

ATT SE GENOM DE ANDRAS ÖGON

Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage

södertörns
högskola

SÖDERTÖRN UNIVERSITY

Journalistikstudier vid Södertörns högskola

I skriftserien som startades hösten 2010 har utkommit:

1. Journalist – och sen då? Gunnar Nygren, 2010
2. Ständig deadline, multimedia och twitter, Norwald/Wicklén, Hellström/Hansson, Forsstedt, 2011
3. Pennskaft, reportrar, tidningskvinnor, Kristina Lundgren & Birgitta Ney, 2011
4. Journalism in Russia, Poland and Sweden – traditions, cultures and research, ed Gunnar Nygren, 2012
5. Intervjuer mot väggen – en analys av svenska och brittiska radio- och tv-journalisters frågeteknik. Annika Hamrud, 2012
6. Professional identity in changing media landscapes. Journalism education in Sweden, Russia, Poland, Estonia and Finland. Karin Stigbrand och Gunnar Nygren
7. Landsbygd i medieskugga – nedmonteringen av den lokala journalistiken och bilden av landsbygden i Dagens Nyheter, Gunnar Nygren & Kajsa Althén, 2014
8. Att se genom de andras ögon – Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage, Cecilia Aare, 2014

© Journalistik, Södertörns högskola Journalistik, Institutionen för kommunikation, medier och IT September 2014

Omslag och grafisk form: Lillemor Johansson, Monodesign

Tryck: E-Print, Stockholm

ISBN: 978-91-979140-7-9

Innehållsförteckning

Förord	4
1. Inledning	5
1.1 Syfte, tillvägagångssätt och disposition	7
1.2 Tidigare forskning.....	11
1.3 Reportaget som tradition och genre.....	14
2. På makronivån	29
2.1 Hur kan reportaget betraktas?	29
2.2 Hur kan reportaget analyseras?.....	30
2.3 Regissören, berättaren och textens upplevande reporter	36
2.4 Regissörens raster.....	52
3. På mikronivån	59
3.1 Hur kan reportaget betraktas?	59
3.2 Genretypiskt: inklippta repliker hindrar närvarokänslan.....	62
3.3 Närvaro och berättarstrategier i reportage.....	65
3.4 Reporterrollen.....	76
3.5 Perspektiv i reportage	80
3.6 Urvalets betydelse för inlevelsen	93
3.7 Icke-urvalets betydelse för inlevelsen	100
4. Modellen och ett förslag till analysmetod	109
4.1 Reportagets konstruktion	109
4.2 En metod för att undersöka hur inlevelse konstrueras	110
Käll- och litteraturförteckning	115

Förord

Det sägs ofta att nyhetsflödet går allt snabbare. Samtidigt är den motsatta trenden tydlig – inte bara ”slow-food” utan också ”slow-media” blir alltmer efterfrågat. Intresset för dokumentärer i både film och radio ökar, och tidskrifter som Filter och Fokus visar att det dokumentära berättandet lever. Det finns ett behov av sammanhang och av att komma nära de människor som det vanliga nyhetsflödet reducerar till siffror och statistiker.

Det litterära reportaget är en av dessa dokumentära former. Forskning om reportage har en lång tradition inom litteraturvetenskap, ända sedan Gunnar Elvesons klassiska ”Reportaget som genre” som publicerades vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 1979. Sedan dess har många klassiska reportrar varit föremål för litteraturvetenskapliga genomlysningar.

Cecilia Aare bygger vidare på denna tradition i denna bearbetade masteruppsats i litteraturvetenskap från Stockholms universitet. Med sin bakgrund både som journalist och journalistiklärare i många år och med litteraturvetenskapens teoretiska redskap avtäcker hon hur rutinerade reportrar skapar den närvarokänsla som präglar ett bra reportage. Det är ingen ”kokbok” hon skriver, utan en insiktsfull analys om reporterroll, raster och perspektiv. Jag hoppas den kan vara både användbar och inspirerande för fortsatta analyser av reportage och kanske också dokumentärer i andra former.

Gunnar Nygren

Professor i journalistik vid Södertörns högskola

1. Inledning

”What is it like to be one of these people?” New journalism-reportern Tom Wolfes fråga är central för den berättande journalistiken.¹ Det gäller att skriva så att läsaren tycker sig vara ett gatubarn i Buenos Aires eller en skogsbonde i Norrlands inland.

Till skillnad från nyhetsartikeln, som främst rapporterar om vad som har hänt, har reportaget som genre en utpräglat narrativ karaktär. Trots det har narratologer inte intresserat sig för reportagegenren. Kanske för att ett reportage inte har ansetts vara en berättelse på samma sätt som en novell. I själva verket går det utmärkt att läsa ett reportage som en berättelse, en berättelse om verkligheten.

Under Jugoslavien-kriget besökte reportern Karen Söderberg 1999 ett flyktingläger i Makedonien. Där mötte hon en kvinna som vägrade att klippa håret på sin dotter. Upplevelsen blev en scen i ett reportage från lägret:

Det är onsdag morgon och överallt pågår hårvård, klippning och schamponering. I en plastbalja står Deshira Berisha, 4 år, som Gud har skapat henne och får sitt långa hår tvättat. Hon tjuvar och skrattar om vartannat, fångas in i en handduk av sin pappa och får det blöta håret kammat av sin mamma som sällan ler.

Häromdagen kom en truck med hårschampo, tvål och tvättmedel så alla passar på, säger Ajshe Berisha.

1 Tom Wolfe, ”The Emotional Core of the Story”, i *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide* from the Nieman Foundation at Harvard University (Boston 2007), s. 251.

Folk har sagt åt henne att klippa sin dotters hår kort, så det blir lätt att sköta, men det vill hon inte.

Det hon vill, säger hon, det hon strävar efter, är att få ett så normalt liv att Deshira kan ha sitt långa hår

Som hon alltid haft.

Därför städar Ajshe Berisha. Därför tvättar hon. Därför sopar hon gatan utanför tältet. Därför stiger hon upp varje morgon och klär sig i de bylsiga kläder hon fått i lägret.²

Söderberg skriver inte abstrakt om krigets effekter i form av aldrig sinande flyktingströmmar. I stället gör hon en flyktingmammans vägran till läsarnas. Vi vill inte heller klippa vår dotters hår; vi vill i stället att dotterns livsvillkor ska ändras.

I reportagets berättarteknik intresserar jag mig särskilt för hur inlevelse skapas. Hur går reportern till väga för att läsarna ska leva sig in i dem som texten handlar om?

² Karen Söderberg, "Kriget i Jugoslavien: Rutiner håller kaoset på avstånd", Dagens Nyheter, 16.5.1999.

1.1 SYFTE, TILLVÄGAGÅNGSSÄTT OCH DISPOSITION

Syftet med den här uppsatsen är att genom resonemang och exempelanalyser undersöka narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage. Jag kommer att genomföra min undersökning utifrån ett antal aspekter, som gemensamt bildar en formel för inlevelsekonstruktion. För varje aspekt kommer jag att föra diskussioner där jag tar hjälp av i första hand narratologiska teorier. Men allra först kommer jag att konstruera en modell som beskriver reportagets basala narratologi. Den utnyttjar jag sedan som utgångspunkt för de angreppssätt jag anlägger i exempelanalyserna.

Till uppsatsens huvudfrågeställning har jag satt ihop en formel, som på en gång får fungera som röd tråd och övergripande metod. Med inlevelse menar jag läsarens möjlighet att leva sig in i dem som ett reportage handlar om, och i min formel har jag valt att definiera inlevelse som en funktion av närvaro, perspektiv, urval, icke-urval och regissörens raster. Medan de två förstnämnda aspekterna främst rör reportagets form, rör de två därpå följande främst innehållet. Den sistnämnda aspekten kan ha med både form och innehåll att göra. Varje enskild komponent kan vidare fungera positivt eller negativt, det vill säga öka eller minska inlevelsen.³

Med närvaro menas i min formel hur texten får läsaren att tycka sig vara på plats i reportagevärlden. Med perspektiv menas samspelet mellan vem som talar i texten och vem som ser, mellan röst och synvinkel. Hit hör också frågor om avstånd: Hur skiftar perspektivet mellan närhet och distans genom texten och vad skapar skiftningarna? Både kategorin närvaro och underkategorin avstånd gränsar till urval, eftersom de fakta och de miljödetaljer som väljs ut påverkar såväl hur starkt scenerna etableras som hur nära läsaren kommer reportagets karaktärer.

Som en bakgrund till uppsatsens huvudfrågeställning vill jag under rubriken "Regissörens raster" belysa vad som särskilt kan hindra att inlevelse uppstår. Jag kommer här att diskutera hur reportern, ofta omedvetet, kan föra vidare samhällseliga normer som blir till ett distanserande raster av implicita

3 Jag kommer dock endast att ge positiva exempel i uppsatsen med undantag för komponenten regissörens raster som främst kommer att diskuteras när påverkan är negativ.

värderingar. Till sist kommer jag att undersöka det med urvalet besläktade icke-urvalet: Hur påverkas inlevelsen i ett reportage av vad som inte berättas?

Det narratologiska forskningsfältet har hittills inte specifikt riktat strålkastarljuset mot reportagegenren. Uppsatsens kommer därför att ha sin tyngdpunkt i grundläggande diskussioner. Genom att inventera narratologiska, medieretoriska och, i någon mån, samhällsvetenskapliga teorier hoppas jag kunna ringa in olika sorters inlevelsekonstruktion i reportage. Inventeringen kommer inte att vara heltäckande och uppsatsen kommer att skrivas i en diskuterande anda, där jag prövar olika angreppssätt för att välja ut vad jag tycker passar mitt syfte bäst.

Efter ett avsnitt om tidigare forskning kommer ett relativt stort utrymme att vikas åt reportagets framväxt och olika uttrycksformer, med tonvikt på den svenska utvecklingen. Här kommer jag att dröja vid varför inlevelse är något så centralt i reportage och hur inlevelsekonstruktionen hänger ihop med det journalistiska uppdraget. Eftersom det saknas en mer komplett genrestudie med svenskt fokus kommer jag att försöka redogöra för den mångfald av traditioner som breder ut sig med impulser från olika länder och från det omgivande samhället. I dagens Sverige kan ett reportage se ut på många olika sätt. Det pågår också livliga diskussioner bland reportrar och reportageeteoriker när det gäller terminologi och gränsdragningar. Jag har själv inte kunnat hitta en text som belyser skiljelinjerna. Ännu ett skäl, alltså, till att detta avsnitt ges utrymme i uppsatsen, även om jag inte gör anspråk på att vara heltäckande.

Uppsatsens diskuterande undersökning består av två delar. På ett makroplan drar jag först upp riktlinjerna för reportagets narratologi. Den här delen inleds med ett avsnitt om hur reportaget ska betraktas narratologiskt. Kan det alls läsas som en berättelse? Och om vi ska förstå och analysera det som en berättelse, är det då ett hinder att reportaget inte är fiktivt? Jag fortsätter med att diskutera vem som skapar ett reportage, vem som berättar och hur vi ska uppfatta ett upplevande reporter-jag i förhållande till berättaren. För att illustrera rollfördelningen citerar jag smakprov ur några reportage.

Avsnittet "Regissörens raster" tar upp hur vissa av de implicita värderingarna i ett reportage kan motverka läsarens inlevelse. Samhällsvetenskapliga teorier om stereotypisering och den andre diskuteras här tillsammans med skillnader mellan att gestalta något unikt och att generalisera.

I den andra delen av undersökningen står reportagets mikronivå i centrum och här hamnar fokus på inlevelsekonstruktionen. Jag upprepar frågan hur ett reportage ska betraktas, men nu med följdfrågan vilken sorts berättelse ett reportage skulle kunna vara. Om vi bryter ner reportaget i sina beståndsdelar, kan vi då, rent berättartekniskt, hitta drag som bör definieras som genreunika? Diskussionen flyttar över till hur inlevelse byggs upp av närvaro, perspektiv, urval och icke-urval. Här blir resonemangen mer utförliga och åtföljs av en rad textexempel. Parallellt diskuterar jag relevanta analysverktyg för att undersöka de olika komponenterna.

Som en sidoprodukt av diskussionerna och ett antal stödjande exempelanalyser hoppas jag att en mer utförlig modell för reportageanalys faller ut. I ett sista, avslutande kapitel skissar jag ett förslag till hur en sådan modell skulle kunna ställas upp.

Med reportage menas i den här uppsatsen ett skrivet reportage, alltså inte tv-, radio- eller multimediala reportage. För att inte skapa begreppsförvirring kommer jag att använda beteckningen reportage för varje text som skrivits med ett journalistiskt syfte och som helt eller delvis berättas i en narrativ form med sceniska inslag. Det innebär att texten till en del måste vara skriven med vad jag kallar gestaltande framställning eller gestaltning till skillnad från en nyhetstext, som helt och hållet skrivs med vad jag kallar informerande framställning. Låt mig ge ett exempel. Så här skulle en brand kunna framställas i en nyhetstext, där tempus för själva händelsen som regel är preteritum: "Ett enplanshus i X-köping brann på torsdagen ner till grunden. Tre personer fick föras till sjukhus med lindriga brännskador. Vad som har utlöst branden är ännu oklart." Om reportern varit på plats som ögonvittne skulle händelsen kunna skildras med gestaltande framställning i form av en scen. Här blir tempus ofta men inte alltid presens (verb och detaljer i miljön är det centrala):

”Lågorna slickar husets fasader, hettan är olidlig när elden fräsande kastar sig över allt i dess väg. En kvinna som räddat sig ut i sista stund sätter sig på marken. En man gråter ljudlöst när hans barn frågar efter nallen som blev kvar i lågorna.”⁴

Jag skiljer inte mellan mer eller mindre ”litterära” reportage. Det spelar alltså ingen roll om reportaget är relativt enkelt till sin form och har producerats i dagstidningsmiljö under någon - några dagar eller om det har publicerats i bokform med en komplext utarbetad berättarteknik. Det innebär att jag sätter den europeiska etiketten reportage på mycket av det som i USA kallas literary journalism, narrative journalism, literary narrative journalism, i Storbritannien creative non-fiction, i Skandinavien reportage, litterärt reportage, berättande journalistik eller feature, i Frankrike grand reportage, med flera varianter. I USA talar man om feature för en text som domineras av nyhetsstil med en och annan insprängd scen, medan literary journalism förväntas vara en text helt och hållet skriven som en skönlitterär berättelse. Jag gör inte den åtskillnaden, men vill ändå från mitt reportagebegrepp utesluta texter som enbart varvar faktaavsnitt med intervjuer i en beskriven miljö.⁵ Jag inbegriper inte heller genrer som rör sig i gränslandet mellan dokumentär och fiktion.

Där källor inte anges i uppsatsen bygger jag både fakta och bedömningar på min 18-åriga erfarenhet som reporter i dagspress och tidskrift samt på kunskaper och erfarenheter som jag förvärvat under 14 år som högskolelärare i journalistik med särskilt inriktning på undervisning om reportage.

4 Gestaltande framställning motsvaras av showing medan informerande framställning har rapporterande karaktär och är en typ av telling, en annan är beskrivande framställning. Se även avsnitt 3.3.

5 En scen kan skildras med beskrivande framställning, ofta genom adjektiv. Då får man en ”stillbild” där ingenting händer, medan gestaltande framställning, där verb är centrala, leder till ”rörlig bild”, helt enkelt ett förlopp, se min lärobok *Det tidlösa reportaget* (2011), s. 29. I dagstidningar hittar man ofta artiklar där faktaavsnitt varvas med att människor intervjuas mot en bakgrund av en beskriven miljö. Sådana texter vill jag alltså inte kalla ”reportage”.

1.2 TIDIGARE FORSKNING

I sin *A History of American Literary Journalism* skriver John C. Hartsock att den amerikanska forskningen fram till år 2000, då boken gavs ut, visat reportagegenren ett högst blygsamt intresse. Han spekulerar i vad detta kan bero på. Hans förklaring är att såväl litteraturvetare som medievetare har uppfattat reportaget som en hybrid: "the form would prove to be a narrative cripple, a narrative imperfection for both".⁶ I ett mejl till mig från juni 2013 skriver han att mycket lite har förändrats sedan boken skrevs:

My sense is, after 13 years since publication of my book, that there has been a little bit of progress, but only a little bit. I had hoped to see more, but I think unexpected external factors may have slowed progress, which I will talk about.

My measure for what would be real progress is when graduate programs start teaching literary journalism (or whatever it is called) as a literature, examining its theoretical and historical aspects, thus placing it on a par with Shakespeare (and I am speaking here of the American experience). I still find it remarkable, and discouraging, that in so far as I know, that is still not being done. It is true that literary journalism (and whatever else it is called) is being taught increasingly as praxis. That has been an important step forward. But until it is taught as history and theory, it will continue to be an orphan in the academy. The economic recession of 2008-2009, in concert with the decline of newspapers in the U.S., has significantly slowed down academic acceptance, I believe.⁷

6 John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form* (Amherst 2000) s. 205. Från de senaste åren har jag själv kunnat hitta en del amerikanska studier om new journalism, dock ingen doktorsavhandling, samt viss forskning inriktad på enskilda reportrar. Det finns också gott om handböcker i hur man skriver true stories.

7 John C. Hartsock i mejl till mig 27.06.2013.

Min egen dubbla erfarenhet mitt emellan de akademiska ämnena litteraturvetenskap och journalistik tyder på att situationen varit likartad i Sverige. Genren är för populär för att kunna undersökas som "litteratur" och för personlig för att kunna undersökas som "riktig" journalistik.

Här ska nämnas tre äldre svenska akademiska arbeten om reportage. Inget av dem har reportagets form i centrum. Gunnar Elveson arbetade med en avhandling om reportagegenren när han 1978 omkom i en olycka. Delar av hans manus gavs 1979 ut postumt, i två separata häften, Reportaget som genre och Bilden av Indien. U-landsreportaget i tidningen Vi och 1960-talets världsbild. I det första diskuteras reportagets ställning mellan journalistik och litteratur, hur reportaget förhåller sig till krav på objektivitet och vilken forskning som har gjorts om genren. Elvesons översikt visar att det enda land som vid 70-talets slut egentligen bedrivit någon forskning om reportage var dåvarande Östtyskland. Denna forskning tycks dock ha varit knuten till en marxistisk uppfattning om genrens samhällsnytta.⁹

Lars J Hultén disputerade 1989 med Reportaget som kom av sig, den första avhandlingen i ämnet journalistik i Sverige.¹⁰ Den är en blandning av kvantitativ studie, intervjuundersökning och en studie av några landsortsreportrars arbetsuppgifter under en vecka. Här förs även en viss formdiskussion, men fokus ligger på hur genren såg ut i några tidningar under en avgränsad period. Hultén kommer fram till att reportaget i de undersökta landsortstidningarna blev mindre personligt mellan åren 1960 och 1985.

8 Gunnar Elveson, Reportaget som genre, Avdelningen för litteratursociologi, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 11 (Uppsala 1979a) och Gunnar Elveson, Bilden av Indien. U-landsreportaget i tidningen Vi och 1960-talets världsbild, Avdelningen för litteratursociologi, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 12 (Uppsala 1979b).

9 "Man kräver partitagande utifrån en 'korrekt' marxistisk analys och en gestaltning av det 'typiska' i den historiska processen", skriver Elveson 1979a, s. 40.

10 Lars J. Hultén, Reportaget som kom av sig: En analys av reportaget som textform utifrån produktionsperspektivet och sändarrollen med betoning på reporterns personliga tonfall: En undersökning av reportaget i några landsortstidningar 1960-1985, JMK Skriftserie, 1990:1, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation (diss. 1989; Stockholm 1990).

Titeln på Torsten Thuréns avhandling från 1992, Reportagets rika repertoar, antyder att detta skulle kunna vara en genrestudie.¹¹ I själva verket är det en undersökning av berättarteknik och verklighetsbild i sju reportageböcker om Indien och Afghanistan. Avhandlingen är uppbyggd på textanalytiska jämförelser mellan de sju böckerna. Den avslutas med ett förslag till modell för hur reportagetext kan undersökas med massmedieretorisk och källkritisk utgångspunkt. För mitt syfte är modellen dock allt för övergripande, samtidigt som den inte har narratologiskt fokus.

Man kan hitta uppgifter om och exempel på svenska reportage i presshistoriskt inriktade böcker, läroböcker om reportage, antologier, biografier samt forskning om enskilda reportrar. Flera sådana källor kommer jag att referera till i uppsatsen, i första hand i avsnittet om genrens historik. Ingen av dem har dock varit relevant när jag sökt efter studier om reportagets narratologi med särskild tonvikt på perspektiv. Den enda perspektivstudie som har gjorts hittills förefaller att vara min egen, tidigare omnämnda D-uppsats om att problematisera med hjälp av ett närhetsperspektiv.

En intressant undersökning av nyhetstextens narratologi är Kristina Wallanders Nyhetstextens förvandlingar från 2002.¹² Wallander har närläst Dagens Nyheters nyhetsrapportering om fyra större händelser under 1900-talet. Hon undersöker i sin studie frågor om kausalitet och narrativa mönster för nyhetsartikeln vid fyra olika tidpunkter. Särskild vikt fäster hon vid förhållandet mellan huvudhistoria och sidohistorier och om händelser berättas kronologiskt eller efter relevans. När det gäller nyhetsdiskursens form finner hon att den präglas av återberättande med reporterens egna ord medan återgivet tal från intervjuade personer är mer sällsynt.¹³

11 Torsten Thurén, Reportagets rika repertoar. En studie av verklighetsbild och berättarteknik i sju reportageböcker, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation vid Stockholms universitet (diss. Stockholm 1992).

12 Kristina Wallander, Nyhetstextens förvandlingar. Fyra nyhetsberättelser i Dagens Nyheter 1914 – 1993, Medier och kommunikation vol. 5, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet (Umeå 2002).

13 Wallander s. 171.

I december 2013 disputerade Anna Jungstrand på Det litterära med reportaget., den första svenska doktorsavhandlingen i litteraturvetenskap om reportagegenren.¹⁴ Avhandlingen undersöker vad som händer när reportrar använder litterära strategier i ett journalistiskt syfte.” Det litterära” problematiseras som kategori genom att knytas till reportagets dokumentära anspråk. Jungstrand söker också efter ett etikbegrepp som kan ringa in den journalistiska gärningen.

1.3 REPORTAGET SOM TRADITION OCH GENRE

Både verklighet och berättelse. På samma gång information och gestaltning. Det genomarbetade reportaget är den snabba nyhetens motsats. Genom sin berättande, mer komplexa karaktär väcker det frågor snarare än besvarar, fördjupar i stället för att förtyliga. Medan nyhetsartikeln ofta fastnar i schabloner och färdiga mallar kan reportaget hjälpa oss att se med nya ögon. Verkligheten måste inte återges som svart eller vit, det mångbottnade får ta plats. Och läsaren lockas till egen reflektion.

Den diktade berättelsen ingår som en självklar del i alla kulturer, men det gör också verklighetsskildringen. Segrar eller nederlag i krig, naturkatastrofer, möten med främmande folkgrupper och deras sedvänjor; bland ögonvittnen på plats har alltid någon rapporterat vidare till andra. Reportaget (jämför ordets latinska ursprung: reportare = återbära) är en del av den traditionen.

Som etablerad tidningsgenre är reportaget knappt 200 år gammalt. Genren har lockat författare som velat skriva om samhällsfrågor och reportrar som velat tänja de journalistiska ramarna. Ibland har researchmetoden stått i centrum, ibland reportagets form. Innehållet behöver inte vara dagsaktuellt, som en nyhet, men bör ändå gestalta ämnen som engagerar sin tids publik. Som regel får ett reportage större utrymme i spalterna än en nyhetsartikel och föregås av en mer omfattande research.

14 Anna Jungstrand, Det litterära med reportaget – om litteraritet som journalistisk strategi och etik, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2013).

Det är ofta också mer personligt utformat. I slutet på 1980-talet intervjuade Lars J Hultén 25 landsortsjournalister om deras syn på genren. Då var ett vanligt svar att reportaget, till skillnad från nyhetsartikeln, ”görs med närvarokänsla, miljöskildring och personligt tonfall.”¹⁵ Inom svensk reportageforskning utgår de flesta från Gunnar Elvesons definition från 1979: ”En redovisning som återger en samtida (yttre) verklighet och bygger på iakttagarens direkta egna upplevelser registrerade inom ganska kort tid i det självupplevdas form samt med tidpunkt och plats väl preciserade.”¹⁶ Låt oss stanna där så länge. Den här definitionen speglar väl hur det skandinaviska reportaget länge såg ut, och medieforskare som Lars J Hultén, Torsten Thurén och norska Jo Bech-Karlsen rör sig med liknande formuleringar.¹⁷ Jag kommer att återkomma till varför de i dag har blivit otillräckliga.

Den europeiska reportagetraditionen växte fram under inflytande av realismen och naturalismen. En bit in på 1800-talet började tidningstexter skildra den nya tidens inverkan på vardagen i storstäder som London och Paris. Många kända författare medverkade i tidningarna som reportrar; flera av dem räknas samtidigt till den realistiska romanens grundare, som Charles Dickens och Honoré de Balzac. De rörde sig ute bland vanligt folk och iakttog allt som kom i deras väg. ”Å flanere var både en vitenskap och en nytelse”, skriver Bech-Karlsen om Balzacs metod att samla stoff. Han menar att flanören som en egen reportertyp uppstod med Balzac.¹⁸ I Sverige skulle flanörsreportaget, ofta skrivet i en lätt kåserande stil, få en rad företrädare med signaturen Jolo (Jan Olov Olsson, knuten till Dagens Nyheter 1945-1974) som den kanske mest kända.

Det första svenska tidningsreportaget skrevs 1819 av George Scheutz, enligt pressforskarna Ingemar Oscarsson och Per Rydén. Det skildrar förhandlingarna i samband med ett uppmärksammat rättsfall i Vaxholm.

15 Lars J Hultén, s 3.

16 Elveson 1979a s. 15.

17 Se Lars J. Hultén, s 52 – 55, Thurén s. 11-12 och Jo Bech-Karlsen, *Reportasjen* (Oslo, 2000). Hos Bech-Karlsen understryks reporterens dubbla roll som ögonvittne och personlig berättare, till exempel i formuleringar som: ”teksten bygger på reporterens egne erfaringer i virkeligheten. {---} Erfaringens språk er det levende, fortellende språket” s. 128.

18 Bech-Karlsen s. 65.

Sedan skulle det dröja 20 år innan realisten Carl Jonas Love Almqvist, vid sidan om debatterande tidningsartiklar, började skriva reportage med social tendens.¹⁹

Internationellt räknas europén Egon Erwin Kisch och amerikanen John Reed till det moderna reportagets förgrundsgestalter. Kisch skrev om första världskriget i det självupplevdas form och om spanska inbördeskriget. Han skrev om svårlösta rättsfall, om fabriksarbetare, om hemlösa och om olika udda människor han mötte. Han föddes i Prag men bodde också i Wien, Berlin och, under en period på 1930-talet, som landsflyktig i Paris. Han gjorde dessutom resor i Ryssland, Australien och Mexiko och hela tiden rapporterade han flitigt om de samhällen och de kulturer han kom i kontakt med. Som ung ansåg han att det är journalistens plikt att vara ett opartiskt vittne. Senare kom han att nyansera detta eftersom han menade att en reporter som bevittnar ohyggliga ting måste sätta in dem i ett sammanhang som leder till ett ”anklagande konstverk”. I antologin *Tio reportage som förändrade världen* skriver Jan Stolpe om det som Kisch själv kallade ”den logiska fantasin” fattad som förmågan att sätta in det aktuella skeendet i ett tidssammanhang och se det mot förflutet och kommande; förmågan att gestalta verkliga fakta och därvid aldrig förlora sin konstnärliga besinning. Kisch visste att det var åskådaren som skulle uppleva och känna, inte skådespelaren.”²⁰

Aldrig reportern i centrum, således, utan det som reportern ålagt sig att uppenbara. Just det sociala reportaget har av tradition haft en stark ställning i Sverige. I boken med den talande titeln *Förändra verkligheten!* Det sociala reportaget från *Zola till Zaremba* tecknar Britt Hultén (1995) dess historia.²¹ Hon startar med några av de utländska rötterna: från Émile Zola, som bland annat inspirerade den amerikanska *muckraker-rörelsen* (ursprung till dagens grävande journalistik), till Jack London och hans reportagebok *The People of the Abyss*, som skildrar Londons fattiga vid förra sekelskiftet.

19 Se kapitlen ”Reportagets födelse” och ”Sveriges modernaste journalist” i *Pressens profiler: ett urval journalistiska texter med inledning och kommentar*, red. Ingemar Oscarsson och Per Rydén, (Lund 1991). I antologin ingår kommenterade texter av svenska journalister från tre århundraden.

20 Jan Stolpe, ”Kisch och Konsten att se”, i *Tio reportage som förändrade världen*, från Strindberg till Hemingway, red. Otto von Friesen, Christer Hellmark och Jan Stolpe (Stockholm 1982), s 250.

21 Britt Hultén, *Förändra verkligheten! Det sociala reportaget från Zola till Zaremba*. (Stockholm 1995).

Som Sveriges första sociala reportage brukar man räkna en artikel publicerad i Aftonbladet 1846 och skriven av Wendela Hebbe. Hon hade tagit intryck av Dickens fattigdomsskildringar från London, och reportaget ”*Arbetarkarlens hustru*” var ett i en rad reportage om familjer som levde i dåtidens Stockholm under slumliknande förhållanden. Reportaget avslutades med en uppmaning till läsarna att skänka pengar till den fattiga familj hon berättat om.²²

Traditionen att i naturalistisk anda skriva reportage om vanligt folk fördes vidare av bland andra August Strindberg, som 1886 for till Frankrike för att dokumentera bondeliv i Bland franska bönder, en serie reportage som publicerades i olika tidningar, bland andra danska Politiken. Författaren Ludvig Nordström skrev om fiskare i Ångermanland i början på 1900-talet. 1938 reste han genom hela Sverige för att undersöka svenskarnas bostadsförhållanden. Resan resulterade i radioreportaget Lort-Sverige, som väckte stort rabalder för sina rapporter om smuts, snusk och fattigdom. På ett liknande sätt avslöjade Ivar Lo-Johansson i Ålderdom och Ålderdoms-Sverige hur illa ställt det var med svensk äldrevård i början på 50-talet.

En kvinnlig pionjär utöver Wendela Hebbe var Ester Blenda Nordström, som 1914 skrev en reportageserie för Svenska Dagbladet om sitt arbete som piga. Serien gavs senare ut i bokform under rubriken *En piga bland pigor*. I reportagets form berättar Ester Blenda Nordström om pigornas hårda arbetsvillkor under en lat bonde men också om glädjeämnen som logdans.²³ Boken blev mycket populär och trycktes i hela 35 000 exemplar. Bonden såg sig tvungen att ge ut en försvarsbok där han gav sin version. (Likadant gjorde den afghanske bokhandlare som den nutida norska reportern Åsne Seierstad skildrar i *Bokhandlaren i Kabul* från 2002.)

Ester Blenda Nordström arbetade som piga under en månad då hon hade semester från sitt tidningsjobb och hon avslöjade aldrig att hon var journalist. Man kan säga att hon wallraffade långt före Günter Wallraff.

22 Wendela Hebbe, ”Arbetarkarlens hustru”, Aftonbladet, 21.01.1846, i Tidningskvinnor 1690 – 1960, red. Kristina Lundgren och Birgitta Ney (Lund 2000) s. 24 – 34.

23 Exempel på reportage av August Strindberg, Ludvig Nordström, Ivar Lo-Johansson och Ester Blenda Nordström återfinns i Tio reportage som förändrade världen.

Denne tyske reporter har gett namn åt metoden att som reporter vistas i en miljö under falsk identitet för att sedan rapportera om sina upplevelser. Wallraff låtsades bland annat vara turkisk gästarbetare när han på 1970-talet prövade några av Västtysklands värst utsatta industrijobb. Han har även skrivit en bok om sina erfarenheter som reporter med falsk identitet vid skvallertidningen Bild-Zeitung.

