

KILLER PLOTTING

Typologisk intriganalys utifrån fjärrläsningar av 113 samtida svenska kriminalromaner

Karl Berglund

I ”Kriminalromanens typologi” (1971) skiljer strukturalisten Tzvetan Todorov på två huvudtyper av kriminalberättelser. Den första utgår från läsarens *nyfikenhet* att få reda på vad som har hänt. Vanligtvis innebär det att ta reda på vem som har begått ett eller flera mord, samt hur och varför det/de har begåtts. I sin mest renodlade form finns den nyfikenhetsbaserade kriminalberättelsen i pusseldeckaren. Den andra utgår från *spänning* genom att rikta läsarintresset mot vad som kommer att ske snarare än vad som skett. Urformen för detta slags kriminalberättelse är thrillern.¹

Det rör sig alltså om två närmast inverterade berättartekniker: i pusseldeckaren får läsaren reda på vad som har hänt men söker förklaringarna till det inträffade (verkan → orsak); i thrillern får läsaren reda på alla förutsättningar, men inte vilka följderna kommer att bli (orsak → verkan). Todorov påpekar vidare och mycket riktigt att dessa två huvudtyper inte sällan blandas i olika mellanformer, men därefter slutar hans analys och han gör inga försök att mer ingående klassificera dem.²

Fastän att Todorovs typologi har blivit en självklar utgångspunkt i forskningen om kriminallitteratur har det gjorts få försök att bygga vidare på den vid studier av samtida deckare.³ Vad som dominerar inom fältet är analyser av kriminalfiktionens samhällsskildringar, och i sådana studier tenderar fokus att i liten grad ligga på formmässiga aspekter (förmodligen därför att man är mer intresserad av att tolka genrens innehåll som uttryck för en tidsanda än som uttryck för genrekonventioner som varierar). För det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur – som är vad som står i fokus i föreliggande artikel

– är denna prägel på forskningen särskilt framträdande. De flesta studier är inriktade mot vad genren har att säga om det svenska samhället, inte sällan specifikt den successiva nedmonteringen av den svenska välfärdsstaten. Denna snedvridning har skapat ett forskningsglapp: en ansevärd del tematiska studier har utförts, men få analyser av form eller berättarteknik.⁴

Med Todorovs typologi dominerar mellanformerna helt i det tidiga 2000-talets svenska deckargenre. Vanligt är att kriminalromaner börjar med en mordutredning enligt nyfikenhetsmodellen, för att senare skifta karaktär och övergå till att i slutet fokusera på spänningmomenten. Inte sällan interfolieras dessutom avsnitt berättade ur mördarens eller offrens perspektiv med den övergripande berättelsen om mordutredningen, vilket skapar framåtriktade spänningmoment inom den större och primärt nyfikenhetsdrivna intrigen också innan mördarens avslöjande.⁵ Utöver sådana grundläggande iakttagelser ger forskningen dock få svar på hur vår tids populäraste romaner är strukturerade.

Ett forskningsfält som på senare år har intresserat sig för narrativa strukturer, bland annat i samtida populärfiktion, är den särskilt i USA snabbt framväxande gren av digital humaniora som ägnar sig åt att med hjälp av datorstödda *text mining*-metoder utforska mönster i större digitalt tillgängliga litterära textkorpora. Mycket kortfattat kan sägas att detta slags studier ser narrativ som en sekvens från 0 (romanens början) till 1 (romanens slut), och att det med utgångspunkt i ordfrekvensberäkningar i stora material går att påvisa narrativa mönster som tidigare har varit svåråtkomliga för litteraturforskningen.⁶

Syftet med föreliggande artikel är att med avstamp i ett *text mining*-perspektiv och genom att använda en kombination av datorstödda och manuella kvantitativa metoder kartlägga när mördaren nämns i förhållande till när hen avslöjas i ett större urval (113) samtida svenska kriminalromaner, för att därigenom synliggöra vilka slags narrativ som är återkommande i genren. Förhoppningen är att undersökningen i förlängningen ska ge en empiriskt förankrad uppdatering och förfining av Todorovs typologi. Det ska dock noteras att analysen endast rör hur mördare integreras och avslöjas i intrigen. Detta är en central del av kriminalromaner, men det finns många andra aspekter av dessa som jag valt att inte ta i beaktande – ett exempel är när i intrigen offren hittas, ett annat är utvecklingen av huvudpersonens privatliv som inte sällan spänner över hela romanserier. Den typologi

jag konstruerar ska förstås som en formalistiskt färgad grunduppdelning av toppskiktet av det tidiga 2000-talets svenska deckare och inte som en fullständig analys.⁷

Därtill är syftet att visa hur kvantitativa och datorstödda metoder kan användas vid litteraturforskning på svenskspråkiga material mer generellt. Avslutningsvis diskuteras därför fördelar och nackdelar med studiens kombination av traditionella och datorstödda metoder, som jag här har valt att kalla *killer plotting*.

TEORETISK SITUERING INOM FÄLTET DIGITAL HUMANIORA

Digital humaniora är ett spretigt forskningsfält. På många sätt har det, som Matthew Jockers påpekar, kommit att bli ett slags paraplyterm för all humaniora som på något sätt har med ”det digitala” att göra.⁸ Övergripande går det att skönja två huvudsakliga forskningsområden inom fältet, där det ena främst intresserar sig för analyser av olika sorters digitala kulturyttringar, medan det andra främst använder datorstödda metoder för att analysera digitalt åtkomligt fulltextmaterial.⁹ Föreliggande undersökning hör till den senare delen av fältet: det ”digitala” ligger således i angreppssättet, då materialet inte är vad som brukar kallas *born digital*, utan traditionella romaner som företrädesvis läses som tryckta böcker (även om jag så klart har haft tillgång till materialet i digital form vid analyserna).¹⁰

Inom litteraturvetenskaplig *text mining* har Franco Morettis provokativa term *distant reading* blivit stilbildande (en term som ska förstås i relation till den i hans ögon dominerande traditionen av litteraturvetenskaplig närläsning). Moretti menar att avståndet till litterära texter i sig förändrar forskarens blick och därmed de frågor som kan ställas: ”Distant reading: where distance, let me repeat it, is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems.”¹¹ Detta medvetna distanstagande till det undersökta materialet är också utgångspunkten här. Genom möjligheten att med relativt enkla datorstödda metoder kunna fjärläsa och därmed beakta *alla ord* i ett större urval romaner kan nya mönster framträda.

Stora delar av den amerikanska *text mining*-forskningen har varit polemisk i sitt förhållande till traditionell litteraturforskning. De största skillnaderna menar man ligger i *hur* litteratur studeras (kvanti-

tativt istället för kvalitativt); *vilket slags* litteratur som studeras (all slags litteratur istället för främst kanoniserad litteratur); samt vilka *epistemologiska utgångspunkter* som ligger till grund för analyserna (rationella, ”objektiva” analyser av hårda data istället för subjektiva tolkningar).¹²

Jag menar emellertid att de här motsättningarna är något överdrivna. I ett vidare perspektiv finns det gott om exempel på äldre litteraturforskning som är kvantitativ och som har uppehållit sig vid litteraturen i litteratursamhällets utmarker.¹³ Inte heller ter sig litteraturvetenskapen så kunskapsteoretiskt homogen som bland annat Jockers gör gällande – särskilt inte om man ser bortom de senaste decenniernas teoriboom. Min utgångspunkt är att *text mining* snarare ska ses som ett metodiskt komplement, som kan användas för att empiriskt underbygga mer hävdvunnet humanistiskt tolkningsarbete, och som med de rätta verktygen kan göras snabbt, effektivt och med hög pregnans. Liknande perspektiv företräds av bland annat Andrew Piper, Adam Hammond och Hoyt Long och Richard Jean So.¹⁴

Inom *text mining* finns det stundtals en ambition att arbeta med så stora material som möjligt, ungefär enligt principen ”the bigger data, the better”. På ett statistiskt plan är det givetvis korrekt, men med avståndet till materialet minskar också forskarens möjligheter att ha kännedom om det. Jag vill istället argumentera för förtjänsterna med det slags mellanposition som den här undersökningen är ett exempel på: ett halvstort och noga kontrollerat urval, som analyseras med hjälp av både manuella och datorstödda metoder. Genom ett sådant angreppssätt går det att upprätthålla en stor förtrogenhet med materialet – vad som inom fältet ibland kallas för *domänexpertis* – samtidigt som det går att dra fördel av den storskalighet och exakthet som maskinella analyser erbjuder. Till vissa delar påminner utgångspunkten om vad Peter Leonard och Tim Tangherlini kallar *mesoscope*, en analytisk nivå som kombinerar ett mikro- och ett makroperspektiv och därmed befinner sig mitt emellan.¹⁵

METOD

I det följande använder jag mig av en kvantitativ kombinationsmetod i två led. I en tidigare studie – *Död och dagishämtningar* (2017) – har jag genomfört en manuell kvantitativ innehållsanalys av 116 kriminal-

romaner i toppskiktet av den svenska deckargenren under det tidiga 2000-talet. Jag noterade då en mängd tematiska detaljer, bland annat vilka mördarna är i samtliga romaner, samt när mördaren avslöjas.¹⁶

Denna information har i föreliggande undersökning kompletterats med datorstödda ordfrekvensberäkningar av samtliga gånger respektive mördare nämns i respektive roman.¹⁷ Dessa tre typer av data – vilka mördarna är, när de avslöjas, samt alla gånger de nämns – ligger i sin tur till grund för den typologiska analysen. Avslöjandet visar när i intrigen det huvudsakliga skiftet från nyfikenhet till spänning sker i kriminalromanerna: innan avslöjandet undrar läsaren främst vem mördaren är, efter avslöjandet främst hur mördaren ska tas fast innan någon mer dödas. Tillsammans med data om när mördarna nämns innan (och efter) avslöjandet framträder intrigens huvuddrag – ledtrådar, möten med mördaren, avslöjande, upplösning. Vad det rör sig om är alltså ett slags kvantitativ formalism, där en större mängd *sujetter* – för att använda de ryska formalisternas begrepp – jämförs med varandra för att påvisa återkommande mönster i den samtida svenska deckargenren.¹⁸ Det ska dock noteras att jag i analysen inte tar hänsyn till *fabulan* (tidshopp, återblickar, etcetera), utan endast till den ordning som händelserna presenteras i intrigen/sujetten.

Vidare har ordfrekvensberäkningen endast innefattat den vanligaste formen av mördarens namn samt genitivböjningar av detta namn. Oftast benämns mördarna med förnamn, men ibland med efternamn och ibland med både för- och efternamn. Principen har när det gäller namnproblematiken uteslutande varit att utgå från det undersökta materialet.¹⁹ Metoden fångar i stort sett alla gånger mördaren explicit omnämns i intrigen. Dessutom är den fri från brus då blanksteg eller skiljetecken är det enda som accepteras i direkt anslutning till söktermerna.²⁰

Vad metoden inte fångar in är de avsnitt där mördaren omnämns endast med pronomen. Att komma åt också sådana förekomster vore klart intressant, men det skulle kräva mer avancerade datorlingvistiska analyser – inte minst eftersom ett vanligt berättartekniskt grepp i kriminalromaner är att beskriva korta scener ur mördarens perspektiv utan att avslöja vem det är som fokaliseras, det vill säga enbart genom pronomen. Sådana metoder vore väl värda att utforska framgent, men det ska påpekas att de avsnitt där mördaren är dold fyller något andra berättartekniska funktioner i kriminalberättelser: i avsnitt med

”dold mördare” vet läsaren – åtminstone i normalfallet – att det är mördaren som fokaliseras, men inte vem mördaren är; i avsnitt där mördaren namnges vet varken läsaren eller romanens utredare att det är mördaren som talar. De förra fungerar ofta som spänningsalstrande moment, de senare huvudsakligen som utlagda ledtrådar i mordgåtan, innan själva avslöjandet. Vad som analyseras i denna artikel är som sagt uteslutande det senare.

MATERIAL

Materialet består av kriminalromaner skrivna av de mest framgångsrika svenska deckarförfattarna kring 2000-talets första decennium, en kommersiellt sett mycket stark period för den svenska deckargenren. Urvalet baseras på den skiktning av svenska deckarförfattare som presenteras i *Deckarboomen under lupp* (2012), där fem kriterier används för att mäta litterär framgång. Där identifieras 24 författare eller författarpär som särskilt framgångsrika i den svenska deckargenren under perioden 1998–2010, och det är kriminalromaner av dessa författare som ligger till grund för analysen.²¹ Gruppen består av:

Karin Alvtegen	Thomas Kanger	Håkan Nesser
Arne Dahl	Lars Kepler	Leif G.W. Persson
Åke Edwardson	Jens Lapidus	Anders Roslund & Börge Hellström
Kjell Eriksson	Stieg Larsson	Viveca Sten
Jan Guillou	Åsa Larsson	Johan Theorin
Anna Jansson	Camilla Läckberg	Aino Trosell
Mari Jungstedt	Henning Mankell	Helene Tursten
Mons Kallentoft	Liza Marklund	Karin Wahlberg

Av dessa författare har de första fem kriminalromanerna (eller så många som finns) av respektive författare utgivna från och med 1998 valts ut till en korpus som består av totalt 116 kriminalromaner.²² Eftersom jag studerar några av de mest populära böckerna från det tidiga 2000-talet finns nästan hela materialet tillgängligt som digitala fulltexter i form av kommersiellt utgivna e-böcker. Av urvalets 116 romaner finns 113 tillgängliga i digital form, en andel om 97 procent.²³ Sammantaget baseras analysen således på 113 kriminalromaner i e-

boksutgåvor, skrivna av 24 framgångsrika författare eller författarpär och utgivna perioden 1998–2015. Ur e-böckerna har råtexten extrahärats och på denna har ordfrekvensberäkningar genomförts.

KILLER PLOTTING – SEX TYPER AV INTRIGER

Finns då några återkommande berättartekniska mönster i urvalets kriminalromaner? Ja, är det korta svaret – relativt tydliga mönster framträder när ordfrekvenser av mördarens namn i intrigen kombineras med tidpunkten för när mördaren avslöjas. En klar majoritet av romanerna i urvalet har efter analys förts till en av sex återkommande typer av intriger. Dessa har sedan namngivits av mig utifrån hur de är uppbyggda och fungerar i genren. Av de sex intrigerna visade sig två typer vara mest populära medan fyra använts något mer sällan, men samtliga är spridda över hela korpusen och mellan olika författarskap – den minst populära typen av intrig används av en tredjedel av urvalets författare. Endast 15 romaner i urvalet (cirka 13 procent) passar inte in i någon av de sex intrigtyperna (se tabell 1).

I det följande går jag igenom dessa sex typer av intriger och resonerar om hur de fungerar i genren. Som stöd för analysen återoppar jag två romandigram för varje typ. Utfallet för resterande romaner i samma kategori är alltså snarlikt, om än givetvis inte identiskt. Diagrammen visar genom utslag i blått på y-axeln den frekvens som mördaren nämns med i olika delar av intrigen (och även i gult i de fall en andra mördare finns). Narrativet visualiseras av x-axeln som en sekvens av romantid från romanens första ord (o) till dess sista (1). Varje roman har delats upp i 100 lika stora delar, och det är omnämnandeintensiteten av mördarens namn i varje sådan del av intrigen som visualiseras i diagrammen.²⁴ De röda och svarta linjerna som korsar diagrammen visar var mördaren avslöjas för läsaren (röd linje) respektive huvudpersonen (svart linje). I de fall där detta sker samtidigt är linjen rödsvartrandig (se t.ex. diagram 1).

Tabell 1. Återkommande typer av deckarintriger i urvalet

Typ av intrig	<i>n</i> romaner	Romaner av <i>n</i> författare	Mördaren avslöjas för läsaren (% av romantid, snitt)
1. Den närvarande mördaren	22 (19 %)	14 (58 %)	91 %
2. Den till synes obetydliga mördaren	25 (22 %)	15 (63 %)	92 %
3. Den misstänkta mördaren	12 (11 %)	10 (42 %)	92 %
4. Mördaren från ingenstans	11 (10 %)	8 (33 %)	88 %
5. Twist med två mördare	14 (12 %)	12 (50 %)	66 % (nr 2: 91 %)
6. Den icke-dolda mördaren	14 (12 %)	11 (46 %)	46 %
Annat/ej tillämbart	15 (13 %)	9 (38 %)	–
Totalt	113 (100 %)	24 (100 %)	81 %

Intrig 1: den närvarande mördaren

I ”den närvarande mördaren” (22 förekomster i urvalet, 19 procent) är mördaren från början eller tidigt i romanen ständigt närvarande i intrigen, men utan att läsaren eller huvudpersonerna vet om att personen ifråga är mördaren. I romanens slutskede avslöjas detta (i genomsnitt efter 91 procent av romantiden), vilket förbyter nyfikenheten till spänning och leder till en thrillerartad upplösning. Stieg Larssons *Män som hatar kvinnor* (2005) (diagram 1) är ett bra exempel på en roman med den här typen av intrig. Mördarna Martin och Gottfried Vanger finns hela tiden med i berättelsen från det att Mikael Blomkvist och Lisbeth Salander påbörjar mordutredningen. (Gottfried dock i mindre grad eftersom han är död i berättelsens nutid; alla hans mord har begåtts i romanens dåtid.) När huvudpersonerna och därmed samtidigt läsaren inser att far och son Vanger har begått alla mordet följer romanens thriller- och actionmoment, där Martin står i intrigens centrum först när han torterar Blomkvist, därefter när han flyr från Salander och slutligen omkommer i den biljakt som följer (vilket förklarar ökningen på den gula kurvan i diagram 1).

Att ha en påtagligt närvarande mördare är ett klassiskt sätt att bygga upp en kriminalroman. Det är en typ av intrig som är tänkt att överraska läsaren genom att placera mördaren så långt fram i

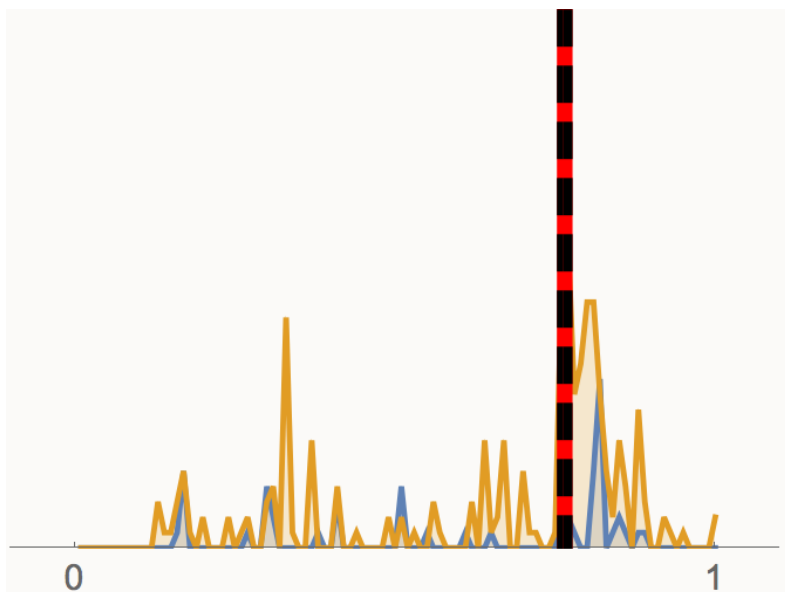


Diagram 1: Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor* (2005), Stockholm: Norstedts, 2013 [e-bok]; sökord: Gottfried Vanger (blå linje) och Martin Vanger (gul linje).

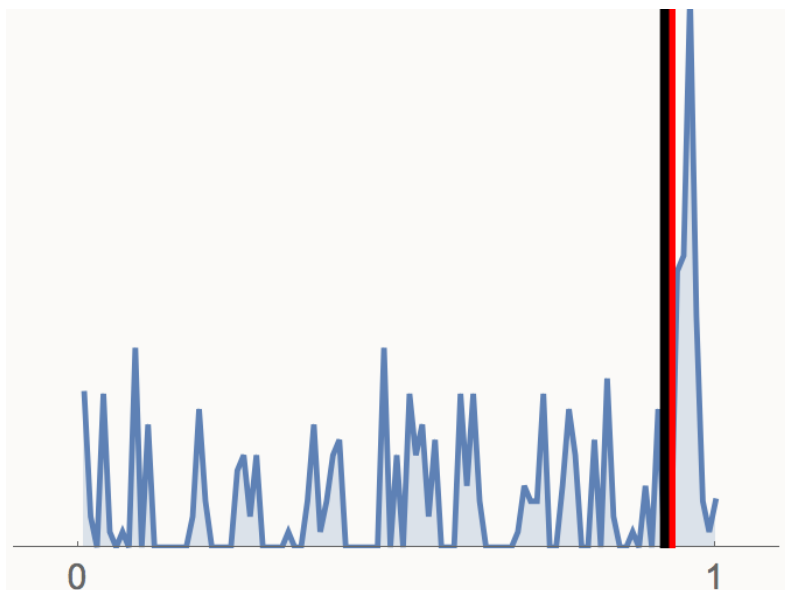


Diagram 2: Camilla Läckberg, *Olycksfågeln* (2006), Stockholm: Forum, 2014 [e-bok]; sökord: Lars Kruse och Hanna Kruse.

berättelsen att misstankarna just därför ska hamna på annat håll; här finns stora likheter med hur *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* (1999) definierar "least likely suspect", den i deckargenren återkommande konventionen att låta den romangestalt som framstår som mest oskyldig vara mördaren.²⁵ Greppet är särskilt vanligt i pusseldeckare, då de inte sällan arbetar med en begränsad mängd misstänkta – till exempel genom att det begås ett mord på en avskild ö eller ett stillastående tåg – vilket gör det möjligt för läsaren att lista ut vem mördaren är.

Att detta slags intrig återfinns i Larssons bästsäljare beror säkerligen på författarens medvetna genreblandning, med blinkningar och lån från bland annat äldre pusseldeckare.²⁶ Men att intrigtypen är en av de vanligaste i urvalet vittnar också om att influenserna från pusseldeckartraditionen är starkare än vad som ofta lyfts fram i forskningen om svensk kriminallitteratur. Camilla Läckbergs *Olycksfågeln* (2006) (diagram 2), exempelvis, fungerar på många sätt i linje med idealen i denna tradition. I romanen introduceras mördaren Hanna Kruse redan i öppningsscenen, när hon arbetar sin första dag på Tanumshede polisstation och omgående får börja utreda ett mord tillsammans med Patrik Hedström, en av huvudpersonerna. Flera mord följer, och i romanens slutskede visar det sig alltså att det är Hanna Kruse som tillsammans med sin bror har begått de dåd hon själv är med och utreder.

Intrig 2: Den till synes obetydliga mördaren

"Den till synes obetydliga mördaren" (25 förekomster i urvalet, 22 procent) har en tydlig relation till föregående intrigtyp, men den utgår från ett slags omvänd psykologi gentemot den tilltänkta läsaren. Istället för att placera mördaren i förgrunden förekommer hen som bi-figur i enstaka scener. För läsaren är det lätt att missa att personen har något med mordutredningen att göra, vilket naturligtvis är poängen. I till exempel Mari Jungstedts *I denna stilla natt* (2004) (diagram 4), är mördaren Leif Almlöv en vän till kommissarie Anders Knutas, som dyker upp vid några tillfällen i berättelsen utan att ha till synes någon relevans för mordintrigen. När Knutas i slutet av romanen tillbringar några semesterdagar på tu man hand med Almlöv, som plötsligt börjar ställa frågor om mordutredningen, börjar läsaren emellertid ana oråd.

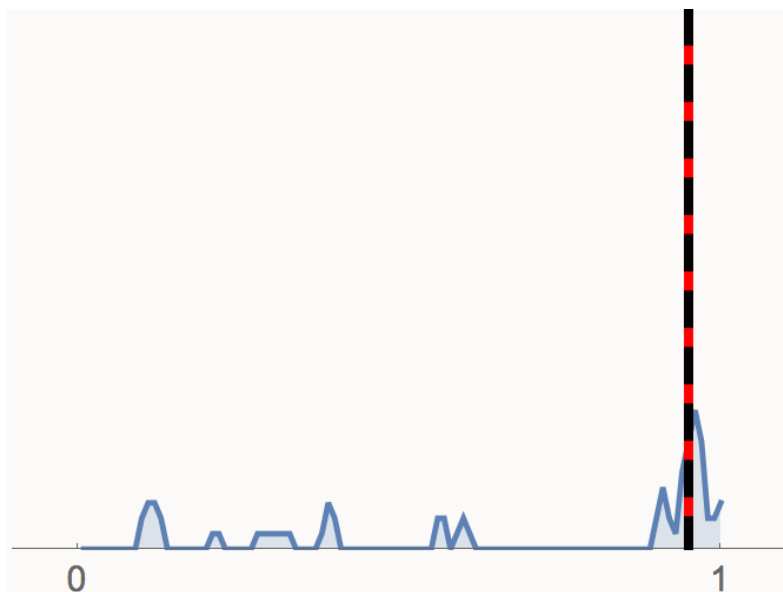


Diagram 3: Thomas Kanger, *Den döda vinkeln* (2003), Stockholm: Mai Linh förlag, 2013 [e-bok]; sökord: Axel Bäckman.

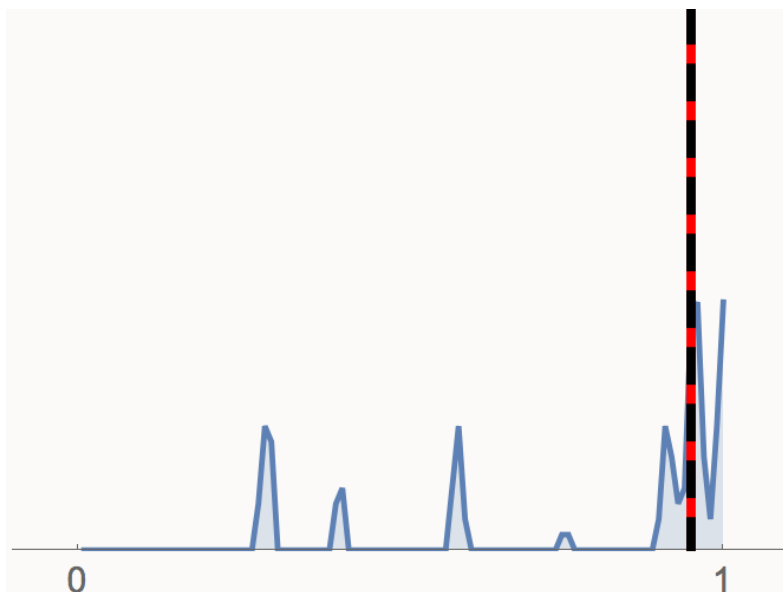


Diagram 4: Mari Jungstedt, *I denna stilla natt* (2004), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: Leif Almlöv.

Strax därefter förstår Knutas och därmed även läsaren hur allt hänger ihop, och romanen skiftar från nyfikenhet till spänning.

Även denna typ av intrig har långa traditioner i deckargenren, inte minst i pusseldeckaren. I urvalets berättelser av denna typ kommer avslöjandet i regel sent (i genomsnitt efter 92 procent av romantiden), men upplösningen har oftast thrillerkaraktär. Inte heller denna typ är alltså renodlat uppbyggd kring den tilltänkta läsarens nyfikenhet.

Intrig 3: Den misstänkta mördaren

”Den misstänkta mördaren” (12 förekomster i urvalet, 11 procent) är en typ av intrigstruktur som utmärks av att ett träget polisarbete till slut ger lön för mödan. I sådana romaner följer mordutredningarna en rad spår, vilka successivt för dem närmare mördaren. Någon gång under andra halvan av romanen dyker mördarens namn upp i utredningen, och allt eftersom pekar fler och fler indicier och ledtrådar på att hen också är den skyldiga. Den slutgiltiga bevisningen sker i regel sent (i genomsnitt avslöjas mördaren för läsaren efter 92 procent av romantiden), vilket leder till mer renodlade spänningsmoment i upplösningen. Men thrillerinslag finns inte sällan med redan tidigare i dessa intriger: dels genom att läsaren tidigt anar vem som är mördaren (utan att säkert veta), dels genom att mördarens perspektiv inte sällan varvas med utredningens (men givetvis utan att mördarens namn avslöjas).

Ett exempel är Håkan Nessers *Svalan, katten, rosen, döden* (2001) (diagram 6). Läsaren får tidigt veta att mördaren, som begår en rad grova sexualmord, kallar sig för ”Benjamin Kerran”, men inte mer än så. När polisutredningen efter en mängd förhör till slut inser att Kerran är en romangestalt skapad av en i stort sett okänd deckarförfattare verksam under början av 1900-talet pekar spåren mot Martin DeFraan, professor i engelsk litteratur som forskat bland annat om författaren bakom Kerran. Kommissarie Van Veeteren förhör honom, och både huvudperson och läsare är vid det här laget tämligen säkra på att DeFraan är mördaren, men de kan inte bevisa det. När ett vittne till sist träder fram läggs de sista pusselbitarna på plats och mördaren avslöjas, dock utan att tillfångatas – istället är slutuppgörelsen ett thrillerförlopp där ett av mördarens överlevande offer hämnas på sin förövare och dödar honom.²⁷

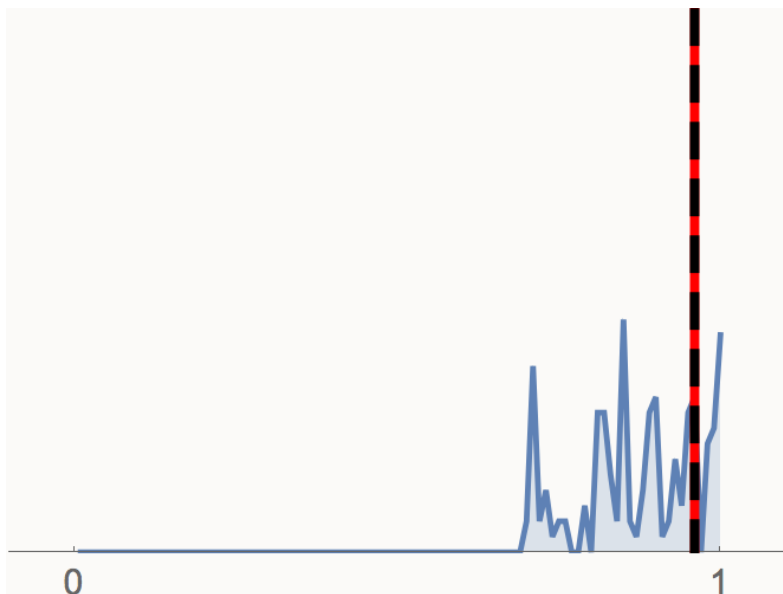


Diagram 5: Helene Tursten, *Tatuerad torso* (2000), Stockholm: Mai Linh förlag, 2015 [e-bok]; sökord: Basta/Sebastian Martinsson.

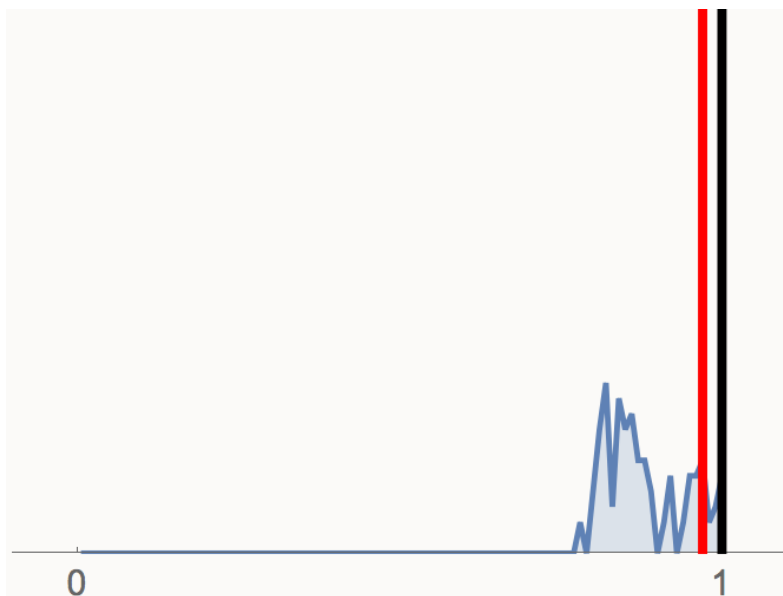


Diagram 6: Håkan Nesser, *Svalan, katten, rosen, döden* (2001), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: Maarten DeFraan.

Diagram 7–8. Mördaren från ingenstans

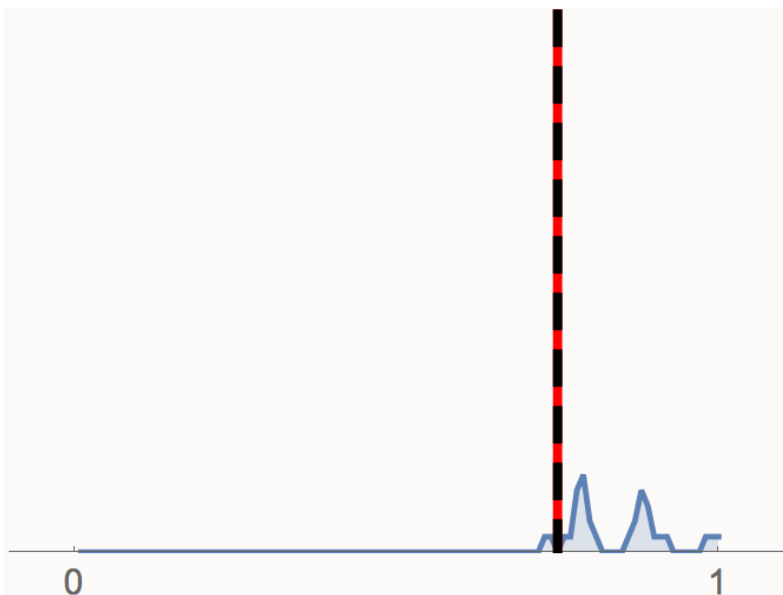


Diagram 7: Karin Alvtegen, *Skuld* (1998), Stockholm: Bromberg, 2014 [e-bok]; sökkord: [Anja Frid](#).

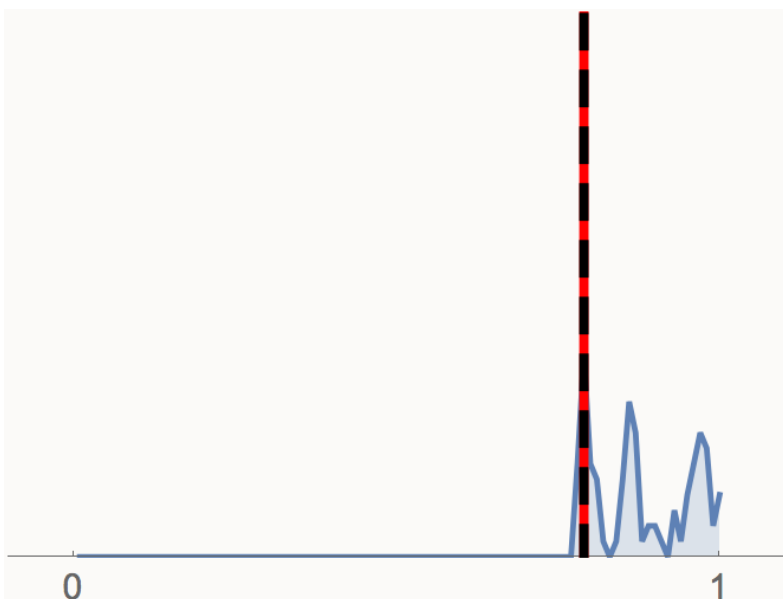


Diagram 8: Arne Dahl (pseud. för Jan Arnald), *Misterioso* (1999), Stockholm: Bonniers, 2012 [e-bok]; sökkord: [Göran Andersson](#).

Intrig 4: Mördaren från ingenstans

Detta slags intrig (11 förekomster i urvalet, 10 procent) kännetecknas av att mördarens namn överhuvudtaget inte nämns förrän i samband med avslöjandet i slutet av romanen. Naturligtvis är det därför omöjligt för läsaren att gissa i förväg vem som är mördaren. I gengäld blir överraskningseffekten i regel desto större. Även om de flesta kriminalromaner använder sig av oväntade vändningar i samband med att mördaren avslöjas är detta ett berättargrepp som här är draget till sin spets. Avslöjandet sker vanligen i slutet – i genomsnitt avslöjas mördaren för läsaren efter 88 procent av romantiden. Inte sällan varvas också berättelsen om utredningen med kortare avsnitt där den dolda mördaren fokaliseras.

Sådana intriger synliggör vissa av problemen med att Todorov gör sin uppdelning i framåtriktad och bakåtriktad spänning utifrån om läsaren känner till mördaren eller inte. I Karin Alvtogens *Skuld* (1998) (diagram 7) avslöjas mördaren först i slutet, varefter en thrillerartad upplösning tar vid enligt det ovan beskrivna mönstret. Men även innan avslöjandet har intrigen utpräglad thrillerkaraktär – delvis genom att den dolda mördaren fokaliseras i insprängda avsnitt, men framför allt för att berättelsen inte är en mordutredning. Vad som står i centrum är istället en strid ström av hotelser (avhuggna tår, sprejade budskap, etcetera), vars upphovsperson romanens protagonist försöker identifiera. Först i ett sent skede i intrigen övergår hoten också till dödligt våld. Trots att mördaren förblir okänd igenom nästan hela Alvtogens roman är det således inte främst nyfikenhet om vem som ligger bakom som utgör berättelsens drivkraft, utan spänningen inför vad som ska komma och hur det hela ska sluta.

Att mördarens identitet inte går att lista ut på förhand har gjort att deckare av detta slag har kritiserats av kritiker och andra som, mer i linje med pusseldeckarens ideal, önskar sig möjligheten att själva få spekulera kring vem som är förövaren. Dessutom tenderar förklaringarna till mördarnas motiv i intriger av denna typ att vara särskilt långsökta, också med genrens mått mätt. Det senare är en kritik som går att rikta mot både Alvtogens *Skuld* och Arne Dahls *Misterioso* (1999) (diagram 8).²⁸

Diagram 9–10. *Twist med två mördare*

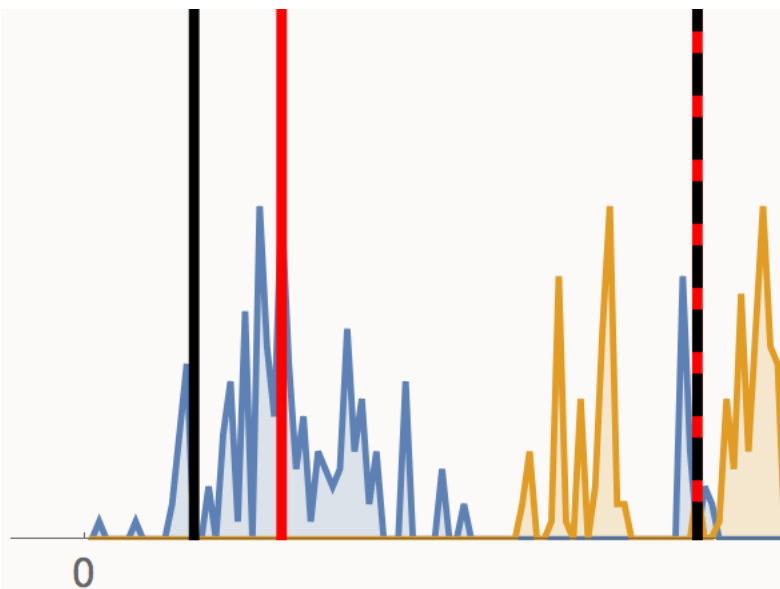


Diagram 9: Lars Kepler (pseud. för Alexander Ahndoril & Alexandra Coelho Ahndoril), *Hypnotisören* (2009), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: Josef Ek (blå linje) och Lydia Evers (gul linje).

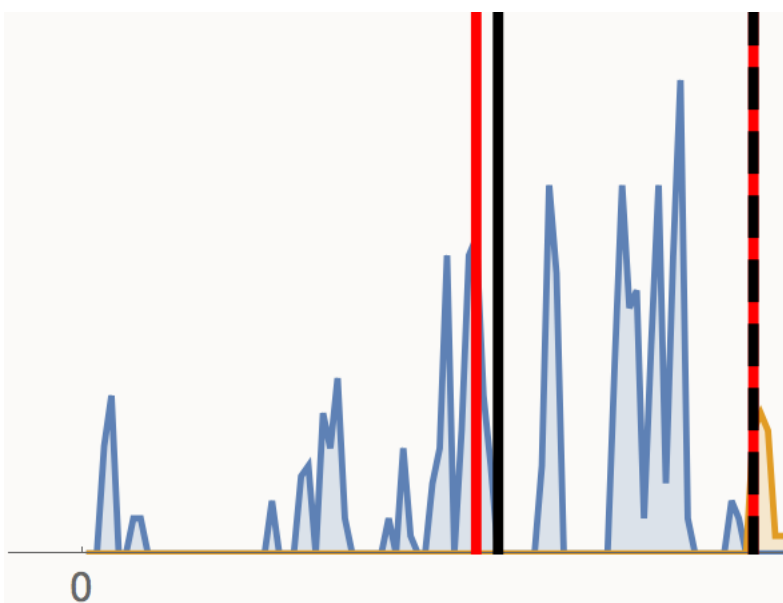


Diagram 10: Kjell Eriksson, *Prinsessan av Burundi* (2002), Stockholm: Ordfront, 2011 [ebok]; sökord: Vincent Hahn (blå linje) och Ruben Sagander (gul linje).

Intrig 5: Twist med två mördare

Än tydligare thrillerkaraktär har ”twist med två mördare” (14 förekomster i urvalet, 12 procent), en typ av intrig som är utmärkande för den kriminalfiktion som söker kombinera händelserika narrativ och thriller- och actionelement med en övergripande mordgåta som bibehåller läsarens nyfikenhet ända till upplösningen. I sådana berättelser avslöjas mördaren relativt tidigt, men strax därefter visar det sig att det inte var fullt så enkelt – ytterligare en mördare härjar och måste stoppas. Denna andra mördare hamnar nu i fokus för utredarna och avslöjas i romanens upplösning, vanligtvis i linje med någon av intrigtyperna 1–4. Mönstret för den andra mördaren i Lars Keplers *Hypnotisören* (2009) (diagram 9) liknar till exempel vad som sagts ovan om ”den misstänkte mördaren”, medan den andra mördaren i Kjell Eriksson *Prinsessan av Burundi* (2002) (diagram 10) liknar ”mördaren från ingenstans”.

Kriminalromaner med två av varandra oberoende mördare har ofta komplicerade intriger, där utredningarnas fokus förskjuts flera gånger och läsaren ideligen överraskas. Inte sällan begås det naturligt nog också många mord. Lars Keplers *Hypnotisören* (2009) är ett bra exempel. Den handlar om två mördare som begår flera mord var (och som även själva dör). De två mördarnas historier hänger förvisso samman, men kopplingen är svag. Egentligen handlar det om två i det närmaste separata mordhistorier, som binds samman av en av huvudpersonerna, hypnotisören Erik Bark, vars barn är nära att falla offer för den andra mördaren.

Kanske kan dubbla mordhistorier te sig som särfall inom kriminallitteraturen, men den här typen av intriger är brett använda i toppskiktet av den svenska deckargenren: av urvalets författare använder hälften denna typ av berättarstruktur i minst en av sina böcker. En viktig anledning till populariteten är förmodligen möjligheterna att kombinera nyfikenhet och spänning. I den här typen av intrig finns också mer betydelsefulla skillnader mellan tidpunkten då mördare 1 avslöjas för läsaren (i genomsnitt efter 66 procent av romantiden) och när hen avslöjas för romanens huvudpersoner (efter 81 procent).²⁹ Skillnaden visar thriller greppet att låta läsaren ta del av mördarens perspektiv – ett informationsöverläge gentemot huvudpersonerna som skapar spänning när de senare är på väg rakt in i någon typ av fara.³⁰

Diagram 11-12. Den icke-dolda mördaren

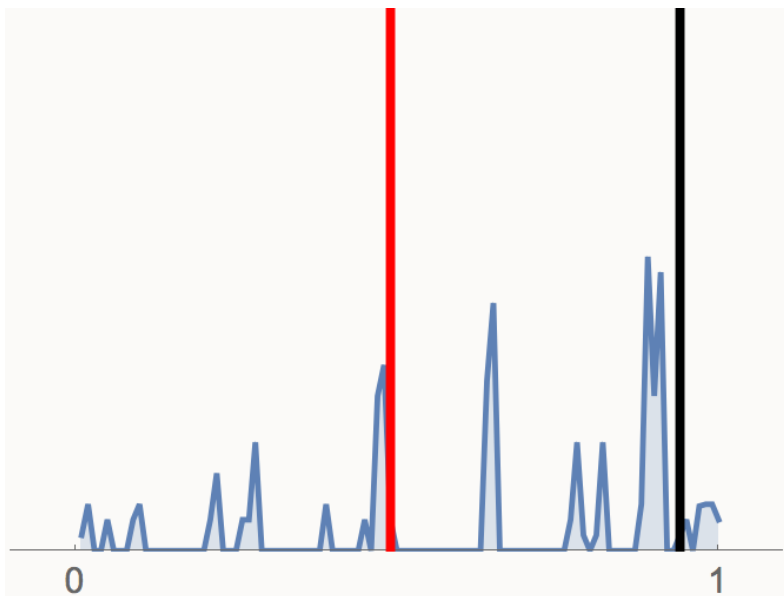


Diagram 11: Karin Wahlberg, *Hon som tittade in* (2002), Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2011 [e-bok]; sökord: Lena Söderlund.

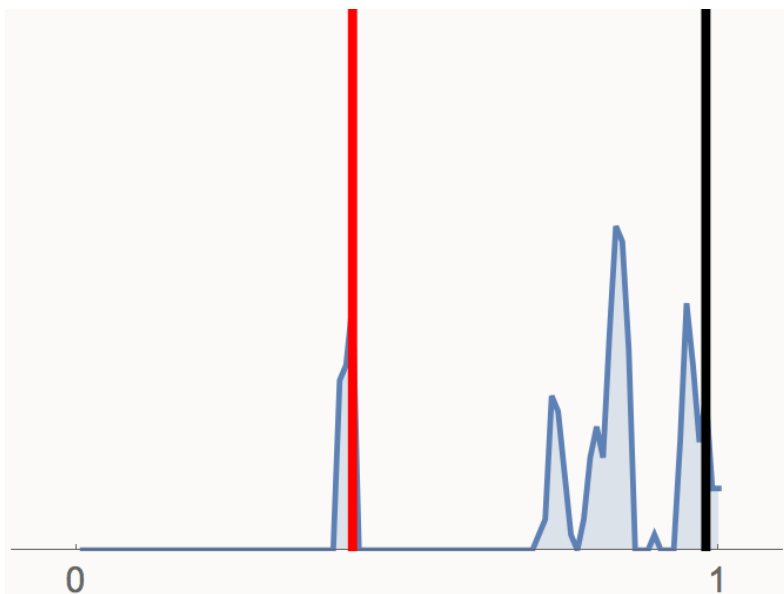


Diagram 12: Henning Mankell, *Kinesen* (2008), Stockholm: Leopard, 2011 [e-bok]; sökord: Ya Ru.

Intrig 6: Den icke-dolda mördaren

”Den icke-dolda mördaren”, slutligen, är en intrig som kännetecknar urvalets mest utpräglade thrillers (14 förekomster, 12 procent). Här får läsaren tidigt i intrigen veta vem mördaren är – i genomsnitt efter 46 procent av romantiden och ibland, som i Lars Keplers *Sandmannen* (2012), redan från start. Också här används inte sällan spänningsgreppet att låta läsaren veta mer än huvudpersonerna (för dem avslöjas mördaren efter i genomsnitt 71 procent av romantiden).

I intriger med identifierbara mördare av detta slag är det vanligt att hens perspektiv varvas med en polisutredning eller en annan berättelse. I Henning Mankells *Kinesen* (2008) (diagram 12) får läsaren möta mördarens perspektiv för första gången efter knappt halva intrigen, men förstår då genast att detta är mördaren och ungefär hur mordet hänger samman. Därmed byts fokus – från romanens inledande och nyfikenhetsalstrande mordscen och utredningsarbete till en spänningsdriven thrillerstruktur. Mördarens perspektiv ges en allt mer framträdande plats i narrativet i takt med att slutuppgörelsen och avslöjandet för romanens huvudpersoner närmar sig.

I Karin Wahlbergs *Hon som tittade in* (2002) (diagram 11) börjar intrigen inte med ett mord utan ett självmord, men begånget under märkliga omständigheter. Polisen utreder saken i vad som verkar utveckla sig till en mer traditionellt upplagd kriminalroman, men ungefär halvvägs in i romanen slår intrigen om: läsaren får veta att offrets änka planerar att mörda den kvinna hon anser vara skyldig till makens död, och självmordsgåtan ersätts med en spänningsdriven thriller som ökar i intensitet ju mer polisen närmar sig mördaren.

Andra slags intriger

Avslutningsvis bör något kort sägas också om de 15 romaner i urvalet (13 procent) som inte passar i någon av de sex kategorierna jag har beskrivit ovan. I sju av dem finns tre eller fler mördare som verkar oberoende av varandra. På så vis kan de föras till en egen grupp, men samtidigt rör det sig om väldigt skilda typer av narrativ – actionthrillers, psykologiska spänningsromaner, mer traditionella polisromaner. I sju andra är intrigen inte uppbyggd kring att en mördare ska avslöjas; visserligen både mördas och arresteras personer, men det är inte berätt-

telsernas viktigaste drivkraft. Här märks till exempel samtliga fyra romaner av Jan Guillou som ingår i urvalet. Den femtonde och sista kriminalromanen som inte låter sig fångas in i något entydigt intrigmönster är Jens Lapidus *Livet deluxe* (2010). På ett sätt är det en traditionell thriller, men här finns också en gåta som avslöjas efterhand. Vad som kan sägas om alla romaner som inte passar in i någon av de sex intrigtyperna är att de till stor del drivs av spänning och framåtriktat läsarintresse. De liknar med andra ord mest intrigtyperna 5 och 6.

GRADER AV SPÄNNING OCH NYFIKENHET

Som jag har försökt visa dominerar urvalets kriminalromaner av sex typer av intriger. Samtliga är mellanting mellan de två renodlade huvudtyper av kriminalberättelsen som Tzvetan Todorov urskiljer.³¹ De ligger dock olika nära dessa två typer. Övergripande kan intrigtyperna i urvalet ordnas på en skala utifrån hur mycket de fokuserar på nyfikenhet respektive spänning:



”Den närvarande mördaren” (1) och ”den till synes obetydliga mördaren” (2) har tydligast bakåtriktat läsarintresse. Främst är det i intrigens upplösning i den sista tiondelen av romanen som spänning blir den huvudsakliga berättartekniska drivkraften, även om mindre spänningsinslag ibland finns närvarande tidigare, exempelvis genom att mördare eller offer är fokalisator i kortare avsnitt. Dessa intrigtyper är de som i det undersökta materialet ligger närmast den klassiska pusseldeckaren, men det ska betonas att det rör sig om blandformer och inte om en renodlad nyfikenhetsorientering.

”Den misstänkta mördaren” (3) och ”mördaren från ingenstans” (4) är typer av kriminalberättelser med ett något större framåtriktat läsarintresse: den förra främst genom att mördaren misstänks och ringas in av utredningen under en längre tid; den senare genom att kriminalgåtan är omöjlig att lösa på förhand och därför, generellt sett, är mindre betydelsefull än i typ 1 och 2. Det är dock den nyfikenhetsbaserade mordgåtan som är huvudnumret också i dessa typer av intriger. Mördaren avslöjas i normalfallet först i romanernas upplösning.

”Twist med två mördare” (5) använder två parallella mordhistorier för att kunna ha ett högt mått av spänning genomgående i intrigen, samtidigt som nyfikenheten upprätthålls genom att den andra mördaren avslöjas först i slutet. Denna typ av intrig är den mest utpräglade ”blandningen” i så måtto att den försöker kombinera två typer av intrigstrukturer i en och samma berättelse. Som tydligast är thrillerdragen i berättelserna med ”den icke-dolda mördaren” (6). Här är mördaren känd för läsaren i huvuddelen av intrigen och läsarens intresse riktas mot vad som ska hända mördare, presumtiva offer och huvudpersoner. Även de kriminalromaner i urvalet som inte passade in i någon av intrigtyperna har berättarstrukturer som bygger mer på spänning än på nyfikenhet.

Sammanfattningsvis är både nyfikenhet och spänning viktiga inslag i det tidiga 2000-talets svenska deckargenre. Även om kriminalromanerna skiljer sig åt genom att lägga tonvikten mer på det ena eller det andra, arbetar de överlag både med ett bakåtriktat och framåtriktat läsarintresse. I materialet finns ingen renodlad pusseldeckare, och beroende på hur man räknar kan cirka 5–7 romaner klassificeras som mer eller mindre renodlade thrillers. Blandningen i sig är alltså helt dominerande, åtminstone i det kommersiella toppskiktet.

Vid sidan av dessa övergripande mönster finns också andra. Vissa författare har favoritstrukturer, som de på liknande sätt använder i flera böcker. Åsa Larsson och Camilla Läckberg föredrar exempelvis ”den närvarande mördaren”; Mari Jungstedt och Viveca Sten ”den till synes obetydliga mördaren”; Kjell Eriksson och Mons Kallentoft ”twist med två mördare”; Jens Lapidus och Anders Roslund & Börge Hellström ”den icke-dolda mördaren” eller andra slags narrativ med ett tydligt framåtriktat läsarintresse.

Även på detaljnivå går det att urskilja vissa författaregenheter i intrigskapandet. Ett exempel är Camilla Läckberg som tenderar att avslöja mördaren för huvudpersonen utan att läsaren samtidigt får reda på vem det är (se diagram 2, där svart linje kommer precis före röd linje). Företrädesvis sker detta genom att polisen Patrik Hedström plötsligt inser ett samband (läsaren får alltså veta att han har insett ett samband, men inte vilket det är) eller får ta emot ett telefonsamtal och får ett chockat ansiktsuttryck. Efter detta följer i regel ett kapitel som fokuserar på Erika Falck, Läckbergs andra huvudperson, och först i kapitlet därefter får också läsaren reda på det samband som gjort att

polisen har listat ut vem mördaren är. På så vis bygger Läckberg in en återkommande avslutande *cliffhanger*, ett mönster som är i stort sett identiskt i alla hennes romaner i materialet med undantag av debuten *Isprinsessan* (2003).³²

Mer framträdande än de mönster som kan knytas till enskilda författare är dock själva spridningen av de sex intrigtyperna: den minst populära typen (den misstänkta mördaren) används av en tredjedel av urvalets författare, den mest populära (den till synes obetydliga mördaren) av närmare två tredjedelar. Alla författare varierar med andra ord sina intrigstrukturer. Många använder fyra olika typer av intriger i sina fem verk i urvalet, och en (Håkan Nesser) har olika i alla. Vid närmare eftertanke är det logiskt att deckarförfattare varierar hur deras mordgåtor byggs upp och avslöjas. Naturligtvis vill de genom nya grepp försöka överraska trogna läsare som kan ha läst tre eller fem eller tio tidigare deckare i samma romanserie.

Att snarlika intrigkonstruktioner dyker upp hos så pass många författare i urvalet talar för att de sex identifierade intrigtyperna är förhållandevis vedertagna i genren, och att den föreslagna typologin därmed kan fungera som en konkret uppdatering av Todorovs typologi. Den samtida svenska deckargenren består inte av pusseldeckare och thrillers, utan av återkommande berättartekniska mellanlägen, som i olika grad använder sig av både nyfikenhet och spänning.

Ett ytterligare stöd för att dessa typer är etablerade i genren är att författare som delar få karaktäristika i övrigt kan uppvisa stora likheter i intrigstrukturer. Ett sådant exempel är Camilla Läckbergs *Stenbuggaren* (2005) och Jens Lapidus *VIP-rummet* (2014). Få deckarläsare skulle förmodligen koppla samman dessa romaner – Läckberg skriver småtrevliga deckare i lantlig västkustmiljö, ofta med historiska parallellintriger; Lapidus har gjort sig känd som realistisk skildrare av Stockholms undre värld – men faktum är att de har nära nog identiska mördarnarrativ (de använder sig båda av intrigtypen ”den närvarande mördaren”). Till viss del korsar uppenbarligen berättartekniska grepp rakt igenom kriminallitteraturens undergenrer och tematiska grupperingar.

Huruvida typologin är relevant endast för det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur eller om den låter sig appliceras mer brett på samtida deckare ur ett internationellt perspektiv är en fråga som återstår att besvara. Vidare jämförelser med andra material från olika språkområden och/eller epoker vore värdefulla.

FÖRDELAR OCH BEGRÄNSNINGAR MED KOMBINATIONSMETODER

Den kombination av metoder som ligger till grund för den här studien har naturligtvis sina begränsningar. För det första kräver den såväl manuell kvantitativ innehållsanalys som datorstödda beräkningar av ordfrekvenser. Samma studie hade inte kunnat genomföras utan båda dessa angreppssätt. Att förstå vem som är mördaren och när hen avslöjas i en roman är lätt gjort för en människa men svårt för en dator. Att räkna alla förekomster av ett visst ord i en hel roman är förvisso möjligt också utan datorers hjälp, men det skulle ta orimligt lång tid och inte ge ett lika tillförlitligt utfall.

För det andra kräver tolkningen av utfallet god kännedom om materialet för att bli meningsfull. Att identifiera mördare och avslöjanden i urvalets kriminalromaner utan att vara bekant med dessa berättelser och med deckargenren generellt skulle göra det svårt att se kopplingarna till konkreta typer av intriger. Analysen av kvantitativa data utvunnen genom datorstödda metoder bygger alltså på en kvalitativt uppbyggd domänexpertis.

Naturligtvis kan det ses som en brist att metoden inte erbjuder någon genväg till kunskap om svenska deckare – den föreslagna typologin bygger på läsningar av över hundra kriminalromaner och på tidigare forskning om genren. Men det går också att vända på argumentationen. Kombinationen av grundläggande datorstödd *text mining*, manuell kvantitativ innehållsanalys och god domänexpertis gör att summan av helheten blir större än summan av de enskilda delarna. Att också använda fjärläsningar fördjupar den kvantitativa innehållsanalysen och tar den ett steg vidare. Dessutom finns alla förutsättningar att framöver gå längre och utveckla de datorstödda metoderna i mer avancerade riktningar.

Vad den här artikeln visar är de stora och inte sällan i princip outforskade möjligheter som finns i metodblandningar av detta slag. Jag är övertygad om att kvalitativa undersökningar av många olika typer av material från olika epoker och genrer kan dra nytta av kompletterande datorstödda metoder. Adam Hammond förordar ett liknande perspektiv:

Rather the regarding quantitative and qualitative analysis as mutually incompatible approaches that must be kept apart and carefully

balanced against each one another, let us test whether we can embrace *both*, remaining aware of the different perspectives that each offers while allowing each to illuminate the other.³³

Jag är helt enig med Hammond. Den typologi som har presenterats här hade inte kunnat åstadkommas utan detta slags kombination av analyspraktiker. De tydligaste thrillerintrigerna stack ut redan innan jag påbörjade fjärrläsningen, men det var först i och med den distans och överblick som ordfrekvenserna i diagrammen kunde erbjuda som materialet kunde organiseras i en typologi. Återigen: avståndet förändrar blicken och därmed de frågor som kan ställas (och besvaras).³⁴

I kombinationen av kvantitativa och kvalitativa metoder, av datorstödda och traditionella analyspraktiker, finns således mycket att hämta för de forskare som är väl bevandrade i någon litteratur som också finns tillgänglig i digital form för maskinell bearbetning. Och det gäller många litteraturvetare – och allt fler i takt med att digitaliseringen fortskrider (och att kunskapen om och tillgängligheten till datorstödda metoder ökar). Den dubbla blicken – möjligheten att snabbt kunna växla mellan analyser av rådata från fjärrläsningar av stora material och analyser av konkreta exempeltexter ur samma material – ger litteraturforskningen bättre grundförutsättningar. Istället för antingen eller: både och.

NOTER

1. Tzvetan Todorov, "Kriminalromanens typologi" (1971), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 248–251. Han kallar mellanformen för *spänningsroman*, en term som idag dock snarast betyder psykologisk thriller.
2. Todorov, "Kriminalromanens typologi", s. 253–255.
3. Naturligtvis finns det gott om studier som utgår från Todorov eller närmar sig kriminalfiktions från liknande berättartekniska synvinklar, men alltså inte inom forskningen om det sena 1900-talets och 2000-talets kriminalfiktionslitteratur. För exempel på det förstnämnda, se t.ex. Umberto Eco, "Berättarstrukturerna hos Ian Fleming", i Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red.), *Form och struktur. Litteraturvetenskapliga texter* (1965), Stockholm: Pan/Norstedts, 1971, s. 230–268 (om spionromanen hos Ian Fleming); John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, s. 80–91 (om klassiska detektivromaner) och s. 142–144 (om hårdkokta deckare); Jerry Palmer, *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, London: Edward Arnold, 1978, särskilt s. 142–150 (om thrillers); Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Crime Fiction*, New

- Haven: Yale University Press, 1981, s. 29–33 (om klassiska detektivromaner); Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon Press, 1984, s. 23–29 (om Conan Doyle); Peter Hühn, "The Detective as Reader. Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", i *Modern Fiction Studies*, 1987:3, s. 451–466 (om klassiska detektivromaner och hårdkokta deckare). För en svensk kontext, se Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur – en begreppsdiskussion" (1985), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 257–268.
4. Se vidare Karl Berglund, *Död och dagishämtningar. En kvantitativ analys av det tidiga 2000-talets svenska kriminalfiktur*, Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2017, s. 17–21, 128–130.
 5. I den svenska genrens kommersiella toppskikt under det tidiga 2000-talet finns dock en del mer renodlade thrillers, medan renodlade pusseldeckare i stort sett inte förekommer alls, jfr Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 104–106. Även i samtida brittisk och amerikansk kriminalfiktur är mellanformerna klart vanligast, jfr Stephen Knight, *Crime Fiction Since 1800. Detection, Death, Diversity*, 2 uppl., Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 135–163. Om deckargenrens dominans på bästsäljarlistorna i Sverige under det tidiga 2000-talet, se vidare Karl Berglund, *Deckarboomen under lupp. Statistiska perspektiv på svensk kriminalfiktur 1977–2010*, Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2012, s. 92–98.
 6. Se t.ex. Andrew Piper, "Novel Devotions. Conversational Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel", i *New Literary History*, 2015:1, s. 63–98; Benjamin M. Schmidt, "Plot Archeology. A Vector-Space Model of Narrative Structure", i Howard Ho m.fl. (red.), *Proceedings. 2015 IEEE International Conference on Big Data*, 29 oktober–1 november, Santa Clara, CA, USA, s. 1667–1672; Jodie Archer och Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code. Anatomy of the Blockbuster Novel*, New York: St. Martin's Press, 2017, s. 73–112; Maria Kanatova m.fl., "Broken Time, Continued Evolution. Anachronies in Contemporary Films", i *Literary Lab Pamphlets*, 2017:14; David McClure, "Distributions of Words Across Narrative Time in 27,266 Novels", <https://litlab.stanford.edu/distributions-of-words-27k-novels/> (Sidan hämtad 19 september 2017).
 7. Tilläggas kan förstås att det finns åtskilligt som rör urvalets deckare som lämnas utanför den här analysen och att värdet av renodlade formanalyser av detta slag, utan vidare kontextuell förankring, kan diskuteras. Jag menar dock att formkrav och funktioner är något som har betonats i alltför liten grad i den tidigare forskningen om 2000-talets svenska kriminalfiktur. Se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 128–130.
 8. Matthew L. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Urbana: University of Illinois Press, 2013, s. 14f.
 9. Se t.ex. Patrik Svensson, "The Landscape of Digital Humanities", i *Digital Humanities Quarterly*, 2010:1, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/index.html>, stycke 12–54, särskilt stycke 30–32. (Sidan hämtad 19 september 2017).
 10. Det ska dock påpekas att alla tryckta texter idag är födda digitala i så måtto att de ursprungligen är tillkomna på datorer och först i det avslutande skedet omvandlas till trycksaker, jfr t.ex. Johan Svedjedal, *Den sista boken*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 31f.
 11. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature" (2000), i *Distant Reading*, London: Verso, 2013, s. 48f.

12. Utöver att han myntade termen *distant reading* som en direkt och medvetet provokativ motsats till den dominerande närläsningen, har Moretti också med hjälp av ordval som "slakthus" och "det stora olästa" påpekat hur minimal del av litteraturhistorien som litteraturvetare generellt sett bryr sig om. Se Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature" (2000), i *Distant Reading*, London: Verso, 2013. Matthew Jockers har gått än längre och kallat närläsning för "totally inappropriate as a method for studying literary history". Han menar även att litteraturvetare är "impressed by grand theories, by deep and extended interpretations, and by complex speculations", på bekostnad av mer objektivt och empiriskt förankrat vetande. Se Jockers, *Macroanalysis*, s. 67 och 29.
13. För en genomgång av svensk litteraturstatistisk forskning, se Åsa Warnqvist, *Poesiflodan. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, diss. Lund: ellerströms, 2007, s. 42–48. För en genomgång av framför allt nordisk forskning om i traditionell litteraturvetenskap mer marginaliserad litteratur, se Lars Furuland, "Litteratur och samhälle. Om litteratursociologin och dess forskningsfält", i Lars Furuland och Johan Svedjedal (red.), *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 19–24.
14. Andrew Piper, "Novel Devotions", s. 68f.; Adam Hammond, *Literature in the Digital Age. An Introduction*, New York: Cambridge University Press, 2016, s. 88f.; Hoyt Long och Richard Jean So, "Literary Pattern Recognition. Modernism Between Close Reading and Machine Learning", i *Critical Inquiry*, 2016:2, s. 235ff.
15. Peter Leonard och Tim Tangherlini, "Towards a Macroscope for the Study of Nordic Literatures", opublicerad keynote-föreläsning på konferensen *Digital Humanities in the Nordic Countries*, Göteborgs universitet 14 mars 2017.
16. Kvantitativ innehållsanalys är en metod som har använts inom litteraturforskningen sedan åtminstone 1960- och 1970-talen. Idén är att forskaren läser ett stort antal böcker i en bestämd kategori – i mitt fall alltså samtida svenska deckare – men läser dem ytligt för att därigenom kunna kartlägga återkommande mönster. Sådana analyser har traditionellt sett gjorts utan datorers hjälp och kan ses som ett slags äldre kusin till Morettis datorstödda fjärläsningar. Båda traditionerna delar samma grundtanke: att genom större empiri kunna dra mer välbelagda slutsatser än vad som är möjligt med traditionella litteraturvetenskapliga metoder. Se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, särskilt s. 12–15.
17. Här vill jag rikta ett stort tack till Sverker Lundin, tidigare forskningskoordinator vid Centrum för digitala humaniora vid Göteborgs universitet, numera verksam som lektor vid Institutionen för pedagogik och specialpedagogik vid Göteborgs universitet. Han har gjort all den tekniska bearbetningen och även de visualiseringar av datan som redovisas i resultatdelen.
18. Termen *kvantitativ formalism* myntades i *text mining*-sammanhang först i Sarah Allison m.fl., "Quantitative Formalism. An Experiment", i *Literary Lab Pamphlets*, 2011:1. De ryska formalisterna använde begreppsparet *fabula*, för det berättelsestoff som äger rum i en roman, och *sjuzhet*, för den ordning i vilken dessa händelser presenteras, och intresserade sig ofta för berättelser med tydliga strukturerande ramar. För en formalistisk analys som rör deckargenren, se Viktor Sklovskij, "Kriminalberättelsen hos Conan Doyle" (1925), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 227–244.
19. För mördaren Disa Månsson i *Stum sitter guden* (2000) av Anna Jansson, som i regel omnämns som Disa, har sökorden varit "Disa" och "Disas"; för mördaren

- Aron Bjarke i *Den inre kretsen* (2005) av Mari Jungstedt, som i regel omnämns som Bjarke, har sökorden varit "Bjarke" och "Bjarkes"; för mördaren Vincent Hahn i Kjell Erikssons *Prinsessan av Burundi* (2002), som omväxlande omnämns som Vincent och Hahn har båda sökorden "Vincent" och "Hahn" använts, osv.
20. Heter mördaren ex.vis "Ivan" ges alltså inga utslag på ord som innehåller bokstavskombinationen "ivan", som t.ex. divan.
 21. För metodiska resonemang om utsovringen av de mest framgångsrika svenska deckarförfattarna, se Berglund, *Deckarboomen under lupp*, s. 51–54, 119–124.
 22. För detaljer om urval och material, se Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 12–17.
 23. De enda som inte fanns digitalt tillgängliga var Kjell Erikssons tre första kriminalromaner: *Den upplysta stigen*, Göteborg: Lindelöws, 1999; *Jorden må rämna*, Stockholm: Ordfront, 2000; samt *Stenkistan*, Stockholm: Ordfront, 2001. För en komplett lista över samtliga titlar i urvalet, se Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 177–180.
 24. Metoden gör att diagrammen döljer att romanerna i urvalet är olika långa. Vad som visas är andelen omnämmanden ("omnämmandeintensiteten") i varje hundradel av varje roman, vilket gör diagrammen direkt jämförbara med varandra.
 25. Rosemary Herbert (red.), *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 259f.
 26. Om genreblandningen i Stieg Larssons deckare, se t.ex. Kerstin Bergman, "From 'The Case of the Pressed Flowers' to the Serial Killer's Torture Chamber. The Use and Function of Crime Fiction Subgenres in Stieg Larsson's *The Girl with the Dragon Tattoo*", i Rebecca Martin (red.), *Critical Insights. Crime and Detective Fiction*, Ipswich: Salem Press, 2013.
 27. För en mer detaljerad analys av Nessers roman, se Berglund *Död och dagishämtningar*, s. 82–85.
 28. I Karin Alvtogens *Skuld* är mördaren ett syskon till huvudpersonen, vilket den senare inte vet om. Huvudpersonen blev nämligen bortadopterad som barn och fick en bra och trygg uppväxt, till skillnad från mördaren som blev utsatt för incest under hela barndomen och därför blev psykiskt sjuk. Motivet till handlingarna är att mördaren vill hämnas sin bror för att han fick en andra chans till skillnad från henne. Mordmotivet i Arne Dahls *Misterioso* (1999) är ett oerhört komplicerat och osannolikt orsakssamband, se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 74, 163f.
 29. Här avviker Keplers *Hypnotisören* från mönstret då huvudpersonen tidigare än läsaren vet vem mördare 1 är. Avvikelsen beror på att mördare 1 tidigt bekänner mordet under hypnos, en beklännelse som läsaren inte vet om det går att lita på, men som hypnotisören Erik Bark själv är helt säker på stämmer.
 30. Greppet används dock främst avseende mördare 1; för mördare 2 är skillnaden i förlupen romantid mellan avslöjandet för läsare (91 procent) respektive huvudpersoner (92 procent) i stort sett försumbara.
 31. Todorov, "Kriminalromanens typologi", s. 248–251.
 32. Det här återkommande mönstret hos Läckberg har föranlett en del beska ord hos recensenter. Se t.ex. Lotta Olsson, "Nej, inte en gravöppning till", i *Dagens Nyheter* 28 juni 2008.
 33. Hammond, *Literature in the Digital Age*, s. 88.
 34. Jfr Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", s. 48f.

SUMMARY

KILLER PLOTTING. Typological Plot Analysis Based on Distant Readings of 113 Contemporary Swedish Crime Novels

This article updates and extends Tzvetan Todorov's classical typology of crime fiction from 1971 – where he separates plots driven by *curiosity* from plots driven by *suspense* – through a distant reading of 113 commercially successful novels of Swedish crime fiction from the early 2000s. Furthermore, it aims to initiate a methodical discussion in literary studies concerning the benefits of using semi-big materials (instead of either very big or very small ones), and in combining computer-aided and traditional methods.

The method used – *killer plotting* – is a word frequency count of all the times the murderer in each novel is mentioned in the plot related to the point in the plotline where the killer is revealed to the reader (and the protagonists). These rather simple measures manage to capture the basic structures of crime novels: clues, encounters with the hidden murderer, revealing, dramatic finale.

The results show that a vast majority of the novels in the selection can be classified into one of six different plot types of crime fiction depending on how the killer appears: 1) the all-novel present murderer; 2) the seemingly insignificant murderer; 3) the suspected murderer; 4) the out-of-the-blue murderer; 5) the second murderer twist; and 6) the non-hidden murderer. All six types lie in the range between the two poles presented by Todorov, which demonstrates that contemporary Swedish crime fiction is dominated by recurring narrative structures that in various ways combine suspense and curiosity.

Keywords: Swedish crime fiction, distant reading, text mining, narrative structures, digital humanities.