

Ernest Mandel

Uitgelezen moorden

Een sociale geschiedenis van het misdAADverhaal

Marxists Internet Archive

Nederlandstalig

Geschreven: 1987

Bron: Uitgeverij Leon Lesoil – Toestanden Boeken, Antwerpen, 1987

Vertaling: Agnes Hollanders, Vic Lauwerier, Paul Verbraeken

Deze versie: spelling

Transcriptie/HTML en contact: [Adrien Verlee](#) voor het Marxists Internet Archive

Laatste bewerking: 13 juli 2009

Ter nagedachtenis van mijn gezellin Gisela (20 juni 1935 — 14 februari 1982), die mij zestien jaar genegenheid schonk en wiens spontaneïteit en mildheid tegenover alle mensen even natuurlijk was als haar ademhaling.

Inhoudsopgave

Voorwoord

1. Van held tot schurk
2. Van schurk tot held
3. Van de straat naar het salon
4. Van het salon terug naar de straat
5. De ideologie van het detectiveverhaal
6. Van georganiseerde misdaad tot georganiseerde misdaadbestrijding
7. Van georganiseerde misdaad tot staatsmisdrijven
8. Massaproductie en massaconsumptie
9. Uitwendige diversificatie
10. Inwendige diversificatie
11. Geweld: explosie en implosie
12. Van misdaad naar zakendoen
13. Van zakendoen naar misdaad
14. Staat, zakenwereld en misdaad
15. Van een integrerende naar een desintegrerende functie van het misdaadverhaal
16. De cirkel sluiten?
17. De Franse “nieuwe polar” en de *nouveau roman noir*: “Het systeem is de moordenaar”

Bibliografie

Voorwoord

Ik zal maar onmiddellijk bekennen dat ik graag misdaadverhalen lees. Zij zijn in essentie escapistische ontspanning: wanneer je ze leest denk je aan niets anders, en wanneer je er één uit hebt denk je er niet meer aan. Maar een vraag dringt zich op: *waarom* zoekt men naar escapistische ontspanning? *Waarom* kan ze een literaire vorm aannemen, in de plaats van tabak of alcohol? Welk specifiek type van spanning zet vanaf een bepaald moment in de geschiedenis, mensen er toe aan om zich over te geven aan de consumptie van misdaadverhalen. Want het enorme succes van het misdaadverhaal is hoe dan ook fascinerend.

Het gaat hier klaarblijkelijk om een sociaal verschijnsel: miljoenen mensen in tientallen landen in alle werelddelen lezen misdaadverhalen. Talloze schrijvers en kapitalistische uitgevers zijn miljonair geworden door de voortbrengst van deze bijzondere koopwaar. Zij maakten een juiste inschatting van de behoeften die ze als gebruikswaarde bevredigen of, zoals men ook wel zegt, van de vraagcurve. Hoe komt dat? Waar vinden die behoeften hun oorsprong? Hoe hebben ze zich in de loop van de tijd gewijzigd en hoe verhouden ze zich tot de algemene structuur van de burgerlijke maatschappij. Dit zijn enkele vragen die ik wil trachten te beantwoorden.

Mijn benadering is de klassieke dialectische methode zoals ze door Hegel en Marx werd uitgewerkt. Hegel beschreef ze bij de behandeling van een gelijkaardig probleem op volgende wijze:

“Wanneer we de totaliteit van ons bestaan beschouwen, vinden we in ons alledaags bewustzijn de grootste verscheidenheid aan belangen en manieren om ze te bevredigen. Eerst en vooral is er het brede terrein van de fysieke behoeften; het grote gamma aan beroepen (en de nijverheid), in hun omvangrijk ondernemen en hun onderlinge verbanden, evenals de handel, de scheepvaart en de technische bekwaamheden, zijn aan het werk (om deze behoeften te bevredigen). Verder (vinden we) de behoefte aan religie, die men in elk hart kan aantreffen en die zijn bevrediging vindt in het kerkelijk leven. En tenslotte (is er) de wetenschapsbeoefening, onderverdeeld in zijn menigvuldige, onderling vervlochten takken, dat wil zeggen, de totaliteit van de kennis en het inzicht die alles omvat.

En wanneer een nieuwe behoefte ontstaat, stelt zich de vraag naar de interne noodzaak van een dergelijke behoefte in verhouding tot de andere gebieden van het leven en de wereld. Want op het eerste gezicht kunnen we niets anders doen dan het bestaan van deze nieuwe behoefte registreren, we kunnen ze niet onmiddellijk verklaren. Een dergelijke verklaring vergt een verdere analyse. Wat de wetenschap (van ons) vraagt is het begrijpen van de *wezenlijke interne verhouding* (van de nieuwe behoefte tot de rest van het leven) *en hun wederzijdse noodzakelijkheid*. (*Vorlesungen über Aesthetik, Werke*, Deel 13, p. 137; ik onderlijn, E.M.).

Ben ik dan niet meer dan een slachtoffer van de burgerlijke ideologie, dat meegesleurd is in de maalstroom van lezers van detectiveverhalen, en dat een uitvoerige rationalisatie opbouwt om een persoonlijke ondeugd te verrechtvaardigen? Misschien hebben persoonlijke ervaring en het feit dat ik me niet schuldig voel bij het beleven van plezier, dat ik volgens de farizeeërs (want de revolutie heeft, net als de godsdienst, zijn Tartuffes) als revolutionair niet mag beleven, mij ertoe gebracht om ook dit moeilijkste en ingewikkeldste raadsel van de sociale theorie te onderzoeken: hoe verhouden de wetten van de individuele psychologie zich tot de grote curven van de sociale ideologie en de sociale evolutie?

Aan degenen die het frivool vinden dat een marxist een deel van zijn tijd besteedt aan de analyse van misdaadverhalen, kan ik slechts deze uiteindelijke verontschuldiging aanbieden: het historisch materialisme kan en moet toegepast worden op alle sociale verschijnselen. Geen enkel fenomeen is van nature minder waard om bestudeerd te worden dan een ander. De grootheid van deze theorie — en haar waarheidsgehalte — berust juist in haar capaciteit om ze allen te verklaren.

1. Van held tot schurk

In vele klassieke werken uit de literatuur evenals in de Bijbel komen moorden voor. Je vindt ze bij Sophocles en Shakespeare, Goethe en Stendhal, Dostojevski en Ibsen. Maar in deze werken zijn ze vervat in multidimensionele verhalen; ze vormen slechts één aspect van een veelzijdige benadering van de mens. Wanneer moord — en meer in het bijzonder de ontmaskering van de dader — de voornaamste of enige dimensie van het verhaal wordt, wanneer het verschijnsel moord van een menselijk drama teruggebracht wordt tot een raadsel dat dient opgelost, dan is een nieuw literair genre geboren, het misdaadverhaal in zijn oorspronkelijke en archetypische vorm van de “whodunit”. Zijn geboorte vond plaats rond het midden van de negentiende eeuw, in drie landen tegelijk: de Verenigde Staten, Frankrijk en Groot-Brittannië (terloops weze gezegd dat de puriteinse erfenis in de schepping van het genre niet erg belangrijk kan geweest zijn, aangezien deze traditie in Frankrijk nagenoeg onbestaande was).

De bandietenverhalen hebben in de Westerse wereld een lange traditie, die op zijn minst teruggaat tot de sociale bewegingen die de feodale regimes in vraag stelden, en ze kreeg een krachtige stimulans door de beginnende neergang van de feodaliteit en de opkomst van het kapitalisme in de zestiende eeuw.

In *Primitive Rebels* (1959) en *Bandits* (1969) heeft Eric Hobsbawm aangetoond dat “sociale bandieten” rovers van een bepaald type zijn, die door de staat (en de onderdrukkende klassen) beschouwd worden als vogelvrijverklaarden, maar die binnen de grenzen van de morele orde en de boerengemeenschap blijven. Maar deze literaire traditie is op zijn minst dubbelzinnig. Anton Blok heeft op overtuigende wijze aangetoond dat deze rebellen in feite allesbehalve weldoeners waren, en dat ze zeer goed in staat bleken om de boeren ongenadig uit te buiten, waarbij ze een bondgenootschap sloten met de plaatselijke landheren tegen het centrale gezag. Voor een boer is het uiteraard gemakkelijker om dit soort bandieten aan te pakken dan om het hoofd te bieden aan edelen en handelaars, hetgeen verklaart waarom de boeren weigerden de overheid te steunen tegen deze primitieve rebellen.

Nathan Weinstock heeft anderzijds aangetoond dat deze bandieten geen voorboden waren van de burgerlijk-democratische revolutie, en zelfs geen landhervormers. Ze waren verarmde en marginale preproletariërs, zwervers en struikrovers, met eigenschappen die sterk verschillen van de burger of de loontrekker. Ze belichaamden een populistische, kleinburgerlijke rebellie tegen de feodaliteit zowel als tegen het opkomend kapitalisme. Dit is één van de redenen waarom de traditie der rebellenverhalen en bandietendrama's zo verspreid is in de wereldliteratuur en helemaal niet beperkt blijft tot de Westerse maatschappij. In de Aziatische productiewijze leidde het tot het Chinese epische meesterwerk uit de twaalfde eeuw, *Shuihu-Zhuan* (*Op de oevers van de Rivier*).^[1] Maar het is betekenisvol dat Spanje, het land dat aan het bandietenverhaal als literair genre zijn naam gaf — de picareske roman —, de plaats was waar de neergang van de feodaliteit het scherpst was en waar dat proces van neergang het langst aansleepte, waardoor de maatschappij gedurende eeuwen in een impasse verzeilde (de Italiaanse literatuur weerspiegelt een gelijkaardige, zij het minder uitgesproken stagnatie).

Aan de overzijde van de Atlantische Oceaan — waar geen feodale maatschappelijke orde bestond maar waar het Engelse absolutisme, met al zijn willekeur, heerste — treedt de

populistische revolte met “goede bandieten” ook op in het werkelijke leven:

“Peter Kerrivan was een Ierse jongen die rond het midden van de achttiende eeuw onder dwang werd ingelijfd bij de Engelse marine, waar hij even wreed behandeld werd als een slaaf. Hij ontvluchtte zijn schip in Newfoundland en werd de leider van een bende Ierse vogelvrijverklaarden, die zelf vroegere slachtoffers waren van ronselaars of ex-contractarbeiders, uit Ierland weggesleept en als dieren verkocht aan welgestelde Engelse kooplui aan de kust van Newfoundland.

Ze kregen bekendheid als de *Masterless Men*... De Engelsen zonden meerdere mariniersexpedities uit tegen deze mannen maar die liepen allen dood in wouden of moerassen wegens de door Kernvans mannen uitgezette dwaalsporen.”[\[2\]](#)

Het is interessant dat Sigmund Freud een grote voorliefde had voor goede bandietenverhalen, en volgens Peter Brücker (*Freuds Privatlektüre*, Köln, 1975) trok hij een parallel tussen de psychoanalyse en de picareske roman die hij beschouwde als een spiegel van de onderste lagen van de maatschappij.

Maar hoewel de “goede bandiet” een populistische en niet een burgerlijke revolte tegen de feodale orde verpersoonlijkte, kon de revolutionaire burgerij toch zijn gevoel van onrecht tegenover de extreme vormen tirannieke en willekeurige heerschappij delen. In een groot deel van Europa en Latijns-Amerika was de strijd tegen de geest van de Inquisitie en de folteringen, de essentie zelf van de strijd der liberalen voor mensenrechten, en met recht! De levenslange strijd van de Italiaanse liberaal Manzoni tegen de foltering, die tot diep in de negentiende eeuw duurde, is terecht beroemd. Minder bekend is de gruwel die de halffeodale justitie nog tot in het begin van de negentiende eeuw kenmerkte, zelfs in het westelijk deel van Duitsland langs de beneden-Rijn. Volgend decreet uit 1803 bijvoorbeeld, gebruikt een taal die een voorafspiegeling is van de naziterminologie:

“Aangezien we vaststellen dat voornoemde zigeuners, ondanks alle inspanningen en voorzorgen nog niet vernietigd zijn, maar er in geslaagd zijn zich van de ene plaats naar de andere te verspreiden, in kleine of grote benden, en dat ze zover zijn gegaan zich tegen hun aanhouding te verzetten, menen we dat de tijd gekomen is om hen volledig uit te roeien.

Van zodra één van hen voor het eerst betrapt wordt op een slechte daad of wanneer men vaststelt dat hij niet met de letter “M” op zijn rug getekend is, zal een herhaling hem onherroepelijk naar de galg voeren.

Een getekende zigeuner, die als dusdanig kan herkend worden, moet het grondgebied verlaten binnen de veertien dagen (die hem voor zijn vertrek gegund worden) op straffe van ophanging, onafgezien van het feit dat het stigma op dit grondgebied of elders werd aangebracht. Indien de zigeuner na zijn vertrek naar dit gebied terugkeert, zal hij opgehangen worden.

Deze regels zullen ook toegepast worden op vrouwen en jongeren vanaf achttien jaar, aangezien zij zich onbezonnen aansluiten bij de voornoemde benden en hen volgen, en leven van gewapende roofovervallen en diefstal.

In het algemeen zullen alle zwervers, waartoe men ook rondtrekkende muzikanten en acteurs dient te rekenen evenals bedelende joden en vreemde bedelaars, het grondgebied moeten verlaten binnen de vier weken na de publicatie van dit decreet.”

Daarom is het niet onlogisch dat de liberale en revolutionaire burgerlijke auteurs zich identificeerden met en ten gunste spraken van de revolte van de “edele bandiet” tegen het onmenselijk gezag, die zij zelf wensten omver te werpen. Zij konden zich uiteraard niet vereenzelvigen met de aanvallen tegen het privé-eigendom of de moord op eigenaars (de tirannenmoord was al een ander verhaal), maar zij konden begrijpen dat dergelijke aanvallen en moorden voortkwamen uit een onrechtvaardige maatschappelijke orde en irrationele politieke instellingen. Van het ogenblik dat ze omvergeworpen zouden zijn, zou de Rede de maatschappij en de staat regeren en zou de misdaad wegdeemsteren. Het vuur moest geconcentreerd worden op het verrotte establishment, niet op diegenen die het in vraag stelden, weze het op een romantische en uiteindelijk inefficiënte manier.

De traditie van sociaal protest en rebellie, uitgedrukt in de bandietenverhalen stamde uit een gemystifieerde geschiedenis en bleef voortleven in volksverhalen, liedjes en vormen van orale volkswijsheid. Maar ze werd in de literatuur ingeplant door auteurs van kleinburgerlijke, burgerlijke of zelfs aristocratische origine: Cervantes, Fielding, Le Sage, Daniel Defoe, Schiller, Byron, Shelley. Hun werken zijn essentieel bestemd voor een publiek uit de hogere klasse en de hogere middenklasse, het enige dat in die periode boeken kon kopen.

Naast de romans van deze auteurs ontwikkelde zich echter een literaire activiteit met een veel bredere populaire aantrekkingskracht, die zich richtte tot een veel groter gehoor: de vlugschriften die op de markten gelezen en verkocht werden, de beroemde *Images d'Épinab*; de veel verkochte *complaintes*; de volkse kronieken, zoals de *Newgate Calendar*; het populaire melodrama, dat zijn grootste verspreiding kende in de Parijse theaters van de *Boulevard du Temple*.

Deze kronieken onderscheiden zich van de bandietenverhalen doordat ze meestal een prekapitalistische maatschappij gebaseerd op de eenvoudige warenproductie weerspiegelen. Hun ideologie is nog steeds semi-feodaal, waarbij het impliciete model een geïntegreerde christelijke maatschappij is, in dewelke, zoals Stephen Knight heeft opgemerkt, zij die verkeerd handelen verschoppelingen zijn die weigeren om eerlijke arbeid te verrichten in een eerlijke maatschappij. Zij kunnen nochtans tot inkeer gebracht worden als ze de fundamentele christelijke waarden aanvaarden. Hun bestraffing in de verschillende verhalen vertegenwoordigt een oproep tot de gemeenschap om zich naar deze waarden te schikken.

Een dergelijke maatschappij kan het hoofd bieden aan haar misdadigers zonder een beroep te doen op specialisten — of haar ideologen kunnen tenminste denken dat zij dat kan. Er bestaat geen behoefte aan een politie- of detectiveheld in deze sterke verhalen, een goede les in christelijke vroomheid volstaat. In de achttiende eeuw werd dit uiteraard snel achterhaald en enkele *Newgate Calendar* verhalen vertonen reeds de eerste afwijkingen van deze regel.

In de negentiende eeuw werd de *Boulevard du Temple* de *Boulevard du Crime* genoemd.

Vele melodrama's draaiden rond het thema van de misdaad. De reden hiervoor is helemaal niet mysterieus. Gedurende twee eeuwen had de halffeodale staat de ontwikkeling van het volkstheater belet. De 18de-eeuwse pers hield evenzeer de werkelijkheid van de dagelijkse misdaden die in de Franse hoofdstad gepleegd werden voor het publiek verborgen. Op het einde van de 18de eeuw schreef Sébastien Mercier: “De straten van Parijs zijn, enkele incidenten niet meegerekend, dag en nacht veilig.” Maar hij voegde er aan toe: “Ze verbergen en onderdrukken de schandalige misdadigheid en alle moorden die de mensen angst zouden kunnen aanjagen en

die het gebrek aan waakzaamheid aantonen van hen die verantwoordelijk zijn voor de veiligheid van de hoofdstad.” Theodore Zedlin, die deze passage aanhaalt, komt tot het besluit dat de toestand een eeuw later net omgekeerd was. De Parijse pers maakte gewag van 143 nachtelijke overvallen alleen al voor de oktober 1880. De mensen waren zo bang geworden dat in 1882 de cafés om half één ’s nachts moesten sluiten.

Maar dit verdwijnen van het gevoel van veiligheid onder de hogere klassen en de hogere lagen van de middenklasse, trad veel vroeger op bij de kleinburgerij en de geletterde lagen van de arbeidersklasse. Bleven de rijke wijken relatief veilig, dan gold dat niet voor de armere buurten. In Parijs steeg het aantal veroordelingen voor misdaden van 237 per 100.000 inwoners in 1835 tot 375 in 1847 en 444 in 1868. Beroepsmisdadigers, die in de 18de eeuw niet bestonden, werden vanaf het begin van de 19de eeuw een realiteit. Balzac schat dat er tijdens de Restauratie in Parijs 20.000 beroepsmisdadigers waren (op een bevolking van 1.250.000) en dat ze tegenover een militair garnizoen van ongeveer gelijke grootte stonden. Hij legde een oorzakelijk verband tussen de opkomst van de beroepsmisdadigers en de opkomst van het kapitalisme en van de werkloosheid onder het proletariaat. In zijn *Code des gens honnêtes* legt hij er de nadruk op dat men zich niet moet verbazen over het aantal beroepsmisdadigers omdat “elke dag 20.000 mensen (in Parijs) ontwaken die niet weten of ze ’s middags aan eten zullen raken.” Hij voegde er aan toe dat het niet verwonderlijk was dat dergelijke toestanden een klasse van beroepsmisdadigers in het leven riepen. De opeenstapeling van een ellendige massa werkloze of slechts bij gelegenheid werkende paupers rond Parijs, leidde al in 1840 tot de publicatie van een boek *Des classes dangereuses de la Population dans les grandes Villes* door H.A. Fregier.

De toenemende straatcriminaliteit kon niet langer genegeerd worden. Een grotere persvrijheid liet hoe dan ook het verbergen ervan niet meer toe en bepaalde lagen van de burgerij wensten het niet te verbergen. Voor het volkstheater en de populaire pers ging het om zaken en waarom zouden ze ten slotte hun winst niet opdrijven en geen kapitaal accumuleren door in te spelen op de smaak van een breder publiek voor spannende verhalen over echte en ingebeeldde moorden?

Zo beleefde Parijs niet alleen een sterke toename van melodrama’s die over misdaad handelden, maar bovendien een enorme op sensatie beluste publiciteit rond “echte” moordverhalen, zoals die op weduwe Chardon en haar zoon die in december 1834 gedood werden door de moordenaar Lacenaire, die na de Tweede Wereldoorlog onsterfelijk zou worden door de film *Les Enfants du Paradis*. Soms zien we een dramatische combinatie van werkelijkheid en fictie, zoals bij de moord in 1835 gepleegd door een student in de medicijnen op Madame Sénépart, weduwe van de voormalige directeur van het *Théâtre de L’Ambigu* en wonende op de Boulevard du Temple 24.

De toenemende bekommernis om de misdaad wordt het best geïllustreerd door Thomas de Quincey’s *On Murder considered as one of the Fine Arts*, dat in 1827 verscheen (het nawoord werd in 1854 toegevoegd). De Quincey was de vroegere uitgever van de *Westmoreland Gazette* in 1818 en 1819, en hij had zijn kolommen gevuld met verhalen over moorden en moordzaken. In zijn essay uit 1827 legt hij de nadruk op het plezier dat door “dilettanten en amateurs” beleefd wordt aan moord en de speculatie over de mogelijke dader, waardoor hij de weg effent voor Edgar Allan Poe, Gaboriau, Conan Doyle en zovele andere schrijvers van misdaadverhalen, tot en met Dashiell Hammett, E. Stanley Gardner en andere hedendaagse auteurs.

Het is interessant om vast te stellen dat op het eind der zestiger en het begin der zeventiger jaren van vorige eeuw de uitbreiding van de armoede in Londen een zeer grote angst voor onveiligheid

en sociale onrust in het leven riep. Men dacht dat “twintigduizend misdadigers tussen de Londense bevolking ronddoelden, aangemoedigd door het sluitingsuur van het openbaar vervoer en de klaarblijkelijke zwakheid van de ordehandhaving” (Gareth Stedman-Jones, *Outcast London*, p.242). En het was nu net in die periode dat het misdaadverhaal zijn eerste populaire doorbraak kende in Engeland met *The Moonstone* (1868) van William Wilkie Collins. De toenemende bekommernis van de middenklasse en de hogere lagen van de arbeidersklasse over de criminaliteit begon invloed uit te oefenen op de grote romanschrijvers uit die dagen, in het bijzonder op Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Alexandre Dumas en zelfs Dostojevski. Deels beantwoordde dit aan waarachtige sociale bewogenheid en diepere ideologische beweegredenen. Maar er waren ook materiële redenen die de romanciers tot het misdaadverhaal aantrokken: geldproblemen, het zoeken naar een breder publiek, de mogelijkheid om rijkelijke gages te ontvangen van de nieuwe populaire tijdschriften, het opkomende *feuilleton* — het verhaal in afleveringen — waarmee schrijvers als Eugène Sue (wiens *Mystères de Paris* door Karl Marx uitvoerig geanalyseerd werd), Ponson du Terrail en Paul Feval grote populaire bijval kenden. In het melodrama en meer bepaald in het *feuilleton* overheerste nog steeds de *justicier* die in de marge van de maatschappij leeft, maar bij deze grote romanschrijvers vinden we niet langer de bewondering voor de “goede bandiet”. Misdadigers werden behandeld als een sociale overlast. De burgerij was niet langer revolutionair, ze was aan de macht. Anderzijds bleef het bewustzijn van sociale onrechtvaardigheid, van de tegenstelling tussen rijk en arm, en van de schijnheiligheid van de dubbele moraal zeer reëel. In Victor Hugo’s *Les Misérables* treedt de politie heel verschillend op tegen een rijke burger die een arme vrouw lastig valt en tegen diezelfde vrouw die zich tracht te verdedigen. We vinden dit ook terug in het werk *Two Nations* van de jonge Disraëli). Deze bekommernis was aanwezig, geheel onafhankelijk van de politieke opvattingen of het engagement der verschillende auteurs. Balzac was een aartsconservatief maar hij was zich scherp bewust van het feit dat de uitbreiding van de misdaad in zijn tijd diepgewortelde maatschappelijke oorzaken had. Misdadigers zouden na hun bestraffing trouwens in de gelegenheid moeten zijn om zich te rehabiliteren en dat lijkt de maatschappij niet toe te staan. De centrale held van *Les Misérables* is de ex-gevangene Jean Valjean, en de held van de *Comédie Humaine* is Jacques Collin, alias Trompe-la-Mort alias pastoor Carlos Herrera alias Vautrin.

Zij zijn zeker niet langer “goede bandieten” in de oude betekenis van het woord. Hun misdrijven worden behandeld als schurkenstreken. Maar ze hebben niettemin een hart van goud, en ze rehabiliteren zich door vaderlijke toewijding tegenover min of meer onschuldige jonge slachtoffers van de wreedheid van de hogere klasse of van politievervolgving. Ze zijn overgangsfiguren: niet langer de nobele bandiet van weleer, maar ook niet de harteloze misdadigers van het twintigste-eeuwse detectiveverhaal. Een nog meer uitgesproken overgangsfiguur is Rodolphe in Eugène Sue’s *Mystères de Paris*. Hij is tegelijkertijd een individuele wreker van onrecht, en daardoor een voorloper van de toekomstige meesterdetective, en een vluchteling, zo niet voor het gerecht dan toch voor een deel van de autoriteiten, en daardoor een erfgenaam van de edele “bandiet” die aan de verdienstelijke armen geeft wat hij van de slechte rijken steelt. We zien een gelijkaardige combinatie van eigenschappen bij Ponson du Terrails waanzinnig populaire held Rocambole.

Aanvankelijk is hij een misdadiger, de verpersoonlijking zelve van het kwaad, die echter nadat hij eerst door zijn schepper werd gedood in *Les Exploits de Rocambole* (1859), op wonderlijke

wijze terugkeert als een Ridder van het Goede en een onbevreesde detective in *La Résurrection de Rocambole* (1863).

Om te begrijpen waarom de ontwikkeling van dit literaire genre niet stopte in die overgangperiode maar het ganse traject aflegde tot de omvorming van de “goede bandiet” in de “slechte misdadiger” moeten we zowel de objectieve functie van de populaire literatuur als zijn ideologische metamorfose gedurende de tweede helft van de 19de eeuw onderzoeken.

Populaire literatuur is wat de Duitse literatuurhistoricus Klaus Inderthal “prozaïsche reflectie” van de burgerlijke maatschappij genoemd heeft of beter nog “reflectieloze literatuur”. Ze beantwoordt aan de behoefte tot ontspanning — tot vermaak — aangewakkerd door de toenemende spanning van de industriële arbeid, de veralgemeende wedijver en het stadsleven (vandaar de verwantschap van de populaire literatuur met het populaire theater, en de nog engere verwantschap met het ontstaan van film en televisie). Ze beantwoordt aan de behoefte om de groeiende eentonigheid en standaardisering van arbeid en consumptie in de burgerlijke maatschappij te overstijgen door een onschadelijke (want plaatsvervangende) herinvoering van avontuur en drama in het dagelijkse leven. De romantische, bucolische opzet van de oude bandietenverhalen wordt in deze context steeds zinlozer.

Wat Jules Janin zei over het Parijse melodrama — waaruit het detectiveverhaal gedeeltelijk voortkomt — geldt ook voor de misdaadroman: “Zij (de regering) tolereert deze kleine toneelstukken om het volk te vermaken.”

Ze vindt ook voedsel in een dieperliggende angst, een tegenstelling tussen biologische impulsen en sociale dwang, die de burgerlijke maatschappij niet heeft opgelost en niet kan oplossen. In de achttiende eeuw werd die tegenstelling beleefd als een contradictie tussen natuur en een burgerlijke, dwz. redelijke maatschappij. Maar bovenal beantwoordt de groeiende plaats van misdaadverhalen in de populaire literatuur aan een objectieve behoefte van de burgerlijke klasse om het bewustzijn van het “biologisch lot” van de mens, van de gewelddadigheid van de passies, van de onvermijdelijkheid van de misdaad, te verzoenen met de verdediging en het goedpraten van de bestaande sociale orde. De revolte tegen het privébezit wordt geïndividualiseerd. Zijn motivatie is niet langer maatschappelijk, waardoor de rebel een dief en een moordenaar wordt. De criminalisering van de aanvallen op het privébezit laat toe om ze om te vormen in belangrijke ideologische steunpilaren van het privé-eigendom.

Bestaat er een tegenstelling tussen de opvatting dat de behoefte aan ontspanning tegenover de monotonie (Langeweile) aan de basis ligt van de opgang van het detectiveverhaal, en een opvatting dat een diepe angst aan de basis ligt van deze behoefte? Wij denken het niet. In een briljante intuïtieve flits heeft Walter Benjamin er reeds op gewezen dat een reiziger die op de trein een detectiveverhaal leest, tijdelijk de ene angst met behulp van een andere verdooft. Hij vreest de onzekerheden van de reis, van het bereiken van zijn bestemming, van wat er op de plaats van aankomst zal gebeuren. Hij onderdrukt (vergeet) tijdelijk die angst door een onschuldige angst te ondergaan die draaien rond misdaden en misdadigers die, zoals hij weet, niets te maken hebben met zijn persoonlijk lot (*Kriminalromane auf Reisen — Gesammelte Schriften Werkausgabe*, Vol. 10, pp.381-382).

Meer fundamenteel heeft Erich Fromm er op gewezen dat spleen, monotonie, saaiheid, een verveeld gevoel, slechts uitingen zijn van een diepere angst. Men kan op twee manieren aan de

verveling trachten te ontkomen: ofwel principieel door productief en daardoor gelukkig te worden; ofwel door te ontsnappen aan de uitingen ervan. Deze laatste poging blijkt kenmerkend te zijn voor de hedendaagse gemiddelde mens, die voortdurend op zoek is naar gemakkelikheden en ontspanningsmogelijkheden van de meest uiteenlopende vorm. Hij voelt zich terneergeslagen en verveeld, wat zich het meest uit wanneer hij alleen is of in gezelschap van hen die hem het meest na staan. Al onze gemakkelikheden hebben tot doel om aan deze verveling te ontsnappen. En meer ter zake: “Miljoenen worden dagelijks door berichten over misdaden en door misdaadverhalen gefascineerd. Zij gaan opgeruimd naar de bioscoop waar de twee hoofdthema’s misdaad en hartstocht zijn. Deze belangstelling en deze fascinering zijn niet alleen de uiting van een slechte smaak en een hang naar sensatie, maar er blijkt ook een diep verlangen uit naar een dramatisering van de extreme dingen in een mensenleven, namelijk van leven en dood, van misdaad en straf, van strijd tussen mens en natuur.” (*Wege aus einer kranken Gesellschaft* — in het Engels: *the Sane Society* — pp. 194, 142-143).

Maar de dramatisering van de misdaad die de zenuwen van de vervreemde man en vrouw op een onschuldige wijze prikkelt, kan gebruikt worden voor de verdediging van het privébezit omdat deze verdediging op een niet-gereflecteerde wijze^[3] optreedt. Mensen lezen geen misdaadromans met de bedoeling zich intellectueel te vervolmaken of te mediteren over de natuur van de maatschappij of over de menselijke conditie, maar eenvoudig om zich te ontspannen. Het is dus perfect mogelijk dat sociaalkritische of zelfs sociaalrevolutionaire lezers van detectiveverhalen genieten zonder hun overtuiging te veranderen.^[4]

Maar de *massa* van de lezers zal er niet toe gebracht worden om het sociale status quo te veranderen door het lezen van misdaadverhalen, hoewel deze verhalen ontelbare conflicten tussen individuen en maatschappij schilderen. De criminalisering van deze conflicten maakt hen verenigbaar met de verdediging van het burgerlijk *gezag*.

Daarmee heb je in een notendop de objectieve betekenis van de opgang van het detectiveverhaal in het midden van de 19de eeuw, op een specifiek punt van de ontwikkeling van kapitalisme, pauperisme, criminaliteit en beginnende sociale revolutie tegen de burgerlijke maatschappij, en in een bepaald ontwikkelingsstadium van de literatuur. Wat de burgerlijke romans wegens hun beperkt publiek niet konden doen, werd bereikt door het populaire detectiveverhaal dat een veel breder segment van de middenklasse en de geletterde hogere lagen van de arbeidersklasse bereikte. Met de groeiende behoefte van de burgerij om de maatschappelijke orde te verdedigen in plaats van ze aan te vallen, wordt de edele bandiet omgevormd in de slechte misdadiger. Niemand minder dan Karl Marx merkte cynisch op: “Een filosoof produceert ideeën, een dichter gedichten, een geestelijke preken, een professor compendia, enz. Een misdadiger produceert misdaden. Wanneer we het verband tussen deze laatste productietak en de maatschappij in haar geheel wat nader bekijken raken we veel vooroordelen kwijt. De misdadiger produceert niet alleen misdaden maar ook het strafrecht en daarmee ook de professor die strafrecht doceert en behalve dat ook het onvermijdelijke cursusboek waarin diezelfde professor zijn lezingen als ‘waren’ op de markt gooit. Dit brengt een verhoging van de nationale rijkdom mee, onafgezien van de persoonlijke genoegdoening die — zoals een bevoegde getuige Heer Professor Roscher ons verzekert — het manuscript van het cursusboek aan zijn schepper bezorgt.

De misdadiger produceert bovendien de gehele politie en het strafrecht, politieagenten, rechters, beulen, jury’s, enzovoorts; en al deze verschillende vakken, die tevens verschillende categorieën

van de sociale arbeidsdeling vormen, ontwikkelen verschillende capaciteiten van de menselijke geest, scheppen nieuwe behoeften en nieuwe manieren om ze te bevredigen. De foltering alleen al heeft aanleiding gegeven tot de meest ingenieuze mechanische uitvindingen en heeft talrijke eerbare ambachtsslui voor de productie van haar instrumenten aan het werk gezet.

De misdadiger produceert een indruk, deels moreel en deels tragisch, naargelang het geval, en bewijst aldus een ‘dienst’ door de morele en esthetische gevoelens van het publiek op te wekken. Hij produceert niet alleen cursussen over Strafrecht, niet alleen strafrechtcodes en daarmee samengaand wetgevers op dit terrein, maar ook kunst, mooie literatuur, romans en zelfs tragedies, zoals Müllners *Schuld* en Schillers *Räuber*, maar zelfs *Oedipus* en *Richard III* aantonen. De misdadiger breekt met de monotonie en de veiligheid van het burgerlijke leven. Op die wijze behoedt hij het voor stagnatie en brengt hij die onrustige spanning en beweeglijkheid teweeg, zonder dewelke zelfs de spoorslag tot concurrentie zouden afstompen. Aldus geeft hij een stimulans aan de productieve krachten. Terwijl de misdaad een deel van de overtollige bevolking van de arbeidsmarkt weghaalt en zo de mededinging tussen de arbeiders vermindert, en tot op zekere hoogte de daling van het arbeidsloon beneden het minimum verhindert, slorpt de strijd tegen de misdaad een ander deel van die bevolking op. Aldus treedt de misdadiger op als één van die ‘natuurlijke’ tegengewichten die een juiste balans tot stand brengen en een gans perspectief van ‘nuttige’ bezigheden openen” (*Theories of Surplus Values*, Deel I, pp. 387-88).

[1] Shi Nai'an en Luo Guanzhong, *Outlaws of the Marsh*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1981. Robert van Gulik (*Willow Patterns*, 1965), een Nederlandse diplomaat die later auteur van detectiveverhalen werd, schiep een 7de eeuwse rechter, Jen-Dieh Jee, die, waarvan sommige critici ten onrechte dachten dat hij een historische figuur was. Uiteraard is hij een fictief personage maar van Guliks verhalen zijn gebaseerd op waarachtige juridische verslagen. We kunnen echter niet spreken van “klassieke” Chinese detectiveverhalen want de traditie waar van Gulik naar verwijst heeft meer te maken met de poging om de willekeurige heerschappij van de mandarijnen of andere onderdrukkers te bestrijden dan met het oplossen van raadsels.

[2] Harold Horwood, *Newfoundland*, Toronto, 1969.

[3] De hedendaagse oppervlakkige populaire literatuur (*Trivialliteratur*) bevat twee elementen: het misdaadverhaal (en zijn voorloper, de *Western*) en de “romantische vrouwenliteratuur”. Voor beide genres zijn de oplagen gelijklopend: vergelijk de cijfers op p. 70-71 met het aantal verkochte exemplaren van de “koningin” en de “koning” van de romantische literatuur (Barbara Cartland: 100 miljoen; Harold Robbins: 200 miljoen). Een Duitse schrijver, Johannes Mario Simmel, is van het ene genre naar het andere overgestapt. In totaal werden 55 miljoen exemplaren van zijn boeken verkocht, een opmerkelijk aantal voor iemand die in het Duits schrijft. Maar hij is dan ook een opmerkelijke figuur, bewogen door een diepe haat voor het nazisme. Zijn laatste misdaadverhaal, *Bitte laßt die Blumen leben*, heeft ook de drempel naar de ernstige literatuur overschreden en bevat bovendien een progressieve politieke boodschap.

[4] Volgens Löwy (*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*) was Boecharin een fanatiek lezer van detectiveverhalen en hij kwam wel eens te laat op belangrijke partijvergaderingen omdat hij zich

niet kon ontrukken aan de thriller die hij op dat moment aan het lezen was.

2. Van schurk tot held

De archetypische politiemann uit de moderne literatuur is gebaseerd op de eerste bekende politiemann uit de hedendaagse geschiedenis: Fouché's handlanger Vidocq. Vidocq die zelf een veroordeelde bandiet was geweest en die talrijke misdadigers en tipgevers verplichtte om Napoleons minister van binnenlandse zaken te dienen, creëerde zijn eigen legende, niet alleen door zijn praktische slechtheid — die geen grenzen kende — maar ook door zijn leugenachtige *Mémoires* die in 1828 werden gepubliceerd. Balzacs Bibi-Lupin en Victor Hugo's inspecteur Javert zijn duidelijk gemodelleerd op die duistere maar angstwekkende figuur in wiens daden en mentaliteit men de kiemen vindt die zullen uitgroeien tot zó verschillende maar onsmakelijke personages als J. Edgard Hoover, Heinrich Himmler en Beria. In de eerste helft van de negentiende eeuw nam de overweldigende meerderheid van de middenklasse en de intelligentsia een essentieel vijandige houding aan tegenover de politie. In de meeste Westerse landen was het staatsapparaat nog steeds, anachronistisch genoeg, een halffeodale staat waartegen de burgerlijke klasse moest vechten (hoe inconsequent dat ook gebeurde) om haar economische en sociale macht te consolideren. Waar de staat reeds burgerlijk was, zoals in Groot-Brittannië, Frankrijk, België, Nederland en de jonge Verenigde Staten, wenste de liberale burgerij dat hij zwak zou blijven, er op vertrouwende dat de marktwetten zouden volstaan om haar blijvende heerschappij te waarborgen. Ze beschouwde staatsuitgaven als een verspilling, een onproductieve aftrek van de meerwaarde, die het accumuleerbare kapitaal verminderde. De politie werd als een noodzakelijk kwaad gezien, dat altijd klaar stond om inbreuk te plegen op individuele rechten en vrijheden. Hoe zwakker zij was hoe beter. Er bestond trouwens een veel praktischer en meer materiële reden voor deze vijandigheid. De bankroetwet definieerde, ten minste in Groot-Brittannië, insolventie nog steeds als een misdrijf. Er zaten meer insolvente schuldenaars in de gevangenis dan moordenaars of zelfs dieven. Rechters, politieagenten en gevangenisbewaanders waren inderdaad meer bezig met schulden, wissels en rekeningen dan met gewelddelicten. Hun voornaamste slachtoffers waren bijgevolg handelaars uit de middenklasse en hun deftige klanten, zoals Charles Dickens het schilderde in de onsterfelijke figuur van Mr. Micawber en in zijn roman *Bleak House*.^[1] De industriële discipline was er nog niet volledig in geslaagd om de mensen in te prenten dat je niet gerechtigd was om 21 shilling uit te geven wanneer je inkomen slechts 20 shilling bedroeg.

Het verbruikerskrediet was nog niet “uitgevonden”. De middenklasse stond dan ook eerder vijandig tegenover het hele systeem van recht en rechtshandhaving.

Dat alles begon te veranderen tussen 1830 en 1848. Dit waren de jaren van de beginnende revolutie van de arbeidersklasse tegen armoede en kapitalistische uitbuiting: de opstand van de Lyonese zijdewevers van la Croix-Rousse in Frankrijk en van de Silesische katoenwerkers in Pruisen, de chartistenbeweging in Groot-Brittannië, de uitbarsting van de opstand in juni 1848 in Parijs. De gewelddadigheid en omvang van sommige van deze revoltes, deed bij de burgerlijke partij voor het eerst de vrees ontstaan dat haar macht zich niet altijd automatisch zou reproduceren doorheen de loutere werking van de marktwetten. Men had behoefte aan een sterkere politie en een sterkere staat, die een wakend oog hielden op de lagere klassen die bij gelegenheid opstandige klassen en daarom, in de ogen van de burgerij, potentieel misdadige klassen konden worden.

In zijn baanbrekend werk *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*, schrijft de Franse historicus Louis Chevalier:

“Van de laatste jaren van de Restoratie tot de beginjaren van het Tweede Keizerrijk, tijdens dewelke een monumentaal Parijs uit de ruïnes van de oude stad verrees, was misdaad één van de hoofdthema's van alles wat in en over Parijs geschreven werd. Dit Parijs was vóór alles misdadig wegens de vooraanstaande plaats die de misdaad innam in de dagelijkse beslommeringen van het volk.”

De misdaad wekte een constante angst op; ze bereikte niettemin haar hoogtepunt tijdens enkele koude en ellendige winters. Nog belangrijker echter dan de angst voor de misdaad, was de publieke belangstelling ervoor en voor alles wat ermee te maken had. Achter de terreur en de angst was de belangstelling voor de misdaad één der vormen van volkscultuur tijdens deze periode, evenals van de ideeën, beelden en woorden, voorstellingen, bewustzijn, en spreek- en gedragwijzen van het volk.” (pp. 36-37).

Rond diezelfde periode trad nog een andere wijziging op. Misdaad werd in toenemende mate een kapitalistisch bedrijf. In 1850 betrof het grootste aantal criminele aanklachten in Frankrijk nog steeds diefstal; maar reeds in 1860 was fraude het meest voorkomend misdrijf.

Tussen 1830 en 1880 steeg het aantal diefstallen met 238 %, het aantal fraudegevallen met 323 % en het aantal gevallen van misbruik van vertrouwen met 630 % (Zetlin, p. 165). Kleine handelaars, ambachtslui, onderwijzers, lagere regeringsambtenaren en boeren die niet geïnteresseerd waren om in de gevangenis terecht te komen, hadden er zeker belang bij dat diegenen die hen door oplichterspraktijken trachten te beroven van hun spaarcentjes of van hun gewoon inkomen achter slot en grendel werden opgeborgen.

Degenen die hun schulden niet betaalden verdwenen stilaan uit de gevangnissen en werden vervangen door oplichters, dieven, inbrekers, prostituees, aanranders en moordenaars. Niettemin had de burgerij, bijzonder in de Angelsaksische landen, genoeg zelfvertrouwen om de politieman niet te verheerlijken. Politie mannen waren niet langer slecht. Ze waren niet alleen noodzakelijk maar over het algemeen ook goed. Ze konden de orde handhaven en afrekenen met routinemisdaden. In tegenstelling tot een wijdverspreide legende waren de politieagenten in de oorspronkelijke detective verhalen, van Edgard Allan Poe tot Conan Doyle en Mary Roberts Rinehart, geen Keystone Cops of idiote knoeiers. Het is juist dat ze prozaïsche zwogers waren maar gewoonlijk haalden ze hun slag thuis. Slechts wanneer het om uitzonderlijk ingewikkelde zaken ging, moest de politie het onderspit delven.

Politiemannen waren meestal rijke *entrepreneurs* noch *gentlemen*. Ze behoorden niet tot de heersende klasse, maar tot de lagere middenklasse of tot dat charmante maar onbereikbare dwaallichtje, een blijvend geïntegreerde toplaag van de arbeidersklasse. De aanmatigende burgerij had geen enkele reden om de superieure intellectuele kwaliteiten van de lagere middenklasse of de hogere lagen van de arbeidersklasse te beklemtonen. Dit gold in het bijzonder voor Groot-Brittannië waar iedereen verondersteld werd zijn plaats in de maatschappij te kennen en waar, zoals in de zuidelijke staten van de VSA (vóór en ná de Secessieoorlog), ambitieuze mensen uit de lagere klassen per definitie werden gewantrouwd of zelfs gewoonweg als verdachte personages beschouwd. Zoals Uriah Heap moest je zoveel mogelijk blijken van nederigheid geven om niet te snel ontmaskerd te worden.

Het zou dus een speurder van hogere afkomst zijn die de echte held van het detectiveverhaal zou worden. En dat zijn nu net de heren Dupin en Sherlock Holmes, Dr. Thorndike en Arsène Lupin. En dat is ook Gaboriau's inspecteur Lecoq, die geïnspireerd en geleid wordt door baron Moser: eerder een uitzondering dan een "normale" politieman.

De idee zelf om een misdadiger de loef af te steken, impliceert zowel dat er een misdadiger met een superieur verstand bestaat als dat de speurder zelf over een nog hoger intelligentieniveau beschikt dan die uitstekende misdadiger. De eerste implicatie stond en staat zeer ver van de werkelijkheid: de overweldigende meerderheid van de misdaden, in 't bijzonder van de gewelddadige, die gedurende de 19de eeuw daadwerkelijk gepleegd werden in Groot-Brittannië, Frankrijk, Duitsland en de VSA (om nog maar te zwijgen over Italië, Spanje, België, Nederland, Zweden en Zwitserland) geven geen blijk van welk superieur intellect dan ook, dat ingezet wordt om de daad te verhullen of er iemand anders voor te laten opdraaien. En indien er toen al supermensen bestonden, begiftigd met een combinatie van uitzonderlijke kennis, intelligentie en verbeeldingskracht, dan hielden ze zich bezig met een meer uitdagend en bevredigend tijdverdrijf dan het najagen van misdadigers.

Het originele detectiveverhaal is dus niet alleen hoogst formalistisch en verwijderd van elke variant van het literaire realisme en naturalisme. Bovendien gaat het eigenlijk niet over misdaad. Misdaad vormde een kader om een probleem op te lossen, een puzzel ineen te voegen. Vaak is de moord bij de aanvang van het verhaal al gepleegd. Wanneer in de loop van de intrige soms bijkomende moorden worden gepleegd, gebeuren ze terloops, ofwel om het onderzoek naar de aanvankelijke moord te bespoedigen, of om bijkomende aanwijzingen te verstrekken over de identiteit van de moordenaar. Zelden zijn het onafhankelijke daden van moorddadig geweld, bedoeld om de verontwaardiging, de drang naar bestraffing of een wraakgevoel te stimuleren.

Het echte onderwerp van het oorspronkelijke detectiveverhaal is dus niet misdaad of moord maar een raadsel. Het probleem is analytisch, niet sociaal of juridisch. Zoals professor Dove heeft opgemerkt, is het klassieke patroon van het detectiveverhaal een zevendelige reeks, gecreëerd door E.A. Poe en Conan Doyle: het Probleem, de Aanvankelijke Oplossing, de Verwikkeling, de Periode van Verwarring, het Dagende Licht, de Oplossing en de Verklaring (*The Police Procedural*, p. 11). In S.S. van Dine's *Twenty Rules of the Detective Story* wordt bovendien de fair play van de auteur van een goed detectiveverhaal t.o.v. de lezer benadrukt (in: *The American Magazine*, september 1928). Dit geeft duidelijk aan dat 'Het gevecht der geesten' zich gelijktijdig afspeelt op twee niveaus: tussen de grote detective en de misdadiger en tussen de auteur en de lezer.

In beide gevechten vormt de identiteit van de schuldige het te ontdekken mysterie. Een systematisch onderzoek van de aanwijzingen leidt tot de identificatie van de schuldige. Maar terwijl de held van het verhaal altijd succes boekt, mag de lezer er niet in slagen om de schrijver te slim af te zijn. Anders wordt niet tegemoet gekomen aan de psychologische behoefte die het detectiveverhaal moet bevredigen: spanning, onzekerheid, een verrassende conclusie of catharsis ontbreken dan.

Opdat spanning zou ontstaan, moet de oplossing van het mysterie onwaarschijnlijk of zelfs onmogelijk lijken, de lezer moet voor een raadsel staan: wat zou de oplossing kunnen zijn?

De kunst van het detectiveverhaal is het bereiken van dat doel zonder goedkope trucjes. De

aanwijzingen moeten allemaal gegeven worden. Er mogen noch identieke tweelingen zijn die mekaars plaats innemen, noch geheime gangen vanuit kamers die zozegd van binnen uit gesloten zijn. En niettegenstaande deze “fair play” van de auteur jegens de lezer, moet deze toch verrast worden bij de onthulling van de moordenaars identiteit. Verrassen zonder te bedriegen, daarin ligt het echte meesterschap van het genre. Agatha Christie wordt daarom terecht “de koningin van de misleiding” genoemd. De kunst van de misleiding bedrijven en toch “eerlijk spelen” (“fair play”), dat is de essentie van de hele ideologie van de Britse “upper class”.

Een kleinere klassieke “whodunit” (Stuart Palmers *The Puzzle of the Red Stallion*, 1936) bevat twee briljante passages rond de analyse van een spoor in de beste traditie van Sherlock Holmes. Alle kenmerken van twee pijprokers — hun leeftijd, klasse, beroep, verblijfplaats, enz. — worden afgeleid uit een zorgvuldig onderzoek van hun pijpen. Maar dan blijken deze pijpen de hele tijd door een dwaalspoor te zijn geweest: ze hebben niets te maken met de oplossing van het raadsel.

De natuur zelf van het oorspronkelijke detectiveverhaal verwijst dus evenzeer naar de functies van de populaire literatuur als naar diepere krachten die onder de oppervlakte van de burgerlijke maatschappij aan het werk zijn. Het herleiden van misdaad, of zelfs van menselijke problemen, tot “mysterie” die kunnen opgelost worden, is symbolisch voor een ideologische en gedragstrend die het kapitalisme typeert.

Op de markt verhouden de warenbezitters zich tot elkaar uitsluitend doorheen de ruil. Hun verhoudingen worden daardoor vervreemd en verdinglijkt, het worden niet meer dan relaties tussen dingen, wat zich zelfs in de taal weerspiegelt. Een Amerikaanse dienstster zei me eens in een restaurant in New York: “Bent u niet de cornedbeef met kool?” Op dezelfde manier neigen alle menselijke verhoudingen in de burgerlijke maatschappij ertoe kwantificeerbaar, meetbaar en empirisch voorspelbaar te worden. Ze worden opgedeeld in elementen en bestudeerd onder de microscoop (of met de computer), als zijn ze fysieke substanties, zoals een stukje metaal, een scheikundig bestanddeel, of objectieve verschijnselen, de prijsschommelingen van de aandelen van een onderneming op de beurs. De analytische geest zegeviert over de synthetische. Elk dialectisch evenwicht tussen analyse en synthese wordt onmiddellijk verworpen. En wat is het mysterieverhaal anders dan de apotheose van de analytische geest in zijn zuiverste vorm?