Under de politiskt radikala 60- och 70-talen breddades det samhällskritiska skrivsättet i Sverige, bland annat i form av de så kallade *Rapportböckerna*. Vissa medieforskare, däribland Britt Hultén, räknar dem som reportage, andra gör det inte, med hänvisning till fiktiva inslag. De här texterna var en typ av dokumentärschildring från insidan av miljöer som sällan skildrats i medierna, ofta socialt utsatta miljöer i Sverige eller fattiga länder långt bort. 1968 kom Sara Lidmans och fotografen Odd Uhrboms *Gruva*, om gruvarbetare vid LKAB i Kiruna, Malmberget och Svappavaara. Boken tros ha spelat roll för den vilda strejk som bröt ut året därpå. Göran Palm publicerade 1972 *Ett år på LM*, byggd på intervjuer och egna erfarenheter som montör vid dåvarande LM Ericsson, och Jan Myrdal fick 1963 sitt genombrott som författare med den dokumentära *Rapport från en kinesisk by*. I sammanhanget kan även nämnas städerskan Maja Ekelöfs *Rapport från en skurbink*.²⁴

Missförhållanden skulle alltså avslöjas lokalt såväl som globalt. Gunnar Elveson menar att 60- och 70-talens dokumentarism, dit rapportböckerna hör, kan delas in i två huvudriktningar. Dels skrevs texter där författaren betonar hur osäker absolut kunskap är och där resonemang förs på en metanivå i texten, exempelvis som i Per Olov Enquists *Legionärerna*, dokumentärromanen om den så kallade baltutlämningen. Dels skrevs texter med en tydlig tendens där författaren ”vill lägga fram förhållanden upplevda som så påtagliga – positiva, förebildliga eller grymma, upprörande – att en ifrågasättande teknik skulle upplevas som moraliskt tvivelaktig”.²⁵

24 En avhandling i litteratursociologi finns om rapportgenren: Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala. Utgiven i omarbetad form, (diss. Uppsala 2002; Stockholm 2004).

25 Elveson 1979a s. 60.

Anna Jungstrand använder i sin avhandling ett reportagebegrepp som bygger på ett splittrat berättarjag och därför rymms enbart inom den förstnämnda av riktningarna. Ändå visar Britt Hulténs inventering av det sociala reportaget att det senare skrivsättet med besked även hittade in i svenska tidningsspalter. Inte bara i dagstidningar och vänstertidskrifter utan även i veckotidningar, där man kanske inte skulle ha väntat sig reportage med politisk tendens. Så skickade till exempel Vecko-Journalen i november 1975 den finlandssvenske författaren och regissören Jörn Donner till Malmfälten i Kiruna för att, med ideologiskt patos, rapportera om den strejk som brutit ut bland några hundra städerskor.²⁶

I Norge tycks utvecklingen delvis ha varit en annan. Medieforskaren Steen Steensen nämner i sin lärobok *Stedets sjanger* (2009) att den fokusering på hårda fakta som växte fram efter andra världskriget också ledde till att den mer subjektiva reportagegenren praktiskt taget försvann från dagstidningarna. Först på 80-talet fick reportaget en återkomst i norsk press.²⁷ Från 1910-talet och framåt blev ”objektivitet” och ”opartiskhet” även i Sverige ett ideal att sträva efter på nyhetsplats. Samtidigt med att journalistrollen professionaliserades, och med impulser från USA, etablerade sig ett rakt rapporterande nyhetsspråk. Hela tiden fortsatte dock personligt skrivna reportage att publiceras parallellt med nyheter. Och gestaltande scener varvades med åsikter i reporterkommenterarna, även före 60- och 70-talens öppet politiska texter. På en riksläkare som *Dagens Nyheter* efterfrågade redaktionen av tradition ”personliga pennor”, som odlade en egen stil och visade upp en engagerad hållning. Det framgår av Kristina Lundgrens doktorsavhandling *Solister i mångfalden*, med fokus på reportrarna Bang, Maud och Attis.²⁸

26 Hultén 1995 s. 130 – 139.

27 Steen Steensen, *Stedets sjanger*, Om moderne reportasjjournalistikk (Kristiansand 2009), s. 15 – 17.

28 Kristina Lundgren, *Solister i mångfalden*, signaturerna Bang, Maud och Attis samt andra kvinnliga dagspressjournalister med utgångspunkt i 1930-talet, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2002) s. 324 – 325.

Bang, signatur för Barbro Alving, arbetade som journalist under hela sitt yrkesliv. Hon skrev reportage och kåserier för först Stockholms Dagblad, Idun och Dagens Nyheter, senare Vecko-Journalen, och hon medverkade även i Sveriges Radio. Några av sina mest kända reportage skrev hon för Dagens Nyheter om Berlinolympiaden 1936, spanska inbördeskriget, finska vinterkriget, Ungernrevolten 1956 och matchen 1959 då Ingemar Johansson blev världsmästare i tungviktsboxning. Bang var pacifist och engagerade sig mot en svensk atombomb. 1956 satt hon en månad i fängelse för att hon vägrat delta i civilförsvaret. Med en rad textexempel och analyser visar Kristina Lundgren att Bang under DN-åren behöll den personliga stil som hon utvecklat på veckotidningen Idun. Hon varvade saklighet i faktauppgifterna med, beroende på ämne, omväxlande lättsamhet, ironi och ett starkt känslöengagemang. När hon tyckte att det behövdes tog hon tydligt ställning.

Samtida med Bang var Maud, signatur för Maud Adlecreutz och reporter på Aftonbladet, och Attis, signatur för Astrid Ljungström och reporter på Svenska Dagbladet. Även om redaktionskulturen på Aftonbladet och Svenska Dagbladet inte var lika fri som på Dagens Nyheter visar Lundgren att också Maud och Attis tilläts vara personliga i sina reportage. Man kan därför sluta sig till att en svensk reportagetradition med utrymme för personliga skribenter har existerat parallellt med nyhetsstraditionen – enligt min bedömning ända fram till våra dagar. Lägst i kurs stod reportaget möjligen under 80-talet, alltså tvärtom mot i Norge. Då uppstod i Sverige en motreaktion mot journalistik med stark politisk tendens och en strikt nyhetsbevakning steg i kurs. När dåvarande chefredaktören för *Dagens Nyheter*, Christina Jutterström, 1989 intervjuades av Stig Hansén och Claes Thor berättade hon hur hon la om kursen för den stora morgontidningen: ”När jag togs hit hade tidningen rykte om sig att vara en feature- och tyckartidning. Jag jobbade långt in på 80-talet med att DN skulle bli bra på nyheter.”²⁹

Enreportervidsidan av destoraströmningarna var författaren Stig Dagerman. Han skrev dagsvers och recensioner för syndikalistiska *Arbetaren* men har framför allt blivit ihågkommen som journalist för reportageserien *Tysk höst* från 1946.

29 Stig Hansén och Claes Thor, Att skriva reportage {1990}, rev. uppl. (Stockholm 1999), s. 266. Med ”feature” torde Christina Jutterström mena reportage och längre personporträtt.

Serien skrevs ursprungligen för Expressen men gavs 1947 ut i bokform och har sedan dess tryckts i flera upplagor och finns i pocket. I reportagen skildrar Dagerman vardagens människor i ett hungrande och frysande Tyskland året efter krigsslutet. Han ställer sig inte bakom det tyskhat som präglade dåtidens Europa. Genom sin syndikalistiska grundsyn vägrar han att resonera i termer av kollektiv skuld. I stället lyckas han väcka läsarnas medlidande. Han använder en berättarteknik som skapar inlevelse med hjälp av den skönlitterära berättelsens alla uttrycksmedel.

En del av berättargreppen i *Tysk höst* skulle två decennier senare komma att känneteckna den så kallade *new journalism-skolan*. Den växte fram i USA på 60-talet med förgrundsgestalter som Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Joan Didion, Hunter S Thomson och Truman Capote. I sina reportage kunde de ibland använda sig av *rekonstruktion* som journalistisk metod. Det innebar att de skrev i scenisk form om sådant som de själva inte varit med om. De samlade först fakta genom att läsa på och intervjua dem som deltagit i eller bevittnat en händelse. Sedan gestaltade de händelsen sceniskt. De kunde även återge människors tankar och känslor inifrån, som om berättaren vore allvetande.

New journalism-förespråkarnas utgångspunkt var att den strikt rapporterande nyhetsstilen inte engagerade läsarna på samma sätt som en bra roman. Duktiga reportrar borde därför kunna använda skönlitterära författares berättarteknik så länge de byggde sin gestaltning på noga dokumenterade fakta. Flera av deras texter publicerades som långreportage i bokform, till exempel Truman Capotes dokumentärroman *In Cold Blood*, historien om hur en hel familj brutalt mördas. Capote inte bara rekonstruerar själva brottet utan följer också de två mördarna under fängelsetiden fram tills de avrättas.

En svensk journalist som har tillämpat new journalism mer konsekvent och i större format är Jan Guillou, en annan är Anders Sundelin. Från senare år kan nämnas många av de journalister som medverkar i reportagetidskriften *Filter*. New journalism har ifrågasatts både bland journalister och journalistikforskare som menar att genren lämnar utrymme för godtycke, att reportern kompletterar fakta med sin egen fantasi och att sanningskravet därför blir sämre uppfyllt än inom annan journalistik.

Så här skrev litteraturkritikern Lars Linder i en recension i augusti 2013:

Jag brukar ogilla starkt när dokumentärer styrs ut i litterär kostym, det var tröttsamt nog redan på den tid när många reportrar kände sig kallade att utöva berättande new journalism i Truman Capotes anda: få var utvalda, de flesta lyckades då som nu mest dränka sin story i sötsur klichésås.³⁰

Förespråkarna menar tvärtom att tekniken kan ge en ”sannare” bild av ett verkligt skeende än mer konventionellt berättade reportage.

En stark och självständig reportagetradition i Europa är den polska. Här hittar vi Hanna Krall, som efter överlevandes vittnesmål i detalj återskapat judiska miljöer i Polen från tiden före andra världskriget, och Ryszard Kapuściński, som länge var känd som ”världsreportern” för sina reportageböcker om Afrika, Latinamerika och Sovjetunionen. Det polska reportagets storhetstid grundlades under den kommunistiska epoken, som en följd av den politiska censuren. Nyheter censurerades hårt medan reportagegenren inte granskades lika ingående. Därför odlade just reportageskribenter olika tekniker för att kringgå censuren, i första hand genom att skriva om lokala ämnen utan öppen, ideologisk samhällskritik. I förordet till reportageantologin *Ouvertyr till livet* (2003) beskriver Maciej Zaremba utvecklingen så här:

Så kom det sig att en rad journalister med begåvning för samhällsanalys kom att skriva om pensionerade lokförare, gruvarbetarfruars aparta bekymmer och tvivelaktiga konstaplar i landsorten. De utvecklade en alldeles särskild blick för den talande detaljen och en språkkänsla som lät deras symbolisk-realistiska alster passera censuren, samtidigt som den tränade läsaren förstod det han skulle. Eftersom de själva inte fick berätta något som inte var uppbyggeligt, byggde ofta reportrarna sina texter som teaterpjäser, där den egentliga diagnosen fick skymta i mötet mellan autentiska scener och repliker.³¹

30 Lars Linder, ”När kriget mot terrorn kom till Sverige”, *Dagens Nyheter*, 29.08.2013. Recensionen gällde Lena Sundströms dokumentärthriller *Spår*, som Linder till sin egen förvåning uppskattade.

31 *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2003) s. 8.

Traditionen har levt vidare även efter kommunismens fall och utöver att reportage ges ut i bokform har genrens främsta plattform varit den journalistägda dagstidningen *Gazeta Wyborcza*, som 1989 grundades av fackförenings- och frihetsörelsen Solidaritet. Två företrädare från senare tid är Wojciech Tochman och Mariusz Szczygiel.

I den amerikanska diskussionen om reportagegenren är 60- och 70-talens new journalism den återkommande utgångs- och referenspunkten.³² Mycket har skrivits om new journalism som förebild för dagens europeiska och amerikanska reportage, inte minst av utövarna själva, med Tom Wolfe i spetsen. Min bedömning är att detta har lagt grunden för en mytbildning som inte riktigt stämmer. För det första var många av de litterära tekniker som Tom Wolfe 1975 räknade upp i ett manifest inte alls nya.³³ Rekonstruktion och inblickar i karaktärens inre hade visserligen varit ovanligt tidigare. Andra berättargrepp, däremot, går även att hitta inom äldre traditioner. Hit hör att reportrar berättar i scenisk form samt använder realistisk dialog och miljödetaljer för att skapa atmosfär och ge intryck av autenticitet.³⁴

För det andra slog Tom Wolfe fast en annan uppfattning som sedan övertogs av många av genrens teoretiker, nämligen att new journalism-skolans reportrar var ”de nya realisterna”.³⁵ I själva verket prövade en del av dem att exponera såväl ett upplevande reporterjag som en reflekterande, ibland hallucinerande jagberättare, något som snarare gjorde dem till modernister.

32 Det framgår av såväl läroböcker som journalistikforskning, och det blev uppenbart vid organisationen IALJS (International Association for Literary Journalism Studies) forskningskonferens i Tammerfors i maj 2013, då jag själv deltog. En majoritet av deltagarna var forskare och universitetslärare i journalistik i engelskspråkiga länder. Brian Gabriel, lärare och forskare vid Concordia University, Canada, redovisade den 16 maj sin enkätundersökning ”The Ammo for the ‘Canon’: What Literary Journalism Educators Teach”. Undersökningen hade gjorts bland organisationens engelskspråkiga lärare i journalistik och den visade att de i sin undervisning till minst 90 procent använder reportage skrivna av new journalism-skolans ikoner. Varken äldre eller färskare amerikaner förekom mer än undantagsvis, och den enda europeiska journalist som dök upp på de svarandes läslistor var George Orwell.

33 Tom Wolfe i förordet till antologin *The New Journalism*, red. Tom Wolfe och E. W. Johnson (New York 1973). Förordet är flera kapitel långt och delar av det kan betraktas som ett manifest.

34 Se till exempel Hartsock 2000. Där beskrivs det amerikanska reportaget från och med des första blomstringstid under 1890-talet. Se också de europeiska traditioner som har tagits upp i det här avsnittet. Att den nämnda mytbildningen ändå är högst levande bekräftades av alla jag talade med i samband med konferensen i Tammerfors, där samme Hartsock deltog.

35 I förordet till *The New Journalism* beskriver Tom Wolfe inriktningens reportrar som sin tids realister.

Den här skillnaden kan klassificeras på flera sätt. Steen Steensen hänvisar till amerikanen David Eason när han skiljer mellan ”realister” inom riktningen, och menar att dessa rör sig inom journalistikens ”objektiva” tradition, och ”modernister”, som är synligt personliga och subjektiva.³⁶

Den senare gruppen skulle kunna passa in på en reporterhållning som Anna Jungstrand döpt till ärlighetens retorik, och som hon menar är influerad av modernismen inom skönlitteratur. Den utmärks av en jag-berättare som, via en metanivå i texten, resonerar med sig själv, ifrågasätter sina iakttagelser och hela tiden omprövar sina ståndpunkter.³⁷ Benämningen är välfunnen och intressant, men jag håller inte med Jungstrand om att den utmärker ”det moderna reportaget”, som hon daterar till 1900-talets inledning och framåt. Visst har den kommit att prägla en typ av utpräglat litterära texter, som främst publicerats i bokform och vissa tidskrifter. Den passar däremot inte new journalism-journalistikens ”objektiva” gren, som ofta helt saknar en jag-berättare.³⁸ Man får heller inte glömma de parallella traditioner som har funnits i Europa under 1900-talet. Ideologiskt profilerade reportage, varav många stämmer med Britt Hulténs benämning ”det sociala reportaget”, bärs till exempel av sin tendens och problematiserar sällan reporterrollen (de här texterna motsvarar den ena av de två huvudriktningar Gunnar Elveson talar om). Vidare kan en reporter som Bang visserligen uttrycka reflektioner på en metanivå, som distanserar reportern från hennes upplevelser. Men den typen av efterhandsberättande blir aldrig huvudsak hos henne. I första hand är hon på plats, mitt i de händelser och de strömningar hon rapporterar om. I dagens svenska dagstidningsreportage är ett synligt reporter-jag ofta nedtonat, ibland till och med bortretuscherat ur texten, och en ifrågasättande attityd riktar sig oftare mot reportagets ämne än mot den förmedlande instansen.³⁹

36 Steen Steensen, ”The Return of the ‘Humble I’: The Bookseller of Kabul and Contemporary Norwegian Literary Journalism”, i *Literary Journalism Studies*, vol. V, 2013 :1, s. 62 – 63.

37 Jungstrand s 67 – 74.

38 ”Objektiv” betecknar här en berättarteknik som skapar en illusion av att ge en objektiv bild av verkligheten. Elveson ger i en diskussion av tekniken Truman Capotes *In Cold Blood* som ett exempel.

39 Läs mer om den sistnämnda egenheten i avsnitt 2.3.

I Norge visar Steensen hur Åsne Seierstads *Bokhandlaren i Kabul* från 2002 ledde till en svekdebatt som möjligen var orsak till att hon själv bytte från en allvetande berättaren med ett frånvarande reporter-jag ("objektiv realist") till att i en senare reportagebok, *Ängeln i Grozny* från 2007, uppträda med ett synligt och prövande jag ("subjektiv modernist"). Precis som Jungstrand ser Steensen ett prövande jag som ett sätt att etablera journalistisk trovärdighet; han använder beteckningen "the humble I".⁴⁰ Exemplet Seierstad sätter fingret på att det kan vara problematiskt att kalla en tradition med en osynlig reporter för "objektiv". I uppsatsens avsnitt 3.3 kommer jag att uppehålla mig vid hur Wayne C. Booth i *The Rhetoric of Fiction* (1961) övertygande visar att det skenbart objektiva kan vara nog så manipulerat, och därigenom icke-objektivt, som en text där en synlig berättare reflekterar över sin partiskhet.⁴¹

Förvirringen kring terminologi och indelningar är något som går igen när man försöker få grepp om hur new journalism ska uppfattas och åt vilka håll influenserna mellan olika traditioner har gått. Så menar till exempel Jungstrand att den amerikanska nyjournalistiken haft ett fundamentalt inflytande på svensk reportagekonst. Den uppfattningen delas inte av Steensen. Han lyfter för Skandinavien i stället fram en ögonvittnesbaserad tradition med en närvarande och reflekterande reporter samt en öppet polemisk tradition, som kulminerade under 60- och 70-talen.⁴²

I dagens Sverige är det ovanligt med reportage som domineras av långa rekonstruerade scener och ett genomgående allvetande berättarperspektiv. Men visst förekommer sådana texter, till exempel i *Filter*. Däremot är det förmodligen påverkan från new journalism som har lett till att många reportrar lägger in en eller annan rekonstruerad scen i en längre text, samtidigt som de i stort låter en iakttagande reporter synas i texten. Tillfälliga inblickar i karaktärens inre är heller inte ovanligt, men då sida vid sida med mer konventionella berättarperspektiv. Man kan också hitta reportage där ingen reporter syns i texten trots att den fysiska reportern varit på plats i reportagemiljön.

40 Steensen 2013, s 61 – 80.

41 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (London 1961).

42 Steensen 2013, s. 64.

Sammantaget innebär det att Elvesons reportagedefinition har blivit för snäv; allt berättas inte ”i det självupplevdas form” och en del bygger inte på ”iakttagarens direkta egna upplevelser”.

I Sverige har alltså inte reportagegenren på samma sätt som i USA uppstått som en motrörelse till nyhetsgenrens objektivitetsideal.⁴³ Den har snarare byggt vidare på en parallell tradition, som löpt kontinuerligt i 150 – 200 år och där en reporter rört sig fritt i spänningsfältet mellan observation och kommentar. Man skulle kunna säga att flanören, som Bech-Karlsen talar om (se s. 9), står för en obruten tradition i svensk och skandinavisk reportagekonst. Reportageskrivande författare har hela tiden varit ett återkommande inslag. Utöver tidigare exempel kan här nämnas Sven Lindqvist och Folke Isaksson. Men Sverige har också i Bangs efterföljd haft en rad personliga reportrar med starkt engagemang. Från senare delen av 1900-talet hittar vi Mats Lundegård, Christina Kellberg och Anna-Maria Hagerfors (Dagens Nyheter), Karen Söderberg (tidigare Dagens Nyheter, numera Sydsvenskan), Cordelia Edvarson och Richard Swartz (Svenska Dagbladet) samt Dieter Strand och Peter Kadhammar (Aftonbladet). För att bara nämna några.

I dag, då nyheter är gratis och ständigt uppdateras på nätet, frodas reportaget varhelst journalistik betingar ett pris, såsom i dagliga papperstidningar och helgbilagor på papper, månadsmagasin som DN:s utrikesmagasin DN Världen och fristående tidskrifter som Filter och Fokus. De båda reportagegrenarna är fortfarande livaktiga, och bland författare som skrivit reportage återfinns till exempel Peter Fröberg Idling (reportageboken *Pol Pots leende* (2006) om varför fyra svenskar inte märkte vad som pågick i röda khmerernas Kampuchea) och Jennie Dielemanns (reportageboken *Välkommen till paradiset* (2008) om ett antal turistmål ur de inhemska befolkningarnas perspektiv).

43 Under hela 1900-talet var den rådande synen i USA att en reporter inte samtidigt kunde skriva nyhetsartiklar och personliga reportage. Som tidigare nämnts dominerade ett positivistiskt ideal på nyhetsplats och artiklar skulle inte skrivas som berättelser utan i stället efter den ”omvända pyramidens princip”, det vill säga med det viktigaste först och efter fallande betydelseordning. Detta framgår till exempel av John C. Hartsock, ”IT WAS A DARK AND STORMY NIGHT’ Newspaper reporters rediscover the art of narrative literary journalism and their own epistemological heritage”, *Prose Studies, History, Theory, Criticism*, online-publicerad 01.08.2007. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01440350701432853>

Tar dagens svenska reportrar ställning? Nja, inte i samma öppet politiska form som under 60- och 70-talen. Men genom ämnesval, vinkel och dolda tekniker påverkar de, om än med mer sofistikerade metoder. Ett undantag utgörs av DN-reportern Maciej Zaremba, en institution för att inte säga tradition i sig själv. Han odlar en blandform mellan reportage och krönika, där inte bara informerande och gestaltande utan även argumenterande framställning får ta plats. Hans texter utmärks knappast av vänstertendens, däremot av systemkritik, kritik mot den sociala ingenjörskonsten. Zaremba har gjort det till sin speciella gren att, med lika delar fakta och ironi, gissla alla typer av myndighetsidioti.

Med denna breda genomgång har jag velat visa att idén om det journalistiska uppdraget, oavsett tidsanda och internationella strömningar, har varit central för svensk reportagetradition. Reportern ska "återbära", rapportera tillbaka om världen till läsarna. Reportagets två "ben" blir då lika viktiga. Medan informationen ska presentera hårda fakta syftar gestaltningen till att väcka läsarnas inlevelse. "What is it like to be one of these people?"⁴⁴

44 Wolfe 2007, se uppsatsens inledning.

2. På makronivån

2.1 HUR KAN REPORTAGET BETRAKTAS?

Ett reportage bygger som regel på reporterens egna upplevelser. Man skulle därför kunna vänta sig att den berättelse som sedan skrivs blir ”berättelsen om reporterens möte med verkligheten”. Jämförelsen med en annan icke-fiktiv genre ligger nära till hands: en självbiografi gestaltar ju vad som händer jag-personen. Ändå har en utgångspunkt för den här uppsatsen varit att reportaget i stället är ”reporterens berättelse om verkligheten”. I en modell för narratologisk reportageanalys blir distinktionen avgörande.

Visst kan mötet utgöra en metaberättelse i den färdiga texten, och visst finns en reportertradition som ger denna metaberättelse stort utrymme, inte minst i resereportage. Men som föregående avsnitts genrehistorik understryker går det journalistiska uppdraget inte ut på att reportern berättar om sig själv; för det är genrer som den traditionella reseberättelsen eller självbiografen bättre lämpade. I stället är textens reporter, om än aldrig så framträdande, inte målet i sig, bara medlet för att på bästa sätt skildra, granska, tolka ett stycke verklighet. John C. Hartssock lyfter fram hur reportrar under 1890-talet, genrens första blomstringstid i USA, använde subjektiva strategier för att skapa inlevelse i den andre⁴⁵. Han citerar reporterlegenden och ”dyngmockaren” Lincoln Steffens som i sin självbiografi menar att syftet var: ”to get the news so completely and to report it so humanly that the reader will see himself in the other fellow’s place”.⁴⁶ Reporterens jobb: att gräva fram fakta och att väcka inlevelse.

45 Hartssock 2000 s. 69 ff.

46 Lincoln Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens* (New York 1931), s 317, citerad ur Hartssock 2000, s 65.

Därför ser jag inte primärt reportaget som en form av självframställning. I en analys förskjuts därmed tyngdpunkten från konsekvenserna av ”mötet” till vilken bild reportaget ger av världen och med vilken berättarteknik den bilden förmedlas.

2.2 HUR KAN REPORTAGET ANALYSERAS?

Narratologiska verktyg används i första hand för fiktion. Eftersom jag vill kunna analysera reportage med samma verktyg måste jag ta ställning till om det är ett hinder att ett reportage inte är fiktivt.

En grupp narratologer anser att den narrativa formen inte påverkas av om en berättelse är fiktiv eller inte. Stöder jag mig på dem existerar således inget problem. De resonerar som språkfilosofen John Searle (1975), som menar att det enda relevanta för om något ska klassas som fiktion är författarens avsikt.⁴⁷ Sedan finns de som hävdar att fiktionsberättelser uppvisar vissa unika särdrag. Dorrit Cohn (1990) är en av dem som drar en gräns mellan fiktion och icke-fiktion. Den motiverar hon bland annat med att icke-fiktion alltid bygger på en referensnivå av verkliga händelser.⁴⁸ Frågan är dock om den här gränsen behöver påverka en berättelses form. Drivkraften att narrativisera något verkligt är ju mycket äldre än företeelsen fiktion.⁴⁹ Att vilja ”berätta” verklighet borde därför kunna jämföras med att vilja ”berätta” det som är påhittat. Det visar också Hayden White (1973), när han lyfter fram likheter i berättarmönster mellan fiktion och historiografi.⁵⁰

Enligt narratologin är en *berättelse* en av flera möjliga representationer av en *historia*. På ett liknande sätt är ett reportage en av flera möjliga representationer av något som har hänt i verkligheten. Modellen med två nivåer, en för händelserna i sig och en för berättandet, borde alltså vara

47 Se till exempel John Searle, ”The Logical Status of Fictional Discourse” {1975} i *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge 1996), s. 59.

48 Se till exempel Dorrit Cohn, ”Fiktionalitetens vägvisare” {1990} övers. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993: 2-3, s. 49.

49 Enligt Dorrit Cohn i *The Distinction of Fiction* (Baltimore och London 1999) s. 11 blev begreppet ”fiction” etablerat med Henry James *The Art of Fiction* 1884.

50 Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore 1973).

tillämpbar på reportaget. Ett visst stöd för att de två berättelseformerna kan jämföras får man vidare av Gérard Genette (1991) när han påpekar att det ibland är fiktionen som härmar verkliga förhållanden: "Men den heterodiegetiska fiktionsberättelsen är i stor utsträckning en mimesis av faktiska former som historieskildringen, krönikan, reportaget – en simulering där fikcionalitetsmarkörer bara är fakultativa friheter som den mycket väl kan klara sig utan".⁵¹

Kan det ändå vara så att fiktionsprosa har en form som skiljer den från andra skriftliga framställningar? Käte Hamburger (1968) har pekat ut särdrag som hon menar utmärker fiktionsberättelser i tredje person.⁵² Hon nämner bland annat att tempusformen preteritum kan stå tillsammans med tidsadverbial som "i dag" eller "i morgon" ("I dag sken solen igen.") och pluskvamperfekt tillsammans med "i går".⁵³ Vardagsspråkets grammatik och logik har upphävts genom att preteritum uttrycker berättelsens "nu", och texten relaterar inte till en berättares tid och plats utan till karaktärernas. Ett annat särdrag i en fiktiv tredjepersons-berättelse menar hon är förekomsten av inre verb, det vill säga verb som är kopplade till människors tankar och känslor. När en författare använder "hoppas", "tror" och "känner" om någon annan än sig själv har vi att göra med fiktion, hävdar Hamburger.⁵⁴ Hon tar också upp fri indirekt anföring, en typ av inre perspektiv i tredje person.⁵⁵

Även Cohn hänvisar till att det är unikt för fiktion att ha tillgång till olika karaktärers medvetanden, något som Genette i princip håller med om.⁵⁶ Han nämner som fiktionstypisk dessutom tekniken att återge ett skeende i form av scener. Visserligen ser han det som fullt möjligt för icke-fiktiva berättelser att "fiktionaliseras" genom att låna berättarteknik från fiktionen.

51 Gérard Genette, "Fiktionell berättelse, faktisk berättelse" [1991], övers. Tidskrift för litteraturvetenskap, 1993:4, s. 39.

52 Hamburger räknar inte litterära berättelser i första person till fiktion eftersom hon menar att de följer en annan logisk struktur än tredjepersons-berättelser, se Käte Hamburger, *The Logic of Literature* [1968] övers. (Bloomington 1993) s. 59 – 60.

53 Ibid. s. 64 – 73.

54 Ibid. s. 81 – 82.

55 Fri, indirekt anföring (erlebte Rede) förklaras närmare i avsnitt 3.5

56 Se Cohn 1999 s. 16 samt Cohn 1993 s. 53 ff. och Genette 1993 s. 32.

Men även om han i förbigående nämner new journalism som exempel på detta utgår han, precis som Cohn, i första hand ifrån historiska berättelser när han resonerar om icke-fiktion eller, i hans fall, faktiska berättelser. Och då, menar han, kan författaren inte ha förstahandskunskap om en scen som återges. Vilket ju precis är vad en reporter kan, i egenskap av att ha varit ögonvittne. Reportern behöver sedan inte nöja sig med ett kameraöga-perspektiv i sin text. Genom att ha intervjuat människor i detalj om vad de tänkte och kände i ett visst ögonblick kan hon välja att skildra detta i en form som ger sken av att berättaren har inblick i reportagekaraktärernas inre.

Lars-Åke Skalin hör till lägret som vill göra narrativ fiktion till något väsensskilt från andra former av berättande. I sin genomgång (2005) av ståndpunkter från integrationister och separationister skiljer han mellan naturlig diskurs, som återfinns i muntligt berättande och icke-fiktiva texter, och onaturlig diskurs, som utmärks av de fiktionella särdrag Hamburger och Cohn med flera har lyft fram.⁵⁷

Utifrån en sådan indelning kan jag urskilja tre huvudtyper av reportage: ögonvittnesskildringen som gestaltar reporterens upplevelser, ofta i form av historiskt presens, och som genomgående rymmer naturlig diskurs – alltså en form av sakprosa där perspektivet konsekvent ligger hos den upplevande reportern.⁵⁸ Vidare new journalism-inspirerade texter som rymmer scener rekonstruerade ur en eller flera karaktärers perspektiv och som främst byggs upp av onaturlig diskurs. Till sist olika blandformer där texten i sig kan ha drag av faktisk ögonvittnesskildring men där vittnet (reportern) helt eller delvis har klippts bort ur texten så att den snarare tycks bestå av iakttagelser gjorda från en (fiktiv) kameraöga-position.⁵⁹

57 Lars-Åke Skalin, "Berättande fiktion och internt perspektiv", i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005) s 77 ff. Med "integrationister" menar Skalin den större grupp narratologer som menar att endast innehållet skiljer narrativ fiktion från narrativ icke-fiktion och med "separationister" menar han den mindre grupp som anser att viktiga skillnader finns.

58 Hamburger s. 99.

59 Läs mer i avsnitten 2.3 och 3.2 om fokalisation i reportage och om bortklippta repliker.

Skalin understryker att fiktionsberättelser kan bestå av blandningar av de två diskurstyperna. De kan alltså, utöver ”fiktionsprosa”, innehålla textavsnitt som lika gärna skulle kunna höra hemma i en faktisk landskapsbeskrivning eller i en text om ett historiskt skeende. Han menar till och med att blandformer är det vanliga: ”variationer mellan summerande, panoramiska partier, som slår fast förutsättningar, och episoder i scenisk form, är förmodligen det allra vanligaste sättet att distribuera berättandet i traditionell roman eller novell.”⁶⁰ Javisst, och det allra vanligaste sättet att berätta i ett reportage, vill jag tillägga. Här är likheten slående.

Skalin tar vidare upp något som han kallar det empatiska följandet och kopplar ihop med läsoplevelsen. Han menar att den som läser en scenisk framställning förflyttas till berättelsens ”här och nu” och läser vidare – inte för att få lära sig något, tillägna sig kunskap, utan helt enkelt för att följa med i handlingen. Den här läsarten ser han som ”fiktionens själva raison d'être”. Samtidigt är det precis den läsarten som är den vanliga i reportage och utgör den kanske viktigaste skillnaden mot hur man läser nyhetstext (för att få faktakunskap).

Icke-fiktion kan visserligen låna berättarteknik från fiktion, som när historia dramatiseras, medger Skalin, men det som han kallar den övergripande ramen anser han ändå ska uppfattas som att ”meddela kunskap”, och det påverkar hur läsaren tillägnar sig texten. För berättarens hållning i respektive texttyp använder han uttrycken meddelanderöst respektive fiktionsröst.⁶¹ Han godtar alltså inte att icke-fiktion primärt kan skrivas och läsas som ”en god historia”.⁶² Varför inte tänka sig att en dubbel ram eller intention ibland är möjlig: att både informera och skapa vad Skalin kallar fiktionskänsla?

60 Skalin s. 89.

61 Ibid. s. 95 – 100.

62 Just det var den uttalade ambitionen när new journalism växte fram på 60-talet, vilket bland annat framgår av Tom Wolfes manifest, se avsnitt 1.3.

Christer Johansson (2008) lyfter fram flera riktningar inom modern narratologi som utgår från just intentionen, avsikten bakom en text.⁶³ Med ett sådant synsätt borde man alltså inte behöva skilja mellan formen hos en icke-fiktiv och en fiktiv berättelse. Han understryker också att han inte delar Skalins uppfattning att scenisk form, mimesis, primärt inte är förenlig med icke-fiktiv.⁶⁴ I sin egen modell för Johansson, inspirerad av Noël Carroll, resonemang om den fiktionella hållningen, som ett gemensamt uttryck för författarens avsikt och mottagarens attityd i fiktion. Han inför som motsatta begrepp att texter påstår eller informerar om något å ena sidan och att texter lockar läsaren att föreställa sig eller tänka sig (imagining) något å den andra. Det förstnämnda svarar mot ett dokumentärt anspråk och det sistnämnda mot ett fiktionellt, alltså ungefär motsvarigheter till Skalins rambegrepp. Båda hållningarna menar han dock är fullt möjliga att kombinera med den sceniska frställningsformen mimesis som han beskriver: "Den mimetiska representationen innebär att vi projicerar oss in i den representerade situationen, och föreställer oss uppleva de berättade händelserna här och nu, i mer eller mindre nära anslutning till karaktärernas perspektiv." I sin avhandling ger han ett par exempel på new journalism-berättelser där en dokumentär hållning kombineras med både mimetisk och diegetisk framställning (Truman Capotes *In Cold Blood A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* från 1965 och Norman Mailers *The Armies of the Night. History as a Novel. The Novel as History* från 1968).⁶⁵

Men även utanför kretsen av new journalism strävar reportrar efter att skriva så att reportage blir lästa på ett annat sätt än nyhetsartiklar, som snarare informerar eller rapporterar än gestaltar.⁶⁶ Ner på detaljnivå ska texten byggas upp så att en läsart liknande det empatiska följjandet realiserar. Formen för detta kan sedan skifta från text till text. Om man tar reportagegenrens breda

63 Christer Johansson, *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, (diss. Stockholm 2008), s. 285 – 288.

64 *Ibid.* s 284 – 285.

65 *Ibid.* s. 296 – 299. Diegetisk innebär att en berättare återberättar det som har hänt med sina egna ord i stället för att mimetiskt visa förloppet i scenisk form. För en närmare förklaring av de två begreppen, se 3.3.

66 Se uppsatsen avsnitt 1.1.

fåra som utgångspunkt hamnar man kanske någonstans i mitten på en skala mellan ytterligheterna helt och hållet naturlig diskurs och helt och hållet onaturlig diskurs. Men variationsbredden är stor, precis som inom fiktion. Gemensamt är att det rör sig om texter som i alla fall delvis berättas i scenisk form, och som har vuxit fram inom ramen för en egen tradition, traditionen att ”berätta verklighet”. Jag anser därför att man, för reportagets del, faktiskt kan tala om en dubbel intention, eller en dubbel hållning. Ett reportage ska på en gång berätta något om verkligheten och inbjuda till läsarten att föreställa sig denna verklighet, helt enkelt inbjuda till inlevelse.

Sammantaget menar jag därför, precis som Jungstrand,⁶⁷ att ett reportage betraktat som berättelse går att jämföra med och i princip analysera som en fiktionsberättelse.⁶⁸ Om man ändå ser ett problem i reportagets dubbla anspråk som gestaltat och verklighetsförmedlande kan man lyssna till John Hellman (1981). I sin *Fables of Fact* förespråkar han en variant av intentionsuppfattningen när han understryker att reportern sluter ett journalistiskt kontrakt med läsaren som ett uttryck för att innehållet hör hemma i verkligheten.⁶⁹ Med detta som grund är reportern sedan fri att välja form för hur innehållet ska återges. På så vis måste reportrar inte hålla sig inom en traditionell sakprosaram utan kan experimentera fritt med litterär teknik – så länge som de bygger vad de skriver på en minutiös research och tydligt redovisar sina källor. Formen i sig påverkar inte sanningsvärdet, men däremot läsarten. Narratologisk analys kan därmed användas på ett reportage.

67 Jungstrand s. 27 – 29.

68 Vissa ”berättelsefrämmande” drag finns dock i många reportage och en del av dem hör samman med reporterns besök i reportagemiljön. Jag kommer att behandla detta i avsnitt 3.2.

69 John Hellman, *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction* (Chicago 1981), se återkommande resonemang i kapitlen 1 och 2.

2.3 REGISSÖREN, BERÄTTAREN OCH TEXTENS UPPLEVANDE REPORTER

Reportage kan berättas med olika mycket överblick. Med termer från Genettes synvinkelteori från 1972 kan de huvudsakligen vara internt fokaliserade, icke-fokaliserade eller en blandning av icke-fokaliserade och externt fokaliserade. I en internt fokaliserad berättelse vet berättaren lika mycket som en av karaktärerna, i en icke-fokaliserad berättelse vet berättaren mer än någon av karaktärerna och i en externt fokaliserad berättelse vet berättaren bara vad som går att iaktta utifrån, från en viss position eller plats, något som omöjliggör såväl överblick i tid och rum som inblick i karaktärernas inre.⁷⁰ Vidare kan berättaren vara homodiegetisk, det vill säga själv förekomma som en karaktär i handlingen, eller heterodiegetisk, inte finnas med som en av berättelsens karaktärer.⁷¹

Ytterligare en variabel i skriftliga berättelser är berättarens synlighet. Berättaren kan uppträda som ett uttalat "jag" eller också synas indirekt, genom att vända sig till läsaren med olika kommentarer om karaktärerna och handlingen. En mindre synlig berättare kan vara dold och avstå från kommentarer men ändå anas, genom att vara den instans som för handlingen framåt. Åter andra gånger, i vissa sceniskt berättade texter, tycks en berättare saknas helt och hållet.⁷² I det samtida, svenska reportaget kan den berättare som för ordet ibland vara ett uttalat "jag", men oftare inte. Vissa gånger förekommer en jag-berättare i enstaka passager, medan resten av texten växlar mellan avsnitt med en osynlig berättare och sceniskt gestaltade avsnitt som ter sig berättarlösa. Till sist kan man för reportage i jag-form följa den indelning som bland andra Dorrit Cohn (1978) gör för en homodiegetisk berättare. Man skiljer då mellan ett berättande jag och ett upplevande jag.⁷³

70 Gérard Genette, *Narrative Discourse* [1972], övers. (New York 1980) s. 189 - 194. Missförstånd har dock uppstått när begreppen omväxlande används för en texts makronivå och mikronivå, se uppsatsen avsnitt 3.5.

71 *Ibid.*, s. 245.

72 Läs mer om olika sorters berättare och berättande i avsnitt 3.3.

73 Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction* [1978] (New Jersey, 1983), s. 143 - 153.

Att de två instanserna inte är samma sak beror på att händelserna alltid berättas efter att de har upplevts och att berättaren i efterhand har en annan överblick och kan ha omvärderat sin reaktion från det upplevande ögonblicket.⁷⁴

Låt mig ge några exempel på hur fokalisation och berättarsynlighet kan variera i reportage. Intern fokalisation dominerar inom den klassiska reportertradition som företräds av bland andra svenska Bang, Barbro Alving, vars berättare är tydligt synlig. I hennes reportage om när Ingemar Johansson 1959 blev världsmästare i tungviktsboxning skildrar berättaren i jag-form vad den upplevande reportern kunde se.

En svart broder i vit smoking bredvid mig var grå i ansiktet av ursinne och spottade oavbrutet fram bakom tänderna, upp mot den slagne Floyd Patterson: Upp med dej, din jävel! Slåss din jävel! En sprutlackerad blondin på andra sidan stod på en stol och skrek med fyrkantig mun och slet sanslöst sönder pärlhalsbandet så pärlorna skvätte som tårar i gräset, mer kan ingen kvinna göra för idrotten och Ingemar Johansson. En tjock amerikansk marinsoldat tjöt som en mistlur rätt upp i luften: En miljon dollar, en miljon dollar!⁷⁵

Här kryddas den upplevande reporterns iakttagelser på plats med den berättande reporterns bildspråk och instoppade kommentarer ("sprutlackerad blondin", "skvätte som tårar i gräset", "mer kan ingen kvinna göra...").

Reportage som till stora delar är icke-fokaliserade, alltså berättade med ett allvetande perspektiv, används av många new journalism-reportrar, i Sverige av bland andra Jan Guillou och Anders Sundelin. Här följer ett exempel ur Anders Sunde­lins reportage "Värsting":

74 Seymour Chatman understryker skillnaden ytterligare genom att hävda att Genettes homodiegetiska berättare i praktiken inte kan finnas, eftersom det inte är möjligt att berätta inifrån en berättelse. Jag-berättaren "speaks from discourse time and space but previously inhabited story time and space." Se Seymour Chatman, *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film* (Ithaca, New York 1990) s. 145.

75 Barbro Alving, "Dubbel mänsklig förnedring", *Vecko-Journalen*, nr 27 1959, citerad ur Barbro Alving, *Klipp ur nuets historia* (Stockholm 1982) s. 274.

Medan de väntade på Bornholm passade de på att sno kläder och skor i några butiker: de stövlade in allihopa på en gång, rafsade åt sig vad de villa ha och stövlade ut igen. Sedan de stuvat ombord grejerna satt de på torget och åt var sin glass och såg intresserat på när flera polisbilar med påslagna sirener dök upp och bromsade in och poliser med dragna revolverar hoppade ur bilarna. De undrade vad som kunde ha hänt, vilka poliserna letade efter.

Efteråt, på britsen i cellen, låg han och tänkte på en av expediterna, en tjej i en skobutik, en tjej som varit så glad och trevlig och pratat med dem som om de varit vilka turister som helst – inte några snorungar som bara rafsar åt sig vad de vill ha.⁷⁶

Den citerade scenen är rekonstruerad med en berättare som är allvetande men osynlig. Det innebär att han inte ger sig till känna genom några explicita kommentarer men ser vad som händer utifrån samtidigt som han har tillgång både till en enskild pojkes tankar och hela pojkgruppens. På andra ställen i samma text kan den allvetande berättaren ändra karaktär:

”Norpan”, en trettonåring från Landskrona, yngst av dem alla, inledde med att erbjuda dem sin storasyster; de skulle alla få knulla henne, han skulle ringa henne, fixa det. ”Norpan” visste ingenting om den respekt man visar sin familj, men han skulle lära sig under resans gång. Han skulle få stryk, och han skulle lära sig.⁷⁷

Här har berättaren blivit synlig. Inte i form av ett ”jag” men genom egna kommentarer, som både består av värderingar om karaktären ”Norpan” och visar att berättaren inte är bunden till berättelsens nutid.

76 Anders Sundelin, ”Värsting”, i *Världens bästa land. Berättelser från Tensta, en svensk förort* (Stockholm 2007), s. 61.

77 *Ibid.*, s. 61.

Jan Guillou skrev 1977 ett långreportage om västtyske Norbert Kröcher, som blivit känd för sina planer på att kidnappa Sveriges dåvarande justitieminister Anna-Greta Leijon.⁷⁸ Guillou träffade inte själv Kröcher men kartlade i detalj hans liv, både i Sverige och Västtyskland, och skrev sedan ett reportage i new journalism-stil. Så här lyder ett smakprov:

Han var en skräckslagen och ovanligt barnslig 22-åring som kom till Sverige på flykt undan sin egen rädsla för att ”handla”; en mytoman som helst ville vara ifred med sina drömmar om ära och berömmelse vid en pipa hasch, en ung man som kunde må illa av rädsla för fysiskt våld – denne Norbert Kröcher stannade kvar i Sverige när hans fru Gabriele återvände till Västtyskland där de inom kort skulle dyka upp i terroristaffärer. De båda flickorna betraktade honom som hopplöst feg. När han sa att han ville stanna i Sverige för att vila upp sig och få lite tid för sig själv så såg det inte bara ut som en flykt. Det var precis vad det var.⁷⁹

Visserligen syns inte berättaren som ett ”jag” i avsnittet, men på alla andra sätt rör det sig om en både mycket synlig och tydlig allvetare. Han verkar veta mer om hurdan Kröcher är och vad som driver honom än vad Kröcher själv skulle kunna sätta ord på. Han tycks dessutom kunna läsa två svenska flickors tankar om västtysken. Till sist känner han till hur det kommer att gå i framtiden för Kröcher liksom för hans fru Gabriele, som ”inom kort skulle dyka upp i terroristaffärer”.

78 Norbert Kröcher var en västtysk vänsterextremist som kom till Sverige och blev bankrånare. 1977 hade han byggt upp ett terroristnätverk och planerade att kidnappa den dåvarande justitieministern Anna-Greta Leijon. Guillou drev tesen att Kröcher egentligen inte var ”farlig” utan främst en mytoman som ville imponera och sedan trasslade in sig i sina egna lögner.

79 Jan Guillou, ”Gåtan Kröcher” {1977}, citerad ur reportagesamlingen Reporter (Stockholm 1989) s. 54.

I svensk journalistutbildning har det länge varit lite av ett ideal med en typ av reportage som i övergripande faktaavsnitt är icke-fokaliserade och i textens scener mer eller mindre externt fokaliserade, alltså skrivna med en ”flugan-på-väggen-stil”. I de här texterna är berättarens synlighet nedtonad; ibland skymtar en strikt registrerande reporter i form av enstaka ”jag”, ibland förekommer scener som inte går att knyta till en uttalad berättare. Ett exempel på det senare är Karen Söderbergs reportage om en kvinna som driver en bordell i danska Arnborg. Läsaren får veta att en grupp kristna brukar samlas utanför bordellen och sjunga psalmer i hopp om att driva bort kvinnan.

Maria, som kallar sig Eskesen i efternamn, har tänt den gröna lampan i fönstret som visar att hon inte är upptagen med en kund. Doften av brasved ligger över den lilla parkeringsplatsen bakom hennes gråputsade hus som varit Arnborgs bordell i åtta år.

Hon kollar genom persiennerna innan hon lätt arbetsklädd öppnar dörren, hälsar och drar på sig en röd morgonrock.

Maria kom till Danmark från Uganda för sexton år sedan. I hennes pass står att hon är 52, men hon vet inte säkert. {---}

Det är smällvarmt i Marias hus. Blackie sover på det svala betonggolvet i köket som är urrivet.

– Vi skulle ha fixat till det i vinter men allt avstannade när sjungandet satte igång.

I Marias privata sovrum står en smal säng med ett vitt överkast. Dubbelsängen i arbetsrummet har rosa sidentäcke och fluffiga kuddar. Spegelarna på väggarna reflekterar lågor från massor av värmeljus.

– De kristna ljuger när de säger att andra kvinnor jobbar här. Jag säljer min kropp.

Ingen annans. Man har väl rätt att ha bekanta på besök i alla fall? Bryter jag mot lagen är det polisens sak, inte missionärernas, säger Maria med en gest mot telefonlistan hon satt upp på väggen. Längst ner står numret till polisen.⁸⁰

80 Karen Söderberg, ”Ge mig en miljon, så ska jag ge mig av”, Sydsvenskan, 15.01.2007.

I första stycket varvas övergripande information om efternamnet och att bordellen funnits i åtta år (icke-fokaliserat) med intryck på plats från en osynlig iakttagare/besökare. Den berättande instansen är här anonym. Ett kort, enbart icke-fokaliserat stycke dyker upp några rader längre ner ("Maria kom till Danmark ...") Resten av texten berättas med extern fokalisation. Scenen tycks som iakttagen av en osynlig åskådare och replikerna som yttrade till en osynlig åhörare. Läsaren drar slutsatsen att reportern är på besök hos Maria, men i texten finns inga spår av någon reporter. Att den upplevande reportern på det här visat retuscherats bort ur den färdiga texten är alltså ganska vanligt, och jag ska återkomma till den egenheten i avsnitt 3.2.

Mina fyra exempel hoppas jag visar att variationsbredden i reportage är stor, både när det gäller fokalisation och berättarens synlighet. Det blir därför missvisande att göra "reporterns möte" till det centrala i texten. I stället styrker det att reportaget av reportrar själva inte primärt uppfattas som en genre för självframställning utan som en berättelse, som i egen rätt söker sin form för att gestalta ett specifikt innehåll.⁸¹

Med citatexemplen har jag också velat visa att berättaren i ett reportage inte måste överensstämma med den faktiska reporter som befann sig ute på fältet. I Anders Sundelins reportage har reportern inte ens varit med om de skildrade händelserna. I exemplet Bang syns reportern som ett "jag" i texten, ändå kan vi inte lita på att den skildrade scenen motsvarar exakt vad reportern upplevde på plats. I alla fall liknelserna om halsbandet och mistluren och kommentaren om blondinen lär vara något som den berättande reportern la till i efterhand. Men så länge vi läsare litat på att det journalistiska kontraktet gäller (se föregående avsnitt) har olika sätt att berätta ingen betydelse för hur vi uppfattar sanningsvärdet. Vana reportageläsare blir inte ens misstänksamma mot att en upplevande reporter har klippts ut ur texten, som hos Söderberg, eftersom vi känner igen fenomenet.

81 Visserligen kan det vara fruktbart att undersöka hur en berättande och en upplevande reporter syns i texten (eller inte syns). Men precis som i fiktion handlar dessa val mer om vilken berättarteknik en skapande instans valt för att gestalta en historia, i reportagets fall: ett ämne. Och det ämnet kan aldrig vara samma sak som reporters subjektets göranden och låtanden.

Ändå hävdar Genette att verklighetens författare och berättaren i princip är samma sak i en faktisk berättelse, som han menar utmärks av att ”författaren tar fullt ansvar för påståenden i sin berättelse”.⁸² I en självbiografi sätter Genette även likhetstecken mellan författaren-berättaren och personen, textens jag. Med det synsättet skulle de tre instanserna inte behöva skiljas åt i ett reportage berättat i första person. På ett övergripande plan är detta naturligtvis korrekt. Men i en analys av hur inlevelse konstrueras blir det fruktbart att tänka sig att de tre instanserna fyller olika funktioner i ett reportage. Verklighetens reporter skapar en berättelse byggd på verkliga händelser och gör då ett medvetet val, inte bara av berättelsens form utan även av vilka som ska förekomma i texten och hur de ska framställas.⁸³ Beroende på textens syfte förser han ett eventuellt alter ego med en lämplig persona som blir den upplevande reportern och som inte behöver återspegla hur den faktiska reportern uppträdde ute på fältet.⁸⁴ Inte heller är textens upplevande reporter samma sak som berättaren, vilket framgår av Bang- och Söderberg-exemplen.

Reportaget är ”reporterens berättelse om verkligheten”, och den berättelsen är alltid subjektiv. Det journalistiska kontraktet är en garant för att kontrollerbara fakta och alla repliker är korrekt återgivna. Men resten – form, urval, attityder som texten förmedlar – kan aldrig ge upphov till annat än en av många tänkbara versioner av den verklighet som reportaget gestaltar. I en komplett reportageanalys menar jag att tre saker bör undersökas. Med hjälp av källkritik granskar man de sakuppgifter som förekommer i texten samt de uppgivna källornas tillförlitlighet (referensnivån). Därefter undersöker man vilken bild

82 Genette (1993) s. 34. Formuleringen har Genette hämtat från John Searle.

83 I min egen modell har jag dock valt att byta ut den verkliga reportern mot en skapande instans som skiftar från text till text av samma reporter, se kommande sidor.

84 I boken Författarens verktygslåda (Stockholm 2006), s 134 – 135, visar Torsten Thurén hur George Orwells reporterpersona beundrar engelska kolgruvearbetares styrka och samtidigt upprörs över hur smutsigt och snuskigt de lever. Båda reaktionerna passade en läsare från den tidens medelklass. Men, kommenterar Thurén, Orwell själv hade tjänstgjort som polisofficer i Burma, där ”hårda tag” hörde till vardagen. Han hade också levt som luffare några år i Paris och London och vant sig vid slitsamma levnadsförhållanden med mycket smuts. Han borde därför inte reagera särskilt ”medelklassigt” på kolgruvearbetarnas vardag. Att hans persona ändå gör det beror på att Orwell ville att hans läsare, som hörde till den bildade medelklassen, skulle identifiera sig med personen. När han väl fått läsarna att reagera kunde han också väcka deras ”indignation över arbetarklassens usla villkor”, skriver Thurén. Skulle hans persona inte ha blivit upprörd, skulle läsarna kanske ha känt sig oförstående och därför inte ha tagit till sig Orwells budskap.

reportaget förmedlar av sitt ämne (historien) och hur den bilden förmedlas (den berättande diskursen). Medan den första aspekten kan avgöras på objektiva grunder (sant/falskt) är de två senare aspekterna med nödvändighet subjektiva. Som jag tidigare nämnt (se 1.1) har denna uppsats sitt fokus i att undersöka den tredje aspekten, i form av narrativa strategier för att skapa inlevelse.

Ett reportage är alltså en konstruerad berättelse som bygger på en tolkning av världen. I den berättelsen fyller berättaren, den upplevande reportern och en skapande instans olika funktioner, som alla kommer att samspela i vad läsaren får syn på. Utgångspunkten i fiktion är att allt är påhittat. För att lyfta fram att reportaget alltid är ett stycke regisserad verklighet vill jag hitta fram till en modell som blottlägger samspelet mellan de tre instanserna.

Massmedieretorikern Bengt Nerman har konstruerat en analysmodell för journalistiska texter som han kallat "Den dramatiska metoden".⁸⁵ En tidningsartikel blir en teaterpjäs med huvudroller, biroller, rekvisita och en intrig. Journalisten som skriver är regissören, tydligt skild från en synlig upplevande reporter, som blir en av pjäsens roller. Bengt Nerman och hans lärjunge Britt Hultén, som skrivit många böcker i massmedieretorik, har med modellens hjälp blottlagt intressanta mönster i tidningstext, men fokus har legat på vad som kan iaktas i pjäsen/texten.⁸⁶ Ingen av dem har problematiserat regissörens roll.

Själv skulle jag vilja pröva att vidareutveckla Nermans modell och kombinera regissören med Wayne C. Booths och Seymour Chatmans implicita författare. Booth, som också använder begreppet the Author's "Second Self", tänker sig att den fysiska författaren lägger in värderingar och attityder i en text och att dessa blir till en form av filter för vad läsaren får syn på.⁸⁷ Detta filter är den implicita författaren och det kan sedan skifta mellan olika texter av samma författare. Inom journalistik skulle det kunna motsvaras av textens vinkel: det ljus som händelserna skildras i och

85 Bengt Nerman, *Massmedieretorik* (Stockholm 1973), s. 55 - 57.

86 En bok som kan nämnas av Britt Hultén är *Journalistikanalys, En introduktion* (Lund 2000).

87 Booth s. 67 - 76 m fl ställen. Observera att "filter" I det här sammanhanget är min egen benämning, som inte ska blandas ihop med Chatmas term filter, för karaktärernas perspektiv, se avsnitt 3.5.

som bland annat avgör var läsarens sympati respektive antipati hamnar. Booth skriver: "The 'implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices."⁸⁸ Chatman går längre med sin modell och gör den implicita författaren till den som "uppfinner" texten, som väljer händelser och miljöer, som fördelar ordet mellan berättare och karaktärer och som förser alla med deras repliker.⁸⁹

Såväl Cohn som Genette menar att den implicita författaren är en överflödigt instans.⁹⁰ I sin lekfulla genomgång i "Ockham och de fyrtio berättarna" prövar Göran Rossholm att reducera antalet berättare, som han sammantaget finner i olika narratologiska modeller. Den implicita författaren kanske inte behövs, argumenterar han, bakom honom står ju ändå den verkliga författaren: "När jag tar på mig tomtemasken är det blott de minsta barnen som tror att de möter någon annan – och de tar miste."⁹¹

Varför inte för reportagens del hålla fast vid masken, men göra den betydelsebärande? Chatman uppfattar ytterst den implicita författaren som opersonlig, som en egenskap hos texten själv. Om vi går tillbaka till Nermans regissör, skulle man kunna moderera begreppet till att i stället avse pjäsens regi, som då också skulle motsvara Rossholms "mask". Bakom regin står verklighetens reporter, som är den egentliga regissören och som ändrar sin regi från pjäs till pjäs. Den här regin består då både av det som syns direkt, i form av rollfördelning och intrig, och mer underliggande värderingar och attityder som färgar hur innehållet uppfattas.

Eftersom det är enklare att tänka sig en instans som en person väljer jag termen regissör som en motsvarighet till Chatmans implicita författare, men avser då egentligen regin i den bemärkelse jag skisserat här. Så är det till exempel regissören som har valt att klippa ut den upplevande reportern ur Karen Söderbergs tidigare citerade reportage från en dansk bordell.

88 Ibid. s. 74 – 75.

89 Chatman, 1990, s. 84.

90 Cohn 1993 s. 58, Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* {1983}, övers. (New York 1988), s. 144 f.

91 Göran Rossholm, "Ockham och de fyrtio berättarna" i *Berättaren, en gäckande röst i texten*, red Lars-Åke Skalin, *Örebro Studies in Literary History and Criticism*, 2003:3, s. 39.

Regissören har i det fallet gjort valet att byta ut den mest näraliggande lösningen, en internt fokaliserad jag-berättare jämförbar med exemplet Bang, mot en externt fokaliserad osynlig berättare. Varför? För att det är så hon vill spela den här pjäsen.

Regissörsmodellen underlättar också om vi ska förstå konstruktionen bakom den typ av reportage där en jag-berättare alternerar med andra typer av berättare. I ett reportage skrivet för Dagens Nyheters utrikesmagasin DN Världen följer reportern Erik de la Reguera och en fotograf en grupp latinamerikaner som försöker ta sig illegalt till USA genom att tjuvåka på godstågstag genom Mexiko. I början av texten är reporter och fotograf med på tågtaket men sedan tvingar föraren dem att gå av. Reportern ger en mobiltelefon till textens huvudperson, Norma. Migranterna är rädda att deras guide Omar har kontaktats av en man som planerar ett överfall där hela gruppen ska kidnappas. I en rekonstruerad scen skildras vad som händer efter att reportageteamet lämnat tåget:

Mörkret kring tågkroppen är kompakt. Vagnarna dundrar fram genom natten mellan skogsdungar och höga berg. Ovanför breder en stjärnklar himmel ut sig, och fullmånen har just orkat upp över horisonten. Norma kryper upp i Oscars famn. Runt omkring dem på taket kan hon ana de andras hopkrupna siluetter. {---} I månskenet ser Norma hur en ung man med axellångt hår kryper bort till guiden Omar och säger något i hans öra. Det går någon minut. Sedan kommer Omar över till henne och säger med låg röst att den där killen påstår att han känner folk i Medias Aguas och att det finns ett säkert ställe där som man kan få sova på. Men Omar är skeptisk. Han har hört sådana historier förr, det är just sånt som kidnapparna brukar säga till sina tilltänkta offer – för att invagga dem i säkerhet. Den misstänkte kidnapparen håller sig lugn men finns kvar i närheten. Då och då talar han i telefon, kanske för att kalla på förstärkning. Norma säger till de andra att hon måste gå och kissa. Men bakom ett träd smyger hon upp mobilen. Hon ställer in den på tyst läge och knappar in ett sms. Hon skickar det till mig.⁹²

92 Erik de la Reguera, "Enkelbiljett på dödens tåg", DN Världen nr 5, 2011.

I citatets sista mening verkar texten byta berättare, från en tredjepersons-berättare med intern fokalisation (berättaren delar Normas perspektiv) till en jag-berättare som egentligen inte borde veta vad som händer i scenen. Vi har här att göra med vad Genette kallar en paraleps, det vill säga berättelsen bryter mot den rådande fokalisationens logik.⁹³ Texten fortsätter sedan med intern fokalisation, men denna gång genom en jag-berättare. Vi får veta att reporter-jaget ringer upp Norma i det ögonblick då föregående scen slutar och att hon viskar att gruppen verkar vara förföljd. ”Sedan bryts samtalet. Jag vågar inte ringa på nytt.” Jag-berättaren skildrar därefter hur reportern och fotografen det närmaste dygnet förgäves letar efter Norma och Oscar. Läsaren hålls i ovisshet om vad som har hänt. Till sist hittar reportageteamet migranterna. Deras upplevelser sedan föregående natt återges i tredje person. Den här gången rör det sig om berättande i efterhand i form av en analeps, återblick.⁹⁴

I en analysmodell där en regissör ingår kan berättarkonstruktionen i de la Regueras reportage enkelt förstås. Regissören väljer att återkommande byta berättare för att kunna dramatisera än vad som händer reportern och fotografen när de letar efter emigranterna och än vad som samtidigt händer uppe på tågtaken. Dramaturgin fungerar som i en film, där två parallella förlopp korsklippas och båda förloppen huvudsakligen skildras i det upplevande ögonblicket (samtidigt berättande, enligt Genette⁹⁵) och med närhet till en i taget av karaktärerna.

Som jag tidigare nämnt gör Dorrit Cohn i självbiografiska berättelser en distinktion mellan Genettes berättare och person genom att tala om ett berättande jag och ett upplevande jag.⁹⁶ Hon tänker sig vidare en konsonans eller dissonans hos detta kluvna jag. Konsonans råder om berättaren till stora delar identifierar sig med sitt upplevande alter ego, och fokus i berättelsen ligger på de upplevda händelserna. Dissonans blir jaget om fokus ligger på efterhandsperspektivet, samtidigt som berättaren omvärderar, kritiserar eller på annat sätt distanserar sig från sitt tidigare jag, från den som upplevde de händelser som det berättande jaget återger. I Cohns modell är det berättaren

93 Genette 1980 s. 52.

94 Ibid. s. 48 – 49 samt s. 217.

95 Ibid. s. 218.

96 Cohn, 1983 s. 143 – 153.

som använder olika minnestekniker, som gestaltar, gör urval, kommenterar och bestämmer hur det upplevande jaget ska framstå. Hon menar att förhållandet är likartat mellan berättaren och huvudkaraktären i tredjepersonsberättelser.⁹⁷

Jungstrand väljer att göra det dissonanta reporterjaget till ett viktigt kännetecken på vad hon kallar det moderna reportaget.⁹⁸ Även om hon, till skillnad från Cohn, för in en implicit reporter i sin modell över reportaget tänker även hon sig att det är berättaren som styr bilden av den upplevande reportern och som är ansvarig för sina egna kommentarer. Om ett reportage av Maciej Zaremba skriver hon till exempel att ”det berättande jaget så öppet förebrår sitt upplevande jag”. Här finns verkligen en dissonans mellan upplevare och berättare, men den är inte huvudsak i texten.⁹⁹ I min egen modell skulle jag vilja minska betydelsen av en ”dissonans” på den här nivån. Snarare tänker jag mig att det i ”dissonanta” texter är regissören som gör skillnaden tydligare mellan berättare och upplevare å ena sidan och effekten av pjäsens regi å den andra. Ett exempel av lite annan karaktär hämtar jag från Mustafa Cans prisbelönta text om Sverigedemokraterna i valrörelsen 2002.¹⁰⁰ Här utsätts den kurdiske reportern själv för upprepade främlingsfientliga kommentarer. Han har följt med en röstvärvare till Skansen och blir misstrodd i sin reporterroll för att han inte ser svensk ut. Textens upplevande reporter blir skakad och finner inga ord medan textens berättande reporter kommenterar: ”Den rasism och främlingsfientlighet som jag upplevde under sex timmar på Skansen har jag inte känt av någonsin under mina tjugosex år i Sverige.”

97 Ibid. s. 26 – 33.

98 Jungstrand s. 69 – 74. Detta trots att ett dissonant jag långt ifrån alltid går att hitta i reportage från den period hon anger (i princip hela 1900-talet och framåt), se min kommentar om detta i avsnitt 1.3.

99 Ibid. s. 79 – 80. Det citerade exemplet är hämtat ur ett reportage om människor som drivs hemifrån för att, till dumpade löner, söka arbete i ett annat land. Zaremba möter en kvinna som i fyra år pendlat mellan hemlandet Litauen och arbete på en norsk bondgård. Hon visar sig ha samma efternamn som han själv, och han räcker fram sitt eget visitkort, en gest som han efteråt skäms över. Zarembas berättare kommenterar: ”Vem äger visitkort i Balvi? {---} Slumpen har gjort att hon har hamnat i den fattiga världen, jag i den rika. Och det första jag gör är att dra upp beviset på denna åtskillnad.”(citerat ur Maciej Zaremba, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige* (Stockholm 2006), s. 83) Jungstrand tolkar detta som att fokus förflyttas ”bort från kvinnan som jaget möter mot jaget självt”. Jag tolkar det som att dramaturgin i texten tvärtom belyser kvinnans situation, som innebär att inte råda över sitt eget liv. Dissonansen finns där, men inte i första hand för att framhäva ett splittrat jag utan för att belysa villkoren för ständigt kringflyttande arbetskraft.

100 Mustafa Can, ”I Sveriges namn”, DN LördagSöndag 28.09.2002. För en ingående analys av reportaget, se Aare 2004, del 1.

Den typen av kommentar kräver eftertankens överblick, den skulle knappast ha fällt i stunden. En tidsavståndets dissonans uppstår, men på nivån mellan upplevare och berättare är dissonansen mindre iögonfallande än i Zarembas reportage; här är berättaren ju sympatiskt stämd till sitt upplevande jag och lider med honom. I ännu högre grad än hos Zaremba etableras dissonansen i stället mellan dem båda å ena sidan och regissören å den andra. För regissören är nämligen inte upplevelsen obehaglig alls utan ett fynd i den pjäs som han är i färd med att iscensätta. Dramaturgin blir helt enkelt betjänt av att berättaren får kommentera, och därmed särskilt understryka, de händelser som det upplevande jaget säkert helst velat glömma. Upplevarens och berättarens gemensamma känsla av maktlöshet balanseras därför av regissörens kontroll, av hur han utnyttjar situationen. Denna narrativa strategi blir tydligare om man väljer att se den berättande rösten som lika "regisserad" som jag-upplevaren.

Låt mig ge ännu ett exempel. 1999 skulle DN-reportern Cecilia Jacobsson intervjua feministikonen Germaine Greer.¹⁰¹ Hon berättar för sina läsare att hon i många år beundrat Greer och läst alla hennes texter. Men inget går som reportern tänkt sig: "Det blir ingen vanlig intervju med frågor och svar, utan en tvåtimmars Germaine Greer-show som är underhållande men (och det märker jag inte förrän jag kommit hem) helt på hennes villkor."¹⁰² I den text Jacobsson så småningom skriver finns en metanivå inlagd som förvandlas till huvudhistoria; Jacobsson, eller snarare hennes regissör, väljer att iscensätta "Berättelsen om en intervju som spårar ur": "Greer är en stjärna. Hon kan kläcka ur sig vad som helst. Hon vet vad som säljer. Ibland liknar hon en åsiktsmaskin ...".¹⁰³

101 Cecilia Jacobsson, "Vem fan vill vara jämställd med en man!", DN LördagSöndag, 06.03.1999.

102 Ibid.

103 Ibid.

Den upplevande reportern tar inte mycket plats i texten. Hon gör halvhjärtade försök att då och då skjuta in en följdfråga, men lyckas bara undantagsvis fånga Greers uppmärksamhet. Den berättande reportern har av regissörens försetts med repliker som understryker den upplevande reporterns maktlöshet: "... säger jag som för en gångs skull lyckas bryta igenom med en fråga."¹⁰⁴ Metakommentarerna på berättarens nivå pekar även ut hur Greer har total kontroll över situationen: "Greer-showen rullar på, med minst en punchline i minuten."¹⁰⁵ Flera gånger kommenterar berättaren uttryckligen kontrasten "maktlös reporter – mäktig intervjuperson." En av många formuleringar: "Så där är det att intervjua (eller vad ska vi kalla det) en ledande feministisk matriark."¹⁰⁶

Varje läsare måste komma till slutsatsen att intervjun för den upplevande reportern är en katastrof. Greer tar helt över och jag-upplevaren kommer bara till tals när feministen hämtar andan. Men genom berättarens kommentarer händer något: maktbalansen rubbas. Har vi alltså här att göra med en dissonans mellan berättare och upplevare? Ja, i betydelsen att efterhandsperspektivet blir det centrala. Men berättaren kritiserar aldrig sitt forna jag. Precis som i exemplet Can uttrycker inte hennes repliker en maktposition i sig, de klär bara reporterns underläge i ord. Däremot åstadkommer effekten av regin en maktförskjutning. En dissonans uppstår därför mellan å ena sidan den upplevande reportern, som känner obehag i situationen, och berättaren, som minns situationen med obehag, och å andra sidan regissören, som inser att regin kan ändra pjäsens vinkel från "idolporträtt" till att spegla hur en intervju spårar ur och en diva tar över. Genom regissörens attityd fattar läsaren sympati för reportern och antipati mot Greer. På ett indirekt plan kan man säga att både Cans och Jacobssons reportrar återtar makten. Maktpositionen är dock aldrig uttalad, den är regisserad.

104 Ibid.

105 Ibid.

106 Ibid.

Distinktionen blir tydlig om man frågar sig vilken pjäs som spelas upp eller vilket budskap som förmedlas av de olika instanserna. Hos Can förmedlar upplevare och berättare att reportern personligen utsätts för något kränkande. Regissören, däremot, förmedlar bilden av hur smygrasism kan ta sig uttryck (det hör till saken att de som kränker reportern inte är sverigedemokrater utan "vanliga" PRO-pensionärer). Intressant nog kan man säga att det som är telling på berättarens nivå "Den främlingsfientlighet jag upplever ..." fungerar som showing för regissören.¹⁰⁷ Berättarens replik illustrerar, tillsammans med de scener där reportern får ta emot rasistiska kommentarer, en större bild av främlingsfientlighet bland vanliga pensionärer utan att detta behöver formuleras uttryckligen. Hos Jacobsson förmedlar upplevare och berättare att reportern blir tillintetgjord (sägs explicit) medan regissören förmedlar bilden av en diva som uppträder osympatiskt (framgår implicit).

För att sammanfatta: En dissonans kan finnas på två plan i en text. Antingen råder konsonans mellan berättare och upplevare medan deras gemensamma relation till regissören präglas av dissonans (Can och Jacobsson). Eller också återfinns dissonansen både på planet mellan upplevare och berättare och samtidigt på planet mellan regissör och upplevare samt berättare (så är fallet i Zarembas reportage). På båda planen är det regissören som skapar dissonansen.

I Peter Fröberg Idlings reportagebok *Pol Pots leende* (2006) tycks regissören ha skrivit in om inte "kontinuerlig dissonans" så "kontinuerligt tvivel" i sin regianvisning till textens berättare. Här rör det sig om ett tvivel som utmärker den inställning berättaren har såväl till sig själv som till reporterns persona i texten. Tvivlet artikuleras på en metanivå i berättarens diskurs, och dess effekter stämmer väl in på Jungstrands intressanta iakttagelser om ärlighetens retorik (se 1.3). Genom att vara öppet subjektiv men samtidigt ifrågasätta sina resonemang vinner berättaren trovärdighet. Fröberg Idlings berättare vill försöka förstå varför en grupp svenskar, däribland Jan Myrdal, under ett besök i röda khmerernas Kampuchea inte insåg vad som pågick. Hur kunde de blunda för de massmord som regimen utsatte landets befolkning för?

¹⁰⁷ Showing och telling kan sägas motsvara mimesis och diegesis, att visa något eller att uttryckligen tala om det. Termerna förklaras närmare i avsnitt 3.3.

Den upplevande reportern läser in sig, intervjuar främst en av resenärerna och gör egna resor i dagens Kambodja. I början på boken tror man att berättaren ska hitta fram till en entydig sanning, men ju mer den upplevande reportern får veta, desto mer ödmjuk blir berättaren. I stället för att regissören då drar tillbaka uppgifter eller tveksamma versioner av en "sanning" lägger han till. Han låter berättaren samla på versioner av vad som kan ha hänt under svenskarnas resa, i Pol Pots ungdom, under år av gerillastrider, i den inre kretsen av röda khmerer när diktaturen väl var etablerad.

Berättaren samlar på skärvor av tänkbara sanningar medan regissören relativiserar såväl vad berättaren som den upplevande reportern och alla andra karaktärer står för. För att understryka berättarfunktionens opålitlighet tillhandahåller regissören en spegel där berättare och upplevare i en person får ifrågasätta sin egen identitet:

Trollkarl, tolkare. Ljushyllt och man. Jag möter blicken från pyramidens svindlande topp. Benämnares position. Resenären i en tid som bara existerar i människorna som levde den. Med vilken rätt frågar jag dig där i spegeln, reser du oinbjuden bland deras minnen? Med vilken rätt gör du dem till dina och drar in dem i ditt underland? Trollkarl? Trollkare? Ey du? Diktare, diktator?¹⁰⁸

Att denna metakommentar är ett regigrepp råder det knappast någon tvekan om. Exemplet Can, Jacobsson och Fröberg Idling belyser hur ansvarig regissören ytterst är för den bild som förmedlas till läsaren. Till skillnad från Jungstrand och Cohn vill jag rent hierarkiskt placera berättare och upplevare på samma nivå, även om den ena hör hemma i berättelsen/diskursen och den andra i historien. Jag uppfattar då båda två som konstruktioner av regin/regissören. Rent visuellt blir det som om historien utspelar sig i ett hus med stora fönster, och berättaren sitter utanför huset och kommenterar vad vi kan se där inne. Ur publikens perspektiv är huset och berättaren synliga på en scen, bredvid varandra. Det här innebär också att jag egentligen placerar även berättaren på textens mikronivå, men ändå tydligt skild från karaktärernas värld.

108 Peter Fröberg Idling, *Pol Pots leende* {2006}, (Stockholm 2008), s. 338.

Sammanfattningsvis får min modell alltså en regissör (regi) som påverkar texten på två sätt, ett explicit och ett implicit. På ett plan skapar regissören berättelsen i alla dess led och fördelar repliker till berättare, även jag-berättare, och karaktärer, även jag-upplevare. Regissören är inte densamma i olika reportage av samma reporter. På ett annat plan – öppet eller dolt – förmedlar regissören en uppsättning värderingar i form av ett filter.

2.4 REGISSÖRENS RASTER

Regissörens attityd kan färga en text positivt, genom att till exempel bestå i sympati eller en mild ironi. I de fallen kan filtret bidra till att inlevelsen med reportaget karaktärer ökar. Andra gånger skymtar regissörens tvekan, aningslöshet eller till och med motvilja under ytan, och då hindras läsarens inlevelse. Orsaken kan finnas hos den enskilda reportern men lika gärna ha att göra med strukturer i samhället. Jag kommer här att fördjupa mig i den senare sorten, som jag har valt att kalla regissörens raster.¹⁰⁹

Ibland ligger rastret i öppen dager, ibland märker varken reportern eller läsaren att något skymmer sikten. En orsak till rastret tror jag är att journalistik så ofta generaliserar. Människor intervjuas i egenskap av att företräda olika grupper. Extra tydligt blir det här i nyhetsjournalistik, men tendensen färgar av sig på reportage. Av den anledningen vill jag dröja vid de här mekanismerna, men också för att belysa vilken potential ”det goda reportaget” har att förmedla verklighetsbilder som inte får plats i de dagliga nyheterna.

Nyhetsjournalistik produceras i hög utsträckning efter mallar, och de är ingalunda ”objektiva”. De återspeglar sitt samhälles värderingar i ett samspel mellan kulturella, sociologiska och ideologiska faktorer, och de tenderar att göra verkligheten svart-vit, menar lingvisten Roger Fowler (1991). Den västerländska nyhetsvärderingen har byggt upp ett antal kategorier för

109 Explicita analysmetoder för att synliggöra rastret presenteras inte här. Som tidigare nämnts hänvisar jag på den punkten till min magisteruppsats, se Aare 2004. I det här sammanhanget vill jag främst peka på vilka strukturer som kan vara orsaken till att inlevelse hindras. I uppsatsens del 3 är utgångspunkten vilka tekniker som kan motverka rastret.

människor och händelser, och de kan snabbt användas för att sätta ihop en ”ny” nyhet. På så vis skapas stereotyper, skriver Fowler:

A stereotype is a socially-constructed mental pigeon-hole into which events and individuals can be sorted, thereby making such events and individuals comprehensible: 'mother', 'patriot', 'business-man', 'neighbour', on the one hand, versus 'hooligan', 'terrorist', 'foreigner' {---} on the other,¹¹⁰

Den här stereotypiseringen riskerar att reducera människor till ett begränsat antal ”slagkraftiga” egenskaper som gör att de passar in i nyheternas dramaturgi. Vår kulturs förkärlek för stereotyper bäddar för ett vi-och-de-tänkande där skillnader inte bara vidmakthålls utan också förstärks, menar sociologen Stuart Hall (1991). Vi skaffar oss föreställningar om hur den andre ska vara och väljer bort allt som inte stämmer med de föreställningarna.¹¹¹

Alla människor definierar sig själva i förhållande till andra. Vi tillskriver oss egenskaper och synsätt som vi associerar med grupper vi tillhör. Så här definierar socialantropologen och statsvetaren Benedict Anderson (1997) en nation, som han kallar en föreställd gemenskap: ”Den är föreställd eftersom medlemmarna av även den minsta nation aldrig kommer att känna, träffa eller ens höra talas om mer än en minoritet av övriga medlemmar, och ändå lever i vars och ens medvetande bilden av deras gemenskap.”¹¹² Samma resonemang menar han är gångbart för andra grupper som människor identifierar sig med. De föreställningar som kittar samman ett samhälle och dess undergrupper reproduceras sedan oupphörligt i medierna. På samma sätt kommer de till uttryck i människors förväntningar på medierna.¹¹³

110 Roger Fowler, *Language in the News, Discourse and Ideology in the Press* (London 1991), s. 17.

111 Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London 1997) s 257 – 258.

112 Benedict Anderson, *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning* (1991), övers. (Uddevalla 1993), s 21.

113 Den här rundgången problematiserar bland andra Bengt Nerman, se till exempel Nerman kap 3.

Behovet att kategorisera både människor och händelser är uråldrigt, menar medieforskaren Martin Conboy (2007) när han i *The Language of the News* beskriver nyheter som en form av ”berättelser”.¹¹⁴ Även om en nyhetsartikel inte har samma narrativa form som ett reportage så ”berättar” den ändå alltid något. Precis som Fowler ser Conboy vår tids ”nyhetsberättelser” som så mallade att de i princip går att förutsäga: ”These stories fit {---} to a set of patterns which in many ways precede the events which they will tell”.¹¹⁵ Conboy refererar till Vladimir Propps studier av berättarmönster i ryska folksagor och menar, likt många andra medieforskare, att de typsituationer och typpersoner som Propp katalogiserade går att spåra i dagens nyhetsberättelser.¹¹⁶ Även här finns hjältar som råkar ut för faror, övervinner svårigheter och besegrar ”de onda”. Och väldigt ofta finns här offer. Conboy hänvisar till medieforskaren Jostein Gripsrud när han konstaterar att melodramen är en av de vanligaste formerna för en nyhetsberättelse. Inte minst reproducerar den moraliska värderingar.¹¹⁷

Nyhetsjournalistik riskerar alltså ofta att bli endimensionell och människor placeras i fack. De som inte hör till samma grupp som majoritetssamhället skildras med extra stor distans. Genom att reportaget är en mer subjektiv form av journalistik riskerar det inte på samma sätt att begränsas av de journalistiska mallarna. Men visst kan man hitta schabloner och vaneseende även i reportage. Extra utsatta här är resereportage, bedömer Gunnar Elveson (1979) i *Reportaget* som genre. När en reporter ska skildra det avvikande ligger exotiseringen på lur. Under en period av 1800-talet var det populärt för västerländska reportrar att resa till fattiga delar av världen och då se sig som ”resenären i de fattigas oupptäckta”, skriver Elveson (1979). Fortfarande under 1970-talet, när han arbetade med sin avhandling, menade han att den attityden levde kvar hos en del ”i-landsresenärer i u-landsslummen.

114 Martin Conboy, *The Language of the News* (New York 2007)

115 Ibid. s 141.

116 Ibid. s. 142 – 143. Conboy refererar här närmast till Vladimir Propps verk från 1968, *The Morphology of the Folk Tale* (Austen 1968).

117 Ibid.

Även de ter sig som filantropiska iakttagare, ibland skrämda, i allmänhet ställda i en absurd åskådarrull inför påträngande nöd.”¹¹⁸

Den norska medieforskaren Elisabeth Eide diskuterar i en avhandling från 2002 hur invandrare i Norge, särskilt i nyhetsrapportering, tenderar att skildras som hotfulla, exotiska eller som offer. Gemensamt är att de uppmärksammas för att de avviker från de norska läsarna: ”the Other will tend to be interesting as long as she is different”.¹¹⁹ De porträtteras däremot sällan som människor att känna igen sig i för läsarna. På det viset grundläggs enligt Eide fenomenet ”othering”: ”the representation of the Other as different (and deviant) will tend to overshadow the Other as non-Other, as part of a ’we’”.¹²⁰

Det intressanta är att exotisering med positiva förtecken kan vara lika distansnerande som negativa stereotyper. Den slutsatsen grundar jag på ett stort antal reportageanalyser som jag har gjort genom åren. Gemensamt i texter där exotisering förekommer är att läsaren alltid ser genom reporterens ögon. Vi har alltså att göra med ett perspektiv som aldrig flyttar över till dem texten handlar om. Ett exempel på denna typ av berättarperspektiv hämtar jag från den länge oreserverat hyllade ”världsreportern” Ryszard Kapuściński.¹²¹ Han skrev ett stort antal reportagesamlingar från Afrika, Latinamerika och dåvarande Sovjetunionen. I hans texter är den upplevande reportern huvudperson, och man hittar generaliseringar på var och varannan av hans tusentals reportagesidor. Låt oss göra tankeexperimentet att nedanstående skulle vara en beskrivning från Stockholms tunnelbana. Nog skulle vi stockholmare då känna oss som försöksdjur i en studie om märkliga beteenden?

118 Elveson 1979a, s 62.

119 Elisabeth Eide, ”Down there” and ”up here” – ”Europe’s Others” in Norwegian Feature Stories, nr 147, Faculty of Arts, University of Oslo, (diss. Oslo 2002), s 206.

120 Ibid.

121 Efter hans död 2007 har det visat sig att Kapu ci ski förvanskade betydelsefulla uppgifter i många av sina reportage. Se till exempel Claes Arvidsson, ”Världsreporterns lögn”, en ledare i Svenska Dagbladet den 9.12.2012. http://www.svd.se/opinion/ledarsidan/varldsreporterns-logner_7739702.svd

En afrikan som stiger på bussen frågar alltså inte när den ska gå, han bara kliver på, sätter sig på en ledig plats och råkar genast i det tillstånd i vilket han tillbringar en stor del av sitt liv – en sorts livlöst väntande. {---} När människor råkar i det tillståndet vet de vad som är på gång: de ser till att göra det så bekvämt för sig som möjligt och intar lämplig ställning. Ibland får man lägga sig ner, ibland sätta sig på marken, på en sten eller på huk. Man slutar prata. En skara av livlöst väntande människor är stum. Den säger inte ett ord, tiger. Nu inträder en avslappning av musklerna. Kroppen blir mjuk, sjunker ihop, krymper. Halsen blir orörlig, huvudet blick stilla. Man ser sig inte om, tittar inte på någonting, är inte nyfiken på någonting. Ibland blundar man, men inte alltid. Ofta är ögonen öppna, men blicken är frånvarande, ingen livsgnista syns. Eftersom jag timme efter timme har observerat hela folkhopar i detta livlösa tillstånd av väntande vågar jag påstå att de råkar in i en sorts djup, fysiologisk sömn: de äter inte, dricker inte, urinerar inte. De reagerar inte på den obarmhärtigt stekande solen, på de efterhängsna, glupska flugorna som sätter sig på deras ögonlock och läppar.

Vad händer under tiden i huvudet på dem? Jag vet inte, har ingen aning. Tänker de inte? Sover de? Minns de? Välver de planer? Mediterar de? Vistas de hinsides? Svårt att säga.¹²²

I sin avhandling näranalyserar Anna Jungstrand ett av Kapuściński's afrikanska reportage. Hon resonerar om de många generaliseringarna och vad de kan bero på. En förklaring menar hon är att de blir till ett stilmedel för Kapuściński, att de får en "poetisk funktion" i hans text.¹²³ En annan förklaring ser hon i hans strävan efter objektivitet, alltså en motsats till den sökande, öppet prövande reporterhållningen. Att generalisera blir ett sätt att söka en objektiv förståelse av de fenomen som den upplevande reportern möter.

122 Ryszard Kapuściński, "Ebenholtz" {1998, första svenska utgåva 2000}, i 3 x Kapuściński. Imperiet, Fotbollskriget, Ebenholz, övers Anders Bodegård (Stockholm 2011), s 21.

123 Jungstrand s. 186.

Jungstrand talar om generaliseringen som en form av ”sanningsanspråk” och att ”söka den totala överblicken”.¹²⁴ Men detta är en farlig väg, som balanserar på gränsen till vad läsaren tål, menar hon och konstaterar att med en sådan reporterhållning blir det inte mycket av de individuella mötena:

När det gäller möte av annanhet i form av ”den andre” – av ansikten och människor, går Kapuścińskis reportage långa omvägar. Delvis har detta att göra med de generaliseringar som reportaget är uppbyggt kring: De svarta och de vita, portugiserna, de fattiga, de förmögna, och så vidare. Effekten av det berättande jagets suveräna överblick är att människor slås samman i kategorier. {---} Inte heller de personer som reportern reser med, som han uppenbarligen har en nära relation till och som han riskerar livet tillsammans med, blir något annat än namn och bifigurer i berättelsen.¹²⁵

Elisabeth Eide anser att reportagegenren har potential att nå bortom mediernas schabloner och jag håller med. Möjligheten finns där. Medan nyhetsartiklar ”fastslår” hur världen ”är” kan ett reportage kosta på sig nyanser, komplexitet. Genreförväntningarna medger det, tiden reportern har att lägga ner medger det och utrymmet för texten medger det (allt om man jämför med nyhetstexters genomsnittliga villkor). I stället för att människor skildras som representanter kan de få möta läsarna som individer. Minns den här uppsatsens inledande citat av Tom Wolfe eller citatet där Lincoln Steffens talar om att reportern ska skriva så att ”the reader will see himself in the other fellow’s place”.¹²⁶ Eide uttrycker det som att ett komplext reportage ”ought to challenge the readers’ views about being a human being.”¹²⁷ Vad hade till exempel hänt om Kapuściński börjat prata med mannen på bussen?

124 Ibid. s. 194 – 195.

125 Ibid. s. 190 – 191.

126 Se uppsatsen avsnitt 1.3.

127 Eide s. 340.

Bett honom berätta om sitt liv, om sina drömmar och rädslor, och sedan återgett detta för läsarna? Jungstrand är inne på en liknande tankegång när hon konstaterar att Kapuścińskis berättare ibland blandar sin röst med karaktärers, gör ”intrång i personernas diskurser.” Om några pojkar, som berättaren gör sig tolk för, skriver hon: ”Pojkarna förblir anonyma, mötet förblir i dunkel. Det metabertättande som skulle ha kunnat äga rum – om ett subjekt som hejdar sig, lyssnar, svarar och månar om den andres annanhet i mötet – blir aldrig av.”¹²⁸

I reportaget ”Enkelbiljett på dödens tåg” (se föregående avsnitt) skildrar Erik de la Reguera hur en grupp migranter försöker ta sig illegalt på godstågstag från Guatemala till USA. I en mexikansk by möter reportern och fotografen en kvinna som bor vid järnvägsspåret och tillsammans med sin dotter ideellt lagar mat som de skickar upp till resenärerna på tågtaken. ”De där migranterna är ju människor precis som du och jag”, förklarar hon för reportageteamet.¹²⁹ Adam Michnik, chefredaktör för den polska dagstidningen Gazeta Wyborcza, skriver så här i en programförklaring:

I ett reportage söker jag det annorlunda, det enskilda och det konkreta, inte det generaliserade. Världen består av individuella existenser och generaliseringen är människans naturliga fiende. Det mänskliga dramat har alltid en individuell dimension och reportaget är ett möte med detta drama.¹³⁰

Ju mer vi får veta om någon unikt, desto lättare kan vi identifiera oss med den personen. Vad vi får veta och när spelar också roll, faktiskt även vad vi inte får veta. Det här kommer jag att gå in närmare på när jag i avsnitten 3.6 och 3.7 diskuterar hur regissören kan använda urval och icke-urval för att skapa inlevelse. Men vi börjar med formaspekterna. Det har blivit dags att kliva ner på reportagets mikronivå.

128 Jungstrand s. 193.

129 De la Reguera.

130 Gazeta Wyborcza grundades av den polska fackförenings- och frihetsrörelsen Solidaritet 1989 och har kommit att bli en av Europas mest ansedda tidningar för reportage. Se även uppsatsen s. 17. Citatet ovan är översatt från polska av Maciej Zaremba och hämtat ur *Ouvrtyr till livet*, s. 9.

3. På mikronivån

3.1 HUR KAN REPORTAGET BETRAKTAS?

Om reportaget inte är en form av självframställning, vad är det då? Mitt förslag blir: en ögonvittnesskildring, där reportern spelar rollen av ställföreträdande upplevare.¹³¹ Reporterns uppdrag – i verkligheten och i texten – är alltså tudelat. Dels ska han iaktta och rapportera om sina iakttagelser, ”vittna” om den miljö och de människor han möter. Dels ska han representera sina läsare, ställa deras frågor, vara på plats och uppleva i deras ställe.

Textens upplevande reporter må vara personlig; privat blir hon ytterst sällan. Hon är på plats i reportagemiljön därför att hon har ett uppdrag. Om hon sedan syns som ett ”jag” i reportaget består det personliga främst i hennes attityd till vad hon möter. Oavsett utrymme i texten, spelar hon inte den egentliga huvudrollen utan finns där för att med vittnets utgångspunkt rikta läsarens uppmärksamhet mot reportagets ämne.¹³²

Anna Jungstrand menar att en vittnes-modell över reportaget riskerar att leda till att man blandar ihop en implicit reporter och en berättande reporter med verklighetens reporter.¹³³

131 Som framgår av avsnitt 1.3 förekommer inom new journalism reportage som bygger på rekonstruerade ögonvittnesskildringar, det vill säga på att reportern i scenisk form rekonstruerar andra människors upplevelser. Berättelsen har dock fortfarande karaktären av en ögonvittnesskildring; den är berättad som om en iakttagare varit på plats.

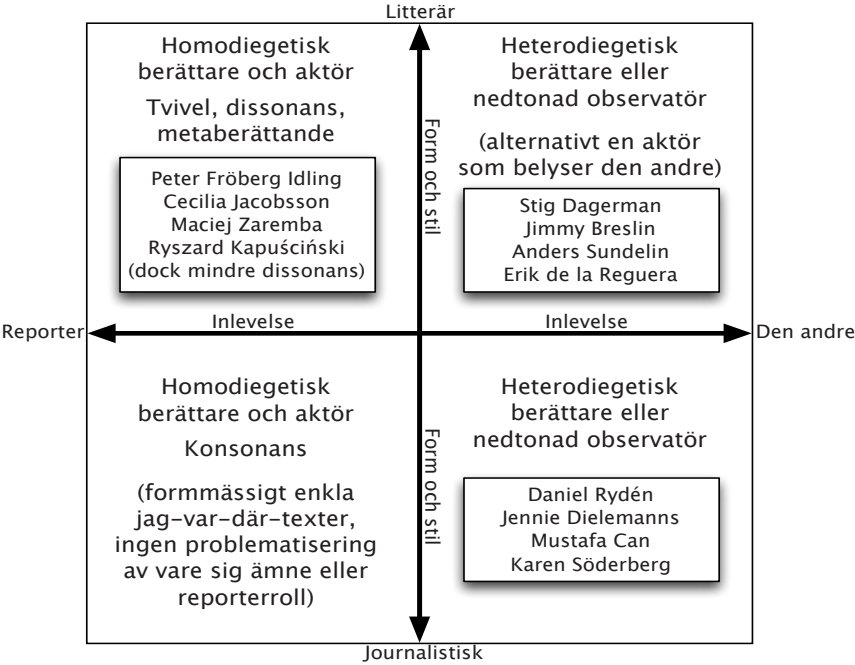
132 Bland dagens journalister lever fortfarande förställningen om ett ”vittne” och om att reportern ska underordna sig sitt ärende. Det illustreras av två artiklar från november 2013. En intervju med Expressens medicinreporter Anna Bäsén har rubriken ”Det är inte jag som är storyn, jag är berättelsens verktyg”. En krönika om de två svenska journalister som försvunnit när de var på uppdrag i Syrien har rubriken: ”Björn Wiman: De bortförda journalisterna är alla medborgares ställföreträdande vittnen”. Se Pär Jansson, ”Det är inte jag som är storyn, jag är berättelsens verktyg”, *Journalisten*, 7 – 27 november 2013 och Björn Wiman, ”Björn Wiman: De bortförda journalisterna är alla medborgares ställföreträdande vittnen”, *Dagens Nyheter*, 27.11.2013.

133 Jungstrand s. 61.

Som jag visat i avsnitt 2.3 möter det dock inga hinder att i en textanalys problematisera ögonvittnes-positionen. Modellen med en reporter-observatör ger dessutom redskap att undersöka vad som händer när vittnet gjorts mer eller mindre osynligt samt, inte minst, när inlevelsen med en annan karaktär blir starkare än med den upplevande reportern. Även då reportern själv agerar i texten kan berättarperspektivet utnyttjas för att flytta inlevelsen bort från reportern.

Av genrehistoriken (1.3) framgår att det finns en rad olika reportage-traditioner. Ett sätt att åskådliggöra dem är genom ett fyrfältsdiagram där en form- och stilaxel korsas av en inlevelseaxel. Formen och stilen rör sig från ”mycket journalistiska” till ”mycket litterära” medan inlevelsen rör sig från att läsaren ”ser” med reporterens ögon till att läsaren ”ser” med karaktärens ögon.¹³⁴

Litterär form i förhållande till inlevelse i reportage



134 Jag avstår från att definiera "litterär" och "journalistisk" i sammanhanget och lutar på att läsaren ungefär förstår vad jag menar. De exempelreportage som jag angett i de fyra fälten är av pedagogiska skäl sådana som behandlas på olika ställen i denna uppsats.

Den här uppsatsen täcker in alla rutor utom den nedre, vänstra men mitt fokus ligger på de två rutorna i det högra "inlevelsefältet". Jag undersöker alltså både mer och mindre "litterära" texter som har det gemensamt att läsaren snarare lever sig in i de personer som texten handlar om än i reportern. Där berättaren är heterodiegetisk saknas "reporterns blick" helt. Där reportern syns som en observatör eller aktör (se avsnitt 3.4) kan berättartekniska grepp ändå etablera andra perspektiv än reporterns. Tekniker för det presenteras i kommande avsnitt.

Några av de reportage som jag tar upp (av Fröberg Idling, Zaremba, Jacobsson) hör hemma i den övre, vänstra rutan. Med min syn på det journalistiska uppdraget använder dock reportrar/regissörer ur denna ruta oftast strategier som metafiction och ett dissonant jag för att belysa en problematik, en tematik, vilket innebär att läsarens blick i någon bemärkelse även här riktas bort från reportern, i synnerhet bort från en oreflekterad upplevelse.

Var läsarens empati hamnar påverkas också av genreförväntningarna. Man skulle kunna utvidga Hellmans definition av det journalistiska kontraktet (se 2.2) till att inte bara omfatta en sanningsgaranti för innehållet utan också läsarens förförståelse av att reportaget är reporterns berättelse om någonting utanför honom själv, om platser och människor, de andra, som reportern har velat levandegöra.

På reportagets mikronivå blir det då intressant att undersöka vilka narrativa strategier regissören använder för att skapa inlevelse med dessa de andra. Hur får regissören läsarna att tycka sig vara på plats; finns andra sätt än genom att etablera textens scener? Vilket urval har hon gjort av detaljer ur reportagemiljön och bakgrundsfakta? Genom vems ögon "ser" läsarna? Om det är reporterns blick vi lånar, hur påverkar det empatin? Här spelar även avståndet in, på en skala mellan distans och närhet, liksom vad regissören väljer att inte berätta.

Innan jag fortsätter uppsatsens undersökning med att diskutera de här teknikerna vill jag dock jag stanna upp vid några specifika genredrag som riskerar att motarbeta läsarens närvarokänsla.

3.2 GENRETYPISKT: INKLIPPTA REPLIKER HINDRAR NÄRVAROKÄNSLAN

Genette skiljer mellan "händelsenarrativ" och "ordnarrativ".¹³⁵ Eftersom ordlösa händelser i en text alltid måste representeras med ord menar han att den första formen av återgivning egentligen är omöjlig; den kan aldrig bli annat än en illusion av Platons begrepp *mimesis*, imitation. Det rör sig alltid om *diegesis*, en berättare som använder sina egna ord.¹³⁶ "Ordnarrativ" kan däremot vara genuint härmande, mimetiska. Ju mer direkt formen är för det som återges, eller snarare kopieras, desto mindre distans får man, menar Genette. Överfört till ett reportage borde det betyda att direktcitat av vad människor har sagt leder till störst närhet och därmed också störst närvarokänsla för läsaren. Men så är det inte alltid. Förklaringen hänger samman med ett par viktiga skillnader som trots allt finns mellan många journalistiska berättelser och fiktion, och som man måste ta hänsyn till om man ska studera reportagets narratologi.

Man skulle kunna dela in en reportagetext i tre beståndsdelar, varav två även förekommer i fiktionstext: scenisk – gestaltande eller beskrivande – framställning (se not 4 avsnitt 1.1) och passager där berättaren kommenterar händelser eller personer alternativt sammanfattar skeenden. Den tredje typen, som får anses som genretypisk för många reportage och flertalet nyhetsartiklar, består av inklippta eller "spöklika" repliker från intervjuade personer. Den förekommer inte i alla reportage (eller alla nyhetstexter). Att jag ändå kallar den "genretypisk" beror på att det så gott som enbart är i journalistiska texter som man kan hitta den.

När repliker har klippts in i ett givet sammanhang kan de komma från "experter", som inte hör hemma i reportagets historievärld (en forskare, en politiker, en myndighetsföreträdare), och som i pratminus-form får kommentera faktauppgifter. I sin intressanta analys av nyhetstextens typologi påpekar Kristina Wallander att just den här formen av inklippta repliker kan uppfattas som mimetiska utan att vara det: "I nyhetstexter förekommer det ordnarrativer i direkt anföring av tankar eller tal. Dessa kopierar visserligen ord utan att imitera någons yttrande, eftersom nyhetstextens direkta citat

¹³⁵ Genette 1980, s. 164 ff.

¹³⁶ Läs mer om de två framställningssätten i nästa avsnitt.

vanligtvis innehåller uteslutningar och förtätningar. Yttrandena i dessa sammanhang är inte mimetiska i samma mening som i den fiktiva berättelsen, som så att säga saknar en verklig förlaga.” (Min kursivering.)¹³⁷

Inte nog med att replikerna alltså har omformulerats (en verklig förlaga finns ju som mer eller mindre skiljer sig från citatet i texten), de åstadkommer dessutom ett hack i berättarens diskurs, menar jag. Här är det varken berättaren eller historiens karaktärer som för ordet. Man måste helt enkelt se det som att en berättelsefrämmande diskurs nästlar sig in i reportaget, en diskurs som egentligen hör hemma i nyhetsartikeln, där intervjupassager regelmässigt saxas med berättarens diskurs. Ett exempel hämtar jag från Niklas Orrenius reportage om papperslösa i Skåne. I en scen från ett arabiskt kafé i Malmö sitter några papperslösa unga män och tittar på fotboll. Läsaren får veta att kritik riktats mot polisens metoder att jaga papperslösa. Därefter klipps en polischef in i texten:

Gränspolisens chef i Malmö, Petra Stenkula, är irriterad över uttalanden från vanliga poliser om att det är gränspolisens och inte deras sak att leta efter papperslösa.

– Alla poliser har en skyldighet att göra en inre utlänningskontroll om de misstänker att någon har en tveksam vistelserätt i landet. Det är inte bara en möjlighet – det är en skyldighet, säger hon.¹³⁸

Polischefen hör inte hemma i den nyss skildrade kaféscenen och inte heller i berättarens diskurs (informerande framställning) där hon klipps in, efter en berättarintroduktion på en mening. Att reportern har träffat henne för en intervju vid ett separat tillfälle framgår först längre in i reportaget. Ändå dyker hon upp redan här, utan någon omedelbar fortsättning. I stället följer en berättelse om 19-åriga Ahmeds tid som papperslös i Sverige. Därefter klipps repliker från polischefen in på ytterligare ett par ställen, varav ett mer sammanhängande. Dessutom dyker utspridda repliker upp från Malmös kommunalråd Karin Stjernfeldt Jammeh samt från migrationsminister Tobias Billström.

137 Wallander s. 24.

138 Niklas Orrenius, ”Jakten på papperslösa. Så lever de gömda i Sverige”, Dagens Nyheter, 03.17.2013.

Kommunalrådet verkar reportern ha talat med, men under vilka omständigheter framgår inte; replikerna är helt frikopplade från någon form av scen. Citaten från ministern bygger inte ens på en intervju som reportern har gjort utan är hämtade från äldre artiklar. Även om berättaren kortfattat introducerar Billström och Stjernfeldt Jammeh hör deras eget tal inte heller hemma i berättarens diskurs.

En annan variant på avvikande repliker är den ”spöklika” form som kan uppstå när texten återger hur personer inne i historievärlden svarar på frågor som reportern har ställt. Om reportern då själv är synlig, och hennes frågor finns återgivna, blir det inget brott i berättelsen. Men ibland har frågorna retuscherats bort, och kanske även reportern som karaktär.

I representationen av historien får man då en onaturlig situation där människor tycks tala utan mottagare. Då kan det till exempel låta så här:

Den kallas för änkornas källare. Hopträngda bland improviserade sångar och utspridda tillhörigheter sitter rädda kvinnor och barn fångade i skräckens Homs, den syriska stad som skakats av obarmhärtigt bombardemang. En av de 300 som kurar ihop sig i 20-åriga Noor. Hon förlorade sin make och sitt hem under arméns granat- och raketangrepp.

”Vårt hus hade träffats av raketer, så vi var 17 som befann oss i ett rum”, berättar hon medan Mimi, hennes treåriga dotter, och Mohamed, hennes femåriga son, klamrar sig fast vid hennes abaya, heltäckande slöja.

”Vi hade inget förutom socker och vatten under två dygn och min man gav sig ut för att hitta mat.”

Det var sista gången hon såg Maziad, 30, som hade arbete i en affär med service för mobiltelefoner.

”Han slets i stycken av en granatpjäs.”¹³⁹

139 Marie Colvin, ”Vi lever i fruktan för en massaker”, skriven för Sunday Times, publicerad i Dagens Nyheter 26.02.2012. Översättare ej angiven.

Citatet är hämtat ur ett reportage skrivet av reportern Marie Colvin, som själv dödades i en granatattack i Syrien en kort tid efter att hon skickat sin text för publicering. I det återgivna utdraget tycks änkan Noor tala för sig själv om vad som har drabbat henne. Ett liknande exempel på personer som talar till synes utan lyssnare är Karen Söderbergs tidigare citerade reportage om en dansk bordell (se 2.3).

Både de inklippta och de spöklika replikerna kan bryta den illusion som varje berättelse bygger upp. Även om replikerna är så gott som ordagrant återgivna motarbetar de läsarens möjlighet att tycka sig vara på plats i reportagemiljön. Läsarundersökningar visar att inlevelse byggs upp av scenisk framställning och av att berättelsen hålls ihop av sammanhang som läsaren kan överblicka, skriver Catherine Emmott i *Narrative Comprehension*¹⁴⁰ För att motverka illusionsbrottens effekter behöver reportagets regissör därför en väl utarbetad berättarteknik. Efter varje avbrott måste texten på nytt etablera scenerna eller, där scener saknas, återupprätta berättarröstens auktoritet. Vi ska nu gå över till hur detta kan göras.

3.3 NÄRVARO OCH BERÄTTARSTRATEGIER I REPORTAGE

När är en text egentligen narrativ, berättande? Svaret är inte entydigt. Ibland tycks uttrycket syfta på ”att framställa en berättelse”, ibland blir det avgörande att en berättare träder fram och återberättar en historia.

Inom narratologin brukar man skilja mellan diegetisk och mimetisk framställning (se även 2.3). Den förstnämnda formen bygger på grundantagandet att någon berättar något för någon. Den som berättar är inte den verkliga författaren utan en fiktiv berättare. Hon återberättar den underliggande historien med sina egna ord. Enligt ett sätt att se är det här den enda tänkbara formen för narrativ framställning.¹⁴¹ Att direkt imitera ett skeende, utan att gå omvägen via ord, kan ske i former av drama och film,

140 Catherine Emmott, *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective* {1977, 1999} (New York 2004), s. 246 – 253.

141 Marie-Laure Ryan, i förordet till *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan, (Lincoln 2004) s. 13

som enligt ett liknande synsätt är mer mimetiska men samtidigt mindre narrativa än litteratur. Enligt en annan uppfattning är narrativa genrer alla genrer som berättar en historia med en handling, alltså även drama och film.¹⁴²

På samma sätt kan man uppfatta mimetisk framställning i litteratur som berättande, trots att en synlig berättare saknas. Författaren härmar här den sceniska formen genom att skriva ”scener” med handling och dialog. Läsaren kan ta del av yttre händelser, ofta också av karaktärens inre liv, utan någon synlig förmedlande instans.

Under andra halvan av 1800-talet grundlade Henry James synen att showing (motsvarande mimetisk framställning) ansågs ge en starkare känsla av närhet än telling (motsvarande diegetisk framställning).¹⁴³

Den mimetiska formen kan i sin tur vara mer eller mindre direkt. Dels kan handlingen återges i form av scener med extern fokalisation. Berättarperspektivet tycks då utgå ifrån en kameraöga-position och läsaren får inte veta något om karaktärernas tankar och känslor. Dels kan mimesis tolkas som ”efterliknande av liv” i en vidare bemärkelse, vilket resulterar i en typ av internt fokaliserat berättande, som inte är strikt sceniskt utan även rymmer inblickar i huvudkaraktärens inre liv.¹⁴⁴

Chatman (1978) menar att berättarens synlighet (se 2.3) står i omvänt förhållande till graden av mimesis. För att påvisa det inverterade sambandet har han upprättat en skala, där den mest renodlade formen av mimesis motsvarar en helt opersonlig registrering av yttre skeenden. Den typen av berättelser kallar han ”nonnarrated stories”. Tal och tankar som återges utan någon synlig berättare, och med karaktärernas eget ordval, placerar han en bit in på skalan, som ”non- or minimally mediated”. Så fort berättarens ordval skymtar, om än aldrig så indirekt, övergår berättelsen till att ha frambringats av en ”covert narrator”, en dold berättare, som hamnar någonstans i mitten på skalan. Berättaren blir sedan allt mer synlig ju längre man kommer mot den andra ytterligheten, renodlad diegesis med en ”overt narrator”, då berättaren syns

142 Se till exempel Staffan Carlshamre, Vad är en berättelse, avsnitt 3.4.3, opublicerad text, finns tillgänglig genom <http://people.su.se/~snce/personlighetsida/index.htm>

143 Se till exempel Booth s. 8.

144 Se bland annat Johansson s. 284 – 285 och 290.

som en egen person.¹⁴⁵ I mina två citatexempel ur Anders Sundelins reportage ”Värsting” (2.3) är den allvetande berättaren dold men ändå märkbar, i det senare exemplet något mer, eftersom han där går in med en kommentar om en av karaktärerna och visar att han inte är bunden av tid och rum. Citatet ur Guillous ”Gåtan Kröcher” (2.3) placerar sig inte långt från diegesispolen, trots att inget berättar-jag namnger sig självt, bedömer jag.

Det beror på att ett flertal olika former av telling här används samtidigt (omdömen om huvudkaraktärens moral och psyke, inblick i olika karaktärs tankar samt berättande i förväg om vad som ska komma). Chatman menar att desto starkare man förnimmer berättaren, desto mer diegetisk är texten.

Bangs boxningsreportage (2.3) skulle man kunna uppfatta som mer diegetiskt än Sundelin- och Guillou-exemplen, i och med att vi här möter en öppet synlig jag-berättare. Dock syftar detta ”jag” inte främst på den som berättar (och fäller kommentarer) utan på den upplevande reportern, en av textens karaktärer.¹⁴⁶ Det sistnämnda borde förskjuta texten i mimetisk riktning på skalan. Kanske behöver man därför en variabel till, nämligen om den synliga berättaren är homodiegetisk eller heterodiegetisk (se 2.3). En homodiegetisk berättare borde ju i scenisk form kunna gestalta händelser som det upplevande jaget är med om, utan att gå in med fler berättarkommentarer än om berättelsen vore skriven i tredje person. Men en sådan distinktion gör inte Chatman. När han talar om en maximalt synlig berättare heter det, utan någon skillnad mellan olika sorters berättare: ”At the positive pole of pure diegesis, on the other hand, the narrator speaks in his proper voice, uses the pronoun ‘I’ or the like”.¹⁴⁷ Väger man dock in vem ett ”jag” avser bedömer jag att Bang- och Sundelin-citaten placerar sig på samma position på Chatmans skala. (Jag tar då hänsyn till att Bangs berättare ändå syns indirekt, genom kommentarer som ”sprutlackerad blondin”).

145 Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca/London 1978) s. 166 – 169 samt 196 – 198. Även Genette har upprättat en skala där den mimetiska polen står för minimal närvaro av en berättarinstans och maximal information medan den diegetiska står för den omvända kombinationen, se Genette (1980) s. 166.

146 Det ”mig” som är utskrivet i citatexemplet pekar enbart ut upplevaren, medan de kommentarer som görs inte direkt är knutna till ett uttalat ”jag”.

147 Ibid. s 166.

Inom svensk journalistikundervisning har idealet länge varit att ett reportage bör berättas i scenisk form, gärna ur ett externt fokaliserat kameraöga-perspektiv. Det kan ske genom att den upplevande reportern ”klippas bort” ur texten, som i exemplet Karen Söderberg (s. 28). En sådan text hamnar nära mimesis-polen på Chatmans skala, men det är ändå sällan frågan om en ”nonnarrated” berättelse i hans mening, menar jag. Det beror på att framställningen i någon mån ändå färgas av den bortklippta reporterns intryck på platsen (i Söderbergs fall noteras till exempel ”doften av brasved”).

Något längre bort från mimesis-polen hittar man en mer ”uppmjukad” form av det externt fokaliserade perspektivet. Detta kombineras med att en synlig reporter för ordet, men fortfarande i en form där främst yttre skeenden registreras och reportern sällan redovisar egna tankar. Det rör sig om en form av berättande där ”jag” främst betecknar den som gör iakttagelser på plats (”Jag ser åkrar breda ut sig.”) och ibland den som repliker riktas till (”... , säger han till mig”). Helt enkelt texter där en berättare benämner den upplevande reportern i hennes roll som observatör (se nästa avsnitt), som någon som i princip skulle kunna bytas ut med ett kameraöga och en bandspelare.¹⁴⁸ När man bedömer graden av synlighet måste man här, precis som till en del i exemplet Bang ovan, koppla detta ”jag” till den mimetiska funktionen, inte den diegetiska.

Ett exempel på en synlig men nedtonad observatör hämtar jag från ett reportage om lyxartiklar som tillväxtmarknad. Texten börjar med en scen från franska tullen:

Natten är fortfarande mörk och kylig när den franska tullens bil kör in mot postterminalen vid Nices flygplats. Ett tiotal tullare med orange armbindlar samlas för ett nedslag i en stor budfirmas logistiklokal. Inför nyfikna och paffa anställda vid det rullande bandet river de upp paket efter paket. {---}

148 I praktiken får man då en externt fokaliserad berättelse med en synlig jag-berättare, något som egentligen inte borde vara möjligt eftersom en berättare alltid har tillgång till sina egna tankar och känslor, skriver Eva Broman i ”Narratologiska synvinkelmodeller – en kritisk genomgång”, i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005) s. 50. Att en sådan kombination ändå kan förekomma inom ramen för en ”härdkokt” stil förklarar hon med ”en psykologisk hållning; jag-berättarens vägran eller oförmåga att förmedla sina tankar och känslor får en viktig funktion i karaktärsskildringen.” (s. 50) Så är knappast fallet i reportage, där en ”klinisk” jag-berättare inte är ett självändamål. Snarare tror jag att formen, eller blandformen, har att göra med reporterns roll som vittne.

– Chefen! Här har jag något intressant, säger tullaren Amélyne Beretta och öppnar en stor vit kartong som har en adress i Kina som avsändare. Ur kartongen lassar hon ett par handväskor, några klänningar, sjalar och lite textilvaror. Allt är märkt med loggor från dyra märken som Hermès, Lancel, Louis Vuitton, Chanel och Gucci. {---}

Inne i budfirmans kontorslokaler summerar en annan tullare morgonens beslag: 65 fejkade märkesartiklar och ett par burkar medicin av okänt ursprung.

Den lokala tullchefen Jean-Louis Casazza kan inte förstå att man i vissa länder tolererar lyxkopior: Om de är tillättna för personligt bruk kan man lika gärna tillåta droger för eget bruk.

(---) Vi får senare höra liknande tongångar från Jérôme Fournel, det franska tullverkets generaldirektör.¹⁴⁹

Precis som i Söderberg-exemplet anar man en persons intryck på de första raderna ("mörk och kylig" samt "nyfikna och paffa"). En kort berättarresumé dyker upp mot slutet ("Den lokala..."). Därefter signaleras reporterens och fotografens närvaro på näst sista raden med ett insmuget "Vi", samtidigt som repliken ("Om de är tillättna ...") rimligen är riktad till dem. I övrigt tycks scenen som iakttagen av en osynlig åskådare.

Handböcker som Stig Hanséns och Claes Thors Att skriva reportage samt Sören Larssons Berättande journalistik lär ut att ju mer en reporter lyckas skriva sitt reportage med hjälp av showing, desto bättre är det. Så här heter det till exempel hos Larsson:

Du skall skriva på ett sådant sätt att människorna som agerar och platsen som händelserna utspelas på blir konkreta. För att du skall uppnå detta behöver du skriva i scener. Det som de nämnda gudabenådade (eller bara berättartekniskt skickliga) berättarna gör när de drar sina historier är att berätta i scener.¹⁵⁰

149 Magnus Falkehed, "I lyxigaste laget", DN Världen, nr 25, februari-mars 2013.

150 Sören Larsson, Berättande journalistik (Stockholm 1994), s. 13.

Formuleringarna visar på begreppsförvirringen kring vad som egentligen menas med "berättande" i berättande journalistik. Larsson tycks här använda uttrycket som motsats till informerande, den etablerade framställningsformen i nyhetstext (1.1).

Samtidigt låter han tekniken att berätta i scenisk form (showing) betyda samma sak som att återberätta en historia (telling).¹⁵¹ I följande resonemang kommer jag att använda showing, gestaltande framställning och gestaltning som synonymer för tekniken att skriva i scenisk form och telling som synonym för olika varianter av berättarkommentarer eller andra öppna berättarreplikor.

Efter denna utveckling om de olika begreppen och deras innebörd vill jag närma mig hur närvaro etableras i reportage. Att de diskuterade begreppen för berättande ibland glider ihop eller rent av byter plats med varandra kanske inte är en slump. Hur förhåller det sig egentligen med uppfattningen att läsarens känsla av närvaro ökar ju mer dold berättaren är och desto mer renodlad showing framställningen består av? I *The Rhetoric of Fiction* (1961) problematiserar Wayne C. Booth showing och dess skenbara motsats telling. Booth visar att gränsen mellan de två begreppen är flytande, om den alls finns. Han tar sin utgångspunkt i vad han menar är en myt:

Since Flaubert, many authors and critics have been convinced that 'objective' or 'impersonal' or 'dramtic' modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman. Sometimes {---} the complex issues involved in this shift have been reduced to a convenient distinction between 'showing', which is artistic, and 'telling', which is inartistic.¹⁵²

151 "Gudabenådade" berättare som "drar sina historier" för tankarna just till personer som återberättar – ofta med ett allvetande perspektiv och kanske till och med i muntlig form – snarare än använder den mimetiska kameraöga-tekniken, där berättaren är dold.

152 Booth s. 8.

Skulle det alltså kunna finnas andra sätt än showing för att väcka läsarens närvarokänsla? Faktum är att många uppskattade reportage inte är strikt sceniska. Booths gränsöverskridande angreppssätt ger här en intressant nyckel, till exempel till Stig Dagermans Tysk höst, reportagesamlingen som skrevs 1946 och blivit en klenod i svensk reportagehistoria.¹⁵³ Här finns visst renodlade scener, men därtill en hel palett av olika sorters telling, som den berättande reporterns kommentarer om människor den upplevande reportern möter, om miljöer, sakförhållanden och långa öppet argumenterande avsnitt där syndikalisten Dagermans berättare gör en egen samhällsanalys. Dessutom finns avsnitt med en mer känslomässig argumentering, kryddad av en framställningsform som jag i min magisteruppsats döpt till att litterärt illustrera.¹⁵⁴ Det rör sig om tematiserade bilder som kan ta avstamp i en konkret ögonblicksbild eller en metafor och sedan repeteras, varieras och utvecklas i suggestiva minibilder, allt för att illustrera eller understödja de förda resonemangen. Detta mycket speciella bildspråk gör texten visuell och lockar läsaren att tro att den består av mer gestaltning än den faktiskt gör. Tekniken blir till ett effektivt regigrepp. Ett exempel ur titelreportaget:

Hösten 1946 föll de tyska höstlöven för tredje gången efter det berömda Churchilltalet om en stundande lövfällning. Det var en trist höst med regn och kyla, hungerkriser i Ruhr och hunger utan kriser i resten av det gamla Tredje riket. Hela hösten anlände tåg med östflyktingar till västzonerna. Trasiga, hungriga och ovälkomna människor trängdes i mörka stinkande bangårdsbunkrar som ser ut som fyrkantiga gasklockor och höjer sig som väldiga monument över nederlaget i sammanstörtade tyska städer. Dessa i yttre mening betydelselösa människor satte trots sin tystnad och sin passiva underkastelse en prägel av mörk bitterhet på denna tyska höst. De blev betydelsefulla just därigenom att de kom och aldrig upphörde att komma och genom det antal vari de anlände. De blev betydelsefulla, kanske inte trots sin tystnad utan på grund av den, ty ingenting som uttalas kan förefalla så laddat med hot som det icke uttalade.¹⁵⁵

153 Stig Dagerman, Tysk höst {1947} ur: Samlade skrifter 3 (Stockholm 1981).

154 Aare 2004, s. 49.

155 Dagerman s. 7.

Ett retoriskt verktyg som hamnar någonstans mitt emellan showing och telling är att arbeta med bildspråk, antingen genom liknelser eller metaforer eller genom att låta något i en konkret beskrivning samtidigt få en symbolisk funktion. Booth hämtar ett exempel från Zola, som genom att beskriva en karaktärs mun indirekt säger något om hans själ.¹⁵⁶ Med andra ord: ett uttalat "show" är egentligen ett förtäckt "tell". Många reportrar (eller regissörer) använder bildspråk för att på det här viset slippa skriva ut en värderande kommentar. Ett exempel är när Barbro Alving, Bang, i sitt reportage från den sovjetiska inmarschen i Ungern 1956, skriver att Budapest är "en stad svept i sorgflor". Samma reportage inleds så här:

Detta är ett hem i Budapest. Det hänger ett bröllopsfotografi i glas och ram på väggen. Glaset är splittrat, det leende brudparet halshugget av en granatskärva. Rummet är inte ett rum längre, bara murbruk och söndertrasade möbler och ett gapande hål efter en fullträff i yttermuren.¹⁵⁷

Både metaforen "svept i sorgflor" och fotografiet, som "halshuggits" uttrycker en implicit uppfattning om vad Sovjetarmén har gjort med det ungerska folket. Ett annat exempel hämtar jag återigen från Tysk höst, den här gången ur reportaget "Retur Hamburg". Det handlar om en tysk pojke som 1946 förgäves drömmer om att ta sig till "Amerika" och har på sig en "nederlagets" stukade soldatmössa alltmedan han stirrar på reporterns amerikanska kappsäck, en "segerens kappsäck".¹⁵⁸ Kappsäcken och mössan, liksom fotografiet i Budapest, existerade i verkligheten och visar på en viktig skillnad mellan skönlitteratur och reportage. Medan en skönlitterär författare kan välja fritt ur fantasin vilka detaljer som ska återges i texten är en sanningsenlig reporter begränsad till att välja bland de detaljer som var möjliga att iaktta i den faktiska reportagemiljön.

156 Booth s. 184.

157 Barbro Alving, "Budapest, en stad i sorgflor", Dagens Nyheter, 09.12.1956, citerad ur Alving (Stockholm1982), s. 256.

158 Dagerman s. 122 – 123.

Idealet att skönlitterära författare borde eftersträva maximal ”realism” diskuteras återkommande av Booth.¹⁵⁹ Under naturalismen blev det viktigt att karaktärer skulle uppfattas som psykologiskt trovärdiga, medan illusionen av verklighet skulle ges en intensitet (”intensity of realistic illusion”) som överträffade sin verkliga förlaga, och som förutsatte en mycket medveten teknik. Booth refererar till Henry James, som menade att detta bara är möjligt med en frånvarande berättare. Den berättarinstans som trots allt finns bakom berättelsen måste vara som en spegel som varken ”vet” eller ”känner” något, utan bara, med ett alldeles klart sinne, reflekterar vad som händer. Men för att ge illusionen denna nödvändiga intensitet – Booth talar om ”dramatisk livlighet” (”dramatic vividness”), och att ”förhöja verkligheten” (”heighten reality”), – krävs narrativa strategier. Och de är alltid frukten av en osynlig instans mycket medvetna val. Så, konstaterar Booth, även om showing som framställningsform inte bygger på en öppet allvetande berättare, finns en sorts osynlig allvetare bakom strategierna, bakom gestaltningen.¹⁶⁰ Booth omnämner ibland denna instans som ”den implicita författaren” men oftare ”författaren”. Många gånger sätter han likhetstecken mellan en styrande kraft och Flaubert, Austen eller vem nu den verkliga författare är som han för tillfället analyserar. Självtänker jag mig här att det rör sig om en implicit författare eller, om man så vill, en regissör som gör aktiva val mellan showing och telling samt bestämmer hur synlig berättaren ska vara.

I avsnitt 1.3 tog jag upp hur metoden att berätta genom en dold allvetare av vissa reportageförfattare kallas ”objektiv”. Åsne Seierstad skildrar i *Bokhandlaren i Kabul* hur titelpersonen tar sig en andra hustru och hur detta påverkar den första hustrun. Självtänker Seierstad bortklipp ur historien. Detta berättargrepp gav extra bränsle till den debatt som blossade upp om att bokens bild av huvudpersonerna definitivt inte är ”objektiv” utan tillrättalagd utifrån ett västerländskt perspektiv. Eller varför inte kalla det ”ett västerländskt regissörsraster”? *Bokhandlaren* stämde Seierstad för förtal. Hade reportern framträtt synligt med sina funderingar hade antagligen stämningen uteblivit och debatten inte blivit lika hetsig.

¹⁵⁹ Se till exempel Booth, s 40 – 46.

¹⁶⁰ Ibid. s. 160.

En text som påverkar läsaren så att säga "bakom scenen" är Mustafa Cans tidigare omnämnda reportage om Sverigedemokraterna i valrörelsen 2002.¹⁶¹ Läsaren tror sig ha full frihet att värdera textens innehåll efter egna åsikter. Ändå gör den hårt regisserade texten – där kontraster lyfts fram bland annat mellan aningslöshet och brutalitet – att läsarens åsikter och känslor styrs i en bestämd riktning. Regissören laborerar här inte bara med kontraster på olika plan liksom en avancerad teknik för hur scener korsklippas, han styr även läsarens värderingar genom sitt urval, något som Booth också berör.¹⁶² Till exempel visar Can sceniskt vad som händer när han, en muslimsk kurd, rör sig bland främlingsfientliga pensionärer som kommit i bussar till Skansen: "Den äldre mannen tittar fortfarande misstänksamt mot mig. – Betongneger, fräser han sen, viftar med Sverigedemokraternas valsedlar framför mitt ansikte och spottar på marken."¹⁶³ Bara genom valet att återge denna situation har regissören sagt något mellan raderna. Att reportern här syns som ett "jag" ska främst kopplas till den upplevande reporterens roll som aktör i texten.¹⁶⁴ Reportaget är till stora delar internt fokaliserat genom reportern, samtidigt märks jag-berättaren ytterst sällan i form av kommentarer till det som händer eller de sverigedemokrater den upplevande reportern möter.¹⁶⁵ Jaget är alltså mer kopplat till upplevaren, till mimesis eller showing, än till berättaren, till diegesis eller telling. Där berättaren för ordet rör det sig i långa avsnitt om en anonym berättare – med eller utan koppling till ett "jag" – som främst har en rapporterande funktion. Berättarens ordval är ibland färgat, men oftare av karaktärernas språk än reporterens (läs mer om det i avsnitt 3.5), något som borde placera reportaget betydligt närmare mimesis- än diegesispolen på Chatmans skala.

161 Can 2002.

162 Booth s. 184 – 185.

163 Can 2002.

164 För en uppdelning av den upplevande reportern i en aktör och en observatör, se nästa avsnitt. I Cans reportaget betecknar "jag" omväxlande en aktör och en observatör, men bara vid ett fåtal tillfällen en berättare.

165 Det i stort sett enda undantaget av tydlig telling är den berättarkommentar som återges i citatet på s. 37 i uppsatsen. För en närmare analys av regissörstrategierna i det här reportaget: se min magisteruppsats Aare (2004).

Booth tar även upp retoriska strategier kopplade till den typ av synlig berättare som öppet kliver fram med kommentarer, telling, till läsarna. Den här tekniken behöver inte vara mindre konstnärlig än ett enbart sceniskt skrivsätt utan kan, rätt använd, öka läsarens inlevelse, menar Booth. Så till exempel kan berättaren i form av dramatisk ironi plocka poäng på att han och läsarna vet mer än karaktärerna. Berättaren spelar då på en gemenskap som han inbjuder läsarna till. Även om han kommenterar något som alla redan är införstådda med, till exempel för att det är moraliskt självklart, kan detta fylla en retorisk funktion liknande den som Bengt Nerman ser som massmediernas trygghetsfunktion: läsarna lockas med i en gemenskap där de tillsammans med journalisterna kan förfasa sig över vissa saker, jubla över andra men framför allt få dela ”en gemensam bild av världen och oss själva”.¹⁶⁶ Det här påminner om DN-reportern Maciej Zarembas berättare, som ideligen drar in läsarna i sina bedömningar. I Zarembas reportage har vi att göra med ett ”jag” som både betecknar en upplevande reporter och en mycket synlig berättare. Så här uttrycker sig berättaren i en reportageserie om integration: ”Så låt oss notera, för rättvisans skull, att Sveriges möte med Främlingen först och främst är en framgångssaga. Den som tycker att jag skönmålar kan begrunda vilka spasmer som utsocknes framkallar i Danmark.”¹⁶⁷ Berättaren syns här såväl i form av ett ”jag” som genom den argumentering han driver genom att inbjuda läsaren till en värdegemenskap. I ett annat Zaremba-reportage, ur serien ”Skogen vi ärvde”, ska berättaren försöka förklara reglerna för hur skog avverkas enligt en särskild paragraf i skogsvårdslagen:

En liknelse kan vara på sin plats. Låt oss säga att vi har en bondgård med tusen grisar. Några stora, andra små. Precis som det är med träd i skogen. Nu kommer det mobila slakteriet till vår gård. När vi ändå färdats ända hit, säger slaktarna, är det bäst av vi avlivar allt som grymtar. Det blir billigast för er, ty våra maskiner är väldigt dyra. Sen får ni börja på ny kula med nya kultingar.¹⁶⁸

166 Nerman s. 15.

167 Maciej Zaremba, ”Svensk, var god dröj”, ur serien ”I väntan på Sverige”, Dagens Nyheter, 01.03.2009. Notera att reportaget skrevs innan Sverigedemokraterna hade kommit in i Sveriges riksdag.

168 Maciej Zaremba, ”Motorsågsmassakern. Det finns alternativ, men lagen kräver kalhyggen”, ur serien ”Skogen vi ärvde”, Dagens Nyheter, 06.05.2012.

Vilken läsare förfäras inte här, tillsammans med den berättande reportern, över Skogsstyrelsens inhumana avverkningsprinciper? Med den här typen av metakommentarer kvalificerar sig Zarembas berättare för en plats nära Chatmans diegesis-pol.

Det är kanske inte så konstigt att renodlad showing kan användas för att läsaren ska leva sig in i en scen. Jag har i det här avsnittet velat visa att även telling, liksom olika blandformer av showing och telling, kan fungera på liknande sätt. I min lärobok *Det tidlösa reportaget* skiljer jag mellan två olika sätt att etablera scener: gestaltning, som motsvaras av showing och som jag jämför med "rörlig bild", och beskrivning, en av flera sorters telling, som jag jämför med "stillbild".¹⁶⁹ I gestaltning är verb centrala, något händer i scenen. I beskrivning målas scenen upp, ofta med hjälp av adjektiv, men här finns ingen handling. Både telling och showing kan alltså användas för att läsaren ska leva sig in i en plats (närvaro), medan inlevelse med en karaktär (perspektiv) även kan skapas på andra sätt.

3.4 REPORTERROLLEN

Vilka vägar läsarens inlevelse tar påverkas bland annat av textens upplevande reporter. I nästa avsnitt kommer jag att diskutera hur en perspektivanalys kan göras i reportage. Men först vill jag uppehålla mig vid reporterrollen. Jag har tidigare varit inne på att en upplevande reporter kan vara mer eller mindre synlig, ibland rentav bortklippt ur texten (2.3 och 3.2). Om ett upplevande jag är inskrivet i texten kan detta beteckna en observatör, någon som inifrån berättelsen finns med som en synlig men passiv iakttagare (att skilja från en jag-berättare, se resonemang i föregående avsnitt), eller aktör, någon som själv agerar, till exempel reser eller prövar att arbeta i ett yrke som reportaget ska skildra. Med en nedtonad observatörsroll bör texten betraktas som externt fokaliserad (se exempel i 3.3). Med en mer profilerad observatörsroll (berättaren uttrycker den upplevande reporterens ögonblickliga tankar och känslor) liksom med en aktörsroll blir texten internt fokaliserad

¹⁶⁹ Cecilia Aare, *Det tidlösa reportaget* (Stockholm 2011), s. 28.

genom reportern. Den upplevande reportern kan av regissören vidare ha blivit tilldelad en biroll eller huvudroll. En biroll går att kombinera både med en observatörs- och en aktörsfunktion medan en huvudroll åtminstone delvis måste vara en aktörsroll. Syns reportern i en huvudroll blir texten, med Genettes terminologi, autodiegetisk.¹⁷⁰

I ett reportage av Bang från 1946 kommer det upplevande jaget ut på en tysk gata. Hon har en ask godsaker i händerna, varpå en skara tiggande barn börjar följa efter henne (lägg märke till hur Bangs berättare kallar den upplevande reportern för ”man”):

Man börjar på svenskt Barnens-ö-vis dela ut. Skaran tränger på, de är som små vilddjur, de större trampar ner de små, innan man hinner blinka river och sliter små tyska järnhårda nypor i asken, river allting i stycken. Det går knappast att beskriva, den fullkomligt hemska stämning av brutal panik som slår ut från dessa sju-åttaåringar; man skakar i armar och ben länge efteråt.¹⁷¹

Här blir det upplevande jagets känslor till läsarens. När reportern har en huvudroll brukar effekten just bli att läsaren identifierar sig med reportern. Men så måste det inte vara; allt beror på dramaturgin. I Stig Dagermans tidigare citerade reportage ”Retur Hamburg” åker reportern med ett överfullt tåg till Hamburg. Ombord finns också 16-åriga Gerhard, en pojke som flytt från Tysklands östra zon och drömmer om att ta sig med båt till ”Amerika”. Textens regissör ger reportern och Gerhard varsin huvudroll. Lika fri som reportern är att röra sig som han vill, lika begränsad är Gerhard av efterkrigspolitik och fattigdom. I en scen före tågets avgång ber Gerhard om pengar till en biljett:

170 Genette (1980) s. 245.

171 Barbro Alving, ”Var är Hitlers Frauenführerin? SA-man rasar mot Göring för liv i sus och dus”, del av en reportageserie från Tyskland 1946, Dagens Nyheter, 01.07.1946.

Om jag jobbar för amerikanerna? Jag förklarar allting för pojken i den uttjänta soldatrocken och soldatmössan, en nederlagets mössa, stukad och djupt nerdragen i pannan. Han blir ivrig och hänsynslös och säger att jag måste hjälpa honom. Han ser på den amerikanska kappsäcken som en uppenbarelse, en segerns kappsäck med stinn buk och blänkande beslag. {---}

Jag lånar honom pengar till en biljett till Hamburg. Till Hamburg vill han komma åtminstone, han tror att det går båtar från Hamburg till Amerika, båtar att hoppas på.¹⁷²

När tåget är framme slår de två inledningsvis följe.

Vi går i kylan en bit, Gerhard och jag. Sen måste vi skiljas framför hotellet med skylten No german civilians. Jag skall gå in genom svängdörren och komma in i en matsal med glas och vita dukar och en läktare för musiken, som spelar ur Hoffmans Erzählungen om kvällarna. Jag skall sova i en mjuk säng i ett varmt rum med rinnande varmt och kallt vatten. Men Gerhard Blume fortsätter ut i Hamburgs natt. Han går inte åt hamnen en gång. Och det är ingenting att göra åt det. Inte ett förbannat dugg.¹⁷³

I citaten har reporter-karaktären en framskjuten roll. Den upplevande reporterns funktion blir här att som kontrast belysa Gerhards ofrihet. Den här funktionen uppnås genom en samverkan mellan urval och språkliga medel. Urvalet innebär att det är Gerhard som vi får veta något personligt om, inte reportern. Urvalets funktion för inlevelse kommer jag att behandla mer utförligt i avsnitt 3.6. Språkfigurerna, bland annat upprepningar och ofullständiga satser, ligger utanför den här uppsatsens analysmodell. Däremot visade jag i föregående avsnitt hur metaforer, en form av bildspråk, kan användas för att påverka läsaren känslomässigt. I det här exemplet symboliserar metaforerna "segerns kappsäck" och "nederlagets mössa" just kontrasten i valmöjligheter

172 Dagerman s. 122 – 123.

173 Ibid., s 132.

mellan reportagets två huvudpersoner. Sammantaget blir resultatet att det är till Gerhard som regissören styr läsarens empati.

Ett annat exempel är det tidigare citerade reportaget ”Enkelbiljett på dödens tåg” (se 2.3). Reportaget berättas omväxlande ur reporterns och migranten Normas perspektiv. I de avsnitt där reportern syns som ett ”jag” bekymrar sig den upplevande reportern över hur det ska gå för Norma. När vi läsare lever oss in i reportern delar vi hans oro för henne, vilket leder till att Norma är i berättelsens centrum även här. Med Chatmans terminologi skulle man kunna säga att Norma blir reporterns och därmed läsarens intressefokus, något som inte påverkar perspektivet, men väl inlevelsen.¹⁷⁴ Detta sker på flera sätt. I de avsnitt där Norma och de andra migranterna är försvunna undrar vi med reportern om de har kidnappats. Vid ett annat tillfälle blir reportern en tydlig aktör därför att migranterna är strandsatta på en plats där nästan inga tåg passerar. Däremot går bussar till en järnvägsknutpunkt. Reportern ger migranterna pengar så att de kan ta sig vidare med buss. Innan han tar fram pengar överlägger han med sig själv och berättaren involverar läsaren, via en metakommentar, i det beslut som reportern-aktören sedan fattar: ”Journalisten i mig vill inte ingripa i det som ska skildras, men medmänniskan får allt svårare att stå bredvid.”¹⁷⁵

I ytterligare en scen ska Norma och hennes man få en natts vila på ett härbärke. Den upplevande reportern är observatör och jag-berättaren beskriver Norma, samtidigt som hon pratar med reportern. Vi läsare delar hans empatiska blick:

Innan de går och lägger sig stryker Norma ömt över en liten rosa kam som hon brukade kamma sin dotter April med på sjukhuset. Hon får tårar i ögonen.

– Jag saknar henne så. Och de andra barnen också ...¹⁷⁶

174 Se Chatman (1990) s. 148. Se även Göran Rossholm, ”Perspektiv och inlevelse i film och prosa”, i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005), s. 167 – 168 där Chatmans resonemang utvecklas.

175 De la Reguera.

176 Ibid.

Det senaste citatet är exempel på något som är mycket vanligt i reportage. Jag har tidigare gett exempel på kombinationen av extern fokalisation och en homodiegetisk berättare, där "jag" främst syftar på en nedtonad, registrerande observatörsroll hos den upplevande reportern. I reportage som de la Regueras skildrar regissören andra karaktärer mer ingående och framför allt mer empatiskt än reporterns egen persona. Texten är internt fokaliserad genom reportern, men det är inte reportern som vi lever oss in i utan reporterns inlevelse med någon annan. Samma effekt uppstår i det nyss citerade avsnittet ur Tysk höst. I båda fallen får man helt enkelt en inlevelse i två steg, där reportern blir bryggan över till karaktären.

3.5 PERSPEKTIV I REPORTAGE

Ett reportage kan berättas med olika mycket överblick, skrev jag i avsnitt 2.3. Därigenom kan det, med Genettes terminologi, vara internt fokaliserat, externt fokaliserat eller icke-fokaliserat. Men den här indelningen ska bara uppfattas övergripande. De analys exempel jag gav i 2.3 blir missvisande om man läser dem som exempel på vad karaktärerna "ser". När man bryter ner reportaget i enskilda avsnitt behövs därför kompletterande analysredskap för att fånga hur perspektivet skiftar.

I sin klagörande genomgång av olika synvinkelteorier reder Eva Broman (2005) ut varför så många missförstånd har uppstått efter att Genette 1972 lanserade sin teori om fokalisation.¹⁷⁷ Hans indelning grundar sig i vad berättaren säger i förhållande till karaktärernas kunskap. Men även om han själv använder formuleringen "Vem ser?" (1983 utvidgad till "Var är perceptionens fokus?") ska fokalisation snarare tolkas som berättarens sätt att organisera informationen än som karaktärernas perspektiv i olika scener.¹⁷⁸ Genettes kategorier gäller med andra ord en texts makronivå. Ändå har han själv, liksom en del efterkommande narratologer, försökt att tillämpa den på mikronivå, konstaterar Eva Broman kritiskt.¹⁷⁹

177 Eva Broman, "Narratologiska synvinkelmodeller – en kritisk genomgång", i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005) samt Genette, 1980.

178 Genette 1988, s. 64.

179 Broman s. 60 – 61.

Det är på mikronivån som man hittar textens enskilda karaktärer, deras tankar, känslor och vad de ”ser”. I en text kan sådant endast fångas med hjälp av språkliga medel, understryker hon. Trots det intresserar sig inte Genette eller andra fokalisationsteoretiker för språkliga perspektivmarkörer. När man vill undersöka karaktärernas perspektiv borde en central fråga enligt Eva Broman bli: ”vilka språkliga medel använder sig författaren av för att skapa intrycket av att händelserna skildras utifrån en viss karaktärs perspektiv?”¹⁸⁰ I reportaget blir det relevant att tillägga: hur markeras i språket skillnaden mellan en upplevande reporters perspektiv och andra karaktärs? Eftersom jag i min modell (se 2.3) har valt att placera berättarens repliker på samma nivå som karaktärernas – men på varsin sida historia/diskurs-barriären – blir det även på mikronivån som man kan fånga skiften mellan berättare och karaktär samt mellan olika typer av berättare.

På frågan: ”Vem ser i texten?” svarar Chatman: Enbart karaktärerna, eftersom berättaren aldrig är på plats i historien utan hör hemma i den berättande diskursen. Själv lanserar han begreppen filter för karaktärernas perspektiv och slant för berättarens attityd till det han berättar om.¹⁸¹ Inte heller Chatman är primärt intresserad av valörer i språket som uttryck för perspektiv. Han identifierar visserligen fri indirekt anföring, FIA¹⁸², genom språkanalys och menar att vid FIA är både slant och filter närvarande. Det innebär att karaktär och berättare delar språk och känsla, men ändå inte perspektiv.¹⁸³ Här blir han inte riktigt övertygande om exakt hur slant kan finnas i meningar som enbart signalerar karaktärens perspektiv. Som Göran Rossholm påpekar i *To be and not to be* (2004) ger han heller inga tydliga besked om han betraktar ”berättarneutral” text som ”slantlös”, alltså text där en berättarattityd helt saknas till det som för tillfället skildras.¹⁸⁴

180 Ibid.

181 Chatman 1990 s. 143 – 144.

182 Fri indirekt anföring (tyska: erlebte Rede, engelska: Free, Indirect Discourse, med flera uttryck). Uttrycket förklaras längre fram i detta avsnitt.

183 Ibid. s. 147.

184 Göran Rossholm ”Perspective” i *To Be and Not to Be. On Interpretation, Iconicity and Fiction* (Bern 2004) s. 241.

Mer komplext berättade reportage kan bestå av en väv av olika perspektiv. Därför bedömer jag att Chatmans modell på mikronivån är ett alltför trubbigt instrument för att passa min analysmodell.

För att verkligen fånga nyansskiftningar i en text presenterar Rossholm två angreppssätt. Dels ett hypotetiskt, dels en glidande skala.¹⁸⁵ Det hypotetiska resonemanget innebär att man tänker sig en mening som formulerad av någon eller som ett uttryck för något som iakttaget eller uppfattat av någon. I båda fallen kan denna ”någon” vara en osynlig åskådare eller en karaktär i berättelsen. Det första perspektivet kallas efferent och är utåtgående, och en av dess former är det som också kallas fri indirekt anföring, FIA. Det perspektivet innebär att en tanke eller känsla uttrycks i tredje person, samtidigt som ett hänvisande verb saknas i stil med ”tänkte hon”, ”kände han”. Ett exempel: ”Hon vill inte kliva upp ur sängen. Varför kändes allt så jobbigt i dag?” Det senare perspektivet gäller beskrivningar och andra perceptioner. De kallas afferent och är inåtgående, och det kan förekomma både tillsammans med extern fokalisation (då är iakttagaren en hypotetisk åskådare) och intern fokalisation (då är iakttagaren en karaktär inom berättelsen). Den glidande skalan innebär att något kan ses som mer eller mindre ur en karaktärs eller osynlig åskådares perspektiv alternativt vara mer eller mindre som formulerat av en karaktär eller berättare.

Tillsammans utgör angreppssätten ett finkalibrigt instrument för att fånga minsta förändring i ett textavsnitt med avseende dels på styrkan i perspektivet, dels på sinnesförmåelser liksom tankar, känslor, minnen, drömmar. För olika styrka i det efferenta perspektivet hänvisar Rossholm till Brian McHale, som har upprättat en skala över framställningsformer mellan ytterligheterna diegesis och mimesis. Den rör sig från diegetic summary, som bara konstaterar utan att på något sätt efterlikna eller representera ett givet yttrande, till den andra ytterligheten, direct discourse, som ordagrant efterliknar ursprungsytttrandet, eller varianten free direct discourse, som motsvarar inre monolog i första person.¹⁸⁶ Däremellan återfinns hela fyra framställningsformer.

185 Göran Rossholm, ”Perspektiv och inlevelse i film och prosa”, i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005).

186 Brian McHale, Free Indirect Discourse: A survey of Recent Accounts, PTL, 1978:3 s. 258 – 259 samt Rossholm 2004, s 251 ff.

Som Rossholm påpekar gäller McHales kategorier dock enbart tal. Man behöver en annan måttstock för att kunna fånga hur en text beskriver perceptioner, alltså de inätgående perspektiven. Men även ett afferent perspektiv borde kunna avläsas som ”mer” och ”mindre”, något som Rossholm demonstrerar i en komplex näranalys av en passage ur Flauberts *Madame Bovary*.¹⁸⁷

I en reportageanalys är jag särskilt intresserad av när ”läsarens blick” flyttar sig från en upplevande reporter eller en osynlig iakttagare till en karaktär. Jag tänker mig att avståndet i seendet (på skalan distans – närhet) spelar roll så länge läsaren ser karaktären utifrån, alltså genom reporterens-karaktärens eller den osynliga observatörens ögon. Men när en iakttagare kommit tillräckligt nära övergår läsarens seende från ”utifrån” till ”inifrån” karaktären. ”Bryggan” över till en sådan inlevelse, i vissa fall identifikation, borde bland annat kunna vara FIA. Alltså borde ett efferent perspektiv som är starkt mimetiskt (dock inte i form av att någon säger något i replikform) kunna vara bryggan mellan två olika afferenta perspektiv (iakttagarens och karaktärens).

Ett exempel där just det här händer hämtar jag ur Jimmy Breslins (1968) berömda reportage ”It’s an honour” från John F Kennedys begravning. I texten som helhet skymtar den upplevande reportern som en hitchcocksk skuggfigur, dock aldrig i form av ett öppet ”jag”.

Yesterday morning, at 11:15, Jacqueline Kennedy started toward the grave. She came out from under the north portico of the White House and slowly followed the body of her husband, which was in a flag-covered coffin that was strapped with two black leather belts to a black caisson that had polished brass axles. She walked straight and her head was high. She walked down the bluestone and blacktop driveway and through shadows thrown by the branches of seven leafless oak trees. She walked slowly past the sailors who held up flags of the states of this country. She walked past silent people who strained to see her and then, seeing her, dropped their heads and put their hands over their eyes. She walked out the northwest

187 Rossholm 2004.

gate and into the middle of Pennsylvania Avenue. She walked with tight steps and her head was high and she followed the body of her murdered husband through the streets of Washington.

Everybody watched her while she walked. She is the mother of two fatherless children and she was walking into the history of this country because she was showing everybody who felt old and helpless and without hope that she had the terrible strength that everybody needed so badly. Even though they had killed her husband and his blood ran onto her lap while he died, she could walk through the streets and to his grave and help us all while she walked.

There was mass, and then the procession to Arlington. When she came up to the grave at the cemetery, the casket already was in its place. It was set between brass railings and it was ready to be lowered into the ground. This must be the worst time of all, when a woman sees the coffin with her husband inside and it is in place to be buried under the earth. Now she knows that it is forever. Now there is nothing. There is no casket to kiss or hold with your hands. Nothing material to cling to. But she walked up to the burial area and stood in front of six green-covered chairs and she started to sit down, but then she got up quickly and stood straight because she was not going to sit down until the man directing the funeral told her what seat he wanted her to take.¹⁸⁸

I större delen av det citerade avsnittet dominerar ett kraftfullt afferent perspektiv. Hela det första stycket skildrar en syn "som iakttagen av" en osynlig åskådare. De många upprepningarna av "She walked", liksom av "slowly" och "her head was high", får ett drag av tvångsmässighet att vila över scenen. Jacqueline Kennedy fortsätter att gå, för hon kan inget annat, och iakttagaren samt läsaren fortsätter att se på, för vi kan inget annat.

188 Jimmy Breslin, "It's an honour", New York Herald Tribune, november 1963, hämtad från Arlington National Cemetery, website, 16.11.2003, ej längre tillgänglig.

Bilden är närmast hypnotiserande med alla detaljer, som i sin exakthet etsar sig fast på våra näthinnor. Kontrasten blir stark mellan den stillastående bakgrunden och änkan, vars framåtskridande utgör den enda rörelsen i scenen.

Andra stycket inleds med en mening som är afferent. Men resten av stycket består av en sorts fantasi som knyts till inledande "Everybody". Det är ett efferent perspektiv och uttrycker tankar "som formulerade av" "alla" som ser henne gå, helt enkelt hela det amerikanska folket vid den här tidpunkten. I styckets sista mening talar iakttagaren plötsligt i egen person och inbegriper, genom "us", sig själv i det amerikanska folket. Man bör nog ändå inte uppfatta detta som ett uttalat reporter-jag, eftersom varken "I" eller "us" förekommer i resten av reportaget.

Tredje stycket återupptar i två meningar det utifrån iakttagande perspektivet. Tredje meningen, "This must ...", är en hypotetisk tanke "som formulerad av" den osynliga iakttagaren eller av vem som helst som är empatiskt lagd. Fram till nu har Jacqueline Kennedy betraktats utifrån. Men meningarna "This must ..." och "Now she knows that ..." övergår i fri indirekt anföring, FIA, och till att vi ser henne inifrån. Fyra meningar är här skrivna i presens, till skillnad från resten av texten. Inledande "Now she knows ..." syftar visserligen på henne själv, men samtidigt saknas uppgifter om att detta är något hon verkligen har sagt. Jag uppfattar hela passagen som FIA, som "som formulerad av" Jacqueline Kennedy, men med det hypotetiska draget i förgrunden. Det vill säga man ska inte förstå texten som att den egentligen läser Jacqueline Kennedys tankar. Snarare är den ett uttryck för en hypotetisk berättares försök att fånga ett helt folks medkänsla: "Vi anstränger oss verkligen för att förstå hur det känns för dig i detta ögonblick."

Tempusbytet ger en extra betoning av att tiden tycks stå stilla när Jacqueline Kennedy har kommit fram till kistan. På det här stället i texten tycker sig läsaren se kistan och hela situationen genom änkans ögon. Det efferenta perspektivet har tillfälligt flyttat vår blick från ett afferent perspektiv (den osynliga iakttagarens) till ett annat (Jacqueline Kennedys). I kommande meningar är vi tillbaka vid preterium på verben och vid det afferenta perspektivet utifrån, som understryks av ett sista "she walked".

Men i och med att vi nyss såg genom änkans ögon ligger detta perspektiv delvis kvar under det andra, bedömer jag. När hon tvekar om ifall hon ska sätta sig eller inte kan man tolka det som en dubbelprojicering av de två perspektiven.

I Jimmy Breslins reportage sker perspektivskiftet från en osynlig iakttagare till en karaktärs perspektiv. Stig Dagermans reportagesamling *Tysk höst* bjuder på många reportage där övergången i stället äger rum mellan ett synligt reporter-jag och en eller flera karaktärer. Hela *Tysk höst* är ett mycket tydligt exempel på hur läsarens inlevelse i princip aldrig hamnar hos den upplevande reportern, trots att han syns i texten. I stället flyttar perspektivet gång på gång över på dem reportern berättar om, på den andre. Att det blir så tror jag delvis beror på att reporterns roll som ögonvittne (se avsnitt 3.1) är så tydlig. Genom hela boken är han länken mellan de lidande människor han möter och läsarna i Sverige. Trots att han är synlig i rollen som observatör, ibland aktör, får läsaren inte veta mycket om honom själv. Det är inte heller det upplevande jaget utan berättaren som med starkt patos för resonemang om politik och moral. Men medan avståndet mellan reportern-karaktären och dem han möter är svalt distanserat, väljer textens regissör ett berättarperspektiv som etablerar närhet till samma personer. Om man kan tänka sig en fokalisation som ligger på enskilda meningars nivå blir följden att en jag-berättare kombineras med att en annan karaktär än reporter-jaget fokaliseras.¹⁸⁹ I reportaget "De ovälkomna" går den upplevande reportern runt med en doktor W bland människor som har flytt från Tysklands östra zon till staden Essen. "Jag har kommit hit tillsammans med en ung stadsläkare," konstaterar berättaren inledningsvis, och här ligger perspektivet hos reportern. Trots att det är råkall höst tvingas flyktingarna bo i uppställda godsvagnar utan fönster. Doktor W stannar framför en svårt sjuk flicka:

189 Vi har tidigare sett något liknande i Erik de la Regueras reportage, se 3.4. Men där är den upplevande reportern mer uttalat empatisk än Dagermans motsvarighet. Hos Dagerman skapas en spänning mellan reporterroll (distans) och berättarperspektiv (närhet) som saknas hos de la Reguera.

Flickan ligger aldeles stilla utom när hon hostar. Godsvagnens fattigdom: en trasig säng längs ena väggen, en hög potatis utstjälpt i ett hörn (den enda provianten under denna resa utan mål), en liten hög smutsig halm i ett annat hörn, där tre personer sover, är mjukt insvept i en lugnande blå rök som slår ut från den trasiga kamminen, bärgad ur en av Essens ruiner. Här bor två familjer om tillsammans sex personer. De har varit åtta från början, men två hoppade av någonstans på vägen och kom aldrig tillbaka. Naturligtvis kan doktor W. lyfta upp flickan och säga hur det står till, han skulle kunna bära fram henne till skenet från kaminluckan och konstatera att ögonblicklig sjukhusvård är oundgänglig, men då måste han också tala om att det i alla fall inte finns några platser på sjukhusen och att byråkratin i stadsförvaltningen som vanligt är betydligt långsammare än döden.¹⁹⁰

I de första återgivna meningarna ser läsaren genom reporterns ögon (inåtgående, afferent perspektiv). Sedan kommer ett par meningar av mer informerande karaktär. Därefter är det dags för perspektivskiftet, från och med "Naturligtvis kan doktor W lyfta upp ..." Den här gången sker det inte, som hos Breslin, genom FIA utan genom indirekt anföring, men i en hypotetisk form ("som formulerad av"). Tillsammans med den ovanliga konditionaliskonstruktionen ("han skulle kunna", "men då måste han") får man ändå en effekt som blir lika stark som genom FIA, bedömer jag. Och precis som i Kennedy-artikeln är det ett efferent perspektiv som blir utlösande för att läsaren kan lämna ett afferent perspektiv (reporterns) till förmån för ett annat (läkarens). Den information som den långa meningen förmedlar känner rimligen bara läkaren till, vilket ytterligare förstärker perspektivbytet. Vi ser nu den sjuka flickan ur läkarens ögon.¹⁹¹ Ändå är det inte frågan om det som Genette kallar paraleps (som i reportaget om Norma, avsnitt 2.3), menar jag.

190 Dagerman s. 63

191 Karin Palmkvist har i Diktaren i verkligheten:journalisten Stig Dagerman, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet (diss. Lund 1989; Stockholm 1989), gått igenom alla Dagermans anteckningar från Tysklandsresan och kunnat visa att han ner till minsta detalj byggde sina reportage på exakta uppgifter. I det här fallet bör han alltså ha intervjuat läkaren om fakta och om hans känslor inför det hopplösa läget och sedan skildrat detta i en form som om berättaren hade en allvetares inblick i läkarens inre.

Den hypotetiska formen gör att reporterns, läsarens, allas vår gissning om doktor W, finns kvar under ytan som en logisk förklaring till att perspektivet tycks skifta.

Låt mig gå tillbaka till McHales skala, vars ordningsföljd jag tror borde ändras för just reportagetext. I avsnitt 3.2 berörde jag att många reportage skiljer sig från fiktionsberättelser genom repliker som är inklippta i berättelsen eller på annat sätt bryter mot berättelsens logik. I och med att detta är så pass vanligt skulle man kunna anta att även andra typer av repliker uppfattas med en viss distans hos läsaren. I stället är det min intuitiva uppfattning att FIA och besläktade uttryckssätt skapar större inlevelse i just reportagetext än direkt anföring. Undantaget är texter där repliker enbart yttras inom ramen för den historia som återberättas, till exempel i rekonstruerade berättelser och möjligen även i texter där reportern uppträder fullt synligt och återger eventuella frågor som han ställt.

Om man vill undersöka hur närhet konstrueras i just reportage kan man därför ha stor glädje av Roy Pascal, som i sin *The Dual Voice* identifierar FIA i ett antal centrala europeiska texter från olika epoker.¹⁹² Han visar att redan Goethe och Austen använde sig av framställningsformer som borde kunna betecknas som FIA, helt enkelt former där berättarens och karaktärernas röster tycks vara blandade. Det finns språkliga kriterier som man kan använda för att undersöka om en mening ska betraktas som FIA. Utöver att hänvisande verb måste saknas, samtidigt som en tanke eller känsla uttrycks i tredje person, nämner Pascal att ett kännetecken kan vara verb i imperfekt tillsammans med tidsuttryck som "nu", "i morgon", "på tisdag".¹⁹³ Men han understryker också att mer subtila former kan finnas och att det då är sammanhanget som avgör om man ska uppfatta en mening som skriven i FIA eller inte.

Precis som Rossholm och McHale laborerar Pascal med en hel palett av "mer eller mindre"-former av FIA. Så till exempel talar han om "coloured narrative" för en mening som är "som uttryckt" av en karaktär, men ändå inte fullt ut FIA.¹⁹⁴ Även om tonvikten ligger på efferenta perspektiv väver han

192 Roy Pascal, *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel* (Manchester 1977).

193 *Ibid.* s. 20. Något som även Hamburger tar upp, se uppsatsen s. 2.2.

194 Pascal s. 52.

i sina komplexa analyser även in beskrivningar och varseblivningar, i första hand när han analyserar Flaubert. Dessutom visar han hur berättarens och en karaktärs perspektiv kan glida ihop. Ibland får man ett delat perspektiv, ibland kan en karaktärs perspektiv vara det synliga medan berättarens finns under ytan, i form av vad Chatman antagligen skulle kalla ”attityd”, slant. Attityden kan sedan vara ironiskt eller empatiskt inställd till karaktären som skildras.¹⁹⁵

Ett exempel där språkvalörer spelar roll för ständiga perspektivskiften på mikronivå hittar man i Mustafa Cans tidigare nämnda reportage om Sverigedemokraterna. Reportaget ”I Sveriges namn” laborerar med skiftande ordval efter vilken karaktär som för tillfället står i centrum. När en anonym berättarfunktion för ordet är språket neutralt rapporterande:

Flera av pensionärerna känner igen Gun Kullberg när de får reda på hennes namn. En del lyssnar till henne på sd:s närradioprogram och andra känner igen henne från P1:s ”Klarspråk” där hon varit en flitig invandrarkritisk debattör under många år.¹⁹⁶

Större delen av texten berättas utan något synligt ”jag”, vilket innebär att när reportern som karaktär träder fram får berättelsen ett automatiskt perspektivbyte. Detta sker vid tre tillfällen när han i första hand uppträder som muslimsk kurd och ytterligare några gånger när han i första hand är journalist och till exempel funderar över vilka frågor han ska våga ställa. Endast på ett ställe blir denna jag-karaktär uttalat personlig och även emotionell i språket: ”Den rasism och främlingsfientlighet som jag upplevde under sex timmar på Skansen har jag inte känt av någonsin tidigare under mina tjugosex år i Sverige.”

De tre Sverigedemokrater som har huvudroller får ibland färga textens ordval även när de inte citeras med pratminus. På neutral berättarplats, eller där jag-berättaren för ordet, refereras deras åsikter med deras eget ordval. Man får alltså ett efferent perspektiv, de här meningarna är ”som formulerade av” en sverigedemokrat. Perspektivet tycks här vara delat mellan berättaren och någon av karaktärerna. Med Pascals ordval borde det röra sig om ”coloured narrative”.

195 Ibid., till exempel s. 40 – 41 och 50 – 51.

196 Can.

Ett exempel handlar om sverigedemokraten Torbjörn Kastells syn på Mustafa Cans familj:

Men han gjorde också klart för mig att vi som integrerade muslimer är farligast för Sverigedemokraterna och deras mål om att återskapa ett homogent samhälle baserat på nationalistiska, kristna värden. I ett sådant samhälle måste invandrarna, främst de utomeuropeiska, vara assimilerade. De måste avsäga sig sin kultur, religion, sina traditioner och rötter. (Mina kursiveringar.)¹⁹⁷

Vid ett annat tillfälle återges ett torgtal som sverigedemokraten Kenneth Sandberg håller. Här får texten drag av indirekt anföring, men med Sandbergs ordval bibehållna. Även här blir perspektivet alltså delat:

Han ändrar ton och säger att det var ett land innan Mona Sahlin med sin kvoteringspolitik 'Muhammed-före-Kalle' var makthavare, innan antisvenska mediechefer och deras nyttoidioter på redaktionerna smädade, hetsade och jagade Svensson och bidrog till att omvandla det harmoniska, homogena Sverige till ett multietniskt kaos där inbördeskriget är nära. (Mina kursiveringar)¹⁹⁸

Kastell är ung och Sandberg medelålders. Reportagets tredje huvudroll innehar den 71-åriga Gun Kullberg, som under Pensionärernas dag på Skansen ska försöka värva äldre sympatisörer till partiet. När hon står i centrum byter språket stil ännu en gång:

Under lunchen berättar Gun Kullberg om vilket positivt gensvar Sverigedemokraternas budskap har fått från alla pensionärer, som också bekant sin oro för kommande generationer svenskar. (Mina kursiveringar.)¹⁹⁹

197 Ibid.

198 Ibid.

199 Ibid.

Till och med en äldre, främlingsfientlig man i en biroll förses med ”klanderfritt strukna byxor” – ett uttryck som snarare torde vara mannens och hans medföljande frus ordval än berättarens. Ur greppet att kameleontiskt byta språklig stil efter person föds en närhet till huvudrollerna. Det gör att den vinkel eller det budskap, som trots allt finns i texten som helhet, inte alls syns i språket. Som tidigare nämnts kommer den i stället till uttryck genom urvalet och dramaturgin, hur de olika scenerna redigeras ihop, alltså en regissörsstrategi.

Låt mig till sist få ge ett exempel där en rad perspektiv korsar varandra inom praktiskt taget ett enda stycke, varpå läsaren dras in i det snabba händelseförloppet. Så här inleds Daniel Rydén's reportage ”Slaget om Fyledalen”:

En söndag om året förvandlas ett skänkt paradiset till slagfält. Åran och pokalen står på spel när Röddinge, Ramsåsa, Benstad och Högestad gör upp. Följ med till slaget om Fyledalen.

Ååå nej! Ännu en gång får Steve Hansen i Högestads mål tag på bollen just som den ska rulla in. Det är som förgjort. Ramsåsas tränare jämrar sig högt.

– Snälla, snälla Calle, bara ett enda, bara ett enda! ropar Camilla Koppetsch till sin kollega på Högestadsbänken.

Men Carl Piper skakar på huvudet. Icke att han skulle skänka bort ett mål. Detta är slaget om Fyledalen och nu är det allvar.

Du kan leva ett helt liv i Skåne utan att upptäcka Fyledalen. Gång på gång kan du färdas på stora vägen mellan Sjöbo och Tomelilla utan att bli varse det Nangijala som sträcker sig där nedanför, från nordväst mot sydost.²⁰⁰

På makronivån berättas hela reportaget av en allvetande berättare (icke-fokaliserat). Inget reporter-jag syns i texten, trots att verklighetens reporter varit på plats. På mikronivån inleds texten med berättarens bakgrundsinformation om vad som ska följas. Här finns också en uppmaning riktad direkt till läsaren: följ med! Brödtexten startar med en scen. Utropet ”Ååå nej!” är inte direkt

200 Daniel Rydén, ”Slaget om Fyledalen,” *Sydsvenskan*, 30.08.2009.

anföring eftersom pratminus saknas. I stället är det, tillsammans med "Det är som förgjort.", meningar som är "som formulerade av" Camilla Koppetsch. Alltså efferent perspektiv eller FIA.

Camilla Koppetsch yttrar sig i direkt anföring i nästa utgång. Av berättarens upplysning i meningen dessförinnan framgår att det är hon som är Ramsåsas tränare. Meningarna "Ännu en gång ..." och "Men Carl Piper ..." är afferent externt perspektiv. Men medan den första av meningarna verkar uttrycka en syn "som iakttagen av" en hypotetisk åskådare vetter den senare snarare mot en syn "som iakttagen av" Camilla Koppetsch. Det senare perspektivet är alltså internt i förhållande till Koppetsch men externt i förhållande till Piper. Det går att tolka även "Ännu en gång ..." som hennes hypotetiska perspektiv, eller kanske som ett perspektiv hon hypotetiskt delar med en osynlig iakttagare.

"Ramsåsas tränare ..." bör få samma perspektiv, men den här gången rör det sig inte om vad en hypotetisk iakttagare och Camilla Koppetsch ser utan i stället vad de hör ("som uppfattat av" Camilla Koppetsch och en osynlig åhörare). "Snälla, snälla ..." inleds som direkt anföring men övergår sedan i en mening som uttrycker att någon (Carl Piper och en osynlig åhörare) hör repliken yttras, afferent igen. "Icke att han skulle skänka bort ett mål." är en efferent mening, FIA, men den här gången "som yttrad av" Carl Piper.

Därefter kommer berättaren till tals med en egen kommentar, och här har vi lämnat scenen. I nästa stycke fortsätter berättaren att föra ordet, men nu genom att rikta sig till läsaren i form av ett uttalat "Du". Här förstärks den sagoberättande tilltalston som slogs an i ingressen. Du-tilltalet och jämförelsen med Nangijala gör att man kan associera till en Astrid Lindgren-pastisch.

Genom hela den skildrade scenen kan man även tänka sig en annan form av delat perspektiv än att själva utsiktspunkten delas. Pascal tar upp möjligheten att en osynlig berättare genom sin attityd kan synas indirekt i karaktärernas perspektiv. Om man i stället tänker sig att denna attityd hör hemma hos en implicit författare rör det sig om regissörens sätt att uttrycka en mild ironi.

3.6 URVALETS BETYDELSE FÖR INLEVELSEN

En skönlitterär författare kan hitta på detaljer fritt, medan verklighetens reporter måste välja sina detaljer ur den faktiska reportagemiljön. I citatexempel ur reportage av Can liksom av Bang och Dagerman kom jag i avsnitt 3.3 in på urvalet. Hur viktigt det är med detaljer för att levandegöra en miljö berörs både av Tom Wolfe, i hans manifest för new journalism,²⁰¹ och av Catherine Emmott, apropå läsarens reaktioner. På textens mikronivå kan urvalet också styra perspektivet (vem läsaren lever sig in i) och intensiteten i inlevelsen (hur nära läsaren kommer karaktärerna). Detta blir möjligt genom att detaljerna och det de berättar (alltså en form av showing) hjälper läsaren att bilda sig en uppfattning om textens personer. Emmott skriver: "This sort of detail needs to be taken into account as it not only sets the scene but helps us to understand individual characters and the relationship between characters."²⁰²

Ett exempel hämtar jag från Wojciech Tochman, en av företrädarna för den polska reportagetradition som enligt Maciej Zaremba även kallats "den lilla realismen" (se 1.3). Tochman berättar om doktor Ewa Klonowski, som pusslar ihop likdelar av kroppar i bosniska massgravar.²⁰³ Hennes uppgift är att hjälpa människor att hitta anhörigas kvarlevor, så att de får något att begrava. Doktor Ewa beskrivs länge som känslokall, med en teknokratisk inställning till det hon utträttar. Läsaren ser henne utifrån, med den upplevande reporterens ögon. Så i en scen har hon klättrat ner i en massgrav och, bland skelettdelar och klädfragment, funnit en liten Stålmannen i plast. Plötsligt kan hon inte hålla tårarna borta, och läsarna förstår att den kyla hon tidigare visat är ett nödvändigt skydd för att hon ska klara av sitt jobb. En enda detalj, doktor Ewas reaktion på leksaken, får här inlevelsen att närma sig henne.

Ett annat exempel hämtar jag från ett reportage om tiggerskan Shami Akhtar i Chittagong. Reportern Ingvar Oja berättar om hur han kommer till kvinnans hem, ett mörkt, fuktluktande rum.

201 Wolfe (1973) s. 14 m fl ställen.

202 Emmott s. 243.

203 Wojciech Tochman, "Moder Mejra finner sina barn" (2002), övers från polska Rita och Erik Tornborg, i *Ouvertyr till livet*, s. 219.

Snett ovanför henne hänger lyktan utan fotogen. Bredvid henne på väggen hänger drömmen om ett normalt liv. I en alldeles för stor ram, längst ner i vänstra hörnet finns ett svartvitt fotografi av en vacker ung kvinna. Av mönstret att döma är hennes sari färggrann. Kvinnan har en diskret makeup och står uppställd mot en dåligt målad fond av grön lummig idyll. Jag pekar på fotografiet och sedan på henne. Hon säger inget, hon bara nickar.²⁰⁴

Fotografiet i den för stora ramen är en detalj som får läsarna att förstå att tiggerskan en gång levit ett annat liv. Inlevelsen med henne ökar och vi vill få veta vad som har hänt henne sedan bilden togs.

Det är inte bara väl valda detaljer som kan öka inlevelsen med en karaktär utan även vad man över huvud taget får veta om personen. Detta kan tyckas självklart, men i ett reportage, som oftast är en ganska kort text, finns inte plats för mycket information om alla karaktärer. Mustafa Cans reportage från valrörelsen 2002 följer bland andra sverigedemokraten och pensionären Gun under några veckor. Läsaren får veta att hennes politiska intresse väcktes efter att hennes mamma blivit svårt sjuk utan att få den vård hon behövde. Gun bråkade då förgäves med kommun- och landstingspolitiker och drog sedan slutsatsen att svensk sjukvård inte fick tillräckligt med pengar eftersom samhällets resurser gick till invandrare. Läsaren kan här förstå Guns oro för mamman utan att hålla med om hennes politiska slutsats.

I reportaget om Norma, som försöker ta sig illegalt från Guatemala till USA, har jag tidigare visat hur en del scener gestaltas ur Normas perspektiv, samtidigt som hon upplever dem. Men dessutom får vi, via informerande framställning, veta sådant som gör henne till något mer än en utbytbar migrant: Att hon har en sjuk dotter där hemma och att hennes och makens heltidsinkomster inte räcker till både sjukhuskostnader och de andra fyra barnens uppehälle. Eller så blir vi, i ett avsnitt där beskrivande och informerande framställning blandas, upplysta om:

204 Ingvar Oja: "Shami, bara en tiggerska", Dagens Nyheter 24.01.1993, citerad ur Larsson s. 133.

Norma är blöt in på bara kroppen. Hon fryser så att hon nästan skakar. Flera av de andra i gruppen ser lika slutkörda ut. Det har gått sju dagar sedan de steg på tåget i Arriaga. De har sovit dåligt, ätit för lite, jagats av kriminella, läxats upp av säkerhetsvakter och ramlat och slagit sig när de försökt hoppa på tåget i farten. Norma har ett fult blåmärke på ena benet som hon fick när hon föll omkull i Tierra Blanca.²⁰⁵

Vad man får veta, och vid vilka tillfällen i texten, kan styra inlevelsen även där berättarperspektivet på enskilda meningars nivå endast bygger på måttlig närhet. Den inlevelse som uppstår på det viset kan sedan ligga kvar när perspektivet slår över till distans. Låt mig få ge ett exempel på det sistnämnda. I en berättelse från vietnamesiska Sapa i Jennie Dielemanns reportagebok *Välkommen till paradiset* varvas faktaavsnitt med scener.²⁰⁶ Den längsta scenen skildrar turister på vandring mellan byar på landsbygden. De guidas av hmongkvinnan Mao, och scenen återges huvudsakligen ur ett kameraöga-perspektiv av en osynlig berättare (extern fokalisation). Den upplevande reportern är bortretuscherad ur texten. I ett enda, kortare avsnitt är perspektivet Maos (intern fokalisation), samtidigt som vi får upplysningar om henne och hennes familj. Informationen förstärker här effekten av den tillfälliga perspektivglidningen och påverkar läsarens blick när den externa fokalisationen sedan återtas.

Det aningslösa turistperspektivet övergår i att visa ”ryggsäcksturisterna” ur, om inte de infödda minoritetsfolkens perspektiv, så i alla fall ett problematiserande, främmandegörande perspektiv. Scenen inleds:

”Här”, säger Mao och visar med handen mot den stig som viker av från bilvägen. Hon går före nerför slätten, den ljusst rödbruna jorden har blivit hal av vätan, men Mao hinner inte vända sig om och säga ”akta” innan en av de spanska turisterna, Teresa, har drattat på ändan. Hon sitter handfallen på marken och ser ner på sina leriga kläder.

”Fan. Kolla mina byxor.”

²⁰⁵ De la Reguera.

²⁰⁶ Jennie Dielemanns, ”På jakt efter det äkta”, i *Välkommen till Paradiset*. Reportage om turistindustrin (Stockholm 2008).

Mao och Christina hjälper henne upp och innan Mao leder dem vidare säger hon uppmuntrande att det inte är långt kvar till en by nu.

”Äkta hmong. Som jag.”

Väntandes vid sidan av stigen står några kvinnor med sina barn. När Mao och turisterna lösgör sig ur dimman, skiner de upp.

”Where are you from, how old are you, what is your name, do you want to buy very cheap?”

Christina vänder sig till Teresa, uppmanar: ”Skaka bara på huvet.”

Teresa skakar på huvudet.

”Titta inte på dem.”

Teresa låtsas titta rakt fram, men när ett barn frågar om hennes namn ytterligare en gång, utbrister hon till Mao:

”Du. Snälla. Jag tycker att det här är väldigt jobbigt. Kan inte du få bort dem?”

Mao gör Teresa till viljes och snart lämnar de hmongkvinnorna bakom sig och vandrar vidare mot byn.

”Bra Teresa”, säger Christina, och berättar om en manlig bekant som nyligen var i Turkiet på semester.

”Han tipsade mig om det där. Inte se dem i ögonen och sen om de fortsätter, då säger man nej, hårt, och tittar bort. Det är bästa sättet.”

”Jag är så dålig på det. Min väska är full av hantverksskräp som jag inte vet vad jag ska göra av”, skrattar Teresa.²⁰⁷

Så här långt in i scenen delar läsarna turistperspektiv med de spanska turisterna Teresa och Christina. Vi lever oss in i hur försmädligt det är för Teresa att halka. Vi får sedan följa mötet med några kvinnor och barn som blir till ett exotiskt inslag i utflykten. Deras försök att ta kontakt skildras med stor distans. Vinkeln etableras som en kulturellt betingad kontrast mellan ”oss” och ”dem”, här i form av turisternas knep för att skaka kvinnorna av sig (”Inte se dem i ögonen”). Texten fortsätter:

Nu skymtar de första husen.

”Framme”, säger Mao.

207 Ibid. s. 53 – 55.

Teresa stannar upp, gräver i sin ryggsäck efter kameran. Christina är snabbare och redan i färd med att ta sina bilder:

Ett enkelt hus, två kvinnor som hänger tyger på tork på verandan.
Klick.

Några barn, smutsiga av regn och lera, jagar en gris. Klick.

En oxen på fältet och en man i traditionell klädsel som går bredvid.
Klick.

Christina och Teresa tipsar varandra om fina motiv, och arbetar sig successivt genom byn, säger till varandra och sig själva att ”tänk att de bor så här” och ”det är som att färdas tillbaka i tiden”. Ibland ställer de frågor till Mao:

”Har de inte dusch?”

”Nej, man badar i floden.”

”Är det inte vansinnigt kallt?”

”Jo.”

”Har folk här el?”

”Några. Min pappa har dragit el från ett litet kraftverk nere vid floden.”

”Så ni har spis?”

”Nej. Eldstad.”²⁰⁸

Beskrivningen av bilderna som tas tillsammans med det upprepade ”klick” börjar göra att vi läsare känner oss lite obekväma i turistrollen. Det kanske inte är så kul att utsättas för turisternas exotiserande intresse? En sådan farhåga förstärks av hur Christina och Teresa frågar ut Mao. När perspektivet på detta vis står och väger övergår texten till att vara fokaliserad ur Maos perspektiv. Nu presenteras läsarna också för hennes tankar och erfarenheter:

Förr var det ingenting Mao tänkte på, hur de hade det hemma. Det var liksom som det var. Men hon får alltid samma frågor och hon börjar bli van vid turisternas intresse för hennes familjs tillvaro. Det är heller inte ovanligt att de betalar någon dollar extra för att få följa

208 Ibid. s. 55.

med henne hem, säga hej till hennes föräldrar och syskon. Se var hon sover, hur de lagar sin mat. Och trots att Maos föräldrar tycker att det är obekvämt att ha oinbjudna, främmande människor i sitt hem, att turisterna går runt där, ler, pekar, tar bilder, frågar en massa, så är det ekonomiska tillskottet välbehövligt. Det är ingenting man tackar nej till.²⁰⁹

Den här passagen får läsaren att inse att turister betraktar Mao och hennes familj ungefär som djur på Skansen. Man hittar ett par meningar som närmar sig FIA, efferent perspektiv eller ”som formulerade av” Mao. (”Det var liksom som det var.” ”Det är ingenting man tackar nej till.”) Men resten av stycket tycks vara formulerat av den osynliga berättaren, dock med en närhet till Mao. Kanske skulle de här meningarna hamna i mitten på McHales skala. Den ganska måttliga glidningen i berättarperspektivet förstärks dock av vad vi får veta om Mao, bedömer jag. Det blir urvalet i sig som skapar en inlevelse starkare än vad som enbart går att utläsa av framställningsformen.

Därnäst följer ett faktaavsnitt som sätter in den tidigare scenen i ett mer lokalt sammanhang. Nackdelar men också fördelar med turismen i Sapa nämns. Sedan är vi tillbaka på vandringsstigen:

”Nästa by. Hur långt är det?” undrar Christina, samtidigt som hon stugar in sin kamera innanför tröjan.

”Inte så långt”, svarar Mao.

”På ett ungefär ...?”

”Byarna ligger nära.”

”Men vilka var det nu som bodde i den byn då? Hmong?”

”Nej. Dzao.”

”Och ni är inte samma?”

”Nej. Vi är inte samma.”

”Så du skulle till exempel inte kunna vara ihop med nån dzao?”

”Nej.”

209 Ibid. s. 55 – 56.

Christina hinner inte längre med sina frågor, eftersom de möter en grupp turister på vandring i motsatt riktning. En av kvinnorna haltar, hennes kläder är lika leriga som Teresas.

”Det var bra underhåll av vägarna där ni gick också ser jag”, säger Teresa.

”Absolut. Högsta kvalitet!” svarar den haltande kvinnan, innan hon presenterar sig. Michelle heter hon.

Kommer från Toronto. Varpå alla turister börjar hälsa på varandra.

Där finns ytterligare en kanadensare, ett par från Frankrike, två tjejer från Tokyo, en äldre belgare och så Teresa och Christina.

Michelle med stukade foten, berättar att byn de snart ska komma till var ”helt okej”.

”Men ni vet ju hur det är. Det är ju inget särskilt egentligen. Hus och djur. Fast dzao har de finaste dräkterna tycker jag ... de där röda grejerna på huvet. Våldigt ljusa ögon också, vackra på nåt vis. Men visst är det konstigt att de rakar sitt hårfäste? Är det nån som vet varför?”

Det är det inte.

”Säkert nåt religiöst”, föreslår Christina.

”Förmodligen.”

”Jag kan kolla om ni vill”, säger Teresa och börjar dra av sig sin ryggsäck. ”Jag har boken med mig.”²¹⁰

Scenen skiljer sig inte från den inledande scen där turistperspektivet och den externa fokalisationen dominerade. Men den här gången kan vi leva oss in i både turisterna och Mao. Eftersom vi nu har blivit bekanta med ”Mao inifrån” har vi lättare att förstå hur hon uppfattar turisternas naiva kommentarer. Trots att vi i det här avsnittet inte uttryckligen får följa Maos tankar blir de två turistsällskapens exotiserande blick tydligare än tidigare. Vi ser samma beteende som i början på scenen, men från andra hållet. Genom att välja vad läsarna får veta, i vilken ordning och vid vilka tillfällen har reportagetets regissör vridit vår blick. Det här är ett intressant exempel på Roy Pascals perspektivteori, där han menar att sammanhanget ibland påverkar vilket perspektivet blir (se 3.5).

210 Ibid. s. 56 – 57.

Dielemanns har också lyckats med ett av de sätt som Elisabeth Eide menar kan användas för att motverka "othering-rastret" (se 2.4): att reportern förmår "letting the audience be aware (through the text) of how the world – and 'we' are seen from the Other's perspective."²¹¹ Hon har väckt vår inlevelse med den andre genom att få oss att se oss själva utifrån.

3.7 ICKE-URVALETS BETYDELSE BETYDELSE FÖR INLEVELSEN

Inte bara regissörens val påverkar en berättelse, det gör även hans icke-val. I *Narrative as theme* för Gerald Prince (1992) fascinerande resonemang om "the Disnarrated", disnarration eller det icke-berättade.²¹² Han delar in begreppet i sådant som väljs bort för att det inte passar in i historiens dramaturgi ("the unnarrated", det oberättade) och sådant som väljs bort för att det är ointressant eller inte passar att berätta enligt vissa koder, till exempel sociala ("the unnarratable", det oberättbara). De här två grupperna glider delvis ihop i hans analyser. Personligen skulle jag till kategorin det oberättbara även vilja föra det som händer men inte är möjligt att fånga med ord.²¹³ En tredje kategori är enligt Prince sådant som skulle kunna hända men ändå inte gör det ("the unrealized", det icke-realiserade). I det sistnämnda fallet kan regissören låta karaktärerna uttrycka sina drömmar om det-inte-inträffade. Sedan finns förstås allt som läsaren kan sluta sig till händer i en berättelse trots att berättaren aldrig avslöjar det – helt enkelt olika sofistikerade sätt för regissören att tillämpa show, don't tell.²¹⁴

Sammantaget får Prince mig att inse att allt som av olika anledningar inte berättas ändå, eller kanske just därför, kan ha en betydelse: "the insistence with which the disnarrated appears in countless 'natural' narratives (narratives occurring more or less spontaneously in everyday conversation) as well as in fictional and historical discourse points to its narrative pertinence and

211 Eide s. 354.

212 Gerald Prince, "The Disnarrated", i *Narrative as Theme* (Lincoln 1992).

213 Jag kommer i mina egna exempel att använda benämningarna (men inte idén bakom dem) något annorlunda än Prince. Främst gäller det "the unnarratable" i förhållande till "the unnarrated".

214 Uttrycket "show, don't tell" sägs ha myntats av Ernest Hemingway och syftar på att man ska gestalta ett förlopp i stället för att återberätta det, alltså hellre skriva med showing än telling, se avsnitt 3.3.

significance.”²¹⁵ Det som inte berättas sätter helt enkelt ändå sina spår i en berättelse. Som jag ska visa kan de spåren ibland bidra till att inlevelsen ökar.

Men allra först en specialvariant som Prince tar upp av det icke-berättade, nämligen vad som händer när det förväntat oberättade plötsligt berättas (alltså en form av inverterad disnarration). Just detta är mycket vanligt i reportage. Alldagliga detaljer som normalt skulle ha valts bort kan dyka upp. Kanske är regissören ute efter att fånga en atmosfär av just all daglighet och beskriver därför odiskade koppar, en kvarglömd tidning, etcetera. Naturligtvis rör det sig mer om en form av ”urval” än ”icke-urval”, men den här gången väljs detaljer inte för att de är betydelsefulla utan för att de är betydelselösa, och på så vis ska ge texten som helhet ett sken av att vara ”oberättad”. Detta är något som även Genette berör, apropå att en mimetisk återgivning utan urval kan ha syftet att förmedla en illusion av direkt liv.²¹⁶ Scener kan målas upp med en rad exakta, till synes oviktiga detaljer som ett bilmärke, ett gatunummer, förödelsen i ett bombat kvarter mätt i siffror. Så här skriver Bang i sitt reportage från Budapest 1956: ”Gatan ligger i kvarteren strax bortom Kiliankasernen, där de värsta striderna rasade, en enkel gata med småhus för småfolk, 27 tanks sköt i fyra dygn här, ett hus fick över 30 fullträffar, flera brann i ett par dagar.”²¹⁷ Jag tror att regissörens exakthet bottnar i en journalistisk strävan efter trovärdighet, trovärdighet och att etablera närvarokänsla;²¹⁸ ju fler exakta detaljer som återges, med desto större auktoritet kan journalisten hävda: ”ni kan tro mig, det här är på riktigt, jag var där, hör bara på min detaljkännedom”.

En typ av disnarration som Prince berör innebär att en text bygger upp en förväntan hos läsaren och sedan låta bli att infria den. Även detta förekommer i reportage. Det kan handla om att teckna en fördomsfull bild av någon eller något, en bild som är vida spridd, för att sedan presentera en motbild. I reportaget ”Att sluta slå” skildrar Kerstin Vinterhed en irakisk invandrare som bor i Sverige och sitter i fängelse för att vid ett tillfälle ha misshandlat sitt barn.²¹⁹

215 Ibid. s. 34 – 35.

216 Genette (1980) s. 165.

217 Alving 1982 s 258.

218 Något som stöds av hur Tom Wolfe understryker detaljernas betydelse för den ”nya realism” han menar att new journalism var, se manifestet i Wolfe (1973).

219 Kerstin Vinterhed, ”Att sluta slå”, DN LördagSöndag, 10.07.1999.

Inledningsvis presenteras mannen på ett sätt som stryker fördomar medhårs. Men den fortsättning som läsarna väntar sig uteblir. I stället får vi reda på omständigheter i mannens liv som väcker vår sympati. Att vi till en början kunde fördöma mannen ökar den inlevelse som sedan uppstår.

Ytterligare en variant uppstår när det är karaktärernas förväntningar som inte infrias. Den här typen av det icke-berättade, skriver Prince, "consists of hopes, desires, imaginings and ponderings, unreasonable expectations, and incorrect beliefs".²²⁰ Den fångar inte bara det som inte är, utan också det som skulle kunna vara, det möjligas värld. Reportern kan peka på tiggerskan i Bangladesh (se 3.6) och sedan på fotot av den unga, vackra kvinnan och läsaren kan tänka: "Fotot påminner henne om att det här hade kunnat vara hon i dag, hon kunde ha levt ett annat liv". Själva möjligheten ökar vår inlevelse.²²¹ Prince menar att metoden att understryka det icke-infriade främst ska uppfattas som retorik för att förstärka den faktiska berättelsen; det icke-berättade ska kasta ett tydligare ljus över det berättade.²²² Själv tänker jag mig för reportaget del en kompletterande funktion. En berättelse som låter sina karaktärer eller sin berättare uttrycka det möjliga men inte infriade blir poetiskt mångtydig. Peter Fröberg Idlings regissör kan iscensätta lager på lager av olika tänkbara sanningar om vad som hände under den svenska vänskapsresan till Kampuchea (se uppsatsen avsnitt 2.3). Inte en enda av dem behöver motsvara en faktisk sanning, ändå ökar mångtydigheten Fröberg Idlings trovärdighet. I följande scen föreställer sig regissören hur Pol Pot sitter vid sitt skrivbord:

108. [Som ett flimmer vitt]

Läser han rapporten vid sitt skrivbord? Maskinskrivna ark i en enkel mapp. Eller träffar han själv sin svägerska, Ieng Thirith, socialministern? Ler han vänligt men eftertänksamt när hon talar med viss indignation om det hon har sett?

220 Ibid., s 35.

221 Faktum är att just den här artikeln ledde till att läsare hörde av sig och ville skänka pengar. Dagens Nyheter öppnade ett konto i tiggerskans namn och så mycket pengar kom in att ett annat liv faktiskt blev möjligt för henne och hennes familj (se Larsson s. 113).

222 Ibid. s. 36 – 38.

Det är hösten 1977 och hon har just återkommit från en resa i landets nordvästra delar. De bördigaste områdena som inte producerar allt det ris som förväntas av dem. Trots att 100000-tals människor skickats dit som arbetskraft. Vad är fel?

Hon beskriver förhållandena som ”mycket underliga”.

Hon säger att människorna inte har några hus att bo i.

Att de alla är mycket sjuka.

Och trots detta, så tvingar lokala partifunktionärer dessa hemlösa sjuklingar att arbeta hårt.

Hon säger att det kan tyckas vara i linje med partiets riktlinjer, men i praktiken blir resultatet det motsatta.

Han frågar henne om hennes slutsats. Hon svarar att detta, denna katastrof, måste vara kontrarevolutionärernas verk.

Pol Pot vid sitt skrivbord. Uttryckslös. Inte känslolös, snarare ... upphöjd. Som en gammal vis buddhistisk munk. En som lyssnar uppmärksam, ställer lågmälda frågor, men som inte fattar förhastade beslut.

Någon månad senare kommer han att leda ett av centralkommitténs möten. Han kommer att säga att gömda fiender förvägrar folket mat. Att de förvränger utfärdade direktiv och tvingar människor att arbeta, oavsett om de är friska eller sjuka. Det kommer att bli inledningen på utrensningarna i nordvästra zonen. Inom ett år kommer 70 procent av de regionala ledarna ha avrättats.

Tror han själv på vad han säger, där inför centralkommittén?²²³

Scenen, som också är fragment nummer 108, inleds med beteckningen ”[som ett flimmer vitt]”. Den används i boken för fantasi eller ”fiktio”, om man så vill. Det är alltså inte frågan om att påstå att så här gick det till. En autentisk källa går ändå att spåra. I slutet på scenen nämns ett centralkommittémöte och uppgiften att 70 procent av de regionala ledarna hade avrättats ett år

223 Fröberg Idling s. 158 – 159.

senare. Antagligen har regissören funderat över sambanden mellan de två händelserna och sedan tänkt ut ett möjligt scenario.

Texten skiftar mellan påståenden, reflektioner och retoriska frågor. Ett sådant skrivsätt skapar en inbyggd osäkerhet som påminner läsaren om att scenen bygger på gissningar. De retoriska frågorna i början och slutet inbjuder läsaren till delaktighet. Påståendena i näst sista stycket är skrivna i futurum: så här kommer det att gå. De understryker att nu spekulerar texten inte. Säkert flätas in i osäkert, fakta ackompanjeras av aningar.

Ibland blir den poetiska svindeln av ”det-kanske-möjliga” extra stark hos Fröberg Idling, som när den upplevande reportern kommer till en krokodilfarm där de fyra svenskarna var 1978. Kanske blickade Jan Myrdal och de andra ner på samma bestar som han själv? I scenen berättar en biljettförsäljerska för honom att krokodilerna kan bli 80 år gamla.

Jag går tillbaka och blickar ner på högarna av reptiler. En av dem kryper fram mot mig och lyfter huvudet, fixerar mig med uttryckslösa ögon. Vita och gula fjärilar fladdrar av och an.

Jag tänker att det alltså är möjligt att några av er låg här för drygt 25 år sedan också. Att allt har hänt medan ni har legat här och sett solen gå upp och ner bortom betongmurarna. Siluetterna av alla dem som stått där jag står och sett på er.

Ett särskilt stort exemplar går långsamt mot dammen. Den måste vara urgammal. Ett fult ärr löper över ödlans skalle, ena ögat saknas.

Vad ska jag göra med den här erfarenheten? Konstatera att revolutionerna kommer och går, blott Krokodilen består?²²⁴

I avsnitt 1.3 tog jag upp vad Anna Jungstrand kallar ”ärlighetens retorik” och den norske journalistikforskaren Steen Steensen kallar ”the humble I”. Jag tror att den skenbara paradox som de båda beskriver – att en reporter som intar en tvekan hållning blir mer trovärdig – har att göra med att det icke-berättade tillåts lämna spår i reportagen. Det här är även något som Elisabeth

224 Ibid s. 370 – 371.

Eide framhåller när hon söker vägar att minska "othering"-rastret. Utöver att reportern betraktar sig själv och läsarna med den andres blick är en öppet reflekterande och prövande reporterhållning något som minskar avståndet i berättarperspektivet, menar hon.²²⁵

En mer lekfull form av mångtydighet hittar man hos Daniel Rydén. Han är inte ute efter att etablera trovärdighet genom att tveka, i stället leker han med klichéer på ett sätt som ligger nära det muntliga berättandet. Här spelar negationen snarare samma roll som i uttrycket: "Du kan aldrig tänka dig vad jag har varit med om!" Så här skriver alltså Rydén i "Slaget om Fyledalen": "Du kan leva ett helt liv i Skåne utan att upptäcka Fyledalen. Gång på gång kan du färdas på stora vägen mellan Sjöbo och Tomelilla utan att bli varse det Nangijala som sträcker sig där nedanför, från nordväst mot sydost."²²⁶ Varpå Fyledalen, efter att ha vidrörts av regissörens sagospö, förvandlas från icke-plats till plats.

Är det möjligt att bygga upp ett helt drama kring vad som inte händer? Ja, i Dagermans tidigare nämnda reportage "Retur Hamburg" är textens röda tråd det icke-berättade. Redan i inledningen skapar regissören och berättaren ett samförstånd med läsaren, men över huvudet på karaktären Gerhard:

- Amerika.
- Bitte?
- Amerika!
- Amerika?
- Jawohl.

Och det är ingen tvekan längre. Pojken vill till Amerika och det är ingenting att göra åt det. Ingenting annat än att skaka på huvudet och hjälplöst se upp i det trasiga takets moln av järn i mörkret högt ovanför oss.²²⁷

225 Eide s. 354.

226 Rydén.

227 Dagerman s. 121.

”Ingenting att göra åt det” antyder det hopplösa i Gerhards dröm. Han får trots detta pengar av reportern-aktören till en tågbiljett, och de åker tillsammans till Hamburg där han hoppas komma med en båt till det förlovade landet i väster. Resan på väg mot det-som-inte-kommer-att-förverkligas skildras detaljerat. Reportaget slutar:

Vi går i kylan en bit, Gerhard och jag. Sen måste vi skiljas framför hotellet med skylten No german civilians. Jag skall gå in genom svängdörren och komma in i en matsal med glas och vita dukar och en läktare för musiken, som spelar ur Hoffmans Erzählungen om kvällarna. Jag skall sova i en mjuk säng i ett varmt rum med rinnande varmt och kallt vatten. Men Gerhard Blume fortsätter ut i Hamburgs natt.

Han går inte åt hamnen en gång. Och det är ingenting att göra åt det. Inte ett förbannat dugg.²²⁸

De två sista meningarnas ödesdigra upprepning från inledningen beseglar Gerhards öde. Läsaren får den här gången dela berättarens känsla av hopplöshet över att den upplevande reportern inte kunna göra någonting för pojken.

Med sina 13 reportage är hela samlingen Tysk höst uppbyggd kring det icke-berättade, i bemärkelsen det oberättbara. Faktum är att regissören återkommer till, och tematiserar, berättarens försök att berätta något ”obeskrivligt”. I titelreportaget varvas konkreta beskrivningar av efterkrigstyskarnas nöd med formuleringar om att läkare och utländska journalister kallar nöden ”obeskrivlig”. Människor tvingas bo i vattenfyllda källare, har endast fryst potatis att äta, kan inte värma sig. Berättaren gör analysen att tyskarnas lidande anses självförvällat och att omvärlden därför vänder bort blicken. Reportaget byggs sedan upp kring spelet mellan obeskrivbart och beskrivbart. De två begreppen blir till en dubbelprojicering av två, samtidigt närvarande perspektiv – först omvärldens distansierande perspektiv, sedan, ovanpå det, regissörens (aldrig öppet uttalade) empatiska. Ett exempel:

228 Ibid. s. 132.

Läkare som berättar för utländska journalister om dessa familjers matvanor säger att det de kokar i sina grytor är obeskrivligt. I själva verket är det inte obeskrivligt, lika lite som hela deras sätt att existera är obeskrivligt. Det anonyma kött som de på ett eller annat sätt kan lyckas komma över eller de smutsiga grönsaker som de hittat gud vet var är inte obeskrivliga, de är djupt oaptitliga, men det oaptitliga är inte obeskrivligt, bara oaptitligt. På samma sätt kan man bemöta invändningen att de lidanden som barnen i dessa källarbassänger får genomgå är obeskrivliga. Om man vill det låter de sig beskrivas alldeles förträffligt, {---}²²⁹

I samlingens sista reportage ”Litteratur och lidande” funderar berättaren öppet över om det kanske ändå är omöjligt att finna ord för det lidande som den upplevande reportern har mött. Han resonerar här själv utifrån kategorin det oberättbara:

Hur långt är det mellan litteraturen och lidandet? Beror distansen på lidandets art, på lidandets närhet eller lidandets styrka? {---} Det omedelbara, det öppna lidandet skiljer sig från det medelbara bland annat därigenom att det inte längtar efter ord, i varje fall inte i det ögonblick det utspelas.²³⁰

På väg hem flyger den upplevande reportern över Bremen: ”Vi flyger över Bremen men Bremen syns inte till. Det sargade Bremen ligger dolt under tjocka tyska moln, lika ogenomträngligt dolt som det stumma tyska lidandet.”²³¹

Tekniken att skapa inlevelse genom att dubbelprojicera två perspektiv leder i Tysk höst till en motbild till vad som i övrigt skrevs om Tyskland och tyskarna 1946. En berättelse som väckte läsarnas inlevelse med tyskar

229 Dagerman s. 9.

230 Ibid s. 133.

231 Ibid s. 145.

var på den tiden extremt ovanlig utanför Tysklands gränser.²³² Här liknar Dagerman-regissörens hållning Dielemanns-regissörens, när hon i sitt reportage från Vietnam dubbelprojicerar ett turistperspektiv och den andres blick på turister (se 3.6). Också Dielemanns kan alltså sägas utnyttja icke-urvalet i samspel med ett givet urval. Jag har apropå exemplet om den irakiska pappan berört tekniken att själv påbörja en stereotypiserad berättelse för att sedan inte fullfölja den. Metoden att lägga ett avvikande, afferent perspektiv ovanpå ett etablerat tolkar jag som ytterligare ett sätt att använda disnarration. Varje motbild bär ju med sig spår av den etablerade bild som endast antyds (som hos Dagerman). Och tvärtom – ifall det är den etablerade versionen som ges medan motbilden nätt och jämnt anas (som hos Dilemanns). Med det här avsnittet har jag velat visa att det icke-berättade, i alla sina former, kan fungera som en kraftfull metod att motverka generaliseringar, inte minst sådana som förmedlas genom regissörens raster. Tekniken kan erbjuda motbilder till etablerade ”sanningar” och ger, tillsammans med en reflekterande, prövande berättare, läsaren utrymme att ifrågasätta sina invanda föreställningar. En berättelse som laborerar med flera möjliga sanningar skapar en mångtydighet som öppnar för alternativa tolkningar.

Med ett urval som berättar allmänmänskliga saker om reportaget karaktärer, sådant vi lätt kan leva oss in i, blir den andre till individ. Men även icke-urval, disnarration, kan alltså motarbeta tendensen att i första hand skildra människor som representanter. När ett avvikande perspektiv läggs ovanpå ett etablerat skapas i texten spår av det icke-berättade som fördjupar läsarens inlevelse.

232 Dagermans inlevelse med de tyskar han skrev om bottnade i en syndikalistisk grundsyn. Att denna form av inlevelse gick på tvärs mot andra samtida Tysklandsskildringar framgår av min genomgång av de recensioner som skrevs när Tysk höst 1947 gavs ut i bokform. I min c-uppsats i litteraturvetenskap redovisar jag en genomgång recensionerna, se inledningen med noter till Cecilia Aare, Att beskriva det obeskrivbara: En jämförande studie mellan tre reporterhållningar i Tyskland 1946, uppsats i litteraturvetenskap, C, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, (Stockholm 1985).

4. Modellen och ett förslag till analysmetod

4.1 REPORTAGETS KONSTRUKTION

Reportaget är reporterns berättelse om verkligheten. Det är en personlig berättelse med ett faktiskt innehåll. Berättelsen bygger vanligen på reporterns roll som vittne: uppdraget är att iakttä och sedan rapportera till läsarna om sina iakttagelser. Själv kan reportern aldrig vara målet med sin skildring, bara medlet för att levandegöra bilden av de andra. Reportagets möjlighet att förmedla inlevelse blir därför central.

Där en självbiografi skildrar händelser ur jag-personens perspektiv kan ett reportage flytta fokus bort från en upplevande reporter. De narratologiska spelreglerna fungerar då annorlunda än i flertalet andra former av jag-berättelser, icke-fiktiva men också många fiktiva.

Samtidigt som reportagets innehåll inte är påhittat uttrycker det alltid en subjektiv tolkning av världen. Den bild som förmedlas kan aldrig vara annat än en av flera tänkbara versioner, det rör sig om en regisserad verklighet. Min modell över reportagets grundläggande narratologi poängterar draget av konstruktion i form av ett samspel mellan tre instanser: en regissör, en berättare och – oftast – en upplevande reporter. I en textanalys hjälper tredelningen till att belysa hur fokus kan flyttas bort från reportern och inlevelse därmed skapas med någon annan. Utöver av perspektiv byggs inlevelse upp av faktorerna närvaro och urval, i vissa fall även icke-urval. Det som i den här texten döpts till Regissörens raster kan i gengäld minska inlevelsen.

4.2 EN METOD FÖR ATT UNDERSÖKA HUR INLEVELSE KONSTRUERAS

Man kan i tur och ordning undersöka faktorerna perspektiv, närvaro, urval, icke-urval och Regissörens raster. Börja med perspektiv, den mest komplexa faktorn och den som tydligast synliggör hur reportagens regi styr inlevelsen.

- Har vi att göra med en text där en upplevande reporter aldrig har varit på plats och scenerna därför är rekonstruerade? Eller har verklighetens reporter varit på plats samtidigt som en upplevande reporter har retuscherats bort ur texten? I båda dessa fall är berättaren heterodiegetisk (deltar inte själv i handlingen) och texten kan därför inte skildras ur reporterns perspektiv. Undersök hos vem perspektivet i stället hamnar! Detta påverkas av om texten är internt fokaliserad genom en eller flera karaktärer (då "ser" läsaren genom karaktärens ögon och röst och synvinkel är skilda åt), externt fokaliserad (då "ser" läsaren hela scenen strikt utifrån, ungefär som en kamera, och lever sig inte in i någon av karaktärerna) eller icke-fokaliserad (då "ser" läsaren scenen ur en allvetande berättares perspektiv, vilket innebär att perspektivet skiftar dels mellan "utifrån" och "inifrån", dels mellan de olika karaktärerna). Förekommer växlingar mellan olika former av fokalisation, det vill säga mellan olika typer av berättare? Som regel blir inlevelsen starkast vid intern fokalisation samtidigt som denna kan vara mer eller mindre ur karaktärens perspektiv. Undersök den interna fokalisationen genom att ta reda på om den byggs upp av afferenta perspektiv ("som iakttagen eller uppfattad av någon") eller efferenta perspektiv ("som formulerad av någon") eller, om dessa blandas, på vilka sätt de samspelar. Försök också att fastställa styrkan genom att avgöra var på en skala mellan närhet och distans som perspektivet hamnar. För efferenta perspektiv kan Fri, indirekt anföring, FIA, vara ett kriterium på närhet. Med det menas att ett citat av en persons tanke eller känsla formuleras direkt, utan något anföringsverb, men ändå – till skillnad från i inre monolog – står tillsammans med ett pronomen i tredje person.

- Har vi att göra med en text där reportern syns i texten som ett upplevande reporter-jag? Är i så fall den upplevande reportern aktör, observatör eller en blandning? I båda fallen blir berättaren homodiegetisk (deltar själv i handlingen). Är texten genomgående internt fokaliserad genom reportern? I så fall är det genom reporterns ögon som läsaren "ser". Frågan är då vart denna blick riktas. Om den används för att leva sig in i någon av textens karaktärer som kan definieras som reporterns intressefokus får man en inlevelse i två steg, och inlevelsen blir jämförbar med om texten hade varit internt fokaliserad genom karaktären (för förklaring och ett exempel: se sist i avsnitt 3.4). Är texten från början externt fokaliserad eller internt fokaliserad genom en karaktär samtidigt som reportern förekommer i jag-form? Detta är i så fall ett uttalat brott mot de narratologiska spelreglerna, och du bör noga beskriva hur textens regissör har gått till väga. Undersök vidare om fokus i berättelsen ligger på det ögonblick då händelserna utspelas eller på berättarens efterhandsperspektiv. Titta också på om förhållandet mellan den berättande reportern och den upplevande reportern samt mellan dem båda och regissören präglas av konsonans eller dissonans (för förklaring och några exempel: se avsnitt 2.3). Allt sådant beror på medvetna val från regissörens sida. I ett reportage som genomgående är fokaliserat genom reportern kan dissonans på någon nivå medföra att fokus i texten flyttas från reporterns individuella upplevelse till en större problematik, till något som reporterns tvekan och dissonans belyser. Vad det här beror på är kanske inte så svårt att förstå. Det journalistiska uppdraget innebär ju att en reporter inte är på plats – i verkligheten eller i texten – för sin egen skull. Däremot blir det intressant att undersöka exakt hur den narratologiska konstruktionen ser ut här. Inte heller i de här fallen fungerar nämligen de narratologiska spelreglerna som de brukar göra i flertalet andra typer av jag-berättelser. En ingående analys av arbetsfördelningen mellan upplevare, berättare och regissör kan då vara användbar.

Fortsätt med att undersöka hur **närvaron** i reportaget etableras.

- I vilken omfattning består texten av diegetisk framställning (telling) respektive mimetisk framställning (showing)? (För en närmare förklaring av begreppen: se avsnitt 3.3.) Hur förhåller sig framställningsformen till berättarens synlighet? Kan man - där en berättare helt tycks saknas och framställningen är maximalt mimetisk - ändå ana dolda berättarstrategier i form av en regissör som mellan raderna påverkar läsarens tankar och känslor i en bestämd riktning? Detta kan till exempel ske genom att regissören "klipper ihop" skeenden så att kontraster uppstår.
- Förekommer blandformer mellan showing och telling, såsom olika former av bildspråk eller visuella tekniker som förstärker närvarokänslan?
- Kan man hitta former av telling som ökar närvarokänslan trots att inga autentiska scener gestaltas? Det kan röra sig om att en tydligt synlig berättare målar upp fiktiva scener eller använder en retorik som med hjälp av dramatisk ironi inbjuder läsaren till en värdegemenskap av känslomässig art (för förklaring och ett exempel: se slutet av avsnitt 3.3).
- Förekommer repliker som på ett "berättelsefrämmande" sätt har klippts in i handlingen och därmed motverkar närvarokänslan? Exempelvis intervjusvar från personer som varken hör hemma i reportagets historievärld eller i berättarens diskurs. Eller återger texten hur någon svarar på frågor inne i historievärlden, samtidigt som frågorna, ibland också den intervjuande reportern, har retuscherats bort ur berättelsen? Svaren ligger då kvar som en sorts "spökrepliker".

Gå sedan vidare till **urvalet**.

- Granska vad vi får veta om reportagets olika karaktärer samt vid vilka tillfällen olika sorters bakgrundsinformation ges. Analysera hur detta faktaurval styr såväl hur vi lever oss in i en karaktär som hur

nära vi kommer. Undersök på samma sätt hur detaljer som väljs ut på plats i reportagemiljön både kan styra inlevelsen i riktning mot olika karaktärer och öka närvarokänslan i scenen.

- Undersök även **icke-urvalet** eller disnarrationen, vad som inte berättas. För varje urval som regissören gör finns ett motsvarande icke-urval. Ibland, men inte alltid, kan detta bidra till att inlevelsen med en karaktär ökar. Pröva om du kan hitta någon av följande varianter i det reportage som analyseras:
- Utelämnar berättaren något som läsaren ändå kan ana har hänt? Hur påverkas dramaturgin i texten av att detta aldrig omnämns öppet?
- Bygger texten upp en förväntan hos läsaren om att en viss bild ska ges av något, samtidigt som den bild som presenteras i stället innebär en motbild? Vilken effekt får det för hur läsaren uppfattar såväl bilden som motbilden?
- Kan man i texten hitta spår av karaktärernas eller berättarens förväntningar på något som aldrig infrias men som ändå är möjligt? Ligger dessa spår av icke realiserade drömmar som ett raster över det som faktiskt berättas?
- Kan man i texten spåra sådant som berättaren anser vara oberättbart men som sedan ändå gestaltas indirekt, genom att kontrasteras mot det som låter sig berättas okomplicerat?
- Kanske har du hittat något av de ovan beskrivna exemplen på disnarration. Kan du i så fall märka hur spåren av det som inte berättas bidrar till en dubbelprojicering av två samtidiga perspektiv i texten? Genom att det som aldrig berättas belyser det som faktiskt berättas blir reportaget mångbottnat och sätter läsarens inlevelseförmåga i rörelse.
- Kan du till sist hitta exempel på ”omvänd disnarration” i reportaget? Det här är inte något som bidrar till att öka inlevelsen med en karaktär, men däremot till att öka närvarokänslan i scenerna. Berättaren återger då detaljer som man inte väntar sig ska nämnas

därför att de tycks vara för triviala. När de ändå finner sin väg in i texten skapas ett sken av autenticitet ("det här är på riktigt") och läsarens känsla av att vara på plats ökar.

Undersök till sist om regissören har försett reportaget med den typ av **raster** som motarbetar inlevelsen.

- Kan du i texten hitta generaliseringar som buntar ihop människor till grupper och förser dem med kollektiva egenskaper? Det kan både gälla svepande värderingar av negativ och nedsättande sort eller positivt exotiserande omdömen. Gemensamt är att de här värderingarna skiljer skribenten och läsarna å ena sidan från dem som texten handlar om, de andra, och därmed gör det svårare att leva sin in i någon annan än den betraktande reportern.

Jag hoppas med den här uppsatsen ha visat att reportagets narratologi är ett tacksamt område att fördjupa sig i. Särskilt frågor om inlevelse och perspektiv är intressanta mot bakgrund av reportageskribentens uppgift att på en gång vittna om verkligheten och vara personlig. Jag ger Maciej Zaremba sista ordet genom att citera ur hans förord till den polska reportageantologin *Ouvertyr till livet*: "Varje tid behöver sina vittnen, (---) människor med författarens nyanshunger och språkkänsla, men med vittnets trohet mot det som de faktiskt såg och poetens respekt inför det de inte förstod."²³³

233 *Ouvertyr till livet*, s. 7.

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Reportage

Alving, Barbro, "Dubbel mänsklig förnedring", Vecko-Journalen, nr 27, 1959, citerad ur Alving, Barbro, Klipp ur nuets historia (Stockholm 1982) s. 274 – 281.

Alving, Barbro, "Budapest, en stad i sorgflor", Dagens Nyheter, 09.12.1956, citerad ur Alving, Barbro, Klipp ur nuets historia (Stockholm 1982), s. 256 – 263

Alving, Barbro, "Var är Hitlers Frauenführerin? SA-man rasar mot Göring för liv i sus och dus", del av en reportageserie från Tyskland 1946, Dagens Nyheter, 01.07.1946.

Breslin, Jimmy, "It's an honour", New York Herald Tribune, november 1963, hämtad från Arlington National Cemetary, website, 16.11.2003, ej längre tillgänglig.

Can, Mustafa, "I Sveriges namn", DN LördagSöndag, 28.09.2002

Colvin, Marie, "Vi lever i fruktan för en massaker", skriven för Sunday Times, publicerad i Dagens Nyheter 26.02.2012. Översättare ej angiven

Dagerman, Stig, Tysk höst (1947) Ur: Samlade skrifter 3 (Stockholm 1981)

De la Reguera, Erik, "Enkelbiljett på dödens tåg", DN Världen nr 5, 2011

Dielemanns, Jennie, "På jakt efter det äkta", i Välkommen till Paradiset. Reportage om turistindustrin (Stockholm 2008)

Falkehed, Magnus, "I lyxigaste laget", DN Världen, nr 25, februari-mars 2013.

Fröberg Idling, Peter, Pol Pots leende (2006) (Stockholm 2008)

Guillou, Jan, "Gåtan Kröcher" (1977), citerad ur reportagesamlingen Reporter (Stockholm 1989) s. 53 – 74

Hebbe, Wendela, "Arbetarkarlens hustru", Aftonbladet, 21.01.1846, refererad ur Tidningskvinnor 1690 – 1960, red. Kristina Lundgren och Birgitta Ney (Lund 2000) s. 24 – 34

Jacobsson, Cecilia, "Vem fan vill vara jämställd med en man!", DN LördagSöndag, 06.03.1999

Kapuscinski, Ryszard, "Ebenholtz" (1998, första svenska utgåva 2000), i 3 x Kapuscinski. Imperiet, Fotbollskriget, Ebenholz, övers Anders Bodegård (Stockholm 2011)

Oja, Ingvar, "Shami, bara en tiggerska", Dagens Nyheter, 24.01.1993, citerad ur Larsson, Sören, Berättande journalistik (Stockholm 1994), s.129 -133

Orrenius, Niklas, "Jakten på papperslösa. Så lever de gömda i Sverige", Dagens Nyheter, 17.03.2013

Rydén, Daniel, "Slaget om Fyledalen," Sydsvenskan, 30.08.2009

Sundelin, Anders, "Värsting", ur Världens bästa land. Berättelser från Tensta, en svensk förort (Stockholm 2007) s. 58 – 66

Söderberg, Karen, "Ge mig en miljon, så ska jag ge mig av", Sydsvenskan, 15.01.2007

Söderberg, Karen "Kriget i Jugoslavien: Rutiner håller kaoset på avstånd", Dagens Nyheter, 16.5.1999

Tochman, Wojciech, "Moder Mejra finner sina barn" (2002), övers. från polska Rita och Erik Tornborg, i Ouvertyr till livet, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2003) s. 200 – 224.

Vinterhed, Kerstin, "Att sluta slå", DN LördagSöndag, 10.07.1999

Zaremba, Maciej, "I landet Nenezimigs är det inte så noga", ur reportageserien "Den polske rörmokaren", publicerad i Dagens Nyheter i november 2005, citerad ur Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige (Stockholm 2006)

Zaremba, "Motorsågsmassakern. Det finns alternativ, men lagen kräver kalhyggen", ur serien "Skogen vi ärvde", Dagens Nyheter, 06.05.2012

Zaremba, Maciej, "Svensk, var god dröj", ur serien "I väntan på Sverige", Dagens Nyheter, 01.03.2009

Övriga tryckta källor

Aare, Cecilia, Att beskriva det obeskrivbara: En jämförande studie mellan tre reporterhållningar i Tyskland 1946, uppsats i litteraturvetenskap, C, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet (Stockholm 1985)

Aare, Cecilia, Det tidlösa reportaget (Stockholm 2004)

Aare, Cecilia, "Jag ville möta deras blickar": Problematiserande närhet i tre reportage, uppsats i litteraturvetenskap, D, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet (Stockholm 2004)

Anderson, Benedict, Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning (1991), övers. Sven-Erik Torell (Uddevalla 1993)

Bech-Karlsen, Jo, Reportasjen (Oslo, 2000).

Booth, William C., The Rhetoric of Fiction, (London 1961)

Broman, Eva "Narratologiska synvinkelmodeller – en kritisk genomgång", i Att anlägga perspektiv, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005)

Chatman, Seymour, Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film (Ithaca/ New York 1990)

Chatman, Seymour, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film (Ithaca/ London 1978)

Cohn, Dorrit, "Fiktionalitetens vägvisare", övers. Leif Lorentzon, i Tidskrift för litteraturvetenskap, 1993: 2-3. {"Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective," i Poetics Today, 1990:4, s. 775 – 804.}

Cohn, Dorrit, The Distinction of Fiction (Baltimore, London 1999)

Cohn, Dorrit, Transparent Minds. Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction (1978) (New Jersey, 1983)

Conboy, Martin, The Language of the News (New York 2007)

Eide, Elisabeth, "Down there" and "up here" – "Europe's Others" in Norwegian Feature Stories, nr 147, Faculty of Arts, University of Oslo, (diss. Oslo 2002)

Elveson, Gunnar, Reportaget som genre, Avdelningen för litteratursociologi, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 11 (Uppsala 1979a)

Elveson, Gunnar, Bilden av Indien. U-landsreportaget i tidningen Vi och 1960-talets världsbild, Avdelningen för litteratursociologi, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, nr 12 (Uppsala 1979b)

Emmott, Catherine, *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective* (1977, 1999) (New York 2004)

Fowler, Roger, *Language in the News, Discourse and Ideology in the Press* (London 1991)

Genette, Gérard, "Fiktionsberättelse, faktisk berättelse", övers. Leif Dahlberg, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993:4. {"Récit fictionnel, récit factuel", i *Fiction et diction* (Paris, 1991), s. 65 – 93.)

Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin (Ithaca, New York 1980) {"Discours du récit – essai de méthode", i *Figures III* (Paris 1972)}
Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*, övers. Jane E. Lewin (Ithaca, New York 1988). {*Nouveau discours du récit* (Paris 1983)}

Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London 1997)

Hamburger, Käthe, *The Logic of Literature*, övers. Marilyn J. Rose (Bloomington 1993). {*Die Logik der Dichtung*, 2. rev. uppl. (Stuttgart 1968)}

Hansén, Stig, och Thor, Claes, *Att skriva reportage* (1990), rev. uppl. (Stockholm 1999)

Hartsock, John C., *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form* (Amherst 2000)

Hellman, John, *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction* (Chicago 1981)

Hultén, Britt, *Förändra verkligheten! Det sociala reportaget från Zola till Zaremba* (Stockholm 1995)

Hultén, Britt, *Journalistikanalys, En introduktion* (Lund 2000).

Hultén, Lars J, *Reportaget som kom av sig: En analys av reportaget som textform utifrån produktionsperspektivet och sändarrollen med betoning på reporterens personliga tonfall: En undersökning av reportaget i några landsortstidningar 1960-1985*, JMK Skriftserie, 1990:1, *Institutionen för journalistik, medier och kommunikation* (diss. 1989; Stockholm 1990)

Jansson, Pär, "Det är inte jag som är storyn, jag är berättelsens verktyg", *Journalisten*, 7 – 27 november 2013

Johansson, Christer, *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature*, *Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria*, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2008)

Jungstrand, Anna, *Det litterära med reportaget – om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, *Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria*, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2013)

Larsson, Sören *Berättande journalistik* (Stockholm 1994)

Linder, Lars, "När kriget mot terrorn kom till Sverige", *Dagens Nyheter*, 29.08.2013

Lundgren, Kristina, *Solister i mångfalden: Signaturerna Bang, Maud och Attis samt andra kvinnliga dagspressjournalister med utgångspunkt i 1930-talet*, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2002)

McHale, Brian, "Free Indirect Discourse: A survey of Recent Accounts", *PTL*, 1978:3 s. 249 – 285

Nerman, Bengt, *Massmedieretorik* (Stockholm 1973)

Olsson, Annika, *Att ge den andra sidan röst*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet. Utgiven i omarbetad form, (diss. Uppsala 2002; Stockholm 2004)

Ouvertyr till livet, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2003)

Palmkvist, Karin, *Diktaren i verkligheten: journalisten Stig Dagerman*, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet, (diss. Lund 1989; Stockholm 1989)

Pascal, Roy, *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel* (Manchester 1977)

Pressens profiler: ett urval journalistiska texter med inledning och kommentar, red. Ingemar Oscarsson och Per Rydén (Lund 1991)

Prince, Gerald, "The Disnarrated", i *Narrative as Theme* (Lincoln 1992)

Rossholm, Göran, "Ockham och de fyrtio berättarna" i *Berättaren, en gäckande röst i texten*, red Lars-Åke Skalin, *Örebro Studies in Literary History and Criticism*, 2003:3 s. 35 – 55

Rossholm, Göran, "Perspective" i *To Be and Not to Be. On Interpretation, Iconicity and Fiction* (Bern 2004)

Rossholm, Göran, "Perspektiv och inlevelse i film och prosa", i *Att anlägga perspektiv*, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005)

Ryan, Marie-Laure, "Introduction" i *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan, (Lincoln 2004) s. 1 – 40

Searle, John, "The Logical Status of Fictional Discourse" (1975) i *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge 1996)

Skalin, Lars-Åke, "Berättande fiktion och internt perspektiv", i *Att anlägga perspektiv*, red Staffan Hellberg och Göran Rossholm (Stockholm 2005)

Steensens, Steen, Stedets sjanger: Om moderne reportasjejournalistikk (Kristiansand 2009)

Steensens, Steen, "The Return of the 'Humble I': The Bookseller of Kabul and Contemporary Norwegian Literary Journalism", in *Literary Journalism Studies*, vol. V, 2013 :1, s. 61 - 80

Steffens, Lincoln, *The Autobiography of Lincoln Steffens* (New York 1931), citerad ur Hartsock, John C., *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form* (Amherst 2000), s 65

Stolpe, Jan "Kisch och Konsten att se", i *Tio reportage som förändrade världen, från Strindberg till Hemingway*, red. Otto von Friesen, Christer Hellmark och Jan Stolpe (Stockholm 1982)

The New Journalism, red. Tom Wolfe och E. W. Johnson (New York 1973)

Thurén, Torsten, *Författarens verktygslåda* (Stockholm 2006)

Thurén, Torsten, *Reportagens rika repertoar: En studie av verklighetsbild och berättarteknik i sju reportageböcker*, Institutionen för journalistik, medier och kommunikation vid Stockholms universitet (diss. Stockholm 1992)

Tio reportage som förändrade världen, från Strindberg till Hemingway, red. Otto von Friesen, Christer Hellmark och Jan Stolpe (Stockholm 1982)

Wallander, Kristina, *Nyhetstextens förvandlingar: Fyra nyhetsberättelser i Dagens Nyheter 1914 – 1993*, Medier och kommunikation vol. 5, Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet (Umeå 2002)

Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Boston 1990)

White, Hayden, *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore 1973)

Wiman, Björn, "Björn Wiman: De bortförda journalisterna är alla medborgares ställföreträdande vittnen", *Dagens Nyheter*, 27.11.2013.

Wolfe, Tom, "The Emotional Core of the Story", i *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University* (Boston 2007)

Otryckt material

Arvidsson, Claes, "Världsreporterens lögner", Svenska Dagbladet den 9.12.2012, hämtad från http://www.svd.se/opinion/ledarsidan/varldsreporterens-logner_7739702.svd

Carlshamre, Staffan, Vad är en berättelse <http://people.su.se/~snce/personlighetsida/index.htm>

Hartsock, John C, mejl till mig 27.06.2013

Hartsock, John, C, "IT WAS A DARK AND STORMY NIGHT" Newspaper reporters rediscover the art of narrative literary journalism and their own epistemological heritage", *Prose Studies, History, Theory, Criticism*, online-publicerad 01.08.2007. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01440350701432853>

Det klassiska, textburna reportaget bygger på reporterns roll som ögonvittne. Reportern ska vittna (av latinets reportare = bära tillbaka) om den verklighet och de människor hen möter. I den text som sedan skrivs blir förmågan att förmedla inlevelse central.

Skriften "Att se med de andras ögon" undersöker vilka narrativa strategier som reportern kan använda för att läsaren ska leva sig in i dem som reportaget handlar om.

Cecilia Aare undervisar i journalistik vid Södertörns högskola. Hon är också fil mag i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och har tidigare arbetat som reporter i dagspress och som tidskriftsredaktör. Texten i den här skriften är en bearbetning av hennes masteruppsats i litteraturvetenskap från 2013, "What is it like to be one of these people"? Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage".