DET LITTERÄRA MED REPORTAGET

Anna Jungstrand

Det litterära med reportaget

– OM LITTERARITET SOM JOURNALISTISK STRATEGI OCH ETIK

ellerströms

Tryckt med bidrag från

Stiftelsen Olle Engkvists Byggmästare
Signhild Engkvists Stiftelse.

Projektets genomförande har bistått med medel ur

Karl och Betty Warburgs fond
samt med donationstipendium från
Lydia och Emil Kinanders Stiftelse.

EUREKA | ELLERSTRÖMS AKADEMISKA NR. 41

© Anna Jungstrand och ellerströms förlag 2013
Omslagsbild Kajsa Boklund
Omslag aba design
Grafisk form Erik Magntorn
Tryck Pozkal, Polen 2013
ISBN 978-91-7247-361-4

Innehåll

I

INLEDNING 13
Syfte 15
Avgränsning 16
Genren 17
Urval 18
Uppläggning 21
Villkor och utgångspunkter 22
Teoretiska och filosofiska allianser 25

1. PREMISSER 27
Fakta och fiktion, en omöjlig dikotomi 27
Den obligatoriska berättaren 30
Dokumentärt anspråk, litterära strategier 31

2. DET MODERNA REPORTAGET 33
Arbetsdefinition 33
Massmedieretorik – bakgrunden till svensk reportageanalys 36
New journalism – amerikansk teori och praktik 39
Uppkomst 39
Verkningar 42
Formen och motrörelsen 48
Moderna reportage 53

II

1. LITTERARITET SOM STRATEGI 59
Subjektivitet 60
Reportersubjektets instanser 61
Den kluvna jagberättaren 62
Dissonans 66
Dissonans och dokumentär auktorisation 67
Dissonans och det moderna reportaget 69
Konsonans – gränsen mot det förmoderna 74
Autodiegesens gränser 77
Mötet och subjektskonstruktionen 80

Narrativitet 82
Intertextualitet 83
Metafiktion 87
Parallell till historiografisk metafiktion 92
Narrativiseringens process 94
Organiseringens moment 99

Språkfunktion 103
Dokumentära metaforer 105
Stilistiska experiment 109
Den illokutionära kraften 112
Yttrandets akt och rörelse (1) 116

2. LITTERARITET SOM ETIK 119
Mötets särställning 120
Levinas och etiken 121
Etiken och moralen 123
Etik som dubbel enkelriktning 124
Etikens trefaldighet 128
Yttrandets akt och rörelse (2) 131
Sägandets modalitet och vardagligt språk 133

III

1. DJUNA BARNES – *Vagaries Malicieux* 139
Den febrila flanören 142
Detalj och fragment – representationens nya möjlighet 144
Associationen och berättelsens sönderfall 149
Sägandets akt och performativ 152
Klichén och det förbrukade ordet 154
Unreal city – intertextualitet, association och förflutenhet 159
Subjektiviteten 161
Personlighetens genealogi – kommentar till en manlig modernism 164
Etiken och det uteblivna mötet 166

2. RYSZARD KAPUŚCIŃSKI – *En dag till att leva* 171
Personlighetens subjektivitet 175
Den opersonliga personligheten 178
Representationens möjlighet 181
Generaliseringens princip 183
Poetisk legitimitet 186
Etiken – en balansakt 190
Motrörelsen – en objektivitetsförhandling 194

3. TRUMAN CAPOTE – *In Cold Blood* 196
Kritik och mottagande 198
Dubbel konsonans 200
Verklighetens slumpmässiga metaforer 205
Detalj och beskrivning av det yttre 208
Berättandets rörelse – strukturen i det obegripliga 210
Etik och citerat tal 214
Experimentet 218

4. HANNA KRALL – *En Hollywoodroman* 219
Dubbla dissonanser 221
Att skriva reportage 224
Etiken problematiserad 226
Lyssnandet och ansvaret 227
Åtskillnaden och den oavslutade etiken 229

5. SVEN LINDQVIST – *Kina nu* 232
Erfarenhet, mellan då och nu 235
Frågornas plats och dissonansens förskjutning 238
Retorik och moral 240
Mötet i andra hand 243
Illokutionen omfamnad 245

6. JOAN DIDION – *Slouching towards Bethlehem* 248
Den ekande intertexten 251
Odjuret i stroboskopbelysning 253
Innehållslöshet 255
”The best lack all conviction” – den apatiska berättaren 257
Etiken – ”stay with the body” 262

7. DET LITTERÄRA MED REPORTAGET 265
Subjektivitet och dissonans 266
Motrörelse och performativ rörelse 268
Mötet och reportagedefinitionen 271
Etikens fordran 272

SUMMARY 277

NOTER 285

APPENDIX 325

LITTERATUR 335

PERSONREGISTER 345

Tack

Pappa brukade säga att det nog blir bra när det blir färdigt. Det blir det säkert. Om någonting, någonsin… Det är svårt att sätta punkt, mycket lättare att göra tre. Att sätta punkt för ett avhandlingsprojekt innebär inte minst att tacken hopar sig.

Tack först och främst till mina handledare, professor Boel Westin och professor Anders Olsson. Till Boel för att du tog dig an mig och mitt projekt så sent i processen, och ändå visste precis vilket stöd mitt skrivande behövde. Till Anders för att du redan långt innan du fick handledaruppgiften intresserade dig för mitt ämne och fanns tillgänglig för samtal – utan ditt stöd hade jag inte tagit mig framåt.

Jag vill också tacka min tidigare handledare, professor Maria Nikolajeva, som under de första doktorandåren lotsade mig in i det akademiska livet och som uppmuntrade till vetenskapligt självförtroende.

Tack till FD Marius Wulfsberg, som i egenskap av slutventileringsopponent bistod med värdefulla kommentarer till mitt manus, och med uppmuntran inför slutspurten. Tack till professor Göran Rossholm för konstruktiv läsning av utvalda delar av manus. Tack också till er andra seminariedeltagare som tog er tid att läsa och efteråt återkomma med råd och synpunkter.

Ett stort Tack går till institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria vid Stockholms universitet som gjort det möjligt för mig att skriva den här boken. Den hemvist som institutionen erbjudit, med anställning och arbetsplats, har varit helt avgörande för att mitt projekt kunnat överleva barnledigheter, avbrott och orosår. Tack särskilt till Ann Badlund och Polly Hsu som trots dignande arbetsbördor bistått med alla administrativa råd och all praktisk hjälp som jag kunnat önska mig.

Tack till mina kollegor och vänner vid institutionen som förgyllt vistelsen i Humanistvillan, och utanför. Tack för hårda badmintonmatcher, sena postseminarier och de annorlunda läsaftnar som ”de färggladas” mindre konventionella regi möjliggjort under åren. Tack till Maria Andersson för en

magisk rödbetssoppa som förändrade allt. Tack till Caroline Haux för din ovanliga förmåga att framhärda i stöd och engagemang, även när jag intalat mig själv att allt varit under kontroll.

Tack kära vänner för att ni finns, och finns kvar! Tack Helena och Linnea. Tack Kajsa som så inkännande illustrerat avhandlingens ämne till omslaget. Bodil – utan våra luncher och ältandet av akademiska bekymmer vet jag inte hur det hade gått. Tack Bettina för vårt lilla samfund ”Lexi” där det funnits plats för den kreativitet som inte ryms i ett avhandlingsarbete.

Framför allt Tack till min älskade familj – Jonathan, Ruben och Hedvig – för stöd, uppmuntran och ständigt nya perspektiv på tillvaron. Tack till mina svärföräldrar Gunilla och Tommy som ställt upp för oss och barnen när tiden inte velat räcka till. Tack till Mamma Helena för att du alltid tror på mig! Och Pappa, det blir nog bra när det blir…

färdigt .

Bromma den 3 oktober 2013

I

Inledning

Vad är det som gör att en journalist som är utsänd att rapportera om ett skeende eller att porträttera en människa, vid återvändandet till skrivbordet söker sig mot den litterära framställningen? Vad är det i det litterära, som har en sådan dragningskraft på journalistiken? I samtal om reportaget framstår svaret ibland som bedrägligt enkelt: Det litterära är en form som levandegör verkligheten – det som närvarandegör händelserna och intimiserar kontakten med personerna. Sambandet är emellertid mycket mer komplicerat än så, och griper dessutom över två nivåer. [1]

För det första är tanken om att litteraritet i någon bemärkelse har ett uppdrag i den journalistiska verksamheten viktig att uppmärksamma. När litteraritet får ett uppdrag, exempelvis att levandegöra verklighet, förskjuts hierarkierna. En sådan tanke vänder på frågan om hur litteraturen hanterar verkligheten, och poängterar istället hur verkligheten frammanar det litterära för sin beskrivning. För att undersöka detta behöver vi först och främst betrakta litteraritet som journalistisk *strategi*. Det är denna pragmatiska aspekt i förhållandet mellan verklighet och litteratur som markerar ingången i mitt arbete med att förstå journalistikens behov av litterär framställning.

För det andra finns en nivå av journalistikens behov av litteraritet som går långt utöver den strategiska. Det finns något i mötet med verkligheten som lockar fram just reportageskrivandets modus, något som väcker journalistens behov av litterära uttrycksmedel och som gör att reportagets genre blir aktuell. Vid närmare undersökning visar det sig vara mötet själv, dess intensitet och ovillkorliga krav om ansvar. Reportagets litteraritet måste därför också betraktas som *etik.*

Det litterära reportaget är en intressant genre att närma sig med frågeställningen om journalistikens behov av litterära uttrycksmedel. Redan namnet vittnar om oroligheter. Alla textburna reportage, visar det sig snart, är litterära.

Det handlar inte om att de bär olika grader av litterär utsmyckning, utan om något konstitutivt och oumbärligt; att litterära aspekter utgör kriterium för reportaget som textgenre. Därför går det inte att skilja litterära reportage från andra reportage, och det intressanta med epitetet ligger just i att det är överflödigt. Varför är det litterära reportaget (med alla sina synonyma benämningar av ”rapportbok”, ”new journalism” och ”literary journalism”) så noga med att artikulera sin litterära status? Varifrån kommer denna nervösa dubbelhänvisning till dels det litterära, dels det dokumentära? Föga överraskande visar sig reportaget ha en historia av genreproblem i gränslandskapet mellan journalistik och skönlitteratur, där det tampats med frågor om fakta och fiktion. Den återkommande och ständiga betoningen av det litterära i reportagetexten har ofta förklarats med hänvisning till en flytande position mellan disciplinerna, och till den osäkra hybridstatus som en sådan position ansetts innebära. Tydligt är att sådana förklaringar lockat förståelsen av genren på avvägar, då de förbiser den komplexitet som det litterära för med sig i ett journalistiskt sammanhang. Det handlar inte om att reportaget avsäger sig någon del av sin dokumentära status till förmån för ett skönlitterärt anspråk – det handlar om att det litterära används i ett dokumentärt syfte. Det litterära och det dokumentära står på intet sätt i motsatsförhållande. En sådan grundläggande förståelse för reportagegenrens litteraritet är förutsättningen för den här undersökningen. Den är också förklaringen till varför mina frågeställningar vrider sig ut ur tidigare uppdragna spår i reportageforskningen. Tidigare forskning vilar i stor utsträckning på premissen att det dokumentära anspråket är oförenligt med, eller åtminstone står i opposition till, litterära tekniker.

Min utgångspunkt är litteraturvetenskaplig, men detta innebär inte att jag vill läsa reportagetexter som litterära artefakter. Reportaget ska i stället hanteras som en journalistisk och dokumentär produkt. Onekligen finns en spänning i detta förhållande mellan blick och objekt, som bjuder arbetet en hel del motstånd. Det är emellertid ett sådant konstruktivt motstånd som undersökningen behöver, eftersom det litterära reportagets inneboende motsättningar är avhandlingens främsta intresse. När de litteraturvetenskapliga forskningsobjekten och begreppen uppträder utanför sina traditionella ramar genomgår de en transformation. I det här fallet handlar det i första hand om att studiet av litteraritet i det dokumentäras tjänst också innebär att i någon mån få syn på ”det litterära” utanför litteraturen. Med detta menar jag att

även om skönlitteraturens essens naturligtvis inte tillåter en förflyttning ut ur sitt eget forum, så blir vi i reportageanalysen varse hur litterära strukturer används och förändras i den dokumentära kontexten. Utanför skönlitteraturen får litterariteten andra retoriska funktioner, när de i första hand uppträder som strategi. Intressant är emellertid att det litterära reportagets dubbelhänvisning gör att genren, i samma andetag som den hävdar sin journalistiskt pragmatiska status, även åberopar litteraturens essens, atmosfär och konstnärliga egenvärde i vid bemärkelse. Om begreppet litterararitet redan i sitt litteraturvetenskapliga sammanhang ter sig diffust och i behov av precisering, är det alltså i umgänget med dokumentära texter i behov av än större omsorger.

I det här arbetet söker jag en historisk förståelse av litteraritetsbegreppet, snarare än en omfattande essentialistisk betydelse. Det innebär först och främst att finna ett sätt att tala om litteraritet med fokus på strukturella betingelser, som tillåter tydliga kopplingar till 1900-talets skönlitterära strömningar och analystexternas kontruktioner. Den alltid så undflyende definitionen av litteraritet kommer i den här avhandlingen att betraktas som ett arbetsredskap: Själva beskrivningen av reportagens olika litterära strategier, de olika ingångarna i litteraritetsbegreppet, är samtidigt ett definitionsarbete – den definition vi behöver för att förstå det moderna reportagets litteraritet.

Det sker även betydelseförskjutningar av flera andra teoretiska och filosofiska begrepp i och med avhandlingens gränsöverskridande praktik. Mina utvikningar kring dessa förskjutningar ska betraktas som ett uppmärksammande av möjligheter snarare än en pliktskyldig problemredovisning. Utgångspunkten är visserligen att det litteraturvetenskapliga perspektivet kan förklara reportagets litteraritet och erbjuda nya analysmöjligheter för den journalistiska gärningen. Men resultatet av en sådan tvärvetenskaplig ansats blir likväl en dubbelverkan; att det journalistiska sammanhanget ställer fram det litteraturvetenskapliga perspektivet i nytt ljus.

Syfte

Syftet med avhandlingen är att beskriva de litterära strategier som det moderna textburna reportaget använder sig av, och hur dessa strategier förhåller sig till journalistikens krav på trovärdighet och etik. Mitt primära intresse handlar om vad reportaget söker i det litterära, vad som händer med denna

litteraritet när den används i ett journalistiskt syfte, och hur det litterära i sin tur förhåller sig till etik och etablerar etik i texten. Detta innebär ett försök att dels hantera litteraritetsbegreppet och ”det litterära” som kategori, dels att finna ett etikbegrepp som kan förklara det etiska med reportagets journalistiska gärning. Mitt syfte inbegriper därmed även försöket att urskilja det moderna reportaget i en övergripande genrekropp, samt att presentera nya analysmöjligheter för dessa reportagetexter.

Avgränsning

Frågan om vad litteraritet innebär för en journalistisk text, och vad som händer med de litterära strategierna i förflyttningen från det skönlitterära fältet till det journalistiska, behöver ett helhetsgrepp för att ens låta sig formuleras. Problemställningen vecklar ut sig över den historiska genrebilden, över fiktionsbegreppet, litteraritetsbegreppet, objektivitetsbegreppet, etikbegreppet och alla andra begrepp som förskjutits mellan skönlitteraturens och journalistikens discipliner. Jag vill understryka vikten av att ämnet på så vis rör sig med horisontella linjer för att integrera de olika områden som berörs. Om frågeställningen avgränsas enligt de lodräta linjernas princip, når den aldrig fram till själva reportageanalysen. Det går helt enkelt inte att nöja sig med att undersöka en bit i taget när det kommer till reportagets litteraritet. Utan förståelse för exempelvis etikens särställning i konstruktionen av reportagets genre, står vi i analysen tvekande inför många av de litterära strategier som reportagetexterna visar upp. Och tvärtom, utan blottläggandet av exempelvis subjektets splittring och distanser blir det svårt att se hur etiken manifesteras. Om man inte griper över alla delar, förefaller ingenting kunna bli sagt.

Ett viktigt verktyg för min avgränsning ser jag därför vara studiens pragmatiska inriktning. Litterariteten undersöks exempelvis med sikte på att få syn på dess *funktion* i den journalistiska kontexten. När sedan etiken beskrivs, som dialogisk och litterär, är det som kontrast till, och i relation med, denna strategiska användning av det litterära. De filosofiska aspekterna av dessa problematiska begrepp och deras förskjutningar är naturligtvis intressanta för avhandlingen, men huvudsakligen använder jag dem för att öka förståelsen för hur reportagetexens litteraritet fungerar i det journalistiska sammanhanget. På samma sätt finner jag reportagets historia (vilken ännu inte kan sägas

vara kartlagd av forskningen ens med hänsyn till de nationella sammanhangen) bara relevant för undersökningen i de skeden där den tydligt belyser aspekter av genrekonstruktionen. Syftet med de korta historiska nedslagen är endast att visa upp problematiska skeden, som artikulerar den specifika motrörelse som analysen av reportagen visar upp. Jag punktmarkerar därför exempelvis tiden för amerikansk ”new journalism”, men vidrör utvecklingen för reportagets guldålder i europa under 1920- och 30-talet endast som bakgrundsbeskrivning till den analys av Djuna Barnes reportage som har en relation till den. Det är även den pragmatiska utgångspunkten som motiverar en tämligen ovanlig kombination av narratologisk redogörelse av berättarstrukturer med olika fenomenologiska tolkningsmöjligheter av de subjektiva och performativa aspekterna av reportagetexterna. Hanteringen av subjektet är en sådan horisontell linje som löper genom genrekonvention, berättartekniska laborationer och dialogfilosofisk etablering av etiken.

Genren

Om genredefinitioner i allmänhet tenderar att vara en färskvara, är de som befinner sig i gränsen mellan discipliner av en om möjligt ännu mer känslig karaktär. Det som gör att jag intresserar mig för reportaget som genre, och för tidigare definitioner, är hur reportagets revolterande och avvikande ställning i journalistiken påverkat den form och struktur som texterna använder sig av. Definitionen av reportagets genre blir intressant först när den ökar förståelsen för journalistisk och dokumentär prosa. Som avslutad och isolerad formulering har definitionen inget värde för undersökningen. En bidragande anledning till mitt intresse för reportagets genre, är just de problem som uppstår när man försöker fånga texttypen i en genrebeskrivning.

Historien gör reportaget till en mer än brukligt organisk kategori. I en journalistisk kontext utgör reportagegenren en parallell motrörelse till den nyhetsjournalistik och det objektiva ideal som etableras under 1900-talet. Den amerikanske reportageforskaren John C. Hartsock påpekar att denna motrörelse sammanföll med den vittomfattande kris inom humanvetenskaperna som sökte göra upp med en positivistisk världsbild. För den litterära journalistikens del gällde detta att hantera insikten om det omöjliga i att någonsin leverera en entydig verklighetsbild.[2] Det litterära, eller enligt Hart-

socks precisering ”den narrativa akten”, är redan i början av seklet det som reportaget tar spjärn emot för att erbjuda en ärligare och sannare journalistisk gärning. Även i reportage från senare delen av 1900-talet dröjer sig kvar ett behov av att manifestera den här motrörelsen. Behovet kvarstår som en följd av att idealet om en objektiv journalistik behåller sitt grepp om nyhetsjournalistiken. Motrörelsen utgör, ska det visa sig, på så vis inte bara en avslutad epok i reportagets historia, utan något som ätit sig in dess strukturer, blivit specifikt för genren och bärande för reportagets självbild. Redan här blir alltså reportagets genrehistoria i sig en påtaglig variabel för förståelsen av genren, och det moderna reportaget visar upp ett komplicerat och ständigt pågående samspel med sin egen tradition.

Med den skönlitterära kontexten och dess litteraritet, som hela tiden varit det som motrörelsen tagit spjärn emot, blir bestämningen av reportagegenren än mer dynamisk. Som grundval för de litterära strategierna ligger hela 1900-talets litteratur med allt vad det innebär av omvälvande strömningar. Den litteraritet som åberopas under reportagets 20-tal blir därför något annat än den som 60-talets våg av litterär journalistik associerar till. Där emellan verkar exempelvis modernismen som förnyare inte bara av litteraturen i sig, utan dessutom av litteraturkritiken och – inte oviktigt – av allmänna uppfattningar om vad litteratur och litteraturkritik är. Utanför den litterära scenen och dess omedelbara närhet, exempelvis i journalistikredaktionella miljöer, betyder hänvisningar till det litterära också ett åberopande av konstnärlig atmosfär som en vag och diffus kategori.

Urval

Ett reportage är en journalistisk produkt som för fram berättelsen om journalistens möte med ett skeende och dess människor. Detta kan naturligtvis återges genom olika medier – genom text, fotografi, tecknat och filmat material, försåvitt det dokumentära anspråket på något vis deklareras denna berättelse. Jag begränsar min undersökning till det moderna textburna reportaget. Mitt intresse riktas alltså mot texten och mot textburen språklighet, trots att litterära strategier förekommer även i andra medier. Vidare finns bildernas samtal med reportagets text att ta hänsyn till, och för att förståelsen för genren ska bli mer fullständig måste reportageanalysen framöver även ägna

uppmärksamhet åt detta samspel. Det är emellertid ingenting som ryms i den här undersökningen.

Till reportage räknar jag alla typer av kulturella och politiska reportage, resereportage och olika typer av personporträtt, även om undersökningen inte berör eventuella skillnader mellan underkategorierna. Min förståelse av reportagets kategori ter sig därför vidare än exempelvis den litterära journalistikens definition under senare år. När Phyllis Frus, John C. Hartock och Ben Yagoda i en amerikansk kontext försöker ringa in den litterära journalistiken, är det narrativa och berättande draget det som får sköta indelningen. Därför uppstår problem när de försöker skilja ”literary journalism” från exempelvis reseberättelsen.[3] Min förståelse av reportaget kommer däremot tillåta att vissa typer av reseberättelser, intervjujournalistik och historiskt orienterad journalistik faller in i undersökningsområdet. Å andra sidan är min bestämning av reportaget smalare än den litterära journalistikens definition, eftersom den utesluter krönikor, intervjuer och essäistisk journalistik som annars hänvisas till som just litterär journalistik. Det har huvudsakligen att göra med att den narrativa modalitet som är genrebärande för reportaget inte är nödvändig för ett journalistiskt utnyttjande av andra litterära strategier.[4]

Den här undersökningen bestämmer reportagets kategori helt oberoende av skillnader i publiceringsform, det vill säga om texterna förekommit i bokform, magasin eller dagspress.[5] Skillnader i användning av litterära strategier kan med all sannolikhet särskiljas mellan olika undergenrer och publikationsformer, men detta ser jag som ett ämne för framtida fördjupningar.

När det gäller avgränsningen av vad jag kommer att kalla för det moderna reportaget, avser den inte bara att begränsa undersökningen till tiden efter förra sekelskiftet. Den motiverar också framlyftandet av de subjektiva och metatextuella litterära aspekter som format reportagekonsten under och efter den litterära modernismen, och som inte finner någon motsvarighet i förmoderna reportage. Den här avgränsningen tar avstamp i den särskilda artikulationen av dissonans i subjektskonstruktionen, vilken etablerar journalistisk trovärdighet enligt ett mycket särpräglat regelverk.

Det finns en paradox i forskningsprincipen som måste hanteras. Mitt intresse för reportagets genrediskussion syftar inte till att lösa frågan, utan endast till att lyfta fram dess problem som belysande för samspelet mellan det journalistiska och det litterära. Likväl föresätter jag mig att skilja ut det moderna reportaget i denna besvärliga genre. Mina exempeltexter är dess-

utom hämtade ur en stor korpus av reportage, som faller under min arbetsdefinition men som katalogiseringsmässigt har mycket svårt att hålla sina gränser. Jag anser det inte möjligt att någonsin upprätta något slags register över reportagegenren, även om detta vore syftet. Eftersom publikationsformen sträcker sig från dagspress till bokform är materialet alltför ohanterligt. Det intressanta är också det stora glapp som finns mellan den osäkerhet som reportagets definition bär på, och den påtagliga konsensus som råder kring vilka texter det är som vi talar om. Ingen har ifrågasatt om de texter av exempelvis Ryszard Kapuściński, Truman Capote och Joan Didion som jag undersöker är reportage. Till och med när reportern ger ut sina texter under en annan rubrik, som exempelvis ”essay” i Didions fall, eller som ”nonfiction novel” i Capotes, står reportageforskningen beredd att beslutsamt integrera deras texter i det litterära reportagets kanon.

För att nå representativitet i urvalet har jag främst använt mig av texter som själva, genom paratextuella kommentarer, uppfattar sig som reportage. Jag har också valt texter som fått uppmärksamhet för att vara just reportage – som publicerats i antologier eller som frekvent hänvisas till som reportage i recensioner, artiklar och vetenskapliga arbeten. Till undersökningen bifogas därför ett appendix som listar de reporterskap och texter som jag arbetat med, och som även omfattar texter som inte finns med som explicita exempel i undersökningen. Men jag vill också understryka att slutsatserna om det moderna reportagets genealogi får ett allmängiltigt värde av en viss slumpmässighet i urvalet. Tanken är att vi i just den tidning som i morse låg vid vårt frukostbord, eller i den reportagebok som i morgon kanske släpps från förlaget, ska kunna känna igen de litterära strategier som jag beskriver i avhandlingen. [6]

Rent implicit kommer emellertid ett mönster framträda i urvalet. Eftersom det litterära reportagets status ständigt måste omprövas genom 1900-talet, kommer mina analyser samla sig kring den punkt av textgenrens utveckling som är den mest omvälvande och som dagens moderna reportage fortfarande bearbetar. Jag syftar på det sena 60- och 70-talens reportage, som definitivt sätter ramarna för dagens moderna reportage. Analyserna tecknar indirekt tre linjer i reportagekonsten som alla markerar sin höjdpunkt i dessa decennier. En första huvudlinje går i anglosaxisk tradition med den amerikanska ”new journalism” som toppflagga. Som andra huvudlinje ligger en svensk berättande journalistik som både har tidens politiska klimat och dokumentaristiska våg som bas, samt det amerikanska inflytandet av ”new

journalism" i ryggen. För att balansera analyserna och sätta perspektiv på den anglosaxiska dominans som genomsyrar båda dessa huvudlinjer, finns en tredje linje som inte kan förbises när det gäller det moderna litterära reportaget – den polska reportagekonsten. Den är ett bra exempel på hur de litterära strategierna utvecklas tämligen opåverkade av just den amerikanska nyjournalistiska vågen. Istället är det andra faktorer, som pressen från Polens kommunistiska censur under 70-talet, som i högre grad för utvecklingen inom det textburna reportaget framåt.

Uppläggning

I valet mellan att låta analysen av de enskilda texterna peka ut övergripande teoretiska och metodiska slutsatser eller exemplifiera de teoretiska och filosofiska hypoteserna med en mängd enskilda reportage, har jag valt båda vägarna. I avhandlingens andra del undersöks litterariteten som strategi. Där presenteras övergripande hypoteser och resultat av de litterära strategiernas journalistiska funktioner, samtidigt som de problematiseras och exemplifieras med disparata nedslag i den omfattande korpus av moderna reportage som föreligger.[7] Sedan undersöks litterariten som etik, vilket innebär ett försök att förstå strategiernas samspel med den etik som texterna både springer ur, och som de etablerar och manifesterar. I avhandlingens tredje del kommer sedan sex utvalda reportage att analyseras i sin helhet. Detta för att ge resonans åt mina slutsatser beträffande litteraritetens strategiska och etiska aspekter, men också för att visa vilka analysmöjligheter som därigenom öppnats.

Den skönlitterära atmosfär som reportaget med sin inneboende hänvisning till det litterära hela tiden tar spjärn emot under 60- och 70-talen, handlar främst en medvetenhet om att modernismen har verkat. Reportagets relation till den modernistiska litteraturen – dess formexperiment och problematisering av verklighetsåtergivande – blir därför väsentlig för beskrivningen av texternas litteraritet och etik. Det är därför som avhandlingens analysdel inleds med en läsning av ett reportage av Djuna Barnes från tidigt 1920-tal, *Vagaries Malicieux* (1922), som har en ovanligt stark förankring just i den litterära modernismen. Detta ger utrymme att diskutera många av de litterära strategier som under senare delen av seklet förvaltas och förändras. Ett annat reportage som analyseras i sin helhet är Ryszard Kapuścińskis *En dag till att*

leva (1976), som använder liknande strategier. Detta trots sin botten i en annan reportagetradition, och trots att det inte finns samma direktkontakt med de skönlitterära strömningar som Barnes text umgåtts med. Som ytterligare fördjupning har jag valt ett reportage ur den amerikanska ”new journalism”, inte minst med tanke på den stora formmedvetenhet som kännetecknar den nya journalistikens rörelse. Truman Capotes *In Cold Blood* (1965) har underrubriken *A True Account of a Multiple Murder* och kontrasterar de två föregående analyserna med att vara skrivet i tredje person och därför i högre grad stödja sig på andra litterära strategier. För att belysa etikens roll i det moderna reportaget har jag valt att undersöka ett reportage som reflekterar in det etiska mer än något annat: Hanna Kralls ”En Hollywoodroman” (1989) är ett metareportage på alla nivåer. De variationer av subjektiva strategier, som redan så långt visat sig oändliga, kompletteras efter detta med en analys av Sven Lindqvists *Kina nu: Vad skulle Mao ha sagt*? (1980). Det är ett reportage som tänjer reportersubjektet mot det essäistiska. Analysen av Lindqvists reportage syftar också till att visa på hur ett reportage som ursprungligen är publicerat i dagspress, och som inte signalerar samma litterära atmosfär som övriga reportage, likväl kan analyseras enligt de strategiska och etiska aspekter som avhandlingen koncentrerat sig på. Som avslutning har jag valt att återvända till den amerikanska nyjournalistiken med ett reportage av Joan Didion, ”Slouching towards Bethlehem” (1968). Där kommer anknytningen till modernismens litteraritet åter till ytan, och det strategiska användandet av exempelvis detaljbeskrivning och fragmenterat berättande som uppmärksammas i flera analyser leder fram emot en summering.

Villkor och utgångspunkter

Reportaget använder litterära strategier i journalistiskt syfte. Det dokumentära anspråket står inte i motsatsförhållande till textens litteraritet. Men hur ska man beskriva det journalistiska syftets förhållande till det dokumentära anspråket? Det finns uppenbart dokumentärt berättande som inte faller in i det journalistiska fältet, och närmast till hands har vi historiografin, biografin och olika litterära självframställningar. Det journalistiska syftet är däremot dokumentärt per se. I den här undersökningen definieras det dokumentära kort och gott som sanningsanspråk i ontologisk bemärkelse, frikopplad från

textens epistemologiska status.[8] För att anspråket också ska vara journalistiskt krävs att vi lägger till kriterier om aktualitet, samhällsnytta och nyhetsvärde. Hanna Kralls berättelser om människoöden i nazismens spår ska således inte bara betraktas som dokumentära. De är även journalistiska produkter försåvitt de inte behandlar kriget som historisk händelse, utan att de genom möten med överlevande belyser hur det historiska skeendet påverkar samhällsklimatet i reportagets samtid. Truman Capotes *In Cold Blood* gör likaledes inte bara anspråk på att vara en dokumentär brottsbeskrivning utan gör ett tydligt journalistiskt inlägg i den samtida moraldebatten om dödsstraff och utanförskap. P. O Enquists *Legionärerna* betraktas oftast som en dokumentärroman, men skulle lika gärna kunna gå under rubriken reportage. Detta påpekar Enquist själv i sitt förord, och boken kan verkligen betecknas som reportage, eftersom texten inte endast är ”ett monument” över den tragedi som baltutlämningen resulterade i 1946 – den var även ett journalistiskt inlägg angående ett samtida politiskt dilemma i det svenska 1960-talet .[9]

Det finns alltså vissa grundläggande teoretiska ställningstaganden som jag vill att läsaren av min undersökning redan inledningsvis beaktar. Premisserna ska betraktas som tillfälliga och anpassade efter den här avhandlingen, även om det är min övertygelse att deras uppgörelse med inflytelserika doktriner kan undelätta förståelsen av dokumentär litteratur även på längre sikt. Först och främst drivs min läsning av reportagets texter av förvissningen om att man med utgångspunkt i textstrukturen själv inte kan avgöra om den är sann i ontologisk mening.[10] Användningen av begreppspar som fakta och fiktion i något slags motsatsförhållande kan därför bara leda analysen på avvägar. Att texternas dokumentära status endast kommer till uttryck i anspråket, gör också att berättelsens uppbyggnad och struktur har alla möjligheter att analyseras med de narratologiska metoder som står till buds i läsningen av skönlitteratur. När reportageanalysen rör sig över narratologi, fiktionsteori och talaktsteori, stöter den emellertid ofta in i teoretiska försök att urskilja fiktion från allt som inte är fiktion (det vill säga fakta, faktion, dokumentation och den uppsjö av verkliga berättelser som pekar bortom skönlitteraturens fält). Inför vissa förslag måste den här avhandlingen fjärma sig tämligen högljutt för att läsningen av reportagetexter inte återigen ska fördunklas.

Ett sådant problematiskt förslag är tanken att en faktisk berättelse kan definieras utifrån ett likhetstecken mellan författaren som reell person och berättaren som röst och funktion i texten, medan den fiktionella berättelsen

använder berättarrösten som konstruktion skild från författarens person.[11] När exempelvis Gérard Genette diskuterar detta likhetstecken föreslår han att den narrativa identiteten ”faktisk berättelse” bara kan sägas följa denna formel, när författaren verkligen står inför en berättelse vars sanningsenlighet han tar ansvar för, och att man bör ”starkt mjuka upp en *a priori* skillnad” mellan fiktion och icke-fiktion.[12] Min uppfattning är att även om författaren garanterar sanningsenlighet, så är likhetstecknet en farlig illusion, och läsning av reportagetexter kräver mycket mer än en stark uppmjukning. Textens berättare ska *alltid* betraktas vara en konstruktion som inte ska sammanblandas med en implicerad författare. Detta gäller litteratur i allmänhet, men blir helt avgörande för förståelsen av dokumentära berättelser. Som det kommer att visa sig i mina analyser är det till och med så att det är i konstruktionen av berättaren som vi kan börja förstå det enskilda reportagets trovärdighet, etik och meningsproduktion. Premissen om den obligatoriska berättaren ogiltigförklarar genast alla försök att se dokumentär jagberättelse som en text där berättarens diskurs inte kan skiljas från en autentisk författardiskurs. Den ogiltigförklarar också i förlängningen tankar om att tredjepersonsberättelser med fri indirekt diskurs på något vis skulle vara berättarlösa i det att, som Käte Hamburger utrycker det, berättarens ”här och nu” försvinner in i karaktärernas diskurs.[13] Framför allt avvisar den alla förslag om att fiktionell text skulle kunna beskrivas som fiktionell utifrån berättarens status.

Ett annat villkor för undersökningen är att diskussionen om etik inte alls beaktar yrkesetik såsom samtalet i den journalistiska kontexen brukar. På journalistförbundets hemsida citeras en engelsk kunglig prolklamation från 1680 som ingång till dagens regelverk: ”Nyheter ska vara i överensstämmelse med sanningen på det att hans majestäts undersåtar inte ska bli oroade och förvirrade av lögner och bedrägliga rapporter”.[14] Dagens sjutton yrkesetiska regler finns angivna i *Spelregler för press, radio och TV*[15] och uppmanar alla till att ge en sann och objektiv bild i rapportering. Naturligtvis finns en stor poäng med att samlas kring den typen av regelverk för journalister, och mitt syfte är på intet sätt att underminera en sådan viktig dimension av etikbegreppet. I den här undersökningen är jag emellertid bara intresserad av att vidga samtalet om etik i journalistik på ett sådant sätt att etikens samspel med litterära aspekter i reportage blir synliggjorda. Det innebär att för ett ögonblick sätta det moraliska ansvarstagandet åt sidan – att se bortom de sociala, yrkesmässiga och politiska regelverken.

Teoretiska och filosofiska allianser

Reportagets genre har brottats med journalistikens krav på objektivitet genom historien, och denna revolt manifesteras i textstrukturerna. Hur nödvändigt det än är att åter och igen slå fast reportagets icke-objektiva karaktär, får man emellertid inte låta sådana lockande slutsatser stå för sig själva. Varje sådan läsning måste gå vidare med frågan om hur reportaget då omfamnar objektivitetens motsats, på vilket sätt subjektiviteten verkar i texterna och etablerar trovärdighet och etik.

Det är intressant att se hur de enskilda reportrarna kämpat med objektivitetskravet och hur de funnit sina olika vägar i subjektivitet. Revolten är på så vis inte bara genrebunden utan även personlig. Det är i det enskilda reporterödets utsatta position som subjektiviteten tar form och får näring. Det är den enskilda reporterns ensamhet inför journalistikens objektivitetsideal och svårigheterna att leverera en enda sanning ur den undflyende verkligheten, som ständigt sätter ramarna för reportagetexten: Varje reporter tycks finna det nödvändigt att uppfinna hjulet på nytt, och varje reportage måste ta död på objektivitetsmyten och proklamera sin subjektivitet. Det finns helt enkelt inte någon fast genretradition och given form som tål att luta sig mot när den skrivande journalisten konfronteras med föreställningarna om vad dokumentär och journalistisk text ska vara. Reportagegenrens dubbelhänvisning till dels det litterära och dels det dokumentära, tycks på så vis speglas i den enskilde reporterns ständiga åberopande av den subjektiva berättelsens journalistiska duglighet.