De analytische intelligentie kende zijn grootste triomfen op het terrein van de natuurwetenschappen, bijzonder in hun toepassing op de technologie en het vervaardigen van mechanische tuigen. De wisselwerking tussen analytische intelligentie, de vooruitgang van de wetenschap, de ontwikkeling van de moderne nijverheid en het transportwezen enerzijds, en de heerschappij van de kapitalistische productie- en distributiewijze anderzijds, werd zo vaak beschreven dat het een gemeenplaats is geworden. In de oorsprong en de vroege ontwikkeling van het detectiveverhaal vinden we een gelijklopende wisselwerking.

Het moderne politiewerk steunde op primitieve maar machtige technische innovaties zoals de veralgemening van registers van adressen en namen van de burgers (vaak met grote weerstand vanwege de objecten van die eerste herleiding van individuen tot cijfers) en op een groeiend aantal verslagen van informanten over vermoedelijke misdadigers. In *Splendeurs et Misères des Courtisanes* stelt Balzac:

“De politie heeft bijna steeds exacte dossiers over alle families en individuen wier leven verdacht

is en wier acties afkeurenswaardig zijn. Geen enkele afwijking ontgaat hen. Het alomtegenwoordige notitieboekje, de balans van de gewetens, wordt even zorgvuldig bijgehouden als de boekhouding van de Bank van Frankrijk. Net zoals de Bank alle achterstallige betalingen noteert, alle kredieten afweegt, de kapitalisten taxeert en hun operaties nauwkeurig volgt, net zo goed waakt de politie over de eerlijkheid van de staatsburgers. Hoe hoog geplaatst een familie ook moge zijn, toch kan ze deze sociale voorzorg niet ontlopen. Bovendien is de discretie van deze macht even groot als haar reikwijdte. Deze ontzaglijke hoeveelheid processen-verbaal van de politiecommissarissen, rapporten, nota's, dossiers, deze oceaan van inlichtingen slaapt onbeweeglijk, diep en kalm als de zee. Deze dossiers, in dewelke de antecedenten geanalyseerd worden, zijn slechts inlichtingen die sterven binnen de muren van het Paleis van Justitie; het Gerecht kan er legaal geen gebruik van maken, het informeert zich erdoor, het bedient zich ervan, dat is alles." (p. 377).

Maar diezelfde Balzac laat zijn held Jacques Collin brutaal uitroepen tegen een advocaat-generaal:

"U wreekt zich elke dag, of u gelooft dat u de maatschappij wreekt, mijnheer, en toch vraagt u mij om rekenschap voor mijn wraak!" (p. 586).

Een echte doorbraak trad slechts op rond 1840 met de uitvinding en de verspreiding van de fotografie. Archieven, zowel van misdadigers als van aanwijzingen, konden aangelegd, bewaard en opgeslagen worden voor toekomstig gebruik. Later volgt het opnemen en opslaan van vingerafdrukken. Zoals Walter Benjamin opmerkt, is het dus geen toeval dat de opkomst van het oorspronkelijke detectiveverhaal en de uitvinding van de fotografie chronologisch met mekaar verbonden zijn. C.L. Raghianti heeft aangetoond dat de uitvinding van de fotografie voor lange tijd het realisme en het naturalisme in de schilderkunst ten gronde heeft gericht. Pierre Francastel herinnert ons aan het feit dat de Franse schilder Courbet, de voorloper van de impressionisten, het "onderwerp van de schilderkunst" begon te vernietigen door optische verschijningen i.p.v. geïdentificeerde objecten voor te stellen. Men zou er kunnen aan toevoegen dat de ontwikkeling van de spoorwegen en de veranderingen die deze meebracht in de perceptie van landschappen en de beweging van beelden, eveneens gevolgen hadden. En het detectiveverhaal staat tot de "grote" literatuur zoals de fotografie tot de "grote" schilderkunst. Het detectiveverhaal is nauw verbonden met machinerieën, evenals met geperfectioneerde analytische intelligentie, want het klassieke detectiveverhaal is een geformaliseerde puzzel, een mechanisme dat gemonteerd en gedemonteerd kan worden, afgewonden en opnieuw opgewonden als een uurwerk, het klassieke prototype van de moderne machine.

Vanuit technisch standpunt integreert dit nieuwe literaire genre drie elementen: het "omgekeerde verhaal" (*récit à rebours*), ontwikkeld door Godwin (*Caleb Williams*, 1794); de divinatie-deductie-techniek, van Perzische oorsprong en in de moderne literatuur ingevoerd door Voltaire (*Zadig*) en de *coup de théâtre*, ontleend aan het melodrama.^[2]

Met *Caleb Williams* schiep Godwin, de politieke ideoloog en voorloper van het anarchisme, een soort overgangsroman waarover Stephen Knight heeft opgemerkt dat hij overeenkomt met een christelijke organische ideologie (halffeodaal, eenvoudige warenproductie) noch met de individualistische burgerlijke ideologie van de detectiveroman. Hij spreidt een radicale kleinburgerlijke (semi-jacobijnse) ideologie tentoon: de auteur verlangt naar een kleine gemeenschap, gevormd door eerlijke, vriendelijke en fundamenteel gelijke mensen, met andere

woorden, kleine eigenaars.

De eerste grote schrijvers van detectiveverhalen waren E.A. Poe, Emile Gaboriau, William Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, R. Austin Freeman, Mary Roberts Rinehart, Gaston Leroux en Maurice Leblanc. Maar men zou een groot aantal Engelse en Franse tijdgenoten aan de lijst kunnen toevoegen. Poe's *Murders in the Rue Morgue* (1841) wordt beschouwd als het eerste eigenlijke detectiveverhaal. Dit is ongetwijfeld waar, in de zin dat Auguste Dupin, het prototype van de amateurdetective, het raadsel oplost door zuiver analytisch meesterschap. Men zou het idee van een orang-oetang als moordenaar echter een beetje vergezocht kunnen noemen. Persoonlijk verkiezen we daarom twee andere kleine meesterwerkjes van Poe: *Thou art the man* (1844), het eerste detectiveverhaal met een "echte" moordenaar in de klassieke betekenis van het woord, en *The Purloined Letter* (1845), dat niet over moord maar over diefstal handelt.

Met inspecteur Lecoq schiep Emile Gaboriau een detective die aan Dupins detectiekracht een nauwgezet onderzoek van aanwijzingen toevoegt, (*Le Crime d'Orcival*, 1867). De Fransen kunnen met reden beweren dat het detectiveverhaal van Franse eerder dan van Engelse oorsprong is, aangezien Gaboriau, de vroegere secretaris van de *feuilletonist* Paul Feval, als eerste een echte reeks detectiveromans gecreëerd heeft. Tevens dient opgemerkt dat sociale en politieke problemen in zijn romans veel meer aandacht krijgen dan in de verhalen van Poe of Conan Doyle, meer bepaald het conflict tussen monarchistische, conservatieve grootgrondbezitters en de liberale burgerij.

Het jaar daarna verscheen in *All the Year Round*, een tijdschrift uitgegeven door Charles Dickens, één van de meest beroemde detectiveverhalen aller tijden: *The Moonstone* van Wilkie Collins. Deze schrijver had het idee om de schuldige te kiezen uit de minst verdachte personages, en gebruikte in zijn werken medische, juridische en politieproceduredetails met absolute nauwgezetheid, om Benvenuti-Rizzoni te citeren.

De term "detectiveverhaal", terloops gezegd, werd voor het eerst gebruikt in 1878 door de Amerikaanse romanschrijfster Anna Katharina Greene in haar boek *The Leavenworth Case*. Maar de echte vader van het detectiveverhaal, of ten minste de persoon die verantwoordelijk was voor zijn enorme populariteit, was uiteraard Conan Doyle, de schepper van Sherlock Holmes (*The Memoires of Sherlock Holmes*, 1894). In *A Study in Scarlet* gaf Conan Doyle zelf een klassieke beschrijving van de poging om de criminologie om te vormen in een exacte wetenschap:

"Zoals alle andere vaardigheden, kan de wetenschap van deductie en analyse slechts door lange en geduldige studie verworven worden. Vóór hij zich bezig houdt met die morele en mentale aspecten van de zaak, die de grootste moeilijkheden opleveren, begint de onderzoeker best met het bemeesteren van de meer elementaire problemen. Hij doet er goed aan te leren om, wanneer hij iemand ontmoet, in een oogopslag de geschiedenis van de man te kennen en het beroep dat hij uitoefent. Hoe kinderachtig zo'n oefening ook mag lijken, ze scherpt het waarnemingsvermogen en leert hem waar en naar wat hij moet zoeken. Door iemands vingernagels, jasmouw, laars, broekspijp, door de eeltvorming op zijn wijsvinger en duim, door zijn gelaatsuitdrukking, manchet — door al deze dingen wordt iemands beroep duidelijk onthuld."

Wanneer we eraan toevoegen dat Arthur Conan Doyle geneeskunde had gestudeerd aan de Universiteit van Edinburgh bij professor John Bell, — de voorvechter van de theorie van de

deductieve methodologie in de diagnose van ziekten, een man die nooit ophield zijn studenten te vertellen om hun ogen, oren, handen, hersenen, intuïtie en vooral hun deductieve vermogens te gebruiken; dan beschikken we onmiskenbaar over de band tussen het oorspronkelijke detectiveverhaal en de zegevierende burgerlijke maatschappij, machinerieën, natuurwetenschap en burgerlijke verdinglijkte menselijke verhoudingen. Dit alles werd op een rijtje gezet door de Goncourts in hun *Journal* (16 juli 1856): “hij (E.A. Poe) is de aankondiger van de wetenschappelijke en analytische literatuur, waarin dingen een belangrijker rol spelen dan mensen.” Boileau en Narcejac zouden een eeuw later dezelfde idee uitdrukken, in hun bewering dat het detectiveverhaal zich in eerste instantie bezighoudt met “mensen als objecten” gedomineerd door het noodlot. (p. 125).

R. Austin Freeman (*The Red Thumb Mark*, 1907), die door Boileau en Narcejac de schepper van het wetenschappelijke detectiveverhaal wordt genoemd, ontwikkelt slechts de tendens die in de zonet geciteerde passage van Conan Doyle wordt geschetst, namelijk de poging om de criminologie tot een exacte wetenschap om te vormen. En voor hem geldt eveneens wat de Goncourts over Poe zegden: “hij besteedt meer aandacht aan feiten dan aan mensen.”

Dit kan niet gezegd worden van Mary Roberts Rinehart (*The Circular Staircase*, 1908, *The Great Mistake*) die sfeerschepping en psychologie in de plaats stelde van nauwkeurige verzameling van aanwijzingen als het middel om een mysterie op te lossen. Haar oplossing blijft echter essentieel een spel van deductieve intelligentie.

De held van Gaston Leroux, Rouletabille, steunt nog meer dan Sherlock Holmes, uitsluitend op zijn analytische intelligentie en wantrouwt bewijsmateriaal, dat volgens hem altijd misleidend kan zijn (*Le Mystère de la Chambre jaune*, 1912). Rouletabille is minstens gedeeltelijk geïnspireerd op Arsène Lupin, een personage dat in het leven werd geroepen door Maurice Leblanc (*L'Arrestation d'Arsène Lupin*, 1905; *Arsène Lupin, Gentleman Cambrioleur*, 1907) en die tot op heden naast Sherlock Holmes de meest populaire held uit de misdaadliteratuur blijft. Arsène Lupin, zoon van een aristocratische moeder, is een vreemde reïncarnatie van de oude “edele bandiet”, met daarbij de eigenschappen van de grote detective. Zijn prestaties combineren de opwindende van de analytische scherpzinnigheid en de rationaliteit die in het detectiveverhaal voorkomen met de levendige actie en de persoonverwisselingen uit het *feuilleton*. Hij steelt van de rijken en geeft aan de armen, en hij verdedigt weduwen, wezen en uitgebuitenen. Lupin, een meester in vermommingen en ontsnappingen, steelt niet voor het geld, maar, zoals Benvenuti en Rizzoni opmerken, “voor de psychologische genoegdoening — het genoeg om de maatschappij uit te dagen, haar oudste instellingen belachelijk te maken en de aandacht te vestigen op haar repressieve traditie.”

Zijn geliefkoosde slachtoffers zijn woekeraars, banken, verzekeringsmaatschappijen, kerken, de schatkist, de superrijken en zelfs Keizer Wilhelm II, zowel als dieven, moordenaars, afpersers en spionnen.

[1] Meerdere van Dickens andere boeken zijn een soort misdaadverhalen, waaronder *Barnaby Rudge* en natuurlijk het onafgewerkte *Mystery of Edwin Drood*.

[2] Zie de interessante discussie van het “omgekeerde verhaal” of “de achterstevoren constructie

en de kunst van de *suspense*”, in Dennis Porter, *The Pursuit of Crime*, Yale University Press, 1981, pp. 24 ev.

3. Van de straat naar het salon

De periode: tussen de twee wereldoorlogen was het gouden tijdperk van het detectiveverhaal. Weliswaar werden enkele van de beste werken geschreven in de veertiger jaren en publiceerden enkele voorlopers van Agatha Christie reeds vóór 1914, maar toch kan de Eerste Wereldoorlog beschouwd worden als de scheidingslijn tussen het verhaal à la Conan Doyle en Gaston Leroux en de grote klassiekers van de twintiger en dertiger jaren.

Het is geen gemakkelijke taak om de meest representatieve auteurs van het gouden tijdperk op te sommen. Sommige schrijvers laat ik momenteel buiten beschouwing omdat ze beter besproken worden als ontwikkelingen van het detectiveverhaal: de scheppers van de politie-inspecteurhelden en van spionageverhalen. Anderen, zoals Edgar Wallace, Sax Rohmer, E. Philip Oppenheim en Nick Carter, behoren tot de categorie van de colportageliteratuur. Nog anderen worden weggelaten om subjectieve redenen; wij denken dat ze onvoldoende verdiensten hebben op het vlak van constructie en spanning om representatief genoemd te worden. We geven echter graag toe dat deze keuze betwist kan worden.

Twee boeken vertegenwoordigen de pre-Wereldoorlog. Een overgang van de pioniers naar de glansperiode: E.C. Bentley's *Trent's Last Case* (1913) en A.E.W. Masons *At the Villa Rose* (1919), waarbij de eerste superieur is aan de tweede (althans naar onze mening, die niet gedeeld wordt door een kenner als Julian Symons). Beide romans bevatten alle ingrediënten van de klassiekers uit de glansperiode, behalve het ritme en de stijl van niet aflatende spanning. Heeft het staccato van het machinegeweer uit Wereldoorlog Een misschien iets te maken met deze transformatie?

We zouden de klassieke vertegenwoordigers van de glansperiode van het detectiveverhaal als volgt willen catalogiseren: Agatha Christie, G.K. Chesterton, Anthony Berkeley (Francis Iles), Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S.S. Van Dine, Queen, Margery Allingham, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Mignon B. Eberhard, Nicholas Blake, Raymond Postgate en Frances en Richard Lockridge.

Edgar Wallace vormt een grensgeval tussen de colportageliteratuur en een echte scheppende geest (hij is, hoe dan ook, de schepper van King Kong). Stanislav-André Steeman, Ngaio Marsh en Josephine Tey nemen een overgangspositie in tussen die klassiekers en de politie-inspecteurschool maar door de aard van hun intriges moeten zij gerekend worden tot de glansperiode.

James M. Cain, Rufus King, Ronald R. Knox, Philip McDonald, A.A. Milne, Patrick Quentin en Stuart Palmer zouden eveneens kunnen vermeld worden.

Het is niet eenvoudig om de bijdrage van deze auteurs aan de geschiedenis van het detectiveverhaal samen te vatten. Daarom veroorloof ik mij met enige terughoudendheid slechts de volgende opmerkingen: - Agatha Christie, tot wiens beste boeken *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), *Murder on the Orient Express* (1934) en *The ABC Murders* (1936) en *Murder at the Vicarage* (1930) het eerste Miss Marpleverhaal behoren, was een meester in het scheppen en volhouden van spanning. - K. Chesterton (*The Incredulity of Father Brown*, 1936. *The Scandal of Father Brown*, 1935), die op het vlak van het mysterie voornamelijk korte verhalen schreef, komt de eer toe de metafysica te hebben geïntroduceerd in de misdaadroman. Zijn detective, *Father*

Brown, is een priester die zich steunt op “het begrijpen van de zonde” en op de theologie in het algemeen, om te bewijzen dat de dingen meestal niet zijn wat ze lijken. - Anthony Berkeley (Francis Iles) is een meester in logische deductie, wat bijzonder tot uiting komt in *The Poisoned Chocolate Case* (1929). - Dorothy Sayers, introduceerde voluit het snobisme maar ook aangename humor in het detectiveverhaal, met haar held Lord Peter Wimsey, (*Unnatural Death*, 1927; *Murder Must Advertise*, 1933). - Earl D. Biggers schiep de in Honolulu werkzame Chinese detective Charlie Chan (*The Chinese Parrot*, 1926; *Charlie Chan carries on*, 1930). - S.S. Van Dine (pseudoniem van Williard Huntington Wright) is de meest erudiete mysterieauteur, maar zijn eruditie maakt van zijn held, Philo Vance, een onuitstaanbaar personage (*The Canary Murder Case*, 1927). - J. Dickson Carr trachtte het schijnbaar bovennatuurlijke te rationaliseren, in het bijzonder in zijn Gideo Fellverhalen (*The Emperor's Snuff-Box*, 1942). Eén van zijn beste Henry Merrivale-verhalen is *The Plague Court Murders*, (1934). - Ellery Queen (de schuilnaam van twee neven, Manfred D. Lee en Frederic Dannay) was waarschijnlijk de bekwaamste van het gezelschap. Maar zijn ongecontroleerde verbeelding en gebrek aan zelfkritiek leverde steeds meer bizarre werken op, die de grenzen van de geloofwaardigheid dreigen te overschrijden (*The French Powder Mystery*, 1930; *The Devil to Pay*, 1938; *The Origin of Evil*, 1951). - Margaret Allingham schiep Albert Campion, het prototype van de privé-detective die zijn intelligentie verbergt achter een masker van wezenloze domheid (*Mystery Mile*, 1929; *Flowers for the Judge*, 1936). - Rex Stout, een meestersverteller, had een voorkeur voor zuiver deductieve redenering, verpersoonlijkt in zijn held, detective Nero Wolfe (*Too Many Cooks*, 1938; *Might as well be Dead*, 1956; *The Doorbell Rang*, 1965). - Erle Stanley Gardner, zelf een strafpleiter, verplaatste in zijn Perry Masonverhalen het toneel van het detectiveverhaal naar de rechtszaal (*The Case of the Shoplifter's Shoe*, 1938). *Top of the Heap* (1952) één van de beste Donald Lamverhalen, werd door Gardner onder de schuilnaam A.A. Fair geschreven. Lams partner, Bertha Cool, is één der eerste detectives die het beroep uitoefent met de uitgesproken bedoeling om zoveel mogelijk geld te verdienen, dat ze vervolgens belegt in diamanten.

Mignon B. Eberhard was een Amerikaanse navolger van de Agatha Christie-traditie; Ngaio Marsh en Josephine Tey waren Britten. Tey trachtte de techniek van het misdaadverhaal toe te passen op een echt historisch raadsel: was koning Richard III schuldig aan de Towermoorden? (*The Daughter of Time*, 1951).

Frances en Richard Lockridge hebben het echtpaar geïntroduceerd in de oplossing van misdaden (*The Norths meet Murder*, 1940). Stanislav-André Steeman was een begaafd Belgisch schrijver van Poolse afkomst, die commissaris Wenceslav Vorobeitchek in het leven riep, een politie-inspecteur van dezelfde origine. Zijn boek *L'Assassin Habite au 21* (1940) gebruikt een techniek die Christie reeds eerder had aangewend in haar *Murder on the Orient Express*: een groep moordenaars die elkaar wederzijds een alibi verschaffen. Raymond Postgate is beroemd voor zijn roman *Verdict of Twelve* (1940). Nicholas Blake is de schepper van de detective Nigel Strangeways.

Wat de klassiekers van het detectiveverhaal kenmerkt en onderscheidt van hun voorlopers evenals van latere schrijvers, is het uiterst conventionele en formele karakter van hun intriges. Dit betekent grotendeels een terugkeer naar Aristoteles' beroemde regel voor het drama: eenheid van tijd, plaats en handeling. Het aantal personages is strikt beperkt en ze zijn allen aanwezig op de plaats van de misdaad of, beter nog, blijven daar tijdens de hele duur van de roman. Bij de

zuiverste vertegenwoordigers van de klassiekers is de tijdspanne eveneens beperkt.

Het reële tijds kader is de periode gedurende dewelke de verdachte personen samenblijven en gedurende dewelke de misdaad wordt begaan, zelfs indien gebeurtenissen uit het verleden de sleutel kunnen leveren voor de motieven van de misdadiger. De initiële moord vormt de kern van de actie, en ze wordt in het begin van het verhaal gepleegd, soms zelfs vóór de aanvang ervan. De misdadiger is een individu en zijn identiteit moet door de lezer geraden worden (vaak volgens de oude vuistregel: de schuldige is degene op wie de minste verdenking rust) en door de detective ontmaskerd worden.

Meestal wordt de persoonlijkheid van dit individu zeer formeel en conventioneel gehouden en belichaamt hij één enkele drift of passie die de misdaad verklaart. Het aantal dergelijke passies is eerder beperkt: hebzucht, wraak, jaloezie (of gefrustreerde liefde of haat), waarbij de burgerlijke passie, de hebzucht, duidelijk boven de andere driften uitsteekt.

De held van het klassieke detectiveverhaal, zoals van zijn voorgangers, zet zijn analytische vermogens in tegen de listen van de misdadiger. De moordenaars hebben al het mogelijke gedaan om hun sporen uit te wissen en de spanning blijft aanhouden tot ze ontdekt worden en het bewijs van hun schuld wordt geleverd. De sleutel tot dit conventionele systeem van misdaad en straf is moraal, medelijden noch begrip maar het formele bewijs van schuld, dat zal leiden tot het verdict van de jury: “schuldig”. Het abstracte, rationele karakter van de intrige, de misdaad en de ontmaskering van de misdadiger, maken van het klassieke detectiveverhaal, méér nog dan van zijn negentiende-eeuwse voorlopers, de samenvatting van de burgerlijke rationaliteit in de literatuur. Formele logica overheerst. Misdaad en ontmaskering van misdaad zijn zoals vraag en aanbod op de markt: abstracte, absolute wetten die haast geheel vervreemd zijn van echte menselijke wezens en van conflicten tussen echte menselijke hartstochten.

Dit onderscheidt het detectiveverhaal van niet-triviale literatuur die over misdaad handelt. Het is niet het raadsel van de criminele daad (*whodunit?*) maar de tragische dubbelzinnigheid van de menselijke drijfveren en het noodlot, die het centrum vormt van werken zoals Ricarda Huch's *Der Fall Deruga* of Dostojevski's *Schuld en Boete*, om nog maar te zwijgen over *Macbeth* of *Oedipos Rex*. Echte literatuur, als echte kunst, weerspiegelt de maatschappij door de “gebroken spiegel” van de subjectiviteit van de auteur, om een door Terry Eagleton hernomen formulering van Trotski te gebruiken.

In de *Trivialliteratur* ontbreekt die subjectiviteit en wordt de maatschappij enkel “weerspiegeld” om, vanuit commerciële overwegingen, te voorzien in vage, veronderstelde behoeftes van de lezer.

Maar hier eindigt de parallel tussen het klassieke detectiveverhaal en zijn oorspronkelijke voorloper. Er bestaan belangrijke verschillen tussen Sherlock Holmes, inspecteur Lecoq of Dr. Thorndike enerzijds en Hercule Poirot, Lord Peter Wimsey en Albert Campion anderzijds. Door de richting te kiezen van eenheid van plaats, tijden handeling, verplaatst het klassieke detectiveverhaal zich van de mistige Londense straten en de tegenstellingen van de Parijse grootstad naar het salon en het Engelse landgoed. Conan Doyle's Londen, Gaston Leroux' (en zeker Arsène Lupin's) Parijs, weerspiegelden (weliswaar in een vereenvoudigde en steeds meer conventionele vorm) de echte strijd die de opklimmende burgerlijke nijveraars, winkelier of bankier moesten leveren om zich een plaats te verwerven in de alomtegenwoordige wedijver van

de opkomende burgerlijke beschaving.

In Agatha Christie's Britse landgoed of in Ellery Queens of Rex Stouts Amerikaanse herenhuizen treffen we geen opklimmende maar een gestabiliseerde burgerij aan, waarin *renteniers* en niet ondernemers de toon aangeven. In het klassieke detectiveverhaal wordt de beperking van het milieu tot de stabiele hogere klasse vaker geformaliseerd, zoals in Rex Stouts romans. Aangezien Nero Wolfe slechts aanvaardt om zaken op te lossen tegen hoge betaling, worden de raadsels beperkt tot diegene waarbij rijke burgers betrokken zijn.

De beschrijving van het milieu is soms doorspekt met humor en ironie van de hogere klasse, zoals in de werken van Dorothy Sayers en Rex Stout en deels in die van Anthony Berkeley en A.A. Fair. Maar de overheersing van dit milieu en de waarden van de hogere klasse is te duidelijk om niet onderlijnd te worden.

Hoewel het klassieke detectiveverhaal een uiterst geformaliseerd genre is, is de structurele verbinding van dat formalisme met het wezen van de burgerlijke maatschappij diep geworteld en grondig. Salonmisdad, landgoedmisdad, rijkemanshuizenmisdad, zelfs moord tijdens een directievergadering is marginale misdad, misdad aan de rand van de maatschappij, misdad als uitzondering en niet als regel. In het oorspronkelijke detectiveverhaal waren de moordenaars nog gedeeltelijk verwant aan echte misdadigers, aan de "gevaarlijke" of "misdadige" klassen, aan misdad die werd aangetroffen in het dagelijkse leven, in de straten van de sloppenwijken of in de hoerenbuurten. De misdaden in de klassieke detectiveverhalen die zich terugtrekken uit de straten naar de salons worden schimmig, abstract, onecht. Juist omdat de wereld van het klassieke detectiveverhaal die is van de gestabiliseerde, triomferende, rentenierende heersende klasse van de pre- en post-1914-periode in de Angelsaksische landen (veel minder in Frankrijk; in de rest van de imperialistische landen deemsterde het genre weg na WO I) is de realiteit van de misdad in dat milieu marginaal en kan de behandeling van de misdad zo sterk schematisch, conventioneel en kunstmatig worden als in de klassieke detectiveroman.

Men overdrijft eigenlijk nauwelijks als men stelt dat het echte probleem van de klassieke detectiveroman helemaal niet de misdad is en zeker niet geweld of moord op zich. Het is dood en raadsel, en bovendien meer raadsel dan dood. Dit is opnieuw geen toeval. Het mysterieuze is de enige irrationele factor die de burgerlijke rationaliteit niet kan uitschakelen, het mysterie van zijn oorsprong, het mysterie van zijn eigen bewegingswetten en bijzonder het mysterie van zijn uiteindelijke bestemming. De stabiele, veilige en zelfbewuste Angelsaksische bourgeois van 1910, van 1920, of zelfs — met alle respect voor de depressie — van 1935, verpersoonlijkt in de onwankelbare zelfzekerheid van Philo Vance of Ellery Queens intellect, zoekt onophoudelijk om het Grote Mysterie op te lossen, en verwijdert laag na laag van Valse Indrukken, Misleidende Aanwijzingen, punten die het Ware Beeld verhullen. Het Leven en de Maatschappij zijn palimpsesten die alleen de Grote Geest kan trachten te lezen. Is dat niet juist wat de moderne wetenschap, die samen met de moderne burgerij opkomt, tracht te bereiken? Maar het raadsel duikt steeds weer op. Elke held heeft zijn eigen oogst aan raadsels, en voor de meer vruchtbare auteurs elk semester of zelfs elk kwartaal. Dixon Carr laat zijn held Gideon Feil zich zelfs specialiseren in raadsels die zich als bovennatuurlijk aandienen en die uiteindelijk werden teruggebracht tot volkomen natuurlijke, logisch-wetenschappelijke verklaringen. In het klassieke detectiveverhaal verheerlijkt de zegevierende burgerij de triomf van haar *ratio* op de krachten van de duisternis. Maar het is nooit een definitieve, totale triomf. Achter het hoekje loert reeds

een andere moordenaar, een andere hoop tegenstrijdige aanwijzingen, een ander raadsel dat moet opgelost worden. En zoals Dorothy Sayers Lord Peter Wimsey laat uitroepen in *Unnatural Death*: “Ontdekte moorden [niet alleen opgeloste; ook gekende. Volgens deze auteur werden in Groot-Brittannië in de twintiger jaren slechts ongeveer 60 % van de verantwoordelijken voor sterfgevallen waarvan men vermoedde dat ze aan boos opzet te wijten waren, voor het gerecht gebracht op beschuldiging van moord] zijn mislukte moorden. De echt gelukte zijn die welke onbekend blijven.”

Ten slotte behoorden de beroemde detectivehelden van het klassieke misdaadverhaal in overgrote meerderheid zelf tot de hogere klasse. Lord Peter Wimsey, Sir Henry Merrivale (waarvan men zegt dat zijn fysieke verschijning gekopieerd is van Winston Churchill, weliswaar vóór diens grootste bekendheid), Albert Campion, Roderick Alleyn sprongen allen uit de aristocratie. Philo Vance, Ellery Queen, Nigel Strangeway, Hercule Poirot en Nero Wolfe zijn rijke excentriekelingen, dwz. gefortuneerde burgerlijke “gentlemen”. Dit geldt ook voor Mr. en Mrs. North, voor Perry Mason en voor de meeste helden van Anthony Berkeley. In de lijst van helden uit de klassieke detectiveverhalen is de enige uitzondering in feite de arme Charlie Chan. Maar het zou dan ook ongepast zijn dat een Chinese politie-inspecteur in de twintiger jaren deel zou uitmaken van de heersende klasse.^[1]

De meeste van deze bourgeoisdetectives zijn burgerlijke dilettanten en niet reëel functionerende kapitalisten (*fungerende Kapitalisten*, zoals [Karl Marx](#) hen noemt).

Maar ook dat is typisch voor de burgerlijke maatschappij, gebaseerd op een functionele arbeidsdeling binnen de heersende klasse. Zij die gespecialiseerd zijn in het werk van daadwerkelijke accumulatie van *Das Kapital* zijn te druk bezig om zich met veel andere zaken in te laten. Geld verdienen is toch een voltijdse bezigheid in een competitieve atmosfeer. Het speurwerk naar het Grote Mysterie — evenals het beheren van de staatszaken of van de koloniale volkeren, wordt veilig overgelaten aan andere (minder belangrijke) sectoren van de klasse, ten minste zolang alles voldoende stabiel blijft.

Robert Graves en Alan Hodge schreven in *The Long Week-End* (Faber and Faber, London, 1940), pp. 300-303):

“De niet-intellectuele lectuur werd nu beheerst door de detectiveroman. Een groot aantal schrijvers verdienden comfortabele inkomens door deze mode en er ontstond een merkwaardige toestand. Hoewel in Groot-Brittannië jaarlijks enkele honderden moorden en grootscheepse diefstallen gebeurden, vertoonden niet meer dan twee of drie ervan kenmerken die op het vlak van motief of methode enige interesse konden opwekken bij de criminologen; in géén van deze gevallen speelden privé-detectives een beslissende rol in de arrestatie van de schuldigen — dit was het werk van de competente routineprocedure van de C.I.D. Nochtans werden vanaf het midden van de twintiger jaren duizenden detectiveverhalen per jaar gepubliceerd, die allen handelden over uitzonderlijke en verbijsterende misdaden, en slechts een klein aantal daarvan kende aan de politie enige verdienste toe in de oplossing. Deze boeken werden niet opgezet als realistische weergave van misdaden maar als puzzels om de scherpzinnigheid van de lezer in het vinden van de verborgen aanwijzingen op de proef te stellen. Men kan veilig stellen dat niet één op honderd enige kennis uit eerste hand aantoonde over de elementen die ze bevatten (politieorganisatie, de coroner’s rechtszitting, vingerafdrukken, vuurwapens, vergif, de wetten van bewijsvoering) en niet één op duizend had enige waarschijnlijkheid [dit is wel enigszins

overdreven, E.M.]. De fantasierijkste en meest onprofessionele verhalen (vanuit criminologisch standpunt) waren de meest populaire. Het was echter niet de bedoeling dat de detectiveromans volgens meer realistische normen zouden worden beoordeeld, dan men dat zou doen met Watteau's schaapsherders en -herderinnen volgens de vereisten van de hedendaagse schapenteelt.”

Maar daar gaat het nu net over. Geconventionaliseerde en geformaliseerde “triviale” literatuur wordt evenals geconventionaliseerde en geformaliseerde vormen van kunst in het algemeen helemaal niet geacht de werkelijkheid te weerspiegelen. Ze moeten subjectieve behoeften bevredigen en hebben daardoor een objectieve functie. Die objectieve functie bestaat in het verzoenen van het (nog niet diep) verwarde, verveelde en angstige individuele lid van de middenklasse met de noodwendigheden en de continuïteit van de burgerlijke maatschappij. Nostalgie was de subjectieve behoefte die door het klassieke detectiveverhaal van de tussenoorlogse periode moest bevredigd worden.

Voor de massa van de kleinburgerij van de Angelsaksische landen en het grootste deel van Europa evenals voor een deel van de wekere groepen van de heersende klasse was WO I een enorme waterscheiding. In hun geest was het verbonden met het Verloren Paradijs — verloren stabiliteit, verloren vrijheid om van het leven te genieten op een rustige manier en tegen aanvaardbare kosten, verloren geloof in een verzekerde toekomst en verloren geloof in een onbeperkte vooruitgang. De oorlog, de miljoenen doden, de daaropvolgende revoluties, de inflatie, de economische woelingen en de crisis, betekenden het definitieve einde van die *douceur de vivre* die zo verschillende burgerlijke schrijvers als Marcel Proust, Stefan Zweig, John Galsworthy en Scott Fitzgerald met zoveel gevoel uitdrukten. Toen de oorlog voorbij was en de vooroorlogse stabiliteit niet terugkeerde, werd de in wezen nog conservatieve kleinburgerij verteerd door heimwee naar die vooroorlogse stabiliteit. De Republikeinse administratie in de VSA, het conservatieve Baldwinregime in Groot-Brittannië, Poincaré in Frankrijk en Stresemann en Brüning in Duitsland steunden politiek op dat gevoel. Het klassieke detectiveverhaal beantwoordde hieraan op het vlak van de “triviale” literatuur. Het landgoed- en salonkader van de roman — zoals Watteau's herders — vormen geen weerspiegeling van het dagelijkse leven maar een verwijzing naar het Verloren Paradijs. Via dit kader werd het Goede Leven van de vooroorlogse dagen een tweede maal beleefd, niet in de realiteit maar in de verbeelding.

[1] Monseigneur Ronald A. Knox, de Engelse essayist en religieuze apologeet, schreef meerdere detectiveverhalen evenals de “Tien Geboden van de Detective” (Inleiding tot *The Best Detective Stories*, London, 1929). Daarin schrijft hij zowaar: “In het verhaal mag geen Chinees voorkomen...”.

4. Van het salon terug naar de straat

De geschiedenis van het misdaadverhaal is ook een weerspiegeling van de geschiedenis van de misdaad. Met de Drooglegging werd de misdaad bij wijze van spreken volwassen. Ze verliet de rand van de burgerlijke maatschappij en verplaatste zich naar het centrum van de gebeurtenissen. In de Verenigde Staten was de illegaliteit — van “speakeasies” tot kaping, bendeoorlog en Al Capone’s massamoorden — niet langer iets waarover je met een vleugje opwinding en angst in de boeken las. Een groot aantal burgers werd er in het dagelijkse leven mee geconfronteerd.

De kwantitatieve uitbreiding van de misdaad in Amerika vanaf de twintiger jaren werd weliswaar ontketend door de Drooglegging maar was geenszins beperkt tot het overtreden van de specifieke wet op het verbod van het alcoholgebruik. Ze bestreek alle terreinen van misdadige activiteit. En het uitbreken van de Depressie gaf een nieuwe en angstwekkende stoot aan de uitbreiding van de misdadige activiteiten, waarbij bankovervallen en de daarmee gepaard gaande moorden het opvallende voorbeeld van die uitbreiding vormden.

Met de kwantitatieve uitbreiding van de misdaad hing een kwalitatieve verandering samen die opnieuw bevestigde dat de misdaad volwassen geworden was. Georganiseerde misdaad trad steeds meer in de plaats van individuele. Men kan een fascinerende parallel trekken tussen de wetten die de concentratie en centralisatie van het kapitaal in het algemeen beheersen en de logica van de georganiseerde misdaad die eerst de dranksmokkel overnam en daarna de prostitutie, het wedden, gokken, Las Vegas, La Habana... Hoe meer de misdadige activiteiten zich ontwikkelden, hoe meer kapitaal je moest investeren om te beschikken over voldoende vrachtwagens, wapens, “soldaten”, mogelijkheden om de politie om te kopen, hooggeplaatste relaties, kansen om buitenlandse bevoorradingsbronnen te exploiteren (export van het kapitaal). Hoe meer kapitaal je bezat hoe hoger de winsten, de mogelijkheden om ze te herinvesteren, de uitbreiding van de organisatie, de geografische spreiding, de kansen niet alleen om onmiddellijk immuniteit af te kopen maar ook om het plaatselijke talent dat in een lastig parket verzeild was, te helpen door het naar een andere stad of een ander land over te brengen.

Grote vissen eten kleine vissen op. Grote organisaties halen gemakkelijk de bovenhand op individuele ondernemers. Dezelfde wetten zijn van toepassing op staalbedrijven en gangsterbenden, zo lang we leven in een maatschappij die gebaseerd is op privé-bezit, mededinging en warenproductie. En de spelregels vertonen een verbazende gelijkenis: moorddadige concurrentie gevolgd door behoedzaam overleg (bv. de beruchte gangsterbijeenkomst van Atlantic City in mei 1929 en van Chicago in september 1931), leidend tot kartels (syndicaten) die de verdeling van territoria en markten organiseren, leidend tot de facto fusies met superbazen (zo anoniem mogelijk) die een discipline opleggen die, wanneer de krachtsverhoudingen veranderen, tot een hernieuwing van de concurrentie (bendeoorlog) leiden en tot multinationale operaties, enz.

Meyer Lanski, het financiële genie van het Misdaadsyndicaat, werd volgens de Franse auteurs Jean-Michel Cherlier en Jean Marcilly geïnspireerd door het boek *Making Profits* van de Harvard-econoom William Taussig... De georganiseerde misdaad is uiteraard ouder dan de Drooglegging. De riooljournalistiek onthulde een boel gekonkel en corruptie die de bouwsector en de aannemers van openbare werken verbond met plaatselijke en staatspolitici in vele regio’s

van de Verenigde Staten in de periode ná de burgeroorlog. Friedrich Engels drukte slechts de bij de gewone Amerikaanse burgers tijdens die periode algemeen gangbare opinie uit dat het tweepartijstelsel niets anders was dan het systeem via hetwelk twee dievenbenden met elkaar wedijverden in het plunderen van het publiek: “Het is bekend dat de Amerikanen sinds 30 jaar proberen om dit ondraaglijk geworden juk af te schudden en dat ze ondanks alles steeds dieper in het corruptieoeris wegzinken. Juist in Amerika kunnen we het beste zien hoe deze verzelfstandiging van de staatsmacht tegenover de maatschappij, waarvan ze aanvankelijk slechts het werktuig diende te zijn, in zijn werk gaat. Hier bestaat geen dynastie, geen adel, geen staand leger (behalve enkele manschappen die de indianen moeten bewaken), geen bureaucratie met vaste benoeming of pensioenrecht. En toch hebben we twee grote benden van politieke speculanten, die afwisselend de staatsmacht in bezit nemen en met de meest corrupte middelen en de meest corrupte doeleinden uitbuiten — en de natie staat machteloos tegenover de zogenaamd te haren dienste staande, maar in werkelijkheid haar beheersende en plunderende twee grote kartels van politici” (Fr. Engels, Inleiding tot Marx’ *Burgeroorlog in Frankrijk*, pp. 483-84).

Het belang van het door politiek verkregen voordeel voor de individuele politici en de politieoversten kan gemeten worden aan het feit dat het vanaf de vroege twintiger jaren om miljoenen dollars ging. Men vermoedde dat de New Yorkse politiechef Joseph A. Warren, in 1924, wekelijks 20.000 US dollars opstreek, zijn opvolger Grover A. Wallen kreeg vanaf 1926 50.000 US dollars per week. En natuurlijk waren er honderden zonet duizenden lagere politieofficieren en gewone agenten die kleinere bedragen ontvingen, die bij mekaar geteld een leuke cashflow vertegenwoordigen (Charlier-Marcilly, p. 75).

De *maffia* zelf, van Italiaanse oorsprong en gegroeid uit een aanvankelijk legitiem streven — de strijd tegen de inbezitname en plundering van Sicilië door de Bourbons — werd langzaam op Amerikaanse bodem overgeplant door de Italiaanse massa-immigratie, de beschermingsracket, de belasting op en de gedeeltelijke overname van de invoer en fabricatie van olijfolie en *pasta*, de illegale inwijking, de smokkel, enz. Het is interessant om te noteren dat het Chinese geheime genootschap — de beruchte *Triaden* — een gelijkaardige oorsprong had in de 17de-eeuwse strijd tegen de verovering van China door de Manchudynastie.

Ze kenden ook een gelijkaardige overplanting naar Amerika met de massale Chinese immigratie op het einde van de 19de eeuw en in het begin van de 20ste eeuw.

De Triaden slaagden er nooit in om in de VSA de misdaad op semi-monopolistische schaal te organiseren omdat ze geen absolute controle kregen over de massamarkt van verboden sterke drank en de daarmee verwante producten, in de twintiger jaren. De maffia behield min of meer zijn positie als opperheer van de Amerikaanse onderwereld tot het einde van de twintiger jaren maar slaagde er niet in om een monopolie over de dranksmokkel te vestigen. De markt was te groot, de vereiste organisatie en het benodigde kapitaal waren te belangrijk om te worden gecontroleerd door een enge ethnocentrische groep als de Siciliaanse maffia. Een grotere fusie was noodzakelijk en die trad op onder de leiding van Lucky Luciano. Ze omvatte de maffia, bestreek de gehele Verenigde Staten en begon zich uit te breiden naar het buitenland. De totstandkoming van dat misdaadsyndicaat betekende het echte volwassen worden van de georganiseerde activiteit in de burgerlijke maatschappij. Het VS-Misdaadsyndicaat — passend De Organisatie genoemd — vormt slechts het prototype van de georganiseerde misdaad en

geenszins het enige voorbeeld. Japan, Frankrijk, Groot-Brittannië, Duitsland, Brazilië, Argentinië, om slechts enkele voorbeelden te noemen, beschikken ieder over gelijkaardige organisaties. En hoewel de Triaden die status nooit bereikten in de VSA, slaagden ze er wel in in het prerevolutionaire China, ten minste in de grootste steden zoals Sjanghai en ze lijken te vechten voor een gelijkaardige positie in Hong Kong, Singapore en Taiwan.

In het Westen weet men weinig over het Japanse misdaadsyndicaat dat Yakuza heet, waarvan men denkt dat het een omzet heeft van meerdere miljarden dollar en verdeeld is in twee oorlogvoerende fracties, de Sumiyoshi Rengo, de vermoedelijke heerser over de onderwereld van Tokio, en de Yamachugi Rengo, die blijkbaar een groot deel van de misdaad in westelijk Japan controleert. Men schat het aantal leden van de Yamachugi op 12.000.

Het volwassen worden van de misdaad als georganiseerde activiteit in de burgerlijke maatschappij luidde de doodslok over het detectiveverhaal van het salontype. Men kan zich moeilijk Hercule Poirot en zeker niet Peter Wimsey of Father Brown voorstellen in een éénmansgevecht tegen de maffia. En zelfs de geduchte Nero Wolfe is doodsbang wanneer hij verneemt dat hij te maken heeft met dat mysterieuze personage van de georganiseerde misdaad, Zech. Hiermee bedoelen we niet dat de detectiveverhalen zich echt met het Syndicaat beginnen bezig te houden vanaf de vroege dertiger jaren; dit zal later gebeuren. Maar het massabewustzijn over de aard van de misdadige activiteiten had de georganiseerde misdaad en het geweld van het St. Valentijnstype vroeg genoeg in zich opgenomen om de salonmoorden steeds meer als atypisch en zelfs onwaarschijnlijk te ervaren.

Op dat ogenblik greep de eerste grote omwenteling plaats in de geschiedenis van de misdaadroman, voornamelijk door toedoen van twee Amerikaanse auteurs: Dashiell Hammett en Raymond Chandler. Men zou kunnen kibbelen over drie andere namen op de lijst: de Belg Simenon, de Fransman Léon Malet en de Amerikaanse Ross MacDonald. Maar Simenons held, commissaris Maigret, vertegenwoordigt reeds een andere ontwikkeling: de geregelde politie die de plaats inneemt van de privé-detective. En hoewel Ross MacDonalds Lew Archer nog zeer “privé” is, komt hij een beetje laat om heel betekenisvol te zijn voor de dertiger jaren. Léon Mallets held Nestor Burma benadert het meest het Hammett-Chandler-patroon.

We kunnen enkele moderne privé-detectives vermelden: Robert Parker Spenser en vooral de creatie van de Nederlandse schrijver Rinus Ferdinandusse, Rutger Maria Lemming — een amateurdetective die leeft van het opstellen van horoscopen, zich beweegt in het Amsterdamse hippiemilieu en die, hoewel hij met de politie samenwerkt, hoogst kritisch staat tegenover het *establishment* (*En het hoofd werd op tafel gezet*, 1970).

In zijn essay *The Simple Art of Murder* theoretiseerde Raymond Chandler de ommekeer, die hij liet beginnen met Hammetts werk. Het was een abrupte breuk met het deftige karakter van het klassieke detectiveverhaal, meer bepaald met de misdaad gebaseerd op individuele psychologische motieven, hebzucht en wraak. Maatschappelijke corruptie, meer bepaald bij rijke lui, en naakte brutaliteit maken nu de kern uit van het detectiveverhaal en weerspiegelen zowel de verandering van de burgerlijke waarden ingevolge WO I als de impact van het georganiseerde gangsterisme.

Maar hoewel de verandering en atmosfeer zeer reëel is, blijft er een onmiskenbare continuïteit bestaan met de privé-detective van de Sherlock Holmes — Peter Wimsey — Albert Campion —

Philo Vance — Ellery Queen — Nero Wolfe — traditie: het romantische najagen van de waarheid en de gerechtigheid omwille van de waarheid en de gerechtigheid. Sam Spade, Philippe Marlowe, Nestor Burma en Lew Archer mogen dan keiharde personages zijn en op cynische wijze vrij lijken van illusies in de bestaande maatschappelijke orde, in de grond blijven het sentimentele jongens, redders van hulpbehoevende vrouwtjes, weekhartigen die de machtigen confronteren. Chandler zelf heeft deze combinatie van cynisme en romantiek beschreven in *The Simple Art of Murder*:

“Deze onguere wegen moet een man betreden die zelf niet onguur is, die ontlusterd noch bevreesd is. De detective in dit soort verhaal moet zo’n man zijn. Hij is de held, hij is alles. Hij moet een complete man en een alledaagse man zijn en toch een ongewone man. Hij moet, om een wat aftandse formulering te gebruiken, een man van eer zijn, uit instinct, uit onvermijdelijkheid, zonder erover te denken, en zeker zonder het te zeggen.”

Het is niet moeilijk om de naïviteit van die definitie te zien. De strijd aanbinden met de georganiseerde misdaad op de wijze van Don Quichote klopt niet met de sociale werkelijkheid van de dertiger en de vroege veertiger jaren. Het heeft iets van een adolescentendroom, zoals de latere kapriolen van de James Bondstijl. Om de activiteiten van Sam Spade, Philippe Marlowe en Lew Archer enigszins geloofwaardig te maken, moeten ze uiteindelijk geconfronteerd worden met misdadigers van klein kaliber. Natuurlijk niet de eenzame pathetische butler in het landhuis of de jonge geldwolf die op het laatste ogenblik de erfenis wil opstrijken vóór oompje zijn testament wijzigt. Maar zelfs wanneer de schuldige een plaatselijke zakenman is of een Hollywoodster of een rijke avonturier, blijft hij een misdadiger met beperkte macht en geen machtige maffia-achtige organisatie of zelfs een grote onderneming.

De keiharde, cynische sentimentalist zal deze kleine misdadigers opsporen door hardnekkige ondervraging en voortdurende verplaatsing eerder dan door een nauwkeurige analyse van de aanwijzingen en andere gedachteprocessen. Deze opsporing vormt zelfs een sleutel tot de verschuiving van de burgerlijke waarden die weerspiegeld wordt in de “revolutie” van het klassieke detectiveverhaal, die een aanvang neemt in de tweede helft van de dertiger jaren. En ze is verbonden met een andere wijziging, soms klein, soms belangrijker. Hoewel de harde privé-detective nog steeds een individualist van het zuiverste water blijft, is hij niet langer een excentrieke figuur of een rijke dilettant. Het detectivewerk is zijn broodwinning. Hij heeft een bescheiden organisatie om op te steunen, soms alleen een partner of een secretaresse, of beide, soms een detective-agentschap. Hij werkt vanuit een bureau, niet vanuit zijn privé-woning. We bevinden ons ongetwijfeld in een overgangsstadium tussen detectivewerk als kunst en politieonderzoek als een grootschalig georganiseerd beroep. Hierdoor wordt de detective gedemystificeerd. Hij is niet langer een superman maar een normale mens, “met de volgende morgen een kater, een kaaksbeen dat echt pijnlijk aanvoelt.” (Stefano Tani).

Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939; *Farewell my Lovely*, 1940) moet niet alleen beoordeeld worden vanuit zijn persoonlijk traject: van Engelse *public school* naar overheidsambtenaar, naar de US-oliebusiness, naar sociaalkritische schrijver, naar Hollywood, naar zijn capitulatie voor het McCarthyisme. Zijn creatieve bijdrage tot de literatuur in het algemeen en de misdaadroman in het bijzonder, kan niet ontkend worden. Maar omdat zijn schrijverschap gemotiveerd is door minachting voor de grootstedse corruptie, werd zijn ideologische kijk op de zaak vaak verkeerd begrepen. In Chandlers werk wordt alleen de

plaatselijke en nooit de nationale machtsstructuur aangeklaagd. (Dit geldt trouwens eveneens voor John D. Macdonalds meer sociaalkritische pogingen, zoals in zijn roman *Condominium*, 1977). Zijn ideologie blijft fundamenteel burgerlijk, zoals Stephen Knight zeer juist benadrukte:

“In alle romans is het voldoende duidelijk dat het decor belangrijker is dan de structuur, de held wordt niet geplaatst binnen een uitgewerkte opeenvolging van gebeurtenissen zoals dat wel gedaan werd door Agatha Christie die van het einde naar voren toe werkte. Chandlers gewoonte om te werken op halve velletjes was er op gericht zijn kleinschalige blik aan te scherpen, de globale verbanden minder vanzelfsprekend te maken en het stelde hem in staat zijn herschrijven te concentreren op details, eerder dan op een herziening van de intrige. Chandler heeft, slechts halvelings als grap, gezegd dat wanneer hij twijfelde, hij een man met een revolver in de hand liet binnenkomen.”

De scènes worden gecontroleerd door Marlowe’s doorgronding van de personages, niet door de personages zelf, en zijn behoefte om in alle negatieve details te reageren op de anderen, maakt de scènes meeslepend. Chandler was niet bereid om zijn uiteenzetting te beperken omwille van een gestroomlijnde intrige, omdat die uiteenzetting centraal stond in wat hij wilde betogen: hij schreef *gepersonaliseerde avonturen van een held*, en geen intriges die een scherp ingesteld probleem of een model van de sociale werkelijkheid schiepen (p. 129; ik onderlijn, E.M.)

De sociale werkelijkheid en de kritiek erop zijn veel sterker aanwezig bij Chandlers navolger Ross Macdonald. Macdonald (*The Moving Target*, 1949; *The Chili*, 1964; *The Far Side of the Dollar*, 1965), een Canadees die school liep in zijn eigen land, is openlijker antikapitalist dan Chandler, hoewel zijn held, Lew Archer, een mildere kerel is dan Chandlers Philip Marlowe: “Ik ben een detective. Een soort socioloog voor arme mensen.” “Beneden strekte zich de ganse vallei uit, je kan je voorstellen dat het een beloofd land is. Misschien voor enkelen. Maar voor elke van airconditioning voorziene ranch met zijn zwembad en privé-landingsstrook, zijn er tientallen keten uit golfplaat en kapotte caravans waarin de verloren stammen van ingeweken arbeiders leven.”

Ross Macdonalds harde Lew Archer maakt de cirkel zo goed als rond. Hij is haast geheel een *product van de gebeurtenissen*. De meeste zaken die hij behandelt, draaien rond verdwijningen, en wanneer hij de schuldigen opsoort, wordt hij gedreven door de omstandigheden, net alsof zijn persoonlijk initiatief verdwijnt.

Aan die revolutie in omgeving en *modus operandi* beantwoordt een revolutie in toon en taal. De bedaarde, soms ronduit slordige stijl (Agatha Christie) of de arrogante geestigheid vol *inside jokes* en (pseudo)-geleerd raffinement (Dorothy Sayers, S.S. Van Dine) maakt plaats voor een extreme versobering. Directe, harde dialogen vormen nu de vaardigheid en ze werden op meesterlijke wijze gehanteerd. Een Nobelprijswinnaar, André Gide, maakte op 16 maart 1943 in zijn dagboek een vergelijking tussen Dashiell Hammett en twee andere Nobelprijswinnaars voor literatuur:

“Met veel belangstelling (en waarom zou ik niet durven zeggen bewondering) *The Maltese Falcon* gelezen van Dashiell Hammett (1930) van wie ik vorige zomer, maar dan in vertaling, het verbazende *Red Harvest* (1929) las, veel beter dan de *Falcon*, *The Thin Man* (1934) en een vierde roman, duidelijk op bestelling geschreven, waarvan de titel me ontsnapt. In het Engels, of beter gezegd, in het Amerikaans, ontgaan me veel subtiliteiten van de dialogen, maar in *Red*

Harvest zijn de meesterlijk geschreven dialogen van zo'n allure dat Hemingway of zelfs Faulkner er wat van kunnen leren, en het ganze verhaal is vakkundig en met een onverbiddelijk cynisme opgebouwd. In dat zeer speciale type van ding geloof ik werkelijk dat het het meest opmerkelijke is dat ik gelezen heb." (*The journals of André Gide*, Vol. IV, 1951).

Tien jaar later maakte de Italiaanse schrijver Sciascia (zelf een auteur van misdaadverhalen) een gelijkaardige bemerking, vermoedelijk zonder dat hij Gide gelezen had.

Twee voorlopers moeten vermeld worden: Donald Henderson Clarke (*Louis Beretti: The Story of a Gunman*, 1929) en William Riley Burnett (*Little Caesar*, 1929), beiden geïnspireerd door de verhalen van echte gangsters. Een later boek van Burnett, *High Sierra*, waarover Javier Coma (p. 43) zegt dat het geïnspireerd werd door de zaak Dillinger, bevat wat men een gangsterfilosofie zou kunnen noemen (waarvan later een echo weerklinkt in Mario Puzo's *The Godfather*):

"Kijk eens, in dit land hebben slechts enkelen al het geld. Miljoenen hebben niet genoeg te eten, niet omdat er niet genoeg is, maar omdat ze geen geld hebben. De anderen hebben dat. O, waarom spannen degenen zonder geld niet samen om er de hand op te leggen?" (Vertaald uit Coma's boek, waar het in het Spaans geciteerd wordt). Maar de gangster Roy Erle, die namens Burnett spreekt, neemt zijn toevlucht tot individuele in plaats van collectieve onteigening. Dat verandert niets aan het systeem van bezitters en bezitslozen, het wijzigt alleen de lijst van bezitters.

In het harde privé-detectiveverhaal, kan de omwenteling in onderwerp, achtergrond, stijl en ontknoping ook teruggebracht worden tot technologische innovaties. Wat de fotografie en de spoorwegen betekenden voor de oorspronkelijke *whodunit*, betekenden de film en de auto voor de *roman noir*.

Misdadigers achtervolgen in plaats van aanwijzingen onderzoeken, een goed opgebouwde intrige vervangen door een aaneenrijging van scènes, zich steeds sneller van scène naar scène verplaatsen, wat is de *roman noir* anders dan de film die binnendondert in de populaire literatuur, zoals de thriller later zal binnendonderen in de film, eerst via het gangsterverhaal, later via het suspenseverhaal? George Raft leidt tot Philip Marlowe, die zal leiden tot Humphrey Bogart en tot Hitchcock, die zal leiden tot John Le Carré en tot James Bond/Sean Connery.

Of, zoals Mary McCarthy over de romanière Joan Didion schreef (*New York Review of Books*, april 1984):

"Zoals de camera denkt dit mentaal apparaat niet na maar projecteert het beelden, meestal zeer beklemmende en verwarrende beelden, juist omdat ze stom zijn. Zelfs van klank voorzien, zoals hier gebeurde, blijven ze stil en wat beangstigend in hun verdoofde afkeer voor het denken."

5. De ideologie van het detectiveverhaal

Begaan zijn met de dood is zo oud als de mensheid. Zoals de arbeid is de dood ons onontkoombaar lot. Maar de dood is niet slechts een natuurlijke fataliteit voor de mensheid: ze is steeds een natuurlijke fataliteit gemedieerd door sociale omstandigheden, via een specifieke sociaaleconomische structuur. Dit geldt zelfs voor de lichamelijke dood: haar oorzaken, haar vorm en het moment van haar intreden hangen grotendeels af van maatschappelijke omstandigheden. Kindersterfte en levensverwachting schommelden sterk in de loop van de prehistorie en de geschiedenis; hetzelfde geldt voor epidemieën, ongevallen. En het geldt nog meer voor de wijze waarop mannen en vrouwen de dood beleven, zien, verwachten, er getuige van zijn en erover nadenken. Van de doodsrituelen van de zogenaamde “primitieve” volkeren tot de negentiende-eeuwse pompeuze mausolea voor de rijken (en laten we de hondenkerkhoven niet vergeten) enerzijds, en het eenvoudige graf voor de arme anderzijds, vormt de sociale geschiedenis van de dood een unieke informatiebron voor de sociale geschiedenis van het leven, voor de geschiedenis van de maatschappij *tout court*.

De ontwikkeling van de warenproductie en het ontstaan van de veralgemeende warenproductie, dat wil zeggen van het kapitalisme, hebben de houding van de mensheid tegenover de dood ingrijpend gewijzigd. In primitieve samenlevingen en klassenmaatschappijen die nog hoofdzakelijk gebaseerd zijn op gebruikswaarenproductie, wordt de dood gezien als een natuurlijk gevolg, een onvermijdelijk iets waarop men zich moet voorbereiden en waarop men voorbereid wordt door de toenemende aandacht vanwege zijn familie — in de bredere betekenis van het woord — en de sociale groep waarin men geïntegreerd is. Vandaar de eerbied voor de ouderen en de vooroudercultus die een essentieel onderdeel vormt van de aanvaarding van de dood als een natuurlijk einde van het leven. In samenlevingen die gebaseerd zijn op de productie en circulatie van ruilwaren is de mededinging tussen individuen overheersend. Enkelingen worden niet beoordeeld naar de rijpheid van hun ervaring of hun karaktersterkte maar naar hun prestatie in de “rattenkoers”. Oudere personen worden beschouwd als een last, steeds onnuttiger, in de mate waarin ze geen baan hebben en geen geld verdienen. De bescherming van de bejaarden wordt steeds onpersoonlijker, anoniemer, “gesocialiseerder”, in de betekenis van hun overname door grootschalige, bureaucratische apparaten: gezondheidsbedrijven, levensfabrieken, doodsfabrieken. En wanneer goedbedoelende weldoeners medicijnen en behandelingen uitvinden om de mentaal minder bekwame bejaarden “voor zichzelf te laten zorgen” dan komen ze van de zwakzinnigeninrichtingen op straat terecht en niet bij hun kinderen thuis.

Wegens het veranderde lot van de bejaarden, wegens de veranderde verhouding tussen het individu en de gemeenschap en de absolute norm van waarde en geld, kapitaal en rijkdom, wordt de vervreemde mens in de burgerlijke maatschappij geobsedeerd door de instandhouding van zijn lichaam, het onontbeerlijke instrument voor arbeid en inkomen. Vandaar ook een grotere obsessie tegenover de dood. Vandaar ook de opvatting dat de dood een catastrofaal *ongeval* is en niet een natuurlijk besluit van het leven. De statistieken wijzen inderdaad uit dat ongevallen een steeds belangrijker doodsoorzaak vormen: verkeersongevallen, oorlogen, de “beschavingsziekten”. In het burgerlijk bewustzijn en zeker in de ideologie van de dood, heeft de accidentele dood de plaats ingenomen van de ontologische.^[1]

Boileau en Narcejac beweren dat de angst de basis vormt voor de ideologie van de

detectiveroman. Maar angst, in het bijzonder angst voor de dood, is zo oud als de mensheid. Ze kan niet verklaren waarom het misdaadverhaal niet ontstond in de vijfde eeuw voor Christus of tijdens de Renaissance. Het misdaadverhaal vereist een speciaal soort doodsangst, één die duidelijk wortelt in de condities van de burgerlijke maatschappij. Obsessie over de dood onder haar accidentele vorm leidt naar obsessie over gewelddadige dood en vandaar naar de obsessie over moord en misdaad.

De dood wordt traditioneel beschouwd als een antropologisch probleem (magie, theologie, filosofie) of een individuele tragedie (geïstitutionaliseerde godsdienst, literatuur, psychologie). Met de opkomst van het detectiveverhaal als specifiek literair genre ontstaat een betekenisvolle breuk in die traditie. De dood, en meer in het bijzonder moord, staat centraal in het misdaadverhaal. Men vindt er nauwelijks één zonder gewelddadige dood (de romans van Paul Erdman vormen een interessante uitzondering). Maar de dood wordt in het misdaadverhaal niet behandeld als een menselijk noodlot of als een tragedie. Ze wordt een onderzoeksobject. Ze wordt niet beleefd, geleden, gevreesd of bekampt. Ze wordt een lichaam dat moet ontleed worden, een ding dat moet geanalyseerd worden. De reïficatie van de dood vormt de kern van het misdaadverhaal.

Dit verschijnsel van de reïficatie van de dood in het misdaadverhaal komt neer op het vervangen van de bekommernis om het menselijk lot door de bekommernis om de misdaad. En, zoals we voorheen stelden, is dit de lijn die de moorden in de grote literatuur — van Sophocles tot Shakespeare, Oscar Wilde, Tsjekov, Akutagawa en Dreiser — scheidt van die in de misdaadverhalen. De bekommernis om de misdaad is echter een bekommernis om bepaalde objectieve regels, om het gezag, om *individuele* veiligheid, de veiligheid van iemands persoonlijk lot of dat van één of andere familie in een beperkte levensspanne (per definitie vallen onderwerpen als oorlogen, revoluties en depressies buiten de sfeer van dit soort veiligheid). Bekommernis om misdaad en persoonlijke veiligheid leidt onvermijdelijk tot een manicheïstische polarisatie. Persoonlijke veiligheid is per definitie goed; een aanval ertegen is per definitie slecht. Psychologische analyse, de complexiteit en de dubbelzinnigheid van de menselijke drijfveren en gedragingen heeft binnen dit manicheïsme geen plaats. Het misdaadverhaal is gebaseerd op de mechanische, formele verdeling van de personages in twee kampen: de slechten (de misdadigers) en de goeden (de detective en de min of meer inefficiënte politie).

De extreme polarisatie van het universum van het misdaadverhaal gaat echter samen met de depersonalisatie van goed en kwaad, een essentieel onderdeel van de ontmenselijking van de dood. Goed en kwaad worden niet belichaamd in echte mensen, in echte complexe persoonlijkheden. Er is geen strijd tussen hartstochten en tussen de wil van twee mensen doch slechts een verstandelijke confrontatie, analytische tegenover voorzichtige slimheid. Aanwijzingen moeten *ontdekt* worden omdat sporen *verstoopt* werden. In plaats van een menselijk conflict is er een concurrentie tussen abstracte intelligenties. Deze concurrentie is zoals die op de markt, waar alles draait rond een strijd om koop- en verkoopprijzen en niet tussen complexe mensen. Die reïficatie van het conflict weerspiegelt de reïficatie van de dood als een reïficatie van het menselijke noodlot.

Dergelijke reïficatie is uiteraard niet zuiver negatief. In feodale en despotische maatschappijen was de foltering het voornaamste middel om misdaden te “bewijzen” en misdadigers te

ontmaskeren. Onschuldigen stierven tijdens de foltering onder afschuwelijke pijnen. Door de formalisering van het proces van bewijsvergaring, de onderwerping ervan aan op de burgerlijke waarden gebaseerde regels, betekende het negentiende-eeuwse strafrecht een historische stap voorwaarts voor de menselijke vrijheid, hoe beperkt en tegenstrijdig zo'n stap ook moge geweest zijn. Die vooruitgang schijnheilig noemen betekent dat men de ogen sluit voor het klaarblijkelijke feit dat de afschaffing van de foltering een sleutelverovering is van de burgerlijk-democratische revolutie, die door socialisten niet verworpen moet worden maar verdedigd en geïntegreerd in de socialistische revolutie en de opbouw van het socialisme.

Met het vervangen van de scholastische disputen door het vergaren van aanwijzingen in het proces van misdaadonderzoek, met het vervangen van middels foltering afgedwongen bekentenissen door formele bewijzen die voor de rechtbank aanvaardbaar zijn als basis voor een vonnis, verdringt de wetenschap tenminste gedeeltelijk de magie, de rationaliteit tenminste gedeeltelijk de irrationaliteit. Zoals Ernst Bloch aanstipt, weerspiegelt en resumeert het detectiveverhaal in die zin de historische vooruitgang die de revolutionaire burgerij om duidelijke redenen van zelfverdediging en zelfbelang, tot stand heeft gebracht.

Maar rationaliteit staat niet gelijk aan rationalisme. Gereïficeerde rationaliteit is onvolledig en daarom onvoldoende rationeel. Ze slaagt er niet in om de menselijke conditie in haar totaliteit te verklaren maar verdeelt ze in verschillende compartimenten: economisch, politiek (burger), cultureel, seksueel, moreel, psychologisch, religieus. Misdadigers zijn de producten van hun driften, de helden zijn producten van hun zoeken naar rechtvaardigheid (of orde). Binnen zo'n geformaliseerd kader is het onmogelijk om te begrijpen of zelfs te poneren dat de misdadiger zowel als de detective evenals de misdaad en het gerecht, de gevangenis en het eigendom, producten zijn van dezelfde maatschappij, van een specifiek stadium van de sociale ontwikkeling. Misdaad en het opsporen ervan worden niet alleen gereïficeerd maar ook gebanaliseerd en onproblematisch gemaakt. Ze worden als vanzelfsprekend aanvaard, buiten het specifieke sociale kader en de concrete historische ontwikkeling die hen in het leven hebben geroepen.

Burgerlijk rationalisme is steeds een combinatie van rationaliteit en irrationaliteit, en het veroorzaakt een groeiende tendens naar volledige irrationaliteit. Daarom neemt het detectiveverhaal, aangezien het analytische intelligentie en wetenschappelijke bewijsvoering tot de kern van het misdaadonderzoek maakt, vaak zijn toevlucht tot blinde hartstochten, gekke intriges en verwijzingen naar magie of zelfs naar klinische waanzin, om te "verklaren" waarom misdadigers misdaden begaan. Conan Doyle zelf symboliseert deze tegenstelling door zijn groeiende belangstelling voor het bovennatuurlijke, die hem er, op latere leeftijd, toe aanzette een boek te schrijven waarin hij het bestaan van feeën trachtte te bewijzen. Zelfs indien individuele hartstocht het dominerende motief voor misdaad zou zijn, dan nog blijft de vraag waarom een bepaalde maatschappelijke context steeds meer waanzin voortbrengt en een andere niet — een vraag die het klassieke detectiveverhaal nooit opwerpt.

De structuur zelf van de klassieke detectiveroman weerspiegelt deze combinatie. Zoals professor Dresden in de Nederlandse studie *Marionettenspel met de Dood* aantoonde, beweegt zo'n roman zich op twee niveaus van de realiteit tegelijk. Enerzijds moet alles zo reëel en vanzelfsprekend mogelijk lijken. De juiste tijd wordt steeds aangegeven, precieze plaatsbepalingen zijn voorhanden, soms volledig met kaarten en andere schetsen. De handelingen van de personages

worden tot in de kleinste details beschreven evenals hun kleding en hun uiterlijk. Tegelijkertijd is alles in dubbelzinnigheid en mysterie gehuld. Sinistere schaduwen houden zich schuil op de achtergrond. De mensen zijn niet wat ze lijken. Onwerkelijkheid neemt voortdurend de plaats in van de realiteit. Simenon verwoordt dit contrast — en deze combinatie — in de twee volgende zinnen: “Maigret keek naar de voorbijgangers en dacht bij zichzelf dat Parijs bevolkt werd door geheimzinnige en ongrijpbare wezens, die je slechts zelden ontmoet, in de loop van één of andere tragedie.” “Het was goed om terug te keren naar de stem van mevrouw Maigret, naar de geur van de flat, met de meubelen en de voorwerpen op hun vaste plaats.”

Wanorde die in de orde binnentreedt, orde die in wanorde vervalst; irrationaliteit die de rationaliteit overhoop haalt, de rationaliteit die na irrationale ontredelingen hersteld wordt: daarom gaat het in de ideologie van de misdaadroman.

Het is geen toeval dat dit klassieke detectiveverhaal zich eerst in de Angelsaksische landen ontwikkelde. Eén van de centrale kenmerken van de heersende ideologie in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw en eerste jaren van de twintigste eeuw, was het ontbreken, of in elk geval de uitgesproken zwakte, van klassenstrijdconcepten als instrumenten voor de interpretatie van maatschappelijke verschijnselen. In Groot-Brittannië betekende dit een teruggang in vergelijking met vroegere perioden. Dit weerspiegelde de stabiliteit van de burgerlijke maatschappij en het zelfbewustzijn van de heersende klasse. De intelligentsia in het algemeen en de schrijvers van boeken in het bijzonder, of ze nu sociaalkritisch waren of behoudsgezind, gingen er van uit dat deze stabiliteit een normaal gegeven was.

Onder deze omstandigheden was het voor hen natuurlijk om de revolte tegen de maatschappelijke orde gelijk te stellen aan misdadige activiteit, en het opstandige proletariaat te vereenzelvigen met de “misdadige klassen” (een uitdrukking die herhaaldelijk opduikt in populaire Angelsaksische detectiveverhalen). Wat natuurlijk begon, verwierf spoedig een sociale functie, en een effectieve ook nog. In Frankrijk daarentegen, waar de academici die schreven voor een uitsluitend burgerlijk publiek zeer wel bereid waren een dergelijke uitdrukking te gebruiken, zouden die begrippen zeker niet aanvaard worden zijn door de lagere middenklasse en de geletterde arbeiders die het grote publiek van de populaire roman vormden, na ervaringen als de revolutie van 1848 of de Commune van Parijs. Precies omdat de klassenstrijd scherper en meer gepolitiseerd was in Frankrijk dan in de Angelsaksische landen, was het veel moeilijker en daarom veel minder doeltreffend en dus veel minder gangbaar om het klassenconflict te criminaliseren of om het tot individuele conflicten terug te brengen.

Het is interessant om op te merken dat in Duitsland en Japan de “ernstige” detectiveverhalen slechts na de Tweede Wereldoorlog hun nationale identiteit begonnen te vinden (met auteurs als Hansjörg Martin, Thomas Andresen, Friedhelm Werremaier, Richard Hey, Irène Rodrian en Ky) hoewel J.D.H. Temme in de zestiger jaren van de vorige eeuw talloze misdaadverhalen schreef. [2] Slechts op dat moment in de geschiedenis werd de burgerlijke ideologie in zijn zuiverste betekenis allesdoordringend. Maar in beide gevallen maakten belangrijke sociale omwentelingen — oorlog, nederlaag, buitenlandse bezetting en opzienbarende economische expansie — het onmogelijk om verhalen te schrijven die baadden in een atmosfeer van onvergankelijke orde en normaliteit. Het kader van misdaad is rijkdom en business, soms met een bescheiden kritische maatschappelijke dimensie.

Het is betekenisvol dat in de meeste van deze romans de misdadigers zelf ondernemers en managers zijn. Bijna steeds is hun motief hebzucht of de druk van financiële moeilijkheden.

Volgens Stefano Tani ontstond het Italiaanse misdaadverhaal in de dertiger jaren, als een volstreekte nabootsing van het Britse, maar meestal met een ironische ondertoon (De Italianen gaan er prat op dat ze het sinds tweeduizend jaar allemaal gezien en gehoord hebben. Vandaar de ironie en het scepticisme). De fase van het misdaadverhaal met de keiharde politieman werd later in de zestiger jaren ingeluid door auteurs als Giorgio Scerbanenco.

In 1972 werd een omvangrijke bloemlezing uitgegeven van Latijns-Amerikaanse misdaadverhalen, bijeengebracht door Donald Yates, *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America*. De Nederlandse auteur Erik Lankester verdubbelde dat aantal in zijn *Zuid-Amerikaanse Misdaadverhalen* (1982), met onder andere verhalen van beroemde schrijvers als Borges, Cortazar, Gabriël Garcia Marquez, Ben Traven, die zich allen aan het misdaadverhaal gewaagd hebben.

Hoewel de criminalisering van de lagere klassen een bijzonder kenmerk is van de meer triviale Angelsaksische detectiveromans, is het niet ongebruikelijk om moordenaars uit de middenklasse, en zelfs onder de rijken, aan te treffen in de klassieke misdaadverhalen uit de twintiger en dertiger jaren (in Agatha Christie's romans bijvoorbeeld). Het kernpunt is niet de klasseoorsprong van de moordenaar maar het feit dat hij wordt voorgesteld als een maatschappelijke mislukking, een "onbeschofterik" die de normen van de heersende klasse overtreedt en daarom gestraft dient te worden.

De "magnaat-regeringsadviseur"-moordenaar in *An Overdose of Death*, vormt hiervan het bewijs. Hercule Poirot geeft hem een lesje in fundamentele waarden: "Besef je niet, Poirot, dat de veiligheid en het geluk van de hele natie van mij afhangen?" "Ik ben niet begaan met naties, monsieur. Ik ben begaan met het leven van enkelingen die er recht op hebben dat hun leven hen niet wordt ontnomen."

Het liberale credo op nobele wijze bevestigd, zo lijkt het. Maar wel wat paradoxaal als men bedenkt dat deze regels geschreven werden tijdens een wereldoorlog, die Agatha Christie niet afkeurde.

Het is evenzeer slechts gedeeltelijk juist om de Britse en Amerikaanse tradities van de detectiveroman aan elkaar gelijk te stellen. In Groot-Brittannië was het opkomende kapitalisme op dezelfde golflengte met een geconsolideerde staat, het product van een langdurige historische ontwikkeling en, voor wat betreft de sociale bovenbouw, gecombineerd met talrijke restanten van een semi-feodale bovenbouw. Vandaar de algemene atmosfeer van klassenverschil als aanvaarde consensus in het klassieke Britse detectiveverhaal, een aanvaarding die zelfs op het vlak van de taal werd uitgedrukt. Het geweld dat ontbreekt in het centrum van het maatschappelijke toneel, wordt naar de periferie (de kolonies, Ierland, de arbeiderssloppen) gedruimd. De staat is relatief zwak, de Londense politie ongewapend, wegens de ogenschijnlijke stabiliteit van de maatschappij. Tot op zekere hoogte was dit echter een verkeerde indruk, maar hij bepaalde de wijze waarop de heersende ideologie de Britse realiteit weerspiegelde, en bijgevolg het kader waarbinnen de detectiveroman zich in Groot-Brittannië ontwikkelde.

Toen het centrum van het wereldkapitalisme zich verplaatste van Groot-Brittannië naar de Verenigde Staten, was er reeds een einde gekomen aan de expansie van het systeem en begon het

aan zijn neergang, hoewel het US-kapitalisme zich verder uitbreidde. De groei van het Amerikaanse kapitalisme ging dientengevolge samen met een afnemend geloof in de burgerlijke waarden, hoewel ze tot 1929 en misschien wel tot 1945, in de Amerikaanse maatschappij algemener aanvaard bleven dan in de minder stabiele en rijke kapitalistische landen.

Maar deze neergang was verbonden met een verschillende maatschappelijke traditie, een verschillende integratievorm van de kapitalistische orde en de burgerlijke staat. Juist omdat het Amerikaanse kapitalisme het “zuiverste” ter wereld was (vanaf de afschaffing van de slavernij), zonder halffeodale restanten en zonder hiërarchische ordening van prekapitalistische origine, waren de heersende sociale waarden minder diep verankerd in de traditie en minder grondig verinnerlijkt door de bevolking. De burgerij had veel minder eerbied voor haar eigen staat.

Corruptie, geweld en misdaad waren evident, niet alleen in de rand van de Amerikaanse maatschappij maar ook in het centrum zelf. Terwijl de Britse overheidsadministratie een echte dienaar was van de burgerlijke maatschappij en de succesvolle Britse politicus aanzien werd als een openbare wijze, werd de Amerikaanse administratie gedurende de gehele negentiende eeuw nagenoeg nutteloos geacht, en succesvolle politici werden als hoeven beschouwd. Van in den beginne stelde het Amerikaanse misdaadverhaal de misdaad voor als veel vollediger ingeschakeld in de maatschappij in haar geheel, dan het Britse dat deed.

Het thema is nog steeds het conflict tussen individuele belangen en passies, maar de gebeurtenissen in de romans zijn minder kunstmatig, minder oppervlakkig tegenover de burgerlijke orde in zijn geheel dan in het Britse misdaadverhaal. Passie, hebzucht, macht, nijd, ijver, jaloezie, wraak en bezit plaatsen niet louter individu tegenover individu, maar hebben steeds meer betrekking op conflicten tussen individuen en groepen of families en zelfs revoltes tegen het klasseconformisme. Misdaad wordt een middel om de sociale ladder te bestijgen, of om kapitalist te kunnen blijven ondanks zware financiële tegenslagen. Het is de weg van de dreigende hel naar het beloofde paradijs. Het is de nachtmerrie die aan de Amerikaanse droom kleeft zoals de schaduw aan het lichaam kleeft. De verschillen tussen Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Macdonald en zelfs Ellery Queen enerzijds en Agatha Christie, Dorothy Sayers, Anthony Berkeley en John Dickson Carr anderzijds vinden hun oorsprong in deze specificiteit van de burgerlijke maatschappij in de Verenigde Staten.

Nochtans blijft de gemeenschappelijke ideologie van het oorspronkelijke en klassieke detectiveverhaal in Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en de landen van het Europese vasteland essentieel burgerlijk. Gereïficeerde dood; geformaliseerde misdaaddetectie, gericht op bewijzen die aanvaardbaar zijn door de rechtbanken die werken volgens strikt vastgelegde regels; de jacht op de misdadiger door de held, voorgesteld als een strijd tussen breinen; mensen die gereduceerd worden tot “zuivere” analytische intelligenties; gedeeltelijke, gefragmenteerde rationaliteit die verheven wordt tot het absolute leidende principe van het menselijk gedrag; individuele conflicten die dienen als algemeen substituut voor conflicten tussen groepen en lagen — dit alles is burgerlijke ideologie hij uitstek, een treffende synthese van de menselijke vervreemding in de burgerlijke maatschappij.

Ze speelt een machtige integratieve rol bij alle lezers, met uitzondering van de extreem kritische en verfijnde. Ze suggereert hen dat de individuele passies, driften, hebzucht en de sociale orde zelf — de burgerlijke maatschappij — als dusdanig moeten aanvaard worden, onafgezien van de tekortkomingen en onrechtvaardigheden, en dat degenen die misdadigers vatten, en hen

uitleveren aan het repressie-apparaat, de rechtbank, en de galg of de elektrische stoel, de belangen dienen van de overgrote meerderheid van de staatsburgers. De klassenatuur van de staat, het eigendom, de wet en het gerecht blijven geheel versluierd. Globale irrationaliteit gekoppeld aan partiële rationaliteit, de samengebalde uitdrukking van de burgerlijke vervreemding, heerst ongestoord. Het detectiveverhaal is het rijk van de goede afloop. Misdaad baat nooit. De burgerlijke legaliteit, de burgerlijke waarden, de burgerlijke maatschappij zegevieren uiteindelijk altijd. Het is sussende, sociaal integrerende literatuur, ondanks het feit dat ze handelt over misdaad, geweld en moord.

Simon Vestdijk heeft de aandacht gevestigd op de overeenkomsten en verschillen tussen het detectiveverhaal en het schaakspel. In beide gevallen gaat het om een beperkt aantal spelers en strikt conventionele regels, van mechanische en zuiver rationele aard; beide zijn deterministisch, elke zet wordt bepaald door de vorigen en leidt tot de volgenden. Maar de verschillen zijn even opvallend. Bij het schaakspel wint degene die een echte superieure rationele bekwaamheid en geheugen inbrengt (hoewel de concentratiecapaciteit en de afwezigheid van nerveuze overreactie en angst eveneens een rol spelen in het bepalen van de winnaar). In het klassieke detectiveverhaal anderzijds wordt de winnaar vooraf bepaald door de schrijver. Zoals de opgejaagde vos wint de misdadiger nooit. Het is geen eerlijk maar een vals spel onder het mom van eerlijk spel. Het is een spel met vervalste dobbelstenen. De burgerlijke rationaliteit is er één van valsspellers. De “beste man” wint nooit; de rijkste wel. Privé-bezit, het gezag moeten zegevieren, onafgezien van de prijs in mensenlevens en ellende. Om het “overleven van de sterkste” (in dit geval de rijksten) te kunnen vermommen als een eerlijk spel, moet de detective een superbrein zijn en de vooraf bepaalde winnaar moet voorgesteld worden als de beste speler.

Vele auteurs van misdaadverhalen debuteerden als “mechanische schrijvers”, die tegen een zeer geringe vergoeding hun producten afleverden aan de *pulp magazines*. Maar de innerlijke drang die er hen toe aanzette om te schrijven was allesbehalve mechanisch. In zijn biografie van de schepper van Sherlock Holmes, *Portrait of an Artist: Conan Doyle*, wijst Julian Symons er op dat de fatsoenlijke, ordelievende, vaderlandslievende en typisch Victoriaanse burger Conan Doyle, een held uitvond met een geheel tegengestelde persoonlijkheid: een snuggere, vioolspelende en aan drugs verslaafde bohémien. Hij suggereert dat er in werkelijkheid twee Conan Doyles bestonden: “Achter het vlezig gelaat en de grote snor verschool zich een andere figuur, gekwetst, verward en onbehaaglijk.”

Edgar Allan Poe's vroege geschriften werden beheerst door angsten en hallucinaties, die hem beletten een normaal leven te leiden en op normale wijze zijn brood te verdienen. Plotseling kreeg hij een baan als uitgever van het populaire tijdschrift *Graham's* in Philadelphia. Het was de enige keer in zijn leven dat hij wat meer geld had. Hij wilde wanhopig die betrekking behouden. Was dat de drang die zijn gotisch-romantische schrijfwijze veranderde in het zuivere rationalisme van *The Murders in the Rue Morgue*? Dit is ten minste de hypothese die de literatuurhistoricus Howard Haycraft naar voren schuift in *The Life and Times of the Detective Story*. Wij zien de parallel met de oudere Thomas De Quincey, wiens hallucinaties omgevormd werden tot rationele logica en persiflage in zijn *Murder Considered as one of the Fine Arts*.

In James Brabazons biografie van Dorothy Sayers, ontdekken we een duidelijk gefrustreerde vrouw die niet in staat was om een normale verhouding met een man van haar intellectuele en morele aspiraties te onderhouden en die daarom zichzelf (Miss Harriet) en haar imaginaire Ideale

Gezel (Lord Peter Wimsey) in haar boeken projecteert.

Het geval Georges Simenon is nog duidelijker. Hij heeft gezegd dat hij tot zijn dertiende zeer godsdienstig was en zelfs priester wilde worden. Dan, naar aanleiding van zijn eerste seksuele ervaring, “zag ik dat al dat gedoe over schuld en zonde nonsens was. Ik ontdekte dat alle zonden waarover ik gehoord had helemaal geen zonden waren.” (Interview in *The Sunday Times* van 16 mei 1982). Wanneer we zijn schrijvende autobiografie *Mémoires Intimes* lezen, ontdekken we een diep ongelukkige en schuldbeladen man. Hij gaat er prat op met tienduizend vrouwen geslapen te hebben, waarvan achtduizend prostituees, maar hij is er klaarblijkelijk niet in geslaagd om echt menselijke verhoudingen aan te knopen, in de eerste plaats niet met vrouwen (“Hoe ordinairder een vrouw is, hoe meer men haar als ‘vrouw’ kan beschouwen, hoe meer belang de daad krijgt.”) Hij is er zich van bewust dat hij door zijn buitenissigheid, dronkenschap en egoïsme zijn familie diep ongelukkig heeft gemaakt en hij voelt tenminste enige schuld tegenover de zelfmoord van zijn dochter Marie-Jo.

Nochtans is Inspecteur Maigret de meest gewone der kleinburgers, die blij is naar zijn vrouw terug te keren na een goede dagtaak tegen een goed loon, iemand die er niet zou aan denken om een prostituee te bezoeken, laat staan duizenden. Het leven dat de schrijver denkt te hebben willen leiden zit in zijn boeken. Hij was zwak genoeg om de foute keuze te maken, niet alleen vanuit het standpunt van sociale moraliteit maar ook vanuit het standpunt van het persoonlijk geluk. Zoals hij zelf uitlegde in de Parijse krant *Le Monde* (13 november 1981): “Het is het leven dat me aan de gang houdt... Ik heb van dichtbij ellende gezien, in sloppen over de hele wereld. Ik heb de rijken gezien en deelgenomen aan hun orgieën.” Maar dat was niet echt onvermijdelijk, het was het resultaat van ongecontroleerde driften, waaraan hij bleef lijden, die bij hem een diep schuldgevoel opwekten en die hij in zijn leven trachtte te sublimeren.

Mario Vargas Llosa veralgemeent deze idee. Volgens hem is de bron van alle fictie in het algemeen (niet alleen van misdadaverhalen) de ontevredenheid van de auteurs met hun lot, hun verlangen om een ander leven te hebben dan hetgene ze leiden. Fictie verzacht de menselijke ontevredenheid en wakkert ze tegelijk aan, door het opwekken van de verbeelding en de revolve tegen de werkelijkheid, — weze het slechts een revolve in gedachten en woorden, en niet in daden. (*New York Times Book Review*, 7 oktober 1984).

Graham Greene is de auteur die zich het best bewust is van de motieven die hem aan het schrijven zetten. Zoals de conservatieve Duitse historicus Joachem Fest opmerkte (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 april 1982), bevindt zich achter zijn boeken “de behoefte om de saaiheid van het leven te ontvluchten, de als pijn ervaren eentonigheid, en om er aan te ontsnappen doorheen het beleven van angst en extreme risico’s. Hier treffen we escapistische literatuur aan, die de lezer helpt om de kwalen van de burgerlijke maatschappij te verduren, overeenkomend met de behoefte van de schrijver om te ontsnappen, zowel in het leven zelf (Greene’s reis- en spionageavonturen) en in zijn geschriften. In zijn autobiografie *Ways of Escape*, schrijft Greene: “Soms vraag ik me af hoe al degenen die niet kunnen schrijven, componeren of schilderen, in staat zijn om de absurditeit, de triestheid en de panische angst te ontvluchten die de menselijke conditie kenmerken.”

Adam Hall maakt van zijn held Quiller, de technologische spion, een agent zonder gelaat, zoals degenen die werken voor een groot bedrijf, een instelling of een regering. Hij schildert een beeld van totale vervreemding. Wanneer we zijn toespraak tot een potentiële rekrute lezen, blijven we

achter met de vraag: is dit niet meer dan Quillers universum of weerspiegelt het de innerlijke wanhoop van de schrijver?

“Je moet leren om de lijn te overschrijden en je leven te leiden buiten de maatschappij (!), jezelf af te sluiten voor de mensen, jezelf af te snijden. Daarbuiten zijn de waarden anders. Wanneer een man zijn vriendschap betuigt moet je hem verloochenen, wantrouwen, verdenken, en negen keer op tien zul je verkeerd zijn maar het is de tiende keer die je zal redden van een smerige dood in een goedkoop hotel omdat je de deur opende voor een man waarvan je dacht dat hij je vriend was. Daarbuiten ben je alleen en je zal niemand hebben die je kan vertrouwen, zelfs niet diegenen die je leiden. Zelfs mij niet. Indien je de verkeerde vergissing maakt op het verkeerde moment of op de verkeerde plaats, en het er op lijkt dat je de opdracht verknoeit of het Bureau in gevaar brengt, dan zullen ze je voor de wolven gooien. En ik zal dat ook doen.”

We zijn nu wel ver weg van de beroemde Raymond Candler-formule over de kwaliteit van de eenzame detective die door de straten gaat.

Umberto Eco die via de semiotiek belangstelling kreeg voor de misdaadroman, tracht meer licht te werpen op zijn motieven om het beroemde detectiveverhaal *De Naam van de Roos* te schrijven. Hij suggereert dat hij in maart 1978 (om precies te zijn!) aangegrepen werd door het verlangen om een monnik te vergiftigen. Hij begon dan ook dadelijk Mathieu Orfila's *Traité des Poisons* te lezen. Indien het zo eenvoudig was om aan zelfanalyse te doen, dan zou een heel beroep geen lang leven beschoren zijn.

Jack London vormt het meest fascinerende en aangrijpende geval. Aan de vooravond van zijn tragische zelfmoord in 1916 had hij bijna de laatste hand gelegd aan één van de meest verbazingwekkende misdaadverhalen die ooit geschreven zijn. *Assassination Bureau Ltd.* is de enige echte filosofische misdaadroman. Het is een intellectuele confrontatie tussen twee individuen die tegenovergestelde stromingen vertegenwoordigen in de filosofie en de radicale beweging. De ene belichaamt de poging om alle sociale kwaad uit te roeien door het vermoorden van slechte individuen, de andere zoekt naar een oplossing van het sociale vraagstuk via zelforganisatie en zelfontvoogding van de onderdrukten. London vertrekt van dat elementaire debat tussen een nietzscheaanse organisator van het *Assassination Bureau* en zijn marxistische nemesis (die tevens de minnaar is van de dochter van de moordenaar) en hij begint laag na laag subtiële analyse af te pellen. Het hoofd van het *Assassination Bureau* maakt zich vrolijk over de ondoeltreffendheid van de traditionele anarcho-terroristen. hij tracht zelf een “volmaakte organisatie” op te bouwen en begint als dusdanig te lijken op een zinovjevistische ideologische voorloper van Stalin. Sommige van zijn filosofenmoordenaars houden zich aan strakke morele principes die ze weigeren te schenden, zelfs als hen dat het leven kost; maar tezelfdertijd moorden ze omwille van het geld. De marxistische held lijkt anderzijds enigszins op een antiheld — een rijke individualist die uiteindelijk de chef van het *Assassination Bureau* ten gronde richt hoewel hij juist wanhopig tracht hem te redden. Hij is niet in staat om zijn eigen motieven onder woorden te brengen of te formuleren, behalve dan een algemene eerbied voor de onaantastbaarheid van het menselijk leven, hoewel dat hem er niet van weerhoudt om tientallen mensen te doden! Maar veel meer dan een fanatieke principiële moordenaar, is hij het die de ware idealist is met een volledige onverschilligheid voor geld.

Alle discussies, avonturen en de toenemende spanning in deze betekenisvolle roman grijpen plaats tegen de achtergrond van Jack Londons waarschuwing voor de terugval van het

kapitalisme in de barbarij, zijn haat tegen de uitbuiting en de onrechtvaardigheid, zijn afkeer voor de oorlog en zijn vereenzelviging met “het volk van de afgrond”. Trotski beschouwde hem hierom als één van de grootste revolutionaire denkers van deze eeuw. Maar dit wanhopige perspectief weerspiegelt tevens Londons kwelling die uiteindelijk tot zijn zelfmoord zou leiden. Hij was niet in staat om tot een politieke gedragslijn te komen; hij slaagde er niet in om in overeenstemming met zijn opvattingen te leven; en zijn wanhopige zoektocht naar persoonlijk geluk, die hij zo aangrijpend projecteert in meerdere helden uit zijn romans, eindigde eveneens op een mislukking.

[1] Onze Zwitserse vriend Marc Perrenoud ondernam als eerste een poging tot marxistische analyse van de verhouding van de mensheid tot de dood (*Marx: la Mort et les Autres*, gepolykopieerd manuscript). Twee recente boeken over de sociale geschiedenis van de dood zijn Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris, 1983) en Philippe Ariès, *L'Homme devant la Mort* (Paris, 1977).

[2] Het Japanse detectiveverhaal werd in de twintiger jaren in het leven geroepen door Edogawa Rampo (*Nisen Doka*, Het Koperen Twee-sen Stuk, 1923) maar ontwikkelde zich pas echt na de Tweede Wereldoorlog: in het midden van de zestiger jaren werden 14 miljoen exemplaren van misdaadverhalen verkocht, in het midden van de zeventiger jaren 20 miljoen. Naast Rampo zijn de voornaamste auteurs Seicho Matsumoto, Masahi Yokomizo (*The Honjin Murder Case*, 1947), Yoh Sano, en Shizuko Natsuki (*The Passed Death*). Al deze referenties ontleenden we aan Ellery Queen, *Japanese Golden Dozen: The Detective Story World in Japan*, Charles E. Tuttle, Tokyo, 1972.

6. Van georganiseerde misdaad tot georganiseerde misdadbesteding

Met de komst van de georganiseerde misdaad op grote schaal, moest in het echte leven evenredig verandering gebracht worden in de opsporing en de bestrijding van de misdaad. In de dertiger jaren werden overal in het westen de repressieapparaten sterk uitgebouwd. Een gelijklopende evolutie in het misdaadverhaal was dan ook onvermijdelijk. Op het eind van de jaren dertig en in het begin van de jaren veertig wordt de langzaam maar zeker verdwijnende privé-detective verdrongen door de politiefunctaris die gesteund wordt door een wijdvertakte organisatie. Een nieuw type misdaadverhaal ontstond: de “politieroman”.

Charlie Chan, inspecteur Maigret en Ellery Queen zijn typische overgangsfiguren. Hoewel hij bij de politie van Hawaï werkt, krijgt Charlie Chan weinig of geen reële steun van zijn bureau. Het resultaat is dat hij in feite alleen staat tegenover de moordenaar, en zijn eigen boontjes moet doppen. En inspecteur Maigret krijgt dan wel enige hulp van zijn politieafdeling, maar deze blijft toch een op grote technische deskundigheid steunende organisatie die Maigret slechts vanuit de verte af en toe iets toestopt. Ellery Queen werkt samen met zijn vader, die politie-inspecteur is, en kan dus als hij het nodig acht een beroep doen op de middelen van de politie. Maar hij blijft in de eerste plaats de eenzame speurder van het klassieke misdaadverhaal. Het echte sein voor een politieoverzicht in het misdaadverhaal wordt gegeven bij de vervanging van het individuele speurwerk door het gebruik van organisatorische middelen als voornaamste middel om de misdadigers te vatten.

Politieagenten konden de helden van het misdaadverhaal worden omdat er een wijziging optrad in de burgerlijke waarden die in dit genre tot uiting komen. In de periode na de Eerste Wereldoorlog, toen ook de klassenstrijd oplaaide, veranderde de houding van de heersende klasse ten opzichte van het staatsapparaat, tegenover hetwelk ze in de 19de eeuw nog vijandig stond. In de ogen van de burgerij werd de politie niet langer beschouwd als een noodzakelijk kwaad maar als de belichaming van het sociaal welzijn zelf. Politiefunctionarissen konden op die manier helden van het misdaadverhaal worden, nadat de nodige tijd verstreken was.

De overgang van de politie, van lichtelijk verachtelijke sujetten naar ware helden, werd tevens vergemakkelijkt door het feit dat niet alle politieagenten uit het volk komen: sommigen worden gerekruteerd in de hogere klassen en zelfs bij de lagere adel, zoals de figuur van Roderick Alleyn bij Ngaio Marsh. Deze ommezwaai in de werving deed zich ook in de werkelijkheid voor, wat de weergave was van de groei van het politieapparaat dat steeds meer hiërarchisch gestructureerd werd en van de noodzaak voor de politiehiërarchie om de sociale hiërarchie zelf te kunnen beheersen.

Een bijkomende verklaring voor de rijzende ster van de politie in het misdaadverhaal is de noodzaak deze te rechtvaardigen in de ogen van het publiek. De politiefunctaris is niet langer een gewone verdediger van recht en orde op het laagste niveau, de bewaker van privé-eigendom tegen inbrekers en diefstal, maar meer en meer de verdediger van het recht in de hoogste sferen: de verdediging van het privé-eigendom wordt geïnstitutionaliseerd. Het privé-eigendom dat bedreigd wordt door oorlogen, crisissen en revoluties, wordt niet langer automatisch gereproduceerd door de vrije marktkrachten maar moet gevrijwaard worden door een permanent repressieapparaat.

Ten slotte maakte de omvang die de georganiseerde misdaad aannam nieuwe methodes van ordehandhaving dwingend noodzakelijk, niet alleen in de realiteit maar ook in de literatuur. Eén enkel genie kan geen vijftig moordzaken tegelijk oplossen, zoals een meesterschaker tegen vijftig amateurs speelt. Dit genie kan ook de maffia niet in zijn eentje verslaan, louter door zijn hersens te laten werken. De uitbouw en de groei van steeds grotere misdaadbestrijdende apparaten is een vereiste, en deze apparaten moeten kunnen beschikken over alle technieken van de moderne wetenschap en de georganiseerde administratie.

Die technieken worden ontwikkeld in zelfstandige afdelingen van het politieapparaat en combineren de voordelen van de arbeidsdeling met de centralisatie van de resultaten daarvan. De steeds gesofistikeerder rechtsgeneeskunde vergemakkelijkt het bepalen van de doodsoorzaak en het tijdstip waarop deze intrad. Laboratoria specialiseren zich in het identificeren van verdachten door het ontleden van bloedvlekken, stofdeeltjes of haren die gevonden zijn op het lichaam van het slachtoffer of op de kleren van de verdachten.

In zijn roman *The First Circle* laat Solzjenitsyn veroordeelde deskundigen werken aan een NKVD-project om menselijke stemmen te identificeren en de gegevens te coderen, zoals het Henry-systeem vingerafdrukken klasseert, om de politie in staat te stellen informatie over tientallen miljoenen individuen over de hele wereld te centraliseren. De Franse regering van Giscard d'Estaing had het plan opgevat om computerlijsten op te stellen die zouden toelaten over elke inwoner van het land een dossier te hebben dat informatie zou centraliseren gaande van de geboortedatum tot school- en legerrapporten, opeenvolgende woonplaatsen, betalingen aan de fiscus, arrestaties door de politie, enzovoort.

Naast deze massa wetenschappelijke hulpmiddelen, is er het verbeteren en routinematig gezwoeg van honderden en zelfs duizenden politiemannen die een eindeloos geduld opbrengen en vreselijke verveling verduren bij het volgen van verdachten, het nagaan van mogelijke aanwijzingen, het afbakenen van veelbelovende locaties en niet te vergeten het legaal of pseudo-legaal afluisteren.

Van deze technieken vinden we natuurlijk al staaltjes bij Sherlock Holmes en in de romans van R. Austin Freeman -maar hun noodzaak is van embryonale, bijkomstige en toevallige aard. Zij zijn het ambachtelijk vervaardigde gereedschap en niet de afdelingen van een moderne fabriek. Wanneer de politiemann, met achter zich de macht van een volledig politieapparaat de primadonnaheld van het klassieke detectiveverhaal verdringt, wordt de misdaadbestrijding volwassen, zoals een moderne wetenschappelijke, zakelijke onderneming, en net zoals de hedendaagse misdaad volwassen wordt op het ogenblik dat misdaadsyndicaten naar ondernemingsmodel de individuele misdadigers en de kleine straatbendes wegduwen. Een volledig scala van politie-inspecteurs wordt geboren: helden met een prangend gamma eigenaardigheden, smaken en psychologische talenten.

De echte voorloper is waarschijnlijk Freeman Willis Crofts' inspecteur French die alle hulpmiddelen van de politie aanwendt in zijn literair speurwerk.

Samen met G.D.H. Cole's Superintendent Henry Wilson, John Dickson Carrs Judge Bencolin en Superintendent Hadley was hij net iets vroeger dan de klassieke reeks heldhaftige politie-inspecteurs. Daartoe behoren in de eerste plaats: Ngaio Marsh's Inspector Roderick Alleyn, Stanislav-André Steemans Commissioner Wenceslav Vorobeitchek, Claude Aveline's

Commissioner Belot, Arthur W. Upfields Inspector Napoleon Bonaparte, Ruth Rendells Chief Inspector Reginald Wexford, Josephine Tey's Inspector Alan Grant, John Creasey's Inspector Roger West en Commander George Gideon, Ed Mc Bains detectiveteam van het 87ste district, H.R.F. Keetings Inspector Ghote, John Balts Virgil Tibbs, R.L. Fisks Braziliaanse detective Captain José Da Silva, Friedrich Durrenmatts Zwitserse Inspector Bärlach, Nicholas Freeling's Amsterdamse Commissaris Van der Valk (en later zijn vrouw), Sjöwall en Wahlöö's Stockholmse Commissaris Martin Beck en Chester Himes' agenten, uit Harlem Coffin Ed Johnson en Grave Digger Jones. Daar zijn later nog bijgekomen: Lawrence Sanders' New Yorkse Chief of Detectives Edward Delaney and P.D. James' Scotland Yard Commander Adam Dalgliesh, waarvan verondersteld wordt dat ze twee echt bestaande politiecommissarissen zijn; Joseph Wambaugh's losbandige Los Angeles "cops on the rocks" (*The Delta Stars*, 1983); de Mexicaanse schrijver Paco Ignacio Taibo met zijn detective Belascoaran Shayne en Jef Geeraarts met de Antwerpse politiecommissaris Vincke (*De Trap*, 1984).

Elk van deze personages laat het misdaadverhaal in een bepaalde richting evolueren. Roderick Alleyn en Allan Grant staan het dichtst bij de klassieke helden. Hoewel zij de hulp van politieafdelingen graag accepteren is de wijze waarop zij te werk gaan weinig verschillend van die van Charlie Chan, Philo Vance, Ellery Queen of zelfs Perry Mason en Nero Wolfe.

Van der Valk, Martin Beck, Wencelas en Bärlach benaderen eerder Maigret. Uiteraard worden zij geruggensteund door veel meer voetvolk dan de held van Simenon. Maar als puntje bij paaltje komt, verlaten zij zich ook op psychologische analyse, de sfeer en het doorgronden van de personages die in de buurt van de misdaad rondhangen. Zij vinden hun oplossingen, veel meer door intuïtie en feeling dan door koele interpretatie van de gegevens.

De inspecteurs Ghote, West en Gideo, Tibbs, Da Silva, Commandant Adam Dalgliesh, en vooral het team van het 87ste district met diensthoofd Delaney lijken dichter bij de eigenlijke politiedetectives te staan, die zich concentreren op routineondervragingen, de interpretatie van aanwijzingen en het gebruik van wetenschappelijke hulpmiddelen — aangevuld met voorgevoelens, theorieën en soms vooroordelen.

Een zeer onderschat schrijver van politieromans is Janwillem van de Wetering. Het portret van Amsterdam dat hij schetst is realistischer dan dat van Nicholas Freeling, en zijn detectives Grijpstra en De Gier zijn veel menselijker dan Inspecteur Van der Valk. In sommige van zijn boeken (zoals *Het Lijk op de Dijk*, 1976) zit echte spanning en een onverwachte ontknoping. Bovendien wijzen zij op een algemene houding tegenover het leven, de maatschappij, de misdaad, misdadigers en de wet, die veel meer gelijkenis vertoont met het gewone hedendaagse scepticisme dan met de blinde verdediging van het gezag.

Sjöwall en Wahlöö zijn de meest kritische auteurs van de "police procedural"; zij zijn zowel kritisch ten opzichte van de burgerlijke maatschappij als tegenover de politie. In *De lachende politieman* wordt de controle van de burgerij over de media, die onaangename waarheden de kop moet indrukken, op indrukwekkende wijze ontmaskerd.

De detectives uit Harlem van Chester Himes (*A Rage in Harlem*, 1957; *Cotton Comes to Harlem*, 1968) zijn een geval apart. Deze gewelddadige figuren opereren voornamelijk tegen zwarten, om de blanke wetgeving te handhaven. Zij zien dit als hun plicht omdat zij ervan overtuigd zijn dat de zware oplichters, gangsters en moordenaars die zij achternazitten, het leven van de inwoners

van Harlem nog meer bemoeilijken. Maar zij hebben er een vreselijke hekel aan! Himes schetst een overtuigend beeld van de soms dolkomische, soms groteske toestand in Harlem waar onrechtvaardigheid, vernedering en miserie steeds op de achtergrond aanwezig zijn. Zijn boeken lijken soms op realistische en zelfs naturalistische romans, vermomd als misdaadverhalen. Men kan dat fundamentele realisme onderkennen zonder het betreuenswaardige reformisme te vergeten dat duidelijk geen enkele ernstige uitweg biedt voor de meerderheid van de onderdrukte zwarten.

Chester Himes is, terloops gezegd, het levende bewijs van iemand die in staat is een milieu te doorgronden zonder er ooit in geleefd te hebben. In werkelijkheid is hij zelfs nooit in Harlem geweest. Als jonge zwarte afkomstig uit Missouri bracht hij zevenenhalf jaar in de gevangenis door voor aanranding. Deze afschuwelijke ervaring en het traumatische bewustzijn van alledaagse vormen van racisme tegen de zwarten in de VS, spelen een doorslaggevende rol in al zijn werken. Hij beperkt zich trouwens geenszins tot misdaadverhalen (zie bv. zijn autobiografieën *The Quality of Hurt*, 1972 en *My life of Absurdity*, 1976). Steven F. Milliken schreef een boeiend boek over hem.

Ons inziens is *La Nuit du Grand Boss* (1979) van de Italianen Fruttero en Lucentini veruit de beste “police procedural”. Eerder al hadden deze auteurs een felle satire op de Turijnse burgerij geschreven: *La Donna della Domenica*, 1972).

In *La nuit du Grand Boss* worden zo goed als alle conventies van het genre doorbroken. Er is geen individuele held. Commissaris Santamaria is niet meer dan de coördinator van een team waarbinnen een obscure feministische secretaresse per ongeluk de sleutel ontdekt ter oplossing van twee moorden. Tevens is dit boek een scherpe aanklacht tegen de burgerlijke maatschappij en veel doeltreffender dan wat dan ook van Simenon, Durenmatt of Sjöwall en Wahlöö. Fruttero en Lucentini hebben geen behoefte aan een excentriek miljardair die de autoriteiten omkoopt of aan een waanzinnig magnaat die de wereld in zijn macht wil hebben. Zij brengen de échte macht van de leider van een multinational (in dit geval Fiat) aan het licht, die de stad Turijn in zijn greep houdt door een ondoordringbaar net waarin een deel van de autoriteiten, de kerk, de christendemocratie, de lokale mafia en het plaatselijke voetbalteam alle hun rol spelen. “The Boss” streeft er niet zozeer naar om zijn omgeving te domineren, het is eerder zo dat hij die omgeving zelfs niet meer opmerkt. Het geschilderde portret is veel geloofwaardiger — en veel doeltreffender in zijn aanklacht van de status quo — dan de griezelverhalen over de superrijken die men tegenwoordig zo dikwijls in thrillers tegenkomt.

Fruttero en Lucentini hebben bovendien twee bijkomende kwaliteiten die het vermelden waard zijn. Hun aanpak in het misdaadonderzoek is nooit rechtlijnig, maar altijd dubbelzinnig en veelzijdig. Het verhaal springt van het ene punt naar het andere, zoals een filmcamera, telkens vanuit een andere invalshoek. Maar het geheel zit zo vernuftig ineen dat de spanning in feite nog wordt opgedreven en de lezer het nooit beu wordt de duistere wegen naar de ontknoping te volgen.

Het feit dat de twee auteurs — journalisten verbonden aan het Turijnse dagblad *La Stampa* — helemaal niet links zijn, zich uitgeven voor grote bewonderaars van de Argentijnse romanschrijver Borges en zijn nostalgische bewondering voor echte Engelse *gentlemen* delen, verhoogt nog de waarde van de bijtende satire op het grootkapitaal die de basis vormt van hun misdaadverhalen.

Bovendien is de stijl — en dan vooral de dialogen — briljant. Zelfs Hammett, Chandler, Ross Macdonald en Hemingway klinken, in vergelijking met Fruttero en Lucentini, ietwat houterig. De realistische dialogen schetsen de fundamentele vervreemding van de burgerlijke maatschappij, waar mensen wanhopig trachten hun isolement te doorbreken door te communiceren en daar steevast in mislukken. Vandaar syncope en staccato zinnen zoals deze:

“Mama, alsjeblijf, we hebben iets gevonden dat...”

“Nee, het spijt me, luister jij nu eens. Jij laat jezelf als een of andere dief het politiekantoor binnenslepen, hangt daar zowat de hele namiddag de gearresteerde uit, terwijl ik sta uit te huilen op de schouder van mijnheer Salle, zodat ook zijn zaterdagnamiddag naar de maan is, en hij...”

“Mama, je was niet thuis toen ik opbelde”...

“Ik was onderweg. Van zodra Piera me zei dat je weer gearresteerd was, heb ik een taxi opgebeld en me gehaast naar...”

“Mama, ik ben niet gearresteerd. Kijk maar, hier ben ik. En Graziano...”

“Wat voer je hier dan uit? Zeg me niet dat dit toevallig is...”

“Het is toevallig! Ik heb de commissaris al gezegd dat Graziano...”

“Oh” zei mevrouw Guidi, “hij is degene die mijn kleine meisje teruggevonden heeft. Dus hij wist het en heeft me willen verrassen!” “Nee, hij wist nergens van en toen hij me in het trappenhuis zag zitten...”

“Waar is hij dan nu, ik snap het niet, welk trappenhuis?” “Hij ging ook naar boven, met Graziano.”

“Vergeet die Graziano. Was die bij jou?”

“Nee, die was al boven. Ik heb een tijdje in de wagen op hem gewacht en ben toen ook naar binnen gegaan en heb in het trappenhuis gezeten.”

“Ik snap het niet, hou nu op over dat trappenhuis. Vertel me liever waarom, terwijl ik als een idioot heel Turijn afloop om jou te vinden, jij me deze leuke verrassing geeft...” (pp. 74-75).

En nog beter:

“Iedereen begon plots door elkaar te praten. ‘Buitengewoon. Het is een echte’... (Picco). “Absolum. fans.” (P. Bono). “Na L’Elixir, het beste boekje dat ik ooit... (de beroemde D.P.). “Beter dan L’Elixir” (P. Bono). “U zou lid moeten worden van de DIGOS, professor” (Cuoco, Fiora). “Niet? Het zou fantastisch zijn als u met”... (Picco). “U zou ons misschien kunnen helpen met de ‘topos’”... (S. Maria). “Natuurlijk, ik ben er zeker van dat”... (P. Bono). “Maar professor Gabarino”... (Picco). “Gefeliciteerd, professor! Als we...” (Fiora, Guadagni, Rappa). “Niet waar?...” (P. Bono). “Maar professor Gabarino, heeft u hem al verteld over uw buitengewone”... (Picco). “Wat heb ik daar in hemelsnaam mee te”... (Monguzzi)’ (blz. 247-48).

7. Van georganiseerde misdaad tot staatsmisdrijven

Tijdens de Eerste Wereldoorlog en in de periode tussen de twee wereldoorlogen werd de publieke opinie zich bewust van een nieuw soort “misdad”, die niet gericht was tegen particulieren en hun eigendommen, maar tegen de staat. De daders waren geen individuen die voor eigen rekening werkten, maar “agenten” van andere regeringen en staten. Deze groeiende belangstelling voor staatsmisdrijven — vooral spionage — bracht een nakomeling voort in het detectiveverhaal: de spionageroman. En eens te meer is de geschiedenis van de misdaad de sleutel tot de geschiedenis van het misdaadverhaal.

Spionage bestond uiteraard al vóór de Eerste Wereldoorlog en de literaire voorlopers van de spionageroman vindt men reeds terug in de 19de eeuw. Maar het betrekkelijk nieuwe literaire genre werd vrij snel volwassen na 1914, bij het overschrijden van de grens tussen “vulgaire”, “onbeduidende” literatuur enerzijds en “echte” literatuur anderzijds. Eén van de redenen daarvoor is dat de Britse en Amerikaanse geheime diensten gedurende de beide wereldoorlogen vele voornamelijk vertegenwoordigers van de intelligentsia rekruteerden. Somerset Maugham is hier een voorbeeld van, en later Graham Greene en vele anderen.

Julian Symons legt de oorsprong van de spionageroman bij James Fenimore Cooper’s “*The Spy*” (1821) waar, veelbetekenend genoeg, de spion de held is en niet zijn tegenstander (de parallel met de “goede schurk” is duidelijk). Vervolgens vermeldt Symons William Le Queux, zelf een voormalig veiligheidsagent (*England’s Peril*, 1899; *The invasion of 1910*, 1910); Erskine Childers (*The Riddle of the Sands*, 1903); Joseph Conrad (*The Secret Agent*, 1907), wiens literaire kwaliteiten hem echter in een andere categorie doen thuishoren; John Buchan (*The Thirty-Nine Steps*, 1915) en Sapper (*Bulldog Drummond*, 1920).

Het spionageverhaal kwam verder tot ontwikkeling met Somerset Maughams *Ashenden stories* (1928) en Eric Amblers vooroorlogse romans (zoals *The Mask of Dimitrios*, 1938). Maar het genre kwam in het bijzonder na de Tweede Wereldoorlog tot volle bloei, met auteurs zoals John Le Carré (*The Spy who came in from the Cold*, 1963), Len Deighton (*The Ipcress File*, 1963), de zwakker gestructureerde romans van de Franse auteurs Jean Bruce (*OSS 117 n’est pas Mort*, 1953) en Dominique (*Le Gorille vous salue bien*, 1953) en de Duitse schrijver Johannes Mario Simmel, wiens verhalen met een flinke dosis humor gekruid zijn (*Es muß nicht immer Kaviar sein*, 1960). Op Graham Greene, die een geval apart is, zullen we later nog terugkomen.

Een uitvoerige geschiedschrijving van het spionageverhaal zou kunnen aanvangen met een kroniek van de grilligheden van de Amerikaanse buitenlandse politiek gedurende de jaren van de koude oorlog en de détente, met als resultaat de verschuivingen in het profiel van de belangrijkste schurken: van Russen, Chinezen, Cubanen, terroristen en Arabische oliesjeiks tot anonieme machtswellustige miljardairs die privé-milities stationeren op afgelegen eilandjes (zoals Gabriel in één van de romans van Modesty Blaise), om uiteindelijk terug bij de Russen te belanden, die nu meer wel dan niet het internationaal terrorisme steunen. Maar er zijn geen grenzen aan de mogelijke combinaties, getuige daarvan deze reclameslogan op een boekomslog (neen, dit is geen parodie, dit is de échte Mckoy!): “Waarom laat de maffia toe dat de leider van de Pan-Islamitische Terroristische Organisatie een Grieks miljonair ontmoet te Rome?” De intrige in de spionageroman is over het algemeen gebaseerd op een complot van de Vijand dat

door de Onzen — meestal op het laatste nippertje — wordt verrijdeld in het kamp van de Vijand zelf. Zelfs wanneer alles hem ontzettend tegenzit, dan nóg wint op het einde de meesterspion, door een combinatie van grotere fysieke fitheid, superieure technologische durf, betere organisatie en een scherper verstand. De parallel met het superbrein van de klassieke detectiveroman ligt voor de hand. Er steekt natuurlijk een flinke dosis jongensachtige verbeelding in de James Bond superspionstijl, met fysieke, seksuele en technologische heldendaden, maar dat was ook het geval bij de klassieke helden: Sherlock Holmes, Rouletabille, Arsène Lupin. Het valt daarentegen op dat de helden van Somerset Maugham, Graham Greene en Eric Ambler hoegenaamd niet over dit soort eigenschappen beschikken. Naarmate de algemene ontwikkeling van de burgerlijke maatschappij voortschrijdt, wordt de held op een hoger niveau getild: steeds grotere mechanisatie, verdere groei van de technologie en de productiekrachten, stijgende diversificatie van de warenproductie, ontstaan van de consumptiemaatschappij, verdere vervreemding van het individu en de nieuwe, ongekende dimensie die deze vervreemding aanneemt. Uiteraard kan een superspion, slechts gewapend met een analytisch superbrein, niet zegevieren. Ten tijde van de Derde Technologische Revolutie wordt dat trouwens niet van hem verwacht.

In het spionageverhaal — in tegenstelling tot het gewone detectiveverhaal — weet men van bij het begin wie de daders zijn, ofschoon hun identificatie soms een deel van de intrige is. Zij zijn agenten van de hoofdvijand van de Staat. Het probleem is niet hen te identificeren, het probleem is hun kuiperijen te ontwarren. Desondanks blijft het geheimzinnigheidselement aanwezig. De bondgenoten, opdrachtgevers, werkmethoden, tactieken en vaak zelfs de bedoelingen van de tegenstanders, blijven verborgen. En zolang deze niet zijn opgehelderd kan de vijand niet verslagen worden. Daarom vertoont het spionageverhaal meer gelijkenis met de detectiveroman dan men op het eerste gezicht zou vermoeden.

Maar staatsmisdrijven beperken zich hoegenaamd niet tot spionage. Net zoals spionage uitmondt in meer algemene politieke intrige, zo is de spionageroman de broedplaats voor de politieke thriller. Complotten om oppositionele politici onder dictatoriale regimes (zowel in de zogenaamd socialistische als in de westerse landen) te ontvoeren of te bevrijden, samenzweringen om militaire staatsgrepen te organiseren in de landen van Latijns-Amerika en Afrika, maar ook in Griekenland, Italië en zelfs de Verenigde Staten, pogingen om de Amerikaanse president gevangen te nemen, te manipuleren of te controleren, zijn evenzo vele onderwerpen van politieke thrillers geweest. Eric Ambler, Graham Greene, Victor Canning en Morris West hebben allen hun kans gewaagd in dit genre. Ons inziens kan de roman *Harlequin en Salamander* van West bij de “echte” literatuur ondergebracht worden, evenals uiteraard *Mutmassungen über Jakob* (van Uwe Johnson) over een politieke moord in Oost-Duitsland, en *The Day of the Dolphin* van Robert Merie.

In de werkelijkheid kunnen politieke complotten en spionage zo nauw met elkaar verstrengeld zijn dat de grens tussen “wettelijke” politiek en misdadige activiteit nog moeilijk te onderscheiden valt of volledig opgeheven is. Het meest in het oog springende voorbeeld van de grootscheepse introductie van misdadigers in staatszaken (de Nazi's waren de eersten die dit veelvuldig toepasten) was het gebruik dat de Amerikaanse militaire autoriteiten maakten van de maffia tijdens de Tweede Wereldoorlog.

In *Gorky Park* (1981) van Cruz Smith vinden we wellicht de meest radicale uitingsvorm van de

alles doordringende morele dubbelzinnigheid van het spionageverhaal. Deze roman, die zich in Moskou afspeelt, geeft een indringend en overtuigend beeld van de motieven, de ideologie, de levensstijl en de alomtegenwoordige corruptie van de middelste lagen van de Sovjetbureaucratie.

Maar de held, en tevens de enige eerlijke figuur in het hele verhaal, is een hoofdinspecteur van de Moskouse militie (m.a.w. de gemeentelijke politie van de Sovjetunie). De voornaamste slechteriken zijn een New Yorks zakenman en moordenaar die probeert het monopolie stuk te breken, dat de Russen reeds enkele decennia hebben op de wereldmarkt van sabelbont, en een procureur-generaal van de Sovjetstaat die, om redenen van hebzucht, onder één hoedje speelt met de Amerikaan. Laatstgenoemde is zowel informant voor de KGB als voor de FBI en deze twee instellingen werken trouwens op hun beurt sporadisch samen. De KGB wordt voorgesteld als een instelling die gevreesd en gehaat wordt in de USSR maar haar leiding dient de belangen van de staat. Anderzijds lijkt de FBI voornamelijk gemotiveerd door de bekrompen en corporatistische belangen van een apparaat dat, net zoals de KGB moorden in de doofpot stopt, zij het dan met andere bedoelingen. Wat is er geworden van het onvervreembare Recht op Leven, Vrijheid en Streven naar Geluk? Die zijn, helaas, teloorgegaan door de onbarmhartige wedijver tussen twee staten, kaderend in de al even onbarmhartige strijd tussen individuele warenproducenten en gigantische ondernemingen.^[1]

The China Option (1982) van Nancy Milton is voor de Volksrepubliek China wat *Gorky Park* voor de USSR is. Ook hier zijn de misdadigers Amerikaanse haviken uit politieke en militaire kringen en hun Chinese trawanten. Dit overigens uitstekende boek heeft slechts één nadeel: het laat twijfel bestaan over de “manipulatie” van stakende arbeiders en opstandige boeren door obscure “fracties” of zelfs “buitenlandse agenten”. Men heeft deze samenzweringstheorieën echt niet nodig om de actie van brede sociale lagen in de hedendaagse geschiedenis, waar ook ter wereld — China inbegrepen — uit te leggen.

Hier weze nog maar eens opgemerkt dat een verandering van de inhoud een verandering van de vorm met zich meebrengt en dat de inhoud zich vervolgens aan de vorm aanpast. Op dat moment dat schrijvers als Graham Greene en John Le Carré de ernstige spionageroman op de markt brachten, verscheen de “nouveau roman”, waarmee een nieuw hoofdstuk in de geschiedenis van de roman begon. Onder de vooraanstaande auteurs van dit nieuwe genre vinden we voortreffelijke romanschrijvers zoals de Rus Vladimir Nabokov, de Argentijn Borges en de Fransman Alain Robbe-Grillet. Zij schreven alle drie misdaadverhalen, ofschoon niet van het doorsnee type: *Despair* (Nabokov), *Le Jardin aux Sentiers qui Bifurquent* (Borges) en *La Maison du Rendez-Vous* (Robbe-Grillet).

Wat opvalt in deze werken is dat zij véér uitstijgen boven de klassieke “lectuur” van de intriges en deze zelfs omkeren. Traditioneel is deze “lectuur” eenduidig: er is slechts één mogelijke oplossing voor het mysterie. In de romans van Nabokov, Borges en Robbe-Grillet zijn er daarentegen meerdere aannemelijke verklaringen en de oplossing van het mysterie is steeds veelzijdig en dubbelzinnig. Dé oplossing bestaat inderdaad niet. Dit heeft sommige literaire critici ertoe geleid te verklaren dat de “nouveau roman” de eindelijk “ernstig” geworden politieroman is.

Mystificerende cynici zoals Ian Fleming (om nog maar te zwijgen over William Buckley of Gordon Liddy) willen ons doen geloven dat de wereld, in laatste instantie nog steeds de arena is waar Goed en Kwaad elkaar bestrijden. Geconfronteerd met de “gezichtenloze bontmutsen” van

het Kremlin of meedogenloze organisaties zoals SPECTRE, is het Goede soms op onontkoombare wijze verplicht zijn toevlucht te nemen tot “kwade” middelen: “In de fictie is geld belangrijk omdat het de drijfveer is voor de meeste fantasieën in ons leven” schreef David S. Gross in *Money Talks*. In een recensie van dit boek in *The New York Times* (13 juni 1981) becommentarieerde Anatole Broyard op gepaste manier deze “fantasieën”, zoals succesvolle auteurs die zien: “Het is prettig om weten dat de meeste schrijvers die in *Money Talks* worden besproken een flink pak geld verdiend hebben aan hun fantasieën. Vroeger dacht men dat romanschrijvers over geld schreven omdat ze er geen hadden. Nu praten zij erover met de welsprekendheid die voortvloeit uit persoonlijke ervaring.”

Nog sterker is William Goldman die een waanzinnige, door de CIA gecontroleerde dokter dit liberaal-democratische credo laat verkondigen:

“En kom me niet vertellen dat zij één van Gods goede schepselen was, edelmoedig en vriendelijk voor dieren — want humanisme is steeds een twijfelachtig begrip geweest dat gelukkig aan het uitsterven is. En zeg me niet dat zij een schilderes was, want tot voor kort werden schilders niet beter behandeld dan melaatsen, en terecht. Wat vandaag de dag van belang is, het enige dat vandaag de dag van belang is, is overleven. En overleven betekent wapens. Superieure wapens. Punt. Einde. (*Control*, 1982, blz. 262).”

Spionagethrillers en klassieke detectiveverhalen hebben iets gemeen, namelijk de dubbele speurtocht naar de identiteit: wie heeft het gedaan; achter welke aangenomen identiteit verschilt de booswicht zich; hoe ziet de moordenaar — of de spion, of de waanzinnige miljardair of de samenzweerder — eruit als “persoon” (niet als menselijk wezen, want de psychologie van het misdaadverhaal is meestal te eendimensioneel om complexe en tegenstrijdige menselijke wezens te laten ontstaan).

Achter deze speurtocht naar de identiteit schuilt één van de basiskennmerken van de burgerlijke maatschappij. In die maatschappij is het individu uiteen gevallen. Als uitperser van meerwaarde in het bedrijf, als koper en verkoper op de markt, als kapitalistische concurrent, moet de bourgeois of de persoon uit de hogere middenklasse meedogenloos, immoreel, bedrieglijk en verraderlijk zijn, en zich gedragen als een “misdadiger”, zelfs wanneer hij de “regels van het spel” eerbiedigt.^[2] Maar als staatsburger moeten de individuen de gelijkheid respecteren: één persoon, één stem; gelijke rechtsbehandeling voor iedereen. Als bezitters van privé-eigendom moeten ze er voor zorgen dat hun kinderen hun kapitaal zullen erven: vandaar de heiligheid van het huwelijk. Maar als mannen en vrouwen, onderhevig aan natuurlijke driften, waarvan de seksuele drift een fundamentele vormt, moeten ze hun bevrediging buiten de familie zoeken. Het leven stoelt op dubbele maatstaven, en het bewustzijn is van bij de aanvang gespleten. Vandaar het individuele drama, gebaseerd op de tegenstelling tussen de maatschappelijke normen en de individuele behoeften.

Teneinde die speurtocht naar de identiteit aannemelijk zowel als spannend (suspense-scheppend) te maken, zorgen de auteurs van detectiveverhalen voor veel camouflage, ofwel rond de identiteit van de verdachten ofwel rond die van het slachtoffer. In *The Chinese Orange Mystery*, laat Ellery Queen de moordenaar alle kleren van het slachtoffer omkeren, alleen maar om het feit te verhullen dat het een kraag draagt die langs achter geopend wordt, met andere woorden dat het een geestelijke is. In *A Patriotic Murder* (1940), verbijstert Agatha Christie de lezer met een tandarts die er geen is, een luidruchtige voorstander van moord die geen moordenaar is, een

echtgenote die geen echtgenote is, een tijdstip van overlijden dat niet het juiste is, een zelfgenoegzame verdediger van recht en orde die een moordenaar blijkt te zijn, en vooral, als sleutelaanwijzing, een schoen die niet “de” schoen is.

Onder normale omstandigheden wordt deze tegenstelling ingehouden en verdrongen; zeker wanneer persoonlijke behoeften worden gefrustreerd. Misdaad- en spionageverhalen laten deze remmingen, frustraties en verdringen de vrije loop en ze maken het mogelijk dat de tegenstellingen openbloeien. Achter de vraag: “Wie heeft het gedaan?” schuilt de fundamentele vraag van de klassenmaatschappij : “Wie ben je echt? Ben je goed of slecht? Moreel of immoreel? Een schepsel van God of van de duivel?” Maar je *weet* natuurlijk nooit wie je bent, de meerderheid van de mensheid handelt bewust in het kader van deze maatschappij maar zonder bewustzijn (of zelfbewustzijn). In de ernstige literatuur wordt dit weerspiegeld en wordt er over nagedacht. In het detectiveverhaal en de spionagethriller, waar deze problematiek ook steeds meer begrepen wordt, impliceert de techniek van het verhaal zelf, een manicheïsme tussen Goed en Kwaad, ondanks alle tegenovergestelde intenties.

[1] De emigratie naar het Westen van Sovjetdissidenten afkomstig uit het establishment, leidde tot een nieuw type misdaadverhaal, de Sovjetthriller, die steunt op een uitstekende kennis van de *Nomenclatuur*, met inbegrip van de operaties van de KGB en de andere takken van de Sovjetpolitie. Een klassiek prototype is *Red Square* (1983) van Edward Topoi en Fridrikh Neznansky. Deze laatste was lange tijd een advocaat gespecialiseerd in moordzaken. Een voorloper vormde Robert Littells reeks (o.a. *Mother Russia*, 1978).

[2] “Geweld is niet het voornaamste doel van de georganiseerde misdaad, maar een middel tot het bereiken van winstmaximalisatie” “Georganiseerde misdaad is een maatschappelijke instelling. Of dit goed of slecht is, is een zaak van moreel oordeel. Maar als we de ethiek buiten beschouwing laten, bevindt die misdaad zich in dezelfde categorie als godsdienst, politiek, zaken, vakbonden, leger en opvoeding. Ze ontstaat op dezelfde wijze als deze andere instellingen, als de natuurlijke uitdrukking van een groep personen die eenzelfde doel nastreven.” De auteur van die opmerkelijke verklaring is Gus Tyler, een Amerikaans vakbondsleider. De citaten komen uit: Francis A.J. Ianni en Elisabeth Reuss-Ianni, *The Crime Society: Organized Crime and Corruption in America*, New American Library, New York, 1976, pp. 273 en 119.

8. Massaproductie en massaconsumptie

Het detectiveverhaal kreeg een massakarakter met de paperbackrevolutie, waarvoor het startsein werd gegeven door de introductie van de eerste goedkope reeksen van Penguin Books en, in de VS, door het verschijnen van de Pocketbooks van Simon en Schuster (die de massamarkttechnieken toepasten op het uitgeversbedrijf) en door de heersende behoefte tijdens de Tweede Wereldoorlog aan grote hoeveelheden goedkope boeken voor de VS-strijdkrachten. In Duitsland, Frankrijk en Groot-Brittannië werd de praktijk van het uitbrengen van goedkope versies van ernstige boeken — vaak zelfs onder de vorm van paperbacks — voor een bredere markt reeds toegepast vóór de Eerste Wereldoorlog en kaderde binnen de algemene expansie van het uitgeversbedrijf in de 20ste eeuw. Maar de omvang van de Amerikaanse markt en het Amerikaanse militaire apparaat tijdens de Tweede Wereldoorlog heeft de massaproductie van paperbacks en pocketbooks de draagwijdte van het uitgeven en het lezen kwalitatief doen omslaan. Bijna van de éne dag op de andere waren er in plaats van duizenden lezers miljoenen lezers. De laatste twintig jaar overschreed de jaarlijkse hoeveelheid paperbacks regelmatig het miljard exemplaren. En hoewel de productie van goedkope boeken helemaal niet beperkt bleef tot de zgn. “populaire” literatuur — ernstige romans, klassieke werken, en zelfs wetenschappelijke en andere non-fiction boeken namen van bij het begin deel aan de wedren naar de drukpersen —, staat het buiten kijf dat de detectiveroman een zeer aanzienlijk deel van deze toename voor zijn rekening nam.

Alhoewel het onmogelijk is exacte cijfers te geven, kan men met grote waarschijnlijkheid zeggen dat tussen een kwart en een derde van alle geproduceerde paperbacks thuishoort in de categorie “thrillers” van divers plimage. Het is niet overdreven te stellen dat sinds 1945 ten minste 10 miljard exemplaren van misdaadverhalen over de hele wereld verkocht zijn. Het Engels was daarbij veruit de belangrijkste taal, op grote afstand gevolgd door Frans, Spaans, Duits en Japans: de jaarlijkse verkoop van Franstalige exemplaren ligt rond de 30 miljoen, die van Duitstalige tussen de 20 en de 25 miljoen en de Japanstalige stegen van 14 miljoen in het midden van de jaren '60 tot 20 miljoen in het midden van de jaren '70. De best verkochte auteurs zijn momenteel Agatha Christie, met een wereldverkoop van 500 miljoen exemplaren, Edgar Wallace met 300 miljoen, Georges Simenon met 300 miljoen, de Duitse Jerry-Cotton-reeks met 300 miljoen, Mickey Spillane met 150 miljoen, Alistair MacLean met 150 miljoen,

Ian Fleming en zijn James Bond-serie met 100 miljoen, Frederick Forsyth met 100 miljoen en San Antonio met 100 miljoen.

De paperbackrevolutie kwam als door de hemel gezonden, net op het moment dat de markt voor het misdaadverhaal begon te stagneren en zelfs terugliep. In de jaren '30 verkochten de meeste auteurs van misdaadverhalen in het beste geval slechts een paar duizend exemplaren, die gelezen werden door steeds dezelfde uitleenbibliotheekfanaten. (Philip van Doren Stem in Howard Haycraft, op. cit., blz. 531). Alleen de paperbackrevolutie was in staat een markt te creëren die miljoenen nieuwe lezers bereikte.

De vraag die wij ons moeten stellen is: waarom? Wat verklaart de buitengewone aantrekkingskracht van het misdaadverhaal? Aan welke fundamentele psychologische behoefte beantwoordde en beantwoordt de detectiveroman bij tientallen miljoenen mensen? Waarom werd

deze behoefte bijzonder acuut op een welbepaald moment in de tijd — ruwweg tussen de dertiger en de vijftiger jaren — en niet bijvoorbeeld vijftig jaar eerder of dertig jaar later? We weten dat een koopwaar geen ruilwaarde heeft als ze geen gebruikswaarde heeft. Het enorme commerciële succes van het detectiveverhaal is een bewijs van deze reële gebruikswaarde. Maar wat betekent dat dan precies?

Om ahistorische en bijgevolg verkeerde uitgangspunten te vermijden, moeten wij de term “psychologische behoefte” nauwkeuriger bepalen. Want simplistische verwijzingen naar één of andere onbewuste drang naar agressie, instinctieve bloeddorstigheid of doodsdrift, die aan de basis van het detectiveverhaal zou liggen, komen niet zelden voor. Het ligt voor de hand dat die onbewuste driften, impulsen, verdrongen passies en onderdrukte verlangens — de erfenis van ons primaire en dierlijke verleden — de populariteit en de massaconsumptie van misdaadverhalen *mogelijk* maken. Maar het mogelijke wordt zeker niet altijd bewaarheid. Het verklaren van de opgang van de massaproductie van detectiveverhalen in termen van menselijke passies en driften stuit op dezelfde problemen als alle pogingen om fundamenteel historische fenomenen te verklaren vanuit de individuele psychologie: het slaat nergens op veranderingen te verklaren aan de hand van permanent aanwezige factoren; m.a.w. verandering te verklaren door de afwezigheid van verandering, beweging door stabiliteit, discontinuïteit door continu werkende krachten.

Uiteindelijk waren al tweeduizend, vijfhonderd of tweehonderd jaar geleden agressieve driften, bloeddorstigheid en doodsdrift ongetwijfeld aanwezig. In de meest cultureel-geografische milieus vindt men er in het sociale leven ontelbare uitingsvormen van bij oorlogsvoering of andere vormen van geweld, bij godsdiensten of afgoderij, in artistieke en literaire creaties — maar deze leiden niet tot massaproductie en -consumptie van misdaadverhalen. Als men de verklaring voor de massale explosie van dit specifieke literaire genre voornamelijk of uitsluitend laat afhangen van factoren van individuele psychologie, zegt men in feite niets over de specificiteit van het misdaadverhaal. Uiteraard moeten deze factoren van individuele psychologie geïntegreerd en opgenomen worden in het algemenere verschijnsel van de *sociale evolutie*. Dan wordt duidelijk waar het in feite om gaat: welke sociale omgeving en welke sociale druk brachten mannen en vrouwen ertoe (de verhoudingen tussen het bewuste en het onbewuste moeten nog vastgelegd worden) aan sommige impulsen toe te geven — met inbegrip, zo men wil, van agressieve driften, bloeddorstigheid en doodsdrift — door misdaadverhalen te kopen en te lezen?

Beginnen we bij de vaststelling van het voor de hand liggende, want hoe voor de hand liggend het ook mag zijn, velen die de populariteit van het misdaadverhaal onderzocht hebben, zijn er op één of andere manier aan voorbij gegaan. Het lezen over geweld is een (onschuldige) vorm van het beleven van geweld (en ervan genieten), zij het dan op huiverige, door schaamte en schuld gekwelde manier. Het impliceert de gelijktijdige ontwikkeling van twee fenomenen: enerzijds de alfabetisering van de massa door overal de schoolplicht op 14 of 15 jaar te brengen en, anderzijds, de vervanging van het echte, in de praktijk zelf beleefde geweld, door de denkbeeldige ervaring van geweld (in het Wilde Westen, voor zover dit echt heeft bestaan, hadden cowboys geen literatuur over schieten nodig, ze schoten zelf wel).

In die zin is de massaconsumptie van misdaadverhalen een verschijnsel van groeiende beschaving. Men kan beter over moorden lezen dan zelf moorden begaan. Daar komt nog bij dat

het tijdsbestek waarbinnen deze bijzondere sublimatievorm mogelijk werd, ons meteen toelaat om met voldoende juistheid het moment te bepalen waarop het detectiveverhaal een massaproduct werd. Gezien de historische dynamiek van de massale alfabetisering — en de economische behoeften die daartoe de drijfveer waren — kon dit moment niet veel vroeger plaatsgrijpen. Zelfs iets zo simpel als een referentietaal (de woordenschat) is vrij recent van oorsprong, hoewel de meeste negentiende-eeuwse “lage” en “hoge” klassen reeds over een behoorlijke woordenschat beschikten.

Maar zelfs al is de massaconsumptie van detectiveverhalen het bewijs voor een zekere graad van beschaving (en zelfs vooruitgang), dan drukt zij toch ook de verdeelde, tegenstrijdige en zichzelf tegensprekende natuur van die beschaving uit. Ten slotte zijn er verhevener, edeler en menselijker manieren om agressieve driften te sublimeren dan het lezen over moorden. Burgerlijke beschaving is tegelijk beschaving en de opstand tegen die beschaving, ze is beschaving en niet- of halfgeassimileerde beschaving. Ze is beschaving die opgelegd wordt door de verborgen hand van de marktwetten, door de ijzeren regels van de fabriekdiscipline, door het despotisme van de kernenergielobby, door de autoritaire scholen en de repressieve seksuele voorlichting (of juist het gebrek aan voorlichting), die alle meewerken aan de onderwerping van het individu aan een tirannieke discipline.

Deze beschaving wordt opgedrongen door wetten die niet uit overtuiging nageleefd worden, maar uit angst voor bestraffing. Zij komt voort uit en leidt tot ontelbare frustraties. De productie van steeds nieuwe koopwaren, waarvoor steeds nieuwe behoeften moeten worden opgewekt, is één van de mechanismen die de steeds toenemende reproductie van kapitaal mogelijk maken. Deze beschaving vindt zijn oorsprong in geweld en leidt tot nog meer geweld in de marge van de “beschaafde samenleving”: geweld tegen gekoloniseerde volkeren, geweld tegen de armen, geweld tegen vreemdelingen, geweld tegen non-conformisten, geweld tegen vrouwen en, op geregelde tijdstippen, geweld tegen het proletariaat zelf als dit in opstand komt. Is het onder deze omstandigheden verwonderlijk dat de sublimatie van gewelddadige driften de gefrustreerde vorm aanneemt van het terugvallen op pseudo-geweld?

Om de massale uitbreiding van het misdaderverhaal, die in de jaren dertig en veertig begon, te kunnen begrijpen, moeten wij deze in verband brengen met nog een ander sociaal gegeven: de overgang van de “oude” naar de “nieuwe” middenklasse. Bij de numerieke afname van de onafhankelijke boeren, ambachts- en kooplieden, steeg het aantal technici, ambtenaren en bedienden in de zogenaamde dienstensector. Loonarbeid werd op massale schaal in de zogenaamde “intellectuele beroepen” ingevoerd. Deze sociale veranderingen veronderstellen een reusachtige uitbreiding van de kapitalistische arbeidsorganisatie, waaraan miljoenen mensen voor het eerst werden onderworpen. Het was dáár (en slechts sporadisch bij de toplagen van het industrieproletariaat) dat men de massamarkt voor detectiveromans kon vinden. Volgens Colin Watson (*Crime Writers*) zijn de Agatha Christie-lezers “respectabele”, kleinsteedse mensen, voornamelijk vrouwen: de privé-uitleenbibliotheken waren hun versterkte burchten. De lezers van Alistair McLean zijn, volgens John Sutherland (*Fiction and the Fiction Industry*, blz. 97) vooral mannen van middelbare leeftijd en ouder. Afgaande op een opiniepeiling, opgezet door Dilys Winn's *Murder Ink* (blz. 440) — tenzij het hier om een grap gaat — zijn de lezers van misdaderverhalen in de meeste gevallen tussen de 25 en de 35, hebben zij middelbare schooldiploma's op zak en zijn meestal — in afnemende orde — advocaten, tekstschrijvers,

leerkrachten, bibliothecarissen en thuiswerkende vrouwen, ten minste in de Verenigde Staten. Bijgevolg kan men de behoefte waaraan het lezen van misdaadverhalen beantwoordt, terugbrengen tot de specifieke, collectieve psychologische noden van deze sociale laag, onder invloed van haar objectieve proletarisering.

De achteruitgang van het boerenbedrijf en de reusachtige plattelandsvlucht, de monsterlijke aangroei van grote steden (aan een veel hoger tempo in het midden van de 20ste eeuw dan in het midden van de 19de eeuw), de steeds groter wordende afstand tussen de woon- en de werkplaats, de toenemende pollutie van het milieu door afval en lawaai, de steeds zwaarder wegende nerveuze spanningen, met name door het lopende bandwerk, creëren alle een krachtige vraag naar *ontspanning*. Voor de bevrediging van deze behoefte zocht men het bij sigaretten en alcohol, bioscoopfilms en ook, onder het geletterde deel van de bevolking, de misdaadromans. In een later stadium zal dit alles vervangen worden door de televisie die grotendeels dezelfde functie en inhoud zal hebben.

Het detectiveverhaal wordt de opium voor de “nieuwe” middenklasse in de volle betekenis die Marx er oorspronkelijk aan gaf: een psychologische drug die de aandacht moet afleiden van de ondraaglijke dagelijkse sleur.^[1] Al lezende wordt je aandacht dermate geboeid dat je al de rest vergeet, en inderdaad, die rest verdient niet beter dan vergeten te worden! Maar zoals Leo Kofler opmerkt, gaat het om een speciaal soort opium: terwijl godsdienst beweert de menselijke zelfverwezenlijking te kunnen bieden in een fantastische vorm, schotelen verdovende middelen de menselijke vrijheid voorop een louter destructieve manier (*Soziologie des Ideologischen*, blz. 118). Bovendien moet men bedenken dat misdaadverhalen ontspanning willen brengen op totaal passieve wijze, zonder dat het individu uit de middenklasse zich daar ook maar enige inspanning of opoffering moet voor getroosten. Niet alleen houden zij de aandacht van de lezer in hun greep (ze houden er de spanning in) maar zij prikkelen bovendien het zenuwstelsel op een bijzondere, verrukkelijk ondeugende manier.

Nu kunnen we wat Marx zei over het misdadige dat de eentonigheid en de alledaagse veiligheid van het burgerlijke leven verbreekt, op een veel breder publiek toepassen. De toenemende proletarisering van intellectuele werkers en werkers uit de dienstensector, en de verbreding van de “nieuwe” middenklasse, betekenen niet enkel verhoogde nerveuze spanningen voor miljoenen mensen, maar ook steeds meer eentonigheid, uniformiteit en standaardisering van arbeid en leven. Dit brengt echter op zijn beurt een behoefte voort aan ontsnapping, al is het dan maar tijdelijk. Het misdaadverhaal wordt, voor het geletterde publiek, het ideale middel om te ontsnappen aan de eentonigheid van het alledaagse leven en weg te dromen in pseudo-avonturen. De fel begeerde zekerheid van een beschut bestaan — het materiële ideaal van de middenklasse — vindt zijn tegenhanger in het gefantaseerde gevaar. In zijn verbeelding doet de lezer waar hij heimelijk altijd van gedroomd heeft maar wat hij in de werkelijkheid nooit zou durven: stokken in de wielen steken.

Dr. Edmund Bergler, een vooraanstaand New Yorks psychoanalyst, gaf een interessante en gelijklopende verklaring:

“Deze feiten bewijzen de enorme innerlijke passiviteit van de mensen. Vermits door het lezen of bekijken van een thriller aan deze innerlijke passiviteit wordt voldaan — met twee alibi’s: “Ik ben agressief” en “Het is toch allemaal maar een spel” — en vooral gekoppeld aan het door de geheimzinnigheid en het gevaar geprikkelde genot van de kinderlijke megalomaan, is de

aantrekkingskracht voor sommige onweerstaanbaar. Deze miljoenen fans van het mysterie vormen geenszins een reservoir van “potentiële moordenaars”, maar zijn daarentegen, criminologisch gezien, onschadelijk. Deze mensen vinden, via een substituut, een tijdelijke uitlaatklep voor hun spanningen.”

Ten slotte is het feit dat geletterde mensen geobsedeerd zijn door misdaadverhalen niet zo verbazingwekkend. Ernst Bloch drukte het uit als volgt:

“Functioneert de hele burgerlijke maatschappij eigenlijk niet als een mysterie? Dag in dag uit sta je als kleine middenstander ijverig te zwoegen in je zaak en plots stort deze op geheimzinnige wijze in mekaar (de prijzen beginnen te dalen, de interestvoeten stijgen, de markt stort in) terwijl je zelf geen enkele fout gemaakt hebt. Of je hebt een baan waarvoor je je kapot werkt en je gehoorzaamt braaf aan alle regels die door machines en ploegbazen worden opgelegd, verbetentend om vooruit te komen, en dan word je op een dag tóch ontslagen! Of erger nog: de recessie slaat onverwacht toe, of er komt een langdurige crisis of zelfs een oorlog. Wie is voor dit alles verantwoordelijk? Jij niet, noch je burens of kennissen. Dat moet één of ander mysterieus complot achter de coulissen zijn. Je zal je minder vervreemd voelen als ten minste een paar van de geheimen ontsluit worden.”

Ook Bertold Brecht heeft iets gelijkaardigs gezegd:

“Wij verwerven onze levenskennis onder rampzalige omstandigheden. Uit de rampen die ons overkomen kunnen wij afleiden hoe onze sociale samenleving functioneert. Door na te denken achterhalen wij de “diepere kern” van crisissen, depressies, revoluties en oorlogen. Zelfs het lezen van kranten [maar ook rekeningen, ontslagbrieven, oproepingsbevelen, enz.] geeft ons het gevoel dat iemand iets moet gedaan hebben om de catastrofe te doen losbarsten. Wat heeft die iemand dan gedaan? Achter de gebeurtenissen waarover men ons inlicht, vermoeden wij er andere, die men ons verzwijgt. En die zijn pas écht belangrijk! Konden we ze maar begrijpen! Slechts de geschiedenis kan ons hierover informeren, voor zover de protagonisten er niet in zijn geslaagd de feiten geheel in de doofpot te stoppen. Geschiedenis over rampen wordt geschreven *nadat* deze hebben plaatsgegrepen. Deze fundamentele situatie, waarbinnen intellectuelen voelen dat zij geen subjecten maar objecten van de geschiedenis zijn, voedt de argumentatie om misdaadverhalen te lezen. Het bestaan hangt af van onbekende factoren. “Er moet iets gebeurd zijn”, “er roert iets”, “een situatie doet zich plots voor” — dit is wat we voelen en pas later denken wij erover na. Maar de opheldering komt steeds te laat, als zij al komt. De dood is ingetreden. Wat broeide er vooraf? Wat is er gebeurd? Waarom is een situatie ontstaan? Dit alles kan nu misschien opgehelderd worden.”

Het misdaadverhaal beantwoordt aan een behoefte bij de vervreemde intellectuelen en werkers in de dienstenindustrie, die zich gedeeltelijk bewust zijn van hun vervreemding maar nog niet voldoende om te beseffen dat er een wetenschappelijke verklaring bestaat voor het mysterie van de warenproductie en voor de burgerlijke maatschappij en dat collectieve emancipatie te verkiezen is boven individueel escapisme.

Het misdaadverhaal is semi-emancipatorisch, semi-geciviliseerd en semi-sublimierend. Het is burgerlijk bij uitstek: een burgerlijke remedie voor een middenklasse die lijdt aan de kwalen van de burgerlijke maatschappij.

Het is bovendien even burgerlijk, als “verdinglijkt” aangezien sociale oorzaken van menselijke

problemen letterlijk als *dingen* worden voorgesteld. In *The Green Ripper* (1979) bij voorbeeld, één van de vele reactionaire romans van John D. MacDonald, verklaart de intellectuele vertegenwoordiger van de auteur, dreigende barbarij als volgt:

“De echte wereld bevindt zich daarbuiten, in een langzaam en verschrikkelijk evolutieproces. Daarbuiten is er de dodelijke agonie van miljoenen, en elke week komen meer dan een miljoen nieuwe zielen de gelederen vervoegen. We proberen er minder aan te denken dan we vroeger deden. Het heeft eigenlijk allemaal geen enkele zin. Maar wat *het* ook is daarbuiten, *het* baant zich een weg naar het hart van deze wereld, in de vorm van een kleine, platina of iridiumachtige, dodelijk giftige, meteor. We worden verplicht erover na te denken, maar *het kan niet verpersoonlijkt worden*. Het is *één en al ding, een grote, gepantserde padachtige hagedis* met stinkende adem, die zich met eindeloos geduld schuil houdt in haar holen.” (blz. 112-13, mijn cursivering, E.M.).

Die recente succesvolle thrillers illustreren de bezetenheid van schrijvers, van lezers en van het hele intellectuele klimaat, waarbij samenzweringen als substituut fungeren voor welke wetenschappelijke poging dan ook om de maatschappelijke mysteries — m.a.w. de bewegingswetten — op te lossen. In *The Parsifal Mosaic* (1982) construeert Robert Ludlum een nogal ongeloofwaardig verhaal over wederzijdse infiltratie door de Amerikaanse en de Sovjetregeringen, tot uiteindelijk niemand nog weet wie wie manipuleert. In *The Aquitaine Progression* (1984) van dezelfde auteur, wordt door militaire machtshebbers een samenzwering opgezet om een wereldstaat naar Nazimodel op te richten. Duizenden kilometers daarvandaan publiceerde de Russische emigrant Vladimir Volkhov in het Frans een soortgelijk verhaal: *Le Montage*. Zijn obsessie voor infiltratie is zo groot dat volgens hem de Russische dissidenten in ballingschap voor een groot deel zelf door de KGB gemanipuleerd worden!

Alleen een dóór en dóór verziekte samenleving kan het standpunt huldigen dat de wereld beheerst wordt door manipulatie. In deze visie kan er nog nauwelijks iemand zijn eigen overtuiging, laat staan zijn eigen daden, bepalen en controleren. Alle mensen verworden tot marionetten die gedirigeerd worden door mysterieuze “krachten”. Maar komt deze zienswijze uiteindelijk niet overeen met de vervreemding waarmee de mensheid in de burgerlijke maatschappij tegen haar sociale noodlot aankijkt?

[1] Het is interessant dat het kleine grut dat actief is in het afluisteren in overheidsdienst, bv. het Britse GCHQ in Cheltenham, deze frustraties zeer scherp aanvoelt ingevolge de dubbelzinnigheid van hun werk. De *Sunday Times* (15 april 1984) meldt dat George Franks, de GCHQ radio-officier die dood werd aangetroffen in zijn huis in Sussex, de vierde man was die plots overleed in een tijdspanne van twee jaar. Deze overlijdens werpen een belangrijke vraag op: werken de Britse luistervinken onder te grote stress?

9. Uitwendige diversificatie

Massaproductie vereist een massale afzetmarkt. Op voorwaarde dat er een latente, potentiële behoefte bestaat, kan massaproductie een enorme afzetmarkt creëren voor goederen die voordien zelfs niet beschikbaar waren. Zoals we reeds aantoonde, beantwoordde de op grote schaal geproduceerde misdaadverhalen inderdaad aan zo'n latente behoefte bij de brede massa van potentiële lezers, zowel uit de lagere middenklasse als uit de meer geletterde lagen van de witteboordwerkers.

Maar het massaal produceren van misdaadverhalen impliceert twee fasen: het schrijven en het publiceren. De fase van het publiceren is vooral een mechanische aangelegenheid. Een relatief kleine ommekeer in de druktechnologie volstond om de massaproductie van paperbacks mogelijk te maken. De échte technologische revolutie in de drukindustrie kwam bijna twintig jaar later, namelijk met de komst van de fotografische zetmachines. En het is de videocassette die de reële uitdaging vormt voor de op massaschaal geproduceerde paperbacks.

De uitbreiding van de markt leidt onvermijdelijk tot een verbreding van het assortiment auteurs. Miljoenen lezers kunnen onmogelijk allemaal gek zijn op één bepaald type van detective, en ook houden zij niet allemaal van verhalen die zich in één bepaald milieu afspelen of thrillers die steeds op hetzelfde patroon gebaseerd zijn. Niet iedereen heeft waardering voor de humor van Lord Peter Wimsey, het verontschuldigende zeurtoontje van Charlie Chan of de excentrieke neigingen van Ellery Queen, ofschoon honderdduizenden ervan genoten hebben en dat nog doen, zij het in afnemende mate. Ten slotte is het salon van een Engels landhuis niet voor iedereen het middelpunt van de wereld!

Deze explosie van de markt betekende dus onvermijdelijk een enorme stijging van het aantal schrijvers om te kunnen voorzien in de nieuwe variaties van de smaak. Iedereen die ook maar enige ervaring had in de misdaadbestrijding werd nu in de verleiding gebracht om zijn kans te wagen in de misdaadliteratuur en de beloningen daarvoor waren dan ook zeer hoog. Naarmate de grens tussen de populaire stuiverroman en het "echte" detectiveverhaal vager werd, wilden steeds meer schrijvers de grens overschrijden. Het traject dat de grote Dashiell Hammett aflegde is in dit verband veelzeggend: hij begon als "Pinkertonagent", schreef later pulpverhalen voor tijdschriften en kwam uiteindelijk tot volle bloei als auteur van klassieke detectiveverhalen.

Vooraf in de dertiger en veertiger jaren zou een meer gedetailleerde geschiedschrijving van het misdaadverhaal de geschiedenis moeten bevatten van de pulptijdschriften uit de jaren '20 en zelfs van vóór de Tweede Wereldoorlog. Interessante gelijkenissen, die een heel nieuwe kijk zouden bieden op de oorsprong en de dynamiek van bepaalde klassieke vormen van het moderne misdaadverhaal, zouden daarbij aan het licht kunnen komen. De pulptijdschriften, die geschreven werden voor kinderen en halfgeletterden, waren dikwijls bewerkingen van thema's uit de "hoogstaande" literatuur van twee of drie generaties daarvóór. Fenimore Cooper en Hiawatha waren de inspiratiebron voor ontelbare Buffalo Bill-verhalen (in Duitsland door Karl May).^[1] Er bestaat uiteraard een exacte parallel tussen de opdeling cowboys/indianen en detectives/misdadigers. Zo werden de bovenmenselijke heldendaden die Sherlock Holmes ten toon spreidde in zijn strijd tegen de misdaad en het kwade, dertig jaar later in talloze pulpreeksen gekopieerd, zoals bij voorbeeld in de reeks waarvan Nick Carter de held was.

De poging van de Amerikaanse burgerlijke maatschappij om haar erfzonde — het uitmoorden van de oorspronkelijke bevolking van het continent — te rationaliseren en te rechtvaardigen, was de ideologische basis voor het goedpraten van haar hedendaagse zonden: de systematische verdediging van het privé-eigendom — onafgezien van wat dit kost aan menselijk leed of van de consequenties die dit heeft voor de toekomst van de mensheid — en het criminaliseren van iedereen die aan het privé-eigendom durft te raken. Miljoenen lezers, die van kindsbeen uit de “Injup”-pulpreeks geleerd hebben alles in termen van rood en wit te zien, zullen als volwassenen zonder problemen de zwart-wit-polarisatie van het misdaadverhaal slikken.

Slechts de volle impact op de Amerikaanse samenleving van de koloniale revolutie (vooral beleefd doorheen de Vietnamese oorlog en de beweging voor burgerrechten in de zestiger jaren) veroorzaakte een fundamentele wijziging in het beeld dat miljoenen zich vormden over de cowboy/indianen-verhouding — en de politie-en-rovers weerspiegeling daarvan in het detectiveverhaal met massaoplage —, waarbij de indianen de echte helden werden. (Dit kwam in feite nog beter tot uiting in films, zoals “Soldier Blue” en “Cheyenne”, maar de literatuur droeg ook zijn steentje bij.)

Naarmate er meer schrijvers bijkwamen, voerden vooral de meer succesvolle onder hen nieuwe varianten van hun detectivehelden ten tonele. Agatha Christie creëerde Miss Marple en Hercule Poirot; J. Dickson Carr verving Gideon Feil door Sir Henry Merrivale; Erle Stanley Gardner liet Donald Lam de plaats innemen van Perry Mason en later zou Quiller, Hugo Bishop met goed gevolg vervangen door Adam Hall.

Maar het spreekt vanzelf dat dit niet eindeloos kon doorgaan. Als miljoenen mensen detectiveverhalen willen lezen, dan moet ook het aantal schrijvers de hoogte in. Hierdoor ontstonden tientallen versies van de oorspronkelijke superheld. Naast alle mogelijke soorten politieagenten waren degenen die moordenaars achterna zaten voortaan ook superbreinen (die in hun luie stoel bleven zitten terwijl het eigenlijke werk werd opgeknapt door vaardige acolieten), figuren uit de adel en andere hoge kringen, eigenaars van jachten, bankiers, op het platteland wonende dames, motorbootdeskundigen, financiële tovenaars op rust, psychiaters, priesters, rabbijnen, onderwijzers, universiteitsprofessoren, legerofficieren (in actieve dienst of op rust), artsen, jockeys, ambtenaren, diplomaten, in de meest uiteenlopende takken gespecialiseerde wetenschappers, journalisten, acteurs, televisiemensen, industriëlen, spionnen en spionnenjagers van divers plimage en ten slotte de gewone onuitstaanbare bemoeials. Het enige type van detective dat totnogtoe niet voorkomt is de gewone industriearbeider of landbouwer. Maar zelfs dat is misschien alleen maar voorlopig.^[2]

Ook het decor waarin de detectives hun prestaties leverden, was onderhevig aan veranderingen. Net zoals de bolwerken van de reële wereldmacht zich verplaatsten, zo ook verhuisde de scène van de detectiveroman, weg van de Engelse landhuizen, de Londense clubs en de Parijse herenhuizen. Soms komt men er, met enige weemoed in het hart, nog wel eens op bezoek, maar de algemene trend verlaat de oude bolwerken en verspreidt zich nu resoluut naar de vier windstreken: New York, Washington DC, Californië, Florida, Hawaï, de Azurenkust, Luik, Amsterdam, Stockholm en Helsinki, Berlijn, Hamburg, München, Frankfurt en Bonn, Rome, Venetië, Florence en het Toscaanse platteland — met hier en daar een stukje van Sicilië om de verhoudingen niet uit het oog te verliezen — Spanje, Portugal, Griekenland, het Topkapimuseum in Istanboel en de Levant, Australië en Nieuw-Zeeland, Brazilië, de Caribische eilanden,

Tanzania, Bombay, Hong Kong, Seoel, Singapore en Tokio, zelfs Moskou en Peking, om nog maar te zwijgen over de Duitse Democratische Republiek, Warschau, Praag, Boedapest en Montenegro! Hier en daar wat exotische en lokale kleur volstaat niet langer; wat ons nu wordt voorgeschoteld is de volledige vakantiecatalogus voor volgend jaar met alles erop en eraan: de reisgids die onophoudelijk de hele wereld bestrijkt, en wie weet, in de toekomst zelfs de maan.

[3]

Evelyn Waugh merkte ooit op dat na de Tweede Wereldoorlog de echte reisgidsen uit de mode raakten. Deze snobistische uitspraak betekende in feite dat het internationale reizen, dat tot dan toe voorbehouden was aan de elite van de koloniale ambtenaren, bankiers, mijningenieurs, diplomaten en rijke nietsnutten (en soms ook aan avonturiers, kunstliefhebbers, universiteitsstudenten en hier en daar een internationaal handelaar) nu overspoeld werd door het massatoerisme van de lagere en de middenklasse en dat de reisgidsen voortaan rekening moesten houden met deze verbreding van de markt. De Fodor-reisfolder kwam in de plaats van de klassieke *Baedeker*. En de op massaschaal geproduceerde paperbacks konden zich nuttig maken door miljoenen toekomstige (of vroegere) toeristen een voorsmaakje (of een herinnering) te geven van te ontdekken (of reeds bezochte) plaatsen.

Deze bijzondere eigenschap van het moderne misdaadverhaal is slechts één uitingvorm van een algemener verschijnsel. Naarmate de markt groter werd, moest ook de oorspronkelijke bedoeling van het genre verruimd worden. Het volstond niet langer om de lezers de stuipen op het lijf te jagen of hen in een geheugenloze slaap te wiegen. Evenmin was het genoeg ze te helpen een schijnwereld op te bouwen, die zij door de standaardisering van de arbeid en van het hele bestaan in de realiteit nooit zouden kunnen bereiken. De roman werd hoe langer hoe meer verplicht bijkomende service te verlenen. De groei van de markt zelf was de grootste stimulans voor deze secundaire functie van het detectiveverhaal. Een massale markt betekent felle concurrentie, maar vermits het hier om monopolistische concurrentie met streng vastgestelde prijzen ging, en vermits de kostprijs zowat overal in de boekenindustrie dezelfde was, en niet langer kon, was een echte prijzenoorlog uitgesloten. De enige manier om de anderen enige concurrentie aan te doen was ervoor te zorgen dat de gebruikswaarde van het boek steeg en het dus een betere service kon bieden.

Wat de detectiveroman, naast ongecompliceerde ontspanning, aan service te bieden had, was samengebalde, gestandaardiseerde en gespecialiseerde kennis op ontelbare gebieden van het menselijke kunnen. Van het eind van de dertiger en het begin van de veertiger jaren (de roemrijke jaren van Rex Stout) tot aan de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig (het tijdperk van Adam Hall), is de lijst van deze terreinen steeds langer geworden. De lezers kregen snelcursussen in de rechtsgeneeskunde, gerechtelijke procedures (Erle Stanley Gardner), het kweken van orchideeën en de haute cuisine (Rex Stout), de toneel- en schilderkunst (Ngaio Marsh), de immobiliënsector en de plaatselijke kapitaalaccumulatie in Florida, en tevens alles over motorboten (John D. MacDonald), paardenwedrennen en fotografie (Dick Francis), kaviaar (Margaret Truman), baseball (R.D. Rosen), het schaakspel (Murphy-Cochran), de Talmud (Kemelman), de Californische irrigatiewetgeving (Ross MacDonald), oplichterij in Harlem (Chester Himes), kernenergiecentrales (John Gardner), het bankwezen en de invloed die het bankwezen heeft op de commerciële sport, de antiekhandel en nog vele andere domeinen (Emma Lather), diverse kapings- en ontvoeringstechnieken (Alistair MacLean), grondstoffenopties en

wisselkoersspeculatie (Paul Erdman, Sultizer), elektronische vliegtuigen en onderwatergadgets (Craig Thomas), algemene elektronica (Sanders), de wereld van de petroleum (ontelbare auteurs), de handel in Oude Meesters (Michael M. Thomas), de onwettige handel in delen van het menselijk lichaam (Robin Cook), de nauwe verbondenheid van politici met de georganiseerde misdaad in de VS (ontelbare auteurs in het kielzog van Dashiell Hammett), het installeren van “ondoordringbare” veiligheidssystemen en het opsporen van miniaturaf luisterapparaat, raketten, ruimtetechnologie, kansspelen (Ian Fleming e.a.), valsspelen bij het kaartspel, make-up en vermommingen, de levensomstandigheden van Sovjetgeneraals en KGB-leiders, het intern reglement van de vergaderingen van het Centraal Comité van de Spaanse KP, enzovoort, enzovoort.

Misdaadverhalen met historische feiten als achtergrond raken hoe langer hoe meer in de mode. Na de *Rechter Dee*-reeks van de Nederlandse auteur van Gulik, die zich afspeelt in het China van de 17de eeuw, nam de Duitser Heinz-Dieter Stövers (die o.a. *Mord auf der Via Appia* schreef, 1972) de laat-Romeinse Republiek als achtergrond voor zijn reeks misdaadverhalen, getiteld *CVT im Dienste der Cäsaren*. Frederick Nolan situeert zijn *No Place to Be a Cop in New York* in 1878, en Julian Symons zijn *The Detling Secret* (1984) in het Victoriaanse tijdperk in Engeland. En dan is er natuurlijk *De naam van de roos* van Umberto Eco, één van de meest gesofistikeerde misdaadromans ooit geschreven, waarvoor het decor een veertiende eeuws Italiaans klooster is. De *Brother Cadfael*-reeksen van Ellis Peters, gingen hier nog aan vooraf: ze situeren zich in het Engeland van de 12de eeuw (*One Corpse Too Many*, 1979).

Deze samengebalde gespecialiseerde kennis is vaak het resultaat van maandenlang onderzoek, soms verricht door een volwaardig onderzoeksteam, net zoals voor televisieprogramma's. De schrijvers, ten minste die uit de toplaag van het vak, kunnen dan ook bijna nooit op fouten betrappt worden, zelfs niet op de geringste. Slechts zelden slaan ze de bal mis: Ellerton Trevor (Adam Hall) duidde in *The Peking Target* admiraal Carrero Blanco aan als de president van Spanje (terwijl hij natuurlijk eerste minister was) -maar is dit werkelijk zo belangrijk?. En zelfs al vindt John Sutherland (*Fiction and the Fiction Industry*) de voorstelling door Michael Crichton van *The Andromeda Strain* een klucht en mystifiërende onzin, toch kan men zich afvragen of de informatie die gegeven wordt over de pest zo luchtig van de hand moet worden gewezen.

Voor een deel komt de kennis die door de misdaadauteurs tentoon gespreid wordt voort uit persoonlijke ervaringen. Dick Francis was jockey. Ngaio Marsh was jarenlang betrokken bij het theater, Erle Stanley Gardner was inderdaad advocaat. Somerset Maugham, Graham Greene, Ian Fleming, Pierre Nord en San Antonio hadden allen ervaring in de spionagewereld (evenals Johannes Mario Simmel — of niet soms?). Dashiell Hammett en Raymond Chandler kregen een opleiding in een echt agentschap voor privé-detectives, de Duitse auteur Ky was criminoloog, evenals P.D. James Robin Cook en Michael Crichton studeerden geneeskunde en Frances Lockridge was een huisvrouw. Paul Erdman was een financier in Zwitserland en kreeg moeilijkheden met de Zwitserse autoriteiten (iets waarvoor hij hen in al zijn romans straft); Jeffrey Archer was een tory-politicus. Umberto Eco is medievist en Roger Borniche spant de kroon: hij is in het echte leven politiefunctionaris en in *Le Playboy* (1976) is zijn held politiefunctionaris en heet... Roger Borniche! Al deze schrijvers wisten dus wel degelijk waarover zij het hadden. In weer andere gevallen is de gespecialiseerde kennis ijverig en

zorgvuldig bij elkaar gebracht, ofwel als algemene achtergrondinformatie voor een hele reeks, ofwel boek per boek. Dit zien we bij de thrillers van Victor Canning of Desmond Bagley: de manier waarop Bagley in *Snow Tiger* (1975) beschrijft hoe een sneeuwlawine wordt gevormd, zou zó uit een wetenschappelijk handboek kunnen komen.

Alleen Frederic Forsyth had geen kennis uit de eerste hand over de Britse Labourpartij, wat zijn boek *Fourth Protocol* (1984) dan ook erg onwaarschijnlijk maakt.

Deze deskundige kennis is nochtans een relatief recente ontwikkeling. Eerdere schrijvers, waaronder vele “klassieken”, schoten op dit terrein aanzienlijk tekort en lokten daardoor dan ook scherpe kritiek uit. *The Simple Art of Murder* van Raymond Chandler is in dit verband overduidelijk, alsook *The Lawyer Looks at Detective Fiction* van J.B. Waite (in *The Art of the Mystery Story* van Howard Haycraft, en *Who cares who killed Roger Ackroyd* van Edmund Wilson) (het artikel was al eerder gepubliceerd in 1945 in *The New Yorker*).^[4]

Soms is de aldus aangevoerde gespecialiseerde kennis zo overvloedig dat ze de ontknoping en de spanning in de weg staat: de bijkomende service verdringt dan de oorspronkelijke functie van de roman. Als genoeg lezers bereid zijn dit te aanvaarden, staan we voor een nieuw geval van autonome ontwikkeling: de arbeidsdeling volgens de onverbiddelijke logica van de warenproductie en de verdinglijking (reïficatie).

Hier staat duidelijk meer op het spel dan alleen maar het eenvoudige genoegen dat men beleeft als men al spelende iets kan leren. Het laatkapitalisme is het tijdperk van de derde technologische revolutie. Het onderwijs, de massamedia en de publiciteit hebben een enorme stimulans gegeven aan de interesse voor technologie. Maar anderzijds, en dit geldt dan vooral voor oudere mensen en mensen van middelbare leeftijd, wordt de technologie (zelfs onder de elementaire vorm van elektronische huishoudelijke apparaten) beschouwd als een geheimzinnige en angstaanjagende wereld die ontsnapt aan het menselijke begripsvermogen en de menselijke controle. De bekoring die uitgaat van de ruimte en de mythen rond ufo's en buitenaardse wezens vermengen zich met de angst voor een overrompeling van het dagelijkse privé-leven door geheime, mechanische apparaten in dienst van een steeds meer gesofistikeerd en alomtegenwoordig staatsapparaat op het vlak van informatie en toezicht.

De uitwendige diversificatie van het misdaadverhaal hangt dus nauw samen met de derde technologische revolutie en de nieuwe angsten die heeft doen ontstaan. In *Fiction and the Fiction Industry* (blz. 213-14) brengt John Sutherland dit gegeven op passende wijze in verband met de medische thriller, in het bijzonder de romans van Robin Cook:

“Oppervlakkig bekeken zinspeelt *Coma* op veel voorkomende angsten bij de denkende Amerikaan ten opzichte van medische behandeling. *Publishers Weekly* (7 februari 1977) kondigde aan dat het “afgrijselijke onthullingen over hedendaagse ziekenhuisschandalen” bevatte. De juiste formulering is “indirecte toespelingen”, eerder door “onthullingen”, maar de hedendaagse schandalen of angsten binnen het referentiekader van *Coma* zijn: 1) het overwicht van iatrogene, of door de dokters geïnduceerde kwalen, 2) de ethiek van de transplantatiechirurgie, 3) de controverse rond de “wettelijke vaststelling van de dood”, 4) de aanklachten tegen wanpraktijken en de enorme schadevergoedingen die in toenemende mate door Amerikaanse rechtbanken worden uitgekeerd aan patiënten die een verkeerde of slechte behandeling kunnen aantonen, 5) de duizelingwekkend hoge prijzen voor medische behandeling

in de VS en het succesvolle verzet vanwege de AMA (American Medical Association) en belangengroeperingen tegen goedkope geneeskundige *Medicare*. Het gevolg daarvan is dat de meeste Amerikanen, bij het ontwaken na een chirurgische ingreep, zich niet afvragen of de ingreep geslaagd is maar wat dat allemaal gaat kosten.”

Uiteraard is dit alles niet echt nieuw. De angst voor ziekenhuizen, inderdaad afschrikwekkende oorden, vooral voor de armen, zat diepgeworteld bij het lezerspubliek van de 19de eeuw. En de zorg over de kosten van een medische behandeling is zo oud als de moderne, kapitalistische betalende geneeskunde en is in geen geval het gevolg van recente technologische of economische veranderingen. Met de opkomst van de verzorgingsstaat verminderde deze bekommernis in vele West-Europese landen een weinig, en kwam slechts opnieuw te voorschijn ingevolge bezuinigingen in de sociale sector die rechtstreeks voortvloeiden uit de huidige economische recessie en het crisisbeleid. Terzelfder tijd introduceerde de nieuwe technologische vooruitgang duidelijk een heel nieuwe dimensie, en meer in het algemeen werd de relatie tussen de “thriller barstensvol informatie” en de angst voor de onder het laatkapitalisme vergevorderde technologie, nu klaarlijk zeer duidelijk.

De sociale functie van de misdaadroman blijft echter dezelfde: ontspanning, stimulans en sensatie; de lezers de kans bieden zich te onttrekken aan de nerveuze spanningen die zich opstapelen door gestandaardiseerde en eentonige arbeid en het alledaagse bestaan. De doorsnee lezer zal dan ook zelden accepteren dat “pure” sensatie en spanning vervangen worden door “pure” informatie. Het tegengestelde is waar. Stefano Tani geeft toe dat hij zich door de 500 bladzijden van Eco’s roman *De naam van de roos* heeft geworsteld, omwille van de intrige, en omdat hij wilde weten wie de schuldige was.

“... Slechts nadat ik het boek had uitgelezen en mijn nieuwsgierigheid bevredigd was, begon ik mij voor andere aspecten ervan te interesseren: de reconstructie van de Middeleeuwse mentaliteit, de sfeer in het klooster, de personages, de schitterende stijl, enz...” Het vulgaire, infantiele en ruwe misdaadverhaal verschuilt zich nog steeds achter de coulissen van de gesofistikeerde “ernstige” versie van het genre. Hoewel het oorspronkelijke model (Nick Carter, Edgar Wallace, Sax Rohmer, Mickey Spillane) nu wellicht alleen nog maar door kinderen en jongeren wordt gelezen, verslinden miljoenen lezende volwassenen de nakomelingen van dit model, waarin de naakte essentie van het genre steeds opnieuw wordt gereproduceerd. Hier heeft men geen gespecialiseerde kennis nodig, noch een ingewikkelde en subtiele intrige. Slechts het “politie-en-rovers”-thema, herleid tot zijn karikaturale harde kern, blijft overeind. Vaak wordt de ideologische functie van het geheel pas onthuld naar aanleiding van één of andere toevallige bijkomstigheid. Zoals in het geval van Bulldog Drummond, wiens ziekelijke haat tegen alles wat niet-Brits en niet-burgerlijk is bijna een halve eeuw later getrouw hernomen wordt in *The Chilean Club* (1972) van George Shipway: vier veteranen gaan erop uit om in St. James kopstukken van de vakbond, studentenleiders en trotskistisch gespuis, die “hun” Groot-Brittannië ondermijnen, te liquideren.

[1] Zoals Conan Doyle, Dorothy Sayers en andere succesvolle populaire auteurs, beleefde Karl May zijn gedroomd leven in zijn boeken. Hij was een notoir leugenaar, hij bedroog mensen en

hij kende geen vreemde talen, ook geen Engels, als men tenminste geen rekening houdt met het summier Engels woordgebruik in zijn *Wild Westromans*. Zie zijn biografie door Erich Loest, *Swallon, Mein Schwarzen Mustang?*, Fischer Taschenbuch, 1982.

[2] Dit is uiteraard geen toeval. Men hoeft niet dieper in te gaan op de ideologische redenen voor het verschijnsel om de materiële basis van deze afwezigheid te begrijpen. Onderzoek vergt tijd. Daarom zijn detectives ofwel betaalde beroepsmensen ofwel deftige mensen met “middelen van bestaan”. Loontrekkenden zijn het één noch het ander. Ze hebben geen tijd om op onderzoek uit te gaan. Hun tijd behoort toe aan hun bazen. En de baas verkiest dat ze meerwaarde produceren in plaats van uit te zoeken wie het gedaan heeft.

[3] Toen het manuscript van dit boek voltooid was, bereikte mij het opwindende nieuws dat Isaac Asimov, de science fictionschrijver, een misdaadverhaal, waarin een robot “gedood” wordt, in de ruimte situeert (*The Robots of Dawn*, 1983).

[4] Nochtans gaat Edmund Wilson in de fout betreffende Rex Stouts *The Red Box*. Hij heeft het hele boek niet gelezen en kwam er dus niet achter dat er in werkelijkheid twee rode dozen waren. Eén ervan, zoals hij zegt, een nepdoos, maar de tweede en echte bevat wel degelijk het bewijs dat de moordenaar ontmaskert.

10. Inwendige diversificatie

Sommige critici hebben beweerd dat vanaf het moment dat het detectiveverhaal op massaschaal werd geproduceerd, de degeneratie intrad. Het zorgvuldig opgebouwde mechanisme viel stil. De daden en de beweegredenen van de verdachten waren niet langer het onderwerp van een grondige analyse; men sloeg de verdachten eenvoudigweg murw. Om een misdaad op te lossen wendde men nu de routine van de politieprocedure of de inlichtingen afkomstig van infiltranten aan, in plaats van het (boven) menselijke intellect.

Er zit echter een snobistisch element in deze foutieve beoordeling. Wat intellectuele moed of analytisch deductievermogen betreft, moet Nero Wolfe zeker niet onderdoen voor Sherlock Holmes. Wat de algemene regels en de interne logica van het vak aangaat, is er eerder een verbetering dan een achteruitgang waar te nemen: van Gaston Leroux tot Georges Simenon, van Earl Biggers of Dorothy Sayers tot Ross Macdonald of John Le Carré. En met alle respect voor de “koningin van de misdaad” mag toch gezegd worden dat Len Deighton en Adam Hall betere schrijvers zijn dan Agatha Christie. Het is een feit dat de kwaliteiten van Dashiell Hammett en Raymond Chandler, evenals trouwens die van Georges Simenon, tot op de dag van vandaag nauwelijks geëvenaard zijn. Maar het is tegelijkertijd ook juist dat deze kwaliteiten een verband hebben met een scheidingslijn in de ontwikkeling van de misdaadroman, zijn groei naar volwassenheid eerder dan het begin van zijn neergang. Het gevolg hiervan was niet degeneratie maar rijpheid: een reeks andere kwaliteiten, een andere norm van verfijning, die men bij de klassieken niet aantrof en die voortvloeit uit een scherpere concurrentie. De avonturen die Lord Peter Wimsey beleefde bij het opsporen van misdaad, blijven boeien maar men kan niet ontkennen dat *Marathon Man*, *Coma* of zelfs *The Andromeda Strain*, alleen al omdat ze zo geweldig spannend zijn, meesterwerken zijn waarmee geen enkele klassieker uit de jaren '30/'40 zich kan vergelijken.

Schept dit oordeel een probleem van begripsbepaling? Moet de categorie “detectiveverhalen” gereserveerd blijven voor de zuivere “whodunits” en moeten spionageverhalen enerzijds en thrillers anderzijds van elkaar onderscheiden worden als twee verschillende genres? Het “mysterie” van het misdaadverhaal ligt misschien wel in één of meerdere van zijn basiselementen, of wellicht in al de basiselementen samen: wie, waar, wanneer, waarom, met welke middelen, hoe (de gelegenheid, de kans), met wiens medeplichtigheid? (In het klassieke detectiveverhaal is dit inderdaad niet altijd het geval, getuige daarvan *Trial and Error* van Anthony Berkeley). Als we dit aanvaarden kan de thriller — waarbij de “wie” ofwel vanaf het begin bekend is ofwel irrelevant ofwel bijkomstig ten opzichte van een andere bedoeling van het verhaal — beschouwd worden als de rechtmatige erfgenaam van de detectiveroman, mits de regels gerespecteerd worden.

Maar dan nog blijft een aantal vragen onbeantwoord. Waarom weken de spionageroman en de thriller, die daar vaak zo dicht bij aanleunt (Fleming, Le Carré, Deighton, Hall, enkele boeken van Canning, de meeste van Macdonald) af van de oorspronkelijke “whodunit”? En waarom gebeurde dit op een welbepaald tijdstip? Wat is de innerlijke logica van deze diversificatie? Zoals we reeds aantoonde is het spionageverhaal het product van hypertrofie van het spionage-establishment, de inlichtingendiensten van de grote mogendheden en hun militaire apparaten, en is het bijgevolg ook het product van de toename van de strijdkrachten, de wapenwedloop en ten

slotte ook de oorlogen. In eerste instantie was het trouwens een rechtstreeks gevolg van de Eerste Wereldoorlog. Het breidde zich enorm uit vóór, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog en bleef gestaag groeien doorheen de opeenvolgende fasen van de koude oorlog.

De thriller en de spionageroman dienen echter onderscheiden te worden van het oorspronkelijke detectiveverhaal — ondanks de vele gemeenschappelijke kenmerken — omwille van een meer fundamentele eigenschap. De detective overwint de misdadiger voornamelijk door zijn intellectuele moed. De uitrusting die hij gebruikt (het vergrootglas en de chemiekolven van Sherlock Holmes) is slechts hulpgereedschap, dat volledig ondergeschikt blijft aan de “Rede”. En hoewel de misdadiger ook intelligent kan zijn en er vaak in slaagt de politie om de tuin te leiden, toch zal hij nooit het superbrein van de grote detective kunnen overtreffen.

Hier staan we voor de zuiverste en de meest elementaire uitingsvorm van de burgerlijke maatschappij: productie en distributie van waren volgens de regels van de volmaakte mededinging. Alles is gerationaliseerd en volledig afgestemd op het maximaliseren van de opbrengst (winst) door middel van voortdurende besnoeiingen in de productie- en verkoopkosten (met inbegrip van de winstmarges). Eind goed al goed. Als iedereen een rationeel, individueel economisch gedrag aan de dag legt, zal hieruit voor een maximum aantal mensen het maximale welzijn voortvloeien (inclusief de behoeftebevrediging van de consument). Dat de beste moge winnen (wel te verstaan Sherlock Holmes en niet de slechterik); dat is in ieders voordeel, ook dat van de misdadiger (als het al niet voor zijn lichaam is, dan toch voor zijn onsterfelijke ziel).

Vanaf het moment dat het concurrentiekapitalisme overging in het monopoliekapitalisme, verloor deze mythische, ideale wereld — die hoe dan ook nooit meer was dan een flauw afschijnsel van hoe de economie reëel functioneert — alle doeltreffendheid om uit te leggen hoe de maatschappij in feite ineens zit. Want in de realiteit is de meritocratie een mystificatie. De “beste” wint in feite zelden. Om de top te bereiken is het niet nodig over de beste hersens te beschikken, een geweldige energie en wilskracht of een superego te hebben. Wat wél onontbeerlijk is, is een miljardenkapitaal. Als je dat hebt, kan je de superbreinen huren, de drijfkracht en de energie van topexperten kopen en een collectieve wilskracht (de “organisatie”) creëren, die zelfs het sterkste ego doet buigen of barsten.

De thriller (de spionagethriller inclusief) verhoudt zich tot het detectiveverhaal zoals het monokapitalisme zich verhoudt tot het vrije concurrentiekapitalisme. Het typische “plot” van een thriller willen doorgronden met als enig wapen je verstand (zelfs het verstand van de grote Nero Wolfe), is te vergelijken met het uitdagen van een multinationale onderneming als je een paar honderdduizend frank op je bankrekening hebt. Kwaliteiten als verstand, energie en wilskracht zijn bijkomstig en zelfs te verwaarlozen. De held — of hij nu superspion, superspeurder, superavonturier of superredder-in-nood (Travis McGee) is — kan slechts winnen door een combinatie van hoogwaardige technische hulpmiddelen (en dikwijls ook een grote som geld die langs ongewone wegen moet bemachtigd worden), betere lichamelijke conditie, een soepeler draaiende organisatie, en (meestal op de laatste plaats) een scherper verstand. De relatieve achteruitgang van het pure intellect, de pure “ratio” in het detectiveverhaal is een opvallend gevolg van de relatieve achteruitgang van het rationele denken in de burgerlijke ideologie, en van het rationele (of schijnbaar rationele) gedrag van de “homo oeconomicus” in het volgroeide laatkapitalisme.

De chronologie is hier niet echt een probleem. Het is inderdaad zo dat het monopoliekapitalisme ongeveer in 1885 of 1890 zijn intrede deed, dus nog vóór de eeuwwisseling. Maar de mentale structuren die de basisideologie bepalen, hebben over het algemeen een achterstand van minstens twee generaties ten opzichte van de objectieve werkelijkheid, zoals de populaire literatuur die heeft ten opzichte van de avant-gardeliteratuur. Men kon dus verwachten dat de thriller en het spionageverhaal zich als twee aparte genres op het eind van de jaren dertig van de oorspronkelijke detectiveroman zouden afsplitsen, zich richtend op een breed en volks lezerspubliek. En dat is inderdaad gebeurd. Na de eerste echte voorloper *The Thirty-Nine Steps*, deed in de jaren dertig het eigenlijke genre zijn intrede met de *Mr Moto*-reeksen van John P. Marquand (waarin, tussen haakjes, de held een Japanse spion was en de Chinezen de slechteriken waren!).

De heersende mentale structuren zijn één ding; de motieven, behoeften en frustraties die men reëel ervaart zijn echter iets heel anders. Het is niet moeilijk aan te tonen dat conformisme, lopende bandwerk, massaproductie van gebruiksgoederen, gestandaardiseerde vrije tijd, de eenzaamheid en vervreemding van de grote stad, de verveling en vervreemding van de kleinere steden, het dagelijkse leven beroofd van licht en warmte en zelfs de hoop op avontuur, uiteindelijk gingen overheersen bij de lagere middenklasse, het witteboordenproletariaat en de iets beter betaalde arbeiders, bij de opkomst van het laatkapitalisme in het midden van de jaren vijftig in West-Europa en Japan. Onder deze omstandigheden veroverden de thriller en de spionageroman de harten van brede lagen van de bevolking, meer nog dan de oorspronkelijke klassieke of postklassieke “pure” detectiveroman ooit had gedaan. In die zin waren de harde, realistische detectiveromans van de school Hammett / Chandler / Ross Macdonald gewoon een overgangsvorm tussen het salonmysterie en het wereldwijde avontuur. Mike Hammer legde de brug tussen Holmes en Poirot aan de éne kant en Bond en Quiller aan de andere kant, net zoals Carnegie’s US Steel Corporation en Krupp de overgang betekenden van de vrije industrieondernemingen (1850) naar de echte multinational (1950).

Het geheim van de inwendige verandering van het genre ligt in de evolutie van “denken” naar “doen”. De klassieke detective handelt niet, hij denkt. In extreme gevallen, zoals dat van Nero Wolfe, beweegt hij zelfs niet, tenzij met de lift in zijn Manhattan flatgebouw van de éne verdieping naar de andere. Hij is louter, uitgezuiverd intellect. Vandaag de dag behoren dergelijke intellectuele capaciteit, fysieke luiheid en vraatzucht echter niet meer tot de fantasie van de lezer, zelfs niet in zijn meest verborgen dromen. Men zal de arme dikkerd eerder meelijwekkend dan benijdenswaardig vinden.

James Bond en zijn nakomelingen zijn weer iets heel anders. Zij zijn alleen maar actie. Hier is actie veel meer waard dan wat voor redenering ook. Het is het soort actie waar de massa zich maar al te graag mee identificeert omdat steeds dezelfde ingrediënten er deel van uitmaken: snelheid, reizen naar verre landen, seksuele hoogstandjes, overdadige luxe, gevaar, lichamelijke fitheid, toegang tot de nieuwste apparatuur en gadgets én tot staatsgeheimen en ten slotte manipulatie achter de schermen. Kinderlijke dromerijen? Ongetwijfeld. Toch zijn het die dingen waar miljoenen lezers zich in herkennen en die voor hen het substituut zijn voor hun amusement, hoewel zij heel goed weten dat deze dromen nooit werkelijkheid zullen worden. Uiteraard blijft dit type mechanisch, tot in het bespottelijke toe. Waar het echter om gaat, is dat de *actiemachine* het substituut wordt voor de *denkmachine* (“Laat me nu niet in de steek en wees toch eens

menselijk. We zouden zo'n prachtige machine verliezen", zegt Mathis tegen Bond in *Casino Royal*).

Lichamelijke fitheid heeft in dit alles een steeds grotere rol gespeeld, wat duidelijk verband houdt met de bij de heersende klasse gewijzigde consumptieprioriteiten, die langzamerhand ook tot de middenklasse doorsijpelen. De Derde Wereld zit nog steeds in de greep van de honger. Ook bij de onderste lagen van het proletariaat bestaat nog een grote angst voor voedseltekort: als de inkomens dalen is slechter eten nog steeds het lot van de loontrekker. Maar de middenklasse is al sinds meerdere generaties van dit soort angsten bevrijd. Zij maken zich geen zorgen meer over het feit of ze wel genoeg te eten zullen hebben, maar over het feit dat ze teveel eten, en in het algemeen, over hun lichamelijke gezondheid. Het ideaal van lichamelijke fitheid impliceert een grote aandacht voor het menselijk lichaam, die in de 19de-eeuwse literatuur afwezig was en die in zijn extreme vorm voorkomt in thrillers waarin de scènes van ongewapende vechtpartijen tot in de kleinste details worden beschreven.

Een interessante zijtak, die te situeren valt tussen de detectiveroman en de eigenlijke actiethriller, is het zuivere "spanningsverhaal" waarin de held ofwel de moordenaar, ofwel het slachtoffer, maar in geen geval de detective is. Patricia Highsmith (*Stranger on a Train*, 1949; *The talented Mr Ripley*, 1955) is de meest representatieve auteur voor de eerste categorie. William Irish (*The Phantom Lady*, 1942; *The Black Angel*, 1943), Boileau en Narcejac (*D'Entre les Morts*, 1956; *A Cœur Perdu*, 1959; *Les Victimes*, 1964) zijn typische vertegenwoordigers van de tweede categorie.

Een uitstekend voorbeeld van dit subgenre is *Deadline at Dawn* (1944) van William Irish (Cornell Woolrich). In het begin krijgen we nog een klassieke stoere-jongensdialoog van de Hammett-Chandlerschool, maar dan verandert een door wroeging verscheurde dief onvrijwillig in een rusteloze speurder die uiteindelijk een moordzaak opheldert.

Boileau en Narcejac hebben getracht hun eigen pogingen tot het schrijven van "zuivere" spanningsverhalen te theoretiseren. Zij zeggen: "In Stanley Ellins twee romans *The Fight Circle* en *Dreadful Summit*, wordt de detective zelf de moordenaar. Maar degene die achternagezeten en rechtstreeks bedreigd wordt, is niet altijd het slachtoffer. Men wordt pas slachtoffer wanneer men niet meer in staat is de uiteindelijke betekenis van de gebeurtenissen te begrijpen, wanneer de realiteit een valstrik wordt en het alledaagse leven op zijn kop wordt gezet. Men wordt slachtoffer omdat men tevergeefs naar de waarheid zoekt, en de waarheid die men vindt niet de echte is, enzovoort, enzovoort, en hoe meer men redelijk nadenkt, hoe meer men op een dwaalspoor raakt. Op dat moment is het misdaadverhaal verplicht, in plaats van de triomf van logica te verkondigen, het falen van het rationele denken toe te geven: precies om die reden is de held een slachtoffer" (blz. 178).

Dit is nog maar eens een bevestiging van de achteruitgang van de rationaliteit in de burgerlijke ideologie en maatschappij als gevolg van de structurele crisis, het fascisme, de autoritaire staat en het monopoliekapitalisme. Maar deze eerste aanwijzing van wat er stond te gebeuren was slechts van korte duur, vooral omwille van de economische "boom" die in het westen volgde na de Tweede Wereldoorlog.

Boileau en Narcejac merken op dat de populariteit van de pure spanningsroman maar vier jaar heeft geduurd. Er waren nog enkele andere crises nodig vóór de irrationaliteit opnieuw de

bovenhand kreeg in het detectiveverhaal, maar dan wel met verdubbelde kracht.

Vele thrillerschrijvers zijn er nooit in geslaagd om na hun eerste meesterwerk een tweede evenwaardig product tot stand te brengen. Een opmerkelijk voorbeeld hiervan is Lawrence Sanders, voormalig uitgever van technologische vakbladen, die in *The Anderson Tapes* (1970) een indrukwekkend en aangrijpend actieverhaal opbouwde rond een superkraak die mislukt omwille van de nieuwste elektronische afluister technieken. Een horde bemoeizieke agentschappen bespieden constant alle bezigheden en het privé-leven van Duke Anderson via verborgen microfoons: het *New York Police Department*, de Narcotics Board, de *Internal Revenue Service*, de New York State Income Tax Bureau, Peace of Mind Inc. — alles bij elkaar maar liefst twaalf! De daaropvolgende romans van Sanders waren evenwel platvloers en slordig. Hetzelfde kan gezegd worden van Steven King die, na *The Dead Zone* (1979) nog slechts griezelnonsens heeft geschreven.

Heel anders is het gesteld met de volgende schrijvers die o.i. tot de topklasse behoren: Graham Greene, Eric Ambler, John Le Carré en Morris West. Globaal gezien hoort ook Dick Francis hierbij en Adam Hall, wier Quiller-reeks de éne spannende en vlot geschreven roman na de andere oplevert, en ten slotte William Goldman, die na de opmerkelijke *Marathon Man* (1974) de nog betere *Control* (1982) schreef, over reizen en helderziendheid, m.a.w. het binnendringen in het brein van de andere. De literaire kunstgreep die hier wordt toegepast is het tegelijkertijd laten plaatsgrijpen van twee dingen terwijl er in feite zes jaar tussenligt, om deze gebeurtenissen dan terug in hun eigen tijdscontext te plaatsen, zonder dat dit aan de geloofwaardigheid ook maar iets afdoet. *Control* is echt een medische thriller van hetzelfde gehalte als *Coma* en *Brain* van Cook, maar waar voor de vorm een dosis koude oorlog-parapsychologie-concurrentie aan toegevoegd is. De aanklacht tegen de doortraptheid van de Amerikaanse regering en de realistische kijk op de verschillende lagen van de New Yorkse samenleving, geven het boek een diepgang die men zelden in thrillers aantreft.

Het spionageverhaal kan dus achtereenvolgens onderverdeeld worden in de gewone thriller, de politieke thriller, de Sovjetthriller, de wetenschappelijke thriller (waarvan *The Summer of Katia* van Trevanian en *The World is made of Glass* van Morris West (allebei 1983) de beste voorbeelden zijn.

De aandacht van de lezers vasthouden, de spanning opbouwen en deze laten voortduren, zijn technische vaardigheden die hun eigen wetten hebben en die de efficiënte auteurs van detective, spionage en thriller onderscheiden van hun ondermaatse collega's. Eén van de knepen van het vak, naast een aangepaste stijl en andere puur literaire vereisten, is de subtiele mengeling van het geloofwaardige en het onwaarschijnlijke, het ernstige en het luchtige. De minste afwijking kan het evenwicht verbreken en de geloofwaardigheid en de spanning wegnemen. Natuurlijk zou een privé-detective in het echte leven een moordenaar er nooit toe aanzetten zelfmoord te plegen, laat staan hem de middelen daartoe bezorgen. Maar als een schrijver erin slaagt naar deze ontknoping toe te werken, waarbij elke stap logischerwijze voortvloeit uit de vorige, op een manier die het verhaal geloofwaardig maakt, en als de gecreëerde sfeer als realistisch ervaren wordt, dan wordt de geloofwaardigheid van de ontknoping ook geaccepteerd en wordt de intrige niet als absurd beschouwd. De knettergekke fascistische miljardair lijkt, in plaats van op een personage uit een jongensdroom, op een échte miljardair die recht uit de pagina's van *The Times* komt gestapt.

Het kort verhaal is een dankbare vorm voor suspense. Na de indrukwekkende *Tales of the*

Unexpected (1954) van Roald Dahl, toonde Jeffrey Archer met *A Quiver full of Arrows* (1980) echter aan dat ook buiten het eigenlijke rijk der misdaad spanning kan gecreëerd en gecontinueerd worden.

Ted Albeury startte zijn loopbaan als thrillerauteur met vrij zwakke romans. *Moscow Quadrille* (1978) heeft een teleurstellende ontknoping en is weinig geloofwaardig. Maar *Pay any Price* (1983) is dat zeker wel en heeft bovendien een ingebouwd superieur spanningselement: hier hebben we opnieuw te maken met hypnose en pogingen om de gedachten te beheersen vanwege CIA- en SAS-agenten, waarbij deze proberen onschuldigen een moord te laten begaan om uiteindelijk zelf beulen en moordenaars te worden met als doel alles in de doofpot te kunnen stoppen. Aan de andere kant mist *Floodgate* (1983) van Alistair MacLean elke geloofwaardigheid en helaas geldt hetzelfde voor *The Little Drummer Girl* van John Le Carré, ondanks de briljante structuur en schrijfstijl.

Alles wel beschouwd gaan alle actieromans, spionageverhalen, thrillers en detectiveverhalen slechts over één onderwerp: moord. Door bommen, granaten, laserstralen of luchtgeschut, door het blanke wapen, de karabijn, het machinegeweer of de bazooka; door gif en verdovende middelen; door wurging met of zonder wurgsnoer en steniging; met behulp van een auto, een lawine of een elektrische stoel; het verdrinken of van een hoogte afduwen; met een stok, een rotsblok, een pikhouweel, een vergiftigde paraplu, een schoen, een sjaal, een touw of een ploertendoder; de snaren van een piano of de klokken van een kerktoren; de vuistslag, de karateslag en alle andere methodes van de Aziatische vechtkunst; door uithongering, gebrek aan lucht en licht, hypnose of het aanjagen van angst tot er een hartaanval volgt; door gebruikmaking van een tussenpersoon en door het aanzetten tot zelfmoord; door machines, automaten en dieren (bloedhonden, krokodillen, dodelijke spinnen en — zoals in een recent verhaal — zelfs door een afgerichte Boa constrictor!).

We kunnen slechts meewarig het hoofd schudden, een diepe zucht slaken en ons afvragen hoe het mogelijk is dat tientallen miljoenen getrouwen zich rustig en kritiekloos amuseren met het lezen van tien, twintig, dertig versies van afgrijselijke slachtingen per jaar, m.a.w. ongeveer vijfhonderd tot duizend gefantaseerde moorden in één mensenleven! In wat voor een verschrikkelijke maatschappij leven wij en welke afschuwelijke frustraties brengt zij teweeg, dat voor zovelen van ons de beschrijving van moorden ontspanning en literair plezier betekent! Zelfs als we ervan uitgaan dat bij het lezen van misdaadverhalen de moord een relatief onbelangrijke rol speelt, of dat ze slechts een formele voorwaarde is die moet worden vervuld vóór het eigenlijke verhaal kan beginnen (zoals Ernst Bloch beweerde), dan nog: in wat voor een afgrijselijke maatschappij leven wij, die miljoenen lezers zodanig vervreemdt van de realiteit dat zij vergeten of verdringen dat wat zij lezen en waar zij zich mee vermaken de meest verwerpelijke van alle menselijke daden is: de gewelddadige vernietiging van een menselijk leven. “De dood lijkt voor het Angelsaksische ras een grotere bron van onschuldig vermaak dan gelijk welk ander onderwerp”, schreef Dorothy Sayers (in *Aristoteles on Detective Fiction*) en zij spreekt met kennis van zaken. Moord als onschuldig vermaak – zo is dat...

11. Geweld: explosie en implosie?

De veertiger en vijftiger jaren veroorzaakte een tweede scheidingslijn in de geschiedenis van de misdaad, vergelijkbaar met die van de twintiger jaren: de enorme uitbreiding van de drugverslaving en de “straatcriminaliteit” die daarmee gepaard ging. Er werd beweerd dat tegen het midden van de jaren zeventig tien tot twintig miljoen, meestal jonge, Amerikanen op één of andere manier hierbij betrokken waren. Met enige vertraging, en totnogtoe op beperkte schaal, breidde dit fenomeen zich uit tot West-Europa (vooral Groot-Brittannië, Italië en Frankrijk) en tot Japan. De wortels van deze nieuwe ontwikkeling zijn terug te vinden bij het eind van de Drooglegging (drankverbod). Toen de misdaadsyndicaten hun belangen in de illegale drankhandel moesten prijsgeven, konden zij dit niet zomaar compenseren door hun gok, prostitutie- en woekerpraktijken op te voeren. In de plaats van alcohol moesten andere consumptiegoederen gevonden worden wier distributie, per definitie illegaal, kon gemonopoliseerd worden. Verdovende middelen, die bij wet zelfs niet aan verslaafden mochten verkocht worden, dienden zich als vanzelfsprekend aan. Volgens het Congreslid Coffee lag de omzet van de drughandel in 1938 in de VS boven het miljard dollar per jaar, wat, omgerekend naar nu, het equivalent is van zes of zeven miljard dollar. Daarna leverden een aantal sociale factoren een bijdrage tot de verdere uitbreiding van dit fenomeen na de Tweede Wereldoorlog.

De reusachtige omvang van door GI's in bezet Duitsland en Japan bedreven zwartemarktpraktijken enerzijds, en de problemen die vele gedemobiliseerde soldaten hadden om zich opnieuw aan te passen aan het burgerleven anderzijds, zorgden ervoor dat de Amerikaanse steden in de eerste jaren na de oorlog overstroomd werden door duizenden potentiële drugdealers en tienduizenden of honderdduizenden gedemoraliseerde potentiële gebruikers. Daar werden nog aan toegevoegd: het aanzwellen van de Amerikaanse steden tijdens de oorlog en tijdens de “boom” in de nasleep van de oorlog, ten gevolge van immigratie van zwarte en Portoricaanse families; racistische discriminatie; een onderwijssysteem afgestemd op het op reusachtige schaal voortbrengen van een subproletariaat; een economisch systeem dat erop berekend was een permanent reserveleger van arbeidskrachten in stand te houden (na de recessies van 1949 en 1953 lag de jeugdwerkloosheid tussen de 15 en de 20 % en krom zelfs op tot 30 % en meer in de zwarte en Spaanssprekende getto's). Dit alles creëerde een reusachtig leger jonge mensen die gedwongen waren zich in leven te houden door kleine criminaliteit. Volgens Frank Browning en John Gerassi maakt deze kleine criminaliteit — die vooral draait rond autodiefstallen, inbraken en drughandel — integraal deel uit van de ondergrondse economie die op haar beurt een constante is in de alles overheersende kapitalistische economie omdat ondernemers de hoge belastingen proberen te ontduiken, en sociale zekerheidsbijdragen — en andere van staatswege opgelegde verplichtingen in het algemeen — trachten te ontwijken.

Wat betreft de consument, zijn het dezelfde psychologische stimuli tot deze massale uitbreiding van criminele activiteiten die de explosie van de markt voor misdaadverhalen verklaren: groeiende frustratie en spanningen in het dagelijkse leven, die voor jongeren, behorende tot het proletariaat of het subproletariaat, nog gekoppeld zijn aan toenemende individuele radeloosheid, een totaal gebrek aan een collectief sociaal perspectief en het nagaan van alles wat afleiding kan brengen in de desolate eentonigheid van gestandaardiseerde arbeid, consumptie en welstand. Maar terwijl voor de meeste lezers van detectiveromans misdaad en geweld natuurlijk een zuiver

platonische aangelegenheid blijven, leidde de vertienvoudiging van de kleine criminaliteit in vele landen tot pogingen van de burgerij om via de massamedia en door rechtstreekse politieke initiatieven in te spelen op de “angst voor geweld” bij de bevolking, repressieve en antidemocratische wetten door te drukken en tegelijkertijd de linkerzijde ervan te beschuldigen te toegeeflijk en te weekhartig te zijn in verband met het probleem van het geweld.

Zoals Jean-Claude Chesnais (*Histoire de la violence*, 1981) op overtuigende wijze aantoonde, is het aantal moorden en zware misdrijven gedaald in vergelijking met het eind van vorige eeuw en zelfs tot en met de jaren '30, gedaald. Dit is met name het geval in West-Europa dank zij de verzorgingsstaat en de sociale zekerheidsstelsels; het is dan ook niet verwonderlijk dat deze trend het zwakst is in de Verenigde Staten, waar de sociale zekerheid veel beperkter is. In de jaren '70 bedroeg het aantal gevallen van vrijwillige doodslag per honderdduizend inwoners 9,3 in de VS, tegen 3 in Finland, 1,4 in Italië, 1,2 in West-Duitsland, 1,1 in Zweden, 1 in Frankrijk, 0,8 in Griekenland, 0,8 in Zwitserland en 0,5 in Spanje.

De kleine criminaliteit vertoont daarentegen precies de omgekeerde tendens. Hier zien we duidelijk de ideologische functie van de misdaad als boeman, waarop uiteraard wordt ingespeeld door rechtse drukkingsgroepen, om hun ideeën over “recht en orde” door te drukken. Systematisch stellen zij de armste maatschappelijke groepen en de meest uitgebuite lagen van de arbeidersklasse voor als “misdadige klassen” met een aangeboren aanleg tot oproer en moord, om aldus de systematische versterking van het staatsrepressieapparaat te rechtvaardigen. Tegelijkertijd moest de enorme toename van het aantal kleine misdadigers de onderwereld van de georganiseerde misdaad omvormen in een hiërarchie die ironisch genoeg een steeds getrouwer evenbeeld was van de burgerlijke maatschappij: onderaan een massa klein grut dat zich voortdurend in en uit de gevangenissen sleept, en aan de top een handvol alleenheersers die nagenoeg straffeloos kunnen opereren.

Het valt echter niet te ontkennen dat zich eind de jaren veertig, begin de jaren vijftig een enorme explosie van geweld heeft voorgedaan in de VS, dat deze nog aan belang toenam in de jaren '60 en '70 en de neiging vertoonde zich in uiteenlopende mate uit te strekken tot de meeste kapitalistische landen en dat dit feitelijke geweld samenviel met het algemene klimaat van geweld dat de laatkapitalistische maatschappij hoe langer hoe meer beheerst. De groeiende militarisering aan de éne kant en kinderen die hun moeders en leraars toeschreeuwen “ik ga je doodmaken!” aan de andere kant, zijn slechts twee uitersten van één en dezelfde historische trend.

Een van de onheilspellende resultaten van het om zich heen grijpende geweld was de sterke stijging van het aantal anonieme, lukrake misdaden en de massamoorden. Terwijl in het New York van de jaren '30 75 % van de moordenaars bekenden waren van hun slachtoffer, wordt nu driekwart van de moorden door totaal onbekenden gepleegd. Blinde massamoorden door de “Texas Ripper”, de wurger van Boston, “Son of Sam”, en de “Yorkshire Ripper” komen zelfs nog vaker voor. De tragische collectieve zelfmoord in Guyana van 910 leden van de Jim Jones People sekte in november 1978, onder invloed van opgewekte paranoia, is tot nog toe zonder twijfelde meest extreme en de meest geconcentreerde uitdrukking geweest van deze tendens tot blind geweld.

Al deze trends vinden hun weerslag in de evolutie van het misdaadverhaal, en één van de subgenres in de jaren '40 en '50 zocht zelfs zijn heil in puur geweld en sadisme: in Frankrijk

werd dit de *Série noire* genoemd. De voorloper van dit subgenre is William Irish, typische vertegenwoordigers zijn Mickey Spillane en James Hadley Chase en vele Duitse (o.a. de Jerry Cottonreeks) en Franse schrijvers volgden het voorbeeld. Hetgeen deze nieuwe afstammeling van de traditionele detectiveroman karakteriseerde was dat veel meer aandacht werd besteed aan het geweld op zich dan aan het ontrafelen van één of ander mysterie: in vele gevallen was dit mysterie nog slechts een voorwendsel of verdween het zelfs helemaal van het toneel. Zoals *No Orchids for Miss Blandish* van Chase ons zeer levensecht aantoont, werden geweld, brutaliteit, wreedheid, sadisme, verminking en moord voor eigen profijt de voornaamste onderwerpen van dit genre. Het feit dat dergelijke romans een overweldigend succes oogstten, bevestigt duidelijk hun functie als spiegel van een verziekte maatschappij: zij waren de symptomen van de sociale ontbinding. (In tegenstelling tot wat velen denken, was Chase in feite van Britse en niet van Amerikaanse afkomst: zijn voorganger was — zoals Benvenuti en Rizzoni opmerken — Peter Cheyney, bekend als vader van Lemmy Caution, hoewel Cheyney's eigen romans niet zo erg met geweld doordrenkt waren als die van de echte *série noire*. Mickey Spillane en zijn held Mike Hammer daarentegen waren honderd procent Amerikaans).^[1]

De brutaliteit en het sadisme van de “*série noire*” gingen gepaard met een reële literaire achteruitgang. Deze was grotendeels het gevolg van het nieuwe stadium van de massaproductie op het vlak van het schrijverschap en de ontwikkeling van lopende bandtechnieken, waarbij frequent met “negers” gewerkt werd. Het schijnt dat Chase zijn *No Orchids for Miss Blandish* in amper zes weken tijd op papier had. Ook schijnt het dat vele afleveringen van de Jerry Cottonserie geschreven werden door studenten voor de luttele som van 300 dollar per boek. Daartoe werden eerdere versies uiteen gehaald en uitgezochte ingrediënten weer samengebracht rond een nieuw centraal thema dat geleverd werd door de uitgever.

Deze achteruitgang in de techniek maakt de weg vrij voor meer diepgaande veranderingen. De nieuwe ruwheid in de taal zette de deur open voor een verandering van de aard zelf van het medium. Net zoals de ruige actieroman eertijds was overgegaan in de pulpreeksen van het type Nick Carter of Black Mask, zo gleed nu ook de *série noire* af naar het simplistische en sadistische manicheïsme van de comicstrips. Vandaar was het slechts een kleine stap naar de eigenlijke pulpverhalen (waarvan de Dick Tracey-reeks een betrekkelijk goed prototype is). Door de pulpschrijverij werd het gehele subgenre al snel opgeslorpt door de comicstripstijdschriften.

Men moet nochtans altijd voorbereid zijn op onverwachte verrassingen. In Mexico stooten we op een komische stripverhalenreeks waarin het personage van Fantomas een reeks geheel nieuwe en eigentijdse avonturen beleeft. Eén daarvan gaat over een tamelijk spannende en klassebewuste uitstap naar het Polen van Lech Walesa, om de arbeiders in de fabrieken en op straat te mobiliseren voor Solidarnosc!

De uitzondering bevestigt echter de regel. In het algemeen is de eliminatie van het denkwerk, van de subtiliteiten van de intrige, en dikwijls zelfs van elke vorm van mysterie, ten behoeve van gewelddadige actie zonder meer, een uiting van het feit dat de stripverhaal erfgenamen van de *série noire* — ontegenzeggelijk fervente reactionair zijn. Het is niet overdreven hier van een prefascistische of halffascistische ideologie te spreken, die trouwens vaak verbonden is met uiteenlopende vormen van mystiek, occulte praktijken, duivelsaanbidding enz. Het was overigens geen toeval dat de *série noire* dit lot beschoren was. De stem van de onmenselijkheid klonk reeds luid en duidelijk door in de romans van Mickey Spillane: “Jullie moeten de groten te

pakken krijgen! Maar arresteer ze niet en geef ze geen enkele kans op de democratische weg langs gerechtshoven en wetgeving... doe met hen wat zij met jou zouden doen! Geef hen de roemloze smaak van een plotse dood... Vermoord ze in het wilde weg en toon hen dat wij uiteindelijk geen slappelingen zijn. Vermoord, vermoord, vermoord...!!” (Geciteerd door Pete Hamill, *Mike and Mickey* in Dilys Winn, *Murder Ink*, blz. 132). We willen er hier de nadruk op leggen dat de teloorgang van de redelijkheid en de rationaliteit in de stripverhalen — waarvoor de aanzet reeds te vinden was bij de *série noire* — niet alleen betrekking had op de inhoud maar tevens op de vorm van het verhaal. De geleidelijke vervanging van de geschreven cultuur door een mechanisch (technisch) gefantaseerde subcultuur en ongeletterdheid is ongetwijfeld de formele uitdrukking van culturele achteruitgang, die op zijn beurt samenvalt met de degeneratie van de burgerlijke samenleving en met de dreigende teloorgang van de gehele geciviliseerde wereld. Terwijl in de Derde Wereldlanden een verwoed gevecht wordt geleverd tegen het analfabetisme, zien we in het westen — zij het nog op zeer marginale schaal — een snelle achteruitgang van de literaire vaardigheden. Hiervan getuigen een aantal empirische studies en onderzoeken die met name bij Amerikaanse, Britse en Franse soldaten werden verricht.

Zelfs als we aannemen dat de vérgaande vereenvoudiging en standaardisering van het taalonderricht (de mechanische vraag-en-antwoord methode in de plaats van het systematisch leren begrijpen van een context: syntaxis, grammatica, ontleding van de taalstructuur) heeft bijgedragen tot deze achteruitgang, dan blijft de vervanging van boeken door tv en stripverhalen toch nog van cruciale betekenis. Experts in de communicatiewetenschappen zijn er steeds meer van overtuigd dat de vervanging van geschreven tekst door beelden en van transparante lineariteit door ondoorzichtige ruimte bijna onvermijdelijk leidt tot een primitievere inhoud en in het algemeen de inhoud van de boodschap afzwakt. Het is dus meer dan verontrustend dat er in Londen momenteel al meer videoshops dan boekenwinkels zijn (*Sunday Times*, 8.8.1982). Bovendien heeft de Amerikaanse psycholoog M.H. Thomas op overtuigende wijze aangetoond dat de consumptie van horrorfilms op videocassettes bij jongeren onverschilligheid kweekt ten aanzien van geweld, met alle ernstige politieke en sociale gevolgen vandien. De mentale structuren zelf worden in deze wijziging betrokken: het historisch denken, het deductieve en dialectische denken, het inductieve, causale en wetenschappelijke denken zijn immers alle structureel verbonden met het geschreven woord. Een terugkeer naar de niet-geschreven taal — en dus in essentie primitievere vormen van communicatie — stimuleert onvermijdelijk irrationele, ahistorische en zelfs antihistorische primitievere denkvormen. De teruggang die zijn uitdrukking vorm vindt in de *série noire* en de daarvan afgeleide *comic strips* — die overvloeien van onmenselijk sadisme en de meest gruwelijke menselijke gedragingen ten toon spreiden — bevestigt zonder meer de juistheid van deze hypothese.

[1] Voor wat betreft deze psychopathologie van het geweld, zie volgende passus uit Jack Higgins thriller *Solo* (Pan, Londen, 1980-81: “Regels van het spel. Zij waren het doelwit niet.” “Het spel?” zei Morgan. “En welk spel mag dat dan wel wezen?” “Jij zou het moeten weten. Je hebt het lang genoeg gespeeld. Het meest opwindende spel ter wereld, met je eigen leven als uiteindelijke inzet. Kan je me eerlijk zeggen dat je ooit iets anders gedaan hebt dat je dezelfde *kick* gaf?” “Je bent gek”, zei Morgan. Mikali keek tamelijk verrast. “Waarom? Ik deed dezelfde

dingen toen ik een uniform droeg en ze gaven me er medailles voor. Dat is geheel jouw positie. Als je in de spiegel kijkt zie je mij.” Mikali is een concertsolist en een psychopathologische doder. Morgan is een hoog legerofficier en heeft eveneens wat van een psychopathologische doder.

12. Van misdaad naar zakendoen

De toename van de georganiseerde misdaad stelde het probleem van het vinden van een markt voor de vergaarde winsten. In een kapitalistische maatschappij heeft elke aanzienlijke hoeveelheid geld, niet uitgegeven aan gewone consumptie, de neiging zichzelf in kapitaal om te zetten, intrest op te brengen en deel te nemen in de algemene verdeling van sociale meerwaarde. Eersteklasgangsters waren gewoonlijk ook eersteklas-verkwisters. In de loop van de jaren twintig en dertig groeide hun inkomen echter veel sneller dan hun uitgaven, zodat er een groeiend probleem van geldbelegging ontstond. Dit probleem werd echt nijpend in de jaren vijftig en zestig, toen de georganiseerde misdaad zich vooral ging richten op de handel in verdovende middelen, en de winsten op spectaculaire wijze stegen. Tegen 1978 schatte men de jaarlijkse omzet van het misdaadsyndicaat in de Verenigde Staten op zo'n 62 miljard dollar (Charlier & Marcilly, p. 10) en winsten voortkomend uit de misdaad worden nu regelmatig door *Business Week* opgenomen als deel uitmakend van de verborgen economie.

Het door de misdaad geaccumuleerde kapitaal vestigde zich eerst in de New Yorkse kledingindustrie, vooraleer het zich uitbreidde naar meer winstgevende terreinen. De eerste doelwitten waren de amusementswereld, gokken, het toerisme, de luxehotels — niet enkel in Las Vegas of Atlantic City, maar bijvoorbeeld ook in Batista's Havana. De scheidingslijn tussen de echte misdaad (prostitutie, illegaal gokken, bescherming) en op legale wijze zakendoen was hier nog vaag. Hoe groter de verdiensten echter werden, hoe groter het probleem werd van het veilig herinvesteren en van het behoud van een regelmatige cashflow. De interne logica van de accumulatie van geldkapitaal haalde het op die van het monopoliseren van misdadige activiteiten. Een dubbele obsessie kreeg de topgangsters die zich in deze nieuwe dimensie begaven in haar greep: hoe hun op slinkse wijze vergaarde winsten "witwassen" als voorafgaande voorwaarde om binnen het circuit van de "normale" kapitaalaccumulatie te geraken; en hoe zelf binnendringen in takken van "normale" economische activiteit (productie, transport, distributie, financiering), de enige waarbinnen de uitgebreide reproductie van kapitaal mogelijk is. De enige formule is nog steeds "zich in de legaliteit begeven".

De verplaatsing naar de legale zakenwereld was gewoonlijk verbonden met activiteiten waar het syndicaat reeds binnengedrongen was met misdadige bedoelingen: openbare werken en de bouwnijverheid; vrachtwagenvervoer; onroerende goederen; textielsector; nachtclubs; brouwerijen en stokerijen; import en export; distributie; profsport; scheepvaart; tweedehandswagens; handel in automaten en misschien de fabrieksindustrie. Deze sectoren waren echter nog marginaal, en er was nog geen sprake van echte "*big business*". De werkelijke ommekeer had plaats toen het syndicaat plaatselijke banken begon over te nemen, zijn intrek nam in de beleggingstrust-industrie (zoals toen Vesco IOS opkocht), ging ploeteren in muntspeculatie en goud- en zilverbeleggingen, een vinger in verschillende papjes kreeg als de termijnmarkt en de landbouwindustrie en in het algemeen poogde zich te laten meedrijven op de grote speculatiegolf ontketend door de ineenstorting van het internationaal monetair systeem van Bretton Woods in de vroege jaren zeventig.

Het succes van het "wettelijk gaan" van de grote gangsters kan gemeten worden aan hun persoonlijke kapitaalaccumulatie die astronomische proporties bereikte. Het Amerikaanse tweewekelijks blad *Forbes* is begonnen met het regelmatig publiceren van een lijst van de 400

rijkste families in het land. De eerste lijst (13 september 1982) bevatte tenminste drie families van openlijk gekende gangsters, behorend tot de grootste vermogens van Noord-Amerika. Meyer Lansky, één van de oorspronkelijke organisatoren van het syndicaat, daarin waarschijnlijk enkel overtroffen door Lucky Luciano, bekleedde de achtste plaats op de lijst, naar schatting goed voor 1,5 miljard dollar. Hij werd enkel voorafgegaan door de Ludwigs, Getty's, du Ponts, Rockefeller, Hunts, Annenbergs en Hewletts en stond vóór befaamde monopoliehouders als de Morgans, de (IBM) Watsons, de Loeb's, de Mellons en de Deeres. Volgens Forbes behoort ook de familie van Morris Dalitz, een ander lid van het syndicaat, tot de Vierhonderd, evenals zijn partner Robert Vesco. De relaties tussen Joseph Kennedy en de georganiseerde misdaad ten tijde van de Drooglegging zijn ook algemeen bekend.

Tien jaar na de doorbraak van het syndicaat in de legale zakenwereld van de Verenigde Staten was er een gelijkaardige ontwikkeling in Italië. In de onmiddellijke naoorlogse periode bevond het centrum van de maffia zich nog steeds rond de machtige landeigenaars. Haar politieke banden met de plaatselijke en regionale leiders van de christendemocratie hadden er vooral toe gediend om de vakbondsorganisatie van de landarbeiders te onderdrukken of te verzwakken, en om de organisatie van de arme boeren te verhinderen. Vanaf de vroege jaren zestig echter zouden belangrijke economische veranderingen plaatsgrijpen. Grootschalige staatsinvesteringen vloeiden naar Zuid-Italië en Sicilië. Het relatieve gewicht van de landbouw nam af, dat van de industrie nam toe. Om de voorspoed om te zetten tot klinkende munt, verplaatste de Siciliaanse maffia het gros van haar operaties van het platteland naar de stad.

De maffia nam nu sleutelsectoren over van de huizenbouw- en wegebouwindustrieën, toelevering in de auto- en staalindustrieën, aanmaak en distributie van reserveonderdelen, de haven van Palermo en alle takken van de voedingsindustrie in de stad. Dit alles werd bereikt doorheen "normale" monopolistische zakenactiviteiten (de druk van de grootschalige kapitaalaccumulatie), politieke druk (vriendjespolitiek en omkoperij) en onmiskenbaar misdadige activiteiten (afpersing, gangsterpraktijken, overname via intimidatie of moord). De maffia bouwde een enorme regionale machtsstructuur op en heerste erover met ijzeren hand. Om haar bewind kracht bij te zetten werden op zijn minst dertig sensationele moorden op politieke tegenstanders uitgevoerd, van de openbare aanklagers Scaglione (1971) en Costa, tot de federale secretaris van de Communistische Partij in Palermo Pio La Torre, en generaal Della Chiesa (1982), hoofd van de Carabinieri, en pas door de regering in Rome gelast met de taak het gevecht tegen de Siciliaanse maffia te leiden.

Schattingen van de jaarlijkse nationale inkomsten van de maffia variëren. Vanzelfsprekend komt het grootste gedeelte voort uit verdovende middelen aangezien Italië, na het oprollen van de "French Connection", opnieuw de belangrijkste drughandelentrepôt werd tussen Azië en het Midden-Oosten, en Groot-Brittannië en Noord-Amerika. *Il Mondo* en *Der Spiegel* (13 september 1982) raamden de totale jaarlijkse omzet van de georganiseerde misdaad in Italië op 12 miljard dollar, waarvan bijna de helft kwam van verdovende middelen. Men beweert dat zo'n 80 % van de 20.000 tewerkgestelden in de Siciliaanse bouwnijverheid op de loonlijst van de maffia staan.

Het grootste probleem voor de maffia, net zoals voor het Amerikaans Syndicaat een generatie vroeger, was het witwassen van aangebrand geld. De Sindonagroep, die ineens stortte tijdens de recessie van 1974-75, en later de Banco Ambrosiano, die hetzelfde lot onderging tijdens de crisis van 1980-82, waren daartoe blijkbaar de belangrijkste instrumenten. Zo kunnen we zien hoe de

winsten van de grote misdaad, eens ze verplicht is het grootkapitaal te infiltreren, gevoelig worden voor kapitalistische crisissen, net zoals dat het geval is bij die uit het “normale” zakendoen. Er bestaat in elk geval geen twijfel over het feit dat het “wettelijk gaan” van de maffia onder andere betekende dat zij in het bankwezen ging. De laatste twintig jaar nam het aantal bankfilialen in Italië toe met 83 %, in Sicilië zelfs met 586 % (*Le Matin*, 7 september 1982). Vandaag zijn er van de 383 Siciliaanse gemeenten slechts 66 die niet minstens één zo’n filiaal hebben.

Naast het bankwezen is de handel in gestolen of valse aandelen en effecten één van de belangrijkste middelen via hetwelk de georganiseerde misdaad in alle landen aangebrand geld witwast: officiële bronnen (geciteerd door Hougan, p. 210) geven het cijfer van 50 miljard dollar voor de totale waarde van gestolen aandelen en effecten die circuleren in de Verenigde Staten. Nochtans blijft het bankwezen de sleutel. Ganse banken werden opgericht om de belangen te dienen van Syndicaatfinanciers als Lansky. Inderdaad, volgens Hougan (die verschillende bronnen aanhaalt), bleek zelfs de machtigste bank van het Midden-Oosten vóór de olieboom van 1973, de Libanese Intra Bank die in 1967 ineestortte, in grote mate betrokken te zijn geweest in het witwassen; ze beheerste tevens de *Casino du Liban*, waarvan de manager Marcel-Paul Francis (met een Corsicaans/Franse connectie reputatie) waarschijnlijk één van de bazen van de drughandel in het Midden-Oosten was.

Het hoeft niet te verbazen dat het op grote schaal binnendringen van de georganiseerde misdaad in de “legale” wereld van het zakendoen — of hun onderlinge verbondenheid — een krachtige aantrekkingskracht had op een breed publiek, wat een sterke motivatie zou kunnen zijn voor schrijvers om het als thema te introduceren en er hun intriges rond op te bouwen. Hoewel er een toename was van films over gangsters die “wettelijk gaan”, brachten de laatste decades in de evolutie van het misdaatsyndicaat vreemd genoeg minder romans voort. Een paar schieten me te binnen — *A Mafia Kiss* (1969) van Philip Loraine, of *The Busy Body* (1966) van Donald Westlake en *Cops and Robbers* (1972), *New Saturday in Milan* (1972) van Waren Tute en *Bullion* van John Goldsmith (1983: de maffia versus het goudkartel). Een redelijk goede beschrijving van maffia-operaties op middenniveau kan men vinden in *The Scarlet Ruse* (1974) van John D. MacDonald. Veel is het niet.

Er was echter wel een wildgroei van nieuwe antimaffia verhalen van het pulpmagazine type. Het eerste in de rij was wellicht *War Against The Mafia* (1969) van Don Pendleton, een boek dat aanleiding gaf tot een totaal nieuwe soort van *série noire*, sadistische wraakverhalen. (In *The Penetrator* infiltreert de held zelfs op voorspelbare wijze de maffia). De beste, of minst slechte dingen van deze antimaffiaschool waren de *Executioner* reeks, de *Matt Helm*-reeks en *The Violent World of Parker* (Westlake). Ook vermeldenswaard is een komische parodie: *The Gang That Couldn't Shoot Straight* (1970) van Jimmy Breslin.

De voornaamste poging om munt te slaan uit de golf van publieke belangstelling betrof nochtans eerder bewust levensechte “onthullingen” dan geromantiseerde thrillers. Tot deze categorie behoren *The Valachi Papers* (1969) en *Serpico* (1973) van Peter Maas, *The Last Testament of Lucky Luciano* van Martin en Hammel Gosch, *Memoirs* van Vito Genovese en *The Godfather* (1969) van Mario Puzo. (Deze werken werden begeleid door een groeiende lijst van historische werken over de maffia: om er slechts een paar te noemen: *Rapporto sulla Mafia* (1964) van Mario Farinella en Felice Chilanti, *The Honoured Society* (1964) van Norman Lewis, *La Mafia e*

lo Stato (1971) van Emanuele Macaluso, *Histoire de la Mafia* (1973 van Gaetano Falzone, *Maffioso: a History of the Mafia from its Origins to the Present Day* (1976) van Gaia Servadio).

Puzo's *Godfather* is werkelijk een categorie op zich. De auteur had reeds eerder blijk gegeven van een kritisch sociaal bewustzijn in zijn pogingen om — op bijna swiftiaanse wijze — de gelijkenissen tussen burgerlijke maatschappij en misdaadestablishment in de Verenigde Staten te schandvlekken. Eén van zijn eerste essays droeg de titel: *Hoe de misdaad Amerika gezond, rijk, zuiverder en mooier houdt*. In een ander schreef hij:

Hoe ons aanpassen aan een maatschappij die mensen oproept om oorlog te voeren, en tegelijk haar zakenlui toelaat om uit bloedvergieten winst te putten?... als de maatschappij steeds misdadiger wordt, moet de juist aangepaste burger per definitie steeds misdadiger worden. Dus, laten we nu de moed hebben om de laatste stap te zetten. (Puzo, p. 79)

De laatste stap bestond erin de Amerikaanse topmisdadiger voor te stellen als de best aangepaste Amerikaanse burger.

Nochtans, en John Sutherland herinnerde er ons aan, zei Puzo zelf dat hij de *Godfather* geschreven had enkel met het doel geld te verdienen. Het was voor hem een bewuste uitverkoop (wat aantoont dat hij zijn sociaal bewustzijn niet helemaal kwijt was, of toch tenminste niet zijn schuldgevoel over die uitverkoop): “Ik was 45 jaar oud en het artiest zijn beu... Het werd tijd om op te groeien en uit te verkopen” (Puzo, p. 34). Vandaag is het geen swiftiaanse ironie die bestsellers voortbrengt. De ironie in *The Godfather* werd zo subtiel dat 99 % van de miljoenen lezers ervan er zich in elk geval niet van bewust werden. Door een dialectische wending (Hegels *List der Geschichte*) lag de ware ironie (of interne logica van het verhaal?) in het feit dat het boek zich omtoverde tot een ware apologie van de maffia. De *capo dei tutti capi* is een voorbeeldige familievrader, die zijn vrienden beschermt, mensen gelukkig maakt, een groot beoefenaar van liefdadigheid en filantroop is en getuigt van alle echte kwaliteiten. Hij leeft volgens alle Grote Amerikaanse Waarden, verpersoonlijkt het ruige individualisme, steunt de Vrije Markteconomie, haat de Roden en is een Modelpatriot. Als hij dan al een paar vijanden laat vermoorden, dan is hun aantal onbetekenend vergeleken met diegenen die door de president van de Verenigde Staten, het gerechtelijk apparaat, de legerleiding of door het grootkapitaal geëlimineerd werden. Waarom dus de arme man behandelen als een zondebok? Is hij niet veeleer een slachtoffer van racistische vooroordelen tegen Italo-Amerikanen?

In Puzo's volgende boek, *The Sicilian* (1984), is de subtiel ironie verdwenen; de oplichterij wordt opzet. Salvatore Giuliano wordt als vanzelfsprekend genomen voor wat hij van zichzelf zegt te zijn: “een bandiet van het volk”. Wat hij in werkelijkheid was, de moordenaar van 430 meestal arme mensen, een werktuig in de handen van de landeigenaars, eerst van de Siciliaanse separatisten, vervolgens van de maffiavleugel, dat alles komt helemaal niet ter sprake...

Misschien kan, in laatste instantie, het afnemend belang in de evolutie van het misdaadverhaal van gangsters en van het thema van bendeleiders die “wettelijk gaan” verklaard worden door het feit dat de georganiseerde misdaad — zeker na de transformatie ervan in een andere vorm van *big business* — zich niet langer in de clandestiniteit ophoudt. De misdaden van de georganiseerde misdaad worden niet langer verdoozeld, of toch bijna niet meer. De moorden worden gesigneerd, zowel in de Verenigde Staten als op Sicilië. Blijkbaar heeft men niets te verbergen; de verantwoordelijkheid is een publiek geheim. Tekenend genoeg is het in *A ciascuno*

il suo (1966), Sciascia's klassieke maffiaroman, de amateurdetective die uiteindelijk gedood wordt, omdat hij achter de identiteit van de moordenaar was gekomen. De maffiosi leefden nog lang en gelukkig. Het is dus niet langer een criminologisch probleem van het onderzoek van een misdaad en van de identificatie van de moordenaar; in de plaats daarvan wordt het een politiek en economisch probleem van veroordelingen te kunnen bekomen en van het breken van een machtige organisatie. Wat nodig is, is niet het bestuderen van aanwijzingen, maar het vernietigen van goedgesmede banden tussen het syndicaat en de plaatselijke, regionale en nationale kapitalistische machtsstructuur. Vergeten we niet dat zelfs Al Capone enkel veroordeeld werd voor belastingontduiking, niet voor moord. Wanneer de regels van de kapitaalaccumulatie het gedrag van de georganiseerde misdaad beginnen te bepalen is het niet verwonderlijk dat zij meer en meer een gemeenschappelijke waardeschaal met de maatschappij in haar geheel beginnen te delen. Zoals een maffiabaas in een bekend verhaal tegen een ex-vennote zegt: "Gloria, wat heb je gedaan? Je hebt je met zaken bemoeid."

Hoe georganiseerder de misdaad wordt, hoe meer de aard van de moord zelf verandert. Bijgevolg kan moord niet het enige, of zelfs niet het hoofdonderwerp van de misdaadroman blijven. Moord ondergaat in het literaire *discours* dezelfde verandering als in de werkelijkheid. Moord als product van liefde, haat, afgunst, jaloersheid, boosaardigheid, hebzucht of afpersing verdwijnt van het toneel of wordt verdrongen naar de zelfkant van de misdaad. Leden van het Syndicaat hebben niet het recht de collectieve belangen in gevaar te brengen omwille van hun individuele passies. De individuele misdadiger bekleedt een kleine plaats in de wereld van het Syndicaat, net zoals dat het geval is met de individuele arbeider binnen een multinational. Enkel de Organisatie heeft recht op wraak — voor haar eigenbelang, voor haar eigen veiligheid, en tot haar meerdere eer en glorie. In de wereld van de institutionele misdaad heeft enkel moord in het belang van de Organisatie bestaansrecht. Dat betekent echter dat slechts één fundamenteel motief voor moord overblijft: hebzucht, of het nastreven van de materiële en veiligheidsbelangen van het Syndicaat. Moord wordt naamloos in de enge betekenis van het woord, een anonieme onderneming: Moord nv.

Op die wijze herleidt de georganiseerde misdaad moord tot een zuiver instrument van winst: niet erg verwonderlijk als men weet dat winst de gemeenschappelijke band vormt tussen het kapitalisme als systeem, zakenactiviteiten en de georganiseerde misdaad. Het loon van de zonde is de dood, maar het loon van de georganiseerde misdaad is de accumulatie van kapitaal. De georganiseerde misdaad is het kapitalisme, bevrijd van de ketens van het strafwetboek, maar met aanvaarding van de burgerlijke en zeker de handelswetgeving. De specifieke soort van vervreemding die eruit voortvloeit leidt tot moord omwille van de "zaken", tot de handel in moord als pure bron van winst, tot als het ware ontastbare moord, tot de dubbel vervreemde moordenaar, de moordenaar zonder persoonlijke betrokkenheid of passie, de moordenaar uit puur winstbejag. De ingehuurde maffiadoder vervangt de jaloerse minnaar, de comploterende schuldenaar of de afgeperste dokter. De doder is een beroeps, een expert, een technicus van de misdaad, gelijk te stellen met de specialist in ruimtetechnologie, productieschema's, bedrijfsadministratie of verkiezingscampagnes. Op die wijze verliest de moord haar mysterieuze eigenschappen, haar exotisch tintje. Ze sluipt niet langer 's nachts rond, want het zonlicht vormt niet langer een bedreiging. Iedereen weet "*whodunit*" of liever, is niet langer begaan met de vraag wie nu uiteindelijk de trekker heeft overgehaald, omdat men toch weet wie het gedaan heeft. De enige open vraag is of het contract uitgevoerd zal worden. Hier opnieuw spreekt het

taalgebruik boekdelen: met het begrip “contract” bevestigt de moord op duidelijke wijze haar punt van overeenkomst met de algemene commerciële geplogenheden, gemotiveerd door het winstbejag.

[1] Voor de oorsprong van het Bronfman familiefortuin, zie Peter C. Newman, *Bronfman Dynasty*, (Seal Books, Toronto, 1978).

13. Van zakendoen naar misdaad

Het laatkapitalisme wordt gekenmerkt door een enorme uitbreiding van de staatstussenkomst op het economische terrein en een daarmee gepaard gaande ongewone groei van het staatsapparaat en het parastaatsapparaat. Gevolg daarvan is een niet minder indrukwekkende uitbreiding van de reeksen wetten, verordeningen, voorschriften en reglementen waarmee de individuele ondernemer of onderneming geconfronteerd wordt. Deze berg van wetten wordt minder en minder nageleefd in het dagelijks leven.

In de eerste plaats om objectieve redenen. Het is praktisch onmogelijk geworden om die massa van wettelijke reglementen na te leven of te eerbiedigen, soms zelfs om er zich van bewust te zijn dat ze bestaan. Sommige bepalingen zijn in contradictie met andere. De keuze waar zakenlui en ondernemingen voorstaan is eerder welke wetten omzeild of overtreden kunnen worden, dan die van de wet te overtreden of te eerbiedigen.

In de tweede plaats vloeit uit de abnormale aangroei van de Staat een abnormale belastingaangroei voort. Hoewel een groeiend deel van de belastingen — het leeuwenandeel, zowel directe als indirecte, in de meeste Westerse landen — eerder betaald wordt door de loon- en weddetrekkenden dan door de kapitalisten, weerhoudt dit de individuele ondernemer, onderneming of rentenier er niet van om belastingverhoging als onaanvaardbaar te beschouwen. Een opvallende tegenstelling, met betekenis voor het ganse tijdperk van burgerlijke overheersing, wordt nu scherper en scherper: die tussen de belangen van de afzonderlijke firma als basiscel van de kapitalistische productiewijze en de belangen van die productiewijze in haar geheel. Individuele kapitalisten beschouwen zichzelf als belastingbetalers en willen de belastingen tot het uiterste beperken. De kapitalistische productiewijze als geheel daarentegen heeft nood aan een uitbreiding van de belastingen om efficiënter te kunnen werken in een periode van toenemende economische, sociale, militaire en politieke spanningen. Het resultaat is dat belastingontduiking en fraude één van de voornaamste bezigheden van de burgerij worden. Een totaal nieuwsoortig beroep duikt op, de fiscale adviseur, wiens functie erin bestaat om er op eerlijke of oneerlijke wijze voor te zorgen dat zijn klant minder belastingen betaalt dan vereist, en indien mogelijk zelfs totaal geen. Er wordt gebruik gemaakt van achterpoortjes in de wetgeving, en de buitenlandse belastingparadijzen floreren. Plaatsen als het eiland Man en de Kanaaleilanden, zelfs ganse landen als Luxemburg, Liechtenstein en Andorra, Monaco, de Kaaimaneilanden en de Bahama's danken een aanzienlijk deel van hun totale inkomsten aan deze functie.

Ten derde lobbyen werkgeversorganisaties, handelsverenigingen, kamers van koophandel en vooral grote ondernemingen om de uitvaardiging en praktische toepassing te manipuleren van wetten die de handelsactiviteit in specifieke domeinen en takken moeten regelen. Dit eerder om de vrijheid van de ondernemingen om hun klanten te pluimen in de hand te werken dan ze te beperken, om de burgers een echte keuze te ontnemen of concurrenten ervan te weerhouden om de winst te bedreigen. De activiteit van deze lobby's vereist een systematisch omkopen van wetgevers en staatsfunctionarissen, zoals op treffende wijze bevestigd werd door de door het FBI opgezette Abscam operatie.

Ten vierde, vertoonde de kapitaalexport van de Verenigde Staten na de Tweede Wereldoorlog een

kwalitatieve groei, wat vervolgens ook het geval was voor de buitenlandse verrichtingen van West-Duitse, Japanse en Italiaanse multinationale ondernemingen (Britse, Franse, Nederlandse, Belgische, Zwitserse en Portugese kapitalisten hadden op dit gebied reeds ervaringen opgedaan tijdens de vooroorlogse periode). Die buitenlandse verrichtingen brachten de multinationale ondernemingen in contact met landen waar het gemiddeld inkomen op elk niveau, en de beschikbare middelen voor afzonderlijke plaatselijke firma's, politici en hoge staatsambtenaren zoveel lager lagen dan die in het moederland, dat de verleiding om omkoperij, corruptie en financiële chantage op steeds groter wordende schaal aan te wenden, praktisch onweerstaanbaar werd. De aangehaalde verschillen bestonden niet enkel tussen de imperialistische landen en de landen van de Derde Wereld, maar ook tussen de rijkere en armere imperialistische landen; een illustratie daarvan is het bekende recente geval van multinationale corruptie, het Lockheed schandaal.

Het geheel nam in de Verenigde Staten zo'n belangrijke vorm aan dat een Congresonderzoek werd ingesteld, wat leidde tot het aannemen van de Wet op Corrupte Praktijken in 1977. Het produceerde ook boeken. Eén ervan, met de sprekende titel *Bribery and Extortion in World Business* van Neil H. Jacoby, Peter Nehemkis en Richard Eels, geeft de volgende beknopte voorstelling van de illegale middelen die door hedendaagse zakenkringen aangewend worden:

“De onthullingen over de door honderden belangrijke Amerikaanse ondernemingen uitgevoerde betalingen aan buitenlandse politieke figuren en staatsambtenaren voor politieke invloed en speciale gunsten, waren amper nieuws voor goed geïnformeerde mensen uit de zakenwereld, politieke kringen, nieuwsmedia en, zoals we moeten aannemen, uit de Beurscommissie zelf. Inderdaad, hier in de Verenigde Staten is corruptie in de relaties tussen handelswereld en regering reeds geruime tijd een redelijk gewone zaak (p. 172)... Politieke betalingen zijn een geïnstitutionaliseerd feit in de internationale handel. In praktisch elk land waar Amerikaanse zakenlui zich waagden aan investeringen of handel, werden zij geconfronteerd met het fenomeen van steekpenningen — de praktijk van het omkopen van regeringsverantwoordelijken als voorwaarde om aan handel te kunnen doen, regeringsambtenaren die geld afpersen als voorwaarde om hun officiële plichten te vervullen, regeringsambtenaren die verwachten — of zelfs eisen — dat hun discretie omtrent commissielonen in contracten beloond wordt, politici die bijdragen aan hun partijen of campagnes proberen los te futselen, gewoonlijk onder bedreiging van de veiligheid van de investeringen (p. 4)...

Politici op de “betaallijst” duiden over het algemeen een Zwitserse bankrekening aan waar de betalingen terecht kunnen, hoewel Japanse politici een zekere voorkeur aan de dag leggen om in yen betaald te worden en de sommen rechtstreeks te ontvangen. Bij een betaling aan de vroegere Hondurese president-generaal Oswaldo Lopez Arellano, stortte United Brands 1,25 miljoen dollar op een Zwitserse bankrekening (p. 6).”

In totaal 400 firma's uit de Verenigde Staten, waaronder 1/3 van de 500 grootste, gaven toe 750 miljoen dollar aan omkoopgeld te hebben uitbetaald in de periode 1973-79.

Ten vijfde verhoogt de toegenomen rol van de staatssector in de economie, doorheen de toegenomen aankoop van goederen en diensten door overheidsorganismen (vooral het leger, maar ook openbare firma's in sectoren zoals de telecommunicatie, massatransport, energie, enz.) bij grote ondernemingen en rijke individuele zakenlui de verleiding om hun immense geldinkomsten te gebruiken om hun kansen op bestellingen te verzekeren, of om hun

marktaandeel in de openbare sector de hoogte in te jagen. Het resultaat is een systematisch gebruik van corruptie en afpersing, in een nooit eerder geziene mate.

In de loop van de kapitalistische concurrentiestrijd zelf tenslotte, hebben de concentratie en de centralisatie van het kapitaal in het tijdperk van het monopoliekapitaal zo'n omvang bereikt dat de deur openstaat om de enorme inkomsten op illegale wijze te gaan aanwenden: geheime kartels, bedrieglijke afspraken erop gericht om hogere prijzen op te leggen (het meest bekende recente geval was dat van de Amerikaanse monopoliebedrijven van elektrische uitrusting, wat uitliep op een berucht proces in 1960-61); frauduleuze operaties zoals de poging van de oliemaatschappijen in 1973-74 om vorige stocks om te toveren tot lopende productie; industriële spionage; kwaliteitsverlaging van producten die aan het publiek verkocht worden zonder een daarmee gepaard gaande prijsverlaging, enzovoort. Deze praktijken werden zo courant dat een nieuw begrip werd uitgevonden om ze te beschrijven (blijkbaar door de criminoloog Edwin Sutherland): "witteboordenmisdadigheid" (het Duitse equivalent is *Wirtschaftsverbrechen*). Een door de American Management Association in 1977 gepubliceerde studie, *Crimes Against Business*, schatte de jaarlijkse oogst van de witteboordendelinquentie op 30-40 miljard dollar. Volgens Ralph Naders studiegroep in de Verenigde Staten, kostten de onwettige monopolistische praktijken in het begin der zeventiger jaren het Amerikaanse publiek jaarlijks tussen de 48 en 60 miljard dollar: dit cijfer lag zelfs hoger dan de totale jaarlijkse omzet van de georganiseerde misdaad in de Verenigde Staten.

Het resultaat van al de hierboven opgesomde veranderingen was een radicale ommekeer in het gedrag van de individuele bourgeois en de individuele onderneming ten opzichte van hun eigen staat en wet. De klaagzang van de Franse burgerlijke politicus Odilon Barrot tijdens de Julimonarchie, aan de vooravond van de revolutie van 1848 — "De wet is bezig ons te verstikken" — wordt meer en meer de roep van de hedendaagse zakenwereld. Eerbied voor de wet wordt minder en minder als vanzelfsprekend aangenomen. De zakenwereld wordt meer en meer geobsedeerd door de noodzaak om de wet te overtreden in de dagelijkse praktijk. Illegaliteit neemt de plaats in van legaliteit als normaal kader van het commerciële, industriële en financiële gedrag. Eén nevenproduct van deze ommekeer was de voortdurende uitbreiding van de juridische stand, zelf meer en meer georganiseerd op basis van commerciële firma's. Grote ondernemingen hebben dozijnen advocaten in dienst, wiens voornaamste functie het is om te onderhandelen met regeringsverantwoordelijken, concurrenten, klanten, leveranciers en juridische tegenspelers. Door hen te overhalen rechtsgedingen te laten vallen of door hen zelf te bedreigen met processen (onvermijdelijk van lange adem en duur) — eigenlijk door chantage op hen te plegen — zijn ze in staat de winsten van de onderneming te doen stijgen en de verliezen te doen dalen. Die onderhandelingen gaan tot in de gerechtskringen zelf, waar een steeds hoger percentage van gevallen geregeld wordt buiten de rechtszaal. De toename van het aantal processen op zich kan enkel in die richting leiden. Volgens *Le Monde* (31 oktober 1982) steeg het aantal gevallen van burgerlijk recht die voor de Franse tribunalen gebracht werden van 439.677 in 1970 tot 733.879 in 1980, terwijl het aantal processen-verbaal naar de openbare aanklager verwezen in dezelfde periode steeg van 9.878.403 naar 15.368.661 per jaar (15 miljoen per jaar op een bevolking van minder dan 55 miljoen!). Eén Franse firma pocht zelfs over het feit dat hun computer hen toegang verleent tot 10 ton vonnissen en gelijkaardige juridische documenten — het evendeel van 20.000 boekdelen van gemiddelde grootte — enkel voor de periode 1959-1984, een kwarteeuw.

Al deze zwaarwegende veranderingen op het niveau van de praktijk konden niet anders dan een diepe invloed uitoefenen op het niveau van de heersende burgerlijke ideologie, waarvan de bevoorrechte uitdrukking op literatuurgebied het misdaadverhaal is. Er is een gestage groei geweest van het aantal thrillers, waarin de aanwending van misdadige praktijken door de *big business* tot in de details beschreven wordt (voor het grootste gedeelte, maar zeker niet altijd, met negatieve gevoelswaarde). In 1959 schilderde William Haggard reeds op indrukwekkende wijze in *The Telemann Touch* de duistere, zelfs openlijk misdadige activiteiten van de grote oliefirma's. Sindsdien figureerden deze als de boosdoeners in een niet onaanzienlijk aantal andere thrillers, waaronder Alistair MacLeans *Sea Witch* (1977). In *Shall We Tell The President* (1977) van Jeffrey Archer plant de handvuurwapenindustrie de moord op de president, met de medewerking van een afgeperste senator, om te verhinderen dat een wet gestemd wordt die de privé-verkoop van handvuurwapens zou beperken. De illegale praktijken van een geneesmiddelenfirma in Afrika levert het onderwerp voor *A Loss of Heart* (1982). Na de dood van Ian Fleming schreef John Gardner een vervolg op de Bondreeks, *License Renewed* (1981), dat een gewetenloze magnaat ten tonele voert met zeer grote belangen in de elektronica, de luchtvaart en de kernenergie. De illegale vervuiling door een chemiereus wordt aangeklaagd in Robin Cooks *Fever* (1982). In *Basikasingo* (1982) beschrijft John Matthews het diamantkartel en hoe de topmanager ervan (bestaat er geen wet tegen laster?) zich inlaat met misdadige activiteiten om zijn positie veilig te stellen. Rivaliserende magnaten wenden zich tot nog misdadiger middelen, met inbegrip van diefstal op grote schaal en verschillende moorden, in hun pogingen om de plaats van de leider van het kartel in te nemen. In dezelfde zin zijn banken en andere financiële instellingen de belangrijkste boosdoeners in een aantal thrillers.

Nochtans vertonen al deze boeken een gemeenschappelijk gebrek dat hen binnen het kader van de burgerlijke ideologie houdt. Terwijl afzonderlijke reuzenondernemingen, en alle soortgelijke organisaties, inderdaad aangeklaagd worden, soms zelfs in scherpere bewoordingen dan vele marxisten zouden gebruiken, is dat nooit het geval voor het globale systeem. En toch is het het kapitalistisch systeem dat deze ondernemingen heeft voortgebracht, en dat ze steeds opnieuw zal reproduceren, zelfs indien ze af en toe worden vervolgd voor hun misdaden of zelfs, wat vaker gebeurt, in staat gesteld worden om failliet te gaan. De waarheid is dat ze allen samen het systeem vormen. Dus hoe kan men al de onderdelen veroordelen en tegelijkertijd het geheel behouden? Is het een kwestie van blindheid, naïviteit, cynisme of volstrekt materieel eigenbelang? Succesvolle schrijvers van misdaadverhalen maken uiteindelijk deel uit van de burgerlijke klasse, zij het dan niet op de verheven hoogte van de multinationale ondernemingen en hun bazen.

Er zijn echter een paar uitzonderingen, zoals *Green Monday* (1980) en *Someone Else's Money* (1982) van Michael M. Thomas, waar het systeem als geheel wel wordt aangeklaagd, zij het dan vanuit nostalgisch oogpunt (voor de speculanten de zaak overnamen, was de kapitalistische onderneming nog niet zo slecht).

14. Staat, zakenwereld en misdaad

De indrukwekkende toename van de misdaad in de moderne kapitalistische landen, eerst (in de Verenigde Staten) als gevolg van de Drooglegging, later wegens de wereldwijde uitbreiding van de drughandel en van de georganiseerde misdaadsyndicaten, stelt specifieke problemen voor het toepassen van de wet. De scheidingslijn tussen repressie en preventie van de misdaad werd vager en vager naarmate de informatievergaring in het middelpunt van het politieel werk kwam te staan. De aard zelf van de grootschalige misdaad en het geweld, “blind” en anoniem, zorgde ervoor dat de informatie een sleutelkwestie werd in het ontmaskeren van verdachten. De politie kon niet langer werken zonder constant een beroep te moeten doen op informanten en verklikkers. Populaire Amerikaanse televisieseries als *Kojak* en *Starsky en Hutch* hebben de verdienste dat ze, om zo te zeggen, een visueel bewijs leverden van de nieuwe opstelling: de verklikker die op organische wijze geïntegreerd is in het kamp van de deugdzame verdedigers van orde en gezag.

De verandering beperkt zich echter niet tot dat. Informanten kunnen hun taak niet vervullen zonder in een delicaat spelletje van *do ut des* te stappen. Informatie vloeit in twee richtingen: van het criminele milieu naar de politie, en van de autoriteiten naar de onderwereld. Sommige misdaden worden enkel maar opgelost of voorkomen omdat men toelaat dat andere begaan worden of onopgelost blijven. Aldus ontstaat er een symbiose tussen de twee zijden van de wet, en deze symbiose creëert morele dubbelzinnigheid en materiële corruptie. Niet enkel informatie, maar ook geld vloeit in de beide richtingen. Informanten verrijken zich door hun vroegere bondgenoten te verraden; de politie verrijkt zich doordat ze sommige gangsters laat gaan om andere te kunnen arresteren. De laatste jaren heeft dit fenomeen verbazingwekkende dimensies aangenomen, zoals de zaken Valachi en Serpico in de Verenigde Staten ons hebben aangetoond.

Laten we onze aandacht toespitsen op het sociale aspect van het probleem en het complexe probleem van de graad van individuele corruptie onder de politie terzijde laten. Het is meer en meer onmogelijk geworden om de georganiseerde misdaad te bestrijden zonder de georganiseerde misdaad te tolereren of in feite zelfs goed te keuren, zowel door de gebruikte methoden als door de bereikte resultaten. De handel in verdovende middelen is daarvan een prima illustratie.

De reden ligt voor de hand. De georganiseerde misdaad is niet zozeer een randverschijnsel van de burgerlijke maatschappij, maar vindt haar oorsprong meer en meer in dezelfde socio-economische krachten die de kapitaalaccumulatie in haar geheel beheersen: privé-eigendom, concurrentie en veralgemeende productie van consumptiegoederen (veralgemeende geldeconomie). De Zweedse popgroep Abba vatte de situatie op sprekende wijze samen in zijn liedje: “*Money, money, money — it’s a rich man’s world*”. (Hun eigen geschiedenis is een levendige illustratie van deze wet: met het enorme inkomen dat ze via hun platen verzamelden richtten ze prompt een investeringstrust op, en droegen op grote schaal bij tot het verkiezingsfonds van de coalitie van burgerlijke partijen). Een rijkemanswereld is echter ook een rijkegangsterwereld, vooral sinds de topgangsters relatief gezien rijker en rijker werden, en zeker kwalitatief rijker zijn dan de rijkste politie, of dan de overgrote meerderheid van de politici (Nixon zelf was zich bewust van die ongelijkheid).

De economische sleutelkwes­tie voor de georganiseerde misdaad, zoals we zagen, was om legale uitwe­gen te vinden voor illegaal ver­gaard kapitaal. In het laat­kapitalisme is dit slechts een specifieke — wellicht paradoxale, zelfs groteske — weerspiegeling van een meer algemeen probleem: dat van het vinden van geschikte investeringsterreinen voor massa's kapitaaloverschotten. Nochtans sluiten de twee fenomenen niet zomaar vast ineen: in feite hebben zij de neiging om in mekaar over te vloeien en mekaar te doordringen. Aangebrand geld wordt witgewassen via bankdeposito's die zich vaak, maar niet uitsluitend, bevinden in belastingsparadijzen. Maar de legale tegenhanger van aangebrand geld — kapitaal uit meerwaarde — vertoont eveneens de neiging zijn weg te vinden naar dezelfde banken in dezelfde belastingsparadijzen. Aangebrande en zuivere fondsen vermengen zich met mekaar in dezelfde balansen. Ze vermengen zich ook in het praktisch nastreven van meerwaarde, met alle mogelijke middelen. De scheidingslijn tussen gewetenloze speculanten, zwendelaars op grote schaal werkzaam op het gebied van het legale zakendoen, en echte boeven, wordt dunner en dunner. Investors' Overseas Services (IOS) was een dergelijk geval. Barney Cornfield begon zijn gigantische zwendel niet als volstrekt oplichter, maar als avontuurlijk speculant die op onvoorzichtige wijze de naoorlogse hoogconjunctuurtendens extrapoleerde naar een onbegrensde toekomst toe. Deze verkeerde beoordeling kostte zijn naïeve medewerkers en investeerders miljoenen dollars van de bijna 2 miljard dollar aan deposito's die hij bij mekaar verzamelde. Het ergste moest echter nog komen: een waarachtige boef, Robert Vesco, nam de zaak over en stal gewoon 224 miljoen dollar die hij niet meer losliet, en dat alles met de medeplichtigheid van de hoogste autoriteiten van een aantal landen, te beginnen met de Bahama's en Costa Rica.

Andere boeven werden in staat gesteld om werkzaam te zijn, enkel door de dekmantel die hen door de hoogste autoriteiten in de Verenigde Staten zelf werd verstrekt. In de jaren zestig slaagde een Texaans ondernemer erin om 20 miljoen dollar bijeen te rapen via transacties in fictieve meststoffenstocks, daarbij op handige wijze de hebzucht van privé-kapitalisten en de ingewikkeldheid van de burgerlijke wetgeving uitbuitend. Kort daarna richtte een groep van briljante jonge ondernemers Equity Funding Inc. op, waarvan in het jaarrapport stond dat men voor 20 miljoen dollar aan aandelen had geïnvesteerd in een bank in de *Midwest*, en verder miljoenen dollars in beleggingsfondsen: de waarheid was dat Equity Funding nooit enig aandeel in haar bezit had gehad, noch iets aan beleggingsfondsen geleend had (Raymond Dirk & Leonard Gross, *The Great Wall Street Scandal*).

Het gaat er geenszins verschillend aan toe daar waar het bepaalde belangrijke staatsactiviteiten betreft. Met het in praktijk brengen van zijn rol als beschermer, uitbreider en ondersteuner van de buitenlandse operaties van VS-ondernemingen en de wereldomvattende belangen van het Amerikaans kapitalisme, werd de Amerikaanse staat verplicht om mekaar opvolgende instanties voor verdeckte actie op internationaal niveau in het leven te roepen: eerst de OSS, daarna de CIA (waarvan de eerste directeur, sprekend genoeg, een bankier was én de broer van een minister). Een ganse bibliotheek werd reeds volgeschreven over de illegale of zelfs ronduit misdadige operaties die in vreemde landen door deze organismen werden opgezet, met vele van de meest sprekende onthullingen door ex-CIA-agenten zelf. Het infiltreren door informanten van de meest gevarieerde organisaties — van culturele verenigingen en studentenverbonden tot vakbonds­federaties en rivaliserende inlichtingendiensten — gaat hand in hand met enerzijds een systematisch gebruik van corruptie en, anderzijds, de directe toevlucht tot de misdaad, moord inbegrepen. Men leidt folteraars op, men bereidt militaire staatsgrepen voor en organiseert ze,

regeringen die beschouwd worden als onvoldoende vriendelijk gezind ten opzichte van het Amerikaans kapitaal of die de stoutmoedigheid hadden om Amerikaanse firma's te nationaliseren, worden systematisch ondermijnd. Soms worden dergelijke operaties gepland en uitgevoerd samen met de betrokken firma's, zoals dat het geval was met de ITT-samenzwering met behulp van de CIA en het Pentagon tegen de wettelijke regering van Salvador Allende in Chili.

Binnen de Verenigde Staten en andere West-Europese landen zijn politieke politie-instanties zoals het FBI op gelijkaardige wijze bezig met het infiltreren van organisaties die men als vijandig beschouwt ten opzichte van de burgerlijke maatschappij, vaak zonder enige wettelijke toelating of rechtvaardiging. Het wijdverbreide gebruik van informanten, het afluisteren van telefoons, omkoperij, meened en duistere of misdadige activiteiten; het verlenen van officiële gratie voor toegegeven misdaden; lankmoedigheid tegenover rechts terrorisme en geweldpleging tegen de vakbond, zelfs tot op het punt van het verdoezelen ervan: dit alles maakt deel uit van het arsenaal dat ter beschikking staat van het hedendaagse staatsapparaat.

Soms gebeurt het dat de symbiose tussen de staatsorganen, de grote zakenwereld en de georganiseerde misdaad plots aan het licht komt door één of ander incident, zoals de mislukte operatie van de Varkensbaai, opgezet tegen de Cubaanse revolutie, waarin de CIA, de regering van de Verenigde Staten (zowel de Eisenhower- als de Kennedyadministratie) en de maffia betrokken waren. (Er doen hardnekkige geruchten de ronde over het mogelijke verband tussen deze gebeurtenissen en de moord op president Kennedy).

Een identieke symbiose kwam aan het licht door de beruchte zaak van de SAC in Frankrijk. Dit was oorspronkelijk een privé-politie die door de gaullisten gebruikt werd in hun strijd tegen de OAS tijdens de laatste stadia van de nasleep van de Algerijnse Oorlog. Later werd zij het geheime leger van de gaullisten tegen politieke vijanden van alle pluimage. Uiteindelijk ontaardde zij in een bende gewone misdadigers, die een lange en bloedige lijst van geweld, foltering en moord op hun naam hebben staan. Na de machtsovername van Mitterand en volgend op een onthutsend parlementair rapport na de executie van een plaatselijk SAC-leider en zijn ganse familie (in totaal zeven personen!) in het zuiden, werd de SAC tenslotte uiteindelijk officieel ontbonden.

Hét meest onthullende geval dat wijst op deze groeiende symbiose tussen de georganiseerde misdaad, *big business* en de staat was datgene dat de Banco Ambrosiano, de maffia en de Italiaanse en Vaticaanse staat met elkaar verbond. Toen de Banco Ambrosiano ineens stortte, een put achterlatend van 1,7 miljard dollar, werd onthuld dat de hoofddirecteur, Robert Calvi, nauwe connecties had met de frauduleuze bankier Sindona wiens banken failliet waren gegaan in 1975, zowel in Europa als in de Verenigde Staten. Sindona had banden met topkringen uit de Italiaanse zakenwereld, én ook met de maffia. Zowel Sindona als Calvi onderhielden nauwe betrekkingen met fracties in het Vaticaan en bij christendemocratische politici. In feite had de voornaamste bank, het Instituto per le Opere di Religione (IOR), provisorische garanties gegeven aan bepaalde operaties van de Banco Ambrosiano in Centraal-Amerika, waarbij door de IOR gecontroleerde ondernemingen in Panama betrokken waren, operaties die wellicht als dekmantel fungeerden voor enorme illegale kapitaaltransfers en speculatieve activiteiten. De verrassing van het publiek steeg ten top toen men vernam dat aartsbisschop Marcinkus, hoofd van de IOR, in 1997 langdurig door het FBI verhoord was geworden wegens vermeende banden met de

maffia, die vermoedelijk gebruik wou maken van de extraterritoriale faciliteiten van de Vaticaanse bank in Italië om aangebrand geld wit te wassen, net zoals vele van de rijkste Italiaanse families dat deden om redenen van belastingontduiking en kapitaalexport.^[1]

Deze episode was enkel de meest recente en meest dramatische in een ganse reeks die de banden tussen het Italiaanse politieke en economische leven met de georganiseerde misdaad weerspiegelde. De rol die het miljardendollar-verkeer in illegale wapens speelde in het smeden van banden tussen plaatselijke christendemocratische fracties en de maffia in Sicilië, is welbekend. In het Italiaanse zuiden lijken de Rode Brigades nu de perverse alliantie tussen lokale christendemocratische bonzen en de gangsters van de Camorra vervoegd te hebben, met de bewering, in pseudo-marxistische formuleringen, dat door deze krachten gemobiliseerde sociale bewegingen een “rechtvaardige strijd van het superuitgebuide subproletariaat” vertegenwoordigen: de miljonairegangsters van de Camorra een “subproletariaat” — is dat niet wat bij de haren gegrepen?

En wat tenslotte te zeggen van de hardnekkige en betrouwbare rapporten volgens dewelke één van de voornaamste bronnen van wereldbevoorrading met heroïne — de zogenaamde Gouden Driehoek, aan de grenzen van Birma, Thailand, Laos en China — gedurende tenminste een tijdlang gecontroleerd werd door de CIA (samen met het transportnetwerk dat de drug naar het Midden-Oosten, Europa en de Verenigde Staten bracht)? Illegale drugs staan eveneens aan de top van de exportallianties aan de andere kant van de wereld, in landen als Bolivia, Peru en Colombia. *Los narcos-trafficantes* hebben controle over militair en politiek personeel tot op de hoogste niveaus, tot onlangs in Bolivia met inbegrip van de president van de republiek, generaal Garcia Meza. En wanneer ambtenaren van het VS-drugbestrijdingsbureau in botsing komen met deze hooggeplaatste gangsters wordt een stroom van patriottische retoriek losgelaten over de noodzaak om “nationale hulpbronnen” te verdedigen tegen het Yankee-imperialisme!

De belangrijkste klemtoon die hierbij gelegd moet worden is dat het geheim van die toenemende symbiose niet ligt in een soort duistere, satanische samenzwering, noch in een aangeboren boosaardige menselijke natuur. Het ligt eerder in de allesoverheersende macht van het grootkapitaal, de magnetische kwaliteit ervan om onder de veralgemeende warenproductie meer geld en meer macht aan te trekken (meerwaarde, toenemende greep op de staat). Als we komaf maken met de instituties van de markteconomie zal de symbiose verdwijnen. Schaf deze slechts gedeeltelijk af en misdaad, corruptie, hebzucht en de macht van het geld zullen voor de helft verdwijnen, voor de helft overleven onder bureaucraten. Dat is precies wat gebeurde in de Sovjetunie, China en Oost-Europa (waar de misdaadroman ook ten dele verdween en ten dele voortleeft). De DDR-auteur Ernst Kaemmel begreep niet de subtiele en ingewikkelde innerlijke verbanden tussen warenproductie en aliënatie, kapitalisme als veralgemeende warenproductie en veralgemeende aliënatie, privé-eigendom, geld en corruptie, misdaad en het misdaadverhaal. Hij brengt deze complexiteit terug tot de lineaire verhouding privé-eigendom/kapitalisme/aliënatie, en leidt daaruit een eveneens mechanische verhouding kapitalisme/misdaad/misdaadverhaal af (*Literatur unter dem Tisch*, 1962). Zodoende was hij niet in staat het overleven, zelfs de ervaring te verklaren van het misdaadverhaal in de zogenaamde “socialistische” landen, te beginnen met de DDR zelf, waar het een bloeiend genre geworden is, zij het dan (gedeeltelijk) gemanipuleerd door de staat.

Wellicht wordt de beste illustratie van hoe ver het met deze symbiose van staat, *big business* en

misdad staat verschaft door het fenomeen van de *spooks*. Dit zijn ex-veiligheidsagenten van regering of leger die privé-veiligheidsfirma's opzetten om de belangen te dienen van privé-ondernemingen of rijke individuen (met inbegrip van gangsters), vaak door het aanwenden van illegale of zelfs misdadige middelen. Vermits zij door officiële veiligheidsdiensten als de FBI, de CIA, SAS of MI-5 vaak gebruikt worden voor het "vuile werk", kan de scheidingslijn tussen spooks en echte regeringsagenten nooit duidelijk getrokken worden, zoals op dramatische wijze aangetoond werd met het Watergateschandaal.

De fantastische expansie van de "Veiligheidsgemeenschap" in de Verenigde Staten gedurende en na Wereldoorlog II was de meest directe oorzaak van dit fenomeen. Bij deze "gemeenschap" zouden wel eens zowat een half miljoen agenten of medewerkers betrokken kunnen geweest zijn, wat betekent dat het aantal vroegere personeelsleden van de inlichtingendiensten dat afvloeide wegens normaal verloop en periodieke conjuncturele zuiveringen (zoals gebeurde na Watergate) enorm groot was. Vermits het enkel mogelijk is te overleven in de kapitalistische maatschappij door het verkopen van zijn arbeidskracht (tenzij men toevallig rijk is), vermits arbeidskracht gedeeltelijk bepaald wordt door vaardigheid en vermits de enige vaardigheid waarover geheimagenten in het algemeen beschikken op eufemistische wijze herverpakt kan worden als "veiligheidsdiensten", was het haast onvermijdelijk dat een groot privé-veiligheidsnetwerk zou voortgebracht worden door het enorme inlichtingsapparaat van de staat.

Intussen evolueerde de vraag aan hetzelfde tempo als het aanbod. De op wereldschaal uitgevoerde operaties van de multinationals bracht deze in aanraking met regeringen, staatsambtenaren en staatsdiensten, hetzij in botsing ermee, hetzij in één en hetzelfde samenwerkingsverband. De enorme inzetten in de monopolistische concurrentie werden groter met de rijkdom en de macht van de reuzenondernemingen zelf. En de explosie op het gebied van elektronische kennis produceerde een waar arsenaal voor de industriële en financiële misdaad. Dus kon het amper verwonderen dat er een praktisch onbegrensde vraag zou ontstaan naar diensten zoals bewaking, afluisteren, aftappen, industriële spionage en diefstal, het uitmelken van elektronische data (en soms van de fondsen die erdoor gecontroleerd werden), zelfs je reinste moord.

Jim Hougans "Spooks" (1978) beschrijft een aantal gekende en minder gekende internationale schandalen die verschillende aspecten van dit nieuwe fenomeen illustreren. De meesten onder ons zullen al wel gehoord hebben van de aanslagen op Fidel Castro's leven door vroegere agenten die met de CIA (of met delen ervan) en met de gangsters uit Miami samenwerkten. Niet zo gekend is het feit dat *spook* Walt Mackem een invasie van het eilandje Abaco plande, met het doel er een afzonderlijke entiteit van te maken, los van de Bahama's. Het waren *spooks* in dienst van twee moorddadige dictators die verantwoordelijk waren voor de moorden op de vroegere ambassadeur van Chili Letellier in Washington en op een prominent Baskisch expert op het gebied van de Dominicaanse Republiek (auteur van *The Era of Trujillo*). *Spook* Mitch Werbel organiseerde achtergrondscènes van een invasie voor een CBS-film — scènes die als camouflage dienden voor een echte geplande invasie van Haïti, om daar een efficiënter operatiecentrum dan Miami op te zetten en dit aan te wenden tegen de Cubaanse revolutie. Kolonel Allen Bell, chef van de Dektor Counter-Intelligence Inc., telt onder zijn klanten een lange lijst van Amerikaanse reuzenondernemingen. De *spooks* van Fidelifacts probeerden bezwarend materiaal tegen Ralph Nader te verzamelen voor rekening van General Motors, en kregen daarbij de bescherming van

de IBM databank.

De schandelijkste van alle door *spooks* uitgevoerde zakenoperaties was wellicht die opgezet door Robert Maheu in het midden van de jaren vijftig, tegen de Griekse scheepsmagnaat Aristoteles Onassis. Maheu was de vroegere rechterhand van miljardair Howard Hughes. Door het vervalsen van documenten, het manipuleren van Amerikaanse gerechtskringen en het gebruik van elektronische afluisterapparatuur, probeerde Maheu Onassis te breken, of ten minste de overeenkomst te saboteren die deze laatste het monopolie gaf over de olietransporten vanuit Saoedi-Arabië. Voor wiens rekening handelde hij? Het oliekartel? Een deel van de CIA? Concurrenten? Al deze samen? Wellicht zullen we het nooit te weten komen.

Dergelijke sensationele activiteiten konden niet anders dan inspirerend werken op een nieuw subgenre, de “waargebeurde” politieke thriller. Het centrale thema is hier de samenzwering, vaak gepaard gaande met een overvloedig kruiden met “onthullingen” die interne informatie geven over wat er zich echt afspeelt achter de scènes van de wereldpolitiek. Vooral sinds Watergate gaat het in de beschreven samenzweringen vaak over denkbeeldige presidenten van de Verenigde Staten, of het nu om licht geromantiseerde echte figuren gaat of om scheppingen van de fantasie. We ontmoeten echter tevens reïncarnaties van de vroeger sjah van Iran; Saoedi-Arabische politici, oliesjeiks en hun Libanese tussenpersonen; Israëliische ministers, generaals of chefs van de Mossad; internationale terroristen; hebzuchtige Zwitserse bankiers; Duitse politici die een Vierde Rijk plannen; Italiaanse magnaten die militaire staatsgrepen in mekaar steken, met of zonder behulp van de maffia; ontelbare agenten van de KGB of van de Chinese geheime dienst; enzovoort.

Voorbeelden van het nieuwe genre zijn *The Odessa File* van Frederick Forsyth, *The Holcroft Covenant* (1978) van Robert Ludlum, het bepaald superieure *Salamander* (1977) van Morris West, plus zijn *Harlequin* (1974) en *Proteus* (1979), *Side Effect* (1979) van Robert Hawkey en *Presidential Emergency* (1978) van Walter Stovall, waarin een veronderstelde president van de Verenigde Staten zelfs overloopt naar de Chinese Volksrepubliek. Colin Forbes' *The Leader and the Damned* (1983) voert zelfs Martin Bormann, uitgerekend hem, ten tonele als een Sovjetspion, die naast Hitler werd gedropt vóór de *Führer* de macht greep, en hem later vervangt door een dubbelganger. Een beetje ver gezocht, vindt u ook niet? Romans van dit genre krijgen een bijzonder spookachtig effect wanneer ze geschreven worden door vroegere hoge regeringsambtenaren of mandatarissen: voorbeelden die me te binnen schieten zijn *The Canfield Decision* (1976) van ex-vicepresident Spiro T. Agnew en een amper verhulde *roman à clef*, *The Company* van John Ehrlichmann, voorheen topmedewerker van Nixon in het Witte Huis.

[1] Deze onderlinge afhankelijkheid van informanten en politie omvat eveneens het domein van de spionage en de contraguerrilla. *Vengeance* (New York, 1984) beweert het “ware verhaal” te vertellen van een ploeg Israëliische geheime agenten, die de moord op de atleten van de Olympische Spelen van 1972 in München willen wreken. De auteur George Jones laat geheim agent Avner meer dan een miljoen dollar betalen aan terroristen, in ruil voor informatie. Het geld zal gebruikt worden om het soort operaties te financieren die ze nu net wensen te wreken! Expert Ken Follett geeft het volgende commentaar: “Zoals de geheime FBI-agenten op de

vergaderingen van de Communistische Partij opkomen voor een grotere strijdbaarheid, kunnen de geheime agenten zich niet in de terroristische wereld bewegen zonder het terrorisme te helpen en aan te wakkeren.

[2] Zie Rupert Cornwall, *God's Banker* (Londen, Gollancz, 1983). Meer controversieel is Richard Hammers *The Vatican Connection*, 1982.

[3] In Cuba werd onlangs een boek gepubliceerd dat welwillend staat tegenover het misdaadverhaal. Een lid van het Centraal Comité van de Bulgaarse Communistische Partij, Bogomil Rainov, is de schrijver van detectiveverhalen die een grote verspreiding kennen in Oost-Europa.

15. Van een integrerende naar een desintegrerende functie van het misdaadverhaal

De ideologische functie van het misdaadverhaal is niet zomaar een objectieve functie, die voortkomt uit de invloed die het uitoefent op het grootste deel van de lezers ervan, noch uit het soort ideeën die het helpt verspreiden en de wijze waarop deze de burgerlijke maatschappij en haar waarden rechtvaardigen. Op zijn minst gedurende een ganse historische periode was deze functie het resultaat van een bewuste keuze van de auteurs zelf. De bestudering van de biografieën van sommige van de beroemdste klassieke detectiveschrijvers is daarbij onthullend. Deze tonen aan in hoeverre figuren als Sir Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc, Agatha Christie, Dorothy Sayers of G.K. Chesterton ultraconservatieve verdedigers waren van de gevestigde orde (om maar te zwijgen van schrijvers van minder allooi als Edgar Wallace of E. Philip Oppenheim die groteske tirades afsteken tegen “bolsjewistische samenzweerdere” in het Engeland van de jaren twintig: Edgar Wallace, “Ik haat de Britse arbeider!”)[1]

Neoklassieke auteurs als Dashiell Hammett, Georges Simenon, Claude Aveline en Rex Stout vertegenwoordigen een typisch overgangsfenomeen. Hammett werkte acht jaar lang als Pinkerton agent, ingezet tegen stakers en linkse organisaties. Van daaruit schakelde hij over naar een privé-detectivebureau, zonder enige betrokkenheid in de klassenstrijd. Daarna begon hij te schrijven voor sensatiebladen en tenslotte ging hij over naar “ernstige” detectiveromans. Dit was een bewuste ontwikkeling: Hammett voelde zich slecht door het feit dat hij werkgevers had geholpen bij het bestrijden van stakende arbeiders, en koos opzettelijk voor een andere job. (Men zegt dat hij ooit eens een aanbod weigerde te aanvaarden van Anaconda Copper om de arbeidersleider Frank Little te vermoorden.) Hij schreef zelf over deze keuze. Nadien evolueerde hij verder in de richting van een links literair milieu, en werd de partner van de communistische auteur Lilian Helman. Dat betekende niet dat de romans die hij na deze ommekeer in zijn leven schreef zich uitdrukkelijk opstelden tegen de burgerlijke waarden: er was niets in die zin, zoals ik reeds probeerde aan te tonen in een vorig hoofdstuk. Hij hield er wel mee op diegenen die zich verzetten tegen wet, orde, eigendom of fatsoen als vanzelfsprekende misdadigers te behandelen. Rex Stout volgde een nogal verschillend traject. Men zegt dat hij zijn literaire loopbaan begon als openlijk radicaal, misschien zelfs wel sympatiserend met de Communistische Partij. Later bewoog hij zich politiek naar rechts, zoals aangetoond wordt door de duidelijke toegevingen aan het McCarthyisme in *The Second Confession* (1950), waarin “één van ’s lands vooraanstaande economen” een moordenaar wordt om te verbergen dat hij een geheim KP-lid is geweest. Maar in *The Doorbell Rang* (1966) wordt het FBI flink onderhanden genomen als oncontroleerbaar en oppermachtig instituut, — wat de eigendunk van Nero Wolfe kwetst. Terwijl zelfs zijn vroegste werken (waarvan sommige, zoals *Fer de Lance* of *Too Many Cooks* tot zijn beste behoren) geen enkele breuk met de burgerlijke ideologie vertonen, geven zij niettegenstaande dat een meer dubbelzinnig beeld van de hogere standen dan bijvoorbeeld het geval is met de verhalen van Agatha Christie.

Georges Simenon verklaarde in een gesprek met J. Altweg (*Die Zeit*, 2 april 1976) zonder omwegen:

“Negentig procent van de bevolking... zijn slaven... met inbegrip van de hogere en zelfs hoogste lagen van bedienden, slaven die niet merken dat ze uitgebuit worden door een zeer kleine

minderheid. En deze minderheid vertegenwoordigt zelfs nog niet de andere tien percent van de bevolking. Zelfs onze politici, of ze het nu weten of niet, liggen in werkelijkheid onder de duim van een paar ondernemingen die alles en iedereen overheersen.”

Raymond Chandler vormt de uitzondering in deze groep van schrijvers. Hij kreeg een fortuin bijeen in de opleving van de jaren twintig, maar speelde alles kwijt in de Depressie. Dan verwierf hij opnieuw roem en rijkdom tien jaar later als Hollywoodschrijver. Hoewel hij zijn held Philip Marlowe ten tonele voerde als rebel tegen een corrupte maatschappij, eindigde hij zelf in corruptie: niet enkel materiële, maar ook morele corruptie, als aanhanger van het McCarthyisme.

In tegenstelling hiermee, was Claude Aveline lid van de Franse Communistische Partij (of op zijn minst sympathisant) toen hij vele van zijn detectiveverhalen schreef.

De ommekeer, waarnaar deze romans de overgang vormden, kwam duidelijk naar voor met de geboorte van de spionageroman. De ware natuur zelf van de spion als een agent van de staatsmacht (zij het dan als vijandig en vreemd element) betekende dat het dienen van de belangen van de Staat, dus de aard van de Staat, dus de aard van orde en gezag zelf, niet langer geïdentificeerd werd met het absolute Deugdzame, waartegen enkel het Kwaad zijn lelijk hoofd kon opsteken. Het relatieve, dubbelzinnige karakter van orde en gezag vond op massale schaal ingang in het detectiveverhaal. Sommige wetten zijn goed, andere slecht; de ene orde moet verdedigd worden, de andere bestreden. Dit is niet langer de burgerlijke ideologie in haar zuivere vorm.

In navolging van de Russische “formalistische” literaire criticus Tynjanov, legt Stefano Tani de nadruk op de interne logica van de evolutie van het misdaadverhaal: hij noemt het de ommezwaai van de detectiveroman naar de “antidetective” roman. Hij verklaart dit door een negatie van het aanvankelijke “constructieve beginsel”. Deze verklaring gaat ongetwijfeld op, maar ze is onvoldoende. De interne logica van de evolutie van het genre moet verbonden worden met de overheersende mentale structuren van de maatschappij, die op hun beurt verbonden zijn met de maatschappij in haar geheel. Alleen hun onderlinge verbondenheid kan *verklaren* waarom het misdaadverhaal op een welbepaald ogenblik veranderde en waarom deze verandering in welbepaalde landen begon. In die zin is de analyse van het historisch materialisme soepeler en rijker dan die van de formalistische literaire kritiek.

Het breukpunt in de integrerende functie van de detectiveroman ten aanzien van de burgerlijke maatschappij werd aanzienlijk groter met de enorme opgang van (vaak blind) geweld in de jaren vijftig; met het wijdverbreide gebruik van informant door de politie en de daaruit volgende toenemende vermenging tussen politiediensten, informanten en misdadigers; met het grootschalig binnendringen van de georganiseerde misdaad in de legale zakenwereld, en de aanwending van illegale of zelfs misdadige methodes door deze laatste; met de toenemende symbiose tussen misdaad, *big business* en een versterkte staat. Zoals we zagen vonden deze ontwikkelingen hun weerspiegeling in detectiveverhalen en thrillers. Deze weerspiegeling verwijderde zich noodzakelijkerwijze steeds meer van een manicheïstische voorstelling van de maatschappij. Terwijl de misdadiger in het algemeen met niet meer sympathie dan voorheen behandeld werd, werd de gevestigde orde geleidelijk aan steeds dubbelzinniger, meer en meer geïdentificeerd met duistere praktijken, corruptie, compromissen over basiswaarden. Wat aanvankelijk gold voor vijandige buitenlandse mogendheden in het spionageverhaal, gold nu ook steeds meer voor de eigen staat van de schrijver. Orde en gezag waren niet langer het absolute

Goede: zij werden relatief, dubbelzinnig, dubieus. De individuele bestrijder van de misdaad — hetzij privé-detective of eerlijke politieagent — was niet langer meer een zelfverzekerde, “positieve” held vanuit burgerlijk standpunt gezien. Het werden haast tragische figuren, die werkten binnen het kader en in dienst van een establishment waarin ze minder en minder geloofden, dat ze zelfs begonnen te haten en verachten.

Net op het moment dat de Westerse thriller grotendeels gekenmerkt werd door een teruggang van het manicheïsme, werden detective- en spionageverhalen met een éénduidige en moraliserende tendens een bloeiend genre in de Sovjetunie. De “slechterikken” (plaatselijke misdadigers of Westerse spionnen) zijn 100 % slecht; de helden (Sovjet politie-inspecteurs of agenten van de contraspionage) zijn 100 % goed.

Deze imitaties van Westerse thrillers uit een voorbije periode zijn vaak saai, zowel voor de lezer uit het Oostblok als voor die uit het Westen. Maar ze onthullen op onopzettelijke wijze veel meer dan de inschikkelijkheid van de auteurs met de behoefte van de nomenclatuur aan ideologische manipulatie. Onmiddellijk rijst de vraag: waarom moeten auteurs als Mikhail Chernyonok of Yulian Semnyonov de gemiddelde Sovjetlezer geruststellen over de plaats van de misdaad in zijn maatschappij? Indien de misdaad een marginaal fenomeen is in de Sovjetmaatschappij, en verder wegwijnt, waarom worden dan miljoenen boekexemplaren aan het thema gewijd? Indien ze niet marginaal is, waar vindt ze dan haar oorsprong? Waarom worden Sovjetspeurders afgeschilderd als niet-drinkers, terwijl bijna alle andere figuren in deze romans alcoholici zijn? Is het niet omdat alcoholisme, zoals misdadigheid, een enorm sociaal probleem is geworden in de USSR? Als dat zo is, illustreert het dan niet het feit dat de Sovjetmaatschappij, verre van socialistisch te zijn, eerder diepgaand gedemoraliseerd en vervreemd is? En is dat niet precies de reden waarom de heersende bureaucratie-ideologen trachten twijfel en angst rond sociale spanningen te sussen (en te controleren met moraliserende sprookjes, in plaats van ze te verklaren via de marxistische methode, die de onaangename neiging heeft om rebellie te produceren?).

De biografie van Graham Greene geeft een sprekende illustratie van deze evolutie weg van het manicheïsme in het westen, zoals te zien is doorheen zijn romans. Greene begon als behoudsgezind agent van de Britse geheime diensten, als verdediger van reactionaire zaken als de strijd van de katholieke kerk tegen de Mexicaanse Revolutie (*The Power and The Glory*, 1940) en als bepleiter van de noodzakelijke barmhartige functie van de godsdienst in een context van menselijke ellende (*Brighton Rock*, 1938; *The Heart of The Matter*, 1948).

Hoe beter hij echter de sociaal-politieke realiteiten van de derde wereld waar hij werkte leerde kennen, en hoe directer hij geconfronteerd werd met de opkomst van de revolutie in die landen, hoe meer zijn twijfels over het imperialisme groeiden, en hoe meer zijn romans zich verwijderden van elke identificatie met dit laatste. In *Our Man in Havana* (1958) stak hij enkel nog maar de draak met het imperialistische spionagenet. Waar Greene zich bijzonder vijandig had opgesteld tegenover de Maleise en Keniaanse guerrillastrijders, begon zijn houding te veranderen in Vietnam (*The Quiet American*, 1955) en, zoals hij beschrijft in zijn autobiografie (*Ways of Escape*, 1980), verhardde hij zijn houding in anti-imperialistische zin verder in Zaïre (*A Burnt-Out Case*, 1961), Haïti (*The Comedians*, 1964), Paraguay (*The Honorary Consul*, 1973) en Zuid-Afrika (*The Human Factor*, 1978). Deze evolutie bereikte haar hoogtepunt in zijn sprekende ontmaskering van de wederzijdse verstrengeling van gangsterisme en overheid (met inbegrip van het gerechtsapparaat) in de streek van Nice in Zuid-Frankrijk in zijn laatste boek

J'Accuse — in Frankrijk verboden door de “socialistische” regering van Mitterand en Mauroy.

De veranderde ideologische inhoud van het detective- en spionageverhaal, en de nieuwe tragische rol van de held, komen het best tot uiting in een ganse reeks werken verschenen in de jaren zestig: het opmerkelijkst in *The Spy Who Came In From The Cold* (1963) en daarop volgende romans van John Le Carré, en Len Deighton's *The Billion Dollar Brain*. Nu wordt “onze” gevestigde orde als (bijna) even slecht afgeschilderd als de “hunne”. Nog erger, terwijl de held de Vijand bestrijdt is hij er zich niet alleen ten volle van bewust dat hij een dubieuze zaak verdedigt, maar verwacht hij ook regelmatig verraden of in de rug gestoken te worden door de meesters. Zeer geleidelijk aan kruipt de held opnieuw in de rol van de rebel, in de plaats van in die van verdediger van orde en gezag. Andere tophrillers uit recente jaren die getuigen van deze tendens zijn *Gorky Park* (1981) en *Marathon Man* (1974). In deze laatste is het onderscheid tussen “goede” spionnen (die van ons) en “slechte” (die van hen) praktisch onbestaande: de mannetjesputters zijn anonieme agenten van onbekende nationaliteit geworden, die op onverschillige wijze hun diensten verkopen aan een opeenvolging van machten (en vroegere machten, in de figuur van een belangrijke nazioorlogsmisdadiger). Terloops, ze zijn allen top experts op het gebied van de edele kunst van het moorden. De ware held van het boek is niet langer iemand die op de hielen zit van een misdadiger, maar een onschuldige jongen die vecht voor zijn leven tegen agenten die samenzweren in de naam van de hemel weet wat. Door een eigen interne logica is de thriller dicht genaderd tot de wereld van Kafka, met de onschuldige als K. De scheidingslijn tussen misdaad en gevestigde orde, tussen het Kwade en de bestraffing ervan is verdwenen.

Deze evolutie in het misdaadverhaal betekent natuurlijk dat het niet langer kan functioneren als literair genre dat ertoe bijdraagt de lezers ervan te overtuigende legitimiteit van de burgerlijke maatschappij te aanvaarden. De integrerende functie ervan is afgenomen, en het is in feite desintegrerend geworden ten opzichte van die maatschappij. Objectief gezien is het begonnen met het in vraag stellen naar miljoenen mensen toe van de fundamentele waarden van de bourgeoisie. Nochtans is het één zaak om de burgerlijke ideologie in vraag te stellen of zelfs op objectieve wijze te ondergraven, het blijft een andere zaak om ze bewust over de ganse lijn te verwerpen. Dit wordt enkel mogelijk wanneer een ander geheel van ideeën en waarden er tegenover geplaatst kan worden. Er is in die zin nog niets gebeurd, zelfs niet in de meest verfijnde varianten op de hedendaagse thriller.

In de eerste plaats blijft de fundamentele structuur van het detectiveverhaal er één waarin een individuele held het opneemt tegen een groot misdadiger, een verpersoonlijking van het Kwade, of tegen de één of andere anonieme machine. Deze op het individuele gebaseerde confrontatie stemt overeen met de burgerlijke orde: het is eenvoudigweg de opperste rationalisatie van de concurrentie tussen privé-eigenaars van waren op de markt.

Het neemt groteske afmetingen aan in Sulitzers *L'Homme Vert*, waarin één persoon (een vage mengeling van verschillende “levensechte verhalen”, waaronder dat van de miljardair Ludwig en dat van de auteur zelf) een nieuwe staat tracht te stichten in Amazonië, nadat hij de rijkste man ter wereld geworden is (via daden die helaas niet onthuld worden!). Hij neemt het niet enkel op tegen de meeste multinationals, maar ook tegen bijna alle landen ter wereld en tegen de Verenigde Naties zelf.

In de tweede plaats is het individueel in opstand komen tegen de heersende corrupte en

corrumperende burgerlijke waarden (laat staan tegen de bestaande burgerlijke orde) op lange termijn ondoeltreffend en gedoemd te mislukken. Het is een sisyfusarbeid: elimineer één oneerlijke politieagent en er komen er tien voor in de plaats; beteugel één meedogenloze speculant in onroerende goederen en er komen er onmiddellijk tien nieuwe tevoorschijn; maak één tirannieke magnaat een kopje kleiner en vijf ondernemingen zullen onmiddellijk fusioneren tot een nog tirannieker monopolie. Individuele rebellie leidt onvermijdelijk in een steegje zonder einde: “Je kan onmogelijk *City Hall* bestrijden.” Enkel de collectieve, georganiseerde opstand, geworteld in sociale krachten met een objectief potentieel en de subjectieve wil om de burgerlijke maatschappij te overstijgen — dus geworteld in de arbeidersklasse — biedt een uitweg. Zo’n collectieve opstand heeft echter zelden iets te maken met de inhoud van thrillers.

Daarom kan de held uit de gesofistikeerde thriller zelfs in de beste gevallen niet anders dan een tragische figuur zijn, een kleinburger (niet in pejoratieve zin), eerder dan een proletarisch-revolutionaire protagonist. Daarom kan de gesofistikeerde thriller op het gebied van de ideologie nooit verder gaan dan het onthullen en intensifiëren van de algemene crisis van de burgerlijke ideologie die het laatkapitalisme kenmerkt. Hij kan nooit tot een breuk komen met die ideologie, noch deze overstijgen.

Deze fundamentele tegenstelling, die zelfs de meest progressieve eindresultaten van de evolutie van het detectiveverhaal raakt, wordt duidelijk geïllustreerd door twee voorlopers van de sociaalkritische groep, Le Breton en Friedrich Dürrenmatt. (Sommige critici plaatsen G.K. Chesterton in dezelfde categorie, maar ik kan het daar niet mee eens zijn: alhoewel Chestertons *Father Brown* niet van rijke lui houdt, noch kapitaalaccumulatie goedkeurt, heeft hij een dogmatische opvatting over Goed en Kwaad die volkomen consistent is met het in stand houden van de stabiliteit van de burgerlijke maatschappij. Le Breton en Dürrenmatt vormen een gans ander geval).

Le Breton, die men vaak de anarchist onder de misdadaanschrijvers noemt, bouwt zijn intriges opzettelijk niet op rond conflicten tussen misdadigers aan de ene en officiële of amateur-ordehandhavers aan de andere kant, maar wel rond conflicten tussen misdadigers zelf. “Goede” misdadigers, individualistische rebellen tegen een verrotte en corrupte maatschappij, eerbiedigen zekere regels, werken niet samen met de flikken, volgen een erecode, verraden hun medeplichtigen niet, verdelen de buit op eerlijke wijze binnen de bende. “Slechte” misdadigers bedriegen mekaar vrijelijk, bestelen mekaars compagnons, doden mekaar om het eigen aandeel in de buit te vergroten, aarzelen niet om te verklikken aan de flikken om hun eigen vel te redden, gebruiken de laagste vorm van afpersing om de concurrentie te elimineren, dringen hun attenties op aan vrouwen. In dit duistere, wanhopige universum verschijnt de individuele eer als de enige maatstaf van integriteit. De kleinburgerlijke, of preburgerlijke aard van die anarchistische rebellie tegen de burgerlijke maatschappij is overduidelijk.

Men kan hetzelfde besluit trekken uit Dürrenmatts klassieke detectiveromans *The Judge and His Hangman* (1950) en *Suspicion*. Politiecommissaris Bärlach heeft de schijnheiligheid en corruptheid van de burgerlijke maatschappij doorzien:

“De burgerlijke orde is niet langer rechtvaardig. Ik weet hoe ze werkt... men geeft de vrije hand aan de grote boeven, enkel het klein grut wordt gevat. Een aardige zakenman begaat vaak een misdaad tussen zijn Martini en zijn lunch, gewoon door het beraamen van een pienter zaakje: een misdaad waarvan niemand vermoedt dat het er één is, niet in het minst de zakenman zelf.” (p.

136)

Maar Bärlach reageert tegen deze onrechtvaardige sociale orde op een zuiver individualistische wijze. Men zou zelfs kunnen zeggen dat de politiechef voor zijn dood een anarchistisch militant wordt. Hij gooit wel geen bommen, maar stelt valstrikken op voor bourgeoismisdadigers en laat hen vermoorden door derden. Zodoende stelt Bärlach zich op als rechter tussen Goed en Kwaad, buiten — en soms tegen — de wet. Hij en hij alleen beslist over wie de dood verdient, en hoe dit zal gebeuren. Door aan een politiechef deze functie toe te kennen en hem voor te stellen als een sociaalkritische, zelfs antiburgerlijke held, geeft Dürrenmatt in alle geval een stoutmoedige en paradoxale wending aan het misdaadverhaal. De vernieuwing blijft echter binnen het kader van het morele contrast tussen het Goede en het Kwade; het kader van de persoonlijke strijd tussen held en boosdoener (hoewel deze laatste in dit geval een geëerde steunpilaar van de maatschappij zal zijn). De grenzen van de burgerlijke ideologie blijven tenslotte toch onaangetaast, en dezelfde alledaagse ideologische onderstellingen als die samengevat door Simenon in de formule: “De mens verandert niet” worden aan huis geleverd.

Men zou kunnen geloven dat de reeks misdaadromans van Manuel Vasquez Montalban, zelf lid van het Centraal Comité van de Catalaanse Communistische Partij, een uitzondering op de door mij geschreven regel vormt.

Spijtig genoeg is niets minder waar. *Murder in the Central Committee* (in het Engels, 1984) bijvoorbeeld, blijft een klassieke confrontatie tussen goede en slechte individuen, zij het dan ondergedompeld in een wazige sfeer van dubbelzinnigheid. De moordenaar is een CIA-agent, gemotiveerd om zijn diensten ter beschikking te stellen door een alledaagse en dringende nood aan geld. De detectiveheld is een ex-communist en tevens ex-CIA-agent, politiek sceptisch, uit op zuiver private, erotische en gastronomische avonturen. Met andere woorden, het wereldbeeld van de roman is typisch kleinburgerlijk, met misschien een snuifje stalinistisch zout in de alomtegenwoordigheid van “agenten”. Over het algemeen genomen zijn Montalbans romans doordrenkt van een sfeer van zwartgalligheid, scepticisme en fin-desiècle-verveling, zeer betekenisvol als achtergrond van een ganse laag intellectuele eurocommunisten. Het vormt een breuk met het stalinistisch dogmatisme en dito schijnheiligheid, maar nauwelijks een stap in die richting van grotere duidelijkheid over waar het allemaal om gaat in deze maatschappij en deze wereld.

In deze context moeten we wellicht melding maken van een boek dat Sherlock Holmes plaatst tegenover een potentiële moordenaar van Karl Marx in Londen: *Marx et Sherlock Holmes* (1980) van Alexis Lecage. Grenzend aan de volstreekte parodie maakt dit werk nochtans deel uit van een groeiende reeks pogingen om de exploten van de Meesterdetective tot na de dood van zijn schepper uit te breiden. (Een ander voorbeeld is Michael Hardwicks *Prisoner of the Devil* (1981), waarin de cliënt van Holmes Alfred Dreyfuss is op het Duivelseiland!). Een serieuzere kandidaat om in aanmerking te komen als werk tegen de burgerlijke ideologie is *A Very British Coup* (1982) van Chris Mullin, waarin de uitgever van de Tribune een linkse Labourregering tekent die in 1989 omvergeworpen wordt door een samenzwering waarin *big business* en de georganiseerde misdaad betrokken zijn.

Het beste, maar in zekere zin ook het meest tragische voorbeeld van een “desintegrerend” misdaadverhaal is *The Spook Who Sat By The Door* (1969) van Sam Greenlee. (De echo van Le Carré in de titel is natuurlijk geen toeval). Greenlee vertelt het relaas van een zwarte nationalist

in de Verenigde Staten, die, nadat hij de CIA en een zwendel met “maatschappelijke werkers” geïnfiltrerd heeft, een netwerk van jonge straatbendes opbouwt met het doel de blanke machtsstructuur kapot te slaan door het voeren van een stadsguerrilla in de steden van het noorden.

Het boek komt duidelijk voort uit de zwarte getto-opstanden in het midden van de jaren zestig. Nochtans is de auteur er niet in geslaagd om te begrijpen wat de ervaring nadien heeft aangetoond. Straatbendes zoals deze zijn niet in staat massaopstanden van het zwarte proletariaat en subproletariaat te ontketenen, noch om een band te smeden met de uitgebuite meerderheid van de blanke arbeidersklasse, omdat ze essentieel gezien een substitutionele visie hebben. In het beste geval willen ze inderdaad de sympathie van de massa’s verwerven; maar zij helpen de massa’s niet zichzelf te organiseren naar zelfemancipatie toe — iets wat als utopisch wordt afgedaan. In werkelijkheid echter is de idee om het machtigste repressieapparaat ter wereld te confronteren met een kleine, toegewijde minderheid zonder enige massabasis op zichzelf klinkklaar utopisch — om niet te zeggen duidelijk gelijk aan zelfmoord. De ware tragiek aan dit boek is dat Greenlee zichzelf toont als iemand die bewuster dan enige andere thrillerschrijver is, niet enkel van de wijze waarop het blanke establishment de zwarte en latino bevolking in de Verenigde Staten behandelt, maar tevens van de repressieve, uitbuitende en onmenselijke aard van de burgerlijke maatschappij in het algemeen. Hij is vol van gerechtvaardigde minachting voor alle liberalen en reformisten (blank of zwart) die bereid zijn om onderdrukking en uitbuiting te aanvaarden in ruil voor een paar symbolische toegevingen.

Maar zijn eigen alternatief voor vervreemding is op zichzelf vervreemd en vervreemdend: geheime eliteorganisatie met louter destructieve doelstellingen; verwerping van elke vorm van massaorganisatie of zelfhulp; gebrek aan inzicht in de fundamentele waarheid dat scholers zelf nood hebben aan scholing; dat er geen elite bestaat die vanaf het begin de waarheid in pacht heeft; dat enkel een voortdurende dialectische wisselwerking tussen voorhoedeorganisatie en de spontaneïteit van de massa echt emancipatorisch werkt in de zin dat deze kan leiden tot een zelfemancipatie van de massa. Zo zien we dat de sociaal bewuste thriller, zelfs in zijn beste vorm, de ingewortelde beperkingen van het genre bevestigt. Omdat hij nog steeds de fundamentele stelregels van het genre eerbiedigt — de individuele confrontatie tussen held en schurk — kan hij slechts leiden tot het bereiken van een partieel sociaal bewustzijn.

[1] Een identieke formulering wordt gebruikt door de *upper class* romanière Vita Sackville-West.

[2] En — zwaarste aller zonden — Peter Evans maakte in *The Englishman’s Daughter* (1983) een “lord-en-verrader” die overloopt van Groot-Britannië naar de USSR, tot een echte held, die de wereldeconomie wil redden van een verschrikkelijk lot.

[3] De meest succesrijke naoorlogse Duitse schrijver van misdaadverhalen, Friedhelm Werremeier, schrikt er niet voor terug om te wijzen op het commerciële belang dat verbonden is aan het inperken van maatschappijkritiek. “Onlangs vroegen studenten me hoeveel maatschappijkritiek een misdaadverhaal van normale lengte kan bevatten. Aarzelend antwoordde ik: “Ongeveer 40 %.” (Hans-JGrgen Bartelheimers manuscript, p. 44).

16. De cirkel sluiten?

In *The Road to Gandolfo* (1976) doorbreekt Robert Ludlum de gouden regel: de misdaad loont. En wat voor een misdaad: niets minder dan de ontvoering van een (daarmee instemmende) paus, gefinancierd door een maffialeider, een Brits magnaat en een Arabische comprador sjeik! In deze roman is de scheidingslijn tussen het legale en het illegale, tussen de hogere kringen en de onderwereld, staatsapparaat en georganiseerde misdaad, diplomatie en verraad volledig verdwenen. De held is een Amerikaans legergeneraal die op een zeker punt uitroept:

“Verdomme jongen, ik heb zo’n dertig jaar in het leger van deze man doorgebracht. Neem het uniform weg... ik ben zo naakt als een geplukte kip. Ik ken ENKEL het leger; ik ken niks anders; ik ben voor niks anders opgeleid als je erover nadenkt... Het enige verdomde ding waar ik voor opgeleid ben is tot schurk, misschien... En waarschijnlijk ga ik dat naar de bliksem helpen omdat ik geen barst geef om geld.”

Het zou moeilijk zijn om beter de toenemende symbiose tussen staat en misdaad onder de impuls van het grootkapitaal samen te vatten. Hebben we een draai van 360° gemaakt? Heeft de systematische toevlucht die monopolisten nemen tot illegale praktijken, hun eigen corruptie en die van het staatsapparaat dan hun belangen verdedigt, een punt bereikt waar de wereld van het misdaadverhaal op zijn kop gezet wordt en de misdadiger opnieuw, zoals bij de aanvang, een voorwerp van sympathie wordt?

De tendens lijkt in alle geval die richting uit te gaan. Zelfs de nu overleden John Creasey schildert in zijn *Gideon’s Law* (1971) de van onwettige geweldpleging beschuldigde politie als arme vervolgte slachtoffers, op het nippertje gered van de uiteindelijke schande door hun chef en door de trucjes van hun officieren. De laatste jaren is er een onloochenbare tendens geweest om niet enkel de misdaad te rechtvaardigen, maar ook moord *tout court* — zelfs massamoord. In *The Damocles Sword* (1981) van Adam Hall is de held een Brits spion uit de hogere klasse die het nazi-apparaat infiltreert in de vermomming van een SS-kolonel, met de bedoeling aan het Derde Rijk een aantal wetenschapslui te ontfutselen die in staat zijn aan de atoombom te werken. Tijdens zijn missie doodt hij 28 mensen met zijn blote handen, meer uit moordlust dan uit beroepsplicht. Het is waar dat sommige van zijn slachtoffers zelf afschuwelijke en sadistische misdadigers zijn; anderen zijn echter onbelangrijker personages zoals taxichauffeurs of gewone politieagenten. Niettegenstaande dat wordt deze massamoordenaar op het einde van deze verschrikkelijke geschiedenis, net zoals in het begin ervan, afgeschilderd als dappere ridder.

The Ninja (1979) van Eric Van Lustbader is een andere recente bestseller-thriller, goed gedocumenteerd, goed geschreven en vol spanning, waarin de centrale held een moordenaar is. Deze keer moordt hij om een gewetenloos, moorddadig Amerikaans magnaat te beschermen tegen een aanslag op diens leven door een al even moorddadig Japans magnaat (of is het in werkelijkheid uit wraak omdat de Japanse magnaat zijn meisje pikte?). De volledige sympathie van de auteur gaat duidelijk uit naar de moordenaar. Alhoewel één politieman ook sympathiek wordt voorgesteld, is dat zeker niet het geval voor anderen. Daarenboven besluit de auteur het verhaal met de duidelijke aanwijzing dat de doder nu ook de Amerikaanse magnaat gaat vermoorden — met zijn volle goedkeuring.

In *The Evil That Men Do* (1978) beschrijft Lance Hill, en ik citeer wat er op de omslag staat:

“een internationale moordenaar (Holland), wiens dodelijke vaardigheden te koop zijn als de prijs en het doel maar juist zijn. Hij moet de vesting van de Doctor binnendringen en zijn prooi neerleggen met één welgemikte kogel. De Doctor (is) de meest demonische foltermeester sinds de nazi's, en bracht de beestachtige verfijning van zijn kunsten bij aan de Chileense generaals, de Griekse kolonels en de SAVAK van de sjah. Op dit moment leeft hij ergens diep in de Guatemalteekse jungle, beschermd door de CIA.”

Het voor mogelijk houden om martelpraktijken te bestrijden door het ombrengen van één enkele folteraar is pure utopie. En het dan nog voor geld doen is op z'n minst gezegd niet erg aardig. Welke sympathieën we dus ook mogen hebben voor de politieke voorkeur van Holland, en hoezeer we ook de bezigheden van de Doctor en het regime dat hij dient mogen haten, Holland is en blijft een moordenaar. Dit omtoveren van moordenaars in helden duidt op een betekenisvolle terugkeer naar het voorkomen van “goede rebellen” in de schelmenroman, waaruit het detectiveverhaal oorspronkelijk voortkomt.

Om nog een volgend voorbeeld te nemen: in *Shibumi* (1980) stelt de schrijver Trevanian als held ene Nikolai Hel voor, die zich verzet tegen de moederonderneming, “een consortium van belangrijke petroleum-, communicatie- en transportondernemingen” dat tevens de CIA controleert en de administratie van de VS-regering, en dat tevens onder één hoedje speelt met Arabische oliesjeiks en de PLO. De macht van de moederonderneming komt gedeeltelijk voort uit haar supercomputer (onvermijdelijk!) die zoveel data bevat dat “de juiste vragen stellen in de juiste vorm” een ware kunst geworden is. Hel haat “kooplui” en Amerikaanse bommenwerpers, na traumatische ervaringen in Sjanghai in 1937 en in het Japan van tijdens de oorlog, waar hij opgeleid werd door een Japans generaal en Gô-leraar. Om het met de woorden van de auteur te zeggen is hij “de dodelijkste moordenaar ter wereld”, die ontelbare mensen vermoord heeft, ofwel voor geld ofwel voor rekening en in dienst van “idealistisch” contraterrorisme. En toch is hij zeker de echte held in de roman. Terloops gezegd vermoordt de Britse geheime dienst in hetzelfde werk honderdvijftig van haar eigen agenten tijdens een routineuze afleidingsoperatie om haar sporen uit te wissen ten aanzien van haar Arabische meesters (sic!). In een vorig boek, *The Eiger Sanction* (1973) had Trevanian reeds een kunstprofessor gekozen als held, die voor geld moordt om zo zeldzame, dure schilderijen te kunnen kopen.

Ludlum, Van Lustbader, Hill en Trevanian vormen geenszins uitzonderingen: vele andere namen zouden aan de lijst kunnen worden toegevoegd. In Stephen Kings *The Dead Zone* (1979), een goed boek op het grensgebied tussen thriller en “echte” literatuur, probeert het hoofdpersonage Johnny Smith een smerige demagoog te vermoorden die erop uit is het presidentschap van de Verenigde Staten te veroveren en in staat is Wereldoorlog III te ontketenen. De held en de zaak waarvoor hij vecht worden zo sympathiek voorgesteld dat de lezer er enkel maar spijt kan van hebben wanneer de geplande moord uiteindelijk mislukt. In Robert Rosenblums *The Good Thief*, doodt een privédetective twee ongewapende drugdealers om de dood door overdosis van zijn vriendin te wreken.

Gelijkaardige voorbeelden van persoonlijke wraak als motief voor een oorlog tegen de misdaad zijn de laatste jaren in ontelbare romans, tekenverhalen, films en televisiereeksen voor gekomen. De *Modesty Blaise*-reeks van Peter O'Donnell, die in de jaren zestig begon te verschijnen, was de voorbode van deze ganse ontwikkeling. Blaise is een oorlogsvluchteling die er na een odyssee doorheen Oost-Europa en het Midden-Oosten in slaagt een netwerk van dieven en

smokkelaars in Tangiers op te bouwen. Nadat ze rijk zijn geworden zijn door het plegen van “selectieve misdaden” (moord uitgezonderd), nemen zij en haar vriend Willie Garvin het op voor de goede zaak, net zoals de “goede bandieten” uit vervolgen tijden. Geëvolueerd van “strovers” tot “wildopzieners”, verdedigen zij de onschuldigen, de armen en de bedreigden tegen “slechte” gangsters van alle slag.

De verklaring voor deze terugkeer van het misdaadverhaal naar het primordiale patroon van de vogelvrije held moet bovenal gezocht worden precies in het klimaat van toenemend scepticisme ten opzichte van orde en gezag en van de staat dat ik beschreven heb. Steeds grotere delen van het lezerspubliek van thrillers of detectiveverhalen hebben een cynische houding tegenover politie en ordehandhaving. Men beschouwt politiemethodes geenszins als beter dan die door misdadigers aangewend. De maatschappij wordt als door en door rot beschouwd. Het is dus zo dat misdaadschrijvers zich aan deze algemene ingesteldheid moeten aanpassen.

Indien Dürrenmatt, Simenon, Greene, Le Carré dit reeds op hun verschillende manieren deden, dan gaan de schrijvers waar ik het daarnet over had veel en veel verder. Hun helden zijn niet langer ontvullende spionnen of politieagenten: het zijn nu opnieuw misdadigers.

Er is niets verbazingwekkends aan het feit dat het kapitalisme in verval, zoals het tot uiting komt in de aftakeling van burgerlijke waarden, formele patronen doen ontstaan in de relatie tussen misdadiger en wet, patronen gelijkaardig aan die van het opkomend kapitalisme van twee eeuwen ervoor. De gelijkenis is echter slechts van formele aard. Want, de “nobeles bandieten” uit de picareske romans waaruit het detectiveverhaal voortkomt waren rebellen met een ideaal. Zoals de burgerij wisten zij niet enkel waartegen ze moesten vechten — onrechtvaardigheid, gerechtelijke corruptie, enz. — maar waren er zich ook terdege van bewust waarvoor ze streden: individuele vrijheid en echte gelijkheid van rechten; rechtvaardigheid op basis van geschreven wetten; grootmoedigheid en sympathie tegenover de armen in het algemeen.

De nobeles bandieten van onze tijd daarentegen, zijn rebellen zonder ideaal, gedesillusioneerd en cynisch. Zelfs wanneer ze weten waartegen ze strijden — SS-folteraars bijvoorbeeld, reactionaire magnaten, pathologische moordenaars of drugdealers en hun bazen — dan nog hebben ze er geen idee van waarvoor ze vechten, of erger nog, beseffen ze goed dat ze voor niets vechten. Zij geloven niet langer in ook maar iets, behalve dan misschien het vinden van een klein nestje van persoonlijk geluk op korte termijn. Hun opstandigheid spruit niet voort uit hoop, maar uit bitterheid; niet uit liefde voor de verdrukten, maar uit haat voor onderdrukking; uit een verwerping van de maatschappij zoals ze is, maar niet uit enig besef dat ze misschien vervangen kan worden door een andere.

De nobeles bandiet van gisteren was de kleinburgerlijke voorloper van de komende burgerlijke revolutie. Die van vandaag is de kleinburgerlijke rebel tegen een aftakelend burgerlijk heden, en individuele gevoeligheid, noch zelfs heldhaftigheid kunnende sociale machteloosheid van hun klasse verbergen. Het zijn rebellen zonder ideaal omdat hun klasse geen sociaal perspectief heeft ten overstaan van dat van de burgerlijke maatschappij; hun klasse heeft geen onafhankelijke toekomst. Zij zijn zeker niet de voorlopers van de socialistische revolutie.

Zo is de balans van deze nieuwe revolte, deze opvallende terugkeer tot de misdadiger-held, op zijn minst dubbelzinnig. Natuurlijk is het waar dat de verwerping van dominerende sociale waarden in de meest recente fase van de misdaadroman eerder een destabiliserende dan een

stabiliserende factor vormt voor de burgerlijke maatschappij. Tezelfdertijd echter is de idealisering van de persoonlijke wraak, van individueel geweld gericht tegen misdadigers een geweldig onheilspellend iets. Want deze producten van de verbeelding stemmen overeen met de angstwekkende verbreiding in het echte leven van “vigilantes” of geweld uit zelfverdediging. Op die wijze dragen zij ertoe bij om dit soort van geweld te voeden en te rechtvaardigen, geweld dat op zijn beurt een steeds meer prefascistische of profascistische inhoud aanneemt, met daarbij duidelijk xenofobe en racistische motieven — leidend tot pogromachtige aanvallen op Noord-Afrikaanse gemeenschappen in Frankrijk, op Aziatische of West-Indische in Engeland, op Turkse in Duitsland, op zwarte of latino-amerikaanse in de Verenigde Staten, enz.

Door een opvallende ideologische wending zien we derhalve dat, daar waar de “goede bandiet” uit vroegere eeuwen op weinig uitzonderingen na voor gelijkheid en tegen discriminatie of onverdraagzaamheid streed, zijn tegenhanger in de late twintigste eeuw op typische wijze vecht voor ongelijkheid en etnisch of raciaal discriminatorisch van aard is. Bovendien zou de achteruitgang van orde en gezag in de hedendaagse thriller, hoewel op zichzelf in principe niet af te keuren, wel een effect kunnen hebben die het puur herverschijnen van de goede bandiet als held ver overstijgen.

Elke vorm van misdaad, zelfs die die de menselijke waardigheid het meeste afbreekt, kan als banaal of moedig voorgesteld worden. Dit benadrukt een stelling die ik reeds eerder naar voren heb geschoven: dat de aftakeling van de burgerlijke waarden niet automatisch tot positieve resultaten leidt. Dit kan inderdaad gepaard gaan met de opkomst van hogere sociale waarden. Maar het kan net zo goed in de richting gaan van een algemene neergang van alle menselijke waarden, van alle humanisme, van elke erkenning van de fundamentele onschendbaarheid van het menselijk leven en van de fundamentele waardigheid van alle menselijke wezens.

De verspreiding van videospelletjes en de felle concurrentie die daardoor is losgebarsten heeft geleid tot een krampachtig zoeken naar speciale behoeften om te bevredigen, om aldus het marktaandeel van elke fabrikant te vergroten. In een recent spelletje, “Straatleven”, moet de speler in de rol kruipen van een pooier. Hij leidt geen gemakkelijk leventje, en heeft vele zorgen. Moet hij zijn geld beleggen in een Chrysler Baron of een Cadillac Eldorado? Hoeveel moet hij zijn prostituees betalen, hun lijfwachten, zijn advocaten, en de flikken? In de woorden van de uitvinder van het spelletje, Arthur Wood (een televisiereporter van een lokale zender in Houston, Texas): “De spelers moeten zich volledig onderdompelen in dit miserabele wereldje en kunnen het probleem enkel oplossen door de waarden (sic!) aan te nemen van de meest verachtelijke onder de pooiers.” Blijkbaar ziet Wood geen moreel probleem in het verdienen van geld door het uitdragen van de waarden van deze verachtelijke pooier: eens te meer, *non olet*. Zijn volgende creatie betreft naar het schijnt het simuleren van verschillende seksuele daden door een computer! (Voor dit alles, zie *Libération*, 2 september 1982).

Meer in het algemeen gezien, gaat zelfs in de beste voorbeelden uit het genre de teruggang van het manicheïsme gepaard met een teruggang van de rationaliteit, door de triomf van het absurde. In Umberto Eco's *The Name of the Rose* wordt dit daadwerkelijk gesymboliseerd. De moordenaar-monnik vergiftigt een verboden boek, zodat het zondige zoeken naar kennis letterlijk de dood voor gevolg heeft!

Op die wijze weerspiegelt de evolutie van het misdaadverhaal inderdaad, als in een spiegel, de evolutie van de burgerlijke ideologie, van de sociale verhoudingen in de burgerlijke

maatschappij, misschien zelfs wel van de kapitalistische productiewijze zelf. Vreemd genoeg merkte een Duits conservatief ideoloog, Johannes Gross, dezelfde gelijkenis op tussen het detectiveverhaal en de burgerlijke maatschappij, en heeft hij gepoogd dit historisch te situeren:

“Een detectiveverhaal kon onmogelijk in de feodale tijden geschreven worden, al was het enkel maar door het feit dat dit een rationeel wetstelsel vereist... De detective uit de klassieke misdaadroman is een uitdrukking van een maatschappij die in staat is haar eigen doen te ordenen, zonder inmenging van buitenaf; in geen van de boeken die men nu aanziet als klassiekers behoort de detective tot een sociale groep die verschilt van degene waarin de misdaad plaats grijpt — met andere woorden, de hoogste lagen van de maatschappij... Vandaag is het afgelopen met de overheersing van de burgerlijke orde (Een nogal voorbarig oordeel, helaas! E.M.), afgelopen zoals met de grote ideologieën uit de 19de eeuw... En elk nieuwsbericht over de ontbinding of het loslaten van burgerlijke instituties vormt tegelijk een naschrift voor de misdaadroman.” (Zie *Nachwort zum Kriminalroman*, in *Lauter Nachworte: Innenpolitik nach Adenauer*)

17. De Franse “nieuwe polar” en de *nouveau roman noir*: “Het systeem is de moordenaar”

In de loop van de voorbije tien jaar ontstond een nieuw subgenre van de politieroman. Zoals men kon verwachten werd het in Frankrijk geboren. Het is een product van Mei 68 en post-Mei 68. Men zou het de “revolutionaire *polar*” of de *nouveau roman noir* of nog de neopopulistische literatuur kunnen noemen.

Maar het etiket heeft niet zoveel belang, het gaat erom de algemene trend te begrijpen, de aard van het genre die er in bestaat om de ganse maatschappij, de Staat en zijn instellingen, met inbegrip van de politie en de privédetectives, radicaal in vraag te stellen.

Het geweld, dat altijd het voornaamste kenmerk van het genre is geweest, is hier niet langer in de eerste plaats misdadig en individueel noch uitzonderlijk, zoals in de spionageroman. Het is het dagelijkse institutionele geweld — of, als men wil, het staatsterrorisme — dat met kracht aangeklaagd wordt en waartegenover het onbetekenende minigeweld van de marginalen wordt geplaatst.

In die zin gaan de romanschrijvers die tot deze categorie behoren verder dan de auteurs van thrillers, die we in het vorige hoofdstuk bestudeerden, aangezien ze zich meestal bewust zijn van het feit dat de individuele revolte — of de revolte van kleine groepen — tegen het institutionele geweld geen enkele kans maakt. Het romantisch-donquichoteske aspect dat we nog aantreffen bij de grote voorlopers van de *roman noir* — Hammett, Chandler, Ross MacDonald — en dat terugkeert bij Trevanian, Cook en de anderen, is hier verdwenen.^[1] Het nieuwe subgenre is inderdaad typisch Frans en het kon slechts Frans zijn, in functie van de sociale evolutie (en potentiële revolutie) van de laatste twintig jaar, maar het heeft nochtans enkele Angelsaksische antecedenten. Een Amerikaan, Jim Thompson die, na een moment van glorie, gedurende twee decennia bijna geheel vergeten werd, schreef met *The Killer Inside Me* (1952) het meest hallucinante voorbeeld van het verhaal (van de moordenaar) in de ik-vorm. De moordenaar is hier een psychopathische en sadistische politieman, die enkele van zijn slachtoffers tracht te vernietigen door hen te bedelven onder een stroom banaliteiten. Het vervloekte universum van Jim Thompson lijkt op het Franse neopopulistische universum, maar het heeft niet die uitgesproken politieke dimensie.

Een meer geëngageerde Angelsaksische voorloper is Sam Greenlee (*The Spook who sat by the Door*, 1969), die we hiervoor reeds analyseerden. Maar deze auteur, die de duidelijke revolutionaire bekommernissen van vele Franse neopopulistische auteurs deelt, heeft niet dezelfde luciditeit. Hij verkeert onder de illusie dat een vastbesloten kleine minderheid, die een stadsguerrilla voert, de overwinning zou kunnen behalen op de Amerikaanse burgerij, haar Staat en haar leger.

Het Franse neopopulisme is het wettelijke literaire kind van Mei 68, maar de band loopt via de zogenaamde “neo *polar*”-school, die vooral vertegenwoordigd wordt door John Amila, Francis Ryck, Jean-Patrick Manchette en Frédéric Fajardie. De belangrijkste onder hen is ongetwijfeld Jean-Patrick Manchette, die met *L’Affaire N’Gustro*, geënt op de zaak Ben Barka, een vlijmscherpe parodie schreef op de “neo-*polar*” met een boodschap. De dubbelzinnigheid van de personages geldt ook voor diegenen die verondersteld worden links te zijn (de respectabele

linkerzijde, zoals Sartre ze noemde), met illusies die talloze malen door de geschiedenis tegengesproken worden, met hun onmacht tegenover het geweld van de Staat en van uiterst rechts. Men vergist zich echter als men denkt, dat, zoals sommige critici schreven, Manchette de moordenaars van Ben Barka, hun medeplichtigen en hun tipgevers tracht vrij te pleiten of in een gunstig daglicht wenst te plaatsen. Dat is geheel onjuist. Het zielige en bespottelijke karakter van een aantal onder hen maakt de misdaad nog verachtelijker als men weet van welke trieste instrumenten de *raison d'Etat* zich moet bedienen.

De gauchistische opvattingen van Jean-Patrick Manchette staan buiten kijf. In *Nada* (1972) wordt de brutaliteit van de politierepressie op treffende wijze beschreven. Maar de gewild verwrongen en dubbelzinnige kant van zijn werk leidt tot misverstanden, en dit gaat soms zover dat het gewaardeerd wordt door apolitieke lezers en zelfs door rechtse cineasten en critici. Een voorstelling van zaken die elke politieke actie zinloos doet lijken omdat ze inefficiënt en tot mislukken gedoemd is, maakt deze literatuur uiteindelijk minder “desintegrerend” ten opzichte van het systeem dan ze aanvankelijk lijkt.

Vanuit dit oogpunt zet Jean-Patrick Manchette een bepaalde anarchiserende en gauchistische traditie voort. Door het over één kam scheren van de bezitters en de revolutionairen, die allen gekenmerkt worden door hetzelfde zogenaamde gebrek aan luciditeit en genereuze menselijkheid, laat deze traditie uiteindelijk de lezer de oude “wijsheid” slikken van de heersende klassen — die door een deel van de volksmassa gedragen gemeenplaats geworden is — namelijk dat “hoe meer het verandert, hoe meer het hetzelfde blijft” en “er zijn altijd heersers en overheersten geweest”. Besluit in de eerste graad: het dient tot niets zich te revolteren. Besluit in de tweede graad: laat de dingen maar op hun beloop, we kunnen er toch niets aan veranderen; laten we onze eigen boontjes doppen, uiteraard tot groot profijt van de machtigen. Waaruit blijkt dat individuele revolte en sociale revolutie niet automatisch samengaan.

Weliswaar beperkt Jean-Patrick Manchette zijn afkeuring tot de individuele revolte: “Hoewel hun beweegredenen onvergelijkbaar zijn, vormen het gauchistische terrorisme en het staatsterrorisme de twee klemmen van éénzelfde val (...) De desperado is een koopwaar, een ruilwaarde, een gedragsmodel, net zoals de flik of de heilige (...) Het is de val die gespannen wordt voor de gerevolteerden, en ik ben er in getuimeld.” Aangezien hij geen enkel onderscheid maakt tussen “gerevolteerde” en “revolutionair”, en de revolutionair voor hem onbestaande en onmogelijk is (“het marxisme is bedrog”), komt dit uiteindelijk op hetzelfde neer. Hij dankt zijn succes trouwens gedeeltelijk aan het feit dat hij, op zijn manier, de enorme ontgoocheling uitdrukt die na Mei 68 volgde en die later versterkt werd door de kater die optrad na de verkiezing van Mitterand.

Een andere schakel tussen de klassieke *roman noir* en de *nouveau roman noir* is Jean Amila (Jean Meckert). Na zijn eerste werken die aanleunen bij Léo Mallet, de vader van de Franse *roman noir*, brengt hij in *Le Pigeon du Faubourg* (1981) evenals in enkele andere romans, een soort synthese tot stand tussen de eigenlijke *polar* en de proletarische roman die tracht om de lezer de realiteit van de, trouwens overwegend ambachtelijke, proletarische conditie duidelijk te maken.

Francis Ryck daarentegen, die geenszins een gauchist is, neemt de meeste post-Mei 68 thema's op die de neopopulistische literatuur beheersen. *Peau de Torpedo* (1968) en *Drôle de Pistolet* (1969) voeren marginalen en gerevolteerden ten tonele, die trachten om een onmenselijke

maatschappij die ze noch kunnen begrijpen noch met enige doeltreffendheid bekampen, te pesten.

G.-J. Arnaud, die een plaats apart inneemt in deze overgang, is de meest productieve Franse schrijver (meer dan driehonderd romans!). Hij debuteerde in 1952 met een traditionele *polar*, *Ne tirez pas sur l'inspecteur*, en vanaf de zeventiger jaren belandt hij bij de “politieke antikapitalistische *polar*”: aanklacht tegen het nucleaire establishment in *Brûlez-les tous*, vervreemding van het individu door het burgerlijke consumptiemodel in *Le Coucou* (1978), aanklacht tegen de CIA en alle schandalen van het “paranoïde Amerika, dat van Nixon en de Ku Klux Klan, van de John Birch Society en de gehangenen”, in de reeks *Le Commander...*

Na Frédéric Fajardie (*Tueurs de flics*, 1979) die insloeg als een bom vanwege zijn gewelddadige woede, en wiens romans de sporen dragen van een bepaalde militaristische fascinatie die zo nauw aan het hart lag van wijlen de *Gauche Prolétarienne*, bereikt de *nouveau roman noir* (of neopopulistische roman) zijn volledige politieke luciditeit op het vlak van de sociale kritiek, met auteurs als Jean-Francois Vilar, Didier Daeninckx, Thierry Jonquet, Gérard Delteil en Pierre Marcelle.

Met *C'est toujours les autres qui meurent* (1982), *Passage des Singes* (1984), *Etat d'urgence* (1985), *Bastille Tango* (1986) voert Jean-Francois Vilar, ex-militant van de *Ligue Communiste Révolutionnaire* (LCR) en verbonden met de surrealistische traditie, personages ten tonele van uiterst links of ex-uiters links, (journalisten van het *Libération*-type, Latijns-Amerikaanse bannelingen, Italiaanse Rode Brigadisten) die in botsing komen met de moorddadige almacht van de politie. Zoals bij veel auteurs van *romans noirs* is het bij Jean-Francois Vilar niet enkel “het systeem” dat doodt maar ook de politie zelf is schuldig aan moord. In *C'est toujours les autres qui meurent* bijvoorbeeld, ontketent een vaag sociaaldemocratische politiecommissaris een slachtpartij in Beaubourg... op het moment dat een sociaaldemocratische president van de Republiek wordt verkozen.

Etat d'urgence is een opmerkelijk boek, één der beste suspenseromans van de laatste jaren. In Venetië, waarvan de dubbelzinnige sfeer goed wordt opgeroepen, verblijft een cineast, die zijn talent heeft opgeofferd aan het commerciële succes, om een film over het terrorisme te kunnen beëindigen. Hij wordt vergezeld door een Rode Brigadist die geacht wordt hem te inspireren bij het schrijven van het scenario. Carnavalscènes, geanimeerd door het ietwat decadente intellectuele puik uit heel Europa, worden vermengd met een waanzinnige chantagezaak opgezet door de Rode Brigades, die dreigen om de Dogestad te overspoelen met een olievlek. De politie en de brigadisten vechten het uit, waarna de maffia op haar manier het conflict beslecht, onder leiding van een “peetvader” die banden heeft met het milieu van de film, het terrorisme én de politie, en die het zich bovendien permitteert om de cineast te kopen. Dit alles eindigt opnieuw in een algemene slachtpartij, uitgevoerd door de politie.

Jean-Francois Vilar legt de maffiabaas woorden in de mond die treffend een bepaalde post-Mei 68 samenvatten: “Deze terroristengeschiedenis is zeer goed. De bekeerling is het tragische embleem van ons tijdvak. De hoop, de verloochening, de processen...” Wanneer de maffiosi zich aan politieke sociologie wagen en gebeten worden door de psychoanalyse, kan men net zo goed de boeken afsluiten. Of *romans noirs* schrijven...

Didier Daeninckx trok vooral de aandacht met *Meurtres pour mémoire*, een roman die de

verdienste heeft om de door de politie bedreven moord op honderden Algerijnse arbeiders die op 17 oktober 1961 in Parijs betoogden tegen de oorlog in Algerije, opnieuw in de herinnering te brengen. Daeninckx leunt aan bij de PCF en toch doet de geest van zijn boeken, vooral *Meurtres pour mémoire*, eerder denken aan uiterst links, indien men zich tenminste de stellingen herinnert die beide partijen toen innamen. Al zijn boeken, die een aanzienlijke bijval genieten in Oost-Europa, dragen de stempel van de bekommernis om de vergeten geschiedenis, wat sommigen “de lijken in de kast” noemen, dat wil zeggen het verlangen om de overwonnenen van de geschiedenis terug tot leven te wekken.

Thierry Jonquet, een militant van de LCR, heeft twee soorten werken geschreven: politieke romans enerzijds en anderzijds romans noirs die zich afspeelen in het milieu van marginalen, zelfs in psychiatrische instellingen. De tweede categorie werd meer op prijs gesteld door de critici en een groot publiek. *La Bête et la Belle* (1985) werd gekozen als nummer 2.000 van de bekende *Série noire*.

Thierry Jonquet heeft zijn politieke *polars* gepubliceerd onder de provocerende schuilnaam Ramon Mercader.^[2] In *Du passé faisons table rase* tracht een secretaris-generaal van de PCF, duidelijk geënt op Georges Marchais en voorgesteld als iemand die door de KGB gekozen en gemanipuleerd wordt, door middel van systematische moorden te ontkomen aan de chantagepogingen waarvan hij het slachtoffer dreigt te worden. De wederzijdse manipulaties door de Westerse en stalinistische spionagediensten, de kleurloosheid en het gebrek aan fundamentele politieke overtuiging van alle soorten apparaten, de extreme verdinglijking en instrumentalisering van de mannen en vrouwen in dit milieu, worden op overtuigende wijze beschreven.

In feite verbindt een navelstreng de politieke romans met de *romans noirs* van Thierry Jonquet. De haast schizofrene breuk van de personages in *La Bête et la Belle* komt overeen met de minder duidelijke breuk van de agenten in *Du passé faisons table rase*. In het ene geval, een nette en uiterst stipte onderwijzer die ontelbare vuilniszakken in zijn appartement ophoopt. In het andere, beroepsmensen op het gebied van bewaking, verklikking, chantage en moord “omwille van het goede doel” (dat van het “communisme” en dat van de “vrijheid”) die een dagelijks leven leiden als middelmatige kleinburgers die zich overgeven aan de visvangst en aan zielige erotische avonturen.

“Het was gek. Een voorbeeld van de manier waarop mensen elkaar niet begrijpen, van de breuk tussen de openbare en de privé-sfeer, het huiselijke en het publieke”, stelt Thierry Jonquet in een vraaggesprek met de krant *Le Monde* (21-22 april 1985). En hij vervolgt: “De blik van de *polar* is tot overdrijven geneigd, zeer geschandaliseerd. Hij lijkt helemaal op de blik van een militant.” Achter zijn poging tot luciditeit liggen ook zijn persoonlijke belevenissen, die hem sterk beroerd hebben. Thierry Jonquet is getekend door zijn beroepservaring. Hij werkte als ergotherapeut in een ouderlingentehuis en in psychiatrische hospitalen. “Het was een mokerslag, het zat me tot hier, dat hospitaal, het is me in de keel blijven steken, ik wou het vertellen, en om dat te kunnen was de *polar* het beste middel.” Dat verklaart zijn obsessie voor “abnormaal” gedrag temidden van de burgerlijke “normaliteit”.

Jean-Bernard Pouy (*Suzanne et les ringards*, 1985), minder politiek in zijn romans dan Vilar, Daeninckx of Jonquet, is ook minder verbitterd en heeft een meer tedere stijl, hij is verduddiger voor de mensheid zoals ze is.

Gérard Delteil, een vruchtbare auteur die graag de *pastiche* beoefent, met inbegrip van *Meurtre dans l'Orient-Express*, verhaalt in *Solidarmoches* (1984) een duistere infiltratieaffaire in een steunactie voor de clandestiene vakbonden in Polen door meerdere geheime diensten van het Westen en Oost-Europa. Hij heeft de verdienste dat hij een duidelijke stelling inneemt betreffende de cultus van het geweld: "Ik hou ook niet van de inschikkelijke *polars*, genre sado-macho, SAS-stijl. Men kan de gruwel en het geweld tonen met de bedoeling ze aan te klagen, om zijn revolte tegen de verschrikkingen uit te drukken, maar men kan ook een ongezond genoegschepen in het beschrijven van martelssc nes, moordpartijen in concentratiekampen, verkrachtingen. Het ganse probleem zit hem in deze inschikkelijkheid, waarvan ik niet inzie hoe er aan te ontsnappen in boeken die nu net gebaseerd zijn op het principe om de lezer zoveel mogelijk heerlijke huiveringen te verschaffen om de gruwelen die anderen ondergaan." (Vraaggesprek gepubliceerd in *Cahiers pour la littérature populaire*, nr. 6, zomer 1986)

Pierre Marcelle (*Terrain lourd*) beoefent eveneens de pastische in *Le Bourdon*, een zeer kostelijke adaptatie van *Notre-Dame de Paris* van Victor Hugo.

René Belletto (*L'Enfer*, 1985) put zijn kracht uit het Latijns-Amerikaanse verleden van sommige van zijn hoofdfiguren, een verleden dat hij zeer doeltreffend oproept.

Daniel Pennac is eerder een literair zwaargewicht. Maar het thema van *Au bonheur des ogres* — een demonische sekte die opereert in het zog van de nazistische jodenvervolgning — is nogal ongeloofwaardig.

Frédéric Krivine, een jonge belofte van de *suspense*, heeft zich geopenbaard door zijn opmerkelijke *Arrêt obligatoire* (1986).

Behalve de afwijzing van een gecorrumpeerde, corrumperende en onmenselijke maatschappij hebben al deze auteurs een tamelijk strenge kijk gemeen op de, allemaal min of meer achterlijke, individuen, die ze heeft voortgebracht. Bij hen zijn er geen helden of heldinnen. We bevinden ons hier aan het andere uiterste van de "positieve held" van wijlen het "socialistisch realisme", een genre dat ook in de sovjetliteratuur langzaam uitsterft. De personages, met inbegrip van diegenen waarmee de auteur zich lijkt te identificeren, worden gekenmerkt door twijfel, aarzeling, een gevoel van onmacht, wroeging, dubbelzinnigheid, schuldgevoel, een tikje paranoia of zelfs zelfhaat.

In die zin herneemt de *nouveau roman noir* gedeeltelijk de traditie van het populisme en zelfs van het vroegere naturalisme. Weliswaar dient de ganse zogenaamde politieliteratuur van de afgelopen 25 jaar zich aan als de realistische literatuur bij uitstek van ons tijdsgewricht, weliswaar verschaft ze een spiegel waarin de sociale werkelijkheid beter weerspiegeld wordt dan in de nauwgezette analyse van de zielsroerselen of in de onveranderlijke clichés, zowel van links als van rechts. Toch ontbreekt er een dimensie van de menselijke realiteit.

Inderdaad, in het dagelijkse leven begeleidt het sublieme het lage, moed en lafheid gaan hand in hand, de standvastigheid en de trouw zijn even aanwezig als het verraad en de capitulatie, de sociale onderdrukking roept steeds actieve afwijzing en weerstand op, de ontvoogdingsbeweging is niet verdwenen, hardnekkige en duizenden jaren oude pogingen tot bewuste maatschappelijke verandering gaan verder, spijs de mislukkingen en de nederlagen. Daarvan weerklinkt in de *nouveau roman noir* geen echo. Daarom is hij uiteindelijk minder realistisch dan men beweert.

Maar is dat niet eigen aan de aard zelf van een literatuur die draait rond misdaad en geweld en dus, noodzakelijkerwijze meer naar de grond dan naar de zon gericht is?

De Franse maatschappij zou zichzelf niet zijn indien er naast de “revolutionaire *polar*” geen traditionele “integristische” burgerlijke of zelfs een openlijk contrarevolutionaire *polar* bestond. Ook hier zijn enkele nieuwe talenten opgedoken, in de eerste plaats Hugues Pagan, politie-inspecteur en ex-filosoof. Zijn dubbelzinnige personages verschillen weinig van de “gespleten” prototypes van Thierry Jonquet. Wij vermelden met name zijn *Last Affair* (1985).

In de SAS-reeks van Gérard de Villiers, in de romans van Jean Bruce en bij hun ontelbare navolgers daarentegen, triomfeert een gemakkelijk en kinderachtig maniërisme, bestaande uit een visceraal anticommunisme, een nauwelijks verholen racisme, seksisme, een brutale afwijzing van de dekolonisatie, een onverbloemde rehabilitatie van het hoera-patriotisme en het Franse kolonialisme. Deze literatuur, die overwegend blijk geeft van een drukkende eentonigheid ondanks haar pretentie om te prikkelen en exotisch over te komen, vervult een precieze sociale functie in dienst van de heersende ideologie. Of ze deze functie efficiënt vervult is maar de vraag. Gelukkig kunnen we hieraan met steeds meer reden twijfelen.

Aangezien dezelfde oorzaken dezelfde gevolgen hebben, waren Mexico — en in mindere mate Argentinië — getuige van een stroom “neo *polars*” of progressieve *romans noirs* na de prerevolutionaire radicalisatie die deze landen meemaakten op het eind der zestiger en het begin der zeventiger jaren. Het volstaat om vier Argentijnse auteurs te vermelden: Tizziani met *Noches sin Lunas ni Sales* (1975); Alberto Speratti met *El Crimen de la Calle Legalidad* (1983); Osvaldo Soriano met een leuke parodie, *Triste, solkario final* (1973); Juan Carlos Martelli met *El Cabeza*, dat beschouwd wordt als het meesterwerk van de Argentijnse politieroman (De laatste drie schrijvers zijn ver van de dictatuur uitgeweken).

De Mexicaanse auteurs zijn internationaal beter gekend en meer gewaardeerd. Ze verdienen dit ongetwijfeld. De oudste van de groep is Paco Ignacio Taibo II, die ook een erudiet werk schreef over de oorsprong van de Mexicaanse communistische partij. Hij is een anarchosyndicalist hoewel hij zeer bevriend is met de Cubaanse communistische partij, en hij is de vader van de privé-detective Hector Belascoaran Shayne, die hij “doodt” in *No habra final feliz* (1981). Of juist gesteld, hij laat hem doden door de politie, zoals dat het geval is in talloze Franse *romans noirs*. Met dit verschil dat het hier gaat om een niet-officiële politie, die gemanipuleerd wordt door de “officiële” politie en de regering, de beruchte “valken”, de verantwoordelijken voor de slachting onder de studenten in de zomer van 1968 op het Tlatelolco-plein in Mexicostad.

Naast Paco Ignacio Taibo II moeten vermeld worden: Rafael Ramirez Heredia met *Trampa de metal*; Raul Hernandez Viveros; Rafael Bernal met *El complot mongol* (1969), door sommigen beschouwd als de beste Mexicaanse *polar*, een schrijver die echter minder geëngageerd is dan de andere vermelde auteurs. Een bijzondere plaats verdient het opmerkelijke *Morir en el golfo* (1985) van Hector Aguilar Camin, een boek dat een aanklacht is tegen het samenheulen van de vakbondsbureaucratie (de zogenaamde *charros*) met het staatsapparaat, de politie inclusief.

Zoals dat twintig jaar terug gold voor auteurs als Robbe-Grillet en Nabokov, heeft de recente *polar* in Latijns-Amerika beroemde schrijvers als Carlos Fuentes, Guillermo Thorndyke, Jorge Ibarguengoitia, Mario Vargas Llosa, Cortazar en Gabriël Marquez er toe gebracht om met de politieroman te flirten.

Het besluit dient zich uit zichzelf aan. De geschiedenis van de politieroman is een sociale geschiedenis, want ze blijkt onverbrekkelijk verbonden te zijn met de geschiedenis van de burgerlijke maatschappij — en zelfs met die van de warenproductie en wordt door haar gesurdetermineerd. Op de vraag waarom de geschiedenis van de burgerij zich weerspiegelt in die van dit wel zeer bijzondere literaire genre, luidt het antwoord aldus: de geschiedenis van de burgerlijke maatschappij is tevens die van het eigendom; de geschiedenis van het eigendom impliceert die van zijn negatie, dat wil zeggen de geschiedenis van de misdaad. De geschiedenis van de burgerij is eveneens die van de steeds explosievere tegenstelling tussen mechanisch opgelegde vormen van sociaal gedrag en conformisme enerzijds, en de passies, verlangens en behoeften der individuen anderzijds, een tegenstelling die zich ontaardt in steeds gewelddadiger overtredingen van de normen, misdaad inbegrepen. De burgerlijke maatschappij, geboren uit het geweld, reproduceert dit geweld voortdurend en is er van verzadigd. Ze ontstond uit de misdaad en ze leidt naar de misdaad, die steeds meer op industriële schaal wordt gepleegd. Uiteindelijk kan de opgang van de politieroman misschien verklaard worden door het feit dat de burgerlijke maatschappij, in haar geheel beschouwd, een misdadige maatschappij is.

[1] Zie in dit verband, en ook in verband met Léo Mallet, de Franse voorloper van de eerste soort *roman noir*, hoofdstuk 4 van dit boek.

[2] De naam van Trotski's moordenaar waart bepaald rond in de hedendaagse literatuur. Jorge Semprun, ex-leider van de Spaanse Communistische Partij en een groot romanschrijver, heeft een boek geschreven met als titel *La Seconde Mort de Ramon Mercader*. [3] Paco Ignacio Taibo II verschafte ons deze inlichtingen.

Bibliografie

- Philippe Ariès, *L'Homme devant la Mort*, Paris, 1977.
John Burt Foster, *The Mystery Story*, San Diego, 1976.
Earl F. Bagnall, *The Gentle Art of Murder*, Bowling Green, 1980.
Robert Barltrop, *Jack London*, London, 1976.
Jacques Barzun, *The Delights of Detection*, New York, 1961.
Walter Benjamin, "Kriminalromane auf Reisen", in *Gesammelte Werke*, Vol. 10.
Stefano Benvenuti and Gianni Rizzoni, *An Informal History of Detective Fiction*, New York, 1980.
Ernest Bloch, "Philosophische Ansicht des Detektivromans" in *Literarische Aufsätze*, *Gesammelte Werke* Vol. 19, Frankfurt, 1965.
Anton Blok, "On Brigandage with special reference to peasant mobilization", in *Sociologische Gids*, 1971.
Hans Blumenherz, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, 1981.
Boileau and Narcejac, *Le Roman Policier*, Paris, 1975.
James Brabazon, *Dorothy Sayers: The Life of a Courageous Woman*, London, 1981.
Bertolt Brecht, "über die Popularität des Detektivromans", in *Gesammelte Werke* Vol. 16, Berlin, 1976.
Frank Browning and John Gerassi, *The American Way of Crime*, New York, 1980.
Peter Bruckner, *Sigmund Freud's Privatlektüre*, Köln, 1975.
John Carter, "Collecting Detective Fiction", in *Howard Haycraft, The Life and Times of the Detective Story*, New York, 1941.
John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, 1976.
Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", in *Atlantic Monthly*, december, 1944.
Raymond Chandler, *The Notebooks of Raymond Chandler* (ed. Frank McShane), London, 1977.
Raymond Chandler, *Chandler Speaking*, London, 1981.
Jean-Michel Charlier and Jean Marcilly, *Le Syndicat du Crime*, Paris, 1980.
Jean-Claude Chesnais, *Histoire de la Violence*, Paris, 1981.
Louis Chevalier, *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*, 2nd edition, Paris, 1978.
Agatha Christie, *An Autobiography*, London, 1977.
Javier Coma, *La Novela Negra*, Barcelona, 1980.
Rupert Cornwall, *God's Banker*, London, 1983.
Florian Coulmas, *über Schrift*, Frankfurt, 1982.
David Craig (ed.), *Marxists on Literature*, Harmondsworth, 1975.
Alberto del Monte, *Breve Storia del Romano Poliziesco*, Milan, 1960.
Friedrich Depken, *Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung*, Heidelberg, 1914.
P.H. de Vries, *Poe and After: The Detective-story Investigated*, Amsterdam, 1956.
César E. Diaz, *La Novela Policiaca*, Barcelona, 1973.
Raymond Dirks and Leonard Gross, *The Great Wall Street Scandal*, New York, 1974.
Dove, *The Police Procedural*, Bowling Green, 1982.
Arthur Conan Doyle, *Memories and Adventures*, London, 1924.
S. Dresden and S. Vestdijk, *Marionettenspiel met de Dood*, The Hague, 1957.
E. du Perron, *Het Sprookje van de Misdaad*, Amsterdam, 1940.
Josée Dupuy, *Le Roman Policier*, Paris, 1974.
O. Eckert, *Der Kriminalroman als Gattung*, 1951.
Umberto Eco, "Le Strutture Narrative in Fleming", in *L'Analisi del Racconto*, Milan, 1969.
Umberto Eco, *Postille a "In nome della rosa"*, Milan, 1983.
Gerd Egloff, "Mordrätsel oder Widerspiegelung der Gesellschaft?", in *Erhard Schütz, Zur Aktualität des Kriminalromans*, Munich, 1978.
Friedrich Engels, "Introduction to Marx's 'The Civil War in France'", in *Marx and Engels, Selected Works in Two Volumes*, Moscow, 1962.
E. Fischer, *The Necessity of Art*, Harmondsworth, 1959 (reprinted 1978).
F. Fosca, *Histoire et Technique du Roman Policier*, Paris, 1937.
Erich Fromm, *The Sane Society*, London, 1956.
Pierre Gascar, *Le Boulevard du Crime*, Paris, 1980.
Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, London, 1973.
W. Gerteis, *Detektive, ihre Geschichte im Leben und in der Literatur*, 1953.
Walter Gibson, *Touch, Sweet and Stuffy*, Bloomington 1976.
Frères Goncourt, *Journal*, London, 1962.
Antonio Gramsci, "Sul Romanzo poliziesco", in *Quaderni del Carcere*, Vol. V, Milan, 1964.
Robert Graves and Alan Hodge, *The Long Week-End*, London, 1940.
Graham Greene, *A Sort of Life*, New York, 1971.
Graham Greene, *Ways of Escape*, Harmondsworth, 1981.
David S. Gross in Roy R., *Male* (ed.), *Money Talks: Language and Lucre in American Fiction*, Oklahoma City, 1981.
Johannes Gross, *Lauter Nachworte, Innenpolitik nach Adenauer*, Stuttgart, 1965.
Roman Gubern, with A. Gramsci, Sergei Eisenstein et al., *La Novela Criminal*, Barcelona, 1970.
A.P. Hackett and J.H. Burke, *80 Years of Best-Sellers*, New York, 1977.
A. Ordean Hagen, *Who Done It?*, New York, 1969.
Peter Haining, *Mystery! An Illustrated History of Crime and Detective Fiction*, London, 1973.
Richard Hammer, *The Vatican Connection*, 1982.
Ralph Harper, *The World of the Thriller*, Cleveland, 1969.
Howard Haycraft, *Murder for Pleasure*, New York, 1941.
Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, New York, 1946.
Howard Haycraft, *The Life and Times of the Detective Story*, New York, 1941.
G.W.F. Hegel, *Werke*, Vol. 13, *Vorlesungen über Ästhetik*.
Rüdiger Herren, *Freud und die Kriminologie*, 1973.
Chester Himes, *The Quality of Hurt*, New York, 1972.
Chester Himes, *My lift of Absurdity*, New York, 1976.

Eric Hobsbawm, *Bandits*, London, 1969.

Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels*, London, 1959.

Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, London, 1957.

Harold Horwood, *Newfoundland*, Toronto, 1969.

Mary Hottinger, (Hrsgb.), *Wahre Morde*, Zurich, 1976.

Jim Hougan, *Spooks*, 1978, New York.

F. Hoveyda, *Histoire du Roman Policier*, Paris, 1965.

Francis A.J., Ianni and Elizabeth Rauss Ianni (eds.), *The Crime Society*, New York, 1976.

Klaus Inderthal, "Zur Geschichte und Theorie einer Populären Prosa: Detektiv- und Kriminal-Literatur", in Erhard Schütz, *Zur Aktualität des Kriminalromans*, Munich, 1978.

Neil H. Jacoby, Peter Nehemkis and Richard Eels, *Bribery and Extortion in World Business*, New York, 1977.

Gareth Stedman Jones, *Outcast London*, Penguin Books, 1974.

H.R.F. Keating (ed.), *Agatha Christie First Lady of Crime*, London, 1977.

H.R.F. Keating (ed.), *Sherlock Holmes: The Man and his World*, London, 1979.

G.Th. Kempe, *Over schrijvers, speurders, schurken*, Utrecht, 1947.

Stephen Knight, *Form and Ideology in Crime Fiction*, Bloomington, 1980.

Leo Kofler, *Soziologie des Ideologischen*, Stuttgart, 1975.

Siegfried Kracauer, *Le Roman Policier*, Paris, 1974.

Alain Lacombe, *Le Roman Noir Americain*, Paris, 1975.

Gavin Lambert, *The Dangerous Edge*, London, 1975.

Erik Lankester, *Zuid-Amerikaanse Misdaadverhalen*, Amsterdam, 1982.

Ernesto G. Laura, *Storia del "giallo" da Poe à Borges*, Roma, 1981.

Michael Laver, *The Crime Game*, Oxford, 1982.

Richard Layman, *The Shadow Man: The Life of Dashiell Hammett*, New York, 1980.

Erich Loest, *Swallon, mein schwarzer Mustang?* Frankfurt, 1982.

A.G. Löwy, *Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*, Vienna, 1969.

Ross MacDonald, *On Crime Writing*, Santa Barbara, 1973.

C.A. Madison, *Irving to Irving*, New York, 1974.

Agenor Marti (ed.), *Los policiaicos involuntarios*, La Habana, 1981.

Karl Marx, *Die Heilige Familie*, Chapter 8, Marx and Engels, *Selected Works*, Vol. 2, Berlin, 1970.

Karl Marx, *Theories of Surplus Value*, Part I, Moscow, 1963.

Igor B. Maslowski, "Une petite histoire du roman noir" (prologue to Leo Mallet's *A L'ombre du Grand Mur*, Paris, 1950).

Franz Mehring, "Charles Dickens", in *Gesammelte Schriften*, Vol. 12, Berlin, 1976.

Regis Messac, *Le Detective Novel et l'Influence de la Pensée Scientifique*, Paris, 1929.

Steven F. Milliker, *Chester Himes: A Critical Appraisal*, 1981.

Juan José Mira, *Biografía de la Novela Policiaca*, Barcelona, 1956.

Glean W. Most and W.W. Stowe (ed.), *The Poetics of Murder*, New York, 1983.

Alma Murch, *The Development of the Detective Novel*, London, 1968.

W.H. Nagel, *Lezend over Misdaad*, Leiden, 1953.

Thomas Narcejac, *Une Machine à Lire — le Roman Policier*, Paris, 1975.

Peter C. Newman, *Bronfman Dynasty*, Toronto, 1978.

William F. Nolan, *Dashiell Hammett: A Casebook*, Santa Barbara, 1969.

J. Nutall, *Bomb Culture*, London, 1968.

Sean O'Callaghan, *The Triads*, London, 1978.

Jerry Palmer, *Thrillers*, London, 1978.

Janet Plate, *The Book of Sleuths*, London, 1977.

Otto Penzier (ed.), *The Great Detectives*, Boston, 1975.

Marc Perremond, *Marx, la Mort et les Autres*, hectogr., 1982.

R. Philmore, "Inquest on Detective Stories", in Howard Haycraft, op. cit.

Dennis Porter, *The Pursuit of Crime*, New Haven, 1981.

Mario Puzo, *The Godfather Papers*, London, 1972.

Ellery Queen, *Japanese Golden Dozen*, Tokyo, 1972.

C.L. Raggiamenti, *Estetica Industriali*, Milan, 1954.

Bogomil Raimov, *La Novela Negra*, Havana, 1978.

Luis Regelio Noguera, *Por la Novela Policiaca*, Havana, 1981.

Heinz Reif (ed.), *Räuber und Obrigkeit*, Frankfurt, 1984.

Wilhelm Roth, "Der Bürger als Verbrecher. Materialien zum deutschen Kriminalroman", in Erhard Schütz, *Zur Aktualität des Kriminalromans*, Munich, 1978.

William Ruehlmann, *Saint with a Gun: The Unlawful American Private Eye*, New York, 1974.

Charles Rycroft, "A Detective Story: Psychoanalytical Observations", in *Psychoanalytical Quarterly*, XXVI, 1957.

Hans Sanders, *Institution, Literatur und Roman*, Roman, Frankfurt, 1981.

Dorothy Sayers, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, London, 1928.

Dorothy Sayers, *Aristoteles on Detective Fiction*, London, 1936.

Dorothy Sayers, "The Omnibus of Crime", in Howard Haycraft, op. cit.

Erhard Schütz Hrsg. *Zur Aktualität des Kriminalromans*, Munich, 1978.

Leonardo Sciascia, *Letteratura del "giallo"*, in: *Letteratura* no. 3, 1953.

Leonardo Sciascia, *Breve Storia del Romanzo giallo*, in: *Epoca* nos. 20, 27.

Sutherland Scott, *Blood in their Ink: The March of the Modern Mystery Novel*, New York, 1953.

Georges Simenon, *Mémoires Intimes*, Paris, 1981.

Jim Sheranko, "The Bloody Pulp", in *The Sheranko History of Comics*, Reading, 1970.

Victor Shklovsky, "Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle", in Jochen Vogt, *Der Kriminalroman*, Munich, 1971.

Victor Shklovsky, *O teorii prozy*, Moscow, 1925.

Harrison R. Steeves, "A Sober Word on the Detective Story", in Howard Haycraft, op. cit.

John Sutherland, *Bestsellers, Popular Fiction of the 1970s*, London, 1981.

John Sutherland, *Fiction and the Fiction Industry*, London, 1980.
Julian Symons, *Bloody Murder*, (rev. ed.), Harmondsworth, 1974.
Julian Symons, *Portrait of an Artist: Conan Doyle*, London, 1979.
Stefano Tani, *The Doomed Detective*, Carbondale and Edwardsville, 1981.
Alberto Tedeschi and Gian Orsi, *Piccolo Enciclopedia del Giallo*, Milan, 1979.
H. Douglas Thomson, *Masters of Mystery*, London, 1931.
Jury N. Tynjakov, *Poetika, Istorija, Literaturny, Kino*, Leningrad 1929.
S.S. Van Dine, "Twenty Rules of the Detective Story", in *Enigmatika*, nr. 29, 1986.
Philip Van Doren Stern, "The Case of the Corpse in the Blind Alley", in Howard Haycraft, op. cit.
Salvador Vazquez de Parga, *Los Mitos de la Novela Criminal*, Barcelona, 1981.
Jochen Vogt (ed.), *Der Kriminalroman*, Munich, 1971.
Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983.
Colin Watson, *Snobbery with Violence*, London, 1979.
Nathan Weinstock, "Een figuur die verdwijnt: de sociale bandiet", in *Tijdschrift voor Sociale Wetenschappen*, 1969, No. 1.
Raymond Williams, *The Long Revolution*, London, 1961.
Edmund Wilson, "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?", in Howard Haycraft, op. cit.
Robin Winks, *Modus Operandi*, Boston, 1982.
E. Wölcken, *Der Litterarische Mord*, Nürnberg, 1953.
Dilys Winn, *Murder Ink*, Westbridge Books, 1978.
Th. Würtenberger, *Die deutsche Kriminalerzählung*, 1941.
Theodor Zeldin, "Histoire des passions françaises", *Recherches*, Vol. 5, Paris, 1979.
Howard Zehr, *Crime and the Development of Modern Society*, London, 1976.

Marxists Internet Archive
Nederlandstalig