär, t.o.m. smått alkoholiserad privatperson.

Det visar sig i Göransson-Ljungmans roman liksom i ett stort antal senare svenska deckare att mördaren är en kvinna. Hon har t.o.m. tagit livet av sin egen far för att rädda hans företag till sig själv. Familjerelaterat våld är ett vanligt motiv inom kriminallitteraturen, men framställs här i en extrem form som kan sägas understryka hur traditionella värden hotas i den samhällsutveckling som pågår. Mer eller mindre ambivalenta reaktioner inför den moderniseringsprocess, som initieras under trettioalet och som i synnerhet efter kriget resulterar i stora förskjutningar i det sociala mönstret, kommer också i fortsättningen att kunna utläsas i de svenska deckarna.

Några kritiska röster har ifrågasatt den vanliga uppfattningen att den anglosaxiska pusseldeckaren återställer ett tillstånd av harmoni och stabilitet, så snart brottslingen pekats ut, och menar istället att utredningen slutgiltigt stuckit hål på den förmenta idyllen ge-

25 George Grella talar i "The Formal Detective Story", s.101, om hur pusseldeckaren praktiserar "the specific literary realism of its major tradition (...) true to its stylized segment of life". Andra exempel där det likaledes handlar om att variera pusseldeckarens mönster utifrån ett spektakulärt men föga sannolikt uppslag möter man i bl.a. Christies *Korten på bordet* (*Cards on the Table*, 1936), Bonniers 1990, och *Ett mord annonseras* (*A Murder is Announced*, 1950), Bonniers 1983, eller Ngaio Marshs *Döden och den dansande betjänten* (*Death and the Dancing Footman*, 1941), Gebers 1947. En svensk efterkrigsdeckare som liknar dessa engelska romaner vad gäller långsökt intrig är Vic Sunesons *Ordet är mord*, 1958.

nom att visa vad alla inblandade har att dölja.²⁶ Samma resonemang är i än högre grad gångbart för de svenska författarna, där samhällsskildringen har ett bredare perspektiv och där återkommande själviska, svaga och i värsta fall mordiska figurer kan ses som representativa för sociala tendenser snarare än som undantag i ett annars välfungerande folkhem. Girighet och maktlystnad framstår då inte uteslutande som privata motiv, utan som tecken på en oroande utveckling.

Mot Göransson-Ljungmans pusseldeckare kan ställas Stieg Trenters *Som man ropar* från 1944, en spionroman som visar hur kriminalförfattarna kunde hämta inspiration från olika genrer. Händelserna spänner här över en rad miljöer på samma sätt som i Trenters romaner om Harry Friberg. Journalisten Jeje Andersson – redan namnet annonserar hans folkliga ursprung – får visa mod och handlingskraft i konfrontation med Gestapos agenter, dels i värmländska skogar, dels i ett Stockholm, där läsaren bl.a. upplever mord i spöktunneln på Gröna Lund, ett tidigt exempel på författarens förmåga att ladda välkända inslag i storstadslandskapet med spänning. Men romanen understryker också Trenters roll som förnyare i språkligt och berättartekniskt avseende. Till skillnad från Göransson-Ljungmans ganska tempofattiga och omständliga framställning har Trenter redan här funnit en balans mellan sådana avsnitt där fallet analyseras och sådana som istället är thrillerartade.²⁷ Hans dialog är rapp och fångar en talspråklig jargong, miljöbeskrivningarna förenar exakthet med den bildriktighet som blev författarens mest personliga drag. Till skillnad från pusseldeckarna, som i allmänhet iakttar distans till sina briljanta detektiver, är huvudpersonen här också berättare. Via det subjektiva, starkt emotionella perspektivet inbjuds läsaren att dela en vardaglig hjältes upplevelser av hotfulla situationer och hans förvirring inför de mysterier han möter. Samma grepp skulle återkomma både vad gäller Harry Friberg och Maria Langs Puck Bure.

Som man ropar kan också stå som exempel på hur världskriget kom att påverka olika populära genrer. Det har hävdats att fiktiva brott i svensk miljö ännu på 30-talet uppfattades som osannolika av en läsekrets, som istället föredrog de engelskspråkiga storheterna inom genren.²⁸ Trenter tilldelar t.o.m. Jeje Andersson rollen som deckarförfattare och låter honom ironiskt kommentera recensenternas råd att förlägga handlingen till Kina eller U.S.A.²⁹ Romanen blir på så sätt både en utmaning av kritiken och en indikation om hur skeendet på världsscenen hade förändrat svensk mentalitet.

26 Richard Alewyn, "Detektivromanens anatomi", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur 1995, s.176; Pyrhönen, *Murder from an Academic Angle* s.59. Däremot ansluter sig Porter, *The Pursuit of Crime*, s.196, Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.96, och Ernest Mandel, *Förtjusande mord*, Alfabet 1985, s.53, till den mera traditionella uppfattningen att detektivens ingripande återupprättar en hotad ordning.

27 En analys av de olikartade inslag som bl.a. kriminallitteraturen använder sig av återfinns i Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur. En begreppsdiskussion", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur, 1995.

28 Jörgen Elgström/Åke Runnquist, *Svensk mordbok*. Den svenska detektivromanens historia 1900-1950, Bokvännerna 1957, s.93.

29 Stieg Trenter, *Som man ropar* (1944), Bonniers 1948, s.162. Per Olaisens inledning, "En arkitekt och ett kriminalromanbygge", till Kjerstin Göransson-Ljungman, *27 sekundmeter snö* (1939), Bonniers 2001, s.6, citerar författarinnan som också hon säger sig ha blivit avrådd från att skriva en detektivroman i svensk miljö.

Om föreställningarna kring Sverige ännu under mellankrigstiden hade drag av idyll, kom dessa efterhand att ställas mot mörkare inslag. Per Olov Qvist har poängterat att det alltmer oroande världsläget redan åren omedelbart före 1939 medförde ett tydligt stämningsskifte i den svenska filmen.³⁰ Med kriget och den oavbrutna upplevelsen av överhängande hot följde sedan en rad filmer som hyllade försvarsvilja och fosterländska värden och samtidigt liksom myndigheter och press varnade för de inhemska spioner som dolde sina uppsåt bakom ett harmlöst yttre.³¹ Genombrottet för en svensk kriminallitteratur, en genre som exploaterade mänsklig fruktan och misstänksamhet men också gav försäkringar om det godas seger, bör på motsvarande sätt ses mot bakgrund av den dramatiska omsvängningen i tidsklimat.

Men Trenter kunde också anknyta till en internationell trend. Redan välkända deckarförfattare – Margery Allingham, Nicholas Blake, Michael Innes, t.o.m. Agatha Christie – satte sina etablerade detektiva hjältar i en slags beredskapstjänst där de fick ingripa mot den tyska fiendens agenter.³² Uppladdningen inför kriget hade dessutom medfört en renässans för den utpräglade spionromanen med sådana utövare som Eric Ambler, Geoffrey Household och Graham Greene, vars böcker också i flera fall blev föremål för filmatiseringar.³³ Än viktigare ter sig Alfred Hitchcocks filmer, som i likhet med bl.a. Amblers romaner gärna beskrev hur privatpersoner genom tillfälligheternas spel hamnar mitt i storpolitiskt laddade konflikter. Vad gäller *Som man ropar* framgår inspirationen från Hitchcock inte bara i enskilda episoder, utan även i en öppen anspelning.³⁴ Jeje Andersson har också släkttycke med de orädda, unga hjältar som uppträder i spionthrillers som *En dam försvinner*, 1938, och *Utrikeskorrespondenten*, 1940, och som i det senare fallet är just journalist till professionen.

Julian Symons, en av få som diskuterar världskrigets betydelse för kriminalromanen, har beskrivit det som en ”vattendelare” i genrens historia. Kriget tvingade författarna att inse att det existerade en annan värld, en där ”styrkan” istället för ”förnuftet” var det avgörande, och från denna brytpunkt utvecklas sedan nya typer av kriminallitteratur.³⁵ Stephen Knight menar att krigstidens nyhetsrapportering och dokumentärfilmer gynnade krav på realism och sannolikhet, som fick tidigare kriminalfiktions framstå som naiv, men framhäver dessutom en annan aspekt av förändringen. Den elitism och det kl-

30 Per Olov Qvist, *Folkhemets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Arkiv 1995, s.470ff.

31 Jan Olsson, *Svensk spelfilm under andra världskriget*, Liber 1979.

32 Margery Allingham, *Syndapengar (Traitor's Purse)*, Bonniers 1943; Nicholas Blake, *Den femte kolonnen (The Smiler With a Knife)*, Spektra 1975; Michael Innes, *Över stock och sten (The Secret Vanguard)*, 1941), Spektra 1978; Agatha Christie, *Skospännet (One, Two, Buckle My shoe)*, 1940), Bonniers 1988.

33 Eric Ambler, *Dimitrios mask (The Mask of Dimitrios)*, Bonniers 1967, filmad av Jean Negulescu 1944; Geoffrey Household, *Attentat mot diktator (Rogue Male)*, 1939), Forum 1974, filmad av Fritz Lang under titeln *Man Hunt* 1941; Graham Greene, *Skräckens ministerium (The Ministry of Fear)*, 1943), Norstedts 1944, filmad likaledes av Lang 1944.

34 Trenter, *Som man ropar*, s.40. Inspirationen från Hitchcocks *En dam försvinner* ter sig också tydlig i en novell från 1947, ”Sista tåget från S:t Lazare”, i Stieg Trenter, *De döda fiskarna och andra spänningsberättelser*, Bonniers 2003.

35 Julian Symons, *Lilla mordboken*, s.176.

assamhälle som avspeglats i pusseldeckarna föråldrades i den period av social utjämning som inleddes med kriget.³⁶ Man kan i sammanhanget också betona hur västmaktspropagandan gärna återkom till hur kriget syftade till demokratins seger och framhöll den enskilde, enkle soldatens värde. Kriget förstärkte på så vis tendenser som etnologen Orvar Löfgren poängterar, ett ”intresse för den vardaglige medborgaren” och en ”demokratisering av kulturarvet”, som hade sin början i 30-talets amerikanska New Deal-politik och fick genomslag även i Sverige.³⁷

Utvecklingen avspeglas bl.a. i de folkligt förankrade, okomplicerat renhåriga hjältar som uppträder såväl i svensk 30-talsfilm som i samtida Hollywood-produkter.³⁸ Mörkare motiv inom populärkulturen blir sedan tydliga under efterkrigsåren. I den amerikanska kriminalfilmen följdes 30-talets ofta sedelärande berättelser om storstadsgangsterns uppgång och fall av vad som i efterhand kom att benämnas *film noir*, vars pessimism och intresse för människor i kris gärna har relaterats till kriget.³⁹ Även här försköts uppmärksamheten till mera vardagliga huvudpersoner, vars livsvillkor överensstämde väl med den breda publikens. Västernfilmen ersatte i allt högre grad matinéunderhållningens enkla, svart-vita personteckning med porträtt av psykologiskt sammansatta karaktärer med ett problematiskt förhållande till våldet, ibland med bakgrund i det amerikanska inbördeskrig som fick utgöra en fjärran spegel av nutiden.⁴⁰ Båda dessa genrer utnyttjades i fortsättningen till att bearbeta aktuella problem i det amerikanska samhället.

Några nyanseringar till bilden bör samtidigt göras. Vad gäller kriminallitteraturen medförde kriget varken någon plötslig och helt oförberedd eller någon totalt genomgripande förändring. Redan dessförinnan fanns alternativ till pusseldeckaren, som å andra sidan skulle komma att bevara en stor och trogen publik också långt efter 1945. Vad som däremot kan sägas, är att krigstidens politiska retorik liksom populärkulturens vilja att spegla upplevelsen av kriget, av den enkla människans hjälplöshet men också av hennes styrka och mod, stimulerade utvecklingen av fiktionstyper, som bättre svarade mot denna situation än pusseldeckarens berättelser om enstaka geniala individers kontroll över mordproblem i exklusiv överklassmiljö.

Repertoaren

I efterkrigstidens svenska kriminallitteratur fungerar pusseldeckaren generellt som en utgångspunkt. Läsaren ställs inför ett komplicerat mysterium, antalet misstänkta är begränsat, undersökningen genomförs av en detektiv som gärna återkommer i en serie av författarens romaner, olika hypoteser diskuteras under handlingens gång, och till sist

36 Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, s.168f.

37 Orvar Löfgren, ”Nationella arenor”, i Billy Ehn / Jonas Frykman / Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige*. Det nationellas förvandlingar, Natur & Kultur 1993, s.70.

38 Se Quist, *Folkhemmets bilder*, s.411ff. Vad gäller amerikansk film avser jag t.ex. Frank Capras *Mr Deeds Goes to Town (En gentleman i stan)*, 1936, och *Mr Smith Goes to Washington (Mr Smith i Washington)*, 1939, med Gary Cooper respektive James Stewart i huvudrollerna.

39 Se t.ex. Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, 1991, s.56ff.

40 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press 1998, s. 328ff; Michael Coyne, *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*, I.B. Tauris 2008, s.33.

presenteras en lösning som i bästa fall är både överraskande och någorlunda rimlig. Såväl Trenter som Lang och Rönblom håller genomgående fast vid denna modell och detsamma gäller sådana som Arne Stigson, Helena Poloni och 50-talets Kerstin Ekman. Även Vic Suneson, som tydligt attraheras av andra alternativ, är i grund och botten anhängare av samma mönster.

Att beskriva periodens svenska författare som ensidigt beroende av pusseldeckarens förebild ter sig å andra sidan missvisande.⁴¹ Alla de ledande svenska företrädarna åstadkommer egna varianter, hybridformer som i hög grad understryker efterkrigstidens vilja till förnyelse av genren. Trenter ersätter pusseldeckarens konventionella begränsning till en enstaka plats och social miljö med en mera dynamisk modell, som söker fånga den moderna storstadens livfullhet, och använder gärna thrillerartade grepp. Hos Maria Lang förenas gåtan med ingredienser från skräckberättelsen och dessutom med en tidstypisk, freudianskt färgad ambition att ge inblick i brottslingens psyke och förståelse för dennes drivkrafter. Suneson kombinerar pusslandet med inslag både från polisromanen och den psykologiska thrillern, och experimenterar i några deckare med metafiktionskonstruktioner eller med filmiskt inspirerad narration. H.-K. Rönblom infogar å sin sida undersökningen av brottet i en samhällskritiskt och satiriskt tillspetsad skildring av folkhemmets landsortsmiljöer.

Med Rönblom fullföljs också det närmande till realismens tekniker som präglar hela cykeln. Trenter, Suneson och Lang visar i varierande grad ett intresse för konkreta, fysiska miljöer som går utöver vad gåtan kräver, deras sociala horisont är bredare än pusseldeckarens, och de ställer vardagliga figurer i centrum. Hos Rönblom framstår dessutom karaktärerna som representativa för de sociala krafter som agerar inom samhällets ram på ett sätt som direkt erinrar om traditionell realism.⁴²

Att arvet från pusseldeckaren ändå har sådan tyngd beror först och främst på att författare som Christie, Queen och Carr vid tiden för Trenters genombrott har en kommersiellt stark ställning som de skall behålla ända in på sextiotalet. De blir också flitigt översatta, Christie med inte mindre än nitton böcker 1935-45 och med ytterligare tjugoen 1946-60. Pusseldeckaren har dessutom, sina vedersakare till trots, en viss kulturell status. Upphovsman är den höglitteräre klassikern Poe, under tidigt 1900-tal fanns bland dess utövare G.K. Chesterton och E.C. Bentley, båda etablerade på den brittiska litterära arenan, och under mellankrigstiden hade bl.a. universitetsprofessorerna Cecil Day Lewis och J.I.M. Stewart haft framgång inom genren, då under pseudonymerna Nicholas Blake respektive Michael Innes.

Man har ibland talat om en strävan att ”kultivera detektivromanen”, och det är utan tvekan så att pusseldeckarens utveckling måste ses i relation till en enklare typ av krimi-

41 Ett mycket starkt beroende av den anglosaxiska pusseldeckaren betonas av såväl Lena Persson ”Den klufvna ormen. och dess efterföljare. Om kvinnligt deckarförfattande”, i *Kvinnornas litteraturhistoria, del 2*, red. Ingrid Holmquist och Ebba Witt-Brattström, Författarförlaget 1983, s.388f, som Lars Wendelius, *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Gidlunds 1999, s.46, och Sara Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*, s.7f.

42 Se t.ex. Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, Bonniers 1998, s. 513, och Carlsson, ”H.-K. Rönblom – mellan realism och parodi”.

nallitteratur.⁴³ Inte minst bannlystes sådana inslag som gärna begagnades av bl.a. den produktive Edgar Wallace – överdriven skottlossning, lönngångar, maskeringar, internationella ligor.⁴⁴ Elgström och Runnquist menar i *Svensk mordbok* från 1957, att Trenter inte bara inledde ett ekonomiskt uppsving för deckarbranschen, utan dessutom lyfte genren till ”en ny nivå”, bl.a. genom att rensa ut sådana effekter som var oförenliga med pusseldeckarens kodex, men som fortfarande präglade en del av hans föregångare under svenskt trettioital.⁴⁵ Som jag redan betonat måste man samtidigt understryka Trenters inspiration från thrillern sådan som den företrädde av bl.a. Hitchcock.

Av de författare som var stilbildande inom andra varianter av kriminalromanen var vid krigsslutet Dashiell Hammett översatt till svenska med en titel och Georges Simenon med några få, men i båda fallen så långt tillbaka som i trettiotalets början. Raymond Chandler utgavs på svenska först 1947. Då Elgströms, LaCours och Runnquists *Mord i biblioteket* 1961 gav en första omfattande beskrivning på svenska av den internationella genrehistorien, behandlades visserligen dessa tre förnyare med respekt, men då snarast som individuella fenomen. Utvecklingen inom de subgenrer de inspirerat och som under femtioalet blivit allt viktigare – polisromanen och den hårdkokta deckaren – hanterades däremot relativt summariskt. Bilden av Chandlers efterföljare var med några undantag starkt kritisk. Den hårdkokta deckaren hade då sedan slutet av fyrtioalet lanserats i ett antal svenska kioskserier, avsevärt billigare än originalutgåvorna av sådana som Christie och Carr, och, inte minst via den storsäljande Mickey Spillane, hunnit få gediget dåligt rykte på grund av sin förment våldsspekulativa karaktär. Satiriska porträtt av genrens publik återfinns också hos såväl Suneson och Lang som H.-K. Rönblom.⁴⁶ Spillane och hans många konkurrenter tilldelades nu samma roll som tidigare Edgar Wallace, d.v.s. som den negativa motbild som kunde stärka självkänslan såväl hos de förment ”kultiverade” deckarförfattarna som hos deras läsekrets. Just behovet att avgränsa sig mot vad man uppfattade som genrens föraktade undervegetation framstår för mig som den överordnade strategin för dessa författare. Att t.ex. Rönblom och Lang liksom en rad engelska företrädare för pusseldeckaren framförallt skulle haft ambitionen att närma sig högkulturen och den ”seriösa” litteraturen ter sig däremot tveksamt.⁴⁷

Man skulle naturligtvis kunna peka på att den svenska kriminaliteten inte hade hunnit bli ett samhällsproblem av samma dignitet som den amerikanska och att den hårdkokta deckarens motivkrets därför hade svårt att vinna trovärdighet på svensk botten. Det är värt att lägga märke till att den svenska kriminalromanen formas under slutfasen av en period, då, som Robert Andersson och Roddy Nilsson skriver, ”brottsligheten

43 Elgström, LaCour och Runnquist, *Mord i biblioteket* s.93.

44 Se t.ex. Sayers, ”Aristotle on Detective Fiction”, s.25.

45 Elgström och Runnquist, *Svensk mordbok*, s.127. Exempel på sådana effekter som Elgström och Runnquist avser finner man bl.a. i Sture Appelberg, *De döda skeppens vik*, Saxon & Lindström 1933.

46 Vic Suneson, *Och häcken växte*, Gebers 1955, s.205; Maria Lang, *Mörkögda augustinatt* (1956), Vingförlaget 1959, s.43; H.K. Rönblom, *Höstvind och djupa vatten* (1955), Bra Böcker 1976, s.117f.

47 Jag hänvisar här till min artikel ”H.-K. Rönblom – mellan realism och parodi”, där jag diskuterar framförallt de antaganden i denna riktning som görs i Jim Collins, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, Routledge 1989, och Magnus Persson, *Kampen mellan högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Symposium 2002.

förmodligen låg på den lägsta nivån någonsin”.⁴⁸ Efterkrigsdeckarnas koncentration på fiktiva brott inom medel- och överklassen kan i viss mån förklaras med att den reella kriminaliteten inte var särskilt uppseendeväckande och inte påkallade författarnas intresse på samma sätt som senare. Samtidigt kan man se hur Trenter i *Ristat i sten*, 1952, använder inslag som är bekanta från hans tidigare romaner, men accentuerar dem så att närheten till Chandler blir påfallande. Bilfärderna i högt tempo inom och utanför storstaden tar större plats, Friberg blir djävare i sin framtoning och inte minst i mötet med erotiskt lockande damer, brottsligheten är inte längre resultatet av en enskild gärningsman utan av en kriminell liga.⁴⁹ Romanen blir emellertid ett undantag i Trenters produktion. En mera konsekvent anhängare till det hårdkokta mönstret är Anders Jonason, vars tre 50-talsromaner framförallt utmärker sig stilistiskt med exempel både på Hammetts objektiva ”kamerateknik” och på slagkraftiga ironier i Chandlers anda. Stockholmskildringen rymmer bilder av småkriminalitet såväl som av den omoral som går hand i hand med rikedom. Å andra sidan är våldsinslagen nedtonade i jämförelse med de amerikanska föregångarna. *Mördaren kommer strax*, 1956, ter sig delvis som en ironisk lek med den hårdkokta deckarens högdramatiska motiv – vad som förväntas vara mord är i själva verket självmord; en utpressningshistoria bygger enbart på en bluff; ett mordförsök på en miljonärsdotter avbryts då gärningsmannen grips av betänkligheter.

Vic Suneson framstår i efterhand som den som försökte etablera en svensk variant av polisromanen. Men hos Suneson finner man inte Simenons intresse för hur sociala villkor präglar mänskligt handlande eller det fokus på polisernas vardagliga arbete och inbördes relationer som visar sig hos den mönsterbildande Ed McBain från 50-talets mitt. Den tidiga *I dimma dold*, 1951, låter enbart ana poliskollektivet bakom kommissarien Kjell Myhrman, och först efterhand i romanserien befolkas detta med namngivna aktörer, då som företrädare för en ideal arbetsgemenskap snarare än för en yrkeskår ständigt pressad av sina uppgifter. Istället är det som konstruktör av intriger och gåtor – ”en illistig komplikatör” – Suneson lovordas i Elgströms och Runnquists *Svensk mordbok*.⁵⁰ Polismän som Myhrman och hans efterträdare O.P. Nilsson fungerar liksom hos en del anglosaxiska mellankrigsförfattare snarast som ersättare till de privata detektiver, som annars tilldelades uppgiften som problemlösare.

Sunesons *Fäll inga tårar*, 1953, utgör å andra sidan ett enstaka svenskt exempel på den s.k. inverterade kriminalromanen, som vid denna tid företräds av namn som Cornell Woolrich och Patricia Highsmith, och där vi från början har kunskap om mördarens identitet. Men betecknande nog blir Suneson också i den romanen pusseltraditionen trogen genom att fram till slutet hemlighålla förövaren bakom ett annat brott. Både i *Fäll inga tårar* och i *I dimma dold* är Suneson dessutom påfallande inspirerad av amerikansk *film noir* och låter läsaren omväxlande följa polisdetektiven och den jagade, ångestladdade människan. Liksom Arne Stigsons *Den resandes ensak*, 1957, om hur en man efterlyst för mord själv försöker finna den verkliga förövaren, kan romanerna på så sätt också anknytas till den breda kategorin av ”psykologiska thrillers”. Även Inga Theland-

48 Robert Andersson och Roddy Nilsson, *Svensk kriminalpolitik*, Liber 2009, s.87.

49 För en ingående analys av denna Trenter-roman, se Kärholm, *Konsten att lägga pussel*.

50 Elgström och Runnquist, *Svensk mordbok*, s.139.

ers *Skuggan över Ninns hus*, 1956, en berättelse om en rik kvinnas växande fruktan för att någon i familjen vill hennes död, kan räknas till samma grupp. Thelanders roman och i än högre grad Sunesons *Och häcken växte*, 1955, med dess tydliga inspiration från George Cukors filmsuccé *Gasljus* från 1944 exploaterar båda sådana motiv kring utsatta kvinnors rädsla, som bl.a. Helen Hanson hänfört till en cykel av ”female gothic” inom skönlitteratur och film under krigsåren.⁵¹ Trenter ger fler exempel då han på 50-talet låter en serie av unga och uppskrämda damer dela huvudrollen med Harry Friberg. Och framförallt utnyttjar Maria Lang likartade stämninglägen, då hon gärna försätter sin hjältinginna Puck Bure i kuslig närhet av brottslingen och dennes dåd.

Vad som helt saknas i den svenska repertoaren är några försök att ifrågasätta polisens eller de rättsvårdande myndigheternas hantering av kriminalitet. Chandlers porträtt av korrumpade och brutala polismän har ingen motsvarighet hos Anders Jonason. H.-K. Rönblom kan i *Tala om rep*, 1958, antyda att även polisen drabbas av tillfällig blindhet i sin hänsyn till den lokala makten, men hans kritik ter sig på just denna punkt utomordentligt mild i jämförelse med vad som möter hos Chandler eller Julian Symons. De utredarnas felslut som tydliggörs i ett par svenska deckare – Sunesons *Fäll inga tårar* och Rönbloms *Bok över obefintliga*, 1962 – leder typiskt nog aldrig till skada för oskyldiga. Något av det mest karaktäristiska för hela cykeln är istället den tilltro till lag och ordning som präglar texterna – och detta i en period när en intensiv debatt kring rättsröta pågick och föranledde stark kritik mot myndigheter i samband med flera omskrivna ”af-färer”. De svenska efterkrigsdeckarnas skygghet för det kontroversiella blir här tydlig. Författarna tangerar gärna samhällsproblem och oroar med sina exempel på mänsklig omoral, men i sista hand undviker de att bryta sig ut ur den populära underhållningens ramar.

Miljöerna

Dennis Porter har betonat hur pusseldeckaren och den hårdkokta deckaren också skiljer sig vad gäller geografiska och sociala miljöer av nationell karaktär. Mot det engelska adelsgodset eller den idylliska byn står den amerikanska storstaden som en arena av helt annan karaktär, förknippad med starka sociala konflikter och mänskligt främlingskap.⁵² På motsvarande sätt använder den svenska efterkrigsdeckaren ett brett spektrum av olika, representativa eller redan välbekanta, inhemska miljöer och brottshistorierna är hårt knutna till svenska aktörer och svenska förhållanden.

Med efterkrigstiden inleds den inventering av det svenska landskapet, som drivits till en form av specialisering i dagens kriminallitteratur och där en rad författare numera bokat in en egen lokalitet för sina romaner. Trenter blir mönsterbildande med sina stockholmsskildringar, där Harry Friberg placeras i samma täta relation till storstadslands-

51 Helen Hanson, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I.B. Tauris 2007.

52 Porter, *The Pursuit of Crime*, s.189ff. Martin Priestman, *Detective Fiction and Literature*, s.170, kritiserar dock ensidigheten i en sådan bild och pekar istället på en växelverkan över nationsgränserna. Beundran för andra kulturers versioner av genren sägs då ha stimulerat till en förnyelse inom den egna nationen..

kapet som Doyles, Chandlers och Simenons detektiver i förhållande till London, Los Angeles och Paris. Vic Suneson och Anders Jonason följer Trenter i spåren, om än på en sakligare, mindre stämningsmättad nivå, utan föregångarens ambition att suggerera stark spänning kring olika lokaliteter i huvudstadens topografi. Båda använder sig dessutom, Jonason mera marginellt, av sådana svenska fritids- och semester mål som fjällhotellet och skärgården, det senare en miljö som förekommer även i Trenters *Alldrig Näcken*, 1953. Lang, Rönblom, Arne Stigson, Helena Poloni och Kerstin Ekman vidgar repertoaren ytterligare till små och medelstora städer, brukssamhällen, badorter och landsbygdens prästgårdar, sommarstugor och pensionat. Orterna har oftast fiktiva namn, men beskrivs vad gäller yttre miljö och social sammansättning på ett sätt som understryker deras svenska karaktär. Dessutom finner man hos några författare ett intresse för olika folkliga evenemang och typiska inslag i den nationella kulturen. Hos Kerstin Göransson-Ljungman sker en serie mord under en folktoppturné med ett lustspel. Arne Stigsons tre romaner kretsar kring en allsvensk fotbollsmatch, en båtfärd på Göta kanal och ett militärt repmöte. Hos H.-K. Rönblom återfinns bl.a. midsommarfesten, logdanssen, musikstunden i godtemplarlogen och byamötet under skollärares ledning.

Inga Thelander och Stieg Trenter gör utflykter till Italien i några romaner och ger i Trenters fall upphov till beskrivningar av en främmande och lätt exotisk kultur i ett förälskat tonläge, som kan erinra om Evert Taubes samtida prosa. För intrigens del spelar emellertid denna internationella bakgrund ingen som helst roll. Karaktäristiskt för hela perioden är istället den ihärdiga energi med vilken romanerna utpekar det onda som hemmahörande inom Sveriges gränser. I det fåtal texter, framförallt hos Suneson, där handlingen kompliceras av figurer med utländsk bakgrund, blir skulden till sist ändå fixerad inom ramen för den egna kulturen. *Ordet är mord*, 1958, har en egendomligt påhängd bihistoria om uppgörelsen mellan två bröder från det kommunistiska Ungern. Enbart indirekt har den betydelse för mordet och för demaskeringen av dess äktsvenska förövare. *Fäll inga tårar* ger det tydligaste exemplet på destruktivt utländskt inflytande över svenskt samhälle, förkroppsligat framförallt i en narkotikaliga med rötter i USA – men vars ledare har finlandssvenskt ursprung. I *Och häcken växte* visar sig mördaren ha ett förflutet som krigsförbrytare i Baltikum, men är samtidigt svensk till börd. Till dessa kommer Arne Stigsons *Spel över dödlinje*, 1955, där den skyldige har sina rötter i krigstidens Europa, men å andra sidan har blivit föremål för utpressning av en svensk. Trenters *Dockan från Samarkand*, 1959, antyder inledningsvis internationella förvecklingar via en sovjetvänlig fredsorganisation, men avslutas typiskt nog med ännu ett avslöjande av en inhemsk gärningsman.

Bilden kontrasterar starkt mot den som Per Olov Qvist har gett av den svenska trettioårsfilmen, dess befrämjande av ”ett etnocentriskt tänkande”, och dess återkommande tendenser att stöta ut och marginalisera det icke-svenska och främmande.⁵³ Skurkarna i flera av de mera uppmärksammade svenska deckarna från samma decennium visar sig också ha sin bakgrund i USA.⁵⁴ Efter kriget markerar kriminallitteraturen däremot

53 Qvist, *Folkhemmens bilder*, s.288ff, 427ff.

54 Appelberg, *De döda skeppens vik*; Torsten Granberg, *Gåtan på Granliden* (1936), Bonniers 2002.

en strävan att beskriva brottslighet uteslutande i dess närhet till det egna samhällets utveckling – men undviker samtidigt att på traditionellt sätt diskutera vad ”svenskhet” skulle kunna tänkas stå för. Det är en ambivalens inför det nationella som kan ses mot bakgrund av hur historikern Alf W. Johansson uppfattar den svenska efterkrigstiden. Efter världskrigets tunga erfarenheter vände man sig bort från nationalismens hyllningar av det förflutna och knöt istället svensk nationell identitet till moderniteten.⁵⁵ Efterkrigsdeckaren ter sig då som ett inslag i den aldrig särskilt högljudda, men ständigt pågående svenska diskussionen om det moderna samhällets utveckling, dess försök att omdefiniera ”den föreställda gemenskapen”. I berättelserna om brott beskriver texterna fruktan för och följderna av normöverträdelser i det samhälle som nu växer fram, de framhäver frestelser och prövningar för nutidsmänniskan, belyser ibland frågor av direkt aktualitet för läsarna, de dömer men kan också tillhandahålla goda exempel.

Det ointresse för omvärldens påverkan som romanerna visar utesluter för den skull inte att det kalla krigets stämningar kan ha bidragit till kriminallitteraturens framgång under fyrtio- och femtioalet, något som Sara Kärrholm betonar. Men det uppseendeväckande är att terrorbalansens permanenta hot och det uppskruvade tonläget stormakterna emellan har avsatt så få spår i samtidens deckare.⁵⁶ Romanernas fokusering på det nationella är ett mått på styrkan i dåtidens föreställningar om Sveriges möjligheter att bygga en egen typ av samhälle – ”folkhemmet”, ”välfärdsstaten”, ”den svenska modellen” – men också ett uttryck för författarnas vilja att anknyta till det offentliga samtalet om modernitetens löften och fallgropar.

Påfallande är samtidigt hur dessa efterkrigsdeckare undviker ställningstaganden av partipolitisk art. Trenters *Tiga är silver*, 1955, framstår som ett undantag. Det hotade kulturarvet återkommer som motiv hos författaren, men ställs här på sin spets.⁵⁷ Romanen handlar om hur 50-talets arvsskatter, genomförda av en socialdemokratiskt dominerad regering, undergräver möjligheterna att bevara en adelsegendom intakt. Ägarfamiljen och den ärevördiga herrgården, tydligt omfattade av författarens sympatier, trängs desutom av framväxande hyreshusbebyggelse som ytterligare ett angrepp från det moderna samhället. ”Staten” – med versal – betecknas av Harry Friberg som ”rövaren” och ter sig medskyldig till den serie av brott som följer med familjens försök att rädda sin egendom.⁵⁸ Det hindrar inte att personerna även här straffas och belönas alltefter sin moraliska halt på samma sätt som i så gott som alla cykelns romaner.

Författarnas distans till det politiska fältet kan tolkas som tecken på en tidsanda, där ideologierna ofta betecknades som döende eller redan avlidna. Men kriminallitteraturen har av tradition sällan innehållit inslag av uttalat politisk karaktär. Genren ger i och för sig exempel både på bekräftelse av den bestående ordningen och på kritik mot samhället, men den ideologi som då kan utläsas ur texterna förmedlas – liksom i det mesta av

55 Alf W. Johansson, ”Inledning. Svensk nationalism och identitet efter andra världskriget”, i *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, red. Alf W. Johansson, Prisma 2001. En liknande bild ger Orvar Löfgren, ”Nationella arenor”.

56 Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*.

57 Se Ulf Carlsson, ”Stieg Trenter – genren och samtiden”, i http://lnu.se/polopoly_fs/1.25990!HumaNetten,%20Nr%2016,%20v%C3%A5ren%202005.pdf.

58 Stieg Trenter, *Tiga är silver*, Bonniers 1955, s.278.

annan skönlitteratur – framförallt på indirekt väg, via t.ex. karaktärgestaltning eller ”naturalisering”, d.v.s. den framställning av sociala relationer som får dem att framstå som självklara och bortom historisk förändring. Man kan dessutom än en gång peka på att populärkulturens ambitioner att finna en bred publik medför en försiktighet med vad som kan uppfattas som tendentiöst eller som störande i relation till läsarnas förväntningar. Ett samtida undantag är den extrema antikommunism som odlades av den hårdkokte Mickey Spillane och som snarast fungerar som ett symptom på det politiska klimatet i maccarthyismens USA. I Sverige finner man, det kalla kriget till trots, inget av samma art och överhuvudtaget bara några få romaner där kommunismen berörs, ibland förlöjligande, vid ett tillfälle hos Lang som utslag av ungdomlig omognad, men aldrig som ett överhängande hot mot samhället.⁵⁹

Efterkrigsdeckaren ter sig i viktiga avseenden som ett ideologiskt relativt enhetligt fenomen. Med tanke på dess påfallande medelklasscentrering och brist på kritik av samhällets institutioner och genusordning skulle man kunna se den som bestämd av samtidens dominerande föreställningar, ett exempel på ideologisk bekräftelse av det rådande systemet. Samtidigt växlar bilden av det svenska folkhemmet hos de ledande författarna.⁶⁰ De motstridiga tendenser som här uppträder gör att romanerna inte kan reduceras till enbart ett uttryck för den ideologiska samsyn man gärna uppfattat som typisk för 50-talets Sverige. Variationerna belyser istället de spänningar som trots allt rymdes inom ramen för en stark värdegemenskap.

Trenter kan visserligen lufta kritik av den moderna utvecklingen och av sedeslösheten i dess spår men framförallt låter han Harry Friberg förkroppsliga en starkt optimistisk framtidssyn och en förmåga till mänskliga kontakter över klassgränserna. Hos Lang är brottets ursprung oftast av utpräglat privat karaktär, hemmahörande i det förflutnas familjehistorier, medan nuet däremot erbjuder en social gemenskap där samhällshierarkin ter sig oproblematiske. Hos den tidige Suneson, författaren till bl.a. *Fäll inga tårar*, mörknar bilden. Poliserna framstår då som vakthundar i ett samhälle, där den goda moralen är satt på undantag. Efterhand ställs emellertid just poliskollektivet i centrum och därmed också en positiv bild av arbetsglädje och lojalitet. Genom Rönbloms skeptiska blick till sist kännetecknas folkhemmet av social prestigelystnad och av klasskrankor som enbart obetydligt rubbats av utvecklingen. Människans svaga natur är här till synes alltid densamma, något betryggande utöver huvudpersonen Paul Kennets envisa sökande efter sanningen erbjuder knappast dessa romaner.

Skillnaderna mellan t.ex. Trenters optimism och Rönbloms illusionslöshet kan sägas spegla den kluvna inställning till klassamhället som är typisk för perioden – å ena sidan

59 Inslaget hör hemma i Maria Lang, *Tragedi på en lantkyrkogård*, och diskuteras i min artikel ”Maria Lang – idyll och ideologi”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.25988!HumaNetten,%20Nr%2018,%20v%C3%A5ren%202006.pdf.

60 Terry Eagleton har betonat att litterärt-estetiska och politiskt-ideologiska krav kan strida mot varandra inom en text. Se bl.a. Terry Eagleton, ”Form and Ideology in the Anglo-Irish Novel”, *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*, Verso 1995. Jag diskuterar hur Eagleton använder ideologibegreppet i ”Stieg Trenter – genren och samtiden”. Trenter och Lang illustrerar båda hans resonemang – mot genrens strävan att uppamma fruktan och mistro står inslag som istället ter sig ideologiskt bekräftande gentemot det rådande samhällssystemet.

fanns en stark övertygelse att den moderna utvecklingen var på väg att utplåna gamla hierarkiska mönster och ge varje individ den möjlighet han förtjänade, å den andra organiserades människor i hög grad utifrån sin klasstillhörighet och iakttog i vardagen fortfarande de riter och gester som markerar klasskillnad. Trenters medelklasshjärte Friberg kom också att snarast bli en företrädare för det ”normala” eller allmänmänniska, medan Rönbloms karaktärer genomgående präglas av sin sociala position.⁶¹

Romanerna hade sitt fokus på tydligt avgränsade sociala skikt. Högborgerligheten hade ständigt tilldragit sig genrens intresse i kraft av sin ekonomiska position och de konflikter inom familjens och släktens ram som rikedom kunde antas stimulera till. Den uppåtsträvande medelklassen uppfattades som förebildlig i folkhemmets utveckling, både ifråga om social ambition och vad gällde sådana privatlivets aspekter som familjemönster, bostäder och hygien. Framförallt via huvudpersonerna kom den att ställas i centrum i den svenska efterkrigsdeckaren i betydligt högre grad än vad som sker inom de anglosaxiska pusseldeckarna med deras svaghet för aristokratiska miljöer och tilltro till en nedärvd klassordning.⁶² Den orientering mot en medelklasspublik som man gärna sett som kännetecknande för kriminallitteraturen generellt blir på så sätt ovanligt tydlig med dessa svenska författare.⁶³

Samhällsförändringarna efter världskrigets slut medförde stora förbättringar för folkflertalet vad gällde standard, trygghet och möjligheter till socialt avancemang, men också att traditionella sektorer blev hårt trängda och nedärvda värderingar upplevdes som hotade. De negativa reaktionerna blev särskilt tydliga på landsbygden i samband med jordbrukets rationalisering och artikulerades i åtskilligt av samtida litteratur och film.⁶⁴ Kriminalromanerna kan på motsvarande sätt sägas exploatera en ambivalens inför framtiden som fanns också hos den medelklass, som generellt gynnades av moderniseringsprocessen och ansågs väl anpassad till dess krav, men samtidigt hade anledning oroas av strukturomvandling, tilltagande konkurrens och – inte minst – de uttryck för

61 Dubbelheten i förhållande till samhällets klasser diskuteras i Henrik Berggren, *Underbara dagar framför oss. En biografi över Olof Palme*, Norstedts 2010, t.ex. s.247. Se dessutom Jonas Frykman och Orvar Löfgren ”På väg – bilder av kultur och klass”.

62 Frykman och Löfgren, ”På väg – bilder av kultur och klass”, s.20, 60; Qvist, *Folkhemmets bilder*, s.289. Heta Pyrhönen, *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, University of Toronto 1999, s.209ff, understryker en spänning i Agatha Christies romaner mellan å ena sidan tilltron till ett stabilt hierarkiskt samhällsmönster, å den andra den individualism och sociala rörlighet som en medelklassideologi hyllar. Mandel, *Förtjusande mord*, s.39, betonar att pusseldeckaren präglas av konservatism och längtan tillbaka till den ordning som rått före första världskrigets katastrofer. Grella, ”The Formal Detective Novel”, s.101f, ger en likartad bild.

63 Föreställningen att kriminallitteraturen riktat sig till och haft sin största publik inom medelklassen har i enstaka fall kunnat byggas på spridda empiriska observationer, se t.ex. R. Austin Freeman, ”Detektivromanen som skön konst”, i *Meningar om mord. 15 uppsatser om deckare, deckarförfattare och deckarhjältar*, red. Jan Broberg, Bo Cavefors bokförlag 1968. Vanligare är dock att man utgått från analys av texterna. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, hävdar att såväl Doyle som Christie och Chandler bekräftar olika former av medelklassideologi.

64 Se t.ex. Per Olov Qvist, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959*, Filmhäftet 1986.

moralupplösning som deckarförfattarna betonade med sina berättelser om våld, otrohet och obegränsad girighet.⁶⁵

Bondeklassen har däremot bara någon enstaka företrädare i det centrala persongalleriet, i Langs *Mörkögda augustinatt*, 1956. Spänningen mellan stad och landsbygd berörs endast i Rönbloms *Bok över obefintliga*, där den by som är centrum för skeendet är på väg att utplånas av den framskridande moderniteten. Herrgården, motsvarigheten till de adelsgods dit Christie och andra gärna förlägger sina brottsgåtor, förekommer ytterst sparsamt, i Trenters redan omnämnda *Tiga är silver* och i Langs *Rosor kyssar och döden*, 1953. Miljön kan ha bedömts som alltför sliten och klichéartad, men också som utan den sociala dynamik som tydligt skiljer de svenska kriminalromanerna från de engelska. Langs berättelse slutar i klassförsoningens tecken, då dottern på herrgården finner sin kärlek i en folkskollärare av påstådd tattersläkt. Det är den enda romanen i mitt underlag som ger tydligt exempel på en typ av upplösning, som däremot var vanlig i 30-talets svenska populärkultur och där representanter för polära klasspositioner får mötas i happy end.⁶⁶ Intresset har nu istället förskjutits till konflikter inom samhällets mittgrupper.

Städernas och brukssamhällenas arbetarklass fungerar i bl.a. Stigsons *Spel över dödlinje* snarast som staffage för att ge bredd åt samhällspanoramats, men saknar betydelse för intrigen. Möjligen kan man hos Trenter spåra en ambition att vidga genrens repertoar, då han i slutet av 50-talet placerar mordgåtor på industrigolvet i Gustavsbergs porslinsstillverkning och i Postens centralkontor. De båda romanerna, *Springaren*, 1958, och *Dockan till Samarkand*, ter sig emellertid mest som försök att ytterligare variera stockholmskildringen inom ramen för ett gammalt recept. Medan Rönblom utnyttjar glasbruksmiljön i sin *Skratta Pajazzo*, 1956, till att belysa industrins arbetsvillkor och mänskliga relationer, märks hos Trenter ingen motsvarande ambition. Det är överhuvudtaget endast hos Rönblom som klassmotsättningar i det svenska samhället kommer tydligt till synes och som karaktärer ur arbetarklassen tilldelas de tunga rollerna som mördare eller mordoffer. Samma författare låter också arbetarrörelsens organisationer framträda på scenen i de kommunala maktstrider som skildras och visar hur dess representanter avancerar till samhällstoppen och till allianser med den gamla eliten. Å andra sidan blir Rönbloms förkärlek för karikatyr särskilt påfallande i hans figurer från arbetarklassen och understryker hur de först som sist är formade utifrån en social distans.

Specifika yrkesmiljöer hade inom pusseldeckaren använts av bl.a. Dorothy Sayers och Rex Stout, som låter företaget avgränsa en krets av misstänkta och samtidigt ger läsaren inblickar i en värld av egen karaktär. Rönbloms *Döden i grytan*, 1957, är ett gott exempel på hur författaren förvaltar realismens omsorg om miljöskildring, i det här fallet med inriktning mot tidningsredaktionen, en arbetsplats han var personligt förtrogen med. Samma arena återkommer både i Trenters *Eld i håg*, 1949, och i Jonasons *Mord med mera*, 1953, men i första hand som utgångspunkt för vidare utflykter i storstaden. Möjligheten att utnyttja ett sociologiskt perspektiv på karaktärerna snarare än ett traditio-

65 Se Frykman och Löfgren, "På väg – bilder av kultur och klass", s.75ff.

66 Qvist, *Folkhemmets bilder*, bl.a. s.296 ff.

nellt moraliskt eller psykologiskt, att framställa dem som präglade av sin yrkesmiljö, utnyttjas inte heller av Rönbloms andra konkurrenter. Suneson kunde bygga på egen erfarenhet då han använde ett statligt ämbetsverk som miljö i *Mord i själva verket*, 1950, men den satir av byråkratin som inledningen ger löften om tonar snabbt bort till fördel för diskussion kring brottsgåtan. Den stockholmska gymnasieskolan i lärarinnan Maria Langs *Farligt att förtära*, 1950, och det humanistiska biblioteket i hennes *En skugga blott*, 1952, är inte så mycket arbetsplatser som nästen för vildvuxna erotiska relationer.

Med Rönblom kulminerar det intresse för samtida svensk vardagsverklighet som generellt kännetecknar periodens deckare. Framförallt skärskådar han de mindre samhällenas olika mellanskikt – butiksägare, lärare, läkare och andra grupper som tillskansat sig en viss ledarposition på lokal nivå – men också de glesbygdsexistenser ur deklaserad medelklass som framträder i t.ex. *Senatorn kommer tillbaka*, 1959. Bredden i hans bild av 50-talets svenska folkhem är av sådant slag, att den närmast kan jämföras med Simenons kartläggning av det franska samhället. Den saknar dessutom varje inslag av idyllisering. Langs och Polonis småstadsmiljöer ter sig däremot snarare som variationer på Agatha Christies engelska by, där miss Marple fungerar som problemlösare. Men de båda svenska författarnas uppenbara förtjusning i idyllen kan också brytas mot en kritik gentemot dess snävhet och fördomsfullhet. Hos Lang kan en sådan någon gång komma till uttryck via karaktärer i romanerna, i Polonis fall övergår den till direkt anklagelse mot det lilla samhällets intolerans mot de sämre lottade.⁶⁷

Konstnärskretsar omfattades i pusseldeckarna med en ambivalens, som innehöll fascination inför ärevördig högkultur såväl som kritik och förlöjligande av modernismens yttringar, bohemisk livsföring och värderingar som stod fjärran från borgerlighetens.⁶⁸ Hos Chandler återkom istället satiriska porträtt av bestsellerskribenter och Hollywoodaktörer. De svenska författarna gav å sin sida en lång rad konstnärer och kulturproducenter av olika slag framskjutna roller - målare, författare, musiker, sångare, skådespelare. Hos Rönblom framstår glaskonstnären Arklin som sorglöst obekymrad om att han gjort sig omöjlig på bruksföretaget i upplösningen av *Skratta Pajazzo*, men det är under perioden ett högst isolerat uttryck för nonchalans mot det borgerliga samhällets krav. Den modernistiske poet som framträder i Langs *Mördaren ljuger inte ensam*, 1949, och som omfattas av hjältinnan Puck Bures närmast devota inställning till konstnärnaturer, ter sig t.ex. inte på minsta sätt utmanande mot samhällsgemenskapen. Hos Trenter och Suneson avlivs flera neurotiska konstnärssjälar som uppenbart inte platsar inom den normativa ramen. Såväl författaren i Trenters *Träff i helfigur*, 1948, som jazzpianisten i Sunesons *Så spelar döden*, 1956, är besatta av ett omanligt självmedlidande som till sist har vänts i hat mot deras tålmodiga hustrur. Målaren i Trenters *Farlig fåfänga*, 1944, utmärker sig

⁶⁷ Se Maria Lang, *Inte flera mord* (1951), Vingförlaget 1957; Helena Poloni, *Mord i barm* (1956), Bonniers 2001.

⁶⁸ Goda exempel på denna kritiska hållning till moderna konstnärskretsar ger bl.a. Dorothy Sayers *En sky av vittnen* (*Clouds of Witness*, 1926), Bonniers 1951, och Agatha Christie *Fem små grisar* (*Five Little Pigs*, 1942), Bonniers 1951, medan författare som Ngaio Marsh, Michael Innes och Edmund Crispin alla visat sitt intresse för klassikerna, framförallt inom dramatiken.

framförallt genom sin oerhörda självöverskattning. Med diverse konstnärsklichéer som råmaterial förser författarna på så vis persongalleriet med karaktärer av viss färgstyrka och komplexitet och ger samtidigt sin bild av moderna kulturyttringar. Och dessutom – konstnärfigurer sådana som de gestaltas i den svenska deckarlitteraturen blir ofta bärare även av ett ekonomiskt kapital. De passar därmed både som brottsoffer och som variation gentemot de andra förmögna skikt som gärna ställs i händelsernas centrum.

Lang och Rönblom är båda förhållandevis ointresserade av storstaden som miljö och av den stockholmska högborgerlighet och medelklass som däremot dominerar i Trenters och Sunesons skildringar. Trenter beskriver upprepade gånger förmögna släkter och familjer, där en traditionell moral och god faderlig auktoritet nu hotar att urholkas av en yngre generation, besmittad av den nya tidens sedeslöshet. Suneson använder ett liknande typgalleri, men porträtterar istället flera tyranniska familjeöverhuvuden, avskydda och fruktade av sin omgivning och därmed självklara objekt för mordiska anslag. Generellt tecknas hos båda författarna en mörk bild av dessa borgerliga grupper med deras tätposition i samhället och där girigheten, elakheten, otroheten och den allmänna slappheten och lättjan frodas. Den omoral som brotten avslöjar ställs mot enstaka goda karaktärer bland de direkt berörda. Anders Jonasons romaner med deras inspiration från Chandler ger ytterligare exempel på samma fördärv. En kritik av liknande slag kan i och för sig utläsas även hos t.ex. Agatha Christie, där en föredömlig viktoriansk plikt-moral ofta kontrasteras mot yngre generationers ansvarslöshet, men hos de svenska författarna begränsas skeendet inte till överklassens enklaver, mer eller mindre isolerade från omvärlden. Storstaden med dess mångfald av miljöer gör sig påmind i texterna, rollistan har en mera blandad sammansättning, och romanerna ger på så sätt mera representativa bilder av samhället i stort.

Nyrika företagare eller i övrigt välsituerade inom övre medelklassen får hos Trenter och Suneson skylta med i stort sett samma moraliska brister som de högborgerliga grupperna med deras ärvda rikedom. Trenters *Farlig fåfänga*, Sunesons *Och häcken växte* och flera romaner av Rönblom ger dock exempel på hur de svenska författarna också kunde placera påvrare medelklassmiljöer i handlingens centrum. Trenter låter överhuvudtaget Harry Friberg få inblick i – och gärna betygsätta – interiörer tillhöriga medelklassmänniskor av varierande samhällsställning. Friberg får då formulera sig utifrån den skötsamme privatföretagarens perspektiv. På samma sätt fungerar också de andra huvudpersonerna inom periodens svenska deckare som bärare av sådana medelklassdygder – ambition, arbetsamhet, driftskontroll, ekonomisk sans, samhällsansvar - som gör dem till moraliska ledstjärnor i romanernas didaktik.

Hjältarna

Redan under mellankrigstiden uppträder två tendenser som bryter mot de klichéer kring den övermänskligt begåvade privatdetektiven, som utformats under Doyles och Sherlock Holmes-gestaltens dominerande inflytande. Dorothy L. Sayers talar 1929 om ”a strong modern tendency to produce detectives remarkable for their ordinariness” och

nämner bl.a. den populära Freeman Wills Crofts, författare till polisromaner med en närmast gråtonad huvudperson.⁶⁹ Simenons kommissarie Maigret erbjuder ett annat exempel, som av Dennis Porter beskrivits som företrädare för en nationell småborgerlig kultur, folklig i sina vanor och misstrogen mot överheten.⁷⁰ Samtidigt kan man också se hur parodiska drag blir framträdande hos t.ex. Christies Poirot, Sayers Lord Peter Wimsey och Stouts Nero Wolf, variationer på mästardetektivrollen, men försedda med nyanser av komik eller påfallande överdrift som ger signaler om ett ironiskt mångtydigt förhållande till genren.⁷¹ Hjältarna i de här aktuella svenska deckarna ryms inom just detta spann mellan vardaglighet och parodi, mellan å ena sidan strävan till förankring i läsarnas verklighet, å den andra en medvetenhet om hur kriminallitteraturens klichéer har åldrats.

Hos Trenters excentriske, snobbige och temperamentsfulle kriminalkommissarie Vesper Johnson, en arvtagare till pusseldeckarnas överlägsna intelligenser, är just inslaget av parodi omisskännligt. Men betecknande nog kommer Trenters romaner istället att kretsa framförallt kring den betydligt mer ordinära Harry Friberg, en framgångsrik och optimistisk representant för det expansiva samhälle som träder fram vid krigsslutet, och som balanserar flit mot en förmåga till livsnjutning. På ett sätt som återkommer hos flera andra svenska författare omger Trenter dessutom sin hjälte med sociala relationer som kontrasterar mot de oarter i tiden som brottet och undersökningen avslöjar. I sitt förhållande till sina anställda på den egna firman exemplifierar han en ny, positiv och mera demokratisk anda i arbetslivet, i sitt utbyte med Vesper Johnson en manlig vänskap av mönstergillt slag.⁷² På det detektiva planet blir Friberg visserligen överspelad av Johnson, men han deltar i utredningarna med starkt engagemang. Trenter har på så sätt utnyttjat Doyles klassiska modell med en inlevelsefull jag-berättare, som aldrig tillfullo förstår sammanhangen, men förskjutit tyngdpunkten i riktning mot denna Watson-figur. En mera näraliggande inspiration kan Trenter ha funnit i den på 40-talet populära Jonathan Stagges doktor Westlake, ännu en av dessa vardagliga människor som ställs inför svårbegripliga gåtor i den dåtida kriminallitteraturen. Liksom båda dessa läkare kan då också Friberg betecknas som en länk till läsaren, en karaktär som skall tjäna som identifieringsobjekt genom sin hederlighet och pålitlighet och genom att han överhuvudtaget företräder normer som är gemensamma för stora delar av publiken. Hans auktoritet ligger i hans moraliska förebildlighet, inte i hans kompetens inför brottsfallen, och han ges också rejält utrymme att värdera och ibland moralisera över de seder och beteenden han möter.⁷³

69 Sayers, "The Omnibus of Crime", s.58.

70 Porter, *The Pursuit of Crime*, s.202ff.

71 Se bl.a. Porter, *The Pursuit of Crime*, s.160.

72 Förhållandet mellan Friberg och Johnson diskuteras utförligt i Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*, 130ff.

73 Vad gäller Watson-figuren, se bl.a. Viktor Sjklovski, "Kriminalberättelsen hos Conan Doyle", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur 1995, och Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.84. Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, s.84, betonar snarare publikens möjligheter att känna sig överlägsen Watson.

Maria Lang använder sedan samma koncept, då Puck Bure i starkt känsloladdad ton får berätta om de dramatiska skeenden hon bevittnat och hur hon varit polisen Christer Wijk behjälplig. Puck Bure hör hemma i akademiska kretsar, får i än högre grad än Friberg demonstrera sin kunskap om och sin beundran för seriös litteratur och musik, och därutöver en emanciperad öppen hjärtighet i erotiska frågor. Emellertid tillåter Lang för den skull inte några extravaganser ifråga om hjältinnans livsstil, vare sig på passionernas område eller i ekonomiskt avseende, utan låter henne företräda ett s.k. ”kultiverat” medelklasskikt med måttliga tillgångar. Kontrastverkan mot andra figurer i romanerna – olyckliga eller socialt påfrestande eller direkt brottsliga - får också Puck att framstå som ett mönster, en ung kvinna som kan njuta av sin monogama sexualitet, så småningom också av sitt moderskap, och som samtidigt funnit sig tillrätta under den välvilliga, goda manliga auktoritet som förkroppsligas i Christer Wijk, i maken Einar och den kloke fadern. Detta harmoniska förhållande till den egna familjen står då mot de fasaväckande familjerelationer som uppenbaras i den ena romanen efter den andra.

Det är i det avseendet påfallande hur osjälvständig Puck Bure ändå ter sig i jämförelse med en del samtida kvinnor i kriminallitteraturen, vare sig de är skapade av manliga författare som Nicholas Blakes upptäcktsresande Georgia Cavendish, eller av kvinnliga som Sayers författarinna Harriet Vane, Christies begåvade amatördetektiv miss Marple eller Ngaio Marshs porträttmålare Troy Alleyn. De återkommande försäkringarna om att Pucks kvinnliga intuition kompletterar Christer Wijks skarpsinne framstår likaså som en tillbakagång till ett äldre genusmönster. Intuitionen tillerkändes inte något förklaringsvärde inom den renläriga pusseldeckaren och blev heller inte något framträdande drag hos Christies eller Sayers kvinnliga hjältinnor.⁷⁴

I Vic Sunesons huvudperson, polismannen Kjell Myhrman, har Harry Fribergs energi och arbetsvilja förbytt i tydliga symptom på nedslitning och alkoholmissbruk, ett tecken bland många på den hotfulla samhällsutveckling som Suneson beskriver. Myhrman, som också har svårt att bevara sin professionella distans i förhållande till den kvinnlig fägring han möter, framstår i den samtida svenska deckaren som det enda exemplet på vad som kan kallas ”den problematiske hjälten”, en typ av figur som förekommer relativt ofta i amerikansk *film noir* och som blivit vanlig i senare tiders kriminallitteratur. Sunesons försök att komplicera rollen via olika drag av mänsklig svaghet följs emellertid av en anpassning till på en gång mera tidsenliga och mera traditionella ideal, när han i mitten av 50-talet låter Myhrman efterträdas av den alltigenom stabile O.P. Nilsson, en man som stigit ur enkla förhållanden till sin ställning som kommissarie och villainehav vid Äppelviken. Nilsson kan sägas stå för en folkhemmets trygghetsidé gentemot nutidens upplösningstendenser, bär likheter med Maigret, men förblir i flera avseenden en ensidigare polisiär karaktär än föregångaren, utan dennes intresse och förståelse för brottslingen, och därtill utan de inslag av familjemänniska som ger intima nyanser till Simenons romanhjärte. Istället kommer han efterhand som poliskollektivet får större utrymme i romanerna att framstå som den gode ledaren, en självklar auktoritet och fad-

74 Craig & Cardogan, *The Lady Investigates*, s.12, 166.

ersgestalt gentemot sina underlydande. Nilssons grupp av effektiva och ömsesidigt tillgivna yrkesmän – assisterade av en ständigt lika pigg kvinnlig kontorist - kan då också sägas fungera som en miniatyrbild av den föredömliga samhällsgemenskapen.

H.-K. Rönbloms gymnasielärare och historiker Paul Kennet framställs som så anonym och försynt i sin relation till omvärlden, att han ter sig snarast som en parodi på hela arvet av originella detektiver, en huvudperson som dessutom är ironiskt medveten om att han agerar inom ramen för en litterär tradition. Möjligen kan man se G.K. Chestertons timide Fader Brown som en föregångare, men det finns samtidigt hos Kennet en envishet och ett rättspatos som gör honom stridbar och kontroversiell i de sociala miljöer där sanningen sitter trångt. Kennet sekunderas visserligen först av sin deckarläsande syster och sedan av den hustru han finner i en yrkeskunnig journalist och utrustas på så sätt med positiva mänskliga relationer, men han saknar oftast stöd från ansvariga myndigheter och bemöts med fientlighet från den omgivning som berörs. I statsvetaren och den liberala tidningsmannen Rönbloms hjälte förenas på så vis vetenskapsmannens prövande hållning med den ensamme, rakryggade individens civilkurage. Romanerna signalerar också moraliska frågeställningar av ett slag som oftast förträngs i kriminallitteraturens till synes självklara ordning av uppspårande och bestraffning av brottslingar. Kennet får t.ex. vid upprepade tillfällen självkritiskt ifrågasätta sina egna motiv att jaga och överbevisa förövarna.

Anders Jonasons journalist Dick Mattson agerar liksom Paul Kennet fristående från polisen och har även han drag av underdog i kamp med starkare krafter. Förnamnet annonserar Mattsons närhet till de amerikanska hårdkokta detektiverna, han delar också Phil Marlowes begåvning för självironi, men saknar dennes bitterhet och får överhuvudtaget en trivial och ibland komisk framtoning. Ett intresse för den ordinära människan visar sig också hos Kerstin Ekman, vars polisman Viggo Bredberg i *Han rör på sig*, 1960, har svårt att framhäva sin auktoritet både i sitt yrke och inom den släkt där han hunsas som illegitim avkomma, men till sist ändå kan triumfera över sina belackare. Arne Stigson använder sig i *Den resandes ensak* av en nedgången handelsresande som huvudperson, i *Mord major*, 1958, av en litteraturintresserad men definitivt oheroisk vicekorpral på ett repmöte, karaktäristiskt nog döpt till Mårten Blid.

Den som avviker från mönstret är den Harry Friberg, som Trenter lanserar från och med *Aldrig Näcken*, 1953, och som sedan iaktas i en rad romaner via unga damer, som alla får njuta av hjältens bistånd i de problem de ställs inför. Friberg framträder nu närmast som kosmopolitiskt sinnad äventyrare, lika hemmastadd på kontinenten som i det Stockholm, där han tycks ha full kontroll över allt vad som sig tilldrager. Det är en i högsta grad traditionell roll med anor hos "Problemjägaren" Maurice Wallion, förgrundsfigur i en rad opus av den tidiga svenska kriminalromanens mest lästa författare, Jul. Regis, och hos sådana muntra och handlingskraftiga hjältar som Leslie Charteris' Helgonet, populär via TV-serier långt in på 70-talet.

Den manliga hegemonin härskar som synes närmast oinskränkt vad gäller den tunga detektivrollen. Enbart i Helena Polonis två romaner, *Mord i barm*, 1956, och *Många tungor små*, 1960, löses gåtan av en kvinna, den moderligt förstående prostinnan Astrid

Brunelius, vars klokhets och nyfikenhet tillåts segra över de trögare manspersoner som omger henne. Prostinnan och hennes medelålders väninnor ger också en bild av kvinnlig solidaritet som saknar motstycke under perioden. Samtidigt blir de lätt parodierande drag som kan spåras hos andra svenska författare än tydligare med Brunelius osannolika men roande detektivinsats i miss Marples efterföljd.

Mördarna och offren

”The detective novel features two expulsions of ’bad’ or socially unfit characters: the victim and the murderer”, skriver George Grella om pusseldeckaren.⁷⁵ Liksom andra teoretiker betonar han att författarna undviker att väcka sympati för vare sig för offret eller mördaren. Orsaken sägs vara att den förhärskande komeditonen och läsarens koncentration på gåtan inte skall störas av olika komplicerande inslag – sådana som uppstår då brottet sägs ha sin rot i samhällets brister eller sådana som ger berättelsen en anstrykning av mänsklig tragik.⁷⁶ Kriminalitet uppfattas som ett utslag av enskilda individers ondska eller karaktärsbrister, brottslingen får handla utifrån förment privata motiv som girighet eller svartsjuka.

Samtidigt är det just i porträtten av brottslingen och offret som den normativa och moraliserande karaktären i denna typ av kriminallitteratur blir som mest tydlig. Bakom berättelsen om gåtans lösning framträder en annan, som istället vill peka ut de vådliga konsekvenserna av avvikelser från rådande normer, en typ av ”moral fiction” som sällan tillåter några seriösa alternativ till de värderingar som framförallt hjältarna företräder.⁷⁷ Tendensen blir också effektivt förstärkt av berättarperspektivet. Detektiven eller dennes hjälpreda tjänar som fokalisator i en berättelse där andra karaktärer bedöms som potentiella brottslingar snarare än som representanter för olika livsmöjligheter. Framförallt marginaliseras förövaren som står för avvikelserna i dess mest extrema gestalt, men vars drivkrafter blir knapphändigt belysta.

Trenter och hans efterföljare anpassar sig i vissa avseenden till pusseldeckarens konventioner, medan det i andra framträder stora skillnader författarna emellan. Till bakgrunden hör då den annorlunda syn på frågorna om brott och straff som brutit igenom inom kriminalfiktionen med t.ex. Chandlers avslöjanden av klassåtskillnad, främlingskap och korruption i det samhälle vari brottsligheten gror, med Simenons strävan att förstå brottet i dess psykologiska och sociala sammanhang, och med den freudianska teorins popularisering. Men framförallt samspelar ambitionerna att komplicera bilden med nya idéer inom kriminalpolitiken, inte minst i Sverige. Traditionellt strafftänkande med inriktning mot allmänprevention och vedergällning hade efterhand fått konkurrens både av medicinskt-psykiatriska och av sociala och socialpsykologiska perspektiv på brottslighet.⁷⁸ Brytningen mellan dessa idéer liksom diskussionen kring den kriminalitet

75 Grella, ”The Formal Detective Novel”, s.96.

76 Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.90-93; Porter, *The Pursuit of Crime*, s.196.

77 Robin W. Winks beskriver kriminalberättelsen som ”moral fiction” i sin ”Introduction”, i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980, s.9.

78 Andersson och Nilsson, *Svensk kriminalpolitik*, kapitlet ”Kriminalpolitik och välfärdsstat”.

som ökade under 50-talets gång avspeglas i författarnas sätt att framställa sina gärningsmän och utmäta deras straff.

Icke desto mindre kan vad Grella poängterar om pusseldeckarna, att de saknar ”reference to the realities of criminal behaviour”, med några reservationer sägas också om efterkrigstidens svenska deckare.⁷⁹ Våldet kan visserligen beskrivas på ett mera o censurerat sätt än hos de engelskspråkiga föregångarna, men det är t.ex. endast i Kerstin Ekmans *30 meter mord*, 1959, och Sunesons *Döden kastar långa skuggor*, 1954, man finner brottslingar som t.o.m. försöker ta livet av barn. Dessa romaner kan därmed sägas markera gränsen för vad som är acceptabelt att skriva om inom en cykel, som fortfarande undviker både det starkt upprörande och det förment spekulativa. I första hand Rönblom och Lang försöker motivera den brottsliga handlingen, men även de placerar dådet i en medelklassmiljö, där det är ägnat att beröra generella moralfrågor snarare än kriminaliteten som existerande samhällsfenomen. Ungdomsbrottsligheten, som ägnades allt större uppmärksamhet både i medier och på politisk nivå, ställs i centrum endast i Rönbloms *Senatorn kommer tillbaka*. I bilden av den tonårige mördarens drivkrafter kombinerar dennes rädsla för att andra kriminella tilltag skall avslöjas, ett drag som går igen hos flera av författarens gärningsmän, med en påverkan från ”gangsterhjältar som han hade sett på filmer och läst om i böcker”.⁸⁰ Porträttet avspeglar en skräck för populärkulturens elakartade inflytande, men skiljer sig dessutom från den förståelse för unga avvikare som präglar bl.a. en del samtida filmer.⁸¹

Brottsligheten på samhällets botten får likaledes en perifer roll och dessutom gärna en sensationell prägel då läsaren konfronteras med den via huvudpersonernas gedigna medelklassperspektiv. Trenters *Dockan till Samarkand* behandlar vit slavhandel med unga kvinnor, hos Suneson uppträder vid några tillfällen prostituerade och pedofiler, men framförallt återkommer den oroande narkotikahandlingen, både i den senares *Fäll inga tårar*, i Rönbloms *Död men obegråten*, 1961, och i Jonasons *Död för mödan*, 1959. Jonasons roman och Polonis *Mord i barm* avviker mest från romanernas övriga repertoar av fiktiv, medelklasscentrerad kriminalitet. Jonasons gärningsman hör hemma i den inhyrda kriminalitetens undre skikt och betecknas som ”femfemma” och ”känslökall”. Han gör dessutom en ytterst svartkomisk sorti ur romanen, då han ber att man inte skall larma polisen förrän han hunnit med sitt sedvanliga besök i herrturken.⁸² Polonis mördare är en socialt marginaliserad kvinna, som enligt den medkännande prostinnan Brunelius ”förlorat förståndet av idel orättvisor och motgångar”. Hela stadens befolkning, säger prostinnan, har ”bidragit till att göra ett alldagligt litet flickebarn till en cynisk mördare”.⁸³ En roman som inledningsvis ter sig som ren idyllteckning vänds på så vis till den skarpaste samhällskritiken under hela cykeln.

79 Grella, ”The Formal Detective Novel”, s.101.

80 H.-K. Rönblom, *Senatorn kommer tillbaka* (1959), Vingförlaget 1961, s. 223. Passagen saknas dock i originalupplagan, Norstedts 1959.

81 Jag avser här t.ex. Nicholas Rays uppmärksammade *Lev farligt och dö ung* (Knock on any Door), 1949, och *Ung rebell* (Rebel Without a Cause), 1955.

82 Anders Jonason, *Död för mödan*, Bonniers 1959, s.180ff.

83 Poloni, *Mord i barm*, s.194, 198.

Lågt räknat hälften av Trenters, Langs, Sunesons och Rönbloms berättelser utspelas och får sin lösning inom ramen för offrets närmaste anhöriga i medelklassens och borg-erlighetens familjer och släkter. Enstaka romaner av Ekman, Jonason, Stigson och The-lander ger ytterligare exempel. Konflikterna kan grovt fördelas på två kategorier, de som handlar om arv eller makten över företag, och de där mordet istället orsakas av svartsjuka, hat eller – som i några fall – begäret att hämnas den skada som vållats någon närstående familjemedlem. Förklaringen finns delvis att finna i pusseldeckaren, som gärna använt familjen och slakten för att i tid och rum avgränsa en grupp misstänkta med uppenbara motiv för brottet, så t.ex. på adelsgodset eller i stadens överklassresidens. Men John C. Caweltis försök att knyta de familjerelaterade brotten exklusivt till pus-seldeckarens era och till en publik med dold fientlighet mot sina närmaste ter sig ändå missvisande.⁸⁴ Familjen som en ekonomisk och emotionell enhet med starka latent konflikter har varit attraktiv för kriminallitteraturen genom hela dess historia. Tematiken återkommer hos Simenon såväl som hos de hårdkokta författarna, framförallt hos den tydligt freudianskt inspirerade Ross Macdonald, och avtecknar sig i nutidens deckare bl.a. i en faiblesse för incest och pedofili.

Familjen kan också uppfattas som bärare av de traditionella värden som hotas av mo-dernitets självhävdelse och materialism. De svenska författarna ifråga verkar under en period då moderniseringsprocessen sammanfaller med vad som närmast kan beskrivas som en idealisering av kärnfamiljen med dess nedärvda genusmönster.⁸⁵ Med undantag för Langs idyllbilder av Puck Bures familj märks emellertid föga av denna idealiser-ing i deckarna som istället kretsar kring relationer präglade av hat, avund och förtryck. Möjligen kan man se en bidragande orsak till genrens framgång efter kriget just i dess förmåga att dramatisera en inneboende motsättning i folkhemmets normsystem, oron för att den närhet, trygghet och ömsesidiga lojalitet som familjen skulle erbjuda gick förlorad i den snabba samhällsomvandlingen. Som Henrik Berggren och Lars Trägårdh betonar döljer sig bakom folkhemsparollens *Gemeinschaft* snarast ett ”*Gesellschaft* be-bott av hypermoderna och historiskt sett mycket autonoma individer”, i allt högre grad frigjorda från ömsesidigt, mellanmänniskt beroende.⁸⁶

Mordoffren tilldrar sig föga intresse och framställs oftast i mörka färger, helt i enlighet med pusseldeckarens tradition. Enstaka ter sig som goda människor, som haft oturen att stå i vägen för förövarna, men det är betecknande att de inte tilldelas något större utrymme och att deras död då inte heller inbjuder till något emotionellt engagemang hos läsaren. I övrigt beskrivs offren på ett sådant sätt att deras öde lätt uppfattas som följderna av en moraliskt betänklig livsföring, ibland till och med som välförtjänt med tanke på deras motbudande karaktärer. De flesta som mister livet hos Trenter, Suneson, Lang och Rönblom är i bästa fall obehagliga och småsinta, annars tyranniska, sadistiska eller di-rekt brottsliga. Lang talar visserligen gärna om ”tragik” i samband med morden, men det är annars uppenbart att den djupa sorgen efter närståendes plötsliga död inte ligger inom

84 Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.102ff.

85 Bl.a. Kärrholm, *Konsten att lägga pussel*, s.222ff, diskuterar 50-talets idealbilder av familjen.

86 Henrik Berggren och Lars Trägårdh, *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*, Norstedts 2009, s.10.

ramen för den verklighetsbeskrivning de svenska författarna syftar till. Just Langs *Kung Liljekonvalj av dungen*, 1957, är ett undantag, där läsaren också får följa begravningen av den unga kvinna som dessutom är ett alltigenom oskyldigt offer för mördaren ifråga.

Trenter och Suneson är båda mera inriktade på upplösningens överraskningseffekter än på att penetrera gärningsmannens själsliv. Trenter illustrerar överhuvudtaget bättre än någon av hans rivaler ambitionen att åstadkomma den balans mellan olika inslag, som Hanna Charney ser som utmärkande för pusseldeckaren.⁸⁷ Inga djupare känslöyttringar får störa balansen, reflektioner över skuld och straff trängs undan. Mordmotiven är helt anpassade efter konventionerna – förövarna i Trenters femton första Friberg-romaner drivs i tio fall av sin egoistiska strävan efter pengar eller makt, i de fem återstående av det hat eller den förtvivlan som kärleksproblem vållat. Hos Suneson är mönstret likartat, men samtidigt grällare. Här finns i och för sig ett bredare register av brottslingar, alltifrån de penninghungriga och de som är besatta av hat eller förvrängd passion till alltigenom ondskefulla ledare för narkotika- och utpressningsligor, men författaren kan också lättvindigt avfärda några mördare som galna eller vettvillingar.⁸⁸ I *Ordet är mord* låter han t.o.m. polisen nöja sig med enbart diffusa gissningar kring vad som egentligen föranlett en man att mörda sin hustru. I andra fall får gärningsmännen själva i slutskedet bekänna sin lystenhet efter pengar och makt och sina beräknande anslag.

Men just Suneson och dennes *Fäll inga tårar* exemplifierar också en andra inriktning i den samtida svenska deckarlitteraturen, att ge en psykologiskt övertygande bild av brottslingen och av brottets bakgrund. Romanen har en tydlig ambition att porträttera en dråpare inifrån dennes ångestladdade medvetande och dessutom understryka hur hans livsstil motsvarar en tidsanda präglad av amerikaniserad egoism och kärlekslöshet. H.-K. Rönblom betonar närmast konsekvent sambandet mellan individen-brottslingen och det omgivande samhälle, där framförallt värnandet om den sociala prestige resulterar i handlingar som skall skydda egna missgrepp i det förflutna. Människan tecknas som ett samhällsdjur, tydligt märkt av de klasskillnader som dröjer kvar och av sin strävan att avancera och vinna makt och respekt. Endast två av mördarna i hans tio romaner drivs av sitt penningbegär, i fem fall rör det sig istället om fruktan för avslöjanden av andra handlingar. I några romaner finns dessutom en uttalad förståelse för förövaren, som snarast uppfattas som exempel på den mänskliga naturens svaghet eller som driven av omständigheter till sitt dåd.

Mot Rönblom kontrasterar i sin tur Maria Lang, som genomgående tillåter sina mördare att utförligt berätta sin historia och därigenom också kan poängtera de psykiska trauman som förklarar brott, dessutom ofta begångna i hastigt uppflammande affekt. I samtliga hennes sju första romaner förklaras gärningsmannens handlande utifrån erotiska komplikationer, känslomässiga störningar eller som en reaktion på mänskligt utnyttjande. Samhället kan i något fall anklagas för intolerans, men kriminaliteten har i övrigt en alltigenom individualpsykologisk bakgrund. Inte minst ter sig flera karaktärer i berättelserna svårt märkta av ett förflutet, där en auktoritär föräldramakt skadat dem för alltid.

87 Charney, *The Detective Novel of Manners*, s.108ff.

88 Vic Suneson *Mord kring Maud*, Gebers 1948, s.275; *Mördaren har matchboll*, Gebers 1949, s.291.

Till bakgrunden för Langs romaner hör på så sätt både Freud och de medicinskt-psykiatriska förklaringsmodeller som i allt högre grad hade slagit igenom i svensk kriminalpolitik och som såg brottslighet som ett sjukdomssymptom i ett annars friskt samhälle.⁸⁹

Genomgående framträder en stark förtjusning i att avliva brottslingen och på så sätt lägga allt behändigt till handlingarna. Hos Trenter avförs gärningsmannen utan dramatiska reaktioner hos omgivningen i tio av de femton första Friberg-berättelserna, antingen via självmord eller genom att vederbörande dör i samband med gripandet. Suneson tillåter sig i flera fall spektakulära vedergällningsfantasier, som i viss mån motsvarar vad man kan finna hos hårdkokta författare, bl.a. Spillane.⁹⁰ Så fastnar t.ex. den skyldige i *Döden kastar långa skuggor* med huvudet mellan två trädgrenar och dör ”den död han förtjänat. En mördares död i galgen”.⁹¹ Lang markerar däremot via Puck Bure avstånd till ett sådant strafftänkande,⁹² men även hon låter annars gärna mördaren ta sig själv av daga, vid flera tillfällen med kommentarer som framhäver att en sådan utväg var den bästa tänkbara. Rönbloom till sist kan sägas antyda ett moraliskt dilemma som i två romaner får helt olika lösningar. I det ena fallet är Paul Kennet fylld av självanklagelser sedan brottslingen kastat sig framför en lastbil direkt efter att hon avslöjats, i det andra varnar han istället den skyldiga för att hennes situation är hopplös och låter henne därmed själv välja att ta livet av sig.

Själv mordet får på så vis avsluta närmare hälften av romanerna. Konceptet överensstämmer med vad man uppfattat som pusseldeckarens strävan att smidigt avrunda fallen och därmed bespara läsaren olustiga tankar både på den efterföljande rättsliga prövningen och på det dödsstraff, som underförstått väntade förövaren i de anglosaxiska länderna.⁹³ Några inslag från den rättegång som följer på avslöjandet av den skyldige förekommer inte heller hos de svenska författarna.⁹⁴ Men viktigare är att inte ens när romanerna uppvisar ett intresse för brottslingens karaktär antyds några egentliga skuld känslor hos denne. Hos Lang, som ger sina mördare generöst med utrymme att berätta, finner man enbart mycket svaga signaler av skuld och ånger.⁹⁵ Själv morden framstår i sammanhanget snarare som uttryck för skam inför omvärlden eller för det outhärdliga i att behöva visa upp sitt andra, destruktiva jag. Rönblooms gärningsmän tillmäts heller inte några djupare själsliga konflikter – ”sting i samvetet (...) brukar vara av övergående natur” heter det på ett ställe om en mördare – men väljer icke desto mindre ofta sin egen död sedan de berövats sin sociala prestige.⁹⁶ Efterkrigsdeckarens intresse för medelklassens

89 Andersson och Nilsson, *Svensk kriminalpolitik*, s.98.

90 Se t.ex. Porter, *The Pursuit of Crime*, s.168.

91 Vic Suneson, *Döden kastar långa skuggor*, Gebers 1954, s.251. För ett liknande exempel se Suneson *Fäll inga tårar*, Gebers 1953, s.218.

92 Maria Lang, *Mörkögda augustinatt* (1956), Vingförlaget 1959, s. 237.

93 Porter, *The Pursuit of Crime*, s.123.

94 H.-K. Rönbloom, *Tala om rep*, Norstedts 1958, rymmer i och för sig en rättegång, men den åtalade visar sig här vara oskyldig.

95 Några exempel ger Maria Lang, *Farligt att förtära* (1950), B. Wahlströms bokförlag 1960, och *En skugga blott* (1952), B. Wahlströms bokförlag 1970, samt Inga Thelander, *Skuggan över Ninans hus*, Ljus förlag 1956.

96 Rönbloom, *Tala om rep*, s.219.

normer och ambitioner förvandlas här till en mardröm om förlusten av mänsklig fasad och samhällsrespekt.⁹⁷

Kvinnobilder

Nära nog hälften av mördarna i de undersökta romanerna är kvinnor. Hos Rönblom och 40- och 50-talets Trenter är de kvinnliga brottslingarna t.o.m. i majoritet, en fördelning som naturligtvis inte alls avspeglar samtidens kriminalitet. Delvis finner man förklaringen inom genrehistorien. Annars så olikartade författare som t.ex. Christie och Chandler har gärna pekat ut kvinnliga förövare. Viktigare än troheten mot brottsstatistik har varit omsorgen om gåtan och dess överraskande lösning. På ett ideologiskt plan har avslöjandet av mördaren dessutom tjänat att förstärka de nedärvda föreställningar om kvinnans falskhet, som blev högfrekventa bl.a. i efterkrigstidens amerikanska populärkultur.⁹⁸ Men i de svenska romanerna återkommer samtidigt åtminstone trevande försök att ta upp problemen kring kvinnans underordning i ett samhälle, där hon utnyttjas sexuellt och utsätts för ett manligt förtryck inom äktenskapet. Å andra sidan bekräftas så gott som genomgående en traditionell patriarkal ordning. Kvinnor som infogar sig i det nedärvda genusmönstret belönas, strävanden till emancipation eller maktutövning behandlas snävt.

Ett antal kvinnliga brottslingar hos Trenter och Suneson beskrivs i konventionell ordning som motiverade av sin penninglystnad. Som så ofta avviker Rönblom från konkurrenterna och ger egna varianter av motiven. I hans sista roman, *Mannen som höll sig undan*, 1964, begår kvinnan ifråga brott för att rädda pengar till sitt barn, ett motiv som f.ö. uppträder även i Ekmans *Han rör på sig*. Rönbloms *Döden i grytan* presenterar två makar inriktade på att främja karriären till varje pris, en äktenskaplig allians som öppet jämförs med paret Macbeth, och som utgör det enda exemplet på samarbete mördare emellan i mitt underlag. I *Död bland de döda*, 1954, uppträder däremot en kvinnotyp som omfattas av Rönbloms påtagliga medkänsla, en fattig lärarinna som fallit för frestelsen i den större penningssumma som slumpartat kommit inom räckhåll för henne.

Mera uppseendeväckande är att som i Langs *Tragedi på en lantkyrkogård*, 1954, företrädaren för en traditionell, omhändertagande kvinnoroll, här en ensamstående hushållerska, också visar sig vara mördaren. Upplevelser av utnyttjande och fysiskt våld från männen driver henne i ett desperat ögonblick att slå tillbaka. Rönbloms *Skratta Pajazzo* låter en kvinna i motsvarande position, tjänsteande hos den lokala överklassen, begå giftmord för att inte bli övergiven av en karriärist på väg upp i samhällshierarkin. Trenters *Lek lilla Louise*, 1950, har en liknande intrig - en sekreterare dödar snarast av misstag, då hon riskerar att den förmögne man som begagnat henne som älskarinna skall välja en yngre kvinna. Romanerna lämnar här genrens schabloner för att belysa ojäm-

⁹⁷ Tydliga exempel ges i Rönbloms *Höstvind och djupa vatten* (1955), Bra Böcker 1976, och *Död men obegråten*, Norstedts 1961.

⁹⁸ Bl.a. Krutnik, *In a Lonely Street*, s.56ff, diskuterar den sociokulturella bakgrunden till kvinnobilden i amerikansk *film noir*.

likheten könen emellan. Just den svåra situationen för åldrande ogifta kvinnor återkom för övrigt även i dåtidens medier.⁹⁹

Men manligt förtryck kan registreras också på annat sätt. Langs *Farligt att förtära* beskriver ett sexuellt utnyttjande som drivit en kvinna till självmord och hennes dotter till en serie våldsbrott. I Sunesons *Mördaren har matchboll*, 1949, och Jonasons *Mord med mera* beskrivs hur gäng av berusade män våldtagit eller misshandlat unga kvinnor. Stigsons *Den resandes ensak* och Langs *Kung Liljekonvalje av dungen* tangerar båda incestmotiv, men låter försiktigtvis intrigen kretsa inte kring biologiskt besläktade, utan kring män som blivit erotiskt attraherade av sina unga styvdöttrar. Såväl Trenter som Suneson skildrar dessutom medelklassäktenskap, där hustrurna plågas av mental sadism. I två romaner av Suneson leder det till att kvinnorna beslutar sig för att mörda maken. I båda fallen har emellertid en annan gärningsman förekommit dem, och inom ramen för den moraliska ekonomi författaren använder straffas kvinnorna enbart med den ångest som följer med misstankarna mot dem. I den ena romanen, *I dimma dold*, får den bortskämda kvinnliga huvudpersonen dessutom genomföra en slags botvandring genom samhällets nedre skikt innan hon återförs till överklasshemmet.

Ofta bekräftar författarna genrens konventionella strävan att i sista hand ändå belöna godheten. Redan i Trenters första Harry Friberg-roman, *Farlig fåfänga*, uppenbaras ett mönster för hanteringen av de självuppoffrande, tålmodiga kvinnor, som får kontrastera såväl mot karaktärssvaga män som mot bedrägliga damer. På samma sätt som mordoffrets syster, Lena Groth, genom arvet efter sin bror frigörs från en otacksam Askunge-roll, kommer i fortsättningen också andra förebildliga kvinnor att välsignas, ibland ekonomiskt, ibland genom att utredningen undanröjer orsaken till deras fruktan och oro. Hos Suneson handlar det t.ex. i flera fall om osjälviska, unga mödrar vars barn hamnar i hotfullheternas centrum.

En kontrastering av goda och onda kvinnor är vanlig. Janey Place har betonat hur samtida amerikansk *film noir* ställer ”the spider woman”, d.v.s. den sexuellt frestande, farliga kvinna som oftast betecknats som *femme fatale*, mot ”the nurturing woman”, som istället erbjuder kärlek och förståelse utan att begära mycket för egen del.¹⁰⁰ Samma typer uppträder i skarp motsats till varandra i t.ex. Trenters *I dag röd*, 1945, och *Roparen*, 1954, Sunesons *Fäll inga tårar* och *Döden kastar långa skuggor* och Langs *Mördaren ljuger inte ensam* och *Tragedi på en lantkyrkogård*. Å andra sidan återfinns inte dessa klichéer hos Rönblom och en författare som Anders Jonason visar sin självständighet, när han trots sin uppenbara inspiration från de hårdkokta deckarna inte utnyttjar den fatala typ av kvinna som annars är framträdande hos såväl Chandler som Mickey Spillane.

Place framhäver att ”the spider woman” visserligen använder sin sexuella dragningskraft destruktivt, men samtidigt tilldelas en styrka, intelligens och strävan till oberoende som skiljer henne från mängder av utpräglat passiva kvinnoroller. Trenter, Suneson och

99 Yvonne Hirdman, *Socialistiska hemmafrun och andra historier*, Carlsson 1992, behandlar bl.a. denna grupp i kapitlet ”Konsten att vara kvinna. Stilleben Sverige 1950”.

100 Janey Place, ”Women in Film Noir”, i *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, BFI publishing 1984.

Lang noterar också männens fascination inför dessa sköna och självmedvetna damer, men ställer dem inte i fokus med samma eftertryck som sker med Barbara Stanwyck, Rita Hayworth eller Ava Gardner på filmduken.¹⁰¹ Delvis beror det på perspektivet – enbart Suneson i *Fäll inga tårar* följer den förhaxade mannens medvetande med en teknik som erinrar om *film noir*.¹⁰² Möjligen passar den uppenbart farliga fresterskan heller inte särskilt väl inom en genre som värderar överraskande upplösningar. Redan i utgångsläget ter hon sig alltför moraliskt betänklig för att vara acceptabel vare sig som misstänkt eller mördare. Men vad som framförallt är slående är de svenska författarnas tendens att snabbt avliva sådana damer och på så sätt bestraffa deras moraliska fördärv. Den mest bedrägliga i repertoaren, den till synes helt oskuldsfulla Suzanne i Trenters *Roparen*, är död samtidigt som romanen börjar och samma öde drabbar raskt hennes motsvarigheter i de ovannämnda romanerna av Suneson och Lang. I en del fall överlever dock även den syndfulla och frestande, i andra har hon fått en snarast medelålders bedagad framtoning, och någon enstaka gång avslöjas hon ändå som skyldig. En trivialt-parodisk variant, en manipulativ adjunktshustru och småbarnsmor som lärt sig att ta för sig i livet, står i centrum i Polonis *Många tungor små*.

Kvinnobilderna från yrkeslivet är länge koncentrerade på underordnade positioner, inte minst sekreterare och företrädare för andra traditionella kvinnliga sektorer. Med undantag för någon enstaka ”golddigger” hos Suneson tecknas de i allmänhet neutralt eller positivt. Samma författares debutroman *Mord kring Maud*, 1948, ger ännu ett exempel på hans inspiration från den amerikanska filmen – en ung sekreterare lyckas rentvå sin chef från mordmisstankar på samma sätt som sker i flera filmer från tidigt 40-tal.¹⁰³ Direkt negativ blir däremot bilden av det fåtal kvinnliga chefer och företagsledare som uppträder hos Trenter och Suneson, och som genomgående beskrivs som makthungriga och i flera fall dessutom skyldiga till mord.¹⁰⁴ Hos Lang ingår i persongalleriet en annan kategori av självständiga yrkeskvinnor, akademiker och konstnärligt utövande, men de flesta blir antingen mördade eller utpekade som brottslingar. I *Se döden på dig väntar*, 1955, framstår dessutom den kvinnliga operasångerska som fallit offer för ett passionsmord som ännu ett exempel på *femme fatale* i sin hänsynslösa hantering av männen omkring henne. Som ett genomgående mönster avvisas på så sätt så gott som alla kvinnor som via sin sexualitet, sin begåvning eller på annat sätt hävdar sig på männens bekostnad. På nytt avviker Rönblom, vars porträtt av den kvinnliga byråchefen och f.d.

101 Se t.ex. *Double Indemnity* (*Kvinna utan samvete*), 1944, i regi av Billy Wilder; *Lady from Shanghai* (*Lady från Shanghai*), 1947, i regi av Orson Welles; *The Killers* (*Hämnarna*), 1946, i regi av Robert Siodmak.

102 Jag diskuterar romanen i Ulf Carlsson, ”Vic Suneson – från svensk *noir* till polisroman”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.24689!HumaNetten,%20Nr%2020,%20v%C3%A5r%20och%20h%C3%B6st%202007.pdf.

103 Sheri Chinen Biesen, ”Manufacturing Heroines: Gothic Victims and Working Women in Classic Noir Films”, i *Film Noir Reader 4. The Crucial Films and Themes*, ed. Alain Silver & James Ursini, Limelight Editions 2004.

104 Stieg Trenter, *Farlig fåfånga* (1944), Bonniers 1949; *Tragiskt telegram* (1947), Bonniers 1985; *Ristat i sten*, Bonniers 1952; Suneson, *Och häcken växte*, Gebers 1955.

industriarbetaren Vivan Albinsson i *Skratta Pajazzo* visserligen rymmer lätt karikerande drag men också erkännsamt positiva.

Till de kvinnor som blir hotfulla genom sin maktutövning bör också räknas de mer eller mindre ondskefulla modersgestalter som återkommer i romanerna. Som redan nämnts kan de ibland mörda för att skydda sina barns ekonomiska intressen, men de kan också terrorisera barnen. I flera fall hos Trenter och Lang är i synnerhet döttrarna illa utsatta. Lena Groth i Trenters *Farlig fåfänga* lyder under en orättvis och krävande mor i hushållet, men har typiskt nog samtidigt bevarat det goda minnet av sin bortgångne far. Langs kuvade döttrar genomgår i sin tur en form av metamorfos med den uppskattande manliga blick de till sist får möta. Unga par finner varandra och signalerar en optimism inför kärlekens möjligheter i den idylliska gemenskap Lang ständigt återvänder till. Det är en traditionell happy end av ett slag som är vanlig i engelskspråkiga pusseldeckare

En viss utveckling kan ändå spåras under 50-talets gång. Trenters unga kvinnliga huvudpersoner får i vanlig ordning nöja sig med att sekundera Harry Friberg i undersökningen, men förankras inom en självständig yrkesroll och tillåts visa allt större mod i sina möten med faran.¹⁰⁵ Rönblom och Ekman har båda i förövreans roll unga artistkvinnor som dödar för att frigöra sig från sina manliga agenter tyranniska grepp. I Ekman's *Kalla famnen*, 1960, ett egenartat försök att utnyttja uppmärksamheten kring det nya teve-mediet och där kändisar som Lennart Hyland och Nils Erik Baehrendz deltar i intrigen under eget namn, blir mördaren gripen i slutakten. Men Rönbloms roman, *Bok över obefintliga* från 1962, kan möjligen sägas markera en tilltagande ambivalens inför de kvinnliga självständighetssträvanden som tidigare bemötts med föga sympati. Detektiven Paul Kennet uttrycker visserligen inte något godkännande av kvinnans handlande, men av samtliga romaner i underlaget är detta den enda där mördaren varken bestraffas eller avslöjas offentligt. Berättelsen frångår på så sätt kriminallitteraturens traditionella strävan att befästa en moralisk ordning och pekar samtidigt bortom cykelns gränser.

Cykelns slut

Efterhand under sextiotalets gång undergrävdes den konsensus som präglat uppfattningen om det svenska samhället under efterkrigstiden. Fronterna hårdnade i en intensifierad debatt kring nedärvda värderingar och det moderna samhället. Gamla moraltabuer provocerades och kränktes, gärna med den slagkraft som det nya mediet, televisionen, gav. Förespråkare för kvinnans emancipation utmanade gamla genusmönster, inte minst vad gällde sexualiteten. Storstadslandskapet omformades, förorterna tillväxte och blev nu föremål för en kritik som ifrågasatte hela folkhemsprojektet. Klasssamhällets realitet återkom i debattens centrum. Drogmissbruket och kriminaliteten ökade, något som ofta sågs som resultatet av en försvagad social kontroll.¹⁰⁶ I det internationella perspektiv

¹⁰⁵ Jag tänker här på Stieg Trenter, *Springaren*, Bonniers 1958, och *Dockan till Samarkand*, Bonniers 1959. I den något senare *Färjkarlen*, Bonniers 1961, får den unga hjältinnan t.o.m. rädda livet på Friberg.

¹⁰⁶ Från och med femtiotalet fördubblades fängelsepopulationen på 25 år. Andersson och Nilsson, *Svensk kriminalpolitik*, s.99.

som nu blev allt starkare ställdes folkhemmet som idealisk samhällsmodell mot den kritiska bilden av Sverige som en bland många västliga stater vilka gemensamt utnyttjade världens fattiga delar.

Efterkrigstidens ledande deckarförfattare hade svårt att anknyta till denna nya situation. H.-K. Rönblom kunde ännu i sina sista romaner skärskåda småsamhällets sociala relationer, men åstadkom snarast en kollision mellan olika genrer då han placerade den stillsamme Paul Kennet i kraftmätning med storstadens narkotikaligor i *Död men obegråten*. Vad gäller Maria Lang menar Bo Lundin att hon redan 1959 gjorde sin ”sorti som egentlig kriminalförfattare” och att hon i fortsättningen hellre ägnade sig åt huvudpersonen Christer Wijks kärleksliv.¹⁰⁷ Man kan invända att Lang i flera romaner från sextioalet faktiskt framhöll konflikter kring klass och social position på ett annat sätt än tidigare, men att beröringspunkterna med den samtida diskussionen aldrig blev annat än ytlig. I finalen visar det sig att gåtans lösning som så ofta hos Lang står att finna inom ramen för aktörernas erotiska liv.¹⁰⁸ En roman som *Ofärd i huset bor*, 1959, ter sig alltigenom anakronistisk. En Östermalms-kåk befolkas här med typer som hämtade från trettiotalets fiktionsvärld: en nyfiken portvakt, hennes supige make, en högfärdig advokatfru o.s.v. I *De röda katterna*, 1965, drivs författarinnans böjelse för kultur- och litteraturhistoria längre än någonsin, när så gott som varje figur i Värmlands-miljön tillåts citera landskapets stora diktare.

Komeditionen är förhärskande hos sextioalets Trenter. Framförallt accentueras spelet mellan Harry Friberg och Vesper Johnson, den senares infama replikkonst och deras återkommande njutning av bordets håvor. Johnson får också uppträda i några synnerligen spektakulära roller, som gengångare till Karl XII på Nordiska Muséet eller som förklädd lokförare under ett tågrån. Thrillerinslagen ökar och försätter ofta Friberg i livsfara, intrigerna blir mera sensationella – ett försök att finna en gulds katt på regalskeppet Vasa i *Färjkarlen*, 1961, en prostitutionshärva med enbart småvuxna kvinnor i *Dvärgarna*, 1963, en berömd schlagersångerska med nymfoman läggning som kastas ut från ett av Kungstornen i *Guldgåsen*, 1964. Av den tidige Trenters intresse för medelklassens seder återstår föga. Persongalleriet domineras av fiktiva kändisar och schabloniserade direktörer.

Suneson skulle så småningom visa sin förmåga att förnya sig, men favoriserade ännu under sextioalets första hälft samma sociala skikt som Trenter – företagsledare, läkare, karikerade officerare, en och annan slagervokalist eller operettprimadonna. Samtidigt ger han liksom tidigare samhällsbilden en viss bredd genom att komplettera med diverse folkliga figurer och representanter för en hotfull undre värld. Variation åstadkoms dels genom att skeendet trendanpassas, t.ex. genom att förflyttas till den begynnande charterturismens Spanien i *Fallet 44:an*, 1963, dels genom att yngre kolleger får alternera i huvudrollen med kommissarien O.P. Nilsson. *Sanningen om Marie-Claire* från 1965 är

107 Bo Lundin, *Århundradets svenska deckare*, Jury 1993, s.19.

108 Jag avser här *Vår sång blir stum*, Norstedts 1960, *att vara kvinna*, Norstedts 1961, och *Siden sammet*, Norstedts 1964.

uppsluppen i tonen och snarast en borgerlig salongskomedi i deckarformat, där den elegant konstruerade gåtan och det underhållande spelet aktörerna emellan står i centrum.

Den ryske litteraturteoretikern Viktor Sjklovskij menade att estetisk förändring är en följd av att formella grepp ”automatiseras” och förlorar sin slagkraft.¹⁰⁹ Vad gäller cykeln av svenska efterkrigsdeckare handlar det emellertid inte bara om att de ledande författarna håller fast vid etablerade mönster och att deras texter i allt högre grad får karaktär av upprepning, utan också om att dessa mönster framstår som oförmögna att anknyta till väsentliga inslag i den nya och annorlunda samhällskontext som vuxit fram. De genrekonventioner och de behändiga problemlösningar som kriminallitteraturen utbildat i ett samhälle med förhållandevis låg konfliktnivå relaterade dåligt till sextiotalets komplexitet och starkare motsättningar.

Strävan att förnya genren tog sig olika uttryck. Inga Thelanders senare romaner försöker kombinera en alltmer överskuggad brotts historia med konstnärs- och kärlekstematik av ett slag som framförallt bryter med en traditionell kvinno syn. *Blues för blond dam*, 1957, blir främst ett emotionellt högsprängt försvar för kvinnans själ och rätt till konstnärskap i motsats till hennes uppgifter inom hem och familj. Efterföljaren, *Vaka för död vän*, 1958, vände däremot på rollerna. Mot ett konstnärspår präglad av falskt bohemi, arrogans och lättja ställs de borgerligt anpassade som finner glädje i vardagens självför-glämmande plikter. Romanens moraliska problematik, en mans brottning med sitt eget samvete då han tror sig ha dräpt en bekant, kan erinra om sådana verk av Simenon eller Dürrenmatt som gärna hänförs till gränsskiktet mellan kriminalberättelsen och den s.k. seriösa litteraturen. I ytterligare två romaner återkom konstnärskaraktärer i fokus och spelas då ut mot kvinnor som är bundna av uppfostran och familj och som dras mot undergången. Thelanders sista, *Regnbågen*, 1961, är sedan en renodlad kärlekshistoria som saknar all anknytning till deckargenren.

Thelanders *Flickan i det gröna*, 1960, innehåller en scen, där en kvinna förvirrar sig in i en labyrintisk medina i Marocko och förlorar all sin trygga självkontroll då hon upptäcker sin ”oförmåga att ingripa mot kvinnors slaveri och djurs lidande”.¹¹⁰ Avsnittet är ett exempel på den konfrontation med Tredje Världens annorlunda verklighet som återkommer i svensk litteratur åren omkring 1960 och som bidrar till att spränga en tidigare föreställningssfär. Också Kerstin Ekman skulle i *De tre små mästarna* från 1961 söka sig utanför den självklara nationella ram som präglad efterkrigsdeckaren för att istället beskriva mötet med ett främmande livsmönster, i det här fallet ett som rymts inom Sveriges gränser.

Romanen innebar Ekmans första steg bort från den konventionella kriminalromanen och in på en väg som senare under 60-talet skulle föra även henne ut ur genren. Den ordinära detektiven uppträder här i en roll som delas av en underordnad polisman och en ung bildkonstnär, David Malm, vilka gemensamt utreder vad som möjligen kan vara ett mord på Malms gode vän. Försöken att finna sanningen om en väns död i en mot-

109 Se t.ex. Ann Jefferson, ”Russian Formalism”, i *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, ed. Ann Jefferson and David Robey, Batsford 1988.

110 Inga Thelander, *Flickan i det gröna*, Norstedts 1960, s.132.

strävig eller fientlig omgivning är ett välkänt motiv inom thrillern, och finalen med dess skottdrama i en ödeby får en dramatik som påminner om västernfilmernas våldsuppgörelser.¹¹¹ Men framförallt kommer berättelsen att kretsa kring mötet mellan de båda sydsvenska utredarna och den fjällby med övervägande samisk befolkning där vännen hittats ihjälfrusen. Till det främmande hör också det storslagna landskapet, vars oberäkneliga, övernaturliga eller åtminstone svårförklarliga skiftningar ytterligare komplicerar bilden av en tillvaro, som inte restlöst kan intellektuellt analyseras på det sätt som skett inom genren tidigare. Vidare innehåller den historia som uppdragas åtskilligt av livstragedi. Själva brottsgåtan kommer, som Ann Sofi Andersdotter betonat, att skjutas i bakgrunden också därigenom att romanen fokuserar ett annat dödsfall, en gravid ung kvinnas självmord.¹¹² Ekman överger dessutom sådana genreobligatorier som t.ex. de logiskt utredande diskussioner, som vanligtvis får lägga fallet till rätta på ett läsarvänligt sätt. Liksom tematiken glider över ett bredare fält av innebörder, bärs berättelsen i hög grad fram via antydningar och dämpade signaler som kräver en mera uppmärksam läsning än av andra texter inom genren.

Jan Ekströms *Träfracken* från 1963 är däremot färgad av pusseldeckarens konventioner med omfattande analytiska avsnitt kring alibin, tidsangivelser och rörelser kring brottsplatsen, men ger en mörkare bild av folkhemmets sociala klimat än sådana föregångare som Suneson och Rönblom. Den senare framstår annars som en tydlig inspiratör, vad gäller inslag i intrigen, men framförallt i det gemensamma intresset för glesbygdsmiljöer och för arbetsplatsen med dess konflikter och hierarkiska relationer.¹¹³ Medan Ekströms två tidigare romaner utspelas inom medelklassens och borgerlighetens familjer, är scenen här en sjukstuga i Gislaved, en passande symbol för välfärdssamhällets trygghetsidé. De aktörer som uppträder kan emellertid med något undantag karaktäriseras med polismannen Bertil Durells ord som ”trista, svarta själar”, vilka inte bara haft tillfälle utan också ter sig förmögna att begå det mord som Durell utreder. Mordoffret framstår i sin tur som en sällsynt avskryvård kvinna, gärningsmannen är en läkare som redan tidigare påskyndat en sjuk gamlings hädanfärd därför att han inte vill bli störd under sina nattliga kärleksäventyr. Durell ges utrymme att reflektera över mördares irrationella handlingar och över våra små möjligheter att förstå deras motiv, men får också självkritiskt granska sina egna förhörsmetoder och ser sig då både som ”svin” och som ”lumpen sadist”.¹¹⁴ Som detektiv är han annars komiskt vinklad med sin skärande färgstarka kostymering och sin undergivenhet gentemot den dominanta faster han delar lägenhet med.

Ekströms *Ålkistan*, 1967, bidrog sedan till att ytterligare bredda den svenska deckarens sociala register, då berättelsen utspelas i småländsk jordbrukarmiljö. Klassmotsättningar spelar här en framträdande roll liksom i Ekmans *Dödslockan*, 1963, där de bidrar till att

111 Vad gäller thrillern tänker jag på bl.a. sådana uppmärksammade filmer som Carol Reeds *The Third Man*, 1949 (*Den tredje mannen*) och John Sturges' *Bad Day at Black Rock*, 1954 (*En man steg av tåget*).

112 Ann Sofi Andersdotter, *Det mörka våldet. Spåren av en subjektprocess i Kerstin Ekmans författarskap*, Symposium 2005, s.60.

113 Vad gäller intrigen avser jag framförallt likheterna med Rönbloms *Död bland de döda*.

114 Jan Ekström, *Träfracken*, (1963), Bonniers 1965, s.185, 188.

underminera den maskulina gemenskap som gärna förknippas med ett av landsbygdens stora evenemang, älgjakten. 40- och 50-talets medelklassdominans inom kriminallitteraturen bröts nu av 60-talets intresse för andra samhällsskikt och för hur samspelet människor emellan präglas av deras sociala position. Den noggrant studerade arbetsplatsen återkom i Sunesons *Brottforsen*, 1966, där handlingen är förlagd till ett kraftverksbygge och där den mäktiga norrländska naturen på liknande sätt som i Ekmans *De tre små mästarna* får en symbolisk tyngd. Även Suneson orienterade sig här bort ifrån en alltmer rutinbetonad produktion.

Rönblom, Suneson, Ekström och Ekman bidrog alla till att genren vidgade sin sociala horisont och komplicerade den verklighetsbild romanerna gav under 60-talets första hälft. Ekmans *Pukehornet. Om konsten att dö på rätt ställe*, 1967, har sedan av Magnus Persson betecknats som en ”anti-deckare”, kännetecknad framförallt av sina brott mot konventionerna och sina inslag av metafictionalitet.¹¹⁵ Man kan också se den som ett exempel på svårigheterna för en författare skolad inom efterkrigsdeckarens ramar att finna en form, lämpad för en mera prövande syn på samhälle, individ och kriminalitet. Romanen handlar om en samling udda existenser i ett ålderstiget bostadsområde och framförallt om en svag och kuvad man som döljer att hans hyresvärdinna dött av sjukdom och drar nytta av situationen. Dock visar det sig att denna berättelse som läsaren inledningsvis möter är konstruerad på bräckligt underlag av en av grannarna, en kvinnlig författare vars skrivande och privatliv befinner sig i kris. Gåtan kring den försvunna hyresvärdinnan får aldrig någon lösning, uppmärksamheten förskjuts från intrigen till porträtten av dessa aktörer i folkhemmets marginal. Med romanen tog Ekman avsked från deckaren för en lång tid.

Med Sjöwall/Wahlöös *Roseanna. Roman om ett brott* från 1965 etablerades däremot ett nytt mönster, som bröt med de flesta av den svenska efterkrigsdeckarens klichéer men samtidigt förblev inom genrens gränser och dess realistiska tradition. Trots att brottet ifråga begås under en snävt tilltagen tidsrymd och på det begränsade utrymme som en Göta kanal-båt erbjuder, inriktas berättelsen aldrig på pusseldeckarens ständigt återkommande fråga om vem i en mindre krets av misstänkta som kan vara den skyldige. Istället följer den polisens arbete först att identifiera den döda kvinnan, därefter att finna den okände mördaren som av en slump blivit fångad på film. Utredningen drar ut över månader och måste kompletteras med förhör i offrets hemland USA, tempot i framställningen är lågt ända fram till den högdramatiska upplösningen. Spänningen skapas alltså inte i första hand via någon traditionell gåta eller via det yttre skeendet. Den uppstår snarare på ett psykologiskt plan, genom närheten till polisernas mentala anspänning och genom att bilderna av offer och förövare efterhand fogas samman bit för bit och till sist kan förklara brottet. Just de två karaktärer som pusseldeckaren ogärna fördjupade sig i ställs på så sätt i centrum.

Ledare för polisarbetet är kommissarien Martin Beck, möjligen mera gråtonad än någon annan i raden av vardagliga svenska deckarhjältar. Beck beskrivs flera gånger som ”håglös” och ”lätt illamående”, han lever i ett tomt och slocknat äktenskap och fullgör

115 Persson, *Kampen om högt och lågt*, s.205ff.

sin yrkesuppgift mindre med entusiasm än med plikt, seghet och medkänsla med offret. Bilden av ett samhälle präglad av kontaktlöshet och alienation var i det tidiga sextio-talet framträdande bl.a. hos regissörer som Antonioni, Bergman och Resnais, men förflyttades här liksom i John LeCarrés *Spionen som kom in från kylan*, 1963, in i populärlitteraturen. Den förstärks i *Roseanna* ytterligare av miljön, ett Stockholm som saknar all den skönhet som t.ex. Trenter sökt fånga i huvudstaden och istället kännetecknas av förorterernas och tunnelbanans trista anonymitet och av att det ihållande regnet avlöses enbart av snöslask.¹¹⁶ Betecknande nog för det främlingskap romanen understryker bär en av aktörerna, en amerikansk polisman, det innebördsdiga namnet Kafka. Mördaren är i likhet med Beck en man alltigenom präglad av sin yrkesroll och sina rutinerade vanor, till synes en av folkhemmets många ”skötsamma arbetare”, men rymmer under ytan ett svårkontrollerat kvinnohat och en sadistisk sexualitet. Det tillfälliga mötet med en erotiskt frigjord och initiativtagande Roseanna, exemplarisk för decenniets kvinnoemancipation, blir ödesdigert. Sexualiteten är här som i så mycket annan sextiotalskultur spänningscentrum och primär mänsklig drivkraft, något som också kommer till synes bl.a. via åskådarnas voyeuristiska fascination inför det nakna kvinnoliket i romanens inledning. Samtidigt förblir gärningsmannen i hög grad en gåta, vars handlingar aldrig får den rationella och betryggande bakgrundsförklaring man vant sig vid hos Sjöwall/Wahlöös föregångare.¹¹⁷

Stark verklighetsillusion skapas med en hel uppsättning grepp. Våldet som kvinnan utsatts för och hennes skadade kropp beskrivs med en brutal noggrannhet och ibland med ett ocensurerat ordval som saknar motsvarighet i tidigare svenska deckare. Narrationen undviker dessutom de subjektiva perspektiv som dominerat hos Trenter och Lang och markerar istället gärna distans via extern fokalisering eller återgivande av protokoll med en pseudodokumentär teknik. Stilen är överhuvudtaget objektivt registrerande av till synes triviala detaljer på det sätt som präglar s.k. isbergsteknik och som vid denna tid företrädde i svensk litteratur framförallt av Per Olof Sundman. Det engagemang som för Becks del ändå rör sig under hans behärskning signaleras enbart via enstaka repliker och inblickar i hans tankevärld.

Sjöwall/Wahlöös inspiration från Ed McBains polisromaner har ofta betonats.¹¹⁸ Det är emellertid först med *Mannen på balkongen*, 1967, som ett antal av McBains kännetecknande drag ger sig tillkänna också hos det svenska författarparet – det roande spelet mellan olika karaktärer inom polislaget, blandningen av situationskomik och återkommande dramatiska scener, den alltmer framträdande berättarrösten som ironiskt

116 Lundin, *Århundradets svenska deckare*, s.16, framhäver hur Sjöwall/Wahlöö når effekter genom att visa Trenters miljöer i annat ljus.

117 Den bild av det svenska folkhemmet som kan utläsas i Sjöwall/Wahlöös debutroman framträder i mera renodlat skick i Pär Wahlöös egen *Mord på 31:a våningen*, 1964, en dystopisk framtidsskildring av ett land där varje hot mot det institutionaliserade politiska samförståndet måste bekämpas och där debatt och konstnärlig egenart ersatts av massmedial konformitet. Under denna likriktning ryms kaotiska känslor hos människorna, självmord och alkoholism tilltar lavinartat. Huvudperson är en kommissarie Jensen, än ensamare än Beck, men liksom denne utsatt för ständiga magplågor som vittnar om ansträngningen att kontrollera otillåtna impulser.

118 Se t.ex. Lars Wendelius, *Rationalitet och kaos*, s.105f.

kommenterar skeendet. *Roseanna* med dess strikta koncentration på ett tålmodigt spaningsarbete påminner snarare om Hilary Waughs *Vid försvinnandet iförd*, en ofta prisad föregångare inom polisdeckargenren som översattes till svenska 1964.¹¹⁹

Närmandet till McBains mönster medförde att Sjöwall/Wahlöös senare romaner fick ett i traditionell mening högre underhållningsvärde samtidigt som författarparet blev mer explicit vad gällde sin politiskt färgade samhällskritik. Dock är det redan i debutboken, den stramare *Roseanna*, som den avgörande brytningen med den svenska efterkrigsdeckaren sker. Mot den närhet och överblickbarhet som trots allt kännetecknar de världar som träder fram i 40- och 50-talens kriminalromaner ställs här ett nutida massamhälle utan mänsklig intimitet, mot den tidiga generationens försiktiga hantering av våldet och dess offer ställs Sjöwall/Wahlöös oförskönade beskrivningar. Kriminallitteratur av det slag som formats av Stieg Trenter och hans samtida skulle visserligen ha sin plats också i den fortsatta bokutgivningen, men hade för alltid förlorat sin ledande ställning genom Sjöwall/Wahlöös kommersiella framgångar och genomslag hos kritiker långt bortom de vanliga deckarrecensenterna. Inspirationen från deras romaner är än idag tydlig hos författare som Henning Mankell, Åke Edwardsson och andra.

Perspektiv

Det har gjorts försök att beskriva olika populära genrens utveckling som effekten av en enstaka bestämmande faktor, gärna av ekonomisk natur. Så t.ex. vill Ernest Mandel se pusseldeckaren under dess glansperiod mellan världskrigen som präglad av en ideologi typisk för den dåtida kapitalismen.¹²⁰ Will Wright menar att västernfilmens förvandling under 60-talet har ett direkt samband med hur amerikanskt företagande samtidigt fick en mera teknokratisk karaktär.¹²¹ Jag har här undvikit att på motsvarande sätt söka en yttersta, bestämmande instans bakom vad jag kallat ”den svenska efterkrigsdeckaren” och istället sökt diskutera denna grupp av romaner mot bakgrund både av den specifika genren men också av sådana andra kontexter – estetiska, politiska, ideologiska, socialt-ekonomiska – som förefaller mig kunna fördjupa vår förståelse för skeendet. Förklaringsmodeller av Mandels eller Wrights slag tar sällan tillräcklig hänsyn vare sig till styrkan och självständigheten i de kulturella traditioner som författare eller regissörer arbetar inom eller till komplexiteten i det nät av sammanhang som omger dem.

Inom den svenska efterkrigsdeckaren samlas i själva verket en uppsättning hybridformer med pusseldeckaren som gemensam kärna. Det handlar alltså om ett fenomen som på en gång rymmer enhetlighet och variation. Ur ett genrehistoriskt perspektiv kan företeelsen sägas vara typisk för en period, då kriminallitteraturens former i allt högre grad bryts upp, bl.a. beroende på den massiva påverkan på hela populärkulturen som

119 Sjöwall/Wahlöö betonade i efterhand just Hilarys Waughs betydelse och sade sig samtidigt inte haft kunskap om McBain då de påbörjade sin romanserie. Se Ejgel Söholm, *Roman om en forbrydelse – Sjöwall/Wahlöös vaerk og virkelighed*, Spektrum 1976, s.25. Hilary Waugh, *Vid försvinnandet iförd* (*Last Seen Wearing-*, 1952), Gebers 1964.

120 Mandel, *Förtjusande mord*, s.25, 36.

121 Will Wright, *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*, University of California 1984, s.174ff. Se också Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, s.65ff för ett liknande resonemang kring gangsterfilm från samma period.

andra världskriget medför. Gemensamt för flera genrer är då ett intresse för vardagliga karaktärer och deras reaktioner inför tillvarons kriser. Populärkulturen ”demokratiseras” samtidigt som den ”psykologiseras”, under inflytande framförallt av freudianismen. Men den svenska efterkrigsdeckaren exemplifierar också den starka traditionsbundenheten inom kriminalromanen, den kontinuitet som här baseras på just pusseldeckarens bestående status och kommersiella framgång. Författarna övertar en rad av de engelskspråkiga föregångarnas konventioner. Från den utgångspunkten och med hjälp av inslag hämtade från andra subgenrer åstadkommer de samtidigt självständiga varianter som främst av allt får en utpräglad svensk karaktär – liksom tidigare skett i England och USA präglas dessa deckare av omisskännligt nationella förhållanden. Det svenska landskapet och svenska sociala miljöer ställs genomgående i centrum, svenska karaktärer styr händelseförloppet.

Ur ett bredare perspektiv framstår periodens kriminallitteratur på motsvarande sätt som intimt knuten till det dåtida svenska folkhemmet. Den avsaknad av systemkritik, den tilltro till rättsväsendet, de bilder av en begränsad och överblickbar brottslighet, och de betryggande raska lösningar av fallen som framträder i romanerna kan på ett generellt plan sägas samspeja med det expansiva efterkrigssamhällets optimism, stabila sociala förhållanden och frånvaro av politiskt uppsplitande konflikter. Pusseldeckaren har än en gång fungerat som modell. Med sin fokusering på föredömliga medelklasshjältar förstärker också deckarna normer som blivit dominerande med folkhemmets uppbyggnad. Å andra sidan – den omoral och hänsynslöshet som läsaren möter i porträtten av fiktiva brottslingar i borgerlighet och medelklass stimulerar samtidigt den oro som följde med det traditionella samhällets snabba förvandling. Inom romanerna framträder en ambivalens inför samhällsutvecklingen, som blir än tydligare vid en jämförelse av två av de ledande författarna. Mot Trenters bejakande hållning står Rönbloms skeptiska; tillsammans illustrerar de det spektrum av olika värderingar som trots allt fanns inom svenskt 40- och 50-tal. Deckarlitteraturens starka tendenser att belöna och fördöma mänskligt beteende bryts också mot inslag av moralisk nyansering som skiljer sig från den anglosaxiska pusseldeckarens förenklade syn på brott och straff. Kriminalitet uppfattas inte genomgående som utslag av ondska. Brotthistorierna kan också utnyttjas till att belysa kvinnans underläge i samhället. Och det är till sist denna ambition att skildra tidens seder och knyta an till folkhemmets moralfrågor som ger den svenska efterkrigsdeckaren en plats i den process, där kriminallitteraturen i allt högre grad kommit att användas för andra syften än de som har direkt samband med gåtans lösning.

Citerad och refererad litteratur

Alewyn, Richard, ”Detektivromanens anatomi”, i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur 1995.

Andersdotter, Ann Sofi, *Det mörka våldet. Spåren av en subjektprocess i Kerstin Ekmans författarskap*, Symposium 2005.

Andersson, Robert och Nilsson, Roddy, *Svensk kriminalpolitik*, Liber 2009.

- Auden, W.H., ”The Guilty Vicarage”, i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, Bonniers 1998.
- Berggren, Henrik och Trägårdh, Lars, *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*, Norstedts 2009.
- Berggren, Henrik, *Underbara dagar framför oss. En biografi över Olof Palme*, Norstedts 2010.
- Biesen, Sheri Chinen, ”Manufacturing Heroines: Gothic Victims and Working Women in Classic Noir Films”, i *Film Noir Reader 4. The Crucial Films and Themes*, ed. Alain Silver & James Ursini, Limelight Editions 2004.
- Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film, Style & Mode of Production to 1960*, Routledge 2002.
- Carlsson, Ulf, ”H.-K. Rönblom – mellan realism och parodi”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.24686!HumaNetten,%20Nr%2023,%20v%C3%A5ren%202009.pdf.
- Carlsson, Ulf, ”Maria Lang – idyll och ideologi”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.25988!HumaNetten,%20Nr%2018,%20v%C3%A5ren%202006.pdf.
- Carlsson, Ulf, ”Stieg Trenter – genren och samtiden”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.25990!HumaNetten,%20Nr%2016,%20v%C3%A5ren%202005.pdf.
- Carlsson, Ulf, ”Vic Suneson – från svensk noir till polisroman”, http://lnu.se/polopoly_fs/1.24689!HumaNetten,%20Nr%2020,%20v%C3%A5r%20och%20h%C3%B6st%202007.pdf.
- Cawelti, John C., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago University Press 1976.
- Chandler, Raymond, *Mordets enkla konst*, Janus 1984.
- Charney, Hanna, *The Detective Novel of Manners. Hedonism, Morality and the Life of Reason*, Associated UP 1981.
- Christianson, Scott R., ”A Heap of Broken Images: Hard-Boiled Detective Fiction and the Discourse(s) of Modernity”, i *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, ed. Ronald G. Walker and June M. Frazer, Western Illinois UP 1990.
- Collins, Jim, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, Routledge 1989.
- Coyne, Michael, *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*, I.B. Tauris 2008.
- Craig, Patricia & Cadogan, Mary, *The Lady Investigates. Women Detectives and Spies in Fiction*, Victor Gollancz Ltd, 1981.
- Eagleton, Terry, ”Form and Ideology in the Anglo-Irish Novel”, *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*, Verso 1995.
- Elgström, Jörgen och Runnquist, Åke, *Svensk mordbok. Den svenska detektivromanens historia 1900-1950*, Bokvännerna 1957.
- Elgström, Jörgen, LaCour, Tage, Runnquist, Åke, *Mord i biblioteket. Detektivromanens märkvärdiga historia*, Bonniers 1961.

- Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, ed. Alain Silver & Elizabeth Ward, Overlook Press 1992.
- Fowler, Alistair, "Genrebegrepp", i *Genreteori*, red. Eva Haettner Aurelius och Thomas Götselius, Studentlitteratur 1997.
- Freeman, R. Austin, "Detektivromanen som skön konst", i *Meningar om mord. 15 uppsatser om deckare, deckarförfattare och deckarhjältar*, red. Jan Broberg, Bo Cavefors bokförlag 1968.
- Frykman, Jonas och Löfgren, Orvar, "På väg – bilder av kultur och klass", i *Modärna tider. Vision och vardag i folkhemmet*, red. Frykman och Löfgren, Liber 1985.
- Grella, George, "The Formal Detective Novel", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Grella George, "The Hard-Boiled Detective Novel" i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Hanson, Helen, *Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I.B. Tauris 2007.
- Hirdman, Yvonne, *Socialistiska hemmafrun och andra historier*, Carlsson 1992.
- Jameson, Fredric, "On Raymond Chandler", i *The Critical Response to Raymond Chandler*, ed. J. K. Van Dover, Greenwood Press 1995.
- Jefferson, Ann, "Russian Formalism", i *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, ed. Ann Jefferson and David Robey, Batsford 1988.
- Johansson, Alf W., "Inledning. Svensk nationalism och identitet efter andra världskriget", i *Vad är Sverige? Röster om svensk nationell identitet*, red. Alf W. Johansson, Prisma 2001.
- Knight, Stephen, *Form and Ideology in Crime Fiction*, MacMillan, 1980.
- Knox, Roland A., "A Detective Story Decalogue", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Krutnik, Frank, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, 1991.
- Kärholm, Sara, *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Symposion, 2005.
- Lundin, Bo, *Århundradets svenska deckare*, Jury 1993.
- Löfgren, Orvar, "Nationella arenor", i Billy Ehn / Jonas Frykman / Orvar Löfgren, *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*, Natur & Kultur 1993.
- Mandel, Ernest, *Förtjusande mord*, Alfabeta 1985.
- Munby, Jonathan, *Public Enemies, Public Heroes. Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, University of Chicago Press 1999.
- Olaisen, Per, "En arkitekt och ett kriminalromanbygge", i Kjerstin Göransson-Ljungman, *27 sekundmeter snö*, Bonniers 2001.
- Olsson, Jan, *Svensk spelfilm under andra världskriget*, Liber 1979.
- Persson, Lena, "'Den klufvna ormen.' och dess efterföljare. Om kvinnligt deckarförfattande", i *Kvinnornas litteraturhistoria, del 2*, red. Ingrid Holmquist och Ebba Witt-Brattström, Författarförlaget 1983.
- Persson, Magnus, *Kampen mellan högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Symposion 2002.

- Place, Janey, "Women in Film Noir", i *Women in Film Noir*, ed. E. Ann Kaplan, BFI Publishing 1984.
- Porter, Dennis, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press 1981.
- Priestman, Martin, *Detective Fiction and Literatur. The Figure on the Carpet*, MacMillan 1990.
- Pyrhönen, Heta, *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Camden House, 1994.
- Pyrhönen, Heta, *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, University of Toronto 1999.
- Qvist, Per Olov, *Jorden är vår arvedel: landsbygden i svensk spelfilm 1940-1959*, Filmhäftet 1986.
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmets bilder: modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Arkiv 1995.
- Rabinowitz, Peter J., "Chandler comes to Harlem: Racial Politics in the Thrillers of Chester Himes", i *The Sleuth and the Scholar. Origins, Evolutions, and Current Trends in Detective Fiction*, ed. Barbara A. Rader & Howard G. Zettler, Greenwood Press 1988.
- Sayers, Dorothy L., "Aristotle on Detective Fiction", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Sayers, Dorothy L., "The Omnibus of Crime", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Sjklovski, Viktor, "Kriminalberättelsen hos Conan Doyle", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur 1995.
- Slotkin, Richard, "The Hard-Boiled Detective Story: From the Open Range to the Mean Streets", i *The Sleuth and the Scholar: Origins, Evolutions, and Current Trends in Detective Fiction*, ed. Barbara A. Rader and Howard G. Zettler, Greenwood Press 1988.
- Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press 1998.
- Svedjedal, Johan, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur. En begreppsdiskussion", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur, 1995.
- Symons, Julian, *Lilla mordboken. Från detektivhistoria till kriminalroman – en historik*, Berghs 1979.
- Söholm, Ejgel, *Roman om en förbrydelse – Sjöwall/Wahlöös vaerk og virkelighed*, Spektrum 1976.
- Todorov, Tzvetan, "Kriminalromanens typologi", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, red. Dag Hedman, Studentlitteratur 1995.
- Wendelius, Lars, *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktio efter 1965*, Gidlunds 1999.
- Winks, Robin W., "Introduction", i *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*, ed. Robin W. Winks, Prentice Hall 1980.
- Wright, Will, *Sixguns & Society. A Structural Study of the Western*, University of California 1984.

Skönlitteratur

- Allingham, Margery, *Syndapengar (Traitor's Purse)*, 1941), Bonniers 1943.
- Ambler, Eric, *Dimitrios mask (The Mask of Dimitrios)*, 1939), Bonniers 1967.
- Appelberg, Sture, *De döda skeppens vik*, Saxon & Lindström 1933.
- Bingham, John, *Inspektör Morgans dilemma (The Paton Street Case)*, 1955), Berghs 1956.
“ , *Mitt namn är...* (*My Name is Michael Sibley*, 1952), Berghs 1957.
- Blake, Nicholas, *Den femte kolonnen (The Smiler with a Knife)*, 1939), Spektra 1975.
- Christie, Agatha, *Korten på bordet (Cards on the Table)*, 1936), Bonniers 1990.
“ , *Tio små negerpojkar (Ten Little Niggers)*, 1939), Bonniers 1999.
“ , *Skospännet (One, two, Buckle my Shoe)*, 1940), Bonniers 1988.
“ , *Fem små grisar (Five Little Pigs)*, 1942), Bonniers 1951.
“ , *Ett mord annonseras (A Murder is Announced)*, 1950), Bonniers 1983.
- Ekman, Kerstin, *30 meter mord*, Bonniers 1959.
“ , *Han rör på sig* (1960), Bonniers 1963.
“ , *Kalla famnen*, Bonniers 1960.
“ , *De tre små mästarna*, Bonniers 1961.
“ , *Den brinnande ugnen*, Bonniers 1962.
“ , *Dödslockan*, Bonniers 1963.
“ , *Pukehornet. Om konsten att dö på rätt ställe*, Bonniers 1967.
- Ekström, Jan, *Döden fyller år*, Bonniers 1961.
“ , *Döden går i moln*, Bonniers 1962.
“ , *Träfracken* (1963), Bonniers 1965.
“ , *Morianerna* (1964), Bonniers 1966.
“ , *Daggormen*, Bonniers 1965.
“ , *Ålkistan* (1967), Bonniers 2001.
- Granberg, Torsten, *Gåtan på Granliden* (1936), Bonniers 2002.
- Greene, Graham, *Skräckens ministerium (The Ministry of Fear)*, 1943), Norstedts 1944.
- Göransson-Ljungman, Kjerstin, *27 sekundmeter snö* (1939), Bonniers 2001.
“ , *På turné med döden* (1948), B. Wahlströms bokförlag 1966.
- Household, Geoffrey, *Attentat mot diktator (Rogue Male)*, 1939), Forum 1974.
- Innes, Michael, *Över stock och sten (The Secret Vanguard)*, 1941), Spektra 1978.
- Jonason, Anders, *Mord med mera*, B. Wahlströms bokförlag 1953.
“ , *Mördaren kommer strax*, Bonniers 1956.
“ , *Död för mödan*, Bonniers 1959.
- Lang, Maria, *Mördaren ljuger inte ensam* (1949), Vingförlaget 1952.
“ , *Farligt att förtära* (1950), B. Wahlströms bokförlag 1960.
“ , *Inte flera mord* (1951), Vingförlaget 1957.
“ , *En skugga blott* (1952), B. Wahlströms bokförlag 1970.
“ , *Rosor, kyssar och döden* (1953), Vingförlaget 1960.
“ , *Tragedi på en lantkyrkogård* (1954), Pan/Norstedts 1967.
“ , *Se döden på dig väntar*, Norstedts 1955.
“ , *Mörkögda augustinatt* (1956), Vingförlaget 1959.
“ , *Kung Liljekonvalje av dungen*, Norstedts 1957.
“ , *Farliga drömmar* (1958), Vingförlaget 1961.

- Lang, Maria, *Ofärd i huset bor*, Norstedts 1959.
- “ , *Vår sång blir stum*, Norstedts 1960.
- “ , *att vara kvinna*, Norstedts 1961.
- “ , *En främmande man*, Norstedts 1962.
- “ , *Siden sammet*, Norstedts 1964.
- “ , *De röda kattorna*, Norstedts 1965.
- Marsh, Ngaio, *Döden och den dansande betjänten (Death and the Dancing Footman, 1941)*, Gebers 1947.
- Poloni, Helena, *Mord i barm (1956)*, Bonniers 2001.
- “ , *Många tungor små*, Bonniers 1960.
- Rönblom, H.-K., *Död bland de döda (1954)*, Vingförlaget 1956.
- “ , *Höstvind och djupa vatten (1955)*, Bra Böcker 1976.
- “ , *Skratta, Pajazzo*, Norstedts 1956.
- “ , *Döden i grytan*, Norstedts 1957.
- “ , *Tala om rep*, Norstedts 1958.
- “ , *Senatorn kommer tillbaka*, Norstedts 1959.
- “ , *Senatorn kommer tillbaka (1959)*, Vingförlaget 1961.
- “ , *Krans åt den sköna*, Norstedts 1960.
- “ , *Död men obegråten*, Norstedts 1961.
- “ , *Bok över obefintliga*, Norstedts 1962.
- “ , *Mannen som höll sig undan*, Norstedts 1964.
- Sayers, Dorothy L., *En sky av vittnen (Clouds of Witness, 1926)*, Bonniers 1951.
- Sjöwall, Maj/ Wahllö, Per, *Roseanna. Roman om ett brott*, Norstedts 1965.
- “ , *Mannen som gick upp i rök. Roman om ett brott*, Norstedts 1966.
- “ , *Mannen på balkongen. Roman om ett brott*, Norstedts 1967.
- Stigson, Arne, *Spel över dödlinje*, Bonniers 1955.
- “ , *Den resandes ensak*, Bonniers 1957.
- “ , *Mord, major!*, Bonniers 1958.
- Sunesson, Vic, *Mord kring Maud*, Gebers 1948.
- “ , *Mördaren har matchboll*, Gebers 1949.
- “ , *Mord i själva verket*, Gebers 1950.
- “ , *I dimma dold*, Gebers 1951.
- “ , *Är jag mördaren?*, Gebers 1953.
- “ , *Fäll inga tårar*, Gebers 1953.
- “ , *Döden kastar långa skuggor*, Gebers 1954.
- “ , *Och häcken växte*, Gebers 1955.
- “ , *Så spelar döden*, Gebers 1956.
- “ , *Ordet är mord*, Gebers 1958.
- “ , *Fredagen den 14:e*, Gebers 1960.
- “ , *Skärvor betyder lycka*, Gebers 1961.
- “ , *Förtroeliga band*, Gebers 1962.
- “ , *Fallet 44:an*, Gebers 1963.
- “ , *Sorgen bär svarta blommor*, Gebers 1964.
- “ , *Sanningen om Marie-Claire*, Gebers 1965.

Suneson, Vic, *Brottforsen*, Gebers 1966.

Symons, Julian, *Den 31 februari (The 31st of February, 1950)*, Bokhuset 1981.

“ , *Mordets färg (The Colour of Murder, 1957)*, Berghs 1958.

Thelander, Inga, *Skuggan över Ninas hus*, Ljus 1956.

“ , *Blues för blond dam*, Ljus 1957.

“ , *Vaka för död vän*, Ljus 1958.

“ , *Eldfågeln*, Norstedts 1959.

“ , *Flickan i det gröna*, Norstedts 1960.

“ , *Regnbågen*, Norstedts 1961.

Treuter, Stieg, *Farlig fåfånga* (1944), Bonniers 1949.

“ , *Som man ropar* (1944), Bonniers 1948.

“ , *I dag röd* (1945), Bonniers 1983.

“ , *Lysande landning* (1946), Bonniers 1957.

“ , *Tragiskt telegram* (1947), Bonniers 1985.

“ , *Träff i helfigur* (1948), Bonniers 1956.

“ , *Eld i håg*, Bonniers 1949.

“ , *Lek lilla Louise!*, Bonniers 1950.

“ , *Ristat i sten*, Bonniers 1952.

“ , *Aldrig Näcken*, Bonniers 1953.

“ , *Roparen*, Bonniers 1954.

“ , *Tiga är silver*, Bonniers 1955.

“ , *Narr på nocken*, Bonniers 1956.

“ , *Kalla handen*, Bonniers 1957.

“ , *Springaren*, Bonniers 1958.

“ , *Dockan till Samarkand*, Bonniers 1959.

“ , *Skuggan*, Bonniers 1960.

“ , *Färjkarlen*, Bonniers 1961.

“ , *Sturemordet*, Bonniers 1962.

“ , *Dvärgarna*, Bonniers 1963.

“ , *Guldgåsen*, Bonniers 1964.

“ , *Tolfte knappen*, Bonniers 1965.

“ , *De döda fiskarna och andra spänningsberättelser*, Bonniers 2003.

Wahlöö, Pär, *Mord på 31:a våningen* (1964), Norstedts 1973.

Waugh, Hilary, *Vid försvinnandet iförd (Last Seen Wearing-, 1952)*, Gebers 1964.