Reportagetexternas subjektivitet sätter således igång en trefaldig läsning av subjektet i de föreliggande reportagen. Här finns en historisk genrefigur av ett reportersubjekt som motsätter sig objektivitetens ideal, här finns den enskilde reportern som upprepar denna figur om och om igen, och här finns textens subjekt som berättarkonstruktionen naglat fast i de specifika reportagen. Även om min undersökning låter analysen ta sin början i berättarkonstruktionen, inte i historiserande eller psykoanalytiska metoder, är detta relevant. Just analysen av subjektiviteten visar att den narratologiska analysen inte klarar sig själv, och att det inte är någon strukturalism och i den bemärkelsen textobjektiv läsning som reportaget behöver. Läsningen av subjektet i den här avhandlingen visar på behovet att låta narratologin humanisera sin i grunden strukturalistiska läsning. Redogörelsen av berättarens konstruktion

i relation till en ”implicit” författare/reporter är i allra högsta grad beroende av att ställas i relation till den ”explicite” författaren/reportern och dennes möte med ett explicit skeende och explicita personer.[16]

Inte minst i analysen av reportagets etablering av det etiska, som just har sin grund i den övergripande mötessituationen av reporterns möte med skeendet, blir det avgörande att det narratologiska fältets undersökningsområde i avhandlingen tillåts vidgas ut mot explicita förhållanden. Eftersom dessa explicita förhållanden blir så viktiga, finns all anledning att ta hänsyn till den typ av teoribildning som på annat sätt ägnat sig åt subjektets konstitution och psyke. Allianserna över teoretiska positionsgränser blir ett faktum. Övergången från den narratologiska analysen till talaktsteoretiska tankegångar hos exempelvis Dorrit Cohn, när hon undersöker berättandet av subjektivt medvetande i fiktionen, ligger mycket nära. Mer fjärran från den berättartekniska utgångspunkten är däremot hur olika aspekter av fenomenologi träder in och förklarar reportagets mötessituation för oss. Det gäller dels fenomenologin som övergripande historiskt skifte i verklighetsuppfattning – det går inte att utläsa mötessituationen i reportagetexternas struktur med mindre än att vi förstår hur reporterns historiska belägenhet vid tiden före sekelskiftet påverkat denna struktur. Den nya ”objektiva” journalistiken sätter tidens fenomenologiska tankeströmningar i rörelse inom journalistkåren, och de reportrar som tvekar inför möjligheten att någonsin kunna leverera en entydig verklighetsbild vänder sig till litterära strategier för att istället förmedla sitt subjektiva möte med skeendet. Den fenomenologiska verklighetsuppfattningen visar sig därför parallellt både som övergripande historisk intertext som blivit en del av genrestrukturen och i den personliga övertygelsen hos enskilda reportrar. Dels finns det fenomenologiska speglat i den dialogfilosofiska utgångspunkt som i undersökningen visar hur subjektsskapande och etiska processer aktiveras när de specifika texterna konstruerar berättarröst och implicit reporter. Analysens övergång från berättartekniska funktioner till fenomenologisk verklighetsuppfattning och dialogfilosofi motiveras på så vis, återigen, av sin pragmatiska nödvändighet.

Premisser

Fakta och fiktion, en omöjlig dikotomi

Som inledningen förde fram som premiss för den här avhandlingen, ska varje tanke om ett dikotomiskt förhållande mellan fakta och fiktion undvikas. Förståelsen av reportagets genre och dess problem är beroende av att vi gör upp med denna djupt rotade idé. Men det finns även många andra genrer som skulle vara betjänta av en läsning som omprövar synen på fakta och fiktion. Det gäller all litteratur med dokumentära anspråk, såsom biografier, självbiografier och dokumentärromaner.

Anledningen till reportagegenrens dubbelhänvisning till att äga litterär såväl som journalistisk giltighet ligger, som vi ska se, i en rad historiska förebråelser om reportagets bedrägliga hybridstatus. Främst från journalistiskt håll har uttryckts oro över att reportaget, genom sin litteraritet, ska förvandlas till fiktion i bemärkelsen ”osanning”.[17] Det är kanske lockande att skylla denna orättvisa behandling på en mindre utvecklad jouralistikteori, som inte förmår skilja innehållets sanningsaspekter från formmässiga uttrycksmedel. Men även med utgångspunkt i den fiktionsteori som ett litteraturvetenskapligt sammanhang ger tillgång till, finner man åtskilliga fallgropar av dikotomiskt tänkande som begreppsparet fakta och fiktion gett upphov till.

Senare fiktionsteori har ägnat mycket kraft åt att problematisera motsatsförhållandet mellan fakta och fiktion. Ett exempel är fiktionsteoretikern Gregory Currie, som menar att det knappast finns en viktigare fråga att ställa texten, än huruvida den är att betrakta som fiktion eller icke-fiktion.[18] En sådan ansats förstärker förstås betydelsen av dikotomiserandet som sådant, och det är ett befästande av utgångspunkten som är återkommande i fiktionalitetsforskningen. När John Searle talar om motsatsförhållandet ställer han på liknande sätt fiktion mot ”faktion”, ett begrepp som formmässigt faller under litteraturens kategori, men som innehållsmässigt bygger på fakta.[19] Det som är intressant att fundera över är hur begreppet fiktion så ofta provocerar fram

behovet av en motpol, även i de mycket ingående teorier som i många andra avseenden nyanserar förståelsen av fiktion. I vad grundar sig ett sådant behov? Handlar det om att skilja fiktionen från sin egen negation – icke-fiktionen, eller om att försöka nå fram till någonting helt annat som skulle kunna utgöra denna motsats? I opposition till fiktion ställs inte sällan ”sanning” eller ”verklighet”, men huvudsakligen är ”fakta” den term som får utgöra motsats – ofta med konnotationen av just sanning och verklighet. Motsatsernas princip kan med stor sannolikhet diskuteras som ett generellt problem – men i diskussionen av dokumentära genrer leder det till en akut missvisning. Det som händer är att ”fakta” får en minst lika glidande betydelse som själva fiktionsbegreppet. Dels åsyftas framställningssättet, dels framställningens bevisbara och reella innehåll.

Per Krogh Hansen uttalar det här problemet mycket tydligt när han menar att vi hänvisar till antingen den referentiella *eller* till den estetiserande betydelsen av fiktionsbegreppet, och att oförmågan att hålla isär aspekterna inneburit en intellektuell motvilja mot genrer som behöver båda för sin beskrivning.[20] Till dessa genrer kan vi räkna reportagegenren, och motviljan visar sig framträdande många gånger genom historien. Att fiktion å ena sidan beskrivs utifrån en referentiell status av att inte vara ”verklig”, å andra sidan utifrån den formella stil med vilket något förmedlas, blir särskilt förödande i diskussioner om dokumentär litteratur – som behöver hålla isär betydelserna, men ändå inte kan nöja sig med en av dem. När termen ”fakta” ställs upp som binär part speglas problemet med att särskilja nivåerna. ”Fakta”, och dess trygga konnotationer av konkret verifierbar verklighet, bär upp stora delar av det dokumentära giltighetsanspråket även för reportaget. Ett sådant inbyggande av faktabegreppet i genreförståelsen har inneburit för studiet av texterna att betydelsen av begreppet förskjutits – från att omfatta de verifierbara utomtextuella referenserna, till att beteckna texten själv. Det är här som fiktionsbegreppets dubbla nivåer speglas i faktabegreppet, med ödesdigra konsekvenser: varje försök att problematisera dubbelheten ifrågasätter inte bara begreppet, utan hela genreförståelsen.[21]

När Phyllis Frus diskuterar förhållandet mellan litteraritet och journalistik aktualiseras problemet med fiktionsbegreppets olika betydelser.[22] Hon menar att en dominerande formalistisk definition av litterär fiktion låst betydelsen vid kategoriserande och objektifierande syften, som på något sätt hävdar fiktionens ”overkliga” status.[23] Denna väg att förstå litteratur menar Frus

tömmer läsningen på historisk och politisk innebörd.[24] Istället hävdar hon en ”reflexiv läsning” som undviker objektivistiskt tänkande och som uppmärksammar litteraritetens processuella och dialogiska dimensioner. Frus bok är ett bra exempel på hur förståelsen för litterär journalistik tvingar fram sätt att kringå ett statiskt och dikotomiskt fiktionstänkande. [25]

Dikotomiserandet av fakta och fiktion måste undvikas, särskilt i läsningen av reportagetexter, eftersom det låser fast samtalet vid problemet med dubbla betydelser och nivåer. I den mån jag talar om fakta i den här undersökningen, handlar det kort och gott om en utomtextuell existens, en referent på ontologisk nivå. Fakta står därmed inte i motsatsställning till någon tanke om ”fiktion”, försåvitt denna referent också existerar som referens, förflyttad till en inomtextuell och diskursiv nivå. I den här undersökningen finns inget behov av att använda fiktion enligt någon särskild definition, men det är ett begrepp som likväl kommer upp i diskussionen med Wolfgang Iser apropå fiktionaliseringsprocessen. Det vi behöver för att diskutera reportagettexterna är ett sätt att närma oss själva konstruktionen och sammansmältningen av utomtextuella fakta med andra diskursiva element, såsom idéer och tankegods. Det är processen av förflyttning in i texten som Iser hjälper oss att förstå, och varje annan definition av fiktion är oväsentlig för undersökningen.

Jag kommer vidare att uppehålla mig vid den dimension av fiktionaliseringsprocessen som innebär ”narrativisering”. Med narrativisering syftar jag på själva konstruerandet av det utomtextuellt reella, till en inomtextuell berättelsestruktur.[26] Denna avgränsning har bland annat fördelen att det dikotomiska förhållandet sätts ur spel, eftersom jag vänder mig till tanken om det imaginära såsom den presenteras av Iser. Hos Iser ersätts fakta-fiktionsdikotomin med en begreppslig triad; det reella, det fiktiva och det imaginära. Det fiktiva blir där en länk mellan det reella och imaginära, en kraft som smälter samman utomtextuella realiteter med en inomtextuellt producerad föreställning om desamma.[27] På så vis blir det fiktiva snarast ett sätt att göra ”verkligheten” verkligare och mer konstant.

På den historiskt ekande, och alltjämt förekommande, frågan om reportaget är fakta eller fiktion, kan vi alltså genast svara: både och. Men inte för att det handlar om något slags hybridform av text, som blandar sant med falskt, verklighet med fantasi. Framför allt vill jag svara att frågan i sig är fel ställd, och att vilket svar den än frammanar bara kommer att resultera i ytterligare en strandad debatt om en dokumentär genre.[28]

Den obligatoriska berättaren

Ett viktigt led i försöket att för den här undersökningens vidkommande upplösa dikotomin fakta och fiktion, är insikten om att det naturligtvis inte går att avgöra med utgångspunkt i själva textstrukturen om den är sann på ontologisk nivå. Omvänt finns heller ingen möjlighet att avgöra om den inte är sann.[29] Premissen om den obligatoriska berättaren ogiltigförklarar genast alla försök att se dokumentär jagberättelse som en text där berättarens diskurs inte kan skiljas från en autentisk författardiskurs. Tanken att textens berättare, i narratologisk mening, skulle kunna avgöra den litterära textens status, kommer jag alltså att ta avstånd ifrån i den här undersökningen. Förslaget att en ”faktisk” berättelse kan definieras utifrån ett likhetstecken mellan författaren som reell person och berättarens röst i texten, medan den ”fiktionella” berättelsen använder berättaren som konstruktion skild från författarens person, har lagts fram av bland andra Gérard Genette. Han menar vidare att detta likhetstecken bara gäller när författaren verkligen står inför en berättelse vars sanningsenlighet han tar ansvar för, och att man därför bör ”starkt mjuka upp en *a priori* skillnad” mellan fiktion och icke-fiktion.[30] En sådan försiktighet är emellertid inte tillräcklig för förståelsen av dokumentära genrer som, likt reportaget, behöver både den referentiella och den diskursiva nivån av fiktionsbegreppet för sin beskrivning.

Istället ska vi betrakta textens berättare som obligatorisk – det vill säga att rösten i texten alltid ska betraktas som en konstruktion skild från den verklige reportern och den implicite reportern.[31] Detta oavsett om berättarrösten i väsentlig mening sammanfaller med bilden av reportersubjektet, och om de normer och värderingar som berättandet producerar kan tillskrivas den verklige reportern. En sådan särskiljande manöver, ska det visa sig, är nämligen aldrig onödig. För att förstå reportagets subjektivitet, och hur subjektiviteten etablerar trovärdighet och etik i det moderna reportaget, är det nödvändigt att uppmärksamma subjektets splittring i textens berättartekniska uppbyggnad.

Tanken om en obligatorisk berättare ska inte bara ses som nödvändig i förstapersonsberättade reportage, utan som minst lika viktig i tredjepersonsreportage.[32] Mina analyser betonar hur subjektivitetens strategier inte behöver vara mer framträdande i ett reportage med jagberättare, än i ett reportage som använder fokaliseringens teknik. Principen är densamma: berättarens förhållande till karaktärernas perspektiv i den fokaliserade berättelsen, mot-

svaras av jagberättarens förhållande till sin egen splittring i olika perspektiv.[33] Om man tar bort berättaren blir det avgjort svårare att belysa de glidningar, skiftningar och nyansförhållanden som kan finnas mellan berättarens diskurs och de fokaliserande karaktärernas. Jag tänker främst på det Dorrit Cohn benämner ”psykonarration”[34] och det Seymor Chatman beskriver som ”filter”[35]. Det är dessa skiftningar, vilka motsvaras av skiftningarna i den splittrade jagberättarens olika diskurser, som visar sig så betydande för förståelsen av reportagetexterna.

Dokumentärt anspråk, litterära strategier

Hur ska vi då förstå det ”dokumentära”, efter detta framhållande av fiktionsbegreppets dubbla nivåer och den obligatoriska berättaren? Vi kan alltså inte avgöra textens dokumentära status med utgångspunkt i texten själv. Berättarens konstruktion har inte ens i det dokumentära jagberättandet en enkel relation till en autentisk författardiskurs.

Det dokumentära ska istället, kort och gott, betraktas som ett anspråk. Det är ett anspråk som höjs genom paratextuella kommentarer, förord, rubriker, publiceringskontext och så vidare. Mest intressant för reportageanalysen är emellertid hur det här anspråket också etableras genom metatextuella markörer och den performativitet som genren visar fram. Många har poängterat hur syftet är bärande för den dokumentära ansatsen. Göran Printz-Påhlson säger om den dokumentära romanen:

> […] den dokumentariska romanen är emellertid i väsentlig mening en *performativ* akt, d. v. s. den måste själv deklarera sin avsikt att vara dokumentarisk. Det är uppenbart omöjligt att tänka sig en dolt dokumentarisk roman[…]. Det dokumentariska tjänar till att avslöja, inte att dölja.[36]

Det är ett påpekande som också stämmer mycket väl med reportagegenrens förhållande till det dokumentära. Det moderna reportaget visar sig genomgående bära med sig metaberättelsen om reporterns möte med ett skeende, vilket skapar just denna performativitet som behövs för att deklarera det dokumentära syftet. Med denna urbild av reportagets övergripande mötessituation följer också andra självframställande aspekter som stärker och klargör det

dokumentära syftet. Subjektivitetens strategi spelar exempelvis med samma performativa signaler, och verkar med en ärlighetens retorik för att etablera journalistisk trovärdighet.

I och med att det dokumentära i reportaget betraktas som anspråk, står det heller inte i något som helst motsatsförhållande till det litterära. Det dokumentära ska lika lite som fakta, sanning och verklighet betraktas som binär part till fiktion. Men så snart som det dokumentära och journalistiska anspråket höjs, är det något som händer med textens litteraritet. Det finns en koppling här, mellan det dokumentära aspråket och de litterära strategierna. När reportagets journalistiska anspråk deklareras, blir litterariteten något som används pragmatiskt och får en annan funktion. Det litterära får som delmål att understödja det dokumentära. Vi kommer exempelvis att se hur användandet av en metafor plötsligt får funktionen att understryka reporterns kompetens att avkoda verkligheten, att finna ett bildled i skeendet som kan bygga upp texten.

Men hur är då den litteraritet som det moderna reportaget till stor del tar spjärn emot, den skönlitterära modernismens uttryck, kompatibel med en sådan tanke om funktion? Reportaget sträcker sig efter en modernistisk litteraritet som lockar med en atmosfär av konstärligt egenvärde, av autonomi, men genom den journalistiska praktiken förvandlas litterariteten delvis till pragmatisk retorik. Det ska emellertid visa sig att reportagens litteraritet åtminstone i ett avseende undandrar sig beskrivningen av att vara funktion. Detta blir tydligt när frågan om etik träder in. Den litteraritet som skrivs in i texten via medvetna eller omedvetna strategier, etablerar och speglar en etik som övergår och föregår all pragmatisk användning. Det är en etik som omsluter hela reportagets uppdrag – från reporterns möte med ett skeende och dess personer, till berättarkonstruktionen och textens riktning mot läsaren. Förståelsen för reportagets litteraritet öppnas med frågan om etik på vid gavel, och synliggör även relationen mellan det journalistiska anspråket och det litterära som egenvärde.

Det moderna reportaget

Arbetsdefinition

I den här avhandlingen definierar jag stipulativt reportaget som en journalistisk text som återger berättelsen om reporterns möte med ett skeende, och längre fram ska jag även skriva ut det moderna reportagets kriterier. Men innan vi kommer dit ska vi dra några slutsatser av de problem som genrebeskrivningen tidigare mött. Försöken att beskriva en texttyp så utspridd i historisk tid, och som uppträtt så avgränsat i sin egen kulturella och språkliga praktik, har resulterat i många olika benämningar. Det vi i Sverige refererar till som reportage eller litterära reportage går i en anglosaxisk kontext främst under benämningar som ”literary journalism” och ”narrative journalism”. Ibland hänvisas även mer diffust till ”creative non-fiction”, och finns en tydlig förankring i 60- och 70-talets amerikanska featurejournalistik talas det nästan uteslutande om ”new journalism”.

Frågan om vad som är ett reportage skiljer sig från frågan om vad som är en roman eller vad som är en novell, försåvitt vi på ett annat sätt medieras journalistiska texter som mer knutna till våra nationella sammanhang. I dag betraktar vi skönlitteraturen som mer eller mindre transnationell, och de litterära strategier som reportaget bär måste också betraktas som gränsöverskridande i den bemärkelsen. Men reportagen har inte följt 1900-talets utveckling på samma sätt. Trots att de stora världsreportrarna ger ut sina reportage i bokform som översätts världen över, gör kopplingen till dagspresspublicering och nyhetsredaktionerna att reportagets genre fortfarande står med en fot kvar i sitt nationella sammanhang. Journalistiken agerar fortfarande framförallt i det egna folkets tjänst. Många reportrar är kopplade till en särskild redaktion, och kan betraktas som ”utsända” till ett visst ”uppdrag” – vilket ger reportagen en tillhörighet som måste räknas in i den implicite reporterbilden. Även in i 2000-talet anar vi att den nationella utgångspunkten för beskrivningen av världen. Det är inte en slump att Peter Fröberg Idling ger ut

sin reportagebok *Pol Pots leende* (2006) med underrubriken *om en svensk resa genom röda khmerernas kambodja.* Den nationella utblicken är även en del av den medvetenhet om perspektiveringens betydelse som reportagegenren förmedlar.[37] Den nationella identiteten kan till viss del liknas vid en subjektivitet i utsträckt form.

Ett tecken på denna nationella isolering är att det finns en uppsjö av synonymer för reportagegenren. Ett annat tecken är den uppenbara oförmågan att finna gemensamma teoretiska utgångspunkter för textanalys och genrebeskrivning: De utvecklingslinjer som avhandlingen följer framstår som mycket isolerade i dessa avseenden. Den polska reportagekonstens avgränsning kan förklaras av det politiska läget i landet. Det är svårare att förstå varför den svenska massmedieretoriken, som växer fram parallellt med de amerikanska analysförsöken av litterär journalistik efter ”new journalism”, saknar medvetenhet om att de resonemang som ligger till grund för dess reportageanalys redan aktualiserats. Den amerikanska nya journalistikens texter har uppenbart stort inflytande på praktiserande reportrar i Sverige, men trots det saknas adekvat akademiskt utbyte långt in på 1990-talet.[38]

Att jag i min undersökning har den svenska förståelsen av genren som utgångspunkt, även i läsningen av utländska texter, gör att jag ur denna lista med synonymer väljer namnet reportage. Ordet reportage har rötter in det latinska *reportare*, som kan betyda ”bära” eller ”föra tillbaka”. Det är ett ursprung som också betonar den aspekt av återberättande, som jag finner så avgörande för genren. När jag på så vis väljer att ta fasta på texternas formmässiga struktur i berättandet, faller sig också avgränsningen för reportagets genre här i undersökningen naturlig. Arbetsdefinitionen är vid, och omfattar alla de tematiska ramar som impliceras i benämningar som socialreportage, personporträtt, resereportage och rapportbok [39]. Mitt förslag är att betrakta dessa som reportagets underkategorier.

Ingången i definitionen via reportagekategorins formässiga uppbyggnad, riktar också uppmärksamheten mot de litterära formproblem som diskuterats i de olika linjer som impliceras av avhandlingens exempeltexter. Den amerikanska nya journalistiken, där vi bland andra finner Norman Mailer, Joan Didion och Truman Capote, kantas av diskussioner gällande de litterära strategierna. Den polska kontext som fört fram journalister som Ryszard Kapuściński, Hanna Krall och Wojciech Tochman, kännetecknas av att de litterära strategierna förhandlats fram under pressen av den kommunistiska

censuren. Dessa två linjer har i sin tur haft stor betydelse för hur vi idag betraktar reportaget och dess form i Sverige. I viss mån har de övergripande formproblem som diskuterats i USA på 1960- och 70-talet spridit sig till den svenska debatten. Det är därför mycket intressant för undersökningen att titta närmare på dessa strömningar, som diskuterat och etablerat reportagets form som just form, och där reportaget lika mycket kan betraktas i ljuset av att vara en strukturerande metod som en samlingskategori för specifika texter.

Eftersom jag har valt att avgränsa undersökningen av de litterära strategierna i journalistik till just de texter som bär berättelsen om reporterns möte med ett skeende, det vill säga reportaget, så innebär min beskrivning även en avgränsning mot den övergripande kategori texter som vi skulle kunna kalla för litterär journalistik. Den litterära journalistiken inbegriper också olika typer av essäer, krönikor och kåserier som i likhet med reportaget använder olika aspekter av litteraritet i ett journalistiskt syfte. Att jag inte inkluderar hela den litterära journalistiken har främst att göra med utrymmesskäl, för litterära strategier kan ha minst lika viktiga funktioner på andra håll i journalistiken.

Definitionens stipulativa värde ligger till viss del i denna avgränsning uppåt och nedåt i texternas kategorier, och eftersom avhandlingen följer den svenska förståelsen av reportagetext blir det intressant att uppmärksamma några idiomatiska försök som tidigare gjorts att definiera reportagets genre. Den som främst lyckats med att etablera en definition i vår svenska kontext är Gunnar Elveson. Han beskriver reportaget som ”en redovisning som återger en samtida (yttre) verklighet och bygger på iakttagarens egna direkta upplevelser registrerade inom ganska kort tid i det självupplevdas form samt med tidpunkt och plats väl preciserade” [40]. Denna definition, som Gunnar Elveson 1978 ansåg vara en arbetsdefinition, har i svensk reportageforskning alltjämt ansetts vara användbar, och både Lars Hulténs[41] och Torsten Thuréns[42] avhandlingar sällar sig i stort sett till den. Det som tillkommer i båda deras bestämningar är kriterier om paratextuella fenomen, som redaktionellt initiativ och den journalistiska research som knyter an till det bevittnade skeendet. Många som intresserat sig för reportagegenren har också avgränsat sig till reportagets olika undergenrer och nöjt sig med en definition av respektive begränsade område. Britt Hultén är ett exempel, när hon utreder det ”sociala reportaget” och skiljer ut denna textkategori ur reportagets diffusa genre.[43]

Mest intressant med Elveson för min undersökning, är att han beskriver genren som en journalistisk kategori texter där objektivitet och opartiskhet inte är ideal. Genom att på det viset peka ut två inarbetade journalistiska värden, opartiskhet och objektivitet, som icke-kriterium för genren bereder Elveson vägen för att undersöka motrörelsens tradition – den som jag menar är helt avgörande för förståelsen av reportagetexter. Elveson går inte så långt när det gäller att redogöra för subjektivitetens plats i genrekonstruktionen. Han varnar däremot för att subjektiviteten drivs så långt ”att den yttre verkligheten försvinner”[44], vilket visar att förståelsen för genrens subjektiva strategier trots allt inte är så inarbetad i hans resonemang.[45] Det går att tolka Elveson som att han egentligen inte är ute efter att ställa subjektiviteten i en sådan kontrast till yttre verklighet, utan att begränsningen av subjektivitet kan liknas vid den som jag kommer att göra – mellan reportagets berättarhållning och berättarhållning i exempelvis självbiografi.[46] Elveson vaskar i alla möjliga olika begreppsbestämningar för att nå fram till en relevant och mer allmän diskussion om reportaget som genre,[47] för att sätta perspektiv på de enskilda beskrivningar som vi konfronteras med i olika läsningar av reportage.

Gunnar Elvesons forskning vittnar om hur många olika infallsvinklar det finns att ta hänsyn till om man söker en heltäckande definition av reportaget. Sådana definitionsförsök leder mig till slutsatsen att bestämningen av genren gör bäst i att följa kulturella, historiska och idiomatiska skiftningar. En idiosynkratisk genreförståelse är att föredra om urskiljandet av särarten förmår kasta ljus över genrens karaktär. De svårigheter att hantera terminologi och bestämningar som så många genredetektiver i reportagets kategorier tvingats hantera, ska inte i första hand betraktas som problem. Istället kan de användas som hjälp att förstå reportagegenrens konstitution. I den här undersökningen kommer vi att förstå det moderna reportaget, inte trots, utan *genom* dess dubbelhänvisning till det litterära och det dokumentära, samt genom dess revolterande struktur av motrörelse.

Massmedieretorik – bakgrunden till svensk reportageanalys

I det svenska sammanhanget är det svårt att tala om en reportageanalytisk verksamhet före 1970-talet. När Gunnar Elveson söker en definition av genren 1978, kan han endast hänvisa till en enda svensk journalistikvetenskaplig

insats som intresserat sig för analys av reportagets struktur och samspelet mellan form och innehåll. Det är Bengt Nermans *Massmedieretorik* från 1973. Nerman myntar ordet massmedieretorik för att samla metodiska verktyg som kan ge en helhetssyn på massmediala texters kommunikation – från skapandets process till läsarens mottagande. Av förordet framgår att det finns ett skriande behov för journalistikutbildningarna att samordna metoderna för analys av olika journalistiska texter.[48]

Det finns flera anledningar till varför just massmedieretoriken är intressant att belysa i reportagegenens svenska analyshistoria. Dels mynnar Nermans betoning av mänsklig kommunikation och retorik ut i en nyckelsituation som han beskriver som ”ansikte mot ansikte”.[49] Det är en tanke som öppnar upp för analyser av den kategori berättande journalistiska texter som tidigare dolts i nyhetsjournalistikens textflöde: reportaget och dess ständiga betoning av mötessituationen. Dels är den språkmodell som Nerman presenterar en variant av Roman Jakobsons klassiska kommunikationsmodell, vilket pekar fram mot de mer litteraturvetenskapligt medvetna undersökningar av reportage som senare förs fram av bland andra Gunnar Elveson (1979) och Torsten Thurén (1992). Dels initierar Nerman en metod för textläsning som bygger på liknelsen mellan mediekommunikation och en teaterföreställning. ”Den dramatiska metoden” utvidgar kommunikationsmodellen med tankar om scenen som gemensamt rum, rollbesättning, kulisser och så vidare.[50] Det är ett tidigt exempel på hur tanken om reportaget som teaterpjäs utvecklas i den svenska reportageanalysen. Nerman själv är inte inriktad mot litterär journalistik, men menar att modellen ”kan utvecklas långt i ett forskningsarbete som gäller medierna som litteratur”[51].

Sammantaget innebär detta att Nerman öppnar upp för en diskussion om journalistiska texter som tar hänsyn både till textens struktur och till hur budskapet är vinklat. Under 1980-talet blir massmedieretorik ett vedertaget begrepp i journalistikundervisning, men det är först på 1990-talet som det massmedieretoriska spåret följs upp med ett särskilt fokus på reportagets genre. Då kommer Torstens Thuréns och Lars Hulténs avhandlingar, samt Stig Hanséns, Clas Thors, Sören Larssons och Britt Hulténs böcker om reportaget. Vid det laget har Nermans paraplybegrepp i det närmaste sprängts sönder av olika influenser och inriktningar.[52] Det är svårt att avgöra vilka influenser som kommer direkt från Nerman, och vilka som kommer indirekt från massmedieretorikens inflytande över journalistikutbildningarna. Helt klart står

emellertid att det finns flera gemensamma nämnare i svensk reportageanalys som kan härledas tillbaka till Nermans massmedieretorik.

Att just likna reportaget vid en teaterpjäs, vilket initieras i Nermans ”dramatiska metod”, blir en betydande tankemodell för reportageanalys och handböcker i reportageskrivande under kommande decennier. Man talar om uppbyggnaden i scener, dialoger och roller. Vissa drar sig mot sagans strukturer med schabloniserade hjältar, hjälpare och typer av peripetier.[53] Andra har dragit de dramatiska likheterna mer mot den realistiska romanens uppbyggnad, med realistisk dialog och nyanser i beskrivning av scenens detaljer.[54] Gemensamt för 1990-talets insatser i reportageanalysen är tendensen att använda ett aristoteliskt mimesisbegrepp, utgångspunkten i den klassiska retoriken samt att man gärna hämtar verktyg från argumentationsanalys och lingvistik till bygget av analysmodeller. Redan hos Nerman blir vissa uppslag till textanalysen i det närmaste språkvetenskapliga.[55] Karakteristiskt för svensk reportageanalys i massmedieretorikens spår är även att betona läsarens medskapande roll.[56]

Främst är det emellertid det intresse för formaspekter, och relationen mellan form och innehåll, som drar upp ett massmedieretoriskt spår genom svenska reportageläsningar. Det är ett spår som skulle ha kunnat vara influerat av den samtida amerikanska debatten kring ”new journalism” och dess intresse för formproblem. Men någon sådan influens finns inte uttalad i den svenska reportagedebatten. Snarare tvärt om. När Jan Guillou ger ut en ny upplaga av sina reportage i *Reporter* (1989) uttrycker han sin förvåning över hur ”new journalism” på ett ”märkligt sätt gått spårlöst förbi här i Sverige”.[57] Istället mynnade det massmedieretoriska intresset för reportagets form och struktur ut i den handfull litteraturvetenskapligt medvetna studier som jag redan nämnt. Till dessa kan vi lägga Karin Palmkvists avhandling *Diktaren i verkligheten: Journalisten Stig Dagerman* (1989).[58] Intressant är att Palmkvist tar upp två artiklar av Sven Lindqvist som publicerades i *Dagens Nyheter* 1982 under överrubriken ”Reportagets formvärld”.[59] Hon påpekar att dessa är ett försök att blåsa liv i den slumrande svenska reportageforskningen.[60] Det är möjligt att detta försök lyckades i viss utsträckning, för intressant nog är den möjliga förebild som Lindqvist föreslår till en reportagets formvärld Staffan Björcks litteraturvetenskapliga klassiker *Romanens formvärld* från 1953.[61] Hänvisningen till just *Romanens formvärld* återkommer sedan både hos Torsten Thurén när han söker en litteraturvetenskaplig metod,[62] och hos Lars

Hultén när han diskuterar berättarens närvaro i reportagetexten.[63] Å andra sidan måste man påpeka det märkliga i att det inte är en senare litteraturvetenskaplig teori med intresse för berättelsestrukturer som används i reportagediskussionerna. Jag tänker främst på den narratologiska teoribildning som med Gérard Genette blir inflytelserik under 1980-talet.

Märkligt är också att den amerikanska debatten om den nya journalistikens formproblem, som vi snart ska gå in närmare på, går just så spårlöst förbi som Guillou påpekar i förordet till sina samlade reportage. Den svenska reportageforskningen, (i den utsträckning vi nu kan tala om en forskningstradition med så få aktörer), ignorerar amerikansk forskning om ”new journalism” och ”literary journalism” i allmänhet. Avskärmningen är ytterst det som gör det massmedieretoriska arvet intressant för den här undersökningen – den bär vittne om hur lokalt och nationellt betingad vår läsning och definition av reportaget är.

New journalism – amerikansk teori och praktik

UPPKOMST

Aldrig har den litterära journalistiken fått så stor uppmärksamhet och haft ett så explicit och omfattande utbrott som i USA under 1960- och 70-talen. Den så kallade ”new journalism” etablerade sig både som trend i praktiskt journalistiskt skrivande och som teoretisk utgångspunkt i debatten. Anledningen till den uppmärksamhet som ”new journalism” rönte både i sin samtid och genom historiskt eftermäle, har möjligen att göra med denna dubbla aktivitet av praktik och självanalytisk verksamhet. Många som skrev den nya journalistiken deltog själva i teoretiserandet och debatterandet av densamma. ”New journalism” var i grunden en reaktion mot tänkandet att alla journalistiska texter, oavsett om det gällde kortare nyhetstexter eller längre featuretexter, borde använda det som ofta kallats för den omvända pyramidens struktur. Denna struktur innebär att all viktig information ska komma först i texten (symboliseras av pyramidens breda sida överst) och sedan ska textens fakta smalna av nedåt i både mängd och vikt.[64] Grundtanken i ”new journalism”

var att reportagetexter med fördel kunde använda skönlitterärt dramatiserande strukturer och att det inte fanns några berättartekniska grepp som journalistiken borde avstå ifrån. Det gällde att finna medel för att skapa den närvarokänsla hos läsaren som skulle få budskapet att nå fram och beröra, man ville erbjuda en god litterär upplevelse samtidigt som man presenterade bilden av verkligheten.[65] Vad som egentligen var nytt med ”new journalism” har diskuterats,[66] eftersom journalistik i allmänhet använt sig av litterära grepp och dramatiserande tekniker så länge den funnits och att reportaget i synnerhet alltid i viss mån använt sig av berättelsen som form.[67] Men det intressanta är förstås den nya medvetenheten om att de litterära formerna i journalistik inte bara existerar, utan dessutom är önskvärda. För första gången är det berättartekniken som står i fokus för debatterna om journalistik, och samtalen är mer benägna att analysera texten och dess uppbyggnad än ämne och upphovsman.

Inte sällan nämns amerikanen Tom Wolfe som grundare till ”new journalism”, även om han själv inte myntade begreppet eller ens ansåg sig veta var termen kom ifrån.[68] Han var själv skrivande journalist vid tiden, och samlade reportage av kollegor och andra skribenter han kommit i kontakt med till antologin *The New Journalism*[69]. I antologin berättar han inledningsvis mycket levande om hur han själv konfronteras med de litterära möjligheterna i featurejournalistiken via en text av Gay Talese i början av 60-talet, och sedan börjar experimentera med sina egna texter. Wolfe beskriver den nya journalistiken som beroende av 1800-talets realism i litteraturen. Han menar att realismen över huvud taget är för skrivandet vad elektriciteten är för maskinen och drar hårda kopplingar mellan genrerna. Han påpekar att Henry Fielding hävdade att han uppfunnit en ny genre, realismen, med sin roman *Joseph Andrews* 1742. Precis som Truman Capote 223 år senare hävdade att han uppfunnit en ny genre, ”the nonfiction novel”, med sin reportagebok *In Cold Blood* [70]1965. Även kritiken som de båda nyfödda genrerna fick utstå av sina respektive samtider ser Wolfe som symptomatiska för de nyskapande genrerna – de beskylldes för att vara okritiska, ytliga och moraliskt oansvariga. På det hela taget beskrivs den nya journalistiken som den nya realismen, med upprätthållandet av realismens ideal och tekniker, men med skillnaden att reportern inte behöver uppfinna och hitta på sina historier eftersom berättelserna var hämtade ur verkligheten. När Capote experimenterar med *In Cold Blood* använder han tidsförskjutningar, laborerar med dialogerna, berättar samma skeende ur olika perspektiv. Han använder de tekniska grepp som

Wolfe i sitt förord anser karakterisera ”new journalism”: att skriva i scener, använda realistisk dialog, utnyttja synvinkel och beskriva detaljer.[71] Nästan alla dessa punkter tas senare upp av journalistteoretiker både i USA och i Sverige för att beskriva den typ av journalistiska texter som man kallar för kreativa, berättande eller litterära.[72]

Det råder ingen tvekan om den betydelse som Wolfe haft för diskussionen om ”new journalism” och begreppsbildningen på området. Fenomenet är värt att uppmärksamma. Wolfes dubbla verksamheten av att vara praktiserande reporter och samtidigt aktivt analysera och debattera reportagets former, är typisk för den nya journalistiken, och det moderna reportages aktörer har allt sedan den nya journalistikens dagar förvaltat detta arv. Det enskilda reporterödet och rättfärdigandet av reportagets form hänger ihop med genreförståelsen. I viss mån framgår detta i form av självreflektioner och ett öppet försvar av metoden, som kan kopplas till reportagetextens struktur av metaberättelse och framställande av den egna tillblivelsen. Men det är också ett rent paratextuellt kommenterande som blossar upp under den nya journalistikens era. Pressen och kritiken utifrån, dels från tidningarnas redaktioner och dels från de tigande skönlitterära salongerna, tvingar på något vis fram reporterns personliga berättelse om hur det nya får tillträde och med vilken rätt det har förändrat hans eller hennes skrivande. ”Eventually I, and others, would be accused of ’entering people’s minds’”, förklarar en entusiasmerad Wolfe, och fortsätter: ”But exactly! I figured that was one doorbell a reporter had to push.”[73] Gay Talese förklarar sin inställning i en kommentar till artikelsamlingen *Fame and Obscurity* 1970:

> The new journalism allows, demands in fact, a more imaginative approach to reporting, and it permits the writer to inject himself into the narrative if he wishes, as many writers do, or to assume the role of a detached observer, as other writers do, including myself.[74]

Nat Hentoff, en annan skribent som anammade den nya journalistiken, beskriver hur perspektivförskjutningen påverkade hans texter till att bli mer personliga:

> I was no longer the ”visitor” to whom the person I was writing about spoke. […] In traditional journalism, it was bad form to put yourself in. You might be accused of lack of ”objectivity” and stripped, like Dreyfus, off press cards,

> copy paper, and big, soft black pencils while your former colleagues jeered, ”He thought he was more important than the story!”[75]

Framtvingandet av reporterjaget är alltså inte bara en rent textuell företeelse i reportagets sammanhang. Reporterns möte med skeendet är, som vi ska se, genrespecifikt och det som etablerar subjektiviteten i berättandet, och detta förhållande har alltså en motsvarighet i reporterskapets historiska utveckling. Under ”new journalism” är reportern allt annat än anonym. Reportern deltar i debatten om journalistikens form och står till svars. Reporterns ställning närmar möjligen sig författarens och konstnärens, vilket analysen av ”new journalism” inte var sen med att lyfta fram. Tom Wolfe noterade ”some sort of artistic excitement in journalism” och detta är sedan vad Ronald Weber tar fasta på när han gör upp med debatten om ”new journalism”. Weber menar att det illa formulerade samlingsnamnet, som varken handlade om något nytt eller något väsentligt journalistiskt, inte var så mycket ett definitionsanspråk som just ett anspråk på litterär status.[76] Med anspråket på konstnärskap föds också en konstnär:

> It’s the deflection and refraction of the material in the filter of the self that gives a piece of writing its special edge, that perhaps lifts it to levels of art […] it’s the distorting magic of the artist that gives the New Journalism its deepest literary quality.[77]

Alldeles oavsett vad man anser om Webers definition av det litterära som vridningar av det personliga och individuella, så är det inte svårt att hålla med honom om att det är detta artistiska anspråk som är gemensam nämnare för den nya journalistikens aktörer.

