

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 128 2007

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2008 och för recensioner 1 september 2008.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367-8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-25-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2007

”Mind you, I still believe in democracy”

Samhälle och politik i Agatha Christies kriminalromaner

AV LARS WENDELIUS

Against the real background of a depressed agriculture, rural unemployment, slow economic recovery, slump, and the preparation for war, Agatha Christie projected the vision of a mythic England of cottages and manor houses, churchyards and country lanes, where only solvable crimes posed a threat to age-old ways of life.¹

Dennis Porters beskrivning av Agatha Christies litterära landskap svarar säkert mot många läsares föreställning om atmosfären i författarinnans romaner: en idyll med rötter i det förgångna, där välbeställda människor lever sina liv i stort sett oberörda av världens gång och där de många brotten visserligen kan utgöra hot mot ordningen, men i grund och botten inte förändrar något. Forskare och kritiker har under senare år velat nyansera denna bild och ambitionen här är att ytterligare söka bidra till problematiseringen av Christies sociala universum.

Finns då någon anledning att studera de politiska och sociala värderingar som kommer till uttryck i Agatha Christies kriminalromaner? Inser inte varje läsare att de reflekterar en allmänt konservativ hållning med tonvikt på begrepp som stabilitet och kontinuitet? Min uppsats ifrågasätter inte denna beskrivning men försöker visa att ett studium av samhällsbilden i Christies verk faktiskt kommer intressanta sammanhang på spåren. Hennes författarskap omspänner ett tidsskede, präglad av bland annat starka utopiska förhoppningar, då människor lockas av sekulära frälsningsläror om en skön ny värld. I mina ögon avtecknar sig Christies produktion som uttryck för en motsatt hållning: de jordiska paradisdömmarnas förespråkare stämplas som falska profeter vilka hotar att störta mänskligheten i olycka. Det blir en viktig uppgift i det följande att söka lyfta fram detta mönster.

Från marxistiska utgångspunkter har ämnet tidigare behandlats i Gerd Egloffs *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie* (1974), en ganska skolmästaraktig undersökning som idag framstår som en bara alltför politiskt korrekt sjuttiotalsprodukt.² Mer givande är den snabba kartläggningen av Christies moraliska universum i Heta Pyrhönens ”*Crime Is Common, Logic Is Rare*”. *Narrative and Moral Issues in the Detective Story* (1998)

som genom psykoanalytiska och strukturalistiska glasögon urskiljer en spänning hos Christie mellan ”the ideology of rigid hierarchy, on the one hand, and the contradictory ideology of equality and competitive individualism, on the other”.³ Jag skriver gärna under denna karakteristik men fokuserar väsentligen en annan glidning, mellan en djupt illusionslös syn på människan och en betoning av individens rätt till frihet och integritet. Kapitlet om Christie i Stephen Knights *Form and Ideology in Crime Fiction* (1980) betonar hennes balanserande mellan individuellt och kollektivt med den förra kategorin som ständigt överordnad den senare och försöker liksom Egloffs studie knyta Christie till läsare i ett visst samhällsskikt vars mentalitet hennes verk avspeglar⁴ – en synpunkt som helt saknas i min framställning.

Nicholas Birns och Margaret Boe Birns uppsats om Christie som ”modernist” (1990) har intresse genom sin strävan att lyfta fram författarinnans sena produktion, som annars blivit hårt kritiserad; den präglas av viss tendens till övertolkning men rymmer beaktansvärda påpekanden om sociala mönster i författarskapet.⁵ David Grossvogel har i en kortare studie (1983) pekat på ett växande främlingskap för den moderna tiden i Christies romaner.⁶ Vissa essäistiska studier och biografiska skildringar tillför ämnet en del. Särskilt kan nämnas Robert Barnards *A Talent To Deceive. An Appreciation of Agatha Christie* (1980), en svepande framställning som täcker hela författarskapet.⁷

Vilka värden realiseras alltså i författarinnans bild av ”det goda samhället”? Vilka faror hotar och vilka krafter ställer upp till försvar? Kring sådana frågor kretsar den följande framställningen som i högre grad än föregångarna ovan fokuserar politiska frågor i stället för de moraliska och sociologiska perspektiven i deras utredningar. Ett viktigt syfte blir att belysa den anti-utopiska tendensen i författarskapet och, som en förberedelse för denna belysning, den människosyn som denna tendens förutsätter.

I uppsatsen återopas 33 av Christies 66 kriminalromaner; de utgör alltså den corpus som ligger till grund för framställningen.⁸ (I bakgrunden finns dock läsning av hela romanproduktionen.) Mer än vanligt inom Christie-forskningen ligger fokus på författarens politiska thrillers. Jag bortser från novellerna, liksom från de kärleksromaner som Christie skrev under pseudonymen Mary Westmacott. Biografiska kopplingar och försök att konstruera utvecklingslinjer lyser med sin frånvaro; däremot försöker jag att på viktiga punkter relatera mina iakttagelser till de historiska situationer som avtecknar sig bakom texterna.

Agatha Miller (1890–1976) växte upp i en förmögen överklassfamilj i den fashionable badorten Torquay vid kanalkusten. Faderns tidiga död påverkade inte hennes livsvillkor där undervisning av guvernanter, bildningsresor till kontinenten och traditionellt högborgerligt umgängesliv spelade en viktig roll. Under första världskri-

get tjänade hon som frivillig inom sjukvården på hemmafronten, ett vanligt mönster bland yngre kvinnor i hennes samhällsklass. De båda äktenskapen befäste förankringen i denna privilegierade värld. Den förste äkta mannen, Archibald Christie, var officer och dekorerad krigshjälte; det andra äktenskapet med arkeologen Max Mallowan, så småningom professor i Oxford, innebar tillträde till en exklusiv akademisk miljö och långa utlandsvistelser på exotiska platser.⁹ Författaren behövde knappast genomföra några omfattande miljöstudier inför sitt skrivande. Det mesta hade hon till skänks, även om hennes litterära universum är större än hennes ”riktiga” värld.

Christie blev en av 1900-talets mest lästa författare vars samlade bokutgivning idag kan räknas i miljarder exemplar.¹⁰ Hon vann sin enastående ställning genom de finurliga intrigerna, de lustiga karaktärerna, den ekonomiska stilen, förmågan att tänja på genrens gränser utan att överskrida dem. Och miljöerna, samhällsbilden, med den inbyggda spänningen mellan idyll och kaos, ordning och anarki, som speglar genrens grundstruktur men även den tid då verken tillkom. Tjugonde århundradets dramatiska skeenden kastar skuggor över Christies romanvärld, samtidigt som denna söker upprätthålla en stabil borgerlig idyll som högsta norm.

Närmast följer ett försök att antyda några linjer i den människo- och samhällssyn med tyngdpunkt på begreppen stabilitet och föränderlighet som man kan urskilja i Christies romaner, i nästa avsnitt ligger fokus på de krafter som hotar den bestående ordningen och i det därpå följande på de intressen som försvarar den.

*

[...] I've travelled and seen the world. There's damned little equality going about. Mind you, I still believe in democracy. But you've got to force it on people with a strong hand – ram it down their throats. Men don't want to be brothers [...]. My final belief in the Brotherhood of Man died the day I arrived in London last week, when I observed the people standing in a Tube train resolutely refuse to move up and make room for those who entered. You won't turn people into angels by appealing to their better natures just yet awhile – but by judicious force you can coerce them into behaving more or less decently to one another to go on with. I still believe in the Brotherhood of Man, but it's not coming yet awhile. Say another ten thousand years or so.¹¹

Det är Anthony Cade i *The Secret of Chimneys* (1925) som lägger ut texten. Hans replik speglar två föreställningar som ständigt återkommer i Christies författarskap. För det första en pessimistisk syn på människan som svag och självisk, för det andra en övertygelse om denna människans natur som i stort sett oföränderlig – den kan

inte uppfostras eller reformeras bort. Romanen bygger på det gamla sagomotivet om den förklädde prinsen. Bakom Anthonys sorglösa och äventyrliga uppenbarelse gömmer sig ingen mindre än furst Nikolaj (Nicholas) av Herzoslovakien som anfäktad av socialistiska och republikanska idéer förnekat sina kungliga anor och givit sig ut i världen. Men hans öde bekräftar författarskapets huvudidé att människan aldrig kan omskapa sig i grunden: trots de 14 år som gått och trots att rojalisterna aldrig tidigare sett Anthony identifierar de honom omedelbart som en högättad person. "Curious the instincts these fellows have", kommenterar Anthony.¹²

Inte minst präglar dessa tänkesätt Christies mest skarpsinniga problemlösare, vilkas framgång som detektiver bland annat sammanhänger med just deras illusionslösa syn på sina medmänniskor. Den blide kyrkoherde Clement i *The Murder at the Vicarage* (1930), den första romanen om Jane Marple, blir oupphörligt chockerad över den gamla damens benägenhet att alltid tro det värsta om sin nästa.¹³ För den kristlige gentlemannen, som faktiskt tror på människans godhet, framstår Marple som en hopplös cyniker. Och denna bild förblir konstant genom hela Christies produktion. "We want someone who knows a great deal about *wickedness*", lyder en replik apropå Marple i *The Moving Finger* (1943) och ännu drygt 20 år efter romanen om mordet i prästgården talar en av Marples gamla vänner om hennes "poor idea of human nature" och obotliga fascination inför de mörkaste sidorna hos människan.¹⁴

Marples ställning i detektivromanhistorien beror inte minst på hennes vana att tänka i analogier. Hon "känner igen" människor, beteenden och händelser från sin egen lilla värld och kan på så sätt identifiera grundmönstren i de kriminalfall med vilka hon arbetar. Tekniken bygger på övertygelsen att inget egentligen är nytt under solen. Den som skrapar på ytan inser att människor i stort sett är desamma oavsett i vilka miljöer och tider de rör sig – livet består av upprepning, idén om förändring eller utveckling är en illusion: "You'd be surprised if you knew how very few distinct types there are in all."¹⁵

Även för Hercule Poirot har ondskan en avgjord realitet. "[T]here is evil everywhere under the sun", lyder en av hans aforismer. "Evil does walk the earth and can be recognized as such."¹⁶ Han hävdar till och med att varje människa är en potentiell mördare,¹⁷ det behövs bara en knuff från ödet för att hon ska drivas över gränsen. Och för den som en gång tagit detta steg finns ingen återvändo; hon eller han är för alltid hemfallen åt förtappelsen, nära nog dömd att åter och åter upprepa den brottsliga gärningen, om ingen inskrider för att stoppa det onda skeendet. Hoppet att människan ska bättra sig framstår som verklighetsfrämmande i Poirots värld.¹⁸

Inte ens det lilla barnet står utanför denna brottets trollcirkel. Det främsta exemplet är Josephine Leonides i *Crooked House* (1949) som mördar för att slippa börja

i en internatskola som hon avskyr. Josephine beskrivs som ”a monster”, visserligen ”pathetic”, men likafullt ”a monster”.¹⁹ Och hon är långt ifrån ensam: det otröstliga barnet i *Towards Zero* (1944) som tar livet av sin lekkamrat när de blir osams om en bagatell är bara ett bland många exempel.²⁰ Upplysningens och romantikens dröm om det goda, oskuldssfulla barnet desavoueras ständigt i Christies romanuniversum. ”Children hate easily”, sägs det i den sistnämnda romanen.²¹

Detta och andra barn är reflexionsspeglar för den brottsliga människan i allmänhet, kanske till och med för ”människan” överhuvudtaget. Individerna ter sig genomgående som en blandning av svaghet och aggressivitet, självupptagenhet och högmod; som Hercule Poirot framhåller uppstår brottet ofta ur människans begär att överskrida sina begränsningar. Det ligger nära till hands att tillgripa ett begrepp som arvsynd för att få perspektiv på denna uppfattning. I alla händelser är de metafysiska och religiösa övertonerna tydliga och säkert är det ingen tillfällighet att Christies spårhundar inte så sällan konfronteras med exponenter för en religiös tro. Jane Marples klartänkthet och illusionslöshet får allt skarpare konturer i spänningen gentemot den välmenande men naive Len Clement (*The Murder at the Vicarage*). Stephen Lane i *Evil under the Sun* däremot är en obalanserad fanatiker – men Hercule Poirot instämmer i hans analys av världens ondska.²²

Det (eller de) samhällsideal som skymtar i Christies böcker ter sig i mångt och mycket som en funktion av den här skisserade människosynen. Att ”stabilitet”, ”ordning” blir nyckelbegrepp i sammanhanget är närmast en truism. I en värld uppfylld av ondska, befolkad av varelser som till varje pris söker självförverkligande, behövs en ordning som modererar dessa varelsers egocentriska och egoistiska böjelser. Och detta behov blir så mycket större som vi ju inte inom överskådlig framtid kan hoppas att människan ska övervinna sina svagheter.

Samhällsskildringen i Christies romaner inordnar sig i flera litterära traditioner. En linje leder mot P.G. Wodehouse. Som Gillian Gill påpekar i sin Christie-biografi är det särskilt under 1920-talet svårt att avgöra vem av de båda författarna som lånar av vem.²³ Excentriska aristokrater, vimsiga flickor, skräcktanter, måttligt begåvade unga män med namn som Pongo och Rupert, skrämmande effektiva sekreterare – allt detta möter på ömse håll och kan framkalla déjà-vu-upplevelser hos en läsare som rör sig mellan de två.²⁴ Även miljöer och iscensättningar uppvisar emellanåt stora likheter. Enda möjligheten för konspiratörerna i Wodehouses *Leave It to Psmith* (1923) att någorlunda ostörda kunna utbyta förtroenden är att ro ut på den pittoreska sjön som utbreder sig framför det imposanta herresätet²⁵ – ett arrangemang som praktiskt taget oförändrat återkommer i Christies *The Secret of Chimneys* några år senare (1925).²⁶

Det saknas ju inte tidsmarkörer i Wodehouses böcker. Återkommande anspel-

ningar på diverse incidenter vid hästkapplöpningar och andra begivenheter, med åtföljande polisingripanden, skapar ibland en rudimentär kronologi. Men även viktiga samtidshistoriska skeenden återspeglas då och då i författarens romanvärld; nazismens framryckning till exempel sätter tydliga spår i trettiotalproduktionen.²⁷ Likafullt torde läsning av Wodehouse framkalla en känsla av tidlöshet. Det från bok till bok i stort sett identiska typgalleriet verkar i denna riktning och detsamma gäller miljöskildringen, i ännu högre grad till och med. Wodehouse tecknar ett ständigt lantligt England vars slott och herrgårdar gästfritt öppnar sina portar för medlemmar i "the idle class" och "la jeunesse dorée". Det är inget vågat påstående att tiden stått stilla i denna värld – en idyllisk motpol till det bullriga London och det än mer nervpåfrestande USA dit figurerna företar sporadiska utflykter.

Eileen Brent i Christies *The Seven Dials Mystery* (1929) får kväljningar av motvilja när en av den nya tidens män föreslår att det ärevördiga Chimneys ska förse med modernt rörledningssystem. "She had a nightmare vision of England with innumerable Cootes in innumerable counterparts of Chimneys – all be it understood with an entirely new system of plumbing installed."²⁸ Eileen är en modern pojkflicka med faiblesse för starka cigaretter och snabba sportbilar, men i själ och hjärta alltså en traditionalist med stark bundenhet till det gamla England – hon vill inte att det ska förändras. Och därvidlag är hon representativ för mentaliteten i författarens mest Wodehouse-likade tjugotalsböcker, vilka trots förekomsten av modernitetens alla tillbehör utan vidare kan läsas som lojalitetsförklaringar till l'ancien régime. Låt allt förbli vid det gamla, är budskapet.

En annan linje i Christies författarskap knyter an till vad man kunde kalla Jane-Austen-traditionen i engelsk litteratur. Enligt Martin Priestman är "the world of Jane Austen, with its 'three or four families in a country village', all acting as 'a neighbourhood of voluntary spies' on each other, [...] very recognisably one ancestor of Christie's".²⁹ Det har ju blivit en handboksklyscha att Austens romanvärld saknar kontakt med den revolutionära, krigiska verkligheten bortom figurernas snäva sociala horisont. Icke desto mindre kan dramatiken bli nog så tillspetsad inom denna värld och variationsmöjligheterna förefaller outsinliga: ståndsmedvetna aristokrater i konfrontation med olika schatteringar av medelklass, medellösa kvinnor på jakt efter försörjning och ett meningsfullt liv, bildningens företrädare som utmanas av penningens och maktens representanter, det sociala kodspråkets många subtiliteter som traderas från generation till generation. Och så vidare. Penningbekymmer, kärleksbesvär, hotande deklassering – allt sådant ger karaktär åt skildringen och återkommer så ofta att läsaren till slut kan få intrycket av en oföränderlig värld. Samma mönster präglar Christies romaner. En lång rad motiv och teman från Austen och hennes efterföljare dyker upp hos Christie och även om tidsmar-

körerna är betydligt talrikare än i exempelvis Austens verk blir helhetsbilden till slut ungefär densamma.

Redan i debutboken *The Mysterious Affair at Styles* (1920) ritar Christie upp konturerna till denna samhällsbild: felslagna livsprojekt i en värld där pengar och status betyder allt, kvinnlig frustration över ett sysslolöst och därför meningslöst liv, förnedringen över att behöva låtsa en distinktion som saknar täckning. I medelpunkten ett anrikt herresäte där den fina familjens medlemmar idkar krypskytte mot varandra, där utanför den ena kretsen efter den andra av underlydande i förödmjukande beroendeförhållanden.³⁰ När den halvgamla änkan gifter sig med en yngre man hamnar de vuxna styvbarnen i ekonomisk knipa och utlöses ett händelseförlopp med mordiska inslag. Men Hercule Poirots eleganta problemlösning avslöjar den äkta mannen som hjärnan bakom brottet och därmed kan ordningen återställas.³¹ Dramat relateras här av Watson-figuren kapten Hastings med högreståndsvärlden som utsiktspunkt. I Marple-romanen om mordet i prästgården tio år senare kastas perspektivet om. Belysningen kommer underifrån, från den medelklassvärld som beror av de fina människorna på herrgården vilkas svagheter och tillkortakommanden därmed får en mer distinkt framtoning. Den sociala iakttagelsen blir skarpare och ironin mer uttalad, vilket inte hindrar att den vänds även mot berättaren själv och hans miljö.³²

A Murder Is Announced ytterligare 20 år senare, det vill säga 1950, är kanske Christies mest omsorgsfulla miljöskildring överhuvudtaget; grundmönstret dock densamma som tidigare. Men England ter sig här betydligt mer luggslitet och malätet än i de förra böckerna. Dyrtiden håller ännu landet i sitt grepp, de sociala distinktionerna blir allt svårare att upprätthålla och den hotande deklasseringen skapar desperation och ångest; till och med det fina folket på herrgården tvingas leva tämligen indraget. I hög grad styrs berättartekniken av det sociala panoramat; läsaren kastas mellan de olika scenerna och deras huvudaktörer och under processen framträder en ytterst pregnant bild av efterkrigstidens engelska medel- och överklasssamhälle – den demobiliserade angloindiske officeren med sin socialt lite oklara hustru, de medelålders damerna som sliter på sitt torftiga jordbruk för att hålla näsorna över vattnet, den unga soldatänkan som biter på naglarna av oro över sonens framtid.³³ Som Robert Barnard understryker i sin Christie-studie förmedlar romanen samtidigt en förhoppning om att krisen snart är över: "[...] there is never much doubt in the reader's mind (or Christie's) that the hard-pressed middle class will consolidate their defences and survive the austerities of Cripps and the aggressive forays of Bevan. A glorious restoration in the Tory 'fifties is just around the corner."³⁴ Kriminaldramats lyckliga lösning kan sägas ge eftertryck åt detta hopp om bättre tider: ordningen kommer att återställas.

Även om ett inflytande från Wodehouse kan anas också i Christies senare verk är det framför allt delar av tjugotalsproduktionen som går i den store humoristens tecken. Den senast fokuserade linjen däremot löper genom hela författarskapet. Traditionellt privilegierade grupper strävan att slå vakt kring sin ställning är en tematik som ständigt upptar författaren och som sagt knyter hon därvid an till en högproduktiv linje med gamla anor i engelsk litteratur – samtidigt som den ju speglar en iögonfallande realitet i epokens engelska samhälle.

Christies mest problematiska insats ur den här anlagda aspekten kom två år före den senast behandlade romanen. *Taken at the Flood* (1948) kan tyckas desavouera en rad av synpunkterna i det föregående och även om de traditionella mönstren åter visar sig seglivade kvarstår en del känsliga frågor. Det förefaller till och med som om författaren kommer i konflikt med flera av grunda-satserna i sitt tidigare skrivande.

Den syndafloed som titeln anspelar på är andra världskriget och dess efterverkningar för det engelska samhället, socialt och mentalt. Den privilegierade familjen i romanens medelpunkt har vant sig vid ett bekymmersfritt liv i vetskapen att överhuvudets pengar en gång ska bli deras. Förutsättningarna ändras när ägaren först gifter sig med en ung flicka och därefter dödas under blitzen mot London.³⁵ Landets prekära ekonomiska läge under och efter kriget gröper ur familjens välstånd och ingen hjälp från arvtagerskan är att vänta. Christie lägger här ned åtskillig energi på att visa deklasseringens förnedring som inte bara hänger samman med förändringar i den privata sfären utan framför allt med den flodvåg som släppts lös i landet och världen. Inget är sig längre likt i gamla England: traditionella livsmönster visar sig ohållbara, liksom traditionella värderingar och tänkesätt. Det handlar alltså heller inte om bara en social och ekonomisk omvälvning, än mer gäller det en psykologisk och mental sådan.

Den manlige kontrahenten i romanens kärlekskonstellation har tvingats avstå från krigstjänst då han som lantbrukare behövs inom livsmedelsnäringen. Hans flicka däremot har tjänstgjort på olika håll runt om i imperiet och återvänder som en ny människa; hennes världsbild har förändrats i grunden.³⁶ Fästmannen framstår som en odräglig träkmåns, i stället dras hon till den mer äventyrlige man som slutligen dock visar sig vara dramats bov. Jag har betonat en tendens i Christies romaner att se människan som i grund och botten oföränderlig. Sätts detta mönster ur spel i *Taken at the Flood*? Kanske inte – det är skillnad mellan enskilda individer å ena sidan och "människan" och hennes "natur" å andra sidan. Att mänskliga var- elser påverkas av sina erfarenheter och mognar eller förändras på andra sätt inträffar givetvis i författarens böcker.

Mer delikat är möjligen spørsmålet om den svartsjuka fästmannens brottslighet. Denne vaknar plötsligt ur den bedövning i vilken han mestadels lever och försöker

strypa sin flicka, efter att tidigare – visar det sig mot slutet – under ett slagsmål ha tagit livet av en utpressare.³⁷ Det är som sagt en grundtanke i Christies romaner, inte minst formulerad av Hercule Poirot som för övrigt sköter utredningen även i detta fall, att när spärrhaken en gång lossat hos den brottsliga människan blir motståndet mot nya brott allt svagare och även av denna anledning, i förebyggande syfte, måste brottslingen tas om hand och tvingas sona sina gärningar. Men här tycks detta inte ske. Flickan försäkrar sin fästman att Poirot kommer att tiga med vad han vet om dennes skuld och avstå från att sätta rättsmaskineriet i rörelse.³⁸

Taken at the Flood vittnar om ett nästan desperat behov att hålla fast vid den klassiska detektivromanens grundmönster om den hotade ordningen som återställs. De problematiska omständigheterna väger här så tungt att det inte ”borde” vara möjligt att så lättvindigt som faktiskt sker åstadkomma ett happy end. Men så blir det alltså. När boven i dramat avslöjats kan den fina familjen återfå sina privilegier och, nästan, börja leva som förr, medan hjältinnan förlåter sin våldsamme fästman och säger sig beredd till äktenskap med honom: hon inser äntligen var hon hör hemma. Om detta innebär att de lärt sig sin läxa och med större ödmjukhet än tidigare begynner sina nya liv ligger dock i det vida fältet.

*

Den ordning som Christies romaner gestaltar, värnar och problematiserar präglas av fasta normer, rigida hierarkier och auktoritära strukturer. Men det är alltså en ständigt hotad livsform. Till viss del kommer hoten utifrån, från företrädare för främmande raser och nationer, ideologier och moraluppfattningar, som hotar att tränga in i det engelska samhället och förgöra det. Och inte bara det engelska samhället befinner sig i skottgluggen. ”Their aim is world domination”, heter det olycksbådande i *The Big Four* (1927).³⁹

Runt sekelskiftet 1900 utlöste Japans snabba modernisering och stora ekonomisk-militära framgångar en europeisk skräckbild av ”den gula faran”.⁴⁰ I de populärlitterära uttrycken för denna mentalitet blev däremot det kinesiska inslaget klart mer dominant; de kinesdrivna opiumhålorna i Londons Soho som ett moraliskt hot mot västlig civilisation skymtar redan i Conan Doyles berättelser om Sherlock Holmes (”The Man with the Twisted Lip”). Men det främsta exemplet är pseudonymen Sax Rohmers rad av succéromaner – inledd vid mitten av 1910-talet – om den kinesiske mästeförbrytaren Fu Manchu, vars projekt likt greve Draculas går ut på att invadera den moderna civilisationens hjärta, det vill säga London. Ett projekt som dock framgångsrikt bekämpas av företrädare för samma civilisation.⁴¹

I Christies bidrag till denna ”antigula” tradition, den nyssnämnda *The Big Four*,

samverkar fyra skarpa förbrytarhjärnor för att störta England och världen i fördärvet. Nummer ett i kvartetten är Li Chang Yen, en diabolisk skuggfigur som från sitt palats i Fjärran Östern styr de destruktiva krafterna:

The world-wide unrest, the labour troubles that beset every nation, and the revolutions that break out in some. There are people, not scaremongers among them, who know what they are talking about, and they say that there is a force behind the scenes which aims at nothing but disintegration of civilisation. In Russia, you know, there were many signs that Lenin and Trotsky were mere puppets whose every action was dictated by another's brain. I have no definite proof, but I am quite convinced that this brain was Li Chang Yen's.⁴²

Citatet aktualiserar en annan hotbild som vid denna tid engagerade den europeiska opinionen, skräcken för revolutionära omvälvningar, sedan slutet av 1800-talet alstrad av spektakulära nihilist- och anarkistattentat mot statsöverhuvuden och offentliga byggnader och institutioner. Explosionen i Greenwich Observatory 1894 exempelvis har en förgrundsroll i Joseph Conrads *The Secret Agent* (1907) som ägnar stor energi åt att analysera den anarko-revolutionära mentaliteten. Ressentiment och frustrationer på det personliga planet kanaliseras i syftet att skapa en social oro som välter ordningen över ända.⁴³ Attentatet fjärrstyrs från en ambassad tillhörande ett främmande land, uppenbart Ryssland, även om detta aldrig utsägs. Vissa personnamn pekar dock i denna riktning och attribueringen ligger även i linje med synsätten vid denna tid: Ryssland uppfattades allmänt som anarkismens hemland framför andra.

Frånsett Spanien innebar revolutionen 1917 anarkismens kollaps; de anarkistiska grupperna i både gamla och nya världen töms på medlemmar medan de kommunistiska i motsvarande mån växer.⁴⁴ Revolutionsskräcken och revolutionsmotståndet anpassar sig givetvis till den nya verkligheten. I exempelvis England beskylldes arbetarpartiet för hemligt samröre med den nya sovjetmakten, en kampanj som kulminerade i offentliggörandet av det förfalskade dokument där Komintern-chefen Zinovjev skisserar ett samarbete mellan Labour och hans organisation. Det utnyttjades framgångsrikt av den antisocialistiska och antifackliga propagandan vid parlamentsvalet 1924 och generalstrejken två år senare.⁴⁵

Christies andra roman *The Secret Adversary* (1922) är utomordentligt djupt präglad av dessa stämningar. Här möter ett England på randen till revolution; arbetarledarna spelar under täcket med bolsjevikerna i Ryssland och precis som i Conrads roman utgör ryska ambassaden, där Komintern-agenten Kramenin sitter som spindeln i nätet, ett högkvarter för de dunkla anslagen: "Bolshevist gold is pouring into this country for the specific purpose of procuring a Revolution." "England will be

plunged in anarchy".⁴⁶ Revolutionsskräcken löper i denna roman samman med rädslan för "den ryska faran" vilken i lika hög grad som "den gula faran" lång tid hade oroat västerländsk opinion. Det går vidare en rak linje från 1922 års Christie-roman till *The Big Four* fem år senare; Kramenin i den förra berättelsen är samma skugglika figur som Li Chang Yen i den senare och till yttermera visso tillämpar de samma taktik, att genom spektakulära attentat skapa grogrund för våldsamma sociala omvälvningar. Vilket i sin tur upprättar en förbindelselinje med inte bara Conrads ovan fokuserade berättelse utan även den långa rad av nihilist- och anarkistromaner, med Dostojevskijs *Onda andar* (1872) som en av de allra första, vilka före första världskriget såg dagens ljus.⁴⁷

Tematiseringarna av både den gula faran och den ryska faran försvinner ur Christies romaner i och med 1920-talets utgång. Inte heller den nazistiska faran är något viktigt tema i författarens produktion under det följande decenniet. Hennes böcker är genomgående förlagda till den privata sfären och även om det kan försiggå ett samspel mellan denna och den offentliga scenen rycker världen bortom England sällan in i bilden som ett hot; de berömda "reseromanerna" från denna tid arbetar genomgående med harmlösa turistschabloner.⁴⁸ Rasistiska och chauvinistiska stereotyper lyser inte helt med sin frånvaro men duggar heller inte lika tätt som förr. Möjligen låter sig vissa storpolitiska anspelningar identifieras i *Murder Is Easy* från det första krigsåret 1939, men det är först med de följande årens båda beredskapsböcker *One, Two, Buckle My Shoe* (1940) och *N or M?* (1941) som stora världen får bidra till att forma skeendet. Medan den förra är en relativt komplex berättelse framstår den senare som en skäligen enkel spionhistoria. Av de båda skurkarna är den ene en tysk officer som lyckas dupera sin omgivning genom att posera som verserad brittisk gentleman; bara i ett par obehagade ögonblick tappar han masken och visar sig som den han egentligen är, en aggressiv, domderande preussare.⁴⁹ Det hjältepar som avslöjar honom, identiskt med det i *The Secret Adversary* för övrigt, ter sig här som exponenter för ett slags oskuldens klarsynthet.

De allvarligaste hoten mot ordningen kommer emellertid inte utifrån, från de främmande element som nästlar sig in i den brittiska gemenskapen, utan inifrån denna gemenskap.⁵⁰ Till viss del befolkas Christies romanuniversum av vad man kunde kalla Lucifer-gestalter, änglalika men högmodiga varelser som uppreser sig mot en naturgiven hierarki för att tillfredsställa sin egocentricitet.⁵¹ Kominterns verktyg i *The Secret Adversary* exempelvis är en respekterad medlem av den engelska aristokratin som sedan barnsben drömt om det totala ledarskapet.⁵² Mönstret upprepas delvis i *N or M?*, där den tyske spionen samarbetar med en brittisk kvinna, vars bevekelsegrunder dock förblir okända. Förkastelsesdomen över henne drabbar hårdare eftersom hon förräder sitt land.⁵³

Bilden kompliceras av att revoltörerna mycket väl kan vara människor av god vilja. Särskilt från början av 1940-talet uppträder detta mönster; *Nor M?* är dock ett undantag. Den vassaste udden riktas mot idealisterna och världsförbättrarna, mot de orealistiska drömmarna, som vill bygga en skönare tillvaro åt människan. De känner inte världen, ser inte naiviteten och dårskapen, förstår inte att de anständiga bara vill leva i fred och inrätta sin värld som det passar dem. Lucifer är ju en biblisk gestalt (Jesaja kapitel 14) och man har alla skäl att även i detta fall betona det religiöst färgade inslaget. Vi bevittnar en kamp mellan ont och gott med universell innebörd som pågått sedan tidernas begynnelse; revoltörerna hos Christie uppreser sig mot inte bara en social utan framför allt en moralisk och religiös ordning. "Lucifer, *Son of the Morning, how art thou fallen?*", frågar sig Victoria i *They Came to Baghdad* (1951) med ett citat ur Den heliga skrift.⁵⁴

Det blir anledning att senare ta upp *One, Two, Buckle My Shoe* i denna framställning, men jag vill redan här understryka hur djupt romanen i fråga präglas av de utopifientliga tänkesätten.⁵⁵ En komplikation är att boven i dramat är deras främste tillskyndare, men även Hercule Poirot ställer sig uppenbarligen bakom dem, vilket måste sägas väga tungt i sammanhanget. Ytterligare en viktig omständighet är den likgiltighet för människoliv som förenar brottslingen och utopisten: båda ser allt som tillåtet för den som sätter målet tillräckligt högt. Anspelningar på frasen "en ny himmel och en ny jord" löper som ett ledmotiv genom berättelsen, ett modeuttryck under mellankrigstiden framför allt knutet till H.G. Wells, periodens mest inflytelserike utopist.

Egocentricitet och högmod kännetecknar alla Christies brottslingar. Lucifer-typerna vill frälsa världen och blir därför särskilt farliga, men deras grundläggande drivkrafter skiljer sig knappast från de mer beskedliga förbrytarnas: en snedvriden jagkänsla som ger dem en förment rätt att överskrida för andra förbjudna gränser. Det finns alltså ingen artskillnad, bara en gradskillnad, mellan de olika kategorierna.

Den antiutopiska tendensen hos Christie kulminerar i ett par berättelser från början av femtiotalet, *They Came to Baghdad* (1951) och *Destination Unknown* (1954). Det är alltså under det kalla krigets frostigaste period som denna tillspetsning sker. I båda de anglosaxiska staterna fördes diskussioner om ideologiernas död eller fortlevnad och om möjligheter att minska spänningarna mellan stormaktsblocken eller att hitta en tredje väg mellan dem. Inte minst hade man fått kännedom om ett antal ideologiskt övertygade spioner som antingen dömts eller under uppseendeväckande former försvunnit bakom järnridån: Klaus Fuchs, George Blake, Burgess-MacLean, makarna Rosenberg, Bruno Pontecorvo. I den senare romanen faller en utomordentligt tung dom, uttalad av en säkerhetspolis, över idealister av denna sort: "They

begin to dream of an ideal world. Freedom and brotherhood, and pool-all-secrets and work for the good of humanity. That's exactly the moment when someone, who's more or less the dregs of humanity, sees their chance and takes it!"⁵⁶

I den förra romanen uppträder författarskapets mest utpräglade Lucifer-gestalt, en vacker ung man som kan förvrída huvudet på vem som helst, besatt av visionen av den sköna nya världen, utrustad med en verbal talang som får visionen att verka övertygande:

The old bad things must destroy each other. The fat old men grasping at their profits, impeding progress. The bigoted stupid Communists, trying to establish their Marxian heaven. There must be total war – total destruction. And then – the new Heaven and the new Earth. The small chosen band of higher beings, the scientists, the agricultural experts, the administrators – the young men like Edward – the young Siegfrieds of the New World. All young, all believing in their destiny as Supermen. When destruction had run its course, *they* would step in and take over.⁵⁷

Mot paradisdörmmen ställs romanhjältinnans lika starka vision av en normalitetens och vardagens värld, en småborgerlig idyll präglad av frihet, omsorg och intimitet. Tänk på alla som måste dö, invänder hon gentemot Lucifer, som bara replikerar att alla dessa offer inte spelar någon roll:

Surely those *were* the thing that mattered – the little everyday things, the family to be cooked for, the four walls that enclosed the home, the one or two cherished possessions. All the thousands of ordinary people on the earth, minding their own business, and tilling that earth, and making pots and bringing up families and laughing and crying, and getting up in the morning and going to bed at night. *They* were the people who mattered, not these angels with wicked faces who wanted to make a new world and who didn't care whom they hurt to do it.⁵⁸

I 1954 års roman handlar det om en sammansmältning av vetenskapstro, ungdomskult och internationalism. Inget våld, ingen vilja att leka Gud: världens främsta vetenskapsmän köps upp på den fria marknaden och förmås att samarbeta för mänsklighetens sanna bästa – utrotande av alla sjukdomar, allmänt välstånd. Men projektet förutsätter tvång och likriktning, vilket får de sansade människorna att reagera: "We *must* rebel still! We must want to be free!" "There are birds that cannot sing in captivity [...]"⁵⁹ Och de fåfänga, neurotiska, enkelspåriga elitforskarna visar sig minst av allt vara några idealmänniskor.

Läsaren förleds länge till den felaktiga slutsatsen att det alternativa samhället ligger bakom järnridån, men så är alltså inte fallet. Visionärerna i båda dessa romaner

hyser djupt förakt för de marxistiska försöken att skapa en bättre värld, och nazismens eller fascismens ambitioner i samma riktning ägnar de överhuvudtaget ingen uppmärksamhet. Förenklat uttryckt handlar det om en förening av det värsta i dessa system. Samtidigt kan man tala om en närhet till starka antiutopiska tendenser inom finlitteraturen: George Orwells mest bekanta insatser låg bara några år tillbaka i tiden. Framför allt kan man peka på en anslutning till populärlitteraturens strävanden att övervinna det kalla krigets stereotyper genom spekulationer om en tredje storhet som söker spela ut den fria och den ofria världen mot varandra. Så sker exempelvis i deckar- och thrillerförfattaren Nicholas Blakes – det vill säga poeten och kritikern Cecil Day Lewis – *The Whisper in the Gloom* (1954) och inte minst i senare delen av Ian Flemings svit om James Bond, där den mytomspunna terrororganisationen SMERSH ersätter Sovjetunionen som agentens främste motspelare.

Bonds supermänniska aktiviteter syftar till att bevara imperiets och västs dominans över resten av världen. Normen hos Christie utgör den "vanliga", "borgerliga" människan och hennes krav på frihet och skydd mot de dåraktiga projektmakarnas livsfientliga ambitioner. Här finns faktiskt en större närhet till den finlitterära Orwell, vars hjälte i *Nineteen Eighty-Four* knappast bär sitt "vanliga" efternamn (Smith) av en tillfällighet.

Under det dryga halvsekel som Christies författarskap omspanner etableras välfärdsstaten i de västliga demokratierna; förenklat uttryckt bygger den på samma förutsättningar som de utopiska projekten i de senast behandlade romanerna, framför allt en optimistisk tro på människan och vetenskapen. Mycket riktigt får de större välfärdsinrättningar som skildras i författarens böcker en djupt ironisk belysning. Den institution i *They Came to Baghdad* som sprider den västerländska kulturens frukter till tredje världens folk ("The Olive Branch") fungerar i praktiken som täckmantel för brottslig verksamhet⁶⁰ och detsamma gäller behandlingshemmet för tonårspojkar på glid i *They Do It with Mirrors* (1952),⁶¹ vilket illustrerar hur långt steget kan vara mellan teori och praktik. Men båda projekten framstår som feltänkta från början. Enligt utgångspunkten är det fattigdom, okunnighet, usla livsvillkor i allmänhet som gör människan till en så problematisk varelse: åtgärda dessa missförhållanden och vi ska få en bättre värld! Men så sker inte; ideologerna bortser från den barlast av svartsjuka, avund, maktlystnad och så vidare som mänskligheten bär på. Nyktra och klarsynta människor genomskådar företagen i båda fallen; uppslutning kring dem tycks förutsätta naivitet och enkelspårighet.

Samma nedslående erfarenheter gör oljeschejken i *Cat among Pigeons* (1959), som använder petroleuminkomsterna för att bygga ett västerländskt välfärdssamhälle i ökensanden: de otacksamma medborgarna lönar honom genom att göra revolution och slå hans verk i spillror.⁶² Slutsatsen kan bli att man inte ostraffat bara överflyttar

en samhällsform från en miljö till en helt annan. Men även en annan lärdom är möjligen tänkbar: människor vill överhuvudtaget inte veta av en samhällsmodell som i alltför hög grad lägger livet till rätta för dem; de önskar bevara sin individualitet och själva ta ansvar för sina liv.⁶³

De företeelser som här uppmärksammas kan bara indirekt sägas hota den gamla ordningen. Sak samma med de revolutionära kommunister som vandrar genom Christies produktion och som särskilt i trettiotalsböckerna är obalanserade unga män med ett våldsamt språk men utan riktig kraft bakom orden. Den lätt osympatiska Jim Ferguson i *Death on the Nile* (1937) får finna sig i att den flicka han uppvaktar föredrar en annan,⁶⁴ medan Howard Haikes i *One, Two, Buckle My Shoe* (1940) nyktrar till och går ut som frivillig i andra världskriget – efter att ha gift sig med en rik arvtagerska. En mer jovialisk variant av typen möter vi efter kriget i *A Murder Is Announced* (1950), en bortskämd gosse som filar på en aldrig fullbordad roman och lever på mammas pengar; även han gifter sig rikt.⁶⁵ Dessa figurer utnyttjas framför allt i miljöskildrande syfte. Salongsbolsjeviken var ju en social typ i mellankrigstidens och den andra efterkrigstidens England som här alltså får figurera för att ge tids- och lokalfärg åt den privilegierade värld som Christie skildrar.

Av helt annan kaliber är den blinda spionen Millicent Pebmarsh i *The Clocks* (1963) som lämnar bort sin dotter för att bättre kunna tjäna Saken; under flera decennier förser hon den andra sidan med viktig information och tycks på slutet beredd att kallblodigt mördra sin avslöjare. Men fosterlandsförrädaren framstår här som en person med exceptionella kvaliteter inte bara genom att hon övervunnit sitt handikapp och brutit sig en framgångsrik yrkesbana: Pebmarsh avböjer erbjudandet att fly, hon söker uppenbarligen ingen makt för egen räkning, visar sig hela tiden ha hållit ett vakande öga över sitt barn och ter sig därmed inte så omänsklig som hon egentligen vill vara. ”We sat there in silence, each of us convinced that the other’s point of view was wrong”, skriver berättarjaget.⁶⁶ Han representerar de ”mänskliga”, ”borgerliga” värden som alltid står högt i kurs i Christies romaner, hon står för motsatsen – men är uppenbart utformad för att väcka respekt, om än motvillig sådan. Detta miniatyrporträtt avtecknar sig som ännu ett försök att nyansera populärlitteraturens kallkrigsstereotyper och åter konstaterar man hur rätt Christie ligger i tiden. John le Carré hade relativt nyligen inlett sin författarbana där ju denna strävan står i centrum – och den komplexe Kim Philby hade just genomfört sin flykt bakom järnridån.

Den sovjetiska spionen i *The Clocks* är den enda riktigt helgjutna gestalten i denna roman. Man kan se henne som en intressant kontrast till alla de rotlösa och desillusionerade varelser som rör sig genom Christies produktion: tomma människor som ingenting tror på, som saknar kärna, som bränt sina ljus i båda ändar och som där-

för kan tillåta sig vad som helst. Nick Buckley i *Peril at End House* (1932), lika väl som Elvira Blake i *At Bertram's Hotel* (1965), är exempel på denna människotyp, tillhörande två "förlorade" generationer.⁶⁷ Och de blir båda samvetslösa brottslingar. I sista hand avtecknar de sig som produkter av ett modernt samhällsliv som gjort sig kvitt alla traditioner. Det halvyxiga etablissemanget i *At Bertram's Hotel* med dess mysiga edvardianska atmosfär fungerar som täckmantel för kriminell verksamhet och blir därmed en metafor för ett England där allt är fasad och yta, där ingenting längre är på riktigt. Kontrasten är slående till just det edvardianska och viktoriańska samhälle som i Christies romanvärld ofta ter sig som ett förlorat paradiset.⁶⁸

Millicent Pebmarsh framtonar förvisso inte som en vankfri gestalt men får genom sin brist på egocentricitet alltså en substans som merparten av Christies brottslingar saknar.

*

I en av det tidiga 1900-talets mer namnkunniga anarkistromaner, G.K. Chestertons *The Man Who Was Thursday* (1908), opererar en revolutionär cell där de sju medlemmarna bär täcknamn efter veckodagarna. Men säkerhetstjänsten infiltrerar organisationen och i slutet visar den sig helt och hållet bestå av poliser, en farsartad upplösning som kastar ett löjets skimmer över både anarkisterna och deras fiender: föreligger något revolutionärt hot? vilka är mest inkompetenta?⁶⁹ Christies *The Seven Dials Mystery* (1929) har en likartad upplägning: Eileen Brent får korn på ett hemligt sällskap vars medlemmar namnges efter klockslag angivna i form av urtavlor på de kåpor som bärs vid sammankomsterna. Åter får vi emellertid en upplösning i parodins och komedins tecken: organisationens syfte är inte samhällsfientlig verksamhet utan tvärtom att bekämpa brottsliga anslag mot England.⁷⁰ Därmed nyanseras å andra sidan det starka Wodehouse-draget över denna berättelse: en del av de aristokratiska drönarna visar sig vara hängivna patrioter beredda att sätta sina liv på spel för fosterlandet.

Sådana personer är det nu gott om i Christies romanvärld och särskilt i det tidiga författarskapet. Där nationella och till och med rasistiska stereotyper ofta förekommer, betonas gärna deras "engelska" eller "brittiska" egenskaper. "He was large and solid and noticeable", sägs det om kommissarien i *The Seven Dials Mystery*. "He was, somehow, very English."⁷¹ Lika talande är karakteristiken av den manlige kontrahenten i kärleks- och hjälteparet i *The Secret Adversary*:

Outwardly, he's an ordinary clean-limbed, rather block-headed young Englishman. Slow in his mental processes. On the other hand it's quite impossible to lead him astray

through his imagination. He hasn't got any – so he's difficult to deceive. He worries things out slowly, and once he's got hold of anything he doesn't let go.⁷²

Engelsk kvalitet alltså, ingen påfallande briljans men slitstark vara som håller i det långa loppet. Och kollegor till dessa båda vandrar genom hela författarskapet: skenbart oansenliga män på skenbart oansenliga poster som gör heroiska insatser i det tysta, det kan vara fråga officerare eller kolonialtjänstemän, seniga och brunbrända karlar omgivna av antydningar om avgörande hjältedåd för imperiets bestånd. De representerar motkrafterna till de livsfarliga drömmare och illusionsmakare som tror på en ny värld: "Now, our kind are different. We're humble-minded men. We don't expect to save the world, only pick up one or two broken pieces and remove a spanner or two when it's jamming up the works."⁷³

Hotbekämpningen i Christies romaner är emellertid inte uteslutande en engelsk angelägenhet utan bedrivs även som ett samarbete över nationsgränserna; det hemliga sällskapet i *The Seven Dials Mystery* består således av representanter för de högre samhällsklasserna med skiftande nationell bakgrund, även om det brittiska inslaget klart dominerar. Engelsmännens mest frekventa samarbetspartners i Christies romaner kommer utan tvekan från USA och de speglar en viktig sociokulturell realitet. Vid sekelskiftet 1900 börjar man på ömse sidor om Atlanten finna tiden mogen för att övervinna gamla misshälligheter från revolutions- och inbördeskrigen och etablera en anglo-amerikansk gemenskap,⁷⁴ en tanke som ju politiskt och militärt förverkligas under första världskriget. I vårt sammanhang präglar den inte minst Christies *The Secret Adversary* där engelska och amerikanska ungdomar tillsammans avvärjer hotet från det bolsjevikiska Ryssland. Yankee i denna roman utrustas med en rad av de egenskaper som i tidens populärlitteratur utmärker den amerikanske mannen: ofantligt rik, modernitetsinriktad, otvungen i livsstil och språkvanor, slår alltid huvudet på spiken, finner ingenting omöjligt.⁷⁵ Romanens berättare bejakar alltså viktiga drag i det "moderna" samhället, en hållning som möter även i andra verk av Christie men som ifrågasätts i ytterligare andra texter.⁷⁶ Särskilt den realistiska klarsynen återkommer hos en rad senare amerikaner hos Christie. Förutom Hercule Poirot förstår bara den amerikanske turisten i *Evil under the Sun* att mordoffret är "a darned fool" och inte den omätliga manslukerska som de övriga tycker sig se.⁷⁷ Och förutom Jane Marple begriper bara den amerikanske besökaren att allt inte är som det ska med det idealistiska företaget som alla andra höjer till skyarna i *They Do It with Mirrors*.⁷⁸

Likaså uppvisar hotbekämpningen i Christies romaner en könsöverskridande tendens. Den antibolsjevikiska kampen i *The Secret Adversary* genomförs av män och kvinnor tillsammans, med en tydlig könskomplementär uppställning beträffande karaktärsegenskaper. Flickan är kvicktänkt, företagsam och optimistisk, med en far-

lig benägenhet att brådstörtat kasta sig in i halsbrytande äventyr. Mannen är som framgått tvärtom: stadig och gedigen, med långsamma mentala processer kompen- serade av uthållighet och tålmod: han släpper aldrig taget. Hjältinnan i *They Came to Baghdad* är praktiskt taget en kopia av den förstnämnda figuren; hennes främsta tillgång i pressade situationer är förmågan att snabbt svänga ihop en övertygande historia. Frånsett regeringstjänstemannens helt fruktlösa försök i *N or M?* att hålla kvinnan utanför det farliga arbetet,⁷⁹ kan man inte tala om patriarkala strukturer som förvisar henne till passivitet. Däremot framstår kvinnan i ett äventyrligt företag inte sällan som styrd av en man. Victoria i *They Came to Baghdad* är förälskad i drama- ts bov som länge lyckas leda henne precis dit han vill;⁸⁰ hon ter sig här naiv och känslostyrd, men i andra sammanhang alltså desto mer rationell. Säkerhetsofficeren i *Destination Unknown* utnyttjar den desperata Hilarys livskris och förmår henne att ge sig in i en spionoperation,⁸¹ som har alla förutsättningar att bli hennes undergång, men som hon framgångsrikt genomför. Mycket starka känslor och mycket praktiskt förnuft spelar även här en viktig roll.

Feministisk deckarkritik har argumenterat för att genren systematiskt nedvärderar kvinnliga problemlösare som antingen problemlösare eller kvinnor eller bådadera,⁸² en ståndpunkt som knappast bekräftas av figurerna i det föregående – även om dessa inte löser kriminalgåtor i gängse mening och inte är professionella spårhundar. Sam- malunda gäller Jane Marple som i många avseenden är en i traditionell bemärkelse mycket kvinnlig person och samtidigt en briljant detektiv. Däremot stämmer bil- den beträffande deckarförfattaren Ariadne Oliver som uppträder i Christies romaner från mitten av trettioalet; hon är uttalad feminist – ständigt yrkande på en kvinn- lig chef för Scotland Yard – men gör en slät figur som problemlösare, särskilt vid si- dan av parhästen Poirot.

Detta leder oss tillbaka till paret Poirot-Marple som aldrig uppträder tillsammans men har likvärdig betydelse i egenskap av ordningens upprätthållare. Ställda bred- vid varandra reflekterar de tydligt författarens faiblesse för spel med likheter och olikheter. Som sociala typer är de ju varandras motsatser: å ena sidan en urbanise- rad kontinentaleuropé som aldrig förlikar sig med vissa inslag i engelskt liv (tedrick- ning, vurm för friluftsliv) men som likafullt hemtamt rör sig i landets överklassmil- jöer, å andra sidan en representant för Landsbygds- och Småstadsengland, förank- rad i dess traditioner, förtrogen med dess sociala och psykologiska mekanismer. Som ordningens övervakare – och som påpekats liknar de häri varandra – är övertygel- sen om människans oförbätterliga uselhet deras främsta tillgång. De blir så fram- gångsrika därför att de aldrig tillåter sig att hysa några illusioner om aktörerna i de- ras grannskap; den brutala klarsynen hindrar dem från att bli duperade och hjälper dem att tränga till sakens kärna.

Men intressant nog utrustar Christie dem även med ett stänk av sentimentalitet, som kan få dem att mysa åt ung kärlek och till och med att agera äktenskapsmäklare. De får inte bli robotar, utan måste framstå som mänskliga för att kunna fungera för läsaren; andra smärre egenheter hos dem som Poirots ostentativa fåfånga och Marples självutplånande ödmjukhet fyller en liknande funktion. Utan att vara djuplodade gestalter är de heller inte alldeles endimensionella.

En central likhetspunkt mellan Marple och Poirot slutligen är givetvis deras övertygelse om den enskildes okränkbara värde. Slöseri med människoliv framstår för båda som oförsvarligt; ingen är så obetydlig att hans eller hennes rätt att leva kan ifrågasättas. Offrets karaktär är irrelevant, förklarar till exempel Poirot: "A human being who has exercised the right of private judgment and taken the life of another human being is not safe to exist."⁸³ Här står vi inför den innersta kärnan i författarskapets moraliska universum till vilken det strax blir anledning att återkomma.⁸⁴ Tilläggas bör å andra sidan att denna omsorg inte sträcker sig till den brottsliga människan. Samhällets rätt att avliva en grovt belastad individ ifrågasätts aldrig på allvar i Christies romaner – vilket ju strängt taget ligger i linje med deras människouppfattning: människan är ond och kan inte rehabiliteras. Domare Wargraves egenhändiga avrättning av de nio brottslingarna i *Ten Little Niggers* (1939) framstår alltså som en alldeles följdriktig handling.⁸⁵

I Christies värld representerar penningen en formidabel kraft, inte bara i den bemärkelse som mestadels gäller i den klassiska detektivromanen utan även i större institutionell mening, som symbol för hela det kapitalistiska systemet. Ingen kritik riktas mot detta penningens primat, vilket snarast framstår som en självklarhet. Hur tecknas de män som kontrollerar denna makt? Att de älskar stabilitet och hatar oordning ligger väl i sakens natur, liksom att deras maktutövning konsekvent sker i det tysta. I rampljuset hittar man politiker och andra "symboliska" makthavare bakom vilkas manipulationer penningens män alltså avtecknar sig.

Den judiske bankiren Herman Isaacstein i *The Secret of Chimneys* utstrålar kraft och framhåller själv att hans människokänedom ligger bakom den ställning han nått.⁸⁶ En imponerande man, enligt romanens äventyrlige hjälte, och den sluge kommissarien instämmer. Wodehouse-figuren lord Caterham klagar visserligen över hans tidiga frukostvanor, men de båda andra känner sig lugna vid tanken på att Englands och världens öden vilar i så säkra händer,⁸⁷ särskilt som politikens representanter framstår som rena operettgestalter. Flera Christie-läsare har påpekat de rasistiska, antisemitiska stereotyperna i detta miniatyrporträtt: mörk hy, grotesk kroknäsa, ögon som en kobra.⁸⁸ Men dessa drag balanseras alltså av andra viktiga inslag i bilden.

Som påpekats försvinner antisemitiska och andra rasistiska föreställningar ur Christies författarskap i och med tjugotalets utgång, men den positiva bilden av ka-

pitalisten som trygghetssymbol lever kvar. Den mystiske Mr. Robinson, som drygt 30 år efter Chimneys-romanen dyker upp på de sista sidorna i *Cat among Pigeons* (1959), betraktar sin verksamhet på samma sätt som den förra gestalten och utstrålar samma lugna auktoritet. Han tecknar en idealiserad bild av finansvärlden, men läsaren har ingen anledning att tolka in ironi i hans karakteristik. Den alltid så skeptiske Hercule Poirot ifrågasätter den heller inte: det är män sådana som Mr. Robinson som håller hjulen i rörelse, ser till att vår värld fungerar:

There are quite a lot of us, a network all over the globe. We are, how shall I put it, the Arrangers behind the scenes. For kings, for presidents, for politicians, for all those, in fact, upon whom the fierce light beats, as a poet has put it. We work in with one another and remember this: we keep faith. Our profits are large but we are honest. Our services are costly – but we do render service.⁸⁹

Bilden är emellertid inte entydig. Penningmakten representerar även stora frestelser, allvarligare ju större maktresurserna är. Penningmagnaterna kan även lockas att sätta traditionella moraliska principer ur spel. En av de tilltänkta världshärskarna i tjugotalsberättelsen *The Big Four* är en amerikansk kapitalist⁹⁰ och skaparen av det likriktade teknokratsamhället i femtiotalromanen *Destination Unknown* visar vad som kan hända när oinskränkta maktambitioner förenas med oinskränkta ekonomiska tillgångar.⁹¹ Jag ska närmast beröra två verk tillkomna vid tiden för andra världskrigets utbrott, en period som för Christie tycks ha aktualiserat frågor om ordningens pris och maktens ansvar.

Runt tidningslorden Whitfield i *Murder Is Easy* (1939) faller mordoffren som käg-lor, dock ej – som läsaren tidvis lockas att tro – dödade av lorden själv utan av en försmädd kvinna som långt i efterhand söker hämnas den svekfulle mannen genom att påbörda honom sina brott. Å ena sidan är lorden en komiskt okultiverad par-veny, uppblåst och pompös, å andra sidan en skrämmande modernitetsförespråkare likgiltig för de mordoffer som hopar sig runt honom. I sista hand uppfattar han sig som en man med ödet eller den gudomliga försynen på sin sida, följdriktigt benä-gen att tänka i bibliska kategorier:

My path's been smoothed clear before me. I've always had great faith and trust in Providence. [...] I believe in good and evil and eternal justice. There *is* such a thing as divine justice. [...] Do right by your Creator and your Creator will do right to you. [...] It's remarkable [...]. The way that a righteous man's enemies are struck down! [...] Retribution comes swiftly and terribly. And there's good authentic authority for it. Remember the children that mocked Elisha – how the bears came out and devoured them. That's the way things happen [...].⁹²

Romanen gör inga utblickar mot den internationella scenen, men det torde vara fullt möjligt att se lorden som en potentiell diktatorstyp, mentalt besläktad med samtidens totalitära härskare. Jagcentreringen och maktberusningen, likgiltigheten för människoliv, övertygelsen att vara i pakt med en metafysisk kraft som styr historien – allt sådant understryker parallellerna. I samma riktning pekar att han verkar i den opinionsbildande branschen; lorden talar om det njutningsfyllda i medvetandet att kunna forma allmänhetens värderingar efter sin vilja. Och hans karismatiska inflytande över lättsuggererade människor är obestridligt, ehuru det inte påverkar romanens common-sense-inriktade kärlekspar. Hitler och Mussolini uppfattades ju under vissa skeden av sina karriärer som ett slags farsfigurer, en potential som Chaplin så sent som 1940 tar fasta på i sin diktatorsfilm. Upplösningen av Christies roman går för övrigt helt i komedins tecken. När fästmän slagit upp deras förlovning – helt i enlighet med lordens vilja för övrigt: hans kallelse är en annan än att leva traditionellt familjeliv – klappar hon honom på den kala hjässan och kallar honom ”sweet” vilket åter gör honom till en lite oförarglig lustigkurre.⁹³ Författaren tycks därmed slå bort den politisk-moraliska poäng som berättelsen enligt min läsning faktiskt rymmer; Whitfield utvecklas aldrig till den komiske Lucifer han kunde ha blivit: underhållning framför allt!

I följande års Christie-roman *One, Two, Buckle My Shoe* (1940) är klarspråket desto tydligare.⁹⁴ Kvinnan som känner igen maken till en ungdomsväninna undertecknar sin dödsdom då mannen i fråga levit i bigami och efter en av sina hustrur orättmätigt ärvt en förmögenhet som han förvaltat så väl att han blivit oundgänglig för den demokratiska regimen i England under det pågående kriget mot Nazityskland. Kan alltså återverkningarna i den offentliga sfären av en förbrytelse i den privata sfären bli så allvarliga att de ursäktar tre mord för att dölja det ursprungliga brottet? Ja, svarar den brottslige kapitalisten: ”[...] I believe, with all my heart and soul, that I am necessary to the continued peace and well-being of this country.”⁹⁵ Upplevelsen av maktens sötma, öppet och ärligt deklarerad, flyter här samman med den självbedrägliga övertygelsen att just han är den ödets man som kan frälsa landet:

For I've done something for England, M. Poirot. I've held it firm and kept it solvent. It's free from Dictators – from Fascism and from Communism. I don't really care for money as money. I do like power – I like to rule – but I don't like to tyrannize. We are democratic in England – truly democratic. We can grumble and say what we think and laugh at our politicians. We're *free*. I care for all that – it's been my life-work. But if I went – well, you know what would probably happen. I'm *needed*, M. Poirot.⁹⁶

Trots bekännelsen till demokratin är ju den företagsekonomiska synen på politiken tydlig. Ett land utan sunda finanser står på lerbötar och förtjänar inte att överleva.

Men för den obeveklige detektiven är detta inte nog: ”Yes, we are all human beings. That is what you have not remembered. [...] That is where you and I, M. Blunt, do not see alike.”⁹⁷

Som antytts består komplikationen i detta fall också i att förbrytaren är en så framstående exponent för den utopifientliga ideologi som Christies romaner uppenbart förespråkar. Han inkarnerar flera av dess nyckelbegrepp: stabilitet, trygghet, realism. Hållningen spetsas här av en common-sense-artad skepsis mot intellektuella spetsfundigheter överhuvudtaget, hos Christie ofta en typisk brittisk egenskap. Mannens styrka är att alltid hålla sig till ”the basic facts” och de fyra räknesätten – mer behövs inte för att förstå vad som bör göras. I alla dessa avseenden är brottslingen och detektiven fullständigt ense och skiljer sig härvidlag från de radikala hetsporrar som båda avskyr. Den enda punkt där deras åsikter går isär gäller alltså inställningen till människoliv, en punkt där Poirots kälkborgerlige motståndare utan att förstå det paradoxalt nog gör gemensam sak med samhällsomstörtarna. Ordningens försvarare blir själv en högmodig Lucifer och måste därför oskadliggöras: “[...] within you the love of power grew to overwhelming heights. So you sacrificed four human lives and thought them of no account.”⁹⁸

Det kapitalistiska systemet har i Christies romaner väsentligen en positiv, stabiliserande funktion. Men ofrånkomligen alstrar det makt åt vissa aktörer, makt som kan förblinda och missbrukas. Så mycket viktigare ter det sig att ordningens försvarare inser var gränsen går mellan moral och omoral och ser till att den upprätthålls – för att undvika systemets korrumpering. Detta är i sista hand Poirots och hans kollegors uppgift i Christies romaner.

Kritiken har som regel varit djupt onådigt mot de romaner Christie skrev under författarkarriärens slutskede. ”Prizes should be offered to readers who can explain the ending”, skriver Barnard spydigt om *Passenger to Frankfurt* (1970)⁹⁹ – vilket inte hindrar att romanen i fråga kan fungera som orgelpunkt för en rad motiv och teman i det föregående.

Bäst förstås *Passenger to Frankfurt* som en gallsprängd reaktion på den student- och ungdomsrevolt som just åren kring 1970 upptog sinnena. Författaren beskriver en kult av ungdomen som nått hysteriska höjder och som genom sin förening med vålds- och förstörelseromantik blivit en samhällsfara – särskilt som den har starka kapitalintressen bakom sig och särskilt som den ingått förening med extrem wagnerism och nynazism.¹⁰⁰ Från det nazistiska hjärtlandet i Bayern sprider sig revolt-rörelsen i allt vidare cirklar över jordklotet, till Italien, Frankrike, USA, Latinamerika, Sydostasien. Regeringarna står överallt oförstående och handfallna.¹⁰¹ Motreaktionen kommer rent bokstavligt från ”den gamla världen”, äldre män och kvinnor med erfarenhet och ansvarskänsla som representerar politik, förvaltning, affärliv

och vanligt sunt förnuft. Skaparen av den märkvärdiga substans som gör människor mer empatiska och solidariska, det vill säga vetenskapens representant, avböjer dock medverkan med motiveringen att människans ”förädling” måste vara hennes eget verk, den uppnås inte på artificiell väg.¹⁰²

Romanen varierar alltså – in absurdum – tankefigurer från det tidigare författarskapet. Man känner igen konspirationsidéerna, förkastelsen av utopiska drömmar om en bättre värld, avvisandet av överdriven intellektualisering, den klivna synen på kapitalets makt – det är den ”sunda” ekonomins företrädare vi återfinner på den goda sidan. Motmedlen stavas livserfarenhet, traditioner, common sense. Som Barnard antyder är det inte lätt att avgöra vad slutet på historien egentligen innebär. Men det förefaller som om forskningens företrädare till sist ändrar uppfattning och sluter sig till den gamla ordningens försvarare,¹⁰³ en reaktion som trots allt inte strider mot författarskapets utgångspunkter: liksom finansvärlden är vetenskapen ”värdenneutral”, kan utnyttjas i vilket syfte som helst; det är inte självklart på vilken sida den hör hemma.

Tveksam som spännings- och nyfikenhetsberättelse vittnar *Passenger to Frankfurt* således om kontinuiteten i Christies produktion. Det nya är att hoten mot ordningen aldrig slutgiltigt avvärjs; vissa frågetecken kvarstår med andra ord, kanske ett symptom på större oro än tidigare. Jämnt ett halvsekel efter debuten utger författaren ett verk med en delvis öppen upplösning. I sista hand avtecknar sig 1970 års roman mot samma bakgrund som tidigare fördes på tal apropå *At Bertram's Hotel*. Ett samhälle kämpar för sin överlevnad och vänder sig mot det förflutna för att hitta orienteringspunkter i samtiden. Men krisen beror på att detta samhälle gjort sig ur-arva, slutat tro på de traditionella värdena. Är det inte för sent att börja drömma om en återfödelse?

*

Christies romaner karakteriseras av en dragning till det oföränderliga och stillastående, men också av öppenhet och känslighet inför skeenden i tiden – ett bland flera spänningsförhållanden i hennes verk. I början av författarkarriären överflödar hotbilderna mot England och den västliga världen och i viss mening återkommer de under det kalla krigets frostigaste period i början av femtiotalet. Däremellan gestaltar Christie beredskapsstämningarna under krigsåren och deras moraliska komplikationer, för att senare visa hur ”hennes” samhällsklass återhämtar sig. Ungdomsvolten mot författarskapets slutfas aktiverar ett nytt samhällsintresse.

Individens rätt till frihet och självförverkligande är fundamentala inslag i Christies romanvärld. Människan måste få utvecklas enligt sina förutsättningar och fritt välja

sina livsformer. Både Marple och Poirot understryker denna rätt, som för dem är grundsten i en "borgerlig" livshållning. Å andra sidan är ju människan hemfallen åt synd och ondska. Att låta henne ge ohämmat utlopp för sina innersta anlag vore att prisge vår värld åt själviskhet, aggressivitet, despoti. Och som sagt kan vi tyvärr aldrig hoppas att människan ska bli annorlunda – hon är den hon är.

Den borgerliga idyll som ideligen tematiseras hos Christie är alltså en extremt skör livsform som varje ögonblick hotar att bryta samman inför trycket utifrån och inifrån. Richard Alewyn har talat om en "Verfremdungs"-effekt i den klassiska detektivromanen som skulle spegla vår upplevelse av en värld där ingenting är vad det synes vara.¹⁰⁴ I Christies fall kan man se idyllen som en önskedröm: en föreställning om hur världen kunde te sig om människan inte vore den hon är. Inte minst fungerar idyllen som en motbild till de utopiska projekt där individen reduceras till ett medel för de av en steril intellektualism dikterade målen.

Man kan emellertid inte utan vidare likställa idyllen med den "ordning" som flera gånger förts på tal i det föregående. Idyllen är demokratisk och individualistisk, en "mjuk" livsform byggd på tolerans och empati. Ordningen däremot är "hård", hierarkisk och auktoritär, grundad på förutsättningen att människan vet sin plats i det större sammanhanget och inte söker överskrida givna gränser. Här står vi inför det innersta spänningsförhållandet i Christies romanuniversum. Hur stor är egentligen skillnaden mellan utopisternas rigida planlösningar och den kanske inte mindre rigida hierarki som utmärker ordningen? Men frågan är om man inte också kan vända på resonemanget och hävda att ordningen betecknar själva förutsättningen för idyllen. Den senare utgör den pittoreska framsidan på den verklighet som ordningen i grund botten styr.

Både Heta Pyrhönen och Stephen Knight ser Christies författarskap som konflikt- och spänningsladdat och min framställning pekar i samma riktning, även om jag arbetar med andra kategorier än dessa föregångare. Pessimistisk människosyn bryter sig mot optimistisk betoning av människans rättigheter, liksom individualistisk idyll mot hierarkisk-auktoritär ordning. Därtill kommer den explicita kontrasten mellan denna idyll och en kollektivistisk utopi med både fascistiska och kommunistiska förtecken. Det hör till bilden att dessa spänningar förblir oförlösta; harmoniseringen uteblir alltså. De lyckliga slutet i Christies romaner är lyckliga bara i en efemär mening; under ytan lever motsättningarna kvar.

Detta gäller även den av Pyrhönen påpekade spänningen mellan "the ideology of rigid hierarchy" och "the ideology of equality and competitive individualism", som i själva verket speglar en motsättning mellan icke-moderna och moderna livsformer och inte minst en brytning inom det senare alternativet. I Christies romaner gröper den moderna tillvaron ur traditionella värden och skapar tomma och rotlösa män-

niskor, samtidigt som den alstrar ett stimulerande konkurrenssystem, där den enskilde kan bli sin egen lyckas smed; de ”goda” kapitalisterna i hennes berättelser till exempel bär syn för denna sägen. Till viss del präglas alltså idémönstren hos Christie av förvirring och spretighet, av ansatser i skilda riktningar.

Världen före 1914 är som påpekats en ofta underförstådd jämförelsepunkt till samhällsbilden i Agatha Christies romaner. Dessa tillkommer under en dramatisk tid präglad av två världskrig, ett kallt krig, ett imperiums upplösning, demokratins och välfärdsstatens grundläggning samt, inte minst, en smygande förändring av traditionsbundna borgerliga livsformer. Hennes verk kan läsas som reaktioner på dessa 1900-talets förskjutningar av tänkesätt och livsmönster, reaktioner som spänner över ett brett register av nostalgi, resignation, ironi och uppdämd vrede.

NOTER

- 1 Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven & London 1981, 194 f.
- 2 Se den mycket stränga kritiken i Bo Bennich-Björkmans *Forskning om detektivromanen 1907–1977. En kritisk granskning av viktigare insatser i England, USA, Frankrike och Tyskland*, Bromma 1979, 123 f.
- 3 Heta Pyrhönen, ”*Crime Is Common, Logic Is Rare*”. *Narrative and Moral Issues in the Detective Story*. Helsinki 1998, 199. Pyrhönens *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto, Buffalo, London 1999 är en mycket lätt retuscherad version av doktorsavhandlingen ovan. Den citerade passagen återfinns där på 212.
- 4 Se vidare Heta Pyrhönens presentation av Knight i hennes *Murder from an Academic Angle. An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Columbia SC 1994, 100 f. Se även John Scaggs, *Crime Fiction*, London & New York 2005, 47 f, som lutar sig en hel del mot Knight.
- 5 Nicholas Birns & Margaret Boe Birns, ”Agatha Christie: Modern and Modernist”, i *The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Eds Ronald G. Walker & June M. Frazer. U.o. 1990, 120–134.
- 6 David Grossvogel, ”Death Deferred: The Long Life, Splendid Afterlife and Mysterious Workings of Agatha Christie”, i *Art in Crime Writing. Essays on Detective Fiction*. Ed. Bernard Benstock. New York 1983, 1–15.
- 7 Detsamma gäller breda presentationer som Earl Bargainnier, *The Gentle Art of Murder. The Detective Fiction of Agatha Christie*, Bowling Green 1980, och Patricia Maida & Nicholas Spornick, *Murder She Wrote. A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*, Bowling Green 1982. De innehåller kapitel om Christies miljöer men har inte tillfört min framställning något av värde. Det har inte heller Anne Harts båda skuggbiografier

The Life and Times of Miss Jane Marple, New York 1985, och *The Life and Times of Hercule Poirot*, London 1990.

- 8 Jag har använt följande utgåvor: *A Murder Is Announced* (1950), Collins, London 1966 (a). *Appointment with Death* (1937), Dell, New York 1971 (a). *At Bertram's Hotel*, Collins, London 1965 (a) *Cat among Pigeons* (1959), Fontana Books, London 1973 (a). *Crooked House* (1949), Fontana Books, London 1973 (b). *Curtain: Poirot's Last Case* (1975), Fontana Books, London 1976. *Death on the Nile* (1937), Penguin Books, Harmondsworth 1953. *Destination Unknown* (1954), Fontana Books, London 1973 (c). *Dumb Witness* (1937), Fontana Books, London 1983. *Evil under the Sun* (1941), HarperCollins Agatha Christie Signature Ed., London 2001 (a). *Murder Is Easy* (1939), Fontana Books, London 1968. *Murder on the Orient Express* (1934), Fontana Books, London 1965 (b). *N or M?* (1941), Fontana Books, London 1985. *One, Two, Buckle My Shoe* (1940), HarperCollins Agatha Christie Signature Ed., London 2002. *Ordeal by Innocence* (1958), Fontana Books, London 1967. *Passenger to Frankfurt* (1970), HarperCollins Agatha Christie Signature Ed., London 2003. *Peril at End House* (1932), Collins, London 1966 (b). *Taken at the Flood* (1948), Fontana Books, London 1975. *Ten Little Niggers* (1939), Fontana Books, London 1966 (c). *The Big Four* (1927), Fontana Books, London 1972 (a). *The Clocks* (1963), Pocket Books, New York 1972 (b). *The Man in the Brown Suit* (1924), Pan Books, London 1972 (c). *The Moving Finger* (1943). Penguin Books, Harmondsworth 1954 (a). *The Murder at the Vicarage* (1930), Fontana Books, London 1972 (d). *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), Pocket Books, New York 1973 (d). *The Mysterious Affair at Styles* (1920), Pan Books, London 1965 (c). *The Mystery of the Blue Train* (1928), Pocket Books, New York 1971 (b). *The Secret Adversary* (1922), Pan Books, London 1973 (e). *The Secret of Chimneys* (1925), St. Martin's Paperbacks, New York 2001 (b). *The Seven Dials Mystery* (1929), Fontana Books, London 1971 (c). *They Came to Baghdad* (1951), Fontana Books, London 1954 (b). *They Do It with Mirrors* (1952), Collins, London 1969. *Towards Zero* (1944), Fontana Books, London 1970.
- 9 Gillian Gill, *Agatha Christie. The Woman and Her Mysteries*, New York m.fl. 1990, kap. 1–2; Janet Morgan, *Agatha Christie. A Biography* (1984), London 1985, kap. 1–3; Michael Gilbert, "A Very English Lady", i *Agatha Christie. First Lady of Crime*. Ed. H.R.F. Keating, London 1977, 49–78; Mary Wagoner, *Agatha Christie* (Twayne's English Authors Series, 432), Boston 1986, kap. 1; jfr Agatha Christie, *An Autobiography*, London 1977, del 1–3.
- 10 Enligt den inre baksidestexten i Christie 2001b har författaren sålt runt en miljard exemplar på engelska och ytterligare en miljard på 44 andra språk; motsvarande text i Christie 2003, 1, talar dock om 100 andra språk.
- 11 Christie 2001b, 265.
- 12 Ib., 149.
- 13 Christie 1972d, 51.
- 14 Christie 1954a, 133, och dens. 1969, 15.
- 15 Christie 1972d, 163.
- 16 Christie 2001a, 19, 21.

- 17 Christie 1976, 169.
- 18 ”Do we not know, you and I, Hastings, how often a murderer, his confidence disturbed, turns and kills a second, or even a *third* time”, säger Poirot i *Dumb Witness* (1937; Christie 1983, 156).
- 19 Christie 1973b, 160.
- 20 Barn och tonåringar som mördar även i *At Bertram's Hotel* (1965) och *Hallowe'en Party* (1969).
- 21 Christie 1970, 78.
- 22 Christie 2001a, 22.
- 23 Gill 1990, 87 f.
- 24 Wodehouse-figurer i tjugotalsromanerna: sir Eustace Pedler och hans sekreterare Guy Pagett i *The Man in the Brown Suit*, lord Caterham, George Lomax och Bill Eversleigh i *The Secret of Chimneys*, lord och lady Cootes samt deras sällskap av morgonsömniga ungdomar i *The Seven Dials Mystery*.
- 25 P.G. Wodehouse, *Leave It to Psmith* (1923), London u.å., 155 ff.
- 26 Christie 2001b, 142.
- 27 Wodehouse, *The Code of the Woosters* (1937), London m.fl. 1990, 17 f, 38 f.
- 28 Christie 1971c, 94.
- 29 Martin Priestman, *Detective Fiction and Literature. The Figure on the Carpet*, Basingstoke & London 1990, 159.
- 30 För en – freudianskt orienterad – specialstudie om denna roman se David Grossvogel, ”Agatha Christie: Containment of the Unknown”, i dens. *Mystery and Its Fictions. From Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore & London 1979, 39–52.
- 31 Christie 1965c, 177, 188 ff.
- 32 Mellan dessa insatser ligger Christies genombrottsbok *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) där motivet ståndspersoner på obestånd likaledes spelar en central roll. ”Pretending to be thankful for all the nasty castoff things rich relations give you. Last year's coats and skirts and hats”, klagar Flora Ackroyd (Christie 1973d, 73) och flickans mor instämmer i hennes lamentationer: ”Oh, yes, not a penny we could call our own.” (Ib. 82)
- 33 Christie 1966a, kap. 12–13.
- 34 Robert Barnard, *A Talent To Deceive. An Appreciation of Agatha Christie* (1980), London 1990, 88.
- 35 Christie 1975, 17 ff.
- 36 Ib., 33 ff.
- 37 Ib., 177 ff.
- 38 Ib., 191 f.
- 39 Christie 1972a, 36; jfr Barnard 1990, 10 ff.
- 40 Torsten Burgman, *Svensk opinion och diplomati under rysk-japanska kriget 1904–1905*, Sthm/Uppsala 1965, 47–54.
- 41 Dag Hedman, *Eleganta eskapader. Frank Hellers författarskap till och med Kejsarens gamla kläder*. Örkelljunga 1985, 316.

- 42 Christie 1972a, 19.
- 43 Joseph Conrad, *The Secret Agent* (1907), London 1975, 33 ff.
- 44 E.J. Hobsbawm, "Bolshevism and the Anarchists", i dens. *Revolutionaries. Contemporary Essays* (1973), London 1982, 61 ff.
- 45 R.R. Palmer, *Nya tidens världshistoria*. II. Sthm m.fl. 1959, 299.
- 46 Christie 1973d, 33, 138; jfr Barnard 1990, 11 f.
- 47 Om nihilist- och anarkistberättelsen runt sekelskiftet 1900 se Dag Hedman, "Samhällsdebatterande förryttare eller eskapistiska eftersläntare? Populärlitteraturens status exemplifierad med sekelskiftets brittiska invasions-, agent- och spionfiktions, främst av William Le Queux", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2001:1, 105 ff.
- 48 Jag tänker på verk som *Murder on the Orient Express* (1934), *Death in the Clouds* (1935), *Murder in Mesopotamia* (1936), *Appointment with Death* (1937) och *Death on the Nile* (s.å.). Se dock doktor Gerards utläggning om tidens onda krafter i *Appointment with Death* (Christie 1971a, 34) och avslöjandet av den nationalistiske uppvigglaren i *Death on the Nile* (Christie 1953, 232). I båda fallen rör det sig dock om ytterst marginella inslag.
- 49 Christie 1985, 127 f, 174 f.
- 50 Jfr Knight 1980, 112 och Scaggs 2005, 46. Båda forskarna syftar på Christies *The Murder of Roger Ackroyd*, där ju berättarjaget är brottslingen, vilket de ser som uttryck för tanken att dödsimpulsen finns, inte bara inom den egna miljön, utan till och med inom det egna jaget – en föreställning utan aktualitet för min framställning.
- 51 Lucifer-metaforen dyker upp redan i *N or M?* 1941 (Christie 1985, 184) och utvecklas sedan ytterligare i *They Came to Baghdad* tio år senare.
- 52 Christie 1973d, 215 ff.
- 53 Christie 1985, 183.
- 54 Christie 1954b, 166.
- 55 Se behandlingen av denna roman i nästa avsnitt.
- 56 Christie 1973c, 9.
- 57 Christie 1954b, 167.
- 58 Ib., 167 f.
- 59 Christie 1973c, 146, 164.
- 60 Christie 1954b, 166.
- 61 Christie 1969, 210 ff.
- 62 Christie 1973a, 17 ff.
- 63 Ytterligare ett intressant exempel erbjuder *Ordeal by Innocence* (1958) där det socialreformatoriska projektet bedrivs inom ramen för en överklassfamilj med adoptionsbarn; socialreformatorn i denna roman utvecklas i alltmer auktoritär riktning och gör anspråk att i detalj styra klienternas liv. Även här leder givetvis projektet till katastrof.
- 64 Christie 1953, 70, 86 f, 152 f, 247 f.
- 65 Christie 1966a, 12 f, 123 ff, 255 f.
- 66 Christie 1972b, 244.
- 67 Jfr Birns & Boe Birns 1990, 125 f.
- 68 Jfr Porter 1981, 195.

- 69 G.K. Chesterton, *A G.K. Chesterton Omnibus Containing The Napoleon of the Notting Hill, The Man Who Was Thursday, The Flying Inn* (1932), London 1965, 225 ff, 335 f.
- 70 Christie 1971c, kap. XXXI.
- 71 Ib., 108.
- 72 Christie 1973d, 173.
- 73 Christie 1973c, 9.
- 74 Se t.ex. den engelske journalisten W.T. Steads i början av 1900-talet mycket lästa *The Americanisation of the World, or the Trend of the Twentieth Century* (1902) pass.
- 75 Simon Jeune, *De F.T. Graindorge à A.O. Barnabooth: les types américains dans le roman et le theatre francais 1861–1917*, Paris 1963, 33, 458 f, 461 ff, Valentin Kiparsky, *English and American Characters in Russian Fiction*, Berlin 1964, 135.
- 76 Den amerikanske kapitalisten i *The Big Four* (1927) spelar en utpräglad skurkroll och hans landsman och miljonärskollega Rufuus Van Aldin i *The Mystery of the Blue Train* (1928) är, liksom sin dotter Ruth, en hård och kylslagen person.
- 77 Christie 2001a, 248.
- 78 Christie 1969, 49 ff.
- 79 Christie 1985, 14 ff.
- 80 Christie 1954, 166.
- 81 Christie 1973c, 33 ff.
- 82 Pyrhönen 1994, 109 ff. För ett helhjärtat försvar för Christie från feministisk infallsvinkel se dock Michele Slung ”Let’s Hear It for Agatha Christie: A Feminist Appreciation”, i *The Sleuth and the Scholar. Origins, Evolution, and Current Trends in Detective Fiction*. New York m.fl. 1988, 63–68.
- 83 Christie 1971a, 127.
- 84 Se behandlingen av *One, Two, Buckle My Shoe* nedan.
- 85 Jfr *Murder on the Orient Express* där det kollektiva mordet på gangstern och kidnapparen Ratchett retroaktivt legitimeras av Poirot (Christie 1965b, kap. 9). Om detta grepp i romanen i fråga se R. Gordon Kelly, *Mystery Fiction and Modern Life*, Jackson., Miss., 1998, 145 ff. Jfr även *Curtain: Poirot’s Last Case* där mästardetektiven själv verkställer avrättningen, för att därefter, liksom för övrigt Wargrave i *Ten Little Niggers*, begå självmord. Poirot är här djupt osäker om det rättmätiga i sitt handlande och ger överhuvudtaget prov på en tidigare sällan visad ödmjukhet inför detektivarbetets komplikationer (Christie 1976, 187); detta till skillnad från den sadistiske Wargrave som uppenbart njuter av att få utkräva sin hämnd (Christie 1966c, 180 ff).
- 86 Christie 2001b, 242.
- 87 Ib., 188 f.
- 88 Barnard 1990, 15; Gill 1990, 89 f.
- 89 Christie 1973a, 185.
- 90 Christie 1972a, 11.
- 91 Christie 1973c, 179 ff.
- 92 Christie 1968, 145 f.
- 93 Ib., 188.

- 94 John G. Caweltis utförliga analys av denna roman (under den ena av dess båda amerikanska titlar *An Overdose of Death*; den andra är *The Patriotic Murders*) i *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago & London 1976, 111–117, förbigår helt de inslag som här ställs i förgrunden. Se dock Birns & Boe Birns 1990, 127 f.
- 95 Christie 2002, 287.
- 96 Ib., 285 f.
- 97 Ib., 289.
- 98 Ib., 290.
- 99 Barnard 1990, 202. Jfr fragmentariska citat ur negativa recensioner av Christies sista romaner i Vanessa Wagstaff & Stephen Poole, *Agatha Christie. A Reader's Companion*, London 1977, 218 f.
- 100 Den wagnerska Siegfriedgestalten – återopad redan i *They Came to Baghdad* (se ett av de långa citaten därifrån ovan) – bildar kittet mellan de båda fenomenen och blir huvudmetafor för ungdomsupproret.
- 101 Christie 2003, kap. 10–14.
- 102 Ib., 345 f.
- 103 Ib., 356 f.
- 104 Richard Alewyn, "Detektivromanens anatomi", i *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*. Red. Dag Hedman, Lund 1995, 177 f.

ABSTRACT

Lars Wendelius, "Mind you, I still believe in democracy". *Samhälle och politik i Agatha Christies kriminalromaner*. (*Society and Politics in Agatha Christie's Crime Novels*.)

A deep distrust of man and a longing for order and stability characterize Christie's novels. The social system is threatened by man's desire to transgress given boundaries, above all by his utopian and idealistic dreams of a brave new world nourished by his lust for power. The opponents of these tendencies represent pragmatism, common sense, experience and traditions — virtues personified by characters like Jane Marple and Hercule Poirot. Christie's books are characterized by, on the one hand, a tendency to idealize the old (Victorian and Edwardian) world and to represent the modern world as rootless and hollow, and, on the other hand, a tendency to represent the modern world as full of possibilities of self-realization for common man.