VERKNINGAR

Som strömning lade ”new journalism” på ett tidigt stadium grunden för att en reportageteori kring de realismens tekniker som Wolfe sammanfattade 1974 skulle kunna etablera sig i USA med den nya journalistikens texter som grund. Som mest betydelsefullt och omfattande i den här traditionen framstår Theodore Cheneys *Writing Creative Nonfiction*.[78] Som namnet antyder är det något av en handbok för journalister, en genomgång av berättartekniken i reportage

med en stark fokus på praktik. Hos Cheney finner man många beröringspunkter med narratologin i allmänhet och med Gérard Genette och Seymor Chatman i synnerhet – men detta sker märkligt nog utan några referenser till det inflytelserika berättartekniska fält som ju utvecklats redan femton år innan han själv drar sina slutsatser om berättelsestrukturer. Eftersom Cheney dessutom i andra avseenden intar ett litteraturvetenskapligt förhållningssätt till ”creative nonfiction” är det förstås anmärkningsvärt. Cheney borde kunna tala med Genette när han talar om textens berättare och vinklar. Under rubriken ”Voice” (jmf. Genette och Booth) gör han exempelvis en distinktion mellan författare och berättare, och talar om berättarens grad av personlig hållning.[79] Vidare skiljer han mellan närmandevinkel och synvinkel i reportaget, där närmandevinkeln innebär hur reportern närmar sig det som ska berättas och synvinkeln handlar om vem som styr textens berättelse.[80] Distinktionen är mycket intressant, eftersom journalistisk teori inte lyckats göra den tidigare och eftersom det är som att läsa ett eko av Genette när Cheney sedan ger exempel på synvinkelaspekten med tredjepersonsvinkel, skiftande synvinkel och pseudovinkel. Att de fenomen som Cheney undersöker är just de variationer i fokalisering som narratologin sedan decennier ägnat mycket uppmärksamhet råder det ingen tvekan om, men han arbetar alltså helt utan kontakt med den teoribildningen. Återigen får vi anledning att förvånas över att den litterära journalistiken i praktik och teoretiska sammanhang tycks så avskärmad. Detta alltså inte bara nationellt, men också som disciplin.

En anledning till den disciplinära isoleringen är förstås den polarisering av litteraturens och journalistikens domäner som genom historien varit så påtaglig. Journalistikens stämpel av masskultur, styrd av det kommersiella, det snabba och dagsaktuella, brist på reflektion – detta har varit grunden till att journalistiken ställts i opposition till litteraturens integritet, reflexivitet och kreativitet.[81] Men ständiga försök har gjorts att överbrygga klyftan, och många författare har även ägnat sig åt att skriva journalistik. Under moderniteten finns särskilt, som vi ska se, tendenser att ta in det journalistiska skrivandet i en litteraturens gemenskap. ”One of the reasons why journalistic writing has had such a bad name from the start must be that it points up the ways in which modern literature has always been impure” konstaterar Lorna Sage i ett förord till en antologi om journalistik, litteratur och modernitet.[82] Möjligen är det därför som vi ser att skotten tätnar mellan disciplinerna under 1900-talet, men fortfarande ligger den kritiska verksamhetens koncentration

på att diskutera och debattera skillnader, vilket endast vidmakthåller klyftan mellan textarterna. Konflikten som den nya genrens litterära och journalistiska anspråk rörde upp, beskrevs som just ett krig mellan fint och fult, mellan klassisk exklusivitet och populistisk masskultur.[83] Distinktionerna som låg till grund för debatten om den nya journalistiken tycks falla tillbaka på en redan cementerad kontrovers mellan den fina litteraturen och den fula journalistiken som kom till ytan redan vid sekelskiftet. Elitistiska röster hävdade den ”själsliga” litteraturen framför den ”materiella” journalistiken.[84] John C. Hartsock beskriver bland annat en kontrovers med amerikanska *New York Herald* å ena sidan och brittiska *Pall Mall Gazette* och *Spectator* å andra sidan som 1893 rörde frågan om journalistik kunde vara litteratur.[85] De många försök som i debatten gjordes för att föra samman disciplinerna implicerar inte minst att de vanligtvis betraktades som väsenskilda i någon mening.

Under 1960-talet hamnade den nya journalistiken, med sitt dubbla anspråk, mitt i korselden. Eller snarare handlade det om att ställa sig i korselden, att utmana och provocera fram den, som John J. Pauly framställer saken:

> […] New Journalism offered a double dare to the establishments of Journalism and Literature. It challenged the authority of Journalism's empire of facts, and the sanctity of Literature's garden of imagination.[86]

Oavsett vilken betoning man lägger vid den medvetna provokationen så var problemet ett faktum. Ronald Weber beskriver dilemmat:

> So long as the New Journalism continues to claim positions within the territory of traditional journalism and serious literature it's open to attack from both sides – in Wolfe´s polar terms, from the clercs of fact and the men of letters. [87]

Och Dwight Macdonald bekräftar det många med honom anser vara de nyjournalistiska texternas grundproblem:

> It is a bastard form, having it both ways, exploiting the factual authority of journalism and the atmospheric license of fiction. Entertainment rather than information is the aim of its producers, and the hope of its consumers.[88]

Det fanns en gemensam nämnare för den kritik som den nya journalistiken tvingades bemöta. Det var tanken om att reportagetexten var något slags hybridform, att den gjorde anspråk på att vara både och, att den ville vara både skönlitteratur och journalistik. Från litteraturens håll karakteriserades mottagandet av ”new journalism” mestadels av en kyla – den litterära journalistiken var fortfarande i första hand journalistik, utan komplexitet och djup. Den sökte vara litteratur för den stora massan och kunde betraktas som populistisk i det att den aktivt sökte upp sin publik, istället för att locka till sig en exklusiv skara läsare. Med Webers ord:

> Information plus art… an up-to-date factual fiction that leaps over the dreariness of day-to-day journalism yet doesn't fly off in the strange ways of Barthe and Borges[…].[89]

Men det är framförallt i tigandet om ”new journalism” från de litterära salongerna som de nya journalisterna själva läser in kritiken.[90] Tom Wolfe deklarerade den nya realismen, det vill säga den nya journalistiken, i opposition till litteraturen och därmed som ett hot mot densamma. Även Ronald Weber prövar tanken att vi ska se den nya journalistiken som en litterär utveckling, och föregår den kritik som man väntar sig ska sjuda fram ur de höglitterära utposterna. I själva verket är det svårt att finna någon uttalad kritik från några aktörer med verklig litterär dignitet. Skönlitterära författare lyser med sin frånvaro i debatten och inte många med institutionellt höga poster uttalar sig särskilt kritiskt i frågan. Det behövs inte heller, eftersom förespråkare för den nya journalistiken själva lägger orden i deras munnar. Seymor Krim skriver apropå litteratur i journalistikens tjänst:

> And does the Harvard doctor of letters recognize that a Jimmie Breslin or Pete Hamill, two cocky Irish parochial-school boys of the greater New York streets, are using that traditional literary doormat, the newspaper, to get to reality-through-language much more quickly than is done through books?
>
> Sure they do; but they don't know quite how to handle it.[91]

När journalistiken inleder sitt eget anförande utifrån positionen att vara litteraturens dörrmatta, kvarstår förstås inte heller behovet för någon annan att påtala denna underlägsenhet. Det är som om den sedan länge etablerade klyftan mellan disciplinerna alltjämt spökar i debatten, och automatiskt genererar en tämligen förutsägbar kritik.

Men om kritiken från de litterära utposterna karakteriseras av stumhet, så är kritiken från den traditionella journalistikens position desto mer ekvilibristisk. Den personliga stilen i ”new journalism” hotade på ett mycket direkt sätt den objektivitet som var journalistikens grundpelare. Mest metodisk och klargörande i sin kritik var kanske Dwight Macdonald som genom nära läsningar av Tom Wolfes artiklar 1965–1966 artikulerade det motstånd som många med honom kände inför den nyjournalistiska stilen. Den närhet till objektet som ”new journalism” förde fram som sin fördel kastades tillbaka som enkelt populistiskt knep:

> As T.W Adorno has noted of popular songs: ”The composition hears for the listener.” The specific kitsch device here is intimacy. Intimacy with the subject not in the old-fashioned sense of research, but an intimacy of style: the parajournalist cozies up, merges into the subject so completely that the viewpoint is wholly from inside, like family gossip. […] There is no space between writer and topic, no ”distancing” to allow the most rudimentary objective judgement, such as for factual accuracy.[92]

Med objektivitetskravet för ögonen är det framför allt jagberättandets personliga närvaro i skeendet som blir provocerande för kritikerna. Man frågade sig hur en reporter kan förbli objektiv när det finns ett så framträdande jag i texten som rapporterar inifrån ämnet, utan distans. Men kritiken var lika stark mot de nyjournalister som använde sig av ett utpräglat tredjepersonsberättande med internt fokaliserade personer, där reporterjaget till synes höll sig helt i bakgrunden. Truman Capotes *In Cold Blood* var den bok som fick statuera exempel i detta avseende. Tillgången till, och presentationen av, verkliga personers medvetande fick legitimitetsproblem i förhållande till journalistikens krav på att återspegla verklighet och sanning. Man frågade sig hur reportern kunde veta vad som rörde sig i andra människors inre, vad de verkligen tänkte. Den internt fokaliserande berättelsen väckte dessutom en annan irritation – den reporter som inte trädde fram med sitt jag kunde inte heller ta ansvar för sitt skrivande. Truman Capote ansågs med sin berättarteknik vinna en neutralitet som, med tanke på det politiskt känsliga ämnet för *In Cold Blood*, kunde anses vara ett fegt sätt att slippa delta i moraldebatten.[93] Som vi senare ska se i analysen av Capotes reportage så leder förståelsen för hur de litterära strategierna används i ett journalistiskt syfte fram till en helt annan tolkning av textens experiment.

I debatten om ”new journalism” är det intressant att se hur det utpräglade förstapersonsreportaget alltså stöter sig med det journalistiska sanningskravet på ett delvis annat sätt än det utpräglade tredjepersonsreportaget. Dubbelheten i kritiken visar också på en ambivalens inför reporterns position i förhållande till det som ska berättas, som alltjämt förföljer reportagets genre och som fortfarande måste betraktas vara outredd. Ett viktigt arv efter ”new journalism” skulle jag säga vara just denna debatt, som under perioden mot slutet av 1960-tal och 1970-tal löpte i USA och i de nyjournalistiska läger som slagits upp runt om i Europa. Det är en debatt som också överfördes till de svenska journalister som följde i den nya journalistikens spår, och ambivalensen i kritiken av reporterns hållning i de litterära reportagen följer samma mönster. Det paradoxala i kraven på reporterns hållning inför sin text, som kritiken av den nya journalistiken gör så tydlig, väcker alltjämt förundran när det gör sig påmint. Så sent som 2002 skriver Annika Olsson i sin avhandling om rapportboken, vilken hon betraktar som en genre, att hon ställer sig kritisk till en definition av kategorin som gör gällande att reportern inte bör framträda i texten. Olsson liknar kraven vid ett moment 22, att reportern ska ha en egen röst och vara representativ samtidigt som han ska vara osynlig i texten måste betraktas som en orimlighet.[94] Det är också här som ”new journalism” visar sin fulla betydelse för vår svenska reportagetradition, och även för min undersökning. Genom att ha provocerat fram debatten om reporterns hållning till sin berättelse en gång för alla, och dessutom genom att i så hög grad ägnat sig åt att motivera den, har den amerikanska nya journalistiken inte bara visat sig faktiskt vara ny, men också viktig som rörelse i reportagegenrens historia. Idag står den amerikanska nyjournalistiken inför ytterligare ett utvecklingssteg, vilket av Robert B. Boynton talande beskrivs som ”the new new journalism”. I samtalet om det nya nya diskuteras det dubbla arvet som den litterära journalistiken idag har att hantera. Dels är det sextiotalets nyjournalistik. Dels är det mediesituationens utveckling och modernitet som tog fart inför 1900-talet, och den motrörelse mot objektiv journalistik som då gjorde sig hörd. Signifikativt för ”new new journalism” finner Boynton vara en fokusering kring *hur* berättelsen kommer till journalisten – hur nyheten blir nyhet och på vilket sätt den hanteras.[95] För den här undersökningens vidkommande är det relevant att ta ett steg tillbaka och se på hur utvecklingen och reaktionerna mot objektiviteten såg ut kring tiden vid förra sekelskiftet.

Formen och motrörelsen

”New journalism” visar sig vara viktig som bakgrundsförståelse till dagens litterära reportage, inte minst eftersom det först är under dessa amerikanska 60- och 70-tal som en ordenlig debatt om reportagens litterära strategier kommer i dagen. Det är först i och med denna debatt som den litterära journalistikens revolterande drag blir fullt synliga. Konflikten mellan journalistik och litteratur aktualiseras, men också den inomjournalistiska konflikt som den litterära journalistiken sedan förra sekelskiftet inneburit genom sin provokation av den del av journalistiken som hävdar objektivitetens ideal. Denna tvehövdade konflikthärd har uppmärksammats av John C. Hartsock när han undersöker den litterära journalistikens form.[96] Han understryker även att det litterära som form är det som motställt sig vad han kallar för den objektifierande journalistiken.

> This ”objectification” of news is central to demonstrating a modus by which I suggest narrative literary journalism operates. By the “objectification” of news or journalism I mean disengaged journalisms that objectify the world as something different or alien from the viewing subject, namely either that of author or reader.[97]

Tiden för den objektifierande journalistikens födelse förlägger Hartsock till slutet av 1800-talet, då journalistiken i linje med positivistiska tankegångar blev mer inriktad på en ”factual news style”, det som sedan under 1900-talet skulle komma att kallas för objektiv journalistik.[98] Mest intressant med Hartsocks historisering av genren är fokuseringen av genrens formmässiga och stilistiska val att skriva journalistik litterärt. På så vis lyckas han visa att det är en epistemologisk kris och ett epistemologiskt motstånd som den litterära journalistiken bär på. Därmed är det också ett motstånd som reportagegenren kan tillskrivas.[99]

Hartsock föreslår vidare en koppling mellan den historiska revolterande verksamheten och den form som den litterära journalistiken fortfarande använder sig av:

> […] narrative literary journalism would emerge by the 1890s, providing a challenge to or resistance against mainstream ‘factual’ or ‘objective’ news, much as the form still does today.[100]

Det är ett samband som inte nog kan betonas för att förstå reportagets grundstruktur. Den epistemologiska kris i journalistiken som motståndet växer ur, sammanföll med en vittomfattande kulturell och humanvetenskaplig kris. En aspekt av det här skeendet var, menar Hartsock, att de litterära journalisterna började inse omöjligheten att någonsin kunna leverera en entydig verklighetsbild och därför tog till sig fenomenologiska tankegångar om ett undflyende vara.[101] En annan aspekt var att det objektifierande idealen, inom journalistiken och utanför, förtryckte subjektet så till den grad att de journalister som sökte alternativa verklighetstolkningar kände behovet av att ställa detta subjekt i förgrunden. Den narrativa akten blev ett sätt för det alienerade subjektet att närma sig det avlägsna objektet. Vid denna punkt i utvecklingen, när journalisterna upptäckte behovet av att hantera sin filosofiska övertygelse om att verkligheten slumrar i parentes, upptäckte de också hur den berättande formen kan erbjuda en annan och ärligare representation. På så sätt skrivs fenomenologins filosofi in i reportagegenrens historia, som grund för en motrörelse mot den objektiva journalistiken – en motrörelse som visat sig äta sig in i reportagets själva textstruktur. Som mina undersökningar kommer att visa, är det på flera punkter till hjälp att beakta detta historiska samröre med en fenomenologisk tradition om man vill analysera reportagets form.

Det är svårt att avgöra utifrån en sådan skiss över den moderna litterära journalistikens framväxt i USA vid tiden före sekelskiftet, i vilken utsträckning som motrörelsen varit en medveten rörelse. Under ”new journalism” är det uppenbart att den revolterande inställningen redan är etablerad i de nyjournalistiska leden, men man samlar sig likväl till ett uppror som man proklamerar som nytt och i debatten syns inte många hänvisningar tillbaka till den litterära journalistikens uppgörelse med ett positivistiskt tänkande eller liknande. Än i dag ser vi hur det enskilda reporterödet och dess rättfärdigande av reportagets form är en alltjämt pågående verksamhet. Motrörelsen är med andra ord ständigt ny. Inget historiskt slag är vunnet, eller ens öppet utkämpat, och de ingående och överblickande analyser av utvecklingen som gjorts av exempelvis John C. Hartsock och Phyllis Frus är skrivna först efter 1990.

Den här synen på motståndets ursprung i det litterära reportagets form förutsätter också ett slags samband mellan den objektifierande journalistiken och en positivistisk och naturalistisk rörelse. Det är förstås en koppling som gärna låter sig göras. Journalisten kan betraktas som anammande veten-

skapsmannens inställning till verkligheten, och framställandet av ”rena fakta” skulle kunna ses som hävdandet av en oantastlig sanning om världen. Det är inte heller svårt att jämföra de objektiva ansatserna i journalistiken med de som formar den naturalistiska litteraturen. Utvecklingsoptimismen och ett slags hårdnackat självförtroende är onekligen också något som journalistiken delar med skönlitteraturen och andra delar av den konstnärliga utvecklingen vid tiden före första världskriget. Så sett är reportagets motrörelse att vänta sig vid den här tiden. Uppgörelsen med ett positivistiskt tänkande i allmänhet, med naturalism och realism i konstarterna, borde rimligtvis ha en motsvarighet inom journalistiken.

Likheterna i utvecklingsskeden mellan skönlitteraturens fält och den litterära journalistiken ska emellertid inte överdrivas. När exempelvis Hartsock gör ett försök att se den narrativa litterära journalistiken i större sammanhang av romankonstens utveckling med hjälp av Michail Bachtin blandas korten förrädiskt samman. Plötsligt måste den journalistiska texten acceptera beskrivningen av att vara till viss del ”fiktion” för att passa in i den bachtinska modellen av romanens utveckling i relation till nya verklighetsuppfattningar.[102] Att på så vis försöka se den litterära journalistiken som ett slags hybridform är, som redan framgått, inte fruktbart. Men det är något märkligt som sker just vid denna tidpunkt i utvecklingen av den litterära journalistiken. När parallella skeenden i litteraturen och i konstarterna innebär uppgörelse med naturalism och realism, främst genom variationer av modernism, tycks den litterära journalistiken även revoltera genom att knyta an ännu hårdare till den litterära realismens form för representation. Emedan en representationens kris i litteratur exempelvis kan leda vidare i en vändning mot alternativa verkligheter, mot inre psykologiska skeenden eller till textens autonomi, står journalistiken kvar med en fot i det yttre och verifierbara. Det finns en dubbelhet i reportagets förhållande till revolten som ska visa sig mycket uttalad i genren, men också i de enskilda reportagetexterna.

Oavsett om den litterära journalistikens framväxt vid tiden före sekelskiftet i USA i första hand har att göra med en direkt konfrontation med tidens fenomenologiska uppvaknande på olika plan, eller om skepticismen inför den objektiva matrisen väckts på något annat sätt, är det likväl en representationens problem som genererar reportagegenrens motrörelse mot objektivitetens ideal. De narrativa och subjektiva strategierna är det som bär motrörelsen, men också det ”litterära” som mer diffust sammanhållen kategori och sfär.

Bara genom att hänvisa till skönlitteraturens domän, även om det är till realismens etablerade strukturer, gör den litterära journalistiken motstånd. Representationens problem kan i den journalistiska texten inte manifesteras fullt ut med modernismens stilbrott, så som vi möter dem i litteraturen. Hanteringen av verklighetsproblemet sker inte bara genom att bryta upp berättelsens struktur, utan även genom att fullt ut låta denna struktur verka i texten. Uppbrottet innebär för den litterära journalistikens del alltså inte att följa motsvarande utveckling inom litteraturen, utan att över huvud taget implementera skönlitteraturens former som bärande för den journalistiska texten. Bara på så vis kan vi förstå reportagets förhållande till skönlitteraturen utan att lockas till att misstolka den litterära journalistiken som något slags hybridform. Skönlitteraturen och dess utveckling är något som det litterära reportaget tar spjärn emot, använder och förhåller sig till, snarare än följer och är del av.

Genrens motrörelse är således knuten till sin historia, men också anmärkningsvärt statisk i sin upproriska form. Uppgörelsen med den objektiva journalistiken är i dagens reportage lika aktuellt som det var för hundra år sedan. När Christer Berglund skriver prologen till sitt reportage *I dödens väntrum* (2007) bokstaverar han fenomenet för oss med öronbedövande tydlighet. Hans personliga bekännelse om att innerst inne hata nyhetsjournalistiken handlar om den traditionella journalistikens tyrranni, men också om kampen att hitta sin plats i motrörelsen. Berglund läser James Ellroy, skriver osammanhängande berättelser och försöker ”uppfinna mitt eget hjul.”[103]

> Milan Kundera hade rätt i sitt tal när han fick Jerusalempriset någon gång på 80-talet. Poesi uppstår när den kausala ordningen bryts och tanken kan ströva fritt. Journalistik är dömd att stanna i kitschens värld.
> […]
> Proceduren upprepas ständigt. Samma jävla journalistiska schabloner att stånga pannan blodig emot. Helvetet som föder berättelsen. Stickspåren, exaktheten i detaljerna och den avslöjande nyheten som ingen kvällstidningsreporer lyckats hitta i texten. Jag älskar det här jobbet. Släng dig i väggen Kundera![104]

Motrörelsen är, som vi ska se, fortfarande bärande för reportagens textstrukturer. Anledningen skulle kunna vara att representationens problem inte är över för reportagets del, och att objektivitetens och opartiskhetens ideal allt-

jämt håller journalistiken i ett järngrepp. Den historiska konflikten tycks vara konserverad, eftersom man inom det journalistiska fältet aldrig på ett tillfredställande sätt har hanterat diskussionen om fakta och fiktion och därigenom kunnat lämna den bakom sig.

Vad är det då för aspekter som denna motrörelse etablerat i reportagets textstruktur? De två mest uppenbara har i någon mån noterats av samtliga etablerade journalister, forskare och kritiker som ägnat sig åt att undersöka den anglosaxiska litterära journalistiken – väl sammanfattat av Thomas B Connery:

> As already noted, a literary journalistic account did not just record and report, it interpreted as well. It did so by *subjectively* placing details and impressions no longer considered appropriate for the standard newspaper article into *a storytelling form* that was also being cast aside by the institutional press.[105] [min kursiv]

Den berättande formen och det subjektiva förhållningssättet är det som främst sätts i rörelse genom reportagets oppositionella ställningstagande. Dessa grundstrukturer är redan vid slutet av 1800-talet framträdande i reportagetexterna, och kan kopplas till den realistiska rörelsens tidiga påverkan på genren. Senare under seklet har genrens inbyggda motrörelse även etablerat tydligare aspekter av metalitterära och självframställande strategier, allteftersom den skönlitteratur som reportagets litteraritet tagit spjärn emot förändrats i ismer under 1900-talet. De självframställande strategierna gör reportagets samspel med en modernistisk litteraritet mer invecklat än man kanske först tänker sig, och det är därför motiverat att urskilja vad jag kommer att benämna ”det moderna reportaget”. Motrörelsen har alltså en från allra första början grundläggande betydelse, men allteftersom den har ätit sig in i genrestrukturen har den fått en allt mer komplex och betydande roll. Sambandet mellan den historiska motrörelsen och reportagetextens konstitution kan inte nog understrykas. Dessa primära aspekter av motrörelsen – narrativitet, subjektivitet och självframställning – är även aspekter av litteraritet. Tillsammans med den aspekt som jag kommer att kalla för ”språkfunktion”, etablerar de det litterära i reportaget.

Moderna reportage

Med ”det moderna reportaget” menar jag 1900-talets reportage. Urskiljandet har emellertid mindre att göra med tidpunkten för reportagens uppkomst, än med de litterära strömningar som texterna, med sina olika tyngdpunkter av litteraritet, tagit spjärn emot. Exempel på vad som brukar gå under benämningen litterära reportage hämtas inte sällan från Defoe, Dickens och Whitman i den anglosaxiska traditionen. I Sverige lyfts gärna Strindberg fram som frontfigur i journalistiklitterära sammanhang.[106] Det råder förstås ingen tvekan om att det är möjligt att spåra dagens reportage genom olika spår av litteraritet långt tillbaka i tiden, och vill man dessutom se till den del av journalistiken som omfattar essäistik finns kopplingar på anmärkningsvärt historiskt avstånd.[107] Men det som avhandlas här är reportage där genrens kännetecknande motrörelse samspelar med en litteraritet som är förankrad i 1900-talets litterära strömningar. Avgränsningen för det jag kallar ”det moderna reportaget” låter sig göras genom att markera tydliga särdrag av subjektivitet och metatextuella strategier.

Den subjektivitet som är verksam i det moderna reportaget använder sig exempelvis på ett annat sätt av en splittring i subjektet, något som etableras under modernismens litterära epok. Som vi ska se öppnar subjektets kluvenhet mellan upplevelse och berättande upp möjligheter för reportagetexten att etablera etik och trovärdighet. Det är därför inte tillrådligt att jämställa det moderna reportagets subjektivitet med reportage skrivna före modernismens genombrott. Alla mina påståenden om texternas form har inte täckning bortom förra sekelskiftet, även om mycket av reportagets litteraritet känns igen långt dessförinnan.

När det gäller metatextuella strategier finns ett performativt kontrakt som skrivs fram i det moderna reportagets självframställning, som till lika borgar för etik och trovärdighet, och som inte har någon motsvarighet i tidigare reportage. På ett liknande sätt som modernismen etablerat subjektivitetens funktion i det moderna reportaget, finner vi andra skönlitterära strömningar som stärkt och inspirerat metastrukturernas funktion i genren. Det som ofta beskrivs som ett hyllande av realismen i den litterära journalistiken i allmänhet, och i ”new journalism” i synnerhet, gömmer i själva verket en återgång till verklighetsbeskrivning, som snarare är att karakterisera som ”postmodernistisk”[108]. Vi såg Tom Wolfes parallelliseringar av realismens genre och

den nya journalistiken, och just denna hänvisning till realismens tekniker återkommer ständigt i samtalet om det litterära reportagets genealogi. Många gånger, när det handlar om det moderna reportaget, är den realism som åsyftas snarare vad Linda Hutcheon skulle beskriva som ett postmodernistiskt återinförande av referenten.[109] Den teknik av att skriva realistisk dialog, i scener, med känsla för detaljer och så vidare – allt det som Wolfe sätter fingret på i sin bestämning av den nya journalistiken – kan i kombination med metafiktiva drag och intertextuella fenomen lika mycket betraktas som en ambition att återkalla verkligheten. Men det sker på andra premisser än den litterära realismens direkt mimetiska. Att reportagets tekniker i arvet efter Tom Wolfe och den nya journalistikens många utläsare betraktats som knutna till realismen har möjligtvis skymt sikten för förståelsen av det moderna reportaget i det avseendet. Jag menar att den journalistiska textens synliggörande av texten som just text, författad och konstruerad, i många fall ger reportagetexten andra nivåer av verklighetsåtergivning. Historiskt sett ser vi också hur reportagegenren förhåller sig till en motrörelse och en representationens kris som den delar med modernismen, vilket ytterligare gör att man bör göra sig mottaglig för 1900-talets litterära strömningar som avtryck i reportagetexter. Det är egentligen inte märkligare än att reportaget sträcker sig efter en verklighetsåtergivning med vetskap om att modernismen verkat, om att ansatsen är ifrågasatt, och att rörelsen därför får ett annat mönster.

I antologin *Literary Journalism in the Twentieth Century*[110] finns ett intressant exempel på hur truismen om den nya journalistikens ”realism” just lett analysen av dessa reportage på avvägar, även när man försöker att se till modernismens inverkan på genren. David Eason tar fasta på den representationens kris som vi just noterat.[111] Han menar att förhållandet mellan bild och verklighet inte längre bar, och att det var den utvecklingen som även avspeglades i journalistiken.[112] Han argumenterar för att den nya journalistiken egentligen innebär två olika sätt att hantera denna kris, och det är i den beskrivningen som vi kan passa på att fundera över realismens plats.

> I will term these approaches *realist* and *modernist*. Realist texts, seen most clearly in the reporting of Tom Wolfe, Gay Talese and Truman Capote, organize the topic of the report as an object of display, and the reporter and reader, whose values are assumed and not explored, are joined in an act of observing that assures conventional ways of understanding still apply. In contrast, modernist texts, most clearly reflected in the reporting of Joan Didion, Norman

> Mailer, and Hunter Thompson, describe what it feels like to live in a world where there is no consensus about a frame of reference to explain "what it all means". The reports focus instead on the contradictions that emerge at the intersection of various maps of experience.[113]

Det finns onekligen en ocean av stilistiska skillnader mellan Wolfe och Didion, och visst är det realismens tekniker som somliga reportage lyfter fram. Men som Eason själv noterar här, så samexisterar de med en försäkran om att det är ett sätt att skriva som fortfarande kan göra världen begriplig. Det är just denna försäkran som bär fram metaberättandet, och som ger den realistiska ansatsen en ny skiftning av representation. Skiftningen blir emellertid svår att se, om man stirrar sig blind på de realistiska teknikerna såsom de beskrivits av utläsarna av reportage allt sedan "new journalism". I avhandlingens andra del kommer analyserna gång på gång visa hur representationen, trots alla hinder, görs möjlig på nytt.

Jag menar att de mycket medvetna metatextuella strategier som används i moderna reportage inte går att jämställa med de som mer eller mindre omedvetet kan förekomma i reportage skrivna före förra sekelskiftet. Uppmärksammandet av den process, och ofta även av den paradox, som det innebär att representera är ett genretypiskt drag för det moderna reportaget.

1900-talets skönlitterära strömningar genljuder i de reportage som ligger framför oss, och har en allt för outforskad betydelse för genreförståelsen. Min avsikt är att låta den betydelsen lysa igenom, när jag nu går in för att göra reda för de olika aspekter av litteraritet som det moderna reportaget använder sig av.

II

Litteraritet som strategi

Reportagets genrespecifika motrörelse innebär att hänvisningen till de litterära domänerna blir en strategi. Inte bara i bemärkelsen att motsätta sig objektivitetens ideal utan också som ett för journalistiken kännetecknande sätt att etablera mening, etik och trovärdighet. Som jag poängterade i inledningen så innebär detta i sin tur att litterariteten måste betraktas i ett nytt ljus när den skrider utanför skönlitteraturen, eftersom den i detta sammanhang får andra retoriska funktioner. Samtidigt som de nya funktionerna och strategierna tar form, innebär emellertid reportagets hänvisning till det litterära som en diffus konstnärlig kategori också en hänvisning till det litterära i en mer essentialistisk bemärkelse, ofta som en autonom meningsbärande kraft. Att försöka beskriva reportagets litteraritet utifrån en sådan diffus hänvisning till litteraturens atmosfär och konstnärliga egenvärde syns mig alltför svår. Den frågan hänger alltför intimt samman med den undflyende om vad som är litteratur, för den enskilde avsändaren och även för den enskilde läsaren.

Min infallsvinkel på det litterära tar i stället sikte på strukturella betingelser i texterna, och söker i första hand en historisk förståelse av litteraritetsbegreppet. Den här undersökningen behöver ett helhetsgrepp om litterariteten, en bestämning som tar ansvar för att konkretisera dessa betingelser till den nivå där vi faktiskt kan börja diskutera hur litteraritet är verksam i texten. För att nå detta helhetsgrepp ska jag närma mig problemet bakvägen, genom att ställa upp tre olika möjligheter för beskrivningen av litteraritet. Samtidigt tänker jag genom dessa tre ingångar beskriva olika aspekter av det moderna reportaget som textgenre. De litterära aspekterna kommer att delas in i subjektivitet, narrativitet och språkfunktion för att markera olika fokus med vilken frågan om litteraritet kan ställas. Men detta är en rent pedagogisk rörelse, och ska inte tolkas som att de tre kan betraktas som åtskilda och isolerade entiteter. I själva verket står vi, tvärtom, inför tätt sammanhängande delar av en övergripande litteraritet.

Subjektivitet

Reportagets hyllande av subjektivitet utgör möjligen den allra tydligaste kopplingen mellan genrens historiska motrörelse och den motrörelse vi finner i textstrukturen. I de reportage som lägger tyngdpunkten vid subjektivitetens aspekt i sina litterära strategier etableras och motiveras detta inte sällan i inledning eller förord. ”Min avsikt var att ge en helt objektiv och exakt bild” skriver P.O Enquist i förordet till *Legionärerna*, och fortsätter: ”Jag har, som kommer att framgå, misslyckats med att ge en objektiv bild. Jag tror inte att denna objektiva bild är möjlig att ge.”[114] Det som återstår är perspektivering, att vända sig till den subjektiva bild som är möjlig att ge, den personliga ansatsens möjligheter. ”Det här är en mycket personlig bok om att vara ensam och vilse” inleder Ryszard Kapuściński sin reportagebok från Angola *En dag till att leva*.[115] Joan Didion vänder sig direkt i förordet till *Slouching towards Bethlehem: Essays* mot ett eko av Yeats i sitt eget inre som inte går att bortse ifrån:

> The widening gyre, the falcon which does not hear the falconer, the gaze blank and pitiless as the sun; those have been my points of reference, the only images against which much of what I was seeing and hearing and thinking seemed to make any pattern.[116]

Motiveringen till den subjektiva blicken möter vi om och om igen i paratexter till de moderna reportagen. Att bilden av en gemensam verklighet fallit samman gör inte att reportern kan retirera. Uppgiften blir att åtminstone ställa upp ett möjligt mönster, att åtminstone skissera en möjlig version. Även i reportage som saknar uttryckliga paratextuella kommentarer finner vi att förtroendet för det personliga perspektivet etableras tämligen snart i reportagen. ”Jag har klättrat upp på taket till domkyrkan i Kosice, befinner mig nu på en ö i luften och balanserar längs dess branta strand”[117] inleder Egon Erwin Kisch en reportagesvit med stadsskildringar 1927. Han ligger ofta just så tätt intill reporterns perspektiv, med ett slags direktkontakt till den upplevandes enastående iakttagelseförmåga, men också till dennes förirranden. Kisch reportage ”Skodon” från 1948 inleds ”Ett vrål sliter mig ur sömnen och ekar fortfarande när jag sätter mig upp och funderar på var jag kan vara och går fram till fönstret.”[118] För i samma andetag som perspektiveringens möjligheter framhålls med de subjektiva strategierna, visas också subjektets otillräcklighet, tvekan och förbryllelser upp. Hanna Kralls inledning av ”Januari 1991. Lehrensteinsfeld”:

Jag är på väg till en tysk baron.
Jag vet inte varför.
Jag vet inte varför jag bad om adressen.[119]

Reportagegenrens subjektivitet etableras inte sällan med en nästan lidelsefull åkallan av möjligheter och öppenhet inför svagheter.

Men vad är det då för subjekt som genererar den här subjektiviteten? Hittills har jag med subjektet hänvisat till reporterns historiska belägenhet, men egentligen är det en trefaldig läsning av subjektet som det handlar om. Dels avses reportersubjektets historiska genrefigur som motsätter sig objektivitetens ideal, dels den enskilde reporterns subjekt som upprepar denna figur om och om igen, och dels det textens subjekt som berättarkonstruktionen naglat fast. För att förstå hur reportagetexterna fungerar med subjektiviteten som strategi är det i berättarkonstruktionen som undersökningen måste ta sin början. Därför är det nu hög tid att undersöka subjektets splittring i berättarteknisk och narratologisk mening.

REPORTERSUBJEKTETS INSTANSER

Den allmänna hänvisningen till reportagets genre som en ögonvittnesform av nyhetsförmedling, där fakta och händelser filtreras genom reporterns ”jag”, har bidragit till att skymma sikten i jakten på subjektivitetens berättartekniska genealogi. Vittnespositionen har ofta förekommit som grund när man försökt komma åt genrens subjektivitet.[120] Faran med att använda vittnet som utgångspunkt för bestämningen är emellertid, att de betydelseskapande skillnaderna mellan explicit reporter, implicit reporter och berättare i texterna inte tillräckligt betonas. Möjligen är det just utgångspunkten i vittnet och vittnesmålet som gjort reportageläsningar så benägna att blanda samman reportern själv med textens berättare. Berättaren ska betraktas som en obligatorisk textkonstruktion också i dokumentärt berättande och i förstapersonsberättande. Därför kan den författande instansen, i det här fallet reportern, alltid delas i två – den explicite reportern som alltså är den fysiske skribenten, och den implicite reportern som är den bild läsaren får av reportern via värderingar i texten. Dessa båda kan även i en reportagetext skiljas från konstruktionen av en berättare – den röst som hörs i texten och styr perspektivet.[121] Det är tillsammans som dessa tre textinstanser etablerar den subjektiva strategin, dessa

tre tillsammans bryter ner tanken på en objektiv återgivning av verkligheten – inte bara för att det är ett ekande ”jag” som sträcker sitt tilltal mot oss från texten, utan för att detta jag alltid är ett eko av tre, och således alltid måste betraktas som en konstruktion.[122]

Vi ska förstås här inte lockas att tro, att en förstapersonsberättelse på något vis skulle behöva vara mer subjektiv än en tredjepersonsberättelse. Den fokaliserande berättelsen är lika styrd av en explicit reporter som jagberättelsen – även där är den explicite reporterns värderingar och åsikter inskrivna i texten, och även där är det en berättare som förlägger perspektivet hos olika karaktärer. Men när det gäller framställandet av subjektivitet i reportagetexter, uppvisandet av det personligas möjligheter som en motrörelsens frontfigurer, då är det främst som ett ”jag” vi möter reportersubjektet. Därför är det där jag vill börja, när jag påtalar det akuta behov av att skilja dessa textinstanser åt för att förstå reportagets journalistiska gärning. Först när vi urskiljer konstruktionen av berättaren i texten, skild från de inskrivna normer och värderingar som den implicite reporterbilden utgör och den komplexa människa som reportern är, kan vi förstå hur texten fungerar tekniskt för att etablera den mening och den trovärdighet som den gör anspråk på. Först då kan vi som läsare ta ställning till om det är en tillförlitlig rapportering vi har framför oss.

Min övertygelse är att vi som läsare egentligen redan har en grundläggande känsla för den här konstruktionen, att vi inte alls är benägna att läsa jagberättandet som en helt naturlig eller autentisk diskurs,[123] utan att vi känner av skiftningen instinktivt. När jagberättaren i Hanna Kralls reportage ”Januari 1991. Lehrensteinsfeld” säger att hon är på väg till en tysk baron men inte vet varför hon bad om adressen, är det inte en förvirring som vi automatiskt tillskriver den explicite reportern – snarare känner vi av en bakomliggande angelägenhet och en skärpa i hur detta meddelas oss. Det är redan här som konstruktionen av berättaren träder in.

DEN KLUVNA JAGBERÄTTAREN

Förståelsen för hur jagberättaren fungerar i reportagesammanhang är vidare beroende av att vi uppmärksammar hur den är splittrad i två, i ett berättande jag och ett upplevande jag. Rösten som vi hör i texten har två hemvister, å ena sidan når oss talet från det ögonblick då pennan sätts vid pappret, å andra

sidan från den stund i skeendet då händelserna och intrycken var direkta. Fenomenet har undersökts av Dorrit Cohn och det är hennes begrepp som syns mig ligga närmast till hands. Det Cohn gör är att utvidga bestämningen av vad som är fiktion till att också omfatta den personliga berättelsen.[124] Det handlar om ett jämställande av teknikerna, att jagberättandet fungerar på liknande sätt som tredjepersonsberättelsen. Cohn påpekar hur underligt det är att studiet av tekniker som presenterar medvetande i litteratur nästan uteslutande fokuserat tredjepersonsberättandet:

> The fact that autobiographical narrators also have inner lives (their own past inner lives) to communicate has passed almost unnoticed.[125]

Genom att uppmärksamma jagets temporalt åtskilda alter ego kan hon alltså undersöka förhållandet mellan berättaren och berättarens förflutna jag, på ett liknande sätt som hon jämför tredjepersonsberättarens förhållande till den fokaliserade karaktären. Detta även om förhållandena naturligtvis skiljer sig åt. Distansen mellan det berättande jaget och det upplevande jaget sammanbinds hos Cohn av tidsaxeln.[126] Snarare än två separata positioner handlar det om en skala som berättardiskursen kan glida längs med. Konstruktionen av berättaren i Kralls inledande rader till reportaget ”Januari 1991. Lehrensteinsfeld” får här en förklaring. Det upplevande jaget, just i färd med att uppsöka den tyske baronen, befinner sig mitt i händelsen och har ingen överblick, slås av en tillfällig tvekan inför uppdraget och betvivlar plötsligt syftet. Det berättande jaget, däremot, talar från en punkt där målet med detta uppsökande åter klarnat, där all information redan är insamlad och nu ska ställas samman och presenteras.

Det finns liknande ansatser i tidigare svensk reportageforskning att försöka komma åt den här skillnaden mellan berättelse och upplevelse. Ansatsen har emellertid alltid grundats i ett psykologiskt likhetstecken mellan reportern och jagets aspekter. När Annika Olsson i sin avhandling om rapportboken undersöker hur den kluvna identiteten fungerar som bärande tema i Maja Ekelöfs *Rapport från en skurhink* (1970) problematiserar hon jagberättaren och finner en mängd olika aspekter: ”berättarjaget Maja som också är Maja städerskan, Maja mamman, Maja socialhjälpstagaren”.[127] Det är intressant att se hur Olsson finner att motsatsparen författare/städerska, subjekt/objekt, aktiv/passiv leder fram till att den berättande delen av Maja står för ett aktivt

och författande subjekt, alltmedan det också finns en Maja som är betraktad utifrån, ett passivt objekt. Här återfinner vi en liknande klyfta mellan berättande och upplevelse som jag försöker att beskriva. För att fullt ut göra reda för subjektiviteten som strategi i den här bemärkelsen, är det emellertid viktigt att inte psykologisera berättarens konstruktion så som om den vore den fysiske reportern. Det finns ingen gräns för hur många olika aspekter av människa som skulle kunna urskiljas. En berättare i den bemärkelsen skulle kunna vara städare och mamma, men också en förälskad kvinna, någon som ofta missar bussen, någon som har ett komplicerat förhållande till sin granne, och så vidare. Berättaren betraktad som konstruktion av röst i en text begränsar de aspekterna, skillnaden mellan konstruktionen av röst och de värderingar som skrivs in via en implicit reporter kan, som vi ska se, skapa betydelsebärande spänningar.

Men vad rymmer då denna klyfta i berättarjagets konstruktion? Tiden som passerar mellan upplevelse och berättande är förstås i allra högsta grad återblickandets kontemplation. Här finns den distans som behövs för att sålla bland ögonblicken och ge analysen plats. Genom att jagberättaren delas i två kan texten både rymma essensen av upplevelsens omedelbarhet och reflektionen över denna samma upplevelse. Om vi alltid betraktar jagberättaren som en enda position, och rösten som sammanhållen, försvinner den möjligheten och talet förblir alltid unisont, klangen orubblig. I inledningen till Kischs reportage ”Skodon” (1948) är det exempelvis med det upplevande jagets hastiga uppvaknande som texten inleds:

> Ett vrål sliter mig ur sömnen och ekar fortfarande när jag sätter mig upp och undrar var jag kan vara och går fram till fönstret. Under mig ligger Amerika, det är ställt utom allt tvivel. [128]

Upplevelsens närvaro präglar berättarrösten. Förvirringens raska övergång till tvärsäkerhet är ingenting som det berättande, sammanställande och överblickande jaget går igenom. Än mer tydligt blir det när rösten fortsätter sin tvekan över en hel sida och finner ”[…] ett osvikligt bevis för att jag befinner mig långt bort från Manhattan.” Efter att ha studerat blommorna i en överdimensionerad rabatt och funnit att de bildat ett jubileumsårtal som gott och väl föregår amerikansk historieskrivning, drar det upplevande jaget slutsatsen att han inte befinner sig i Amerika. Han bevittnar ett märkligt skeende från sitt fönster, hur tiotusentals människor som arbetar vid en fabrikslokal jagas

in genom nio vidöppna dörrar av en öronbedövande siren. Overklighetskänslan har övertaget, betraktelsen ligger helt i det visuellas domän.

> Från mitt fönster ser mängden på respektive sidor om ingångsdörrarna ut som ett timglas: den blir allt smalare när den strömmar mot passagen och efter passagen skingras den och blir bred igen.[129]

När rösten sedan övergår till det berättande jaget får vi även en uttrycklig förklaring till varför berättandet tillåtits dröja i upplevelsens förvirring så länge.

> Var jag är vet jag naturligtvis för länge sedan. Jag är i Zlín, vid Bata, Národni podnik. Men jag vet ändå mindre än jag visste i natt. Då hade jag just kommit och hade inte sett vad jag nu ser.[130]

Skeendet förefaller helt obegripligt, och ingenting det berättande jaget från sin efterkloka position kan försöka förklara gör det mindre bisarrt – snarare tvärtom.

Distansen som klyftan mellan upplevelse och berättande etablerar kan, som vi ska se, producera mening på flera plan. I texten ovan handlar det om att ge tillgång till det obeskrivliga. Alternativet skulle ha varit, att en unison röst talat från det berättande jagets retrospektiva position och beskrev, förklarade hur bisarr synen var. Fästad vid återberättandets tid skulle rösten inte ha kunnat förmedla samma direkta känsla av obegriplighet.

Vi ska alltså förstå variationerna och distansen mellan upplevelse och berättande i jagberättarens diskurs som en skala, en tidsaxel som rösten kan glida längs med. I detta distansförhållande kan vi också se en hierarki – det berättande jagets position är i någon mån alltid överordnad det upplevande. De ögonblick ur upplevelsen som får ta plats är de som från det berättande jagets position kan anses relevanta, som på något vis kan samverka. Och naturligtvis måste det vara så, någon del av jagets berättardiskurs måste hålla kursen, även om splittringen är tänkt att framvisas. Det finns ingen gräns för hur många olika riktningar det upplevande jaget kan kastas emellan. Likväl blir det intressant att ställa jagberättarens splittring i relation till de diegetiska förhållanden som narratologin brukar hänvisa till för att förklara berättarens position i sin berättelse.[131] Tanken på berättarjagets delning komplicerar uppdraget att förklara berättelsen utifrån dessa förhållanden. Det skulle kanske vara möjligt att situationen som jag försökt beskriva kan förklaras som både

extra- och intradiegetisk; att berättaren både är utanför och inne i sin berättelse. Men ett sådant påstående skulle i vilket fall inte tillföra mycket alls. Hierarkin med det berättande jagets överordnade ställning, över det upplevande jaget, leder mig till förslaget att i stället betrakta det hela som en extra-homodiegetisk situation där jagberättaren fokaliserar en person, nämligen sig själv som upplevande. Tanken om självfokalisering leder också vidare i de talaktsteoretiska reflektioner som Dorrit Cohn gjort angående förhållandet mellan diskurserna i jaget.

DISSONANS

Dorrit Cohn finner att självnarrationen kan variera mellan dissonans och konsonans i förhållandet mellan upplevande och berättande. I många avseenden kan dissonansens och konsonansens variationer jämställas med det som sker i psykonarrationen. Skillnaden är bara den att förhållandet i psykonarration inte är lika beroende av temporalitet,[132] eftersom det kan finnas andra distanserande element mellan berättare och karaktär som är mer betydande. Cohn påpekar också hur det berättande jaget inte alls har den fria tillgång till sitt forna upplevande jag som man först kan frestas att tro. Minnesfunktionen (även om det är en kvasifunktion i skönlitteratur och en riktig i reportagetext) är det enda redskapet – ett trubbigt och inte alltid tillförlitligt verktyg.

Den konsonanta självnarrationen består således av en oreflekterad inlevelse i den forna upplevelsen, att genom avståndet bekräfta ögonblicket och stryka intrycken medhårs. Det dissonanta förhållandet använder istället tidsskillnaden som motor för reflektion och analys av jagets upplevelse, en granskning som ibland till och med kan innebära ett öppet ifrågasättande eller avståndstagande. I vissa fall ligger dissonans i öppen dager, som när exempelvis jagberättaren Rosemary Mahoneys reportagebok, *Whoredom in Kimmage: Irish Women Coming of Age* (1993), besväras av sin egen känsla av missmod inför ett besök på en lesbisk pub i Dublin. Efter att diskursen under ett längre stycke följt det upplevande jagets trevanden så övergår det i det berättande jagets klargörande:

> The following Saturday night I returned to the pub but was too self-conscious to go in. I found it difficult to walk into any city pub alone, let alone a lesbian pub. I stared at the place from across the street. Two women in army jackets

> went through its doors, and three women in leather followed. My fears were powerful and troubling and annoyingly vague [...]Later I realized that this was precisely the feeling the lesbians in Dublin had to live with every day of their lives.[133]

Överflödigt att påpeka är kanske att dissonans i distanseringen inte alltid behöver drivas fram av ett rent kommenterande från det berättande jaget, och att berättandet i en och samma text flitigt kan skifta mellan konsonans och dissonans.

DISSONANS OCH DOKUMENTÄR AUKTORISATION

Det fenomen av dissonans i den kluvna jagberättaren som jag nu har uppmärksammat, ska ses som en aktivitet i konstruktionen av berättaren. Men naturligtvis finns täta kopplingar mellan den implicite reporterbilden och konstruktionen av berättaren, inte minst när det gäller en jagberättare. Det finns en mycket viktig faktor i samspelet mellan berättaren och den implicite reportern, som innebär att de tillsammans etablerar reportersubjektet och dess splittring. Genom distansen och dissonansen i berättardiskursen tycks reportagetexten nämligen öppna upp för en kritik och ett ifrågasättande av subjektets tillräknelighet. En förhastad slutsats skulle kunna vara, att blottandet av subjektets tveksamhet i någon mån skulle dämpa textens journalistiska pregnans, att vi skulle ha svårt att lita till en röst som till viss del visar att den inte vet vad den talar om. För det är ofta just genom en uttalad osäkerhet hos det upplevande jaget som dissonansen verkar i de reportage som förlitar sig på subjektiviteten som litterär strategi. Rosemary Mahoneys skildring från Dublins gayvärld etablerade en dissonans där denna osäkerhet bäst liknas vid en obehagskänsla. Men osäkerheten inför den egna upplevelsen kan också innebära ett så fullkomligt och ödesmättat tvivel, som i den text av Krall som ovan citerades – ”Jag vet inte varför. Jag vet inte varför jag bad om adressen [...]”. Det kan också vara en mer vardaglig tvekan, som hos Tom Wolfe i *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968): ”I couldn’t tell for sure which of the Merry Pranksters got the idea for the bus [...]”[134]

Effekten av dissonansen, av osäkerhet och tvekan i berättaren, har emellertid nästan en omvänd effekt på vår uppfattning av reportersubjektet och reportagets helhet. Det skulle kunna beskrivas som ett slags ärlighetens reto-

rik. Genom att visa upp en svag sida och sin inre splittring vinner subjektet som helhet sympati och läsarens igenkänning. I många fall är det på det här sättet som reportagetexter skrivna i första person etablerar trovärdighet.

För att helt förstå hur den här spänningen i berättaren får en sådan effekt kan det vara till hjälp att begrunda fenomenet med berättarens auktorisation, alltså den grad av tillförlitlighet som berättarens tal inger.[135] Traditionellt sett anses jagberättaren i litterära texter ha svårare med auktorisationen än tredjepersonsberättaren. Detta eftersom det finns en transparens i jagberättelsen som tredjepersonsberättaren inte behöver handskas med – jagberättaren måste på ett annat sätt bevisa fakta och förtjäna sin ställning som auktoritativ. Även om det är kring utpräglat skönlitterära texter som tankar kring berättarens auktorisation utvecklats, är det fullt möjligt att överväga dem i läsningen av dokumentära texter. Lubomír Dolezel menar i sitt resonemang om skapandet av skönlitterära fiktionsvärldar att auktorisationen är intimt förknippad med tillgången till fiktionella fakta och att den är en performativ kraft som skapar de möjliga fiktionsvärldarna.[136] En allvetande tredjepersonsberättare har automatiskt tillgång till den kraften, medan den personliga jagberättaren måste förtjäna den. Det har att göra med att tredjepersonsberättaren har en dubbel botten för sin tillgång[137] till fakta – berättarens egen diskurs och personernas.[138] Jagberättaren har enligt Dolezel bara en diskurs, och därför inte heller någon naturlig kraft att skapa fiktionsvärldar, ingen inneboende autentiserande auktoritet.[139]

Däremot närmar sig Dolezel mitt resonemang om delningen i upplevande och berättande jag, när han påpekar att den personliga jagberättaren har ett privilegium av dubbel talaktivitet. För det första kan rösten enligt Dolezel gå i dialog med andra personer, för det andra kan den producera monologisk berättelse:

> The first kind of speech activity is part of the agential participation in the fictional world, the second serves the world-constructing function.[140]

Den deltagande delen av diskursen kan mycket väl jämställas med det upplevande jagets diskurs, och den konstruerande monologiska delen kan härledas till det jag väljer att förstå som det berättande jagets diskurs. Jag uppfattar emellertid spänningen och den temporala skillnaden mellan upplevelsens direkthet och det (efter)konstruerande berättandet som så väsentlig, att det bäst beskrivs som två skilda diskurser. Det intressanta är när Dolezel beskriver

på vilket sätt som jagberättaren, som alltså inte har en inbyggd auktoritet, förtjänar sin trovärdighet. Han menar att berättaren explicit måste begränsa vidden av sitt kunnande, och noga redovisa sina källor.[141] Detta är precis det som gäller även för reportagets jagberättare. Att noga redovisa sina källor får naturligtvis en dubbel funktion i ett dokumentärt sammanhang. Dels är det en auktoriserande gest som etablerar röstens trovärdighet, en resonans av röstens noga överväganden och tillgång till sanning – precis som i den rent skönlitterära texten. Dels är det en möjlighet till redovisning av tillgången av källor och referenser, en del av den journalistiska arbetsprocessen som manifesteras i berättandet och som etablerar den implicite reporterns auktoritet och tillförlitlighet. När det gäller att explicit begränsa vidden av sin förmåga att förstå skeendet, menar jag att det är än viktigare för jagberättaren i en dokumentär text. Auktorisation genom ödmjukhet inför sin kompetens, blir så mycket viktigare när rösten inte bara ska hantera en rent skönlitterär fiktionsvärld – men också vår gemensamma verklighet.

Reportagets jagberättare förtjänar främst sin auktorisation genom att explicit begränsa vidden av sin kompetens och sitt omdöme, och att detta sker på sätt som ovan beskrivits – genom den ärlighetens retorik som dissonansen genererar. I läsningen av reportaget är vi mycket benägna att föra samman jagberättaren med den implicerade bilden av reportern, till ett övergripande subjekt som ansvarar för och avsänder reportaget. Det gör alltså att en enskild del av berättardiskursen, det upplevande jaget, kan kosta på sig att vara otillförlitligt, förvirrat och till och med osympatiskt. Splittringen är det som genererar en övergripande tillförlitlighet och auktoritet. Det är det här genomträngandet till en övergripande nivå som också förvandlar framställandet av subjektet till en strategi.

DISSONANS OCH DET MODERNA REPORTAGET

Den tekniska ritningen till dissonansen ligger så i öppen dager. Funktionen är förklarad. Men hur ska man på djupet förstå denna röstens söndring och själva subjektets splittring, som blivit resultatet och en del av genrekonventionen? Varifrån kommer detta splittrade subjekt, och vilket är dess ursprung i ett skönlitterärt sammanhang?

Det är ingen slump att Dorrit Cohn finner sitt exempel hos Proust när

hon diskuterar dissonant självnarration, och även pekar ut Kafka, Joyce och Beckett som referenser för självnarrationens delning i berättande och upplevelse.[142] Att den berättarteknik som inbegriper skiftningar och dissonanser i subjektet lyser som starkast hos några av modernismens stora författare borde inte komma som en överraskning. I dessa författares sällskap blir det tydligt att det inte bara är en fråga om att etablera auktorisation och tillförlitlighet när den berättande instansen splittrar sig i flera diskurser. Tekniken är också, menar jag, ett sätt att hantera det moderna subjektets kris, söndring och utanförskap, så som det ofta uppträder i modernistisk litteratur.

Många av den modernistiska litteraturens kännetecken – stilistiska experiment, uppbrytandet av berättelsens kronologi och logik, omprövningen av den mimetiska efterbildningen och representationens ställning – innebär ett slags intresseförskjutning från berättelsen till berättandet. När det modernistiska subjektet problematiserar och manifesterar det moderna subjektets utanförskap är det också som språklig händelse, på berättandets nivå snarare än berättelsens. Berättelsen är inte längre nog. Den modernistiska subjektspositionen kan inte beskrivas som ett fast tillstånd, subjektet måste röra sig, göra sig och bli till i varje stund. För att hålla sig i denna ständiga tillblivelse, hittar subjektet en väg att göra berättandet och själva utsägelsen, talakten, till sin hemvist. Att splittra den berättande instansen i flera, och att genom dissonansen öka avståndet mellan diskurserna, kan beskrivas som ett sätt för subjektet att skapa ett mellanrum att röra sig i. Det är ett erövrande av rörelsen i berättandet som både skapar identitet och kan hantera upplevelsen av skillnad, utanförskap eller förlust.

Här finns inte utrymme att med tillräckligt många och tydliga exempel belägga en sådan hypotes om ett modernt subjekts litterariserade konstruktion. Inte heller finns plats att reda ut på vilket sätt dess variationer ekat i skönlitteraturen genom 1900-talet. För det moderna reportagets vidkommande är kopplingen mellan denna teknik och den litterära strömningen emellertid så viktig att tanken ändå måste presenteras. Jag ska nöja mig med ett senare exempel för att åskådliggöra den här tekniken av dissonant självnarration – när den verkar fullt ut och tycks töja själva jagberättandets gränser:

I Marguerite Duras *L'Amant* (1984) är det ett subjekts främlingskap inför sig själv och världen som genererar en återblickandets problematik i berättarinstansen. Inledningsvis är det berättande jagets tillgång till sin egen erfarenhet minimal, upplevelsen ligger dold i ett fotografi som aldrig togs, ”föremålet var alltför obetydligt för att uppmana till det”[143]. Likväl är det i

denna bild av sig själv som flicka, vid femton och ett halvt års ålder, på en färja över Mekongfloden, som berättandet har sin hemvist – det är hit som det berättande jaget är hänvisat för att få tillgång till sig självt som upplevande. Det är själva framkallandet av minnesbilden som bit för bit skriver fram subjektet – bilden och erfarenheten som upprepas gång på gång, men hela tiden förändras och glider undan. Det är det här ständiga pågående i berättandet som även gör att subjektet blir till hela tiden, aldrig kan låsas fast vid ett ögonblick eller en position: ”Bilden varar under hela resan över floden”[144]och det är i berättarakten och själva utsägelsen som subjektet skapar sig i mellanrummet mellan berättande och upplevelse. Berättelsen om subjektet existerar inte som berättelse, bara som berättande:

> Historien om mitt liv finns inte. Det finns inget sådant. Det finns aldrig en mittpunkt. Ingen väg, ingen linje.[145]

Men i det fortgående berättandet, i upprepningen och själva utsägelsen, får subjektet sin skepnad. På så vis blir distansen både identitetsskapande och ett sätt att hantera smärta. För när det som ska berättas blir för smärtsamt och obegripligt når distansen och dissonansen i berättardiskursen sin absoluta gräns och självfokaliseringen rinner över i att berättaren talar om sig själv i tredjeperson, som ”den lilla”, som ”henne”, som ”flickan”.[146] Det obegripliga hanteras genom att se sig själv utifrån, som utskuren och framställd:

> Plötsligt ser jag mig som en annan, som en annan skulle kunna bli sedd, utifrån, ställd till allas förfogande, ställd till alla blickars förfogande, inlemmad i städernas kretslopp, vägarnas, begärets.[147]

I *L'Amant* manifesteras subjektets alienation genom berättarinstansens splittring, och tematiseras dessutom i berättandet. Fenomenet i sig är alltså detsamma som det som ofta uppträder när det moderna reportaget använder subjektets osäkerhet inför skeende och verklighet för att vinna trovärdighet hos läsaren. Men resultatet är delvis ett annat. Den här tekniken, som i romanen har en så tydligt identitetsskapande funktion, växer i den journalistiska kontexten till att bli retorik och strategi. Reportersubjektets splittring har, skulle man kunna säga, på det sättet inget egenvärde, den är alltid på något sätt kopplad till sin effekt att etablera trovärdighet. Anledningen är, som vi ska se, att reportersubjektet är begränsat i sin autodieges – identitetsskapandet får i reportaget aldrig finnas enbart för sin egen skull.

En omedelbar motsvarighet i reportagets sammanhang finner vi i Peter Fröberg Idlings reportagebok *Pol Pots leende: om en svensk resa genom röda khmerernas kambodja* (2006). Där är det reportersubjektets främlingskap inför sitt eget uppdrag och förståelsen av historien som genererar återblickandets problem i berättarinstansen. Hur kan svenskarnas rapportering från Kambodja på 70-talet vara så blind för folkmordet? Subjektet söker erfarenhetens grund i sin egen barndom och i de bevarade bildernas vita flimmer. Han har ett par fotografier och några namn. ”Det är sannerligen inte mycket, drygt 25 år senare. Men det är åtminstone något.”[148] Reportersubjektet vidgar sig mot, och inkarnerar, den svenska erfarenheten. Berättarens splittring kommer sig även här av att inte ha tillgång till erfarenheten, och subjektets identitetsskapande sker även här i framkallandet och skärskådandet av verkliga och drömda bilder – men begränsningen i autodiegesen är tydlig, syftet är att teckna den svenska bakgrunden som kuliss:

> Röken stiger från cigaretten i hennes [mammas] hand, den andra runt min bäbismage. På anslagstavlan bakom oss sitter bilder och planscher. En uppmanar USA att upphöra med sina terrorbomningar. En annan är fyra identiska kvinnotecken, med en knuten näve i cirkeln. En flagga jag inte känner igen, ett fickur och något slags flätat handarbete som för tankarna till Sydamerika. En kuliss från 1973.
>
> Vems är köket, för det är väl ett kök? Vems är lägenheten? Och vad sitter på väggen idag, på anslagstavlans plats?[149]

Allt är ”hopplöst upplöst i det förflutnas ocean”,[150]och dissonansen i berättarinstansen ökar i takt med hopplösheten. Berättaren betraktar sin spegelbild, som en annan, och undrar med vilken rätt han där i spegeln antar ”Benämnarens position”[151]. Berättandet faller sönder i fragment, subjektet ser sig och sitt reporteruppdrag upplösas med språket:

> Tolkarl? Trollkare? Ey du? Diktare, diktator?[152]

Men osäkerheten inför skeendet har alltså, trots det personliga anslaget, som främsta funktion att vinna trovärdighet. Likheterna med Duras berättarteknik är för övrigt knappast en tillfällighet, det intertextuella sambandet skrivs ut när reportern betraktar kommersen vid ett färjeläger vid Mekongfloden.[153]

Vi befinner oss med exempel av Duras och Fröberg Idling på ett väsentligt

avstånd till det tidigare modernistiska skede som först inskärper dissonansen i subjektskonstruktionen, och som jag menar utgör skillnaden mellan det moderna reportaget och det förmoderna. Analysen av Djuna Barnes *Vagaries Malicieux* (1922) kommer emellertid också att visa hur dissonansen i distansen mellan berättande och upplevelse utnyttjas, och gör i det enskilda fallet vidare kopplingar till litterär modernism.

I Dorrit Cohns teoretiserande kring självnarrationens konsonanta och dissonanta variationer, finns inget som uttryckligen binder dissonansen till modernismen, men väl talar hennes val av exempel för just det. Intressant nog har det inom senare forskning om exillitteratur dykt upp ett intresse för det fenomen som innebär berättarens distansering till sin upplevelse. Då oftast som ett försök att se fenomenet som ett resultat av ett exilerat subjekts belägenhet. Ingrid Nielsen påpekar exempelvis att exilens räckvidd i W. G. Sebalds fiktionsprosa inte kan begränsas till en fråga om personer, handling och tematik, utan också finns i förhållandet mellan språk, stoff och berättarinstans på ett radikalt sätt.[154] Hon menar att det berättartekniska fenomen som vi nu här talat om, kan kopplas till exilerfarenheten. I *Austerlitz* ser jagberättaren med samma namn redan inledningsvis ”seg selv som en annen”[155], och Nielsen uppmärksammar att han inför det ”som ikke kan fortelles[…] vender seg mot en tredjeperson, Austerlitz, for gi språk til en erfaringsdimensjon som ikke kan fortelles ut fra fortellerens status som subjektiv førsteperson”[156]. Jag skulle hävda att denna eskalerande distans hos berättaren är ett exempel på den teknik som så ofta manifesterar det splittrade subjektet i modernistisk prosa, och som därför ekar i de moderna reportagen. Berättarens alienation från den egna berättelsen kommer sig av en förlust och isolering, som lika gärna kan härledas allmänt till en modern erfarenhet, som till en särskild ”exilerfarenhet”.

Samma fenomen, om än i en mindre iögonfallande version, återfinns även hos Sebald i *Saturnus ringar*. Där blir det tveksamt hur mycket av exilerfarenheten vi kan räkna in i distanserandet, och hur mycket som handlar om subjektets mer allmänna behov av att kommentera och ifrågasätta det dokumentära förhållandet till historia och verklighet. Exemplet är intressant att jämföra med reportagets dokumentära ansats och representationens problem. Skillnaden i tid mellan berättande och upplevelse genererar samtliga delberättelser hos subjektet. I första kapitlets inledning fästs upplevelsens punkt vid sjukhusvistelsen och i berättarens begär efter vad han befarar vara

den ”för alltid försvunna verkligheten”[157], han erfar ett akut behov som tvingar honom fram till fönstret. Berättandets punkt är en annan, ett år senare, och så snart den delen av diskursen initieras ”inställer sig tvångsmässigt”[158] behovet av reflektion och tillskjutandet av fakta. I det upplevande jagets diskurs kan omöjligen den typen av fakta integreras, det kan på ett trovärdigt sätt inte ske förrän efter ett tillfrisknande. Intressant är här att användningen av distansen för reflektion och tillskjutande av fakta närmar sig den funktion som den har i reportagetexter där den legitimerar den subjektiva upplevelsen och bygger trovärdighet åt den implicite reportern.

Dissonansen är emellertid sällan uppmärksammad i sin fulla betydelse när subjektets självreflektion diskuteras. När Arne Melberg talar om ”det nya subjektet” i samband med Vladimir Nabokovs självbiografi, [159] beskriver han det just i enlighet med det fenomen av temporal distans som jag nu beskriver med hjälp av Dorrit Cohn. Det är spänningen mellan Nu och Då som betyder att Nabokovs projekt ”skiljer sig från de klassiska självbiografierna”[160]. Jag hävdar emellertid att det är den särskilda dissonansen i denna spänning som måste betonas för att vi ska kunna skilja det ”nya” subjektet från dess föregångare. Valet mellan konsonans och dissonans är ett val som består i att antingen sympatisera med sin forna upplevelse, eller att använda distansen som motor för ett slags ifrågasättande och därmed göra den synlig. Både det romantiska flanerande subjektet och realismens målmedvetet undersökande subjekt kan uttryckas genom temporal självnarration, men förhållandet till den egna upplevelsen präglas då av en konsonans. Det är först det modernistiska subjektets självnarration som utnyttjar distansen i berättaren för att etablera tveksamhet och ironi.

KONSONANS – GRÄNSEN MOT DET FÖRMODERNA

När jag urskiljer det moderna reportagets kategori och avgränsar det bakåt mot en historia full av reportagegärningar, är det främst med utgångspunkt i skillnaden som beskrivits ovan. Det moderna reportagets subjektivitet tar spjärn mot den modernistiska litteraturens subjekt och dess berättartekniska uttryck. Det är först efter modernismens genombrott som dissonansen genomgående används i reportagetexterna för att motivera subjektivitet och etablera trovärdighet. Det är också först efter sekelskiftet som reportersubjektet akut behöver hantera sitt förhållande till verklighet och representation genom att så explicit ställa fram sina tvivel.

Låt oss därför som hastigast titta på ett reportage som kan sägas befinna sig i modernitetens gränsland, och som i Sverige ofta betraktas som ett praktexempel på det litterära reportaget. August Strindbergs *Bland franska bönder* (1889) har undertiteln *Subjektiva reseskildringar*.[161] Delar av boken publicerades åren före dess utgivning i utländska tidningar, den tillkom i etapper och sammanställdes av anteckningar gjorda under flera år och i skilda resor. Här finner vi ett mycket framträdande reportersubjekt som också i de första huvudavdelningarna av boken, ”Bondeliv i en fransk by” och ”Autopsier och intervjuer”, genererar en temporal självnarration. I sista avdelningen ”Sammanfattning och slutord” överges emellertid reportageformen i hög grad och övergår i en essäistisk form.[162] Jagberättarens delning i berättande och upplevande etableras redan i inledningen ”Land och Stad”. Berättaren tar en morgonpromenad till Montmartre för att dricka kaffe och läsa tidningen och insuper intrycken av den soldränkta staden som ligger för hans fötter. Han läser en artikel om Tolstoj och går genom denna in i en reflektion över de nytända rousseauanska hyllningarna av det enkla livet på kulturens, stadens och civilisationens bekostnad.

> Skulle verkligen Europas kultur, framåtskridandets trogna tjänarinna, vara hotad av barbariet? Skola vi efter årtusenden av gång framåt, börja krypa baklänges och med blygsel sopa igen spåren av vår långa ökenvandring utan att någonsin få se det förlovade landet här på jorden som prästerna profeterat från katedralerna, vetenskapsmännen från katedrarne, skalderna från vindskammaren och dramaturgerna från scenen?
>
> Så frågade jag mig, när en gammal man i grått skägg sporde mig om jag behagade stiga upp med honom i väderkvarnen för att få utsikten några meter högre. Ja, jag ville se la cité-lumière ännu en gång innan mörkret kom, innan barbarerna burit hand på mänsklighetens skönaste konstverk som i många fall gick utanpå den blinda naturens råa formlösa skisser. [163]

Påtagligt är att även om vi kan urskilja upplevelsen från den berättande diskursen som senare kommenterar ”så frågade jag mig, när”, så föreligger ett konsonant förhållande mellan det berättande jag som minns skeendet, och det upplevande jag som med så anmärkningsvärd förträfflighet befinner sig mitt i händelsen. Vi märker när det upplevande jaget går i dialog, att diegesen är understödd av, och i full konsonans med, det berättande jagets överblick och tillgång till fakta:

> Min herre, svarade jag, den historien är verkligen en bland de få historier som jag icke känner, men om ni lever i den villfarelsen att stadsborna i denna stad äro parisare, så vill jag upplysa er om att de äro till största delen lantbor eller från provinsen. Av de 1.800.000 parisare som finnas inom murarne äro 1.031.865 från landet, 177.209 äro utlänningar och resten äro parisare.[164]

Här finns ingen dissonans, ingen tveksamhet inskriven – ingenting framstår som omprövat eller i efterhand tillagt. Detta trots att det knappast skulle framstå som märkligt om författarens alter ego i upplevande stund inte hade ordning på alla decimaler. En dylik konsonans skulle knappast vara möjlig i det moderna reportaget, eftersom etableringen av trovärdighet i senare reportage funnit sin konvention i att genom dissonansen ställa fram det splittrade subjektet och den kluvna berättarrösten. Strindbergs implicite författarsubjekt söker snarare vinna trovärdighet genom att redan i upplevelsens nu veta allt.

Intressant är att det i *Bland franska bönder* ändå finns ett uppmärksammande av klyftan mellan berättelse och upplevelse, även om förhållandet inte framställs som dissonant. Reportaget betonar på det hela taget betydelsen av den direkta och subjektiva iakttagelsen, så länge det sker av ett kunnigt och erfaret öga. Inledningen till andra delen ”Autopsier och intervjuer” söker explicit att på så vis rättfärdiga iakttagelsernas subjektiva karaktär och motivera samspelet mellan dem och faktaförmedlingen:

> Det har blivit en trossägen att man ingenting ser från kupéfönstret. Det är sant att ett ointresserat öga endast ser en häck och en rad telegrafstolpar. Men efter tre års övning och vana att se, har jag från kupéfönster ”refererat” och tecknat lanskap, flora, bondhus och redskap från Tyskland, Frankrike, Italien, Schweiz, Tyrolen, Danmark och Sverige. Jag vill därför icke tillråda någon att beskriva ett främmande land *endast* från kupéfönstret, ty villkoren för att kunna göra det, är helt enkelt att veta allt förut. Autopsien blir endast en verifiering av vad man känner.

Klyftan mellan berättande jag och upplevande jag blir i *Bland franska bönder* heller aldrig identitetsskapande på samma sätt som i moderna reportage. Det implicite reportersubjektet är redan ”färdigt”, dess position är fast, och det behöver inte utrymme för att röra sig och visa fram sin tillblivelse i någon mening. Motiveringen till textens subjektiva karaktär hänger till och med

på att det just är färdigt, att det aldrig i någon aspekt av diegesen behöver ifrågasättas. Så fungerar trovärdighet byggd på konsonans.

Att det moderna reportagets subjektivitet är utformad på andra premisser, genom att strategiskt spela mot en modernistisk litteraritet med den dissonanta konstruktionen, betyder förstås inte att alla reportage utnyttjar dissonansen i jagberättandet. Det finns flera exempel på undantag som bekräftar regeln. Å ena sidan finns reportrar under 1900-talet där jagberättandet sällan blommar ut i dissonans, även om där finns antydan om ifrågasättandet. Ett exempel är Isaak Babel.[165] Å andra sidan möter vi reportage som excellerar dissonansen genom att medvetet markera en konsonans, eller förskjuta det dissonanta draget till andra platser i subjektskonstruktionen. (Vi kommer se närmare exempel på det när vi läser Truman Capote och Sven Lindqvist.) Men sådana fall är dissonansen ändå det som gör reportagen moderna, eftersom den även i sin frånvaro hanteras och markeras medvetet.

Dissonansen erbjuder subjektet en plats i berättandet där det kan hålla sig i ständig tillblivelse, och den identitetsskapande aspekten återfinns också i det moderna reportagets reportersubjekt. Längre fram, när jag går in på talakten och det performativas betydelse i det moderna reportaget, kommer vi också att tydligt se hur dissonansen gör den här rörelsen i berättandet synlig och meningsproducerande i flera avseenden. Men först ska vi se närmare just på den identitetsskapande aspekten och hur den fungerar i ett journalistiskt och dokumentärt sammanhang.

AUTODIEGESENS GRÄNSER

Subjektiviteten träder alltså fram som en av de främsta litterära strategierna för det moderna reportaget. Självnarrationen och dess inneboende dissonanser, oro och tveksamhet inte bara tillåts utan deklareras, ställs fram, omfamnas. Ryszard Kapuścińskis inledning till *En dag till att leva* ekar återigen ”Det här är en mycket personlig bok om att vara ensam och vilsen.”[166] Och nyligen såg vi hur Peter Fröberg Idling använde sig själv och sin svenska erfarenhet som utgångspunkt i *Pol Pots leende*. Detta även om berättelsen söker sig tillbaka till det 70-tal då reportern själv låg i barnvagnen:

> Det är mitt första minne. Insidan av en barnvagn. De vuxna som går utanför, alla åt samma håll. Jag tror himlen är grå, men det kan vara en efterhands-

> konstruktion. Vi ropar och det går och jag ska snart fylla tre. Jag minns att jag tycker att det är roligt att vi ropar ”kiss”. Fast inte riktigt, för vi ropar ”Kissinger”.
>
> Kissinger!
> Kissinger!
> Mör! Da! Re![167]

Men var går då gränsen för självfokalisering i journalistikens tjänst? Hur skiljer vi reportaget från en självbiografi? Båda genrerna omfamnar subjektiviteten, båda har ett uppenbart dokumentärt syfte. Det går emellertid att göra distinktioner inom autodiegesen – att figurera som huvudperson i sin berättelse kan man göra på olika sätt, och med olika syften. Maria Nikolajeva beskriver jagberättarens position till det egna livet som en skala:

> Personligt berättande innefattar ett brett spektrum av engagemang, från så kallade berättarvittnen, som enbart registrerar yttre omständigheter och berättar någon annans historia, till en solipsistisk berättare som helt och hållet fokuserar på de egna känslorna och upplevelserna.[168]

Vi skulle kunna låna det solipsistiska som nyckelord för vår distinktion, även om det inte bara är berättarkonstruktionen som utgör subjektiviteten, utan även den implicite reportern. Skillnaden i subjektivitet handlar om att antingen, som i självbiografin, skriva subjektet eller, som reportageformen påbjuder, skriva *genom* subjektet. När det subjektiva övergår från att filtrera verklighet och skeende genom subjektet till att konsolidera en självupptagenhet – då genererar det heller inte längre den trovärdighet åt en implicit reporter, som motiverar subjektivitet i reportagetext. Balansgången för journalistiskt jagberättande är denna mellan solipsism och ödmjukhet.

Peter Fröberg Idling balanserar sin autodieges genom att tänja dissonansen i berättarkonstruktionen. Ifrågasättandet av den forna upplevelsen är maximal, det berättande jaget litar inte till sig själv som upplevande. Särskilt inte som treåring – det ironiska i situationen som citeras ovan tar bort all självupptagenhet. Varken berättaren eller läsaren behöver tro på att minnet verkligen är sant. Det viktiga med sekvensen är att ingjuta den svenska erfarenheten av demonstrationen, återigen som kuliss.

Som vi ska se i analysen av Kapuścińskis journalistik, kan reportaget alltså mycket väl vara en personlig bok om att vara ensam och vilsen – så länge

jaget i texten inte skymmer sikten för läsaren. Om berättaren låter berättelsen handla om sig själv snarare än om det som ska skildras kan reportaget få stora problem i fråga om trovärdighet och relevans. Å andra sidan kan det berättande jaget, genom att fokalisera sig själv som närvarande och upplevande, ändå tämligen riskfritt framställa sig själv i samma andetag som skeendet filtreras genom denna upplevelse. På något sätt tycks subjektets splittring i det moderna reportaget kunna förskjuta och motivera en annars direkt störande självreflektion. Låt oss fortsätta med ett illustrerande exempel ur Maciej Zarembas reportagebok *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige* (2006). Reportern har gett sig ut på en resa över Östersjön:

> Hon är egentligen från Litauen, säger hon. Då ber jag om hennes namn. Det är svårt att stava, säger Anna: ”Zeta,a,r,e,m,b,a… Vill du att jag upprepar?”
>
> Jag sväljer. Sedan räcker jag fram mitt kort. Innan hon hunnit ta det känner jag skammen komma. Vem äger visitkort i Balvi? Vi har samma ovanliga efternamn, vi stammar nog från samma klan i Litauen, som historien började förskingra för 600 år sedan. Slumpen har gjort att hon har hamnat i den fattiga, jag i den rika delen av världen. Och det första jag gör är att dra upp beviset på denna åtskillnad. [169]

Det upplevande jaget är påtagligt överraskad av situationen, blir torr i halsen och lämnar över sitt kort som ett tyst svar på varför han inte behöver få efternamnet bokstaverat för sig. Men detta görs innan han hinner tänka tanken om det obarmhärtigt ofina med en sådan gest. Hade det berättande jaget, med all sin överblickande kunskap om händelsernas ordning och konsekvenser, varit den som mött kvinnan hade han med största sannolikhet hanterat situationen annorlunda. Nu omvandlar det berättande jaget istället detta sitt pinsamma misstag till något konstruktivt för reportagets framtoning. Dissonansen räddar i någon mån projektet. Reflektionen över det egna namnets ursprung skulle på inga villkor fungera med en konsonant berättarinstans. Fokus skjuts visserligen bort från kvinnan som jaget möter mot jaget självt – men resulterar ändå i att själva mötet framhävs. På så vis förskjuter dissonansen läsarens uppmärksamhet från autodiegesens utlevande, till den igenkänning som blir resultatet. Det här exemplet är på gränsen för vad en journalistisk berättelse kan kosta på sig. Om läsaren tillåter självfokusering av det här slaget har det endast att göra med att dissonansen omfamnas, att det berättande jaget så öppet förebrår sitt upplevande jag.

Någonstans här görs vi också uppmärksamma på den identitetsskapande plattform som dissonansen erbjuder subjektet. Jagets utveckling mellan då och nu är en tillblivelse som skrivs fram med berättandet, även i de allra mest konkreta fall av rörelse från tillkortakommande till insikt – det behöver inte alltid vara fråga om en komplex hantering av brist, förlust eller utanförskap, så som det moderna subjektet i sin skönlitterära skepnad så ofta kommunicerar.

Den identitetsskapande aspekten som dissonansen erbjuder subjektet kan heller aldrig få det egenvärde i reportaget som det kan ha i ett rent skönlitterärt sammanhang. Återigen ser vi hur det journalistiska syftet förändrar den litteraritet som reportaget använder sig av. Subjektets tillblivelse, den ständiga rörelsen, får i reportagetexten en annan tyngdpunkt. Skapandet av identitet hos reportersubjektet stannar aldrig vid egenvärde, utan syftar till att lyfta fram den mötessituation som utmärker reportagets genre.

MÖTET OCH SUBJEKTSKONSTRUKTIONEN

Som redan noterats är det subjektets position i bemärkelse av att vara vittne som ofta förekommit som grund när man sökt komma åt reportagegenrens subjektivitet.[170] Den allmänna hänvisningen till reportaget som en ögonvittnesform av nyhetsförmedling är dessutom vanlig inom journalistiken.[171] En fara med att använda vittnet som grund för definition och analys är, som sagt, att de betydelseskapande skillnaderna mellan explicit reporter, implicit reporter och berättare tenderar att förbises. Ett mer överhängande problem är emellertid, att betoningen av vittnet skymmer en annan aspekt av den subjektspositionerande verksamheten som visar sig vara så viktig för reportagets genrebestämning – nämligen mötet.

Med vittnet associerar vi en tystnad och en passiv blick, som inte korresponderar med det reportersubjekt som aktivt letar upp ett stycke verklighet, som söker sitt möte med en annanhet. Denna skillnad i subjektets position är det som ytterst skiljer reportaget från andra typer av dokumentära genrer, där subjektiviteten på liknande sätt fyller en retorisk roll för trovärdighet och tillförlitlighet. I den dokumentära vittneslitteraturen har vi exempelvis ett subjekt som genom sin ögonkontakt med skeendet producerar tillförlitlighet med att förmedla ett ”Jag var där, detta är berättelsen om vad jag upplevde”

– men hos detta vittne är skeendet påtvingat, tystnaden och passiviteten är den givna utgångspunkten. Reportersubjektet producerar visserligen samma garanti med orden ”Jag var där, detta är berättelsen om vad jag upplevde”, men detta är ett resultat av att reporterblicken tvingar sig på skeendet snarare än tvärtom. Redan där får alltså mötet en särställning i definitionen.

Det är också mötet som skiljer reportaget från andra subjektiva journalistiska genrer, som essän[172] och krönikan. Den skrivande journalisten utnyttjar där i lika hög grad subjektiviteten som princip, och drar nytta av sin egen person i textkonstruktionen – men det är inte mötet som är den självklara grunden för story och diskurs. I den här undersökningen kommer skillnaden främst att belysas i samband med analysen av de reportage som tänjer sin subjektivitet mot en essäistisk självframställning. I analysen av Sven Lindqvists *Kina Nu, Vad skulle Mao ha sagt?* kommer vi att se hur subjektivitetens tyngdpunkt flyttas från mötets grundsituation till essäistikens prövande hållning och därmed till ett annat läsartilltal. Detta kommer i sin tur att påverka hur etiken etableras i det reportaget. I analysen av Joan Didions ”Slouching towards Bethlehem” får vi anledning att åter fundera över genregränserna eftersom hon givit ut flera av sina reportage under rubriken ”essays”, och inte heller kritikerna av hennes texter brytt sig om att skilja reportagen från de essäistiska texterna. Med mötet som grund för genrebeskrivningen blir distinktionen både viktig och enkel att göra.

Den identitetsskapande aktiviteten som den dissonanta självnarrationen etablerar i reportagetexten visar sig förbunden med mötessituationen. Mötet och subjektiviteten är i själva verket beroende av varandra för reportagets konstitution – subjektiviteten belyser mötet, mötet belyser subjektet. Mötet med annanhet skildras genom subjektet av de anledningar som ovan beskrivits; eftersom perspektivering anses vara enda sättet att närma sig skeendet och för att dissonansen i berättandet etablerar trovärdighet med en ärlighetens retorik. Men det är också mötet som i sin tur möjliggör subjektets födelse. Reportersubjektet både föds och berättas i mötet med annanheten, och detta moment har, som vi ska se längre fram, allt att göra med reportagetextens etik.

Innan undersökningen ger sig in på etikens område måste vi emellertid se till en annan sida av mötessituationens och subjektivitetens särställning: När reportersubjektets möte blir motor för textkonstruktionen görs vi uppmärksamma på den narrativisering av skeendet och den performativa akt som detta innebär. Narrativiseringen har därmed allt att göra med reportagets subjekti-

va strategi, men jag ska nu försöka närma mig detta från ett annat håll, som en ny ingång i åskådliggörandet av reportagets litteraritet.

Narrativitet

I bemärkelsen av att vara berättelsen om reporterns möte med verkligheten, lägger reportaget särskild tyngd vid berättelsen som konstruktion av verklighet och vid berättandet som performativ akt. Reportagets genre går, som sagt, under många namn, och många av dem vill befästa texttypens berättande drag. ”Narrative journalism”, eller ”narrative literary journalism”, är namn som understryker just berättelsens betydelse för den litterära journalistiken. När John C. Hartsock betonar det berättande draget i den litterära journalistiken, är det inte minst för att skilja reportageformen, ”narrative literary journalism”, från annan litterär journalistik.[173] När jag själv framhåller mötessituationen för avgränsandet av reportagets kategori, är det ett sätt att ytterligare skärpa berättelsekriteriet. Reportagets form är inte bara en berättelse, utan dessutom den specifika berättelsen om reporterns möte med skeende och personer.

När det gäller berättelsens generella betydelse för reportaget har utläsarna av journalistik länge varit eniga, vilket Hartsock också härleder tillbaka i tidigare amerikansk forskning om journalistikens historia. Som exempel kan nämnas Michael Schudsons särskiljande av ”story” och ”information” i olika typer av journalistiskt skrivande.[174] I det svenska sammanhanget ser vi alla möjliga fraktioner i hyllandet av berättelsen inom reportageforskningen, och inte sällan omtalas genren som ”berättande” journalistik. Här möter vi en romantisering av berättelsens kraft som tangerar mytologisering. Sören Larsson skriver ett engagerat förord till sin bok om berättande journalistik, där berättelsen hyllas som ett grundläggande mänskligt behov.[175] Anders Sundelin talar personligt om berättelsen som livsavgörande i sin inledning till *Konsten att berätta en historia*: ”människan behöver goda historier” menar han, och minns sin egen barndoms sagor.[176] Stig Hansén och Clas Thor hänvisar till och med till sagans ursprungliga form som gör sig påmind i reportagets form.[177] Det är fråga om en stämning som reportaget tar avstamp i, ett slags reminiscens av muntlig tradition från lägereldarnas tid. Hur svag en sådan stämning och atmosfär än kan te sig som mål för vetenskaplig undersökning, ska dess betydelse för reportagets utövare och mottagare inte underskattas.

Vaga uppfattningar om den berättande formens länk till något ursprungligt, hänger för reportagets del även samman med de diffusa och allmänna uppfattningar av vad litteratur och litteraritet är. Åberopandet av berättelsen är också åberopandet av det litterära som motstånd till objektivitetens ideal, och även en strategi som innebär att ge en alternativ hemvist för sanning och tillförlitlighet. Men berättelsens form erbjuder även en grundstruktur för reportagets uppbyggnad, en igenkänning och ett tryggt mönster för presentationen av fakta. Detta fungerar oavsett om syftet med det enskilda reportaget är att ifrågasätta berättelsen som en möjlig väg för representation, vilket vi ser i de fragmentariska berättandet som möter hos exempelvis Joan Didion. Att berättelsen som form på så vis sjunker ner i reportagets konstruktion, och visar sig genom en mängd olika metafenomen, är därför inte överraskande. Vi ska lägga märke till hur narrativiteten samspelar med den subjektivitet som reportagegenren ställer fram. Det personliga anslaget i berättandet visar sig producera en för genren mycket betydelsefull performativ rörelse. Det är talaktens rörelse som här genererar en typ av självframställning, som dels är signifikativ för det dokumentära syftet och dels är nödvändig för att etablera etik i mötet med annanheten.

INTERTEXTUALITET

Berättelsens form erbjuder en struktur åt reportagets förmedlande av fakta. Återigen ställs vi inför motsättningen mellan innehållets sanningsanspråk och formens konnotationer av skönlitterär fri fabulering. Bara anammandet av berättelsens formspråk som sådant innebär ett slags intertextualitet, och försätter läsaren av reportaget i omedelbar kontakt med tusen och åter tusen andra berättelser. Men ofta är det dessutom specifika skönlitterära texter som åberopas. Hur fungerar en sådan intertextualitet som litterär strategi? Vad är det som den journalistiska texten finner så angeläget i det förut skrivna, att den är beredd att utmana läsarens konnotationer med skönlitterära referenser?

1999 belönades Jacek Hugo Bader med priset ”Polsk Pulitzer” för ett reportage som använder Dantes *Den gudomliga komedin* som hypotext[178], och som utgör ett mycket tydligt exempel på hur hänvisningen till episkt berättande fungerar som strategi både på ett generellt och specifikt plan. Berättarjaget i Baders ”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk” vandrar likt Dantes alter ego

genom helvetets nio kretsar.[179] Staden Semipalatinsk ligger nära ett område i Kazakstan, där ryssarna företog ödesdigra mängder atomsprängningar efter andra världskriget och där det radioaktiva avfallet gett efterverkningar i generationer. Reportaget inleds med citat ur *Den gudomliga komedin* – ”för att klart ställa fram de nya tingen må sägas att vi nådde till en hed vars bädd aldrig låtit någonting växa än.”[180] Sedan följer vi berättarens möten med läkaren, prästen, professorn, herden – genom alla fasor till den nionde kretsen som ligger i ett rum på barnhemmet:

> Det är rummet för barn som inte kan sköta toalettbesöken själva men som ändå är rörliga och inte sängbundna. Hela dagen plågas de i stocken. Man har tänkt ut ett mycket raffinerat tortyrredskap till dem.
>
> […] Man har klippt hål i baken på kläderna, det vill säga trasorna. De nakna stjärtarna sticker fram i hålen, under dem står fulla pottor.
>
> De vrider sig hela dagen i sina bojor, böjer sig, sträcker, spänner. De vill springa iväg, flyga bort, klia sig i örat…[181]

Varje krets fram till den nionde annonseras i rubriker. Det är tydligt att Baders berättelse både lutar sig mot strukturen av vandringen genom helvetets delar, och därmed direkt kommunicerar den stämning som Dantes epos står för. Men vid närmare anblick märks att det endast är ett mycket löst samband vi ställts inför. Helvetet i Baders berättelse bestraffar inga syndare, men plågar oskyldiga människor. Transformationen är bara en ansats – tortyren som ”man tänkt ut till dem” är naturligtvis varken tänkt som ett straff eller ett uttryck för beräknande ondska, utan en ohygglig omständighet i katastrofens följd. Att de förvridna, fördärvade och sjuka människor som reporterjaget möter i Baders text är oskyldiga, förstärker det intryck av fasa som hypotexten infogar som grundstämning. Till skillnad från Dantes berättarjag framstår också Baders reporterjag som känslomässigt mycket distanserad.[182] Det upplevande jaget är endast beskrivande i sin koncentration på det yttre skeendet, och det berättande jaget tillför torra fakta. Men i kontrast till besöket i helvetet blir effekten av den strama och avskalade rösten i det närmaste brutal. Förklaringen finner vi i det fullkomligt obegripliga som ska berättas, ”[…] det jag fick se i Sarzjal var värre än allt jag kunnat föreställa mig.”[183] Det som ska beskrivas är obeskrivbart och det är uppenbart för läsaren att reporterjaget gör det enda möjliga av situationen. Den här typen av känslomässig stumhet i förstapersonsreportage fungerar inte sällan just

med en intertextuell hänvisning. Baders reportage vinner genom att referera till den klassiska helvetesvandringen en atmosfär som ett reportage i det här begränsade omfånget (publicerat i press) annars skulle ha svårt att upprätta på egen hand. Tillsammans med den känslomässigt distanserade berättaren fungerar en tämligen vag hänvisning till det specifika eposet som en strategi för att stärka det känslomässiga tilltalet till en implicit läsare. Observera att vi återigen har att göra med en berättarkonstruktion, där jagberättaren skiljer sig markant från den implicite reportern – det finns ingen läsare som skulle uppfatta avsändaren av den här reportagetexten som okänslig eller känslokall. Den emotionella retoriken fungerar genom att de tomrum som texten lämnar fylls i av hypotexten.

Att det är ett klassiskt epos som utgör hypotext i det här fallet, och inte någon annan dokumentär referens, påverkar alltså inte reportagets journalistiska trovärdighet åt något håll. Strategiskt verkar hänvisningen till den specifika litterära berättelsen endast som emotionell retorik. Intressant är emellertid att det oftare tycks vara poesi och lyrik som reportagen vänder sig mot för att söka den typen av emotionellt understöd i uttrycket, än just den episka och berättande formen. När Joan Didion använder sig av Yeats dikt i sitt förord till *Slouching towards Bethlehem: Essays* är det en emotionell retorik som dels ska förankra reporterjagets sinnesstämning inför representationen, dels erbjuda en mall för tolkningen av skeendet (vilket det upplevande jaget inte förmår), och fylla tomrummet på känslor enligt principen som jag beskrev ovan. Men samtidigt tar relationen aldrig steget fullt ut i det intertextuella förhållandet. På liknande sätt ska vi se hur Djuna Barnes använder sig både av Baudelaire och av en uppsjö modernistiska diktare för att skriva fram representationens problem i *Vagaries Malicieux*. Hos Svetlana Aleksijevitj möter vi ibland enskilda diktrader som får färga läsningen av åtskilliga sidor, men som ändå inte kan beskrivas enligt någon djupgående intertextuell strategi. Det är återigen själva reporterjagets gärning som sätts i rörelse med poesin i Aleksijevitjs *Kriget har inget kvinnligt ansikte* (1985):

> Rent fysiskt känner jag den kroppsliga smärta, som bor i denna lilla kvinna, insvept i en gammal pläd. 'Flicka lilla…' säger hon till avsked […]
>
> Jag vet att jag inte är skyldig
> till att de andra inte kom tillbaka från kriget.
> Till att de – en del äldre, en del yngre –

> blev kvar där borta, och inte är det tal om
> att jag skulle kunna ha räddat dem.
> Det är det inte tal om, och ändå, och ändå…

> Nu kan jag inte bli kvitt denna dikt av Aleksandr Tvardovskij, hans ”och ändå, och ändå…”, och jag kommer att fortsätta söka efter flickor som varit vid fronten, fylla tiotals anteckningsböcker och ljudkasseter med deras berättelser och lida och hoppas med dem. Och tro. […][184]

Intervjuerna som följer har alla detta omöjliga samvete som grundton, det är både det ärende som intervjuerna osökt tycks uppehålla sig vid och den stämning som reporterjaget hela tiden faller in i.

Poängen med en sådan notering om poetiska intertexter här i utredningen av narrativets ställning i genren, är att jag finner det förbryllande att det i den korpus av reportagetexter som ligger till grund för undersökningen finns så få exempel på starka intertextuella samband till episka och romaneska litterära verk – vilket ju kunde tänkas vara en tacksam strategi.[185] Trots att reportagegenrens form själv lutar sig mot berättelsen som struktur, tycks det, när det kommer till litterära intertexter, som om det lyriska erbjuder mer pregnans i de svaga intertextuella samband som så ofta dyker upp. Som jag tidigare nämnt innebär litterär strategi för reportagen inte sällan en hänvisning till en diffus kategori eller stämning, och de intertextuella markörerna kan beskrivas som ett led i detta när de sträcker sig efter en emotionell grundton för berättandet.

Istället är det hänvisningarna till berättandets form generellt som karakteriserar reportagegenrens intertextuella band till berättelsen. Även när Jacek Hugo Bader i exemplet ovan använder Dantes specifika verk som modell, är det främst det diffusa och generella i hänvisningen till berättandet som ger verkan genom reportagettexten. Som vi ska se även när vi går vägen genom språkfunktionen för att söka ringa in reportagets litteraritet, visar genren upp ett speciellt förhållande till allmänna och vaga föreställningar om vad litteratur är. Det generella, diffusa och vaga är således en referens som vi kommer att återkomma till och söka fler svar i.

METAFIKTION

Berättelsens struktur har vuxit till att bli en konvention för reportaget, och genererar olika metatextuella fenomen i texterna. Det handlar om uppmärksammandet av den egna berättelsen, om den egna processen av berättande och om en uttalad medvetenhet om händelsernas fiktionalisering. Reportagets berättelse tycks aldrig bara vara berättelsen om en verklighet, utan samtidigt också berättelsen om det subjekt som försöker berätta om den, och därmed också berättelsen om hur representationens dilemma ska hanteras. Detta är genrens konstituerande komposition och en ständig dubbelexponering, vilken ger sig till känna genom olika typer av metafenomen – som explicita berättarkommentarer i texten, som implicita mönster eller som paratextuella uttalanden i inledningar och förord.

Hanna Krall inleder reportaget ”Lokförare C:s föredömliga liv”[186], berättelsen om en hårt arbetande järnvägsarbetare i Polen på 1970-talet, med att berätta om det som aldrig hände:

> Såhär skulle det ha varit.
>
> Klockan elva kommer C. infarande på Centralstationen. På perrongen väntar de redan allihop: lokstallsförmannen, partisekreteraren, fackordföranden, orkester och TV-kameror. Förmannen uttrycker rörd sitt tack för mångårigt, föredömligt arbete och ordföranden överräcker fem nejlikor. (s. 28)

Under loppet av någon sida fortsätter Krall den detaljerade redogörelsen, för att sedan bryta av berättelsen:

> Ordföranden […] skulle verkligen ha väntat sig vad som helst, bara inte detta att lokförare C. efter trettio års mönstergillt arbete och ett halvt år före pensioneringen skulle upphöra att vara en föredömlig järnvägsarbetare och att denna vackra tillställning därmed inte skulle kunna gå av stapeln på Centralstationen. (s. 29)

Fram växer sedan den andra berättelsen om den polska statsjärnvägens hårt hållna arbetare, som utan att ens tänka på sitt bidrag som något slags uppoffring, viger sitt liv åt arbetet. Lokförare C. arbetade för mycket. Ända till den dag då han fullkomligt utmattad kör ihjäl sig själv och femton tågpassagerare. Den inledande raden ”Såhär skulle det ha varit” vrider direkt in texten i en

medvetenhet om att detta är en berättelse, och att det dessutom inte är den sanna berättelsen. Men detta metafenomen innebär inte något ifrågasättande av den påhittade berättelsens relevans för reportagets helhet. Berättaren är på plats i ett skeende som aldrig ägt rum, men den implicite reportern behåller ändå förtroendet i den dokumentära ansatsen.

Återigen påminns vi om den narrativa genrekonventionen och reportagets hyllande av berättelsens form. Metarörelsen i Kralls text pekar inte bara ut den enskilda berättelsen, utan även berättelsens form generellt. I förlängningen kommenterar den även frågan om representationens möjligheter: Att berättelsen inte är sann i ontologisk mening påverkar inte dess möjlighet att beskriva verklighet och ge en tydlig bild av situationen. I den andra berättelsen som sedan tar vid, den som går in det faktiska förloppet, behåller berättaren insikten om sitt eget berättande genom kommentarer som ”Låt oss försöka med en liknelse” (s. 30), och ”Här har vi kanske kommit fram till kärnan” (s. 30) osv. Det metafiktionella spelet, som så ofta möter hos Krall, är inte sällan drivet till en punkt där det går flera varv runt i framställandet av sig själv som just spel med verklighetsåtergivning. Det är något som vi kommer att se mer av i den mer ingående analysen av ”En Hollywoodroman”.

Det är inte alltid som metakommentarerna är så tydliga i reportagetexterna. Ofta samspelar de med subjektivitetsmarkörer som ovan studerats, när berättaren explicit i texten frågar sig ’Hur ska jag kunna berätta detta?’, som i Djuna Barnes slutrader i Parisreportaget *Vagaries Malicieux* – ”And I say to myself, shall I tell the world what Paris meant to me […] I do not know.”[187]. Hos Tom Wolfe låter det ”I couldn’t tell you for sure which of the Merry Pranksters got the idea for the bus […].[188] Ifrågasättandet av berättelsen får automatiskt en metafunktion, precis som intertextuella markörer av den typ som vi ovan såg hos Jacek Hugo Bader också får metatextuella dimensioner. Men det finns något i frekvensen och vurmandet för det metatextuella som kräver en förklaring. Hur ska man förstå detta genretvång hos reportaget, att ständigt ge sig till känna som just berättelser och berättande? Uppmärksammandet av narrativiseringen tycks ha ett långt mer komplicerat förhållande till den journalistiska gärningen, än att bara vilja öppet omfamna berättandets litterära gestalt inför ögonen på den objektiva journalistiken.

I skönlitteratur pekar effekterna av metaberättandet åt ett annat håll än i den dokumentära berättelsen. Lubomír Dolezel påpekar att metafiktion, eller ”self-disclosing narrative” som han kallar det, är en form av självuttömmande berättande som sätter auktorisationen ur spel,[189] – det vill säga att

utsagornas giltighet kan ifrågasättas. Att både skapa en fiktion och samtidigt berätta historien om dess tillkomst, blottlägger enligt Dolezel tillblivelsen på ett sätt som gör att vi inte kan upprätthålla fiktionsvärdens autenticitet.[190] I berättelser med dokumentär intention tycks emellertid förhållandet vara det omvända. Tillförlitlighet och trovärdighet etableras genom metakommentarerna till berättelsen på liknande sätt som vi sett att blottläggandet av subjektiviteten gör, och inte sällan fungerar dessa två aspekter tillsammans. Det är en ärlighetens retorik som sätts i gång av momentet med öppenhet och blottläggande. Därmed är det redan tydligt att metaberättandet har en funktion i den dokumentära texten som den inte har i skönlitteratur.

När Joan Didion inleder ett reportage från Kalifornien ”This is a story about love and death in the golden land[…] ”[191] öppnar hon direkt ett öga mot strukturen. Beskrivningen av inställningen till livet i det förlovade landet som följer tillåter sig sedan att vara smärtsamt generaliserande, effektivt retorisk och stilistiskt slagfärdig – helt utan anspråk på nyansering.

> The future always looks good in the golden land, because no one remembers the past. Here is where the hot wind blows and the old ways do not seem relevant […][192]

Efter bakgrundsteckningen av denna kaliforniska livsstil kommer vi till huvudpersonen själv, kvinnan som dömts för att ha mordbränt sin man: ”The case of Lucille Marie Maxwell Miller is a tabloid monument to that new life style.”[193] Den generaliserande och klichéartade framställningen av bakgrundsmiljön står i relief till det personliga öde som sedan får sin detaljerade berättelse. Berättaren överdriver den stereotypiska bilden av den amerikanska drömmens fästning, men inte för att låta berättelsen om det enskilda ödet ifrågasätta denna bild (vilket naturligtvis vore en möjlig väg att gå), utan för att till punkt och pricka befästa den. Det finns ett intressant metaperspektiv här som möjliggör för reportaget att ändå etablera den journalistiska trovärdigheten. När berättaren först blottlägger sin situation av att ställa fram en schablon och sedan, i den enskilda teckningen av det personliga ödet, inte kan göra annat än att bekräfta denna schablon, delas överraskningen med läsaren. Det är som om vi ser en implicit reporter slå ut med armarna i en uppgiven gest och säga ’nåväl, jag vet att det låter otroligt, men det är faktiskt just så det ligger till’. Eller, med ett sting av ironi, just så som berättaren presenterar huvudpersonen:

> Of course she came from somewhere else, came off the prairie in search of something she had seen in a movie or heard on the radio, for this is a Southern California story. (s. 7)

Metakommentarerna innebär här ett blottläggande av reportersubjektets dilemma när denne finner verkligheten överensstämma med mallberättelsen, och understryker den öppenhet och ärlighet som reportaget söker kommunicera. Auktorisation i dokumentär text kan således inte sägas bli underminerad av metatextuella strategier, snarare innebär metaperspektiven att tillförlitligheten stärks. Blottläggandet av texten som berättelse vänds till något konstruktivt för det journalistiska syftet, snarare än väcker ett ifrågasättande av berättandets legitimitet i sammanhanget.

Metafenomenens funktion i det litterära reportaget pekar således mot samma mål som vi sett att uppvisandet av subjektiviteten siktar – mot en ärlighetens retorik som ska stärka den dokumentära trovärdigheten. Ibland sammanfaller dessutom uppvisandet av subjektet och framställandet av berättandet och berättelsen i denna retoriska rörelse. Phyllis Frus uppmärksammar den här effekten i ett tämligen okänt och annorlunda reportage av Ernest Hemingway i *Toronto Daily Star* 1923 med rubriken ”Japanese Earthquake”:

> In order to counteract the usual assumptions that reporters who interview survivors are inconsiderate or even coldblooded, Hemingway “alienates the apparatus”; that is, he shows the process of obtaining the interview, narrating the “story of the story” in third person, and allowing access to the journalist’s consciousness at brief but crucial moments. As a result the reader is offered the opportunity to identify with (that is, exchange her subjectivity with) not only the survivors but the journalists who must carry out the assignment at the risk of becoming callous or cynical.[194]

Frus läser reportagets mycket tydliga metaberättande som ett sätt att låta objekt och subjekt närma sig varandra. Och därmed som något helt väsensskilt från den objektifierande stil som Hemingway i övrigt utvecklade, och som nyhetsjournalistiken också anammade under seklet. ”Japanese Earthquake” är onekligen ett spännande exempel, i och med tematiseringen av metaperspektivet – att reportaget så tydligt är berättelsen om reportagets tillkomst, men det är uppenbart att denna självreflekterande metod innehåller så mycket mer än det Frus uppfattar som en kommentar till den objektifierande jour-

nalistiken. Det mest intressanta är något som Frus bara nämner i förbigående, nämligen att metaberättelsens effekt blir att läsaren sympatiserar med journalisten. Frus läser här in den explicite författarens behov av att försvara journalistens utsatta position när katastrofens offer ska intervjuas, men detta är i själva verket bara en liten del av funktionen. Reportaget avslutas, som Frus kommenterar, med frågan om vem som ska skriva det:

> ”Who’s going to write the story. You or me?” asked the girl reporter.
> ”I don’t know,”said the reporter.[195]

Frus menar att läsaren kan börja ifrågasätta textens syfte, fråga sig om ämnet är den journalistiska verksamhetens problem eller det som jordbävningsoffren har att säga.[196] Jag skulle istället säga att det är med en sådan effekt som ärlighetens retorik når sitt crescendo. Berättarens och reporterkaraktärernas förvirring över situationen smittar inte alls av sig på bilden av den implicite reporterns trovärdighet eller kontroll över syftet. Det dubbla blottläggandet – både av den narrativa processen *och* av dess subjektiva och perspektiverande karaktär – exemplifierar ett slags helgjutning av den dokumentära auktorisationen. Det här är alltså ett exempel där metaberättandets inverkan, blottläggandet och uppvisandet, är mycket lätt att upptäcka. Men även mycket mer subtila metafenomen (precis som subjektiva strategier) påverkar naturligtvis uppbyggnaden av trovärdighet och tillförlitlighet i reportagetexterna.

Resonemanget pekar återigen ut den märkvärdiga förskjutning av en litterär strategisk funktion, som sker i övergången mellan skönlitterär kontext och det pragmatiskt dokumentära sammanhanget. Metaberättandets funktion tycks överförd till reportagesammanhanget helt byta riktning. Låt oss, återigen, jämföra en sådan omkastning med vad som framkommit i forskning om historiografins relation till fiktionslitteratur. Med Monika Fluderniks ord:

> Metanarrative discourse, in historical writing, serves to underline the historiographer’s cautious and circumspect treatment of available evidence and therefore enhances the realist illusion, whereas in the fictional realm, the creative inventiveness of the writer is foregrounded much to the detriment of the realist illusion.[197]

Slutsatsen om metaberättandets funktion i historiografisk text omfattar det som i min undersökning framkommit om både auktorisation, tillförlitlighet

och ärlighetens retorik. Men vi ska nöja oss med en sådan hastig jämförelse här, eftersom likheterna mellan historiografi och reportagegenren inte kan observeras utan en mängd parenteser. Exempelvis gör den grundläggande mötessituationen i reportaget, som vi ska se, att textens självframställande drag också etablerar den performativa rörelsen på ett sätt som betonar mötets etiska dimension.

PARALLELL TILL HISTORIOGRAFISK METAFIKTION

När det nu har blivit uppenbart att det moderna reportagets dokumentära ansats lutar sig mot både subjektivitetens strategi, och mot ett självreflekterande berättande, ska jag försöka belysa det moderna reportaget med en parallell till forskningen om historiografisk metafiktion. Det aktualiserar en annan hantering av den moderna representationsproblematiken, vilken i samtal med Linda Hutcheon skulle kunna beskrivas som karakteristisk för en postmodernistisk litteraritet. Postmodernismens dubbla rörelse av återgång och självreflekterande underminering av denna återgång, som den beskrivs av Hutcheon,[198] kan egentligen lokaliseras redan i den subjektiva strategi som jag tidigare uttryckt i termer av dissonans. Detta eftersom det enträget dissonanta förhållandet i subjektet innebär att det personliga perspektivet framhävs samtidigt som dess förmåga problematiseras. När sedan de metaberättande inslagen dessutom visar sig så betydande i den dokumentära auktorisation som etablerar reportagets trovärdighet, väcks frågan om genrens relation till denna postmodernism.

En postmodernistisk litteraritet, som enligt denna definition förenklat innebär en medvetenhet om att modernismen verkat och där det nyrealistiska formproblemet hanteras med meta- och intertextuella laborationer,[199] har mycket gemensamt med en genre som på grund av sin dokumentära ansats aldrig kunnat dela den yttersta modernistiska ambitionen av textautonomi och av systematiserat brott med realismen. Jämförelser mellan den historiografiska metafiktionen och det moderna reportaget, borde därför kunna belysa metafenomenens betydelse för reportagets representationsproblem.

Med historiografisk metafiktion avses hos Hutcheon en litteratur som både är självreflexiv och som arbetar med historiska händelser och personer. Där finns medvetenheten om att historia och fiktion är mänskliga konstruk-

tioner, samt den aspekt som innebär att den alltid arbetar inom konventioner i syfte att bryta ner dem.[200] Så långt sammanfaller den historiografiska metafiktionen med reportagets genre. Den viktiga skillnaden är naturligtvis att historiografisk metafiktion alltjämt ska betraktas som en skönlitterär textkategori, en del i romangenren. Det moderna reportaget ifrågasätter enligt samma principer språkets, historiens och subjektivitetens möjligheter – men det gör det med en journalistisk utgångspunkt, inte en skönlitterär. Hutcheons beskrivning poängterar att historiografisk metafiktion aktivt söker litteraturens marginaler, gränsen mellan liv och konst,[201] och samma sak gör det moderna reportaget. Men där historiografisk metafiktion suddar linjen med vänsterhanden gör reportaget det med höger hand – och viktigast av allt: reportagets genre *använder* sig i hög grad av litteraritet, vilket gör att strategierna måste vridas ett varv till innan den finner sin plats i reportagetexten.

När det gäller narrativiseringens strategier i de moderna reportagen vore det lätt att påstå att de ofta uppträder med de postmodernistiska förtecken som Hutcheon ser i historiografisk metafiktion. Att vi så ofta träffar på ett näst intill inbyggt metaberättande som inte bara är medvetet och framhävt, utan dessutom ifrågasätter sin egen legitimitet som just meta-möjlighet, är det mest påträngande argumentet, eftersom resultatet inte blir ett nytt säkrat värdesystem utan bara en fortsatt destabilisering. I jämförelse med de subjektiva strategier som vi tidigare noterat är det tydligt hur vi måste söka förklaringen till detta inom ett annat litterärt paradigm än det modernistiska: Det framträder även en dubbel rörelse i subjektskonstruktionen när perspektiveringen ställs fram och ifrågasätts, men där är det en modernistisk tanke som är verksam – eftersom att subjektiviteten trots allt, och paradoxalt nog, kan erbjuda något slags stabilitet i konstruktionen, och därmed en hemvist för meningsproduktion.[202] Tanken på att försöka placera reportagegenren som helhet i antingen en modernistisk eller postmodernistisk tradition, på liknande sätt som försökts göras med den historiografiska metafiktionen, framstår förstås lika befängd som onödig. Men det är intressant att se hur det i ett och samma reportage är möjligt att finna strategier som pekar mot olika litterära paradigm. Variationerna kan betraktas som en följd av att reportagen i retoriskt syfte aktivt *använder* sig av litteraritet i form av olika strategier, snarare än att denna litteraritet artikulerar epokal tillhörighet.

För narrativiseringens strategi i reportaget är detta postmodernistiska

återtagande av historien och berättelsens strukturer mycket passande. Det är ett ledljus för en genre som varken kan förskjuta historisk verklighet eller fullt ut låta berättelsens grundstruktur försvinna in i formexperiment. Reportagets fenomenologiskt bearbetade erfarenhet av den objektiva journalistiken genomför narrativiseringen som strategi och konstruktion. Hanteringen av förflutenhet och verklighet handlar inte om något nihilistiskt förnekande, utan snarast om det i postmodernismen som Hutcheon beskriver som ett villkor för åtkomsten av förflutenhet:

> It does not deny the existence of the past; it does question whether we can ever know that past other than through its textualized remains.[203]

För det är just som organisering, textualisering och konstruerande element av verkliga händelser som den narrativa formen har mest att erbjuda reportaget. Den formen behövs, inte minst för att den ska kunna upphävas och diskuteras som ett led i ifrågasättandet av representation.

När Hutcheon diskuterar likheterna mellan historiografisk metafiktion och ”new journalism” samt ”the nonfiction novel”, antyder hon att den historiografiska metafiktionen är mer paradoxal i sitt ifrågasättande av historisk sanning.[204] Som ett verk som kanske närmar sig den postmodernistiska genren nämner hon Norman Mailers *The Armies of the Night*, eftersom det metafiktiva inslaget där inte försvagar utan stärker engagemanget för historisk förståelse. I övrigt betraktar hon ”the nonfiction novel”, dess självreflexiva och subjektiva drag, som ”another late modernist creation”.[205] Flera av mina analyser ska emellertid visa på att narrativitetesstrategierna pekar ut det som Hutcheon finner i historiografisk metafiktion. I exempelvis Barnes, Didions och Kralls reportage visar sig berättandets dubbla anslag av framhållande och förkastande, det metafiktionella spelet och artikulerandet av representationens paradox, vara tydligt. Det är en litteraritetsaspekt av reportagen som syftar till att stärka tillförlitligheten.

NARRATIVISERINGENS PROCESS

Reportagets metaberättande förhållningssätt sammanfaller alltså både med modernismens ifrågasättande av representationens möjligheter och med en postmodernistisk invändning att vi bara kan nå det förflutna via textua-

liserade konstruktioner. Det gör att vi nu måste återvända till den fakta-fiktionsproblematik, som redan avhandlats, för att anta en särskild infallsvinkel i denna. När jag väljer att särskilt fokusera narrativitet, är det för att det är denna berättande aspekt av fiktionaliseringen som reportagegenren främst uttnyttjar, och för att diskussionen om detta behöver punktmarkeras. Men naturligtvis återfinns mycket av narrativiseringens avgörande karakteristik under mer allmänna diskussioner om vad fiktionalisering innebär. I fiktionsdiskussioner rörande historiografin är det exempelvis inte märkligt att just narrativiseringsaspekten framträder, eftersom det berättande momentet spelar en alldeles särskild roll även i den genren. Det fenomenologiska och lingvistiska ifrågasättandet av det referentiella utpekandets möjlighet, som vi sett att reportagegenren bär med sig, tycks handla om språklig ogenomskinlighet på två nivåer. Jag syftar på den makronivå och mikronivå som antyds när Roland Barthes diskuterar historiografins förhållande till andra diskurser i fråga om fiktionsstatus:

> It turns out that the only feature which distinguishes historical discourse from other kinds is a paradox: the 'fact' can only exist linguistically, as a term in a discourse, yet we behave as if it were a simple reproduction of something on another plane of existence altogether, some extra-structural 'reality'. Historical discourse is presumably the only kind which aims at a referent 'outside' itself that can in fact never be reached.[206]

Tanken om diskursens ogenomskinlighet tycks här röra både mikro- och makronivå. Det Barthes noterar är själva språktecknets dubbla funktion av betecknat och betecknande i traditionell lingvistisk mening, men det handlar också om berättandets dubbla funktion av konstruktion och rekonstruktion när textualiserade fakta ska placeras in i diskursen, och förhålla sig till varandra och den utomtextuella referenten. När exempelvis Hayden White talar om historiografi som ett slags fiktionsskapande[207] är det främst med sikte på just en sådan makronivå av ogenomskinlighet som den fenomenologiska insikten genererat. De diskursiva likheter, för att inte säga oskiljaktigheter, som White lyfter fram i förhållandet mellan skönlitteratur och historiografi berör framför allt berättandets ogenomskinlighet. White använder sig bland annat av begreppet ”emplotment”[208] för att ringa in det sätt på vilka historiska händelsesekvenser modifieras in i en ”story” och hur de gradvis (genom läsning) avtäcks till att vara en särskild ”story”.[209] Denna fiktionaliserande akti-

vitet ligger i linje med det som jag här talar om som narrativisering, men med den skillnaden att jag med narrativiseringbegreppet vill understryka själva processen av organisering och konstruktion.

Det är också viktigt att hålla premissen om fiktionsbegreppets dubbla nivåer i bakhuvudet när narrativiseringen ska beskrivas.[210] Just i diskussioner av historiografins genre, finner vi de mest varnande exemplen på vad som sker om dessa nivåer inte särskiljs. Hayden White är ett bra exempel. Inte sällan öppnar sig den postmodernistiska avgrunden, när White talar om historiografin som ett slags ”fiction-making”[211] och om hur språk och berättande omöjligen kan leverera en neutral representation av historiskt skeende. Det är ett likställande av litterär fiktion och historiografi som provocerar, eftersom det ofta misstolkas som gällande på både diskursiv och ontologisk nivå.[212] Syftet med Whites undersökningar är emellertid som oftast att beskriva likheterna mellan genrediskurserna när det gäller lingvistisk och narrativt formerande av händelser. Det finns alltså ingenting i detta som hindrar kompletterande diskussioner om skillnader mellan diskurserna, när det gäller kontextualisering och ontologiska aspekter. Så länge fiktionsbegreppets dubbla nivåer hålls isär öppnas istället möjligheten för att se hur dessa nivåer samverkar. När Paul Ricoeur kritiserar White är det just för att likställandet mellan litterär fiktion och historiografi suddar ut samspelet mellan historia och fiktion,[213] vilket egentligen är en helt onödig anmärkning eftersom det samspelet äger rum på en annan nivå.[214]

Viktigast att notera om narrativiseringsprocessen är att den innebär ett konstruerande av utomtextuell existens (det vi kallar fakta, referent eller verklighet) till en inomtextuell existens – det vill säga en diskursiv entitet och bestämning. Det handlar alltså om en förflyttningsprocess, från ontologisk nivå till diskursiv, i vilken också det reella skeendet kan sägas litterariseras. Först i denna förflyttning kan vi få syn på skillnader mellan skönlitterär och journalistisk narrativisering, för även skönlitteratur innebär naturligtvis narrativisering i en liknande bemärkelse: Allt berättande, oavsett referentens status, innebär en konstruktion och organisation av utomtextuella existenser försåvitt det vi berättar om är sådant som ingår i allas vår verklighetshorisont. De påtagliga skillnaderna mellan skönlitterär och journalistisk narrativisering ligger inte i det narrativa som sådant, utan i själva narrativiseringens rörelse.

Att fokusera berättandets ovillkorliga tolkande, organisation och formering innebär inte bara att vi förflyttar fokus från begrepp till process – det

ställer även aktörerna som ansvarar för denna process i förgrunden så att vi blir medvetna om akten och dess syfte och funktion. Häri ligger en del av sambandet med den subjektiva strategi som tidigare observerats i reportagetexterna. Men när vi observerar narrativiseringens litterära strategi förskjuts också intresset från den avsändande instansen, från subjektiviteten i den implicita reporterrollen och berättarpositionen som sådan, till den mottagande instansen, till en implicit läsare och riktningen i den språkakt som äger rum. Reportagets implicite läsare blir betydande i den journalistiska fiktionaliseringsakten eftersom det är mot denna instans som moraliska överväganden måste göras. Berättelsens och språkets aspekt av att tillhandahålla en struktur och ett lingvistiskt system är bara en del av narrativiseringens process. Den andra delen handlar om att detta innebär en talakt, en handling och en formeringsakt som kräver tolkning. Min ursäkt för att poängtera en sådan självklarhet, är att de fenomenologiska och talaktsteoretiska anmärkningar som följer av en sådan betoning av språklig dubbelhet sällan undersöks i dokumentära texter, och för att det är här som beskrivningen av den journalistiska narrativiseringens process kan börja.

Återigen en parallell till historiografin: När Barthes i sin diskussion av den historiska diskursen ifrågasätter tron på den objektiva och av språk och tolkning ofärgade relationen mellan referens och referent handlar det inte minst om att en nivå av meningsproduktion förbises:

> […] the very idea that history can have a meaning (signifié) other than referential is rejected. The referent and its expression (signifiant) are seen as directly related; the function of discourse is confined to the mere expression of reality; and meaning, the fundamental term of imaginary structures, becomes superfluous. […] In other words, in 'objective' history 'reality' is always an unformulated meaning sheltering behind the apparent omnipotence of the referent. [215]

Här finns tanken att åkallan av det referentiella skymmer den mening som inskrivs i diskursen via imaginära strukturer, vilket är gällande även för reportagets genre. Orienteringen mot referensens ontologiska status blir inte bara en återvändsgränd om man beaktar de fenomenologiska anmärkningarna om diskursens ogenomskinlighet, den gör oss även blinda för den meningsproduktion som sker på diskursiv och esteticerande nivå.

> […] Elimination of meaning from 'objective' discourse only produces a new meaning; confirming once again that the absence of an element in a system is just as significant as its presence. This new significance extends to the whole discourse, and in the last analysis constitutes what distinguishes historical discourse from all others; it is reality, but surreptitiously changed into shamefaced meaning; historical discourse does not follow reality, it only signifies it; it asserts at every moment: this happened, but the meaning conveyed is only that someone is making that assertion."[216]

Subjektivitetens ofrånkomliga närvaro gör sig återigen påmind – för att kunna hävda att "detta hände" måste diskursen erkänna att någon gör detta påstående. Historien skriver sig själv lika lite som reportaget eller någon annan text. För narrativiseringsprocessens vidkommande kan denna avsändande meningsproduktion inte bara visa sig genom det innehållsmässiga "detta hände", utan även med den strukturerande rörelsen av berättande om hur detta hände.

Mening och tolkning är två begrepp i Barthes diskussion som flyttar fram subjektet i förgrunden för historiografin, på ett liknande sätt som vi gjorde när vi noterade subjektivitetens litterära strategi i reportagegenren. Men ifrågasättandet av den historiska diskursens reduktion av mening till referentiell meningsproduktion öppnar alltså också för hänvisningen till det *imaginära*. Vi behöver inte gå på djupet med alla möjliga användningar av det imaginära för att låta begreppet belysa en mycket central tanke inför de möjligheter som reportagetexten möter i narrativiseringen. Viktigast är att det imaginära erbjuder möjligheten att upphäva den dikotomiska föreställningen om fiktionens förhållande till fakta, verklighet eller sanning – och dessutom förflyttar fokus mot den fiktionaliserande och narrativiserande rörelsen. När Wolfgang Iser vill beskriva det fiktiva med fiktionaliseringsakten ersätter han dikotomin med en triad av begrepp som fungerar i oupplöslig samverkan; det reella, det fiktiva och det imaginära.[217]

> Whenever realities are transposed into the text, they turn into signs for something else. Thus they are made to outstrip their original determinacy.[218]

Den process som då med ens blir tydlig är densamma som driver narrativiseringen. Det fiktiva beskrivs som en länk mellan det reella och det imaginära; en transformativ kraft som inte existerar i bemärkelse av disparat enhet, men

likväl som en process som smälter samman utomtextuella realiteter med inomtextuellt producerad föreställning om desamma. Det är just rörelsen som är intressant här, eftersom Iser menar att den går i två riktningar:

> We can now see two distinct processes which are set in motion by the act of fictionalizing. Reproduced reality is made to point to a 'reality' beyond itself, while the imagining is lured into form[219]

Den dubbla rörelsen skulle kunna beskrivas som en effekt av den samverkan mellan referentiellt utpekande och diskursivt formerande, som bestämningen av dokumentära genrer visat sig vara särskilt beroende av. Narrativiseringsprocessen delar en sådan dubbel rörelse. När det gäller det andra ledet, det imaginäras formgivning i en berättelse, har det aldrig tillräckligt betonas i samtal om dokumentära genrer. Den dokumentära berättelsen handlar naturligtvis om att föra in verkliga skeenden i berättelsens form, men lika mycket om att precisera och göra det imaginära tillgängligt i denna form. Det är denna tanke som är så nyttig att ta med sig i reportageläsningen: att det imaginära formges och får en bestämd gestaltning i fiktionaliseringen som det tidigare inte ägde, att det diffusa på så vis finner sin precisering – inte i det reella men i det fiktiva. ”Fiktionalisering” enligt Iser för oss på så sätt inte mot en diffus och undanglidande verklighet, utan mot en verkligare ”verklighet”. Narrativiseringen fungerar enligt samma principer, och som litterär strategi blir det intressant att se hur en sådan fenomenologisk förutsättning gör berättelsen till ett preciserande element i två bemärkelser. Dels för att det ontologiskt reella samordnas, dels för att den imaginära verklighetsuppfattningen får en form. Narrativitet som litterär strategi innebär alltså för den dokumentära texten inte samma strävan efter mångtydighet och perspektivering som vi ser i de andra aspekterna av litteraritet, i subjektivitetens och i poetiseringens strategier.

ORGANISERINGENS MOMENT

Jag har talat om berättelsen som reportagets främsta strategi att textualisera och organisera det verkliga skeendet och vår imaginära uppfattning av det, men hur fungerar egentligen en sådan organisering? Även här blir det intressant att se till organiseringens moment i fiktionaliseringsakten så som de beskrivs av Wolfgang Iser. Fiktionaliseringen är enligt honom en process

med tre aspekter: *urval*, *kombination* och *självframställande*. För det första förutsätter all text med nödvändighet ett urval: utomtextuella element lyfts ur det reellas och imaginäras sammanhang, ”[…]out of the systems in which they fulfil their specific function”[220] och allt som sammanhanget rymmer får naturligtvis heller inte plats i texten. På så vis blir dessa element, referenserna om man så vill, observerbara på nytt och sätts i perspektiv. Det handlar om människor och föremål, men också om berättelseelement i form av händelser. För den journalistiska texten, och all text med dokumentära anspråk, menar jag att detta urval är fundamentalt och konstruktivt på ett mer konkret sätt än för skönlitterär text. Det har att göra med att diskursen står i beroendeställning gentemot uppsåt, anspråk och verifierbarhet – att välja vad som ska tas med i framställningen har helt enkelt att göra med vad situationen kräver, med den implicite läsarens förväntningar på vad som ska betonas och med en trohet mot det journalistiska uppdraget i allmänhet. Den explicite reportern står bokstavligen, till skillnad från den skönlitteräre författaren, inför ett skeende som kräver att urvalet sker i enlighet med detta. Viktigt att notera är hur de element som väljs ut med den imaginära uppfattningen, även förhåller sig till det som inte väljs ut: ”It is as if what is present in the text must be judged in the light of what is absent.”[221]. Urvalet ur ett referentiellt fält som delas av flera människor kan inte bli annat än ett ställningstagande från författarinstansen (reporter och redaktion). Det är således i urvalet som det moraliska ansvaret har sitt kanske starkaste fäste. Som reporter kan du välja att exponera människor i genanta eller kränkande situationer, men kodex kräver att du inte gör det. Kravet är att det utomtextuella elementet lyfts ut på ett sätt som gör att det existerar inomtextuellt i trohet mot inte bara sin referens, utan mot hela det sammanhang som det lyfts ur. Här är det för reportagets del oftast berättelsens form som ska garantera och motsvara detta sammanhang. Det ska noteras att urvalet enligt Iser är en del av fiktionaliseringen som inte direkt uttrycks i texten, men som pekar mot ett syfte.[222] Urvalet kan alltså sägas konstituera det första ledet av moraliska värderingar i den journalistiska texten och att det för reportageanalysen innebär en utmaning att diskutera detta urval som ju kan sägas föregå texten själv. Att urvalet inte direkt verbaliseras i texten betyder emellertid inte att det inte kan läsas in där.

Låt oss ta ett stycke reportage till hjälp för att konkretisera tankarna om narrativitetsakten och dess urval.

> Några försvinner på väg till skolan eller diskoteket. Andra reser frivilligt. I Berlin delar myndigheterna ut ordböcker till dem: du bist geil betyder du är kåt.

Så lyder ingressen när ett reportage av den polske reportern Wojciech Tochman från 1998 med titeln ”Jag väntar under adress: Berlin” publiceras i en svensk antologi.[223] Inledningen lyder:

> Ett hus mitt i en stad. Den unga kvinnan, snarare ett barn, som just nu går in genom porten, vet inte vad det är för ett hus, därför att hon inte vet vad det är för en stad. Vännerna som tog henne hit hade glömt att upplysa henne om det. Säkert rör det sig om en storstad, kanske en huvudstad. Med sorlande människoströmmar, glittrande färgreklam, dundrande tåg och tjutande ambulanser. Men i den ljusa, uppenbarligen nyss ommålade trappuppgången är det tyst, och det luktar stekta fläskkotletter. Kvinnan, nu uppe på första våningen, vet inte vart hon är på väg. Inte heller vem mannen vid hennes sida är. Han ser ut att vara omkring trettio, ett uttryckslöst ansikte, cirka enochsjuttio lång, mörkt hår och ännu mörkare ögon, De talar inte med varandra. Han vet vart de skall, tre trappor upp, dörr nummer tolv, till höger.[224]

Urvalet styrs av den berättande formen så till vida att elementen som väljs och väljs bort ska bygga upp den obehagliga stämning som reportaget vill förmedla med narrativets litterära strategi. De fakta som reportern, och alldeles snart även läsaren, sitter inne med, hålls tillbaka och urvalet styrs istället av den fokalisering som berättaren går in och ut ur. Att staden är Berlin, att den unga kvinnan går mot sitt öde som prostituerad, att vännerna egentligen är människohandlare och att mannen är hallick, är sådant som i annan textualisering hade kunnat svara för det konkreta urvalet. Nu är urvalet istället riktat mot kvinnans naiva upplevelse av skeendet, doften av fläskkotletter, det nymålade trapphuset och det fruktansvärt oroväckande faktum att hon inte ens vet vilken stad hon är i och fortfarande tänker på sina förövare som ”vänner”. Allt detta med syftet att förmedla flickans utsatthet. Därför är urvalsmomentet, som Iser ser det, redan en del av fiktionaliseringsakten[225], och som jag vill tillägga, även en betydande del av narrativiseringsprocessen.

Det moment i fiktionaliseringsakten som kanske är än mer betydelsebärade för narrativiseringen är kombinationen: hur de element som väljs sätts samman och producerar nya relationer inom texten.[226] I Tochmans inledning

till reportaget ovan, illustreras detta i hur en tyst och kvav innemiljö ställs mot stadens larm utanför. Det är två fakta som visserligen valts ur det reella sammanhanget men som i det pågåeende skeendet troligtvis inte hade samma pregnans som det får i reportagets berättelse. Berättarens överblick av skeendet tillför på så sätt mening till det dokumentära skeendet, narrativiseringen visar sig därmed som litterär strategi – inte för att fakta hittats på, utan för att kombinationen understryker en av många möjliga relationer. Det är alltså här som den återskapade verkligheten, det som ofta kallats ”fiktion”, kan sägas precisera en diffus verklighetsuppfattning enligt de fiktionalitetsteorier som inkluderar det imaginära. För reportagets dokumentära narrativisering gäller samma krav på kombinationen av de valda elementen som på urvalet självt – troheten mot referensen och dess sammanhang. Frågan om fiktionaliseringens förmåga att formge och precisera en imaginär och diffus bild av en otillgänglig referens, att ge ”verkligheten” konturer, ställs hos Iser på sin spets någonstans här i kombinerandet. Alltings spatiala och temporala position bestäms uppenbarligen först i relationen till någonting annat, de reella elementens relation till varandra inom texten lyder under kombinationens lag så snart någon bestämt sammanhanget och låter berättelsen fånga upp positionerna.

Det är möjligen onödigt att påpeka, att för en traditionell syn på journalistiken så blir det här perspektivet omvälvande: Texten blir mer konstant än det som den handlar om, och diskursen blir mer beroende av att öppna dörren för det tolkande subjekt som klistrat in bitarna i kollaget. Vi kan också konstatera att det syfte och den vinkel som antas redan i urvalet preciseras och får ytterligare djup i kombinerandets moment. Eftersom relationen mellan reella personer och skeenden aldrig kan få plats att helt beskrivas inom texten, oavsett hur kombinationen genomförs, blir vi också återigen påminda om hur narrativitetsprocessen för reportaget och alla dokumentära berättelser innebär en litterär aspekt.

Som tredje moment av fiktionalitetsakten i skönlitteratur talar Wolfgang Iser om självframställande av den egna fiktionaliteten. Här återfinner vi alltså den metaberättande aspekten av reportaget, som visat sig så betydelsefull för narrativiseringsprocessen. Iser menar att självuppvisandet i en skönlitterär text ger signaler till läsaren att attityden gentemot den bör ändras.

> In the self-disclosure of its own fictionality, an important feature of the fictional text comes to the fore: it turns the whole of the world organized in the text in to an 'as-if' construction.[227]

Den verklighet som representeras av texten är alltså enligt Iser inte menad att representera verklighet, utan pekar mot något som inte existerar, men med funktionen att närvarandegöra denna icke-existens (och därmed få den att existera på ett annat plan). En sådan syn på fiktionalitet behöver vi inte gå vidare med för reportagets narrativa aspekter.[228] Den självframställande, metafiktiva aspekten i reportagens berättande har redan konstaterats som en viktig strategi för att bygga trovärdighet åt det journalistiska uppdraget. Kvar att utforska är likväl hur det självframställande draget etablerar den rörelse som vi redan många gånger snuddat vid, eller när vi nu talar med J.L Austin och Wolfgang Iser: Hur självframställandet bär på en performativ kraft. För att gå vidare med detta krävs att vi släpper blicken på narrativitetens roll och närmar oss reportagets litteraritet från ytterligare ett håll och fokuserar språkfunktionen. Återigen ska understrykas den hårda bindning som finns mellan litteraritetens aspekter här. Narrativiseringen skjuter berättandets subjektivitet i förgrunden, och på liknande sätt är även språkfunktionens strategier fästade i både berättelsens narrativiserande form och i dess subjektivitet.

Språkfunktion

Språkfunktion är ett undanglidande ord, men likväl nödvändigt att använda för att förstå denna tredje infallsvinkel på litteraritetsbegreppet. Språkfunktion för tankarna till en avhumaniserad strukturalism där det litteräras dynamiska sfär surrats vid systemens byggnadsställningar. Men är det någon gång motiverat att tala om litteratur och funktion så är det just i samtal med genrer som placerar sig i litteraturens utkanter. Reportaget orienterar sig, genom medvetna och omedvetna *bruk* av litterär språklighet, mot just funktionens och strategins möjligheter.

När vi nu ska låta oss inspireras av en talaktsteoretisk infallsvinkel, kommer ordet funktion också att ytterligare vidgas mot en humaniserad språksyn. Efter att tidigare ha begränsat samtalet om subjektivitet till ett avsändande, organiserande, skrivande och berättande subjekt, ska jag nu öppna upp även för det mottagande, tolkande och läsande subjektet. För den dokumentära texten kan varje sådan inblandning upplevas som besvärlig, och det är mycket sällan som läsarens medskapande roll diskuteras i journalistiska sammanhang. När man slår hål på myten om objektivitet i analyser av reportagets

genre är det, som vi har sett, med det avsändande subjektets påtagliga närvaro. Men naturligtvis infinner sig, med erkännandet av reportagets litteraritet, även frågan om det mottagande subjektets tolkning. Fortsätter vi att tala med Wolfgang Iser kan spänningen uttryckas med hjälp av vad han kallar för den litterära textens två aspekter – den artistiska aspekten som refererar till texten som skapad, och den estetiska som refererar till texten som realiserad av läsaren.[229] Textens betydelseabstraktion, essensen, befinner sig med ett sådant synsätt mitt emellan – polariseringen gör plötsligt att varken avsändaren, texten i sig eller läsaktens realisering av texten enskilt kan sägas utgöra essensen. Detta är en stor utmaning som läsningen av litterär journalistik har att hantera. Reportageanalysen måste på något sätt förhålla sig till ett sådant påpekande om det journalistiska budskapets fördunklande. Inte nog med att texten och journalisten fråntagits sin objektivitet – ska det budskap och det subjektiva syfte, som ersatt den rena sanningens plats, inte heller vara möjliga att fästa i texten? Och hur mycket kontroll och ansvar för essens och tolkning är i sådana fall den skrivande journalistiska instansen beredd att lämna över till den läsande? Litteraritet förstådd som språkfunktion innebär i det här avseendet helt uppebart en risk – något sätts på spel när reportagetexten bjuder in det litterära till sina retoriska strategier.

Litteraritet förstådd som språkfunktion innebär mest av allt att vända sig bort från den informativa[230] språkfunktion, som med stor kraft dominerar nyhetsjournalistiken och den positivistiska journalistiktraditionen. Den informativa språkfunktionen understryker relationen till det referentiella såtillvida att varje meddelande är tänkt att så ofärgat som möjligt överföras från avsändare till mottagare. Den litterära språkfunktionen, eller den poetiska om man hellre vill, omfamnar istället möjligheten att överlåta tolkningen till läsaren och öppnar upp för förskjutningar och utvidgningar av betydelse, låter mångtydigheterna verka i texten. [231]

Vi har på så sätt framför oss två aspekter av språkfunktion som ska undersökas för reportagetexternas vidkommande, och som båda poängterar det mottagande subjektets tolkning. Dels är det ramen för det språkliga uttrycket som sådant, själva talakten med sin riktning mot ett läsande subjekt. Där visar sig den performativa kraften, illokutionen, med särskild pregnans för reportagets journalistiska syfte. Dels är det genrens användande av poetiserande mångtydigheter, som likaledes vidgar tolkningsutrymmet och skriver in den implicite läsaren. Låt mig börja med det sistnämnda.

DOKUMENTÄRA METAFORER

Det finns ett stycke i Ryszard Kapuścińskis reportagebok från Angola, *En dag till att leva*, som redan genom sin placering riktar uppmärksamheten mot sin poetiska karaktär. Reporterjaget har just med en hårsmån undkommit döden i en vansinnesfärd med bil rakt genom en pågående strid, granater som exploderat i vägrenen…

> Vi hade lugnade återvänt till bilen när Nelson plötsligt stannade, rätade på axlarna och sade: ”En dag till att leva”, ty nu var vägen till Benguela fri, och han började göra gymnastik och vi andra följde hans exempel. Bota ostadigt, hela tiden vacklande åt alla håll, men vi andra var energiska. Händerna på höfterna, och upp på tå och knäna böj, och ett två, sträck på ryggarna, upp med huvudet, knäna böj igen, djupare och djupare, och framåt med armarna, och bakåt, låt inte armarna sjunka, nu böjer vi oss framåt och åt sidan medan vi räknar till tre, och ett och två och tre och nu vaggar vi som ankor och nu hoppar vi som grodor och nu kommer solen fram.[232]

Få sysselsättningar kan överraska mer än att ta sig för gymnastik i en sådan situation, men när det handlar om att besvärja döden är inga medel omöjliga. Skildringen från fronten[233] har hitintills berättats i subjektiva scener där det upplevande jagets diskurs dominerat. Men här avslutas stycket med att berättaren helt enkelt lämnar sin berättelse, lämnar narrativiteten och låter en annan typ av litteraritet utgöra besvärjelsen. Den flera rader långa meningen utan punkt – ”Händerna på höfterna […]” – bryter upp texten med sin poetiserande struktur. Rytmen följer nu kropparnas rörelse, andningen, och den tvingar fram en läsart som måste byta ben i tolkningen. Detta skifte i språkfunktionen ska jag strax återkomma till, men låt oss först undersöka ett annat, minst lika påtagligt skifte. Här sker även en övergång till det metaforiska.

När berättaren försvinner in i händelsen av den spontana gymnastiken är det uppenbarligen inte längre det bokstavligt viktigaste skeendet som skildras. Läsaren måste själv tolka in vikten av dessa nästan desperata kroppsövningar i den kalla grå gryningen just innan solen kommer fram. Här finns anledning att fundera över urvalsprocessen. Det moment i fiktionaliseringsakten som urvalet innebär hos Wolfgang Iser, när utomtextuella element lyfts ur sina reella sammanhang, blir observerbara igen och sätts i perspektiv.[234] Urvalet är visserligen fortfarande en händelse i det reella skeendet, men den stilistiska

växlingen innebär samtidigt en vändning bort från det konkreta urvalet och markerar en övergång till metaforisk språkfunktion. Det vill säga att episoden med gymnastiken visserligen förekom på plats vid fronten, men den är knappast ett relevant konkret urval för en beskrivning av världshändelsen – om den just inte samtidigt fyllde rollen av liknelse.

Wayne Booth talar om mikro- och makrometaforer i det här sammanhanget,[235] metaforen och den allegoriska berättelsen, och liknelser uppträder i reportagetexter på samma stilistiska premisser som i skönlitteratur (även om vi ska se att den retoriska premissen ser annorlunda ut). Det konkreta urvalet kan även i en dokumentär text väljas att representeras språkligt via någonting helt annat, och klyftan mellan konkret urval och egentligt fokus är det som skapar någonting nytt.[236]

Citatet av Kapuściński ovan exemplifierar en subtil övergång till metaforiskt språkbruk. Det är inte en enkel överföring, det är inte bara en vardaglig detalj som lyfts ur sitt sammanhang vid rätt tillfälle och får ny innebörd. Betydligt vanligare liknelser i reportagen är konkreta metonymier och metaforer, som när en valkampanjs heta debatt symboliskt parallelliseras med duvornas kiv om brödsmulorna på gatan utanför. Den typen av liknelser är vi så vana vid i reportagesammanhang att vi knappt lägger märke till dem.[237] Kapuścińskicitatet är också ett exempel på en tämligen osluten metaforik som bjuder in läsaren i tolkningsakten. Reportagens metaforiska retorik innebär minst lika ofta att berättaren själv tar kommandot över tolkningen.

I Stig Dagermans *Tysk höst* finns ett tydligare exempel på metafor i avsnittet ”Den fattiges tårta”.Reporterns upplevande jag är på besök i resterna av Hamburgs borgerliga skikt, hos en äldre liberalistisk advokat och en författare av populära skälmromaner, när rubrikens tårta först dyker upp:

> Medan vi dricker te utan socker och äter en tårta som under sitt tunna lager av omsorgsfullt förfalskad grädde visar sig vara vanligt dåligt tyskt krisbröd avslöjar advokaten under sin silvervitt resignerade yta en passionerad desillusion som är ganska sällsynt i det bittert likgiltiga Tyskland och i normala länder brukar tillskrivas hysterisk ungdom.[238]

Om läsaren med rubriken som vägledning här skulle uppfatta tårtans metaforiska värde i likheten med advokatens egen falska person, vore redan det en mycket tillrättalagd liknelse som utplacerats. Men det dröjer inte mer än någon sida förrän berättaren återvänder till tårtans betydelse och ytterligare rättar till tolkningen:

> Den tårta av dåligt tyskt bröd som advokaten och författaren bjuder på är i själva verket en symbolisk tårta, en liberal tårta där den falska grädden är avsedd att camouflera alltför bittra fakta. Det är utan tvivel en tårta för de minst fattiga. De mest fattiga äter inte bröd på det sättet. (s. 39)

Tårtans metafor är det som stilistiskt bär upp hela Dagermans avsnitt om efterkrigsborgerligheten, och detta är sannolikt en av anledningarna till att han inte heller kan lämna den ifred utan tvingar sig på den med förklaringar. En annan anledning är att det finns en påtaglig konsonans i berättarinstansen i det här reportageavsnittet. Inte nog med det, det berättande jaget överröstar det upplevande med sitt essäistiska patos. Det paradoxala i en sådan metaforisk språkfunktion för reportagets vidkommande är ju att samtidigt som den skrivande reportern öppnar upp för en litterär mångtydighet genom liknelsens figur, så tar han ändå genast kommandot över tolkningen genom att låta det berättande jagets diskurs dominera den.

Denna paradoxala förekomst av metaforer är inte unik för Dagerman, utan tvärtom ett återkommande fenomen i det moderna reportaget. Åsne Seierstad har ett avsnitt i sin reportagebok från Afghanistan *Bokhandleren i Kabul* (2002) som heter ”Lukten av støv”[239]. Där får den metaforiska användningen av dammet ett helt avsnitt där berättaren kan excellera iakttagelserna om damm och smuts som instängdhetens (kvinnans, i burkan, i hemmet) attribut.

> Etter morgenkaoset, når Sultan og sønnene har reist, kan Leila puste ut, drikke te og spise frokost. Så er det å koste rommene, for første gang den dagen. Hun går bøyd med en liten sopelime av strå, og feier, feier, feier sig gjennom rommene. Det meste av støvet virvler opp, svever rundt, og legger seg ned igjen bak henne. Lukten av støv forlater aldri leiligheten. Hun blir aldri kvitt støvet, det har lagt seg på bevegelsene, på kroppen hennes, på tankene hennes. Men hun får med seg brødbitene, papirrasket, søppelet. Flere ganger hver dag koster hun seg gjennom rommene. Fordi alt foregår på gulvet, blir det raskt skittent. [240]

Men det räcker inte med denna förklaring till varför dammet strukturerar hela reportaget, berättaren återvänder gång på gång för att betona smutsens betydelse.

> Det er dette skittstøvet hun nå [i hammam] forsøker å skrubbe av kroppen sin. Det er det som rulles av i tykke, små pølser. Det er støvet som kleber seg til livet hennes.[241]

Dammet som återfinns överallt i boken är inte bara metafor för kvinnans instängdhet, utan en utdragen symbolik som omfattar även talibanregim och traditionalism över huvud taget. Den mångtydighet som metaforen först initierar, lämnas inte i minsta mån ifred för att kunna verka i texten. Det berättande jagets dominans över det upplevande i *Bokhandleren i Kabul* detaljstyr tolkningen. Det är just här, i en sådan främmande *användning* av metaforisk språklighet, som det blir uppenbart att funktionen av den litterära strategin har förskjutits vid inträdet i det dokumentära sammanhanget.

Metafor i makroformat, som utsträckt i poetisk liknelse eller fullskalig allegorisk berättelse, kan sammanfattningsvis betraktas som litteraritetsaspekt av två anledningar: Dels eftersom språkfunktionen strävar mot mångtydighet, dels eftersom den aktualiserar och understryker fiktonaliseringsaktens moment av urval. Om vi ska förstå makrometaforer när de uppträder i reportagetexternas dokumentära sammanhang, behöver vi ställa frågan om vad det finns för journalistiskt syfte med dessa litterära inslag. När det gäller den allegoriska berättelsen ska sägas att den knutits mycket starkt till framväxten av det litterära reportaget i vissa länder utanför den anglosaxiska traditionen. Just den polska reportagekonsten anses exempelvis ha fått sin karaktäristik av att reportrar under den kommunistiska cesuren tvingats filtrera sina berättelser genom det allegoriska kamouflagenätet.[242]

Mer generellt går det metaforiska att spåra tillbaka till en mycket grundläggande inställning till reportagets uppdrag, till själva urscenen där reportern möter verkligheten. Den explicite reportern på uppdrag är en detektiv som söker betydelsen i varje detalj, en helhet i varje fragment. Det finns ett mytologiserande kring hur reportern på plats ska ha ett vidöppet sinne och insupa alla intryck för att lyckas greppa hela skeendet. Det här är något som konkret ger avtryck i journalistikutbildande led såväl som ute på redaktionerna. Reportern på uppdrag är en mental föreställning som förvandlas till metod. Med fokus på iakttagelseförmågan[243] i reportagets uppdrag så föds helt enkelt ett metaforiskt seende som söker en gemensam riktning i alla observationer, och som sedan används för att stilistiskt knyta ihop reportagets helhet som text.[244]

Det är tämligen olika exempel på metaforer som nu lagts fram: Dagermans tårta, Seierstads damm och Kapuścińskis gymnastik. De tecknar en skala från en sluten essäistisk användning av metafor, till en öppen poetiserande. Gemensamt är att reportrarnas uppdrag som upptäckare och iaktta-

gare av verkligheten här genererat en speciell typ av metafor, som innebär att även bildledet återfinns inom ramen för det skeende som ska beskrivas. Dessa reportagens typiska metaforer, som alltså språkligt vänder sig bort från urvalets huvudlinje men ändå håller sig kvar inom ramen för det reella skeendet, kommer jag för enkelhetens skull att kalla för *dokumentära metaforer*. Deras resultat för den journalistiska produkten blir att den implicite reporterns trovärdighet stärks eftersom bruket av metaforiken bevisar ett slags kontroll över skeendet, ett prov på avsändarens förmåga att koda av verkligheten. Men resultatet blir också att det dokumentära anspråket understryks, eftersom det ju handlar om att till och med metaforernas bildled har en referent i det skeende som ska beskrivas. Retoriskt skiljer sig alltså metaforens funktion i det dokumentära syftet från den skönlitterära sfären. I skönlitteratur finns ingen anledning att understryka bildledets referentiella status, så som så ofta görs i reportagesammanhang.

Det blir också tydligt att reportagets förskjutning av denna litteraritetsaspekt, från skönlitteraturens domän till det dokumentära anspråket, handlar om att leva upp till ett genrekrav lika mycket som hänvändelse i litterär motrörelse. Det är ett exempel på hur motrörelsen sjunkit ner i reportagets genrestruktur.

STILISTISKA EXPERIMENT

Det metaforiska sammanfaller och överlappas inte sällan av en mer allmänt poetiserande stil i reportagetexter, som också kan kopplas tillbaka till reportagets urscen av reporterns mentala öppenhet i mötet med verkligheten. I Kapuścińskis reportage *En dag till att leva* noterade jag i citatet ovan att den långa meningen med början – ”Händerna på höfterna[…]” – bryter upp textens narrativitet med en annan litteraritet och uppmanar till en poetisk läsart. Rytmen följer plötsligt kropparnas rörelse, andningen, vaggar som ankan. Skiftet i språkfunktion används här för att stryka under det upplevande jagets mentala stress efter det att det omedelbara hotet mot hans liv avlägsnats, samt för att stryka under den metaforiska kraften som gymnastikscenen utgör i reportaget. Skiften som detta, där den berättande strukturen bryts upp av variationer i stil och språkfunktion, återfinns i oändliga variationer i reportage. De behöver inte alls vara knutna till det metaforiska.

Låt oss titta på ett par exempel som experimenterar med den litterära funktionen även på en typografisk nivå. Egon Erwin Kisch beskriver trafiken i Shanghai i reportaget ”»Riksha! Riksha!«” från 1933.

> Du går ut ur något hus och i samma ögonblick kommer de emot dig från alla håll, på ett ögonblick är du omgiven av en vagnborg, omsusad av inbjudande, vädjande rop.
>
> riksha
> riksha riksha
> riksha du riksha
> riksha riksha
> riksha
>
> Var du som europé än går är du ständigt omgiven av en kohort av rikshor och den viker undan först när du energiskt väser »*bu-jao* – jag vill inte«, men snart ersätts din eskort av en annan som ännu inte har hört dig yttra ordet »*bu-jao*« tillräckligt energiskt.[245]

Det upplevande jagets känsla konkretiseras och visualiseras av typografins bildlighet. Kalligrammet uppfattas i första hand som illustration, eftersom innehållet dubblerar den omgivande berättardiskursen. Men det som tillförs är uppmärksamheten på det främmande språket, på distansen mellan européen och det ord som omsusar denne. Som lösgjort och främmandegjort kan ordet betraktas och synas för vad det är – ett människokraftfordon – vilket också är reportagets uppdrag att få syn på. Kisch beskriver sedan denna omänskliga tillvaro som är rikshakulins lott, de i det närmaste livegna männen som varje dag och natt springer längs gatorna med en genomsnittshastighet på hundrafemtio meter i minuter. ”I fem och ett halvt år. Sedan dör han.” (s. 105) Orden lösgjorda på sidan öppnar upp för en mångtydighet, rikshorna återges något av sin frihet och sitt egenvärde, de kan omringa duet eller springa iväg över boksidan. Framför allt bjuder kalligrammet in den implicite läsaren till tolkning, eller snarast tvingar in duet till deltagande eftersom det berättande jaget intimiserar sin upplevelse så till den grad att det blir läsaren själv som omringas av människodroskorna.

Ett annat exempel där språkfunktionen tänjs i stilistiska experiment är den nyjournalistik som Tom Wolfe skriver på 1960-talet i sin jakt på den nya

realismen.[246] Den stilistiska intimitet med objektet, som kritikern Dwight Macdonald ansåg att Wolfe utnyttjade istället för att belägga sina reportage med klassisk research,[247] uppmanar inte till tolkning i bemärkelsen att läsa in en klassisk mångtydighet. Den ställer helt enkelt kravet på läsaren att själv backa ur detta närskådande perspektiv, att först lösgöra sig för att kunna förstå alls. Se här när Wolfe i *The Electric Kool-Aid Acid Test* låter berättaren fullkomligt absorberas av fokaliseringen.

> Haul ass, Kesey. Move. *Scram. Split flee hide vanish disintegrate*. Like *run*.
> Rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrev revrevrevrevrevrevrevrevrev or are we gonna have just a late Mexican re-run of the scene of the rooftop in San Francisco and sit there with the motor spinning and watch with fascination while the cops they climb up once again to *come git you* –
> They just opened the door down below, Rotor Rooter, so you have maybe 45 seconds assuming they be slow and sneaky and sure about it
> Kesey sits in a little upper room in the last house down the beach, $80 a month, on paradise-blue Bandarias Bay, in Puerto Vallarta, on the west coast of Mexico […][248]

En missbrukares hallucinatoriska inre monolog som helt uppslukas av paranoia över att polisen ska komma och hitta honom är förstås en utmaning för berättaren, och stilen med vilken den återges förekommer ofta hos Wolfe just för att åstadkomma en direktkontakt mellan läsaren och karaktärerna där tolkningen får utrymme. Eller som Wolfe själv uttrycker det – ”Why should the reader be expected just to lie flat and let these people come tromping through as if his mind were a subway turnstile?”.[249] De stilistiska laborationerna hos Wolfe uppträder på det här sättet oftast i fokaliseringar och utgör ett brott mot berättarens egen diskurs (även om den också hos Wolfe ofta är mycket talspråksorienterad). De resulterar i att korta avståndet till karaktärerna, alltså precis den intimisering som både Wolfe själv och hans kritiker Macdonald talar om, men det betyder inte alls att reportaget som helhet saknar distans till sitt ämne (vilket blir Macdonalds slutsats). Tvärtom leder intimiseringen med karaktärernas språkdräkt, och att berättaren avhåller sig från att tillrättalägga och kommentera den, till att läsaren själv måste ta på sig ett mycket större tolkningsansvar.

Språkfunktionen i det citerade stycket ovan syftar inte bara till att understryka karaktärens personlighet, utan också till att markera den inre

monologens litterarisering i ”stream of consciousness”.[250] De stilistiska och typografiska experimenten är på samma sätt som metaforik och poetiserande mångtydigheter tecken på litterär språkfunktion i och med att den informativa funktionen destabiliseras och tolkningsutrymmet för läsaren vidgas. Litteraritet förstådd som språkfunktion genererar alltså vitt skilda exempel ur reportagetexterna, och sammanför dem i ett gemensamt resultat för den journalistiska gärningen. Detta resultat, att öppna upp för olika perspektiv på dokumentära skeenden, är att betrakta som ett mycket konkret uttryck för genrens uppgörelse med ett positivistiskt inflytande. Den litterära språkfunktionens variationer i reportagetexterna är på så vis också strategi, ytterligare ett sätt att hävda det perspektiviska framför det objektiva.

Så långt komna i undersökningen av litteraritetens strategier i reportagetext ska vi också lägga märke till hur cirkeln börjar sluta sig, hur den första ingången i litteraritetsbegreppet – subjektiviteten – visar sig från ett annat håll. Det är nu läsarens och karaktärernas, de andras, subjektivitet som blandar sig i leken. När vi går vidare in i den andra aspekten av språkfunktion i reportagen, ramen för det språkliga uttrycket som sådant, själva talakten och dess riktningar, blir detta än mer tydligt.

DEN ILLOKUTIONÄRA KRAFTEN

Litteraritet förstådd som språkfunktion fäster fokus på en utvidgad betydelse av talakt och yttrande i reportagetexten. Som jag redan implicerat i och med framlyftandet av subjektivitet, självframställning och det dokumentära som anspråk, tycks genren drivas av en alldeles särskild intentional kraft. Men hur ska man förklara en sådan kraft? Litteraritetens strategier har hittills visat sig resultera i olika typer av retorik för att stärka trovärdighet och ärligheten i uppsåtet och så vidare. Men kraften är något annat, inte bara ett resultat, snarare själva förutsättningen för reportagetexten och avsändarens orientering mot läsaren.

Den intentionala kraften som reportagetexterna etablerar så starkt har sin grund i det syfte som är bärande för den dokumentära ansatsen, den påtagliga performativitet som vi också sett till stor del handla om att deklarera sin egen status av att vara just dokumentär.[251] Vi kan ta hjälp av Wolfgang Iser igen för att få syn på denna intentionala[252] kraft som ryms i reportagegenrens per-

formativitet. När Iser talar om den skönlitterära textens förhållande mellan skapande och mottagande i tolkningsakten, växer en pedagogisk bild fram av sambandet mellan textens artistiska och estetiska aspekter.[253] Här tydliggörs den riktning och rörelse i texten som går från agent till läsarposition, och hur yttrandet knyter texten till den tänkta mottagaren. Iser förhåller sig till en tradition efter taktsteoretikern J.L Austins teorier om förhållandet mellan konstativa och performativa yttranden. Han sträcker ut betydelser av begrepp som Austin utarbetat för det enskilda yttrandet och talakten, till att omfatta hela det litterära verket.[254] Det illokutionära innebär hos Austin just den intentionala kraften hos själva utsägelsen – den innebär ett klargörande för en annan person att akten utförs och en förväntan av konsekvenser som utsägelsen resulterar i. Denna kraft finns där, enligt Austin, oavsett om akten ”lyckas” eller inte. Det illokutionära skiljs därmed från uppnåendet av en speciell effekt eller mening med utsagan. För vårt vidkommande understryks alltså här att vi talar om en aspekt av språkfunktion, som paradoxalt nog inte primärt är att betrakta som funktion eller retorik.

Hos Iser blir det illokutionära en intentional kraft som omsluter hela texten och inte bara det enskilda yttrandet. Det klargörande och den förväntan gentemot en annan person som den enskilda illokutionära talakten innebär, handlar hos den litterära texten som helhet om ett inskrivande av en implicit läsare som möter kraften. För den journalistiska texten gäller samma sak, med den modifieringen att reportagetexten inte sällan ger uttryck för en krock och sammansmältning mellan två illokutionära krafter. I den mån personer intervjuas, citeras eller på annat vis ges röst i berättelsen möts illokutionen hos reporterns och intervjupersonernas yttranden i texten. Båda krafterna orienterar sig i viss utsträckning mot läsarens position (och naturligtvis även mot varandra i det samtal som äger rum). Det här sker på ett helt annat sätt i dokumentära texter än i skönlitteratur eftersom intervjupersonerna som oftast är medvetna om att det som sägs ska återges och förmedlas – en vetskap som påverkar den intentionala kraften i varje yttrande. När exempelvis intervjupersonernas ord filtreras genom reporterns återgivande och berättelse, tunnas dess kraft ut och inlemmas i textens helhet. Detta är en av anledningarna till att intervjupersonen ibland kan känna sig frustrerad och missförstådd trots ett ordagrant återgivande av en utsaga. Undersökningar om illokution i delad diskurs och i den fokaliserande berättelsen, låter sig emellertid inte göra med annat än att personernas ursprungliga utsaga och denna utsagas

kontext kan fastställas. I vissa fall får man som läsare av reportage känslan av att reportern i hög grad påverkats av intervjupersonens intentionala kraft i diskursen, och då valt att skriva sina reportage som intervjuböcker. Ett exempel är Svetlana Aleksijevitjs *Kriget har inget kvinnligt ansikte* där flickor som deltagit i kriget ger sina berättelser. Vi ska bekanta oss närmare med det exemplet senare, i avsnittet om reportagets övergripande mötessituation, där den totalfokaliserande berättelsen säger något om en dubbel riktning i mötet, och därmed också om en generell tanke om dubbel illokution.

Hos Iser är det performativa och dess illokutionära kraft starkt knuten till litteraritet och fiktionalitet, och själva inskrivandet av den opersonliga läsarrollen – den implicte läsaren – ställs på sin spets. När jag tidigare talat om reportagegenrens performativitet, har det varit med fokus på självframställningen som sådan, men det blir nu också tydligt att det performativa alstrar litteraritet också i och med den kontaktetablerande språkfunktion som en sådan självframställning genererar. Tilltalet, riktningen mot och formandet av reportagets implicite läsare är lika mycket litteraritetstecken som subjektivitet och självframställningen själv. Illokutionen i reportagetexten är inte densamma som i nyhetsjournalistiken, där den informativa språkfunktionen dominerar, men överensstämmer i hög grad med den illokution som finns i exempelvis essän, där det performativa på liknande sätt provocerar fram en nära kontakt med en implicit läsare. I analysen av Sven Lindqvists *Kina nu* kommer vi att se hur viktigt poängterandet av tilltal och illokution kan vara för det moderna reportagets manifestation av etiken.

Det jag vill komma åt med att kommentera illokutionen i reportagegenrens litteraritet är den högljudda målmedvetenhet som följer i performativitetens spår, den angelägenhet med vilken kontakten till en implicerad läsare etableras. I viss mån balanserar illokutionen i en dokumentär text därför den mångtydighet som vi sett att den litterära språkfunktionen kan ge upphov till i reportagetexterna. I det illokutionära lyser en omsorg om det journalistiska budskapets bestämdhet ändå igenom – intentionen håller sitt grepp om texten genom att kontakten med läsaren stärks, mångtydigheternas uppmaning till läsarens tolkningsansvar finner sin motvikt.

Därmed visar det sig att polerna artistiskt och estetiskt skapande av texten dras närmare varandra i dokumentära texter. Reportagetextens fiktionaliseringsakt sätter gränser för uttolkandets godtycklighet, samtidigt som läsarens medskapande betonas. Intentionen och det journalistiska syftets framskjutna

positioner tycks leda till ett ökat behov av självframställning och till att spelet med den implicite läsaren kompliceras. Wolfgang Isers tankar om hur urvalets negation (det som inte skrivs)[255] i den litterära texten bestäms av läsaktens kreativitet, föreställning och förförståelse blir än viktigare för den dokumentära texten. Den intentionala kraften ger en mer tvingande inramning till textens tomma ställen. Låt oss ta ett exempel på detta från en journalist som ju även i skönlitteratur gjort sig känd för att med sin isbergsteknik tvinga läsaren att förstå det som inte står. När Ernest Hemingway rapporterar från blodiga gator i det spanska inbördeskriget 1937 kan reportaget låta såhär:

> We had a lot of different chauffeurs in Madrid. The first one was named Tomás, was four feet eleven inches high and looked like a particularly unattractive, very mature dwarf out of Velásquez put into a suit of blue dungarees. He had several front teeth missing and seethed with patriotic sentiments. He also loved Scotch whisky.[256]

Titeln till reportaget är ”The Chauffeurs of Madrid” och det är kort och gott om detta som hela texten handlar, fyra stycken spanska unga män med olika bakgrund och personlighet som passerar revy i reporterns vistelse i den hårt ansatta staden. Rebellernas bomber faller i utkanten av texten och fascisternas terror framträder främst som speglad i chaufförernas personligheter, deras tapperhet eller feghet. Texten vänder alltså det verkliga urvalet ryggen, samtidigt som det genom denna negation framträder allt tydligare.[257] Anledningen till Hemingways angreppssätt är också tydligt markerad i texten:

> ”He [Hipolito] was our chauffeur in Madrid and at the front during a nineteen-day bombardment of the capital that was almost too bad to write anything about. All the time he was as solid as the rock he looked to be cut from, as sound as a good bell and as regular and accurate as railway man’s watch. He made you realise why Franco never took Madrid when he had the chance.”[258]

Det går helt enkelt inte att skriva direkt om det allra värsta. Läsaren uppmanas till att finna förståelsen för det som sker genom en omväg i tolkningen. Men, och detta är viktigt, kontraktet med läsaren på den punkten är mycket mer utförligt och vägvisande än vad det skulle behöva vara om texten presenterats utan det dokumentära anspråket. Presenterad som skönlitteratur skulle texten

kunna handla om tapperhet i allmänhet, eller unga mäns dumdristighet, men presenterad som krisrapport knyts den implicite läsaren hårdare till textens avsändare och intention, detaljerna tvingas fram som betydelsebärande. Den angelägenhet med vilken kontakten med den implicite läsaren etableras, den intentionala kraften, textens illokution– allt detta går således att knyta till reportagetextens journalistiska syfte.

YTTRANDETS AKT OCH RÖRELSE (I)

När den litterära språkfunktionen etablerar sin performativa kraft, och därmed aktiverar en implicerad läsare och den estetiska aspekten av texten, blir det återigen uppenbart att reportagetexten här har ett särskilt förhållande till själva yttrandet och talakten. Detta förhållande beskrivs bäst som behovet av rörelse. För att bättre förstå ska vi dra oss till minnes vad läsningarna av reportagetextens subjekt resulterade i. Den modernistiska subjektspositionen som det moderna reportaget etablerar i sina subjektiva strategier handlar ytterst om en förskjutning från berättelsen till berättandet. Berättelsen är inte längre nog, subjektet kan inte längre beskrivas som ett fast tillstånd – subjektet måste röra sig och bli till i varje stund. För att hålla sig i denna ständiga tillblivelse så hittar subjektet en väg att göra berättandet och själva utsägelsen till sin hemvist. Som vi har uppmärksammat, är splittringen av berättarinstansen ett sådant sätt att hitta mellanrum för rörelse.[259]

På så sätt verkar reportagets självframställande och performativa drag i subjektivitetens tjänst, för att upprätthålla rörelsen. Men hur ska vi exemplifiera rörelsen? Det krävs både djupare och bredare analys för att få syn på det här förhållandet till berättandet än de kortare exempel som jag hittills använt för att åskådligöra genrens övergripande litteraritet, och det är därför i avhandlingens andra del som fenomenet bäst låter sig beskrivas – där belyser samtliga analyser rörelsen på olika sätt. I Djuna Barnes *Vagaries Malicieux* finns associationsprocessen och tankens rörelse betonad, både på tematisk och diskursiv nivå. Den stakar där ut vägen för subjektet att hantera representationens problem på nytt. I Hanna Kralls ”En Hollywoodroman” manifesteras den ständigt fortgående rörelsen i berättandet med att berättelsen aldrig kan avslutas, att skrivandets och berättandets akt aldrig blir färdig. I Truman Capotes *In Cold Blood* är det berättandets rörelse som ger mening i

det meningslösa. I Joan Didions ”Slouching towards Bethlehem” är berättandet helt söndrat, men med hjälp av att placera bildfragmenten i stroboskopisk belysning så kan rörelsen trots allt upprätthållas.

Talakten och yttrandets tydliga riktning mot den implicite läsaren, som utmärker språkfunktionen i reportaget, artikulerar en performativitet som har flera uppgifter. Dels syftar uppvisandet av talakten till att deklarera det dokumentära syftet, men samtidigt stryker det under litteraritseringens perspektiverande process i form av narrativitet och subjektivitet. När det gäller det dokumentära syftet har dess koppling till textens självframställning gjorts tydlig i många andra sammanhang. Låt oss minnas vad Göran Printz-Påhlson skriver i en essä från tidigt sjuttiotal om dokumentärromanen:

> … den dokumentariska romanen är emellertid i väsentlig mening en performativ akt, d. v. s. den måste själv deklarera sin avsikt av att vara dokumentarisk. Det är uppenbart omöjligt att tänka sig en dolt dokumentarisk roman […] Det dokumentariska tjänar till att avslöja, inte att dölja.[260]

Resonemanget är lätt att överföra till reportagets genre. Det dokumentära syftet måste ständigt uttalas och säkras i kontakten med den implicite läsaren, vilket leder till en utpräglad illokution och performativ kraft, samma performativitet som också signalerar den litterära språkfunktionens dimensioner. Återigen blir vi påminda om den övergripande relationen mellan det dokumentära och det litterära i reportagen. Det handlar en intensiv samverkan för etablerandet av den journalistiska textens funktioner – inte om att det litterära på något sätt skulle existera i texten separat, parallellt med det dokumentära, med det dokumentäras goda vilja.

*

När vi betraktar yttrandets akt i språkfunktionen, blir det tydligt att vi nu har gått ett helt varv runt i det litteräras kategori. Akten och rörelsen visar sig peka tillbaka på subjektivitetsaspekten. Dels eftersom det illokutionära är en intentional kraft, och därför understryker agenten (i en rent lingvistisk bemärkelse). Syftet träder fram, såsom understruket av reportersubjektet. Dels eftersom illokutionär rörelse påminner oss om det utrymme som berättarteknisk dissonans visat sig erbjuda det moderna subjektet, just för att möjliggöra dess rörelse i berättandet och förhindra fixering.[261]

Men akten och rörelsen pekar också tillbaka på narrativiteten i reportaget, i det att det performativa betraktat ur narrativitetsaspekten innebär berättandets självframställning och metaberättandets framskjutna roll i genren. Berättandets akt och rörelse i det moderna reportaget framställs på bekostnad av berättelsen.

Det är nu tydligt, vid cirkelns slutning, att det är yttrandet som binder samman förståelsen för litteraritet i det moderna reportaget. Talakten bildar ramen, inte bara för litteraritet förstådd som språkfunktion, men också för de andra aspekter av litteraritet som är framträdande i reportagetexterna. Yttrandet och aktens rörelse kan även betraktas som ett slags gemensam teoretisk nämnare för den här avhandlingen. Den har följt med genom talaktsteori, fenomenologisk filosofi och tillbaka till den diskursnarratologi som gjorde reda för splittringen i subjektet där beskrivningen av strategierna tog sin början.

Nu lämnar vi således de enskilda funktioner och strategier som litterariten i det journalistiska syftet laborerar med, och kommer fram till en litteraritetsaspekt som snarare måste beskrivas som genomgripande och genreursprunglig: Etiken. Frågan om hur yttrandet som rörelse och talakt kommit att få en sådan framträdande roll reportagets journalistiska genre, får sitt svar först när vi tar oss an denna del av litterariteten. För att göra det behöver vi återgå till reportagets urscen, till reporterns berättelse om mötet med verkligheten.

Litteraritet som etik

Litteraritet återfinns i det moderna reportaget som strategier i ett journalistiskt syfte, och därmed som ett direkt led i den dokumentära ansatsen. Samtliga exempel pekar mot att strategierna, genom förflyttningen från det skönlitterära till det journalistiska sammanhanget, etablerar tillförlitlighet i reportagetexten och visar upp ärligheten i dess ansats. När reportaget visar sig vara en genre som inte bara tänjer den informativa språkfunktionen och de objektiva idealen, utan dessutom föds med det litterära språket, artikuleras också frågan om hur litteraritet förhåller sig till journalistikens krav på etik och moral.

Kritiken som förföljt genren under 1900-talet, har på olika sätt framhållit att reportaget inte följt kraven på opartiskhet, objektivitet och verklighetsbeskrivning. Denna kritik har just använt kravet om etik som grund för argumenten. Ansvaret gentemot verklighet, läsare och inblandade personer är journalistikens rättesnöre – men frågeställningen om etik och ansvar måste omformuleras, i och med litteraritetens påvisbara ställning i genrekonstruktionen. Det ska då visa sig att den subjektivitet, den narrativitet och de litterära språkfunktioner som så många gånger ansetts hota etiken, tvärtom är det som bär det etiska.

Reportagetextens etik hänger helt och hållet samman med dess litterära dimensioner, men är inte att betrakta som en strategi, funktion eller retorik, så som jag hittills beskrivit de litterära aspekterna. Etiken är inte heller ett led i den dokumentära ansatsen, även om det är svårt att tänka sig en viktigare arena för etiken att träda fram på. Istället ska vi tänka oss att etiken är det som omsluter hela tillkomsten, genomförandet och mottagandet av reportaget – ända tillbaka till det möte som föregår berättandets akt.

I det följande kapitlet kommer etiken att visa sig i två bemärkelser. Först och främst i den ursprungliga mötessituation som väcker reportagets gärning.

Det är den som fortplantar sig genom texten, som speglas och manifesteras på olika sätt. Men allt efterson denna manifestation av etik kommer i ljuset, väcks även frågan om textens inneboende etik, om litteraritet *som* etik.

MÖTETS SÄRSTÄLLNING

Som jag redan argumenterat för, är det med utgångspunkt i reportagets övergripande situation av möte som man bäst beskriver genren.[262] Reportens aktiva uppsökande av skeenden och möten med annanhet, skiljer sig från dokumentär vittnesskildring och från andra journalistiska och subjektiva texttyper, som till exempel essän och krönikan. När reportaget beskrivs som *berättelsen om reporterns möte med verkligheten,* utkristalliseras två olika modaliteter mellan vilka texten kan välja för att betona mötessituationen. Antingen skrivs reportaget i första person, och lägger därmed sin performativitet och självframställning i en uttalad subjektivitet. Eller så skrivs reportaget i tredje person, vilket leder till att det är själva berättelsen och narrativiseringsakten som i första hand får etablera självframställning och performativitet. Perspektiveringen av skeendet visas fram antingen genom jagberättarens förhållande till det berättande jaget, eller genom berättarens förhållande till sina karaktärer. Gemensamt är att mötet med skeende och annanhet på något vis sätter igång en rörelse i texten, som betonar akten av subjektsskapande och därmed akten av berättande.[263]

Det är subjektet som naturligtvis möjliggör mötet, men omvänt är det mötet som genererar subjektets tillblivelse i reportagetexten. Mötet för reportagegenren handlar i allra högsta grad om hur reportersubjektet samtidigt föds och berättas i detta möte. Detta är en födelseprocess som också har allt att göra med etiken. Mötet genererar på ett eller annat sätt alltid metaberättelsen om ett subjekt i tillblivelse – det implicita reportersubjektet som provoceras fram av den explicite reporterns möte med den andre. För journalistiken uppstår med denna insikt ett akut behov av att flytta samtalet om etiken från reportagets explicita sammanhang och den enskilde journalistens moraliska överväganden i mötet, till en djupare diskussion om texten själv och etiken som detta metaberättande fäster i textstrukturen. Så snart reportagets litteraritet fått konturer, behöver vi helt enkelt fundera över etikbegreppet i termer som går att knyta till text, språklighet och litteratur på ett annat sätt än journalistikvetenskapen hittills gjort.[264]

För att nå hela vägen fram till etiken i textkonstruktionen och subjektets språkliga genealogi, behöver vi vidga synen på ansvar och skyldighet till något mer än att bara innebära moralisk valmöjlighet hos ett fastlagt och redan definierbart subjekt. Det finns därför en del ansatser att tala om etik och litteraritet som jag inte kommer att ha någon nytta av, trots uttalade ambitioner att knyta etiken till det textuella.[265] Jag inspireras här istället av ett etikbegrepp som både är starkt kopplad till subjektets språkliga genealogi och som genom sin dialogfilosofiska grund omsluter reportagegenrens övergripande mötessituation.

LEVINAS OCH ETIKEN

Hos Emmanuel Levinas närmar sig inte bara etikbegreppet subjektet och dess tillblivelse – etiken är subjektets tillblivelse, mötet med den andres ansikte är det som tvingar fram språket och därmed subjektet.[266] Subjektet blir till i mötet med den andre, när det ställs inför den andres ansikte och när detta ansikte manar fram ett svar; ett *ansvar*.[267] På ett säreget sätt, med sin tystnad, så kräver ansiktet en reaktion och ett svar.[268] Och hur ska man förstå en sådan begäran som ansiktets uppenbarelse väcker i mötet? Levinas menar att det första som ansiktet säger är att ”du skall icke dräpa”,[269] vilket alltså är etikens grund och nyckeln till hur det sociala och samhälleliga nätverket fungerar. Vi är helt enkelt skyldiga den andre ett svar inför detta budord, där börjar vårt ansvar.

Levinas företräder den ”subjektivitetens fenomenologi” som vänder på Husserls intersubjektiva relation mellan jaget och den andre: det är inte längre subjektets kunskap om sig själv som är länken till den andre, det är den andre som möjliggör subjektets självkännedom och själva existens.[270]

Hos Levinas kan vi alltså inte betrakta subjektet som att det redan finns där, som en färdig konstant i relation till värld och annanhet.[271] Detta är en första anledning till varför Levinas etik blir intressant att diskutera med reportagets litteraritet. Den subjektiva litteraritetens funktion i reportaget, som går ut på att visa upp reportersubjektets tillblivelse och splittring i skeendet, samspelar mycket väl med en sådan etisk dimension.

En andra anledning att inspireras av Levinas i samtal om reportagets etik är just etikens avhängighet, och samtidighet med, den språkliga akten och händelsen. Här erbjuds inte bara ett sätt att koppla etiken till språket, utan

även till den performativitet och rörelse som litteraritetens språkfunktion etablerar i reportagetexten. Levinas framhåller att språket har två dimensioner; *sägandet* (Le dire) och *det sagda* (Le dit), där det sagda innebär en stagnation av utsägelsen, så snart den avstannat.[272] Det rör sig om ett slags förstelning, orsakad av kunskap och medvetande, som i själva verket börjar redan i utsägelseögonblicket och som förvandlar orden till objektens kategori. Sägandet, själva utsägelseakten och händelsen av tilltal, är det som bär upp det etiska i sin modalitet av ansvar – det sätt på vilket vi närmar oss den andre och blir till som subjekt.[273] Också den performativitet som vi uppmärksammade i narrativiseringsakten, avspeglar därför det etiska genom betoningen av sägandets kategori – det moderna reportagets laborationer med berättandet sker på bekostnad av berättelsen.

En tredje anledning till att läsa reportagen tillsammans med Levinas tankar om etik, är att Levinas artikulerar en total asymmetri som gör ansvaret absolut. Detta gör i sin tur också att frågan om etik avgränsas till att endast vara subjektets angelägenhet. Ansiktets uppenbarelse i mötet ska inte betraktas som en reciprok situation av varseblivning, där den andre i sin tur är ett subjekt som provoceras fram av det förstnämnda subjektets ansikte:

> These differences between the Other and me do not depend on different 'properties' that would be inherent in the 'I', on the one hand, and, on the other hand, in the Other, nor on psychological dispositions which their minds would take on from the encounter.[274]

Den andre är ständigt på avstånd, ansiktet är bortom, och etikbegreppet måste således ses som överskridande den mellanmänskliga konkreta situationen, även om det är just i det konkreta mötet som den etableras. I betraktandet av reportagets mötessituation, som både speglar en konkret situation för en explicit reporter och sedan framskrivandet av mötessituationen på olika nivåer, blir bristen på omedelbar ömsesidighet belysande. Asymmetrin resulterar i en oövervinnerlig distans mellan subjekt och den andre, vi ska bevara den andres alteritet som total och vi ska i det dialogiska inte förvänta oss någon ömsesidighet – vilket i reportagets litterära och textuella dimension bara blir än mer påtagligt.[275]

ETIKEN OCH MORALEN

Ytterligare en anledning till att inspireras av denna del av dialogfilosofin är att Levinas, med det asymmetriska förhållandet mellan subjektet och den andre, erbjuder den yttersta möjligheten att särskilja etiken från moraliska, ideologiska och politiska dimensioner av ansvar i mötessituationen. För en traditionell journalistisk syn på etik, innebär detta särskiljande en i det närmaste subversiv omkastning. Det är just den aspekten av etik, där litteraritet och motrörelse verkar bortom den direkta intentionen, som behövs för att förstå reportagets genre. ”Jag är ansvarig för den Andre utan att vänta på reciprocitet, också in döden.” säger Levinas, ”reciprocitet är hans uppgift”.[276] Det vill säga att det reciproka hör till en annan nivå, till en annan diskussion som inte hör till det etiska utan möjligen till det retoriska och politiska. Särskiljandet av etikens nivå från det politiska är nödvändig i Levinas övergripande filosofiska linjer – detta särskiljande är vad som räddar etiken från moralism och idealism:

> The essence of discourse is ethical. In stating this thesis, idealism is refused. […] Idealism completely carried out reduces all ethics to politics.[277]

Detta förklarar Levinas som att idealismen etablerar ett socialt system som styr mötet mellan jaget och den andre enligt regler för etiskt beteende. Beteendet i sin tur betonar en inbjudan av viljan,[278] och detta skulle föra etikbegreppet till en medveten och psykologiserad sfär av jaget som Levinas vill undvika i etikdiskussionen.[279]

Att jag på det här sättet, för en stund, försöker avpolitisera etikbegreppet, betyder inte att jag underskattar de ideologiska eller politiska dimensionerna av reportagets journalistiska gärning. Det innebär bara en önskan om att få syn på en meningsproduktion, kopplad till reportagets litteraritet, som annars förblir överskuggad av de massiva krav på etiskt och moraliskt handlande som åläggs den journalistiska texten. Det finns alltid en bemärkelse av etik som ligger utanför textkonstruktionen, och som äter sig in i textens retoriska nivå. Det är den bemärkelsen – full av socialt reglerat beteende hos en individuell reporter, en specifik redaktion och kontext – som lika gärna kan sägas vara moral.[280] När det gäller de journalistiketiska regler som naturligtvis följer varje reporter i dennes yrkesutövning, ska dessa betraktas under moralens kategori och därför lämnas åt sidan i diskussionen om etik här.

Det som så självklart skiljer moralen från etiken i Levinas sällskap är, återigen, tanken om det asymmetriska i det dialogiska. Om det reversibla förhållandet mellan jaget och den andra i stället skulle stå i fokus, skulle etiken med detsamma börja reducera sig till moral och medvetenhet. Min läsning av Levinas ger att asymmetrin är resultatet av, och förutsättningen för, att det etiska ansvaret förläggs till en punkt som föregår och övergår dialogen och tilltalet – till det bortom, som skulle kunna kallas för ansats och hänvändelse.[281] Om ett reversibelt förhållande mellan jaget och den andre skulle vara i fokus, skulle riktningen från jaget mot den andre, vilken börjar i *an*satsen, förlora sin allra viktigaste dimension – den av att vara enkel(riktning). Skillnaden mellan jaget och den andre består inte av egenskaper utan just av riktning; ”the inevitable orientation of being ’starting from oneself’ toward ’the Other’.”[282] Den andre har inga egenskaper i detta förhållande på etisk nivå, ingen motsatt riktning mot subjektet.[283] Det är just detta som korresponderar så väl med reportagets litterariserade manifestation av etiken.

ETIK SOM DUBBEL ENKELRIKTNING

Den reella mötessituation som föregår skrivandet av reportaget är visserligen intersubjektiv, men måste enligt asymmetrins premiss betraktas utifrån ett subjekt i taget. Riktningen från subjektet till den andre är inget som återkastas, men kan naturligtvis, om perspektivet förflyttas till den andre, till dennes subjektsvaro, innebära dennes riktning mot en annan. För reportageanalysen är det inte heller möjligt att säga något om den andres etik, om intervjupersonernas subjektsskapande processer. Mötet med den andre sätter igång och styr reporterns uppdrag, skrivandet och det implicite reportersubjektets tillblivelse. Men den andre är, och ska förbli, annanhet i reportaget.

Det finns ansatser hos journalistikteoretiker som John C. Hartsock och Phyllis Frus att uppfatta mötet med annanheten som att det i litterariseringen skulle innebära ett intersubjektivt utbyte. Hartsock talar om detta som ”the attempt to exchange subjectivities” i den narrativa litterära journalistiken.[284] Det handlar hos Hartsock om att locka fram den andre, tvinga den andre till delaktighet i berättelsen enligt en tanke om att det narrativa och litterära tvingar subjekt och objekt närmare varandra. Men det är alltså inte en sådan intersubjektiv rörelse som jag vill betona här. Etikens riktning mot den andre

innebär att den andre värdesätts som just annanhet, inte ett försök att närma sig i bemärkelsen att utbyta subjektiviteter eller invadera den andre.

Men hur går det att förstå detta i reportage som tydligt engagerar sig i att ”ge röst”[285], i intervjuböcker där berättardiskursen träder tillbaka för personernas tal, eller i tredjepersonsberättade reportage där fokaliseringarna huvudsakligen smälter samman diskurserna? Kan vi inte heller där säga något om den andres subjektsskapande process? Naturligtvis kan vi i dessa fall göra oss tydliga bilder av personerna, deras inre och yttre betingelser. Men deras status måste jämföras med karaktärers status, och att betrakta dem som subjekt i texten vore ett misstag. Det vi ser av personerna är en färdig bild, stelnad vid mötet i den berättande reporterns minne av upplevelsen. Även i citat, ordagrant återgiven utsaga nedskriven från en bandupptagning, finns inte den rörelse som etablerar tillblivelse och etik. Riktningen och ansvaret i det ursprungliga mötet mellan reportersubjektet och intervjupersonen ska, som sagt, betraktas som enkelriktad från båda håll. Men det är bara riktningen från reportersubjektet mot den andre som etablerar rörelsen i texten.

Istället för att försöka se den andre som subjekt, föreslår jag att vi betraktar ordagrant återgiven diskurs främst som ett bevarande av den andres annanhet. Framställandet av den andres rena språk, när berättarens egen diskurs medvetet och genomgående hålls tillbaka, signalerar snarast en inlyssning och en respekt inför olikheten, som korresponderar mycket väl med Levinas etikbegrepp.

Svetlana Aleksijevitj har skrivit flera renodlade intervjuböcker, där intervjupersonernas egna ord dominerar reportagen. Det är emellertid fortfarande narrativiseringens process som är verksam, där urval och styrning via frågor i intervjusituationen etablerar perspektivering. Ibland står personernas berättelser helt fristående efter reporterns förord, som i *Zinkpojkarna* (1989). Eller så inleder Aleksijevitj kort med det berättande jagets minne av mötet, mötets inramning, vilken hon sedan kan återkomma till i korta instuckna passager eller som avslutning. I *Kriget har inget kvinnligt ansikte* (1985) leder följande passage om mötessituationen in en kvinnlig prickskytts berättelse:

> […]
>
> Hon hade bett mig ställa bort bandspelaren:
>
> – Jag måste se era ögon när jag berättar, och bandspelaren kommer att störa.
>
> Men efter några minuter hade hon glömt bort den.[286]

Mötets betingelser är framställda. Reporterjagets riktning mot den andre hindrar inte den andre från att i sin tur vara subjekt och rikta sig mot den andre, som då är reportern i det faktiska mötet – ansiktet är även för intervjupersonen det som sätter igång språket. Någon reversibilitet är det emellertid inte tal om. Och vilken etik som än kan tänkas etableras genom intervjupersonens perspektiv, så blir den aldrig synlig i texten. Lyssnandet, sammanställandet och ansvaret är alltid reportersubjektets i realiserandet av reportagetexen. Bandspelaren registrerar endast det sagda, den stelnade utsagan som reportern sedan har att hantera. Sägandets performativitet kan fortfarande bara hålla sig i rörelse inom reportersubjektet.

I Aleksijevitjs reportage följer sedan kvinnans berättelse om hur hon rekryterades som prickssskytt och känslan inför att första gången döda en människa, en berättelse utan avbrott på flera sidor. Men reporterjaget avhåller sig bestämt från att involvera sig i berättelsen annat än genom sina egna konkreta upplevelser av mötets situation. Efter att ha träffat ytterligare en kvinnlig prickskytt och hört dennes berättelse:

> Rent fysiskt känner jag den kroppsliga smärta, som bor i denna lilla kvinna, insvept i en gammal pläd. 'Flicka lilla…' säger hon till avsked och sträcker tafatt fram sina varma händer.
>
> Jag går. Jag kan nu inte längre bli densamma som jag var innan de här orden fälldes: "Även om du kommer levande därifrån, kommer din själ att göra ont. […]"
>
> […]och jag kommer att fortsätta söka efter flickor som varit vid fronten, fylla tiotals anteckningsböcker och ljudkassetter med deras berättelser och lida och hoppas med dem.[287]

Det är fortfarande reporterjagets riktning mot den andre i mötet som är drivande, som svarar för tillblivelse och etik. Rörelsen manifesteras av den förändring som så explicit skrivs ut här, reporterjaget kan inte återgå till det hon var innan mötet ägde rum. Men det handlar alltså inte om att subjekten smälter samman med, eller att berättaren söker invadera den andres annanhet – bara om ett stillsamt ansvar för den andres lidande.

Den fokaliserande berättelsen etablerar sin etik enligt samma premisser. Riktningen mot annanheten i det ursprungliga mötet eller mötena är här inarbetad i berättarens diskurs, men perspektiven som kommer till tals är i sig likväl stelnade – det är berättarens insamlande av det sagda, tolkningarna

och det slutliga framställandet, som etablerar rörelse och det etiska. Låt oss titta på ett reportage av Wojciech Tochman, ”Jag väntar under adress: Berlin” (1998), som jag redan presenterat i samband med narrativiseringsprocessens urvalsmoment, och där den fokaliserade berättelsen redan presenterats. Fokaliseringen av den till prostitution bortförda flickan Birute, varieras med fokaliseringar av förövare och berättarens egen diskurs.

> Kväll. Birute hör nyckeln rassla först i det nedre och sen i det övre dörrlåset. Hon tror att det är de där skitstövlarna från Litauen.
>
> – Tjänare Sabina, säger mannen som i går hade låst in henne. Det här är mina kompisar. Gör te åt oss.
>
> – Lyssna…vad du nu heter, det har jag glömt igen.
>
> – Mesut.
>
> – Lyssna Mesut! Jag skojar inte! Nu sticker jag! Birute närmar sig dörren. Han griper tag i hennes blus (samma anspråkslösa vinröda blus som hon haft på sig från Litauen), slänger henne i golvet, en flik av blusen blir kvar i hans hand. Slår henne i ansiktet.
>
> – Te!!
>
> Birute går till köket (en första eftergift, just så ska det gå till). Hon gråter och fyller den elektriska vattenkokaren. Den ene av Mesuts kompisar ställer sig bakom henne. Säger något i smeksam ton, hon fattar ingenting. Rör vid henne. Först ansiktet. Medlidsamt, om han blivit ledsen för Mesuts hårda slag. Och kramar hårt om hennes ena bröst.
>
> Hon hinner inte koka te, är tillbaka i rummet och måste klä av sig inför tre mörkhåriga män.
>
> – Inte så, hånar Mesut. Börja uppifrån.
>
> Just det, du blir bra som strippa, säger den som hittills hållit sig tyst. Men flickan förstår inte vad han säger, hon bara gråter.[288]

Det citerade stycket börjar i Birutes perspektiv, men berättarens egen diskurs är hela tiden synlig, och med kommentarer som ”en första eftergift, just så ska det gå till” visas även hallickens perspektiv upp. Bara i det här stycket kan vi notera den förskjutningen inom karaktärens position som reportaget som helhet också betonar – från att vara Birute, med namn och kraft att säga ifrån, blir hon åter den gråtande flickan, namnlös, kraftlös, eftergiven. Men sådan utveckling av karaktären ska i texten inte blandas samman med något slags rörelse inom ett subjekt – det är endast resultatet av att reportern i efterhand sammanställt det som sagts i möten med personerna. Birute är fortfarande

den andre, vars annanhet inlyssnas, bemöts och bevaras. Det är berättandet som driver etikens rörelse – sammansmältningen av alla möten, alla perspektiv, sätter igång en ny språklig och subjektskapande rörelse inom reportern.

I Tochmans reportage visar den fokaliserande berättelsen samma tecken på bevarande av annanhet, som direkt återgivet tal visade i exemplet med Aleksijevitj reportage ovan. Berättarens diskurs kan visserligen sägas absorbera de skilda perspektiven, men avhåller sig från att kommentera dem. Istället kastar sig berättaren mellan fokalisatorerna, ibland inom samma mening, och låter detta bli rörelsen som driver berättandet. Som isolerad instans är berättaren kallt registrerande, obarmhärtigt framställande av brutaliteterna, och framstår som märkligt oempatisk. Men när berättaren sammanläses med en implicerad reporter, framträder istället etiken hos ett reportersubjekt. Personernas ord bevaras i sin annanhet och tolkningen överlämnas till läsaren. Etikens enkelriktning träder åter igen fram som bärande.

ETIKENS TREFALDIGHET

Jag har redan talat om etiken som ett inlyssnande och bevarande av den andre, och det finns anledning att återvända till Levinas etikbegrepp för att förstå vad det handlar om. Ansvaret är ytterst reaktionen på ett ifrågasättande, och detta ifrågasättande är inte bara något som kommer från den andre, det är något som väcks till liv inom subjektet – en självreflektion som sätter igång språket och berättandet. Denna initiala fas av etiken innebär att hejda sig, att stanna upp inför den andre och att börja lyssna. Mona Vincent har tydliggjort etikens faser hos Levinas genom att beskriva den som en process i tre akter, där lyssnandets akt beskriver denna initiala fas.[289] Därefter följer ansvarets och åtskillnadens akter. I reportagens metaberättelser finner vi intressant nog ofta dessa akter konkretiserade, som ett slags befästande av uppdragets etiska grund.

I Aleksijevitj reportage i *Kriget har inget kvinnligt ansikte* (1985) som citerades ovan, är exempelvis lyssnandets akt metakommenterad. Personen ber till och med reportern att ställa bort bandspelaren, orolig över att den ska störa.[290] Men ljudupptagningen är förstås i sig också ett lyssnande, ett sätt att invänta och vända sig mot den andre. Få situationer kan konkretiseras så tydligt som ett lyssnande, som just en reporters första trevande vändning mot

sin intervjuperson. Där inträder direkt ett slags välvillighet och en absolut uppmärksamhet inför allt som kan komma att yttras. Men också i reportage där mötet med verklighet och annanhet främst innebär mötet med en plats eller ett skeende, är lyssnandet centralt. Lyhördhetens motto, manifesterat exempelvis genom insamlandet av dokumentära metaforer, har på så vis stark koppling till etablerandet av reportagetextens etik.

Etikens andra akt är ansvarets, och innebär att inte tiga inför den andres ansikte. Vad som betonas med denna akt är själva igångsättandet av språk och berättande som den andres ansikte provocerar fram. För reportagets vidkommande kan den här fasen läsas ut i metaberättelsernas kommentarer om reportagens tillkomst och upprinnelse. (Men det handlar också om en startpunkt i reportersubjektets tillblivelse – som implicit reporter i texten. Uppmaningen, tvånget att svara, att träda in i sägandets modalitet, motsvaras av reportagets performativitet.) Vi kommer att se detta tydligt i den utförliga analysen av Hanna Kralls ”En Hollywoodroman” – där kretsar en stor del av metaberättelsen kring uppmaningen att skriva någon annans berättelse, och villkoren för en sådan berättelse. Men ansvarets påbud reflekteras även flyktigt i reportagen i enstaka metakommentarer, som inte nödvändigtvis behöver samlas upp i en omfattande metaberättelse. Aleksijevitjs reportage ovan igen: Reporterjaget är i grunden förändrat och måste fortsätta att skriva, ”jag kommer att fortsätta söka efter flickor som varit vid fronten, fylla tiotals anteckningsböcker och ljudkassetter”. Inledningen på Maciejs Zarembas ”I landet Nenozimigs är det inte så noga”[291]:

> Vad gör man när man lovat sig själv att undvika klyschor, och det första man möter på sitt uppdrag är en vandrande klyscha?
>
> Man får väl berätta trots allt. [292]

Just i samband med reporterns tvekanden ställs etikens ansvar på sin spets. Det är därför dissonansens strategiska funktioner i subjektskonstruktionen av reportern som ofta ligger till grund för metakommentarerna kring ansvarets akt. När uppmaningen att svara på ett okomplicerat sätt smälter in i reporterns uppdrag, behöver den inte kommenteras, även om den genomsyrar textens hela uppkomst.

Etikens tredje aspekt är det bevarande av annanhet som jag redan snuddat vid. Mona Vincent kallar det för åtskillnandens akt, detta att bevara den

andres annorlundahet och inte sträva efter likhet.[293] I exempel med fokaliseringar är det möjligen denna aspekt som förvånar mest, eftersom berättarens inträde i olika perspektiv ofta betraktas som ett sätt att ge röst, eller som en empatisk invasion. Men denna berättarteknik behöver alltså inte alls betraktas som sammansmältning i bemärkelsen att försöka göra personerna till subjekt i den etiska grundsituationen. För att återgå till Svetlana Aleksijevitjs reportage, som fick exemplifiera intervjubokens teknik, – efter framställandet av de kvinnliga pricksskyttarnas berättelser, avslutar berättaren med sin egen diskurs:

> Jag går. Jag kan nu inte längre bli densamma som jag var innan de här orden fälldes: ”Även om du kommer levande därifrån, kommer din själ att göra ont. […]” [294]

Mötet har satt igång rörelsen inom subjektet, men precis som personernas direkt återgivna tal dominerat hela reportaget dessförinnan, kan berättaren inte heller nu förmå sig till att sammansmälta sin egen diskurs med personens. Det här reportaget betonar åtskillnaden genom citatens orördhet.

Med Levinas tanke om etik handlar mötet och det dialogiska aldrig om att fixera eller fästa den andre i en position. Det är asymmetrin som resulterar i denna oövervinnerliga distans mellan jaget och den andre, och som gör att vi kan bevara den andres alteritet som total.

Hanna Krall har skrivit ett efterord till reportaget ”Jag begär inte mycket, men inte mindre än allt” (1973–79), som illustrerar detta åtskiljandets företräde. Reportaget handlar om en utsatt kvinna som använder moraliskt tveksamma metoder för att försörja sin familj. Hon besitter emellertid förmågan att låta poesin betvinga misären; hon läser, skriver och reciterar. Men när reportaget utges i bokform lägger Krall till följande:

> Reportaget om Malgorzata P. publicerades i *Polityka.*
>
> Nästföljande dag fick jag veta att jag blivit lurad av henne. De dikter Malgorzata P. hade läst för mig, var inte hennes egna. De var skrivna av Ewa Lipska.
>
> Jag lät införa en rättelse, jag bad om ursäkt där jag borde och så blev jag förfärligt ledsen. Inte ens detta hade ödet skänkt Malgorzata P. – talang – det enda som kan hjälpa en att trotsa livet. [295]

Reaktionen över att ha blivit bedragen är mild, och understryker det etiska i grundsituationen. Berättaren ägnar stor del av reportaget åt att försöka ställa fram kvinnans tveksamma personlighetsdrag, förhålla sig till dem, utan att fördenskull hävda sin egen diskurs eller förtrycka kvinnans. Efteråt, när det mycket riktigt visar sig att mötet inte alls resulterat i att reportern begripit denna annanhet, eller ens lyckats värja sig mot kvinnans lögner, kan reportern inte fördöma henne, bara understryka åtskillnaden och beklaga bristen på talang.

Att jag nu visat på etiken som speglad i olika metafenomen, ska inte förta faktum att den etiska grundsituationen för reportaget är konstant, att den genomgriper hela texten även när reportern inte väljer att uttryckligen kommentera den. När det kommer till etikens grundsituation, är det inte fråga om att subjektet har något val. Inte för att det är underkastat eller förtryckt, utan för att etiken föregår och övergår all vilja – subjektet är etik, enligt denna dialogfilosofiska infallsvinkel.

YTTRANDETS AKT OCH RÖRELSE (2)

Hos Levinas är språk och subjekt alltså ett oundvikligt faktum av tilltal och (an)svar i den dialogiska grundsituationen. I sitt ständiga framhållande av språkets dynamiska dimension av sägande, framför dimensionen av det sagda,[296] med hänvisningen till den stagnation som kunskap och medvetande formar i det sagda, leder Levinas fram till en förståelse av litteraritetens performativa krafter. Det är i sägandets dimension, i själva utsägelseakten och händelsen av tilltal som subjektet, och därmed etiken, blir till.[297] Därför är det också intressant att notera hur den performativitet som reportaget visar fram, i form av narrativiseringsprocess och illokution, svarar mot sägandets dimension. Betoningen av yttrandeakten sker på så många plan i reportaget att sambandet inte kan ignoreras. Vi skulle kunna utrycka det som att reportagets litterära strategier i sig fungerar som kommentarer kring den etiska grundsituationen.

När jag tidigare beskrev illokutionens betydelse för reportaget, var det främst med kopplingen till genrens dokumentära ansats, till den performativitet som bär syftet att deklarera journalistisk och dokumentär status. Men det blev redan då tydligt att det handlade om en kraft som inte enbart tjänade

ett strategiskt syfte – det illokutionära är en intentional kraft som paradoxalt nog skiljs från uppnåendet av en speciell effekt eller mening med utsagan.[298] Drar vi oss då också till minnes att textens illokution handlar om tilltal, riktningen mot, och formandet av, en implicit läsare, blir det intressant att ställa den illokutionära kraften i relation till textens etik. Möjligen kan vi betrakta den del av illokutionen, som inte ska betraktas som intention, strategi, funktion eller retorik, som ytterligare ett litterariserat uttryck för etik. Tanken är inte långsökt, men den kräver att vi är beredda att spänna yttrandet och talaktens begrepp över alla de fält som vi här har att göra med.[299]

Illokutionens riktning mot en implicerad läsare kan också förstås som riktningen mot den andre. Etiken avspeglas som sagt i metaberättelser, men kan på liknande sätt också läsas in i textens angelägna tal till en tänkt läsare. Denna riktning och hänvändelse kan betraktas som ansvaret i Levinas mötessituation, att inte tiga inför den andres ansikte. Det är återigen det asymmetriska i den dialogiska relationen som väcker en sådan möjlighet. Uppmaningen att svara väcks i mötet med den andres ansikte, svaret är inte bundet till att riktas tillbaka i en ömsesidig relation med detta ansikte som konkret person.[300] Ansvaret sätter igång yttrandet som rörelse och riktning, och i en text kan en sådan rörelse bara ske med riktning mot en implicit läsare. Denne läsares opersonliga status svarar väl mot det icke-konkteta och den ansiktets alteritet som Levinas gång på gång återkommer till.

Här har vi ett möjligt svar på frågan om hur yttrandet som rörelse kommit att få en så framträdande roll i reportagetexterna. Det etiska i mötets grundsituation fortplantar sig genom texten som yttrandets rörelse, som sägandets modalitet – det sätt på vilket vi närmar oss annanheten.[301] Kraften i illokutionen kan delvis härledas till etiken – det vill säga den del som inte kan förklaras med intention och det journalistiska syftet. Jag vill uttrycka detta som att det angelägna i kontaktetablerandet med en implicit läsare har etiska förtecken.

Vidare har vi sett i reportagets subjektiva strategier hur det moderna reportaget gått mot att utveckla en instabilitet i reportersubjektet, och en splittring i berättandet. Detta inte minst för att understryka yttrandets rörelse och subjektets ständiga tillblivelse i mötet med annanheten. Denna förskjutning mot berättandets dimension korresponderar även den väl med etikens betoning av sägandets modalitet. Även framlyftandet av textens subjektsskapande process har på så vis etiska förtecken.

Det vidvinkliga perspektivet gör att vi här återigen får syn på reporta-

gets genealogiska sammansmältning av journalistiskt syfte och litteraritet. Samma litterära strategier som reportaget använder sig av för retoriska funktioner, har paradoxalt nog sin upprinnelse i den etiska grundsituation som föregår och omsluter hela texten, i den etik som föregår och övergår all intention och medvetenhet. Det är samma litterära strategier som understryker och fortplantar etiken i texten. Litteraritet framstår i detta avseende inte endast som en motrörelse mot objektivitetens ideal och en positivistisk världsbild, utan även som en långt mer genomgripande motrörelse, en motrörelse som även ifrågasätter sin egen strategi och retorik.

SÄGANDETS MODALITET OCH VARDAGLIGT SPRÅK

Jag har talat om mötet både som en konkret situation som föregår skrivandet av reportaget, och som den abstrakta relation som fortplantar sig i texten. Levinas själv vacklar i beskrivningen av mötet och ansiktets status,[302] men viktigast för oss är att vi varken gör mötet till en enkel metafor för etiken, eller reducerar det till en förenklad reciprok och konkret situation. Det finns en nivå av närvaro i mötet, i sägandets modalitet, som bäst beskrivs som hänvändelse.[303] Det är detta närmande som är det allra viktigaste för vår förståelse av mötessituationen. Men det finns emellertid även ett intresse hos Levinas för den vardagliga situationen, den vardagliga dialogen, som är intressant för reportageanalysens vidkommande. Sägandets modalitet hos Levinas är långt ifrån litterariserad, det är i vardagligt språk som vi närmar oss den andre.[304] Hos Levinas står det vardagliga språket delvis i kontrast till det metaforiska språket. Inte för att det finns någon bokstavlig mening i kontrast till metaforisk mening, utan för att det finns en pragmatisk fixering av ordets kontextuella mening i vardaglig användning. Till skillnad från det metaforiska språket är sanning och mening i det vardagliga språket, och därmed i sägandets dimension, skyddad från retorikens övertalande och förförande aspekt, ”[…] in everyday language we approach our fellow-man instead of forgetting him in the ’enthusiasm’ of eloquence.”[305]

Men hur ska vi i sådana fall förstå reportagets användning av litterariserat och metaforiskt språk som strategi, och denna samtidiga betoning av sägandet och yttrandeakten? Det finns en motsättning i detta. Den litterära språkfunktionens variationer av metaforiskt och poetiserat språk framstod

ju vara strategi, som ytterligare ett sätt att hävda det perspektiviska framför det objektiva och ett sätt att omfamna mångtydigheten.[306] Ska vi nu behöva ställa frågan, om reportagets litteraritet på något sätt, trots allt, står i vägen för etiken? Inte för att de traditionella farhågorna, om att den objektiva verkligheten och sanningen försvinner i litteraturens fiktionaliserade värld, visat sig befogade. Men för att litterär språklighet är så medveten, så statisk och så tillhörande det sagdas icke-dynamiska karaktär – att subjektet med och i denna inte kan närma sig annanheten.

Frågan är av vikt. Även om det litterariserade språkbruket inte sätter upp den typen av hinder för etiken, att man kan tala om underminering eller omintetgörande, måste påpekas att reportagets hyllande av sägandets modalitet heller inte är oproblematiskt. Man skulle till exempel kunna hävda att textualiseringen på sätt och vis innebär den mycket konkreta förstelningen av sägandet till det sagdas kategori, när orden fästs vid pappret. Som vi ska se i de mer djupgående analyserna i avhandlingens nästa del, pågår ett ständigt problematiserande i reportagen kring just detta. Den paradoxala aspekten av genrens motrörelse, som innebär att textens inneboende reflektion av etiken motsätter sig sin egen strategi och retorik, visar sig ofta förknippad med hur reportagen hanterar representationens paradox.

Det är förstås i citerad text och direkt anförd dialog som det vardagliga språket främst har sitt naturliga inslag i reportagen, och inte sällan kan reportagen lyckas etablera en spänning mellan berättardiskursens tillrättalagda tal och talstreckens trevanden. I mötet finns det vardagliga språket som kontrast till det som sedan skrivs. Å andra sidan är försöken att genom reportaget fånga och tillgå personernas rena och spontana tal, alltid en illusion. Detta kommer vi också att se i de kommande djupanalyserna. Bara nedskrivandets akt innebär en förstelning, och vardagligt tal i text framstår också ofta som mycket märkligt och främmande. Egon Erwin Kisch illustrerar detta väl, och humoristiskt, i reportaget ”Boxningsmatch i radio” (1925) som rakt igenom registrerar sändningens kaotiska blandning av ljudupptagning och kommentatorernas inlägg:

> ”Vilken match!” – ”Jag skulle meddela i förväg när jag tänker finta!”
>
> ”Här var’e färska kanderade nötstänger!” ”Program! Den som inte har nåt och vill ha ett, ut med språket!” – ”Tysklands boxare i ord och bild…”
>
> ”Dom kan ju inte knocka varandra, dom har ju inget i nävarna.” – ”Öl! Korv, här var’e …” – ”Tystnad!” – ”Domaren – dömer…”

> Kören (till orkesterackompanjemang): ”Flickorna från Java dom säger aldrig nej …”
> ”Cigaretter, cigaretter! Här var’e …’Boxsport!’ Kvällstidningar!”
> ”Nästa par – är – mellanvikt…”[307]

Det här är förstås en medveten överdrift, men varje reporter som arbetat med bandspelare vet att det inte går att skriva exakt det som intervjupersonen säger. Skrivandets process kan helt enkelt inte återanvända sägandets performativ, utan måste omförhandla denna kraft genom sin egen rörelse. I skrivandet finns också alla möjligheter och det nödvändiga utrymmet för att problematisera talet.

Vi kan även som hastigast dra oss till minnes det reportage av Hanna Krall som ovan fick illustrera åtskillnadens akt. I ”Jag begär inte mycket, men inte mindre än allt” (1973–79) blir reportern lurad av en kvinna som tycks överleva sin misär och sina tvivelaktiga förehavanden genom poesins kraft.[309] Reportersubjektet kämpar i mötet med att förstå sig på henne, och som efterordet uttrycker så är misslyckandet ett faktum – kvinnan har ljugit henne rakt upp i ansiktet. Det intressanta är att redan i mötet är reportersubjektet vilse i kvinnans tal, som vilt blandar det vardagliga med det poetiska:

> ”[…]Kanske skulle jag ta mig en älskare? Ja, det är en tanke, men då fick jag nog gå ner tio kilo först, sätta in tänder, färga håret och köpa en klänning, och det har jag inte råd med…Vi genomborrar inte varandra, vi gör inte om oss själva, det är bara ögonen som ser, två livbojar…det är Achmatova, hennes dikter kan göra mig galen, ska vi ta ett glas till, nu är jag inte lika rädd längre, jag begär inte mycket, men inte mindre än allt, dig och grönskan…”
> På ryggen, i knät, i väskor kravlar barnen, i den mörka kokvrån slår kvalmet emot en, dörrklockan skräller, och över Malgorzata P:s trettio kvadratmeters lägenhet svävar en stor ballong av poesi. ”Detta hår har jag hämtat hos rågen, linda det runt fingret om du vill, jag känner knappt någon smärta, nu vill jag berätta dig ett fält... [308]

Det litterariserade språkets retoriska och övertalande aspekt kan på så sätt betraktas som ett hinder i mötet. Men det litterariserade språket ska också betraktas som just det hinder som krävs, den motrörelse som eftersträvas,[310] och det som i slutänden upprätthåller den andres totala annanhet.

III

1. Djuna Barnes – *Vagaries Malicieux*

Det moderna reportagets koppling till den litterära modernismen och dess formexperiment är en förklaring till varför 1920-talet betraktas som en reportagets guldålder. I journalistikhistoriska sammanställningar är det emellertid andra viktiga faktorer som förs fram som avgörande. Tiden efter sekelskiftet och fram till första världskriget betraktas som reportagets genombrottsår i Europa. Eftersom magasins- och tidningsutgivningen intensifieras, med städerna som centrum, efterfrågas en kreativ mångfald i konkurrensen om läsarna.[311] Det är det som är förutsättningen för det som brukar kallas ”nya saklighetens reportageskola”, som efter första världskriget växer fram.[312] 1920- och de tidiga 30-talens reportage beskrivs ofta med den personliga och experimenterande hållningen som kännetecken,[313] men sällan som en direkt koppling till litterära strömningar. Istället är det de omedelbara erfarenheterna av kriget som anses framkalla begäret efter en ny realism, efter saklighet, efter en verklighetsanknytning bortom romanintrigerna.

Djuna Barnes inleder sitt författarskap i New York 1914 som frilansreporter och illustratör, och skriver under de följande tjugo åren journalistik vid sidan av skönlitteraturen för att försörja sig. ”Vagaries Malicieux” är ett av de många reportage som hon skrev under sin vistelse i Paris. Det publicerades ursprungligen 1922 i *The Double Dealer*[314] och sedermera även i bokform 1974[315]. Intressant är att när reportaget återges i bokform, utan varken redigering, omarbetning eller förord, med undertiteln *Two Stories by Djuna Barnes*, framställs det som kort och gott en berättelse – utan någon hänvisning till det journalistiska anspråket. Själv hävdar Barnes att hon inte kände till publikationen,[316] och redaktörens sparsmakade hänvisning i utgåvan anger bara att tidskrifterna informerats om publiceringen. I den mån som detta reportage förekommer i vetenskapliga studier av Barnes författarskap, tenderar det också att behandlas som en del av hennes skönlitterära produktion.[317]

Även när texten kategoriseras som journalistik fokuserar aldrig analyserna det journalistiska, utan använder reportaget för att stödja påståenden om genomgående drag i författarskapet, eller för att påtala författarens genrebredd som en faktor i hennes modernistiska särart.[318] Detta sätt att negligera de journalistiska texternas egenvärde är genomgående i Barnesforskningen, och inte alls specifikt för *Vagaries Malicieux.*

Barnes journalistiska produktion åberopas i forskningen främst för att kartlägga åsikter och karaktärsdrag som direkt kan kopplas till författarens person. Det dokumentära sammanhanget tenderar att förleda läsningen av texterna in på en biografisk väg. Ett exempel är Phillip Herrings bok om Djuna Barnes liv och verk. Han kommer bland annat till den diskutabla slutsatsen att subjektiviteten i Barnes journalistik kommer sig av att hon hade en personlig relation till många av sina intervjupersoner, och därför själv blev en del av texternas inramning.[319] I andra fall motiveras analysen av de journalistiska texterna med att de direkt vittnar om en stilistisk eller tematisk utveckling mot den ”riktiga” litteratur hon senare skulle skriva. Här är det Nancy J. Levine som diskuterar Barnes journalistik:

> Barnes' tabloid journalism is elegant, witty, and surprisingly undated. Because her career as a journalist was the seedbed of her greatest novel, *Nightwood,* her early essays, interviews, and works of fiction are worth considering, setting aside questions of merit.[320]

Samma apologetiska ton genomsyrar den del av kritiken som, trots allt, befattar sig med författarens journalistik. Ursäkterna motiveras till viss del av att Barnes själv brukade omtala sin journalistik som kommersiell och som brödskriveri.[321] Men det är orimligt att sådana uttalanden av författaren själv ska få skymma dessa texters värde som litterär journalistik. Med tanke på den ursprungliga kontexten för publicering, och på att Barnes själv aldrig sökt ändra eller revidera det dokumentära anspråket, kommer jag att undersöka *Vagaries Malicieux* som just reportage.

”A writer”, säger James Joyce till reporterjaget i *Vagaries Malicieux*, ”should never write about the extraordinary, that is for the journalist.” Och när Djuna Barnes tar på sig uppgiften att illustrera den mytomspunna metropol i Europa, som lockade tiotusentals amerikaner över Atlanten efter första världskriget, framträder verkligen stadens vardaglighet i all sin extraordinära gåtfullhet. Barnes skriver uppenbarligen utifrån sin egen plats i den förlorade generation

som sökte sig till kreativiteten och friheten i Paris. Hennes situation är inte heller ett tillfälligt besök av en reporter på uppdrag. Hon lämnade New York 1919, och återvände inte förrän krigsutbrottet i Europa tvingar henne tillbaka. *Vagaries Malicieux* är hennes första reportage från Paris, men det publicerades alltså inte förrän 1922, vilket också vittnar något om den process och bearbetning som upplevelsen av staden hunnit genomgå innan reportaget färdigställdes.

Frågan om vilken typ av litteraritet som *Vagaries Malicieux* tar spjärn emot med sina litterära grepp förefaller vara ovanligt tillgänglig, eftersom reportaget sammanfaller med den litterära modernismen – inte bara tidsmässigt, utan också med avseende på Barnes övriga alster och på hennes persons framskjutna position i den modernistiska rörelsen.

I analysen av Barnes reportage finns goda utsikter att åskådliggöra de litterära strategiernas funktioner i övergången till det journalistiska sammanhanget. Forskningen kring hennes skönlitterära verk förklarar många av de litterära särdrag som också den här reportagetexten bär på. Jämförelsen av strategiernas effekter, mellan den skönlitterära och den dokumentära kontexten, låter sig därför lättare göras. Det ska också sägas att *Vagaries Malicieux* ur ett litteraritetsperspektiv är ovanligt rikt. Att granska den här textens litterära aspekter täcker in ett brett spektrum av strategier, vilket även ökar förståelsen för de mindre radikala moderna reportage i samtiden och senare under 1900-talet. *Vagaries Malicieux* är också med sin övertunga litteraritet i många bemärkelser det omöjliga reportaget – men som vi ska se är framhärdandet av omöjligheten just det som gör det möjligt som journalistisk produkt.

Den modernistiska särart som Djuna Barnes skönlitterära författarskap brukar tillskrivas, formuleras inte sällan med utgångspunkt i genusperspektiv som motställer den en manligt kodad motsvarighet. Daniela Caselli beskriver Barnes modernism som yvig, otidsenlig, promiskuös och queer – ”[…]a posthumous modernism that rejects T.E Hulme's and Ezra Pound's illusion of purity and novelty[…]”[322]. Det är genrebredden i sig, och då inte minst inkluderandet av journalistiken, som enligt Caselli vittnar om denna orena och otidsenliga modernism. Hon menar att Barnes frivola journalistik indikerar hur existensens ögonblick och representationens problem är centrala för Barnes,[323] och pekar i detta ut hennes hantering av intertextualitet, motsättning mellan tal och skrift samt försöken att utkristallisera mening ur brist. Även Caselli läser emellertid bara ut dessa modernistiska markörer i Barnes

journalistiska texter för att tydliggöra en riktning in mot författarskapets skönlitterära del. Återigen förringas de journalistiska texternas egenvärde, vilket skymmer funktionen som denna litteraritet får när den uppträder som strategi i ett dokumentärt sammanhang.

Den febrila flanören

Redan titeln – *Vagaries Malicieux* – vittnar om vilken av modernitetens grundstrukturer som det här reportaget i första hand åkallar och dekonstruerar. Flanörskapets figur placeras omedelbart i den atmosfär av lättjefull respektlöshet som sedan ska genomgripa reportagets alla detaljplan. Vi påminns om hur Walter Benjamin i sina läsningar av Baudelaire etablerade flanören som begrepp och skrev ut kopplingarna mellan flanören, modernitet och staden.[324] Figuren av författarsubjektet som från trottoaren lämnar sina mikrologiska betraktelser av den ogripbara och överväldigande moderna staden, är ett arv som Baudelaire lämnar över till modernistiska stadsvandrare att meditera. Alex Goody gör sambandet klart i en bok om modernistiska uttryck, som för övrigt också behandlar Djuna Barnes förhållande till Paris:

> The influence of Baudelaire looms large over the 1920s Parisian avant-garde, not necessarily because of any direct lineage, but because of its textual production of a certain mode of urban being. The *flâneur's* experience of the modern city, as a wandering stranger, provides the structure of desire and identification through which the celebrated modernist writers encountered the cities of the early twentieth century. Baudelaire's 'man of the crowd' is a spectator; he observes, is observed, but does not interact; he can lose himself in the crowd, but is always singular and apart, his estrangement being a crucial part of his subjectivity.
> [...] Crucially, Baudelaire's *flâneur* is a man, and in a further stratification of the city, the presence of women as part of the 'non-I' that the *flâneur* has an 'insatiable appetite' for (Baudelaire, 1964:10) is required as a marker of an absolute alterity that guarantees the subjectivity of the *flâneur*.[325]

Det finns flera variabler i denna bild av flanören som *Vagaries Malicieux* både använder och utmanar. Strukturen av begär och identifikation utgör exempelvis i det här reportaget fortfarande ramen för betraktelsen av staden.

Men det är en struktur som effektivt omkullkastas av en ohejdad subjektivitet, som lämnar den rent passivt betraktande rollen, och som i sin febrila jakt på stadens kvinnliga gåtfullhet också omöjliggör en klassisk genuskodning av staden och flanören.

Goody påpekar att flanören som begrepp inte bara kan ses som metafor för den manliga moderna konstnären, utan att flanörskapets praktik även kan relateras till den manliga turistens habitus.[326] Barnes reportage, som är mycket medvetet om samtidens ymniga produktion av reseberättelser och kommersiella turistbroschyrer, visar därmed upp en dubbel klangbotten för sitt användande av flanörens figur: Turistens och konstnärens observerande subjektspositioner smälter samman i *Vagaries Malicieux.* Men flanörens figur korresponderar även väl med reportersubjektets position, så som jag tidigare beskrivit den i det moderna reportaget. Ögonvittnespositionen, det tysta och passiva observerandet, är det som genren istället vänder till ett engagerat och aktivt sökande efter mötet.[327] Och detta svarar mot hur den baudelaireska flanören i *Vagaries Malicieux* transformeras till en deltagande aktör. Reportersubjektet både bejakar den förfrämligande positionen och försöker samtidigt, genom sin forcerade jakt efter möte, att bryta igenom distanseringen. För textens dokumentära status är denna ihärdighet avgörande och nödvändig. Utan detta enträgna försök att bryta igenom till en verklighet skulle det journalistiska värdet gå förlorat, och texten skulle inte fungera som reportage. Detta alldeles oavsett om försöket lyckas eller inte.

Ett reportersubjekt kan alltså inte nöja sig med den klassiska flanörens ram. Barnes omprövning av denna modernistiska struktur kommenterar utan tvekan konstnärskapets och resenärens identifikation, begär och genuskodning. Men det är också en omprövning som betonar den ovillkorliga subjektivitet som är en bärande litteraritetsaspekt av det moderna reportaget. Uppgörelsen med klassiska strukturer uppfattas hos Barnes vanligtvis som en alternativ modernism eller feministisk motrörelse. I läsningen av hennes reportage som just reportage, erbjuds en ny tolkning av denna motrörelse – som just reportagegenrens inneboende motrörelse.

I valet av litterär betoning är det huvudsakligen subjektivitetens strategi som *Vagaries Malicieux* experimenterar med. Narrativitetsaspekten och spelet med språkfunktioner följer naturligtvis med, men är helt kopplade till förskjutningar och laborationer i reporterns självframställning. Det är följaktligen den ovillkorliga subjektiviteten i *Vagaries Malicieux* som bär upp

ifrågasättandet av strukturer på flera olika nivåer i texten – det gäller representationens möjlighet, berättelsens logik och sammanhang, historien, klichén och språkets statiskhet. Även genrens etiska grundprincip av ansvar och mötessituation visar sig ifrågasatt, i samma rörelse som den etableras, av detta mycket oförmögna och kompetenta reportersubjekt. Men låt oss börja analysen i hanteringen av representationens problem, eftersom vi där både finner den febrila flanörens blick med en omedelbar intertextuell koppling till den baudelairska traditionen, och den bärande princip av framställande och återtagande som hela reportaget är uppbyggt kring.

Detalj och fragment – representationens nya möjlighet

Som ram och uppbyggnad till Vagaries Malicieux ligger, inte oväntat, alla de tidigare drömmar och intryck av staden som det flanerande reporterjaget snavar över. En intertext av Baudelaires parisiska tavlor[328] gör sig omedelbart närvarande – ”Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,/Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.” [329] Det är framförallt reporterjagets blick, som på samma gång är en cynisk registrering detaljen och ett drömmandets irrfärd mellan stelnade bilder, som för tankarna till Baudelaires svit av parisiska intryck. Reportaget är uppbyggt kring samma bildgalleri. Samma figurer av melankoli, lidande, sorg och minne uppträder i Barnes text – men leder till oväntade vändningar. När exempelvis reporterjaget önskas trevlig vistelse i staden av en liten Lolita, är det med orden ”I hope you will suffer prettily in Paris” (s. 19). Lidandet framstår som Paris tveklöst mest eftersökta turistattraktion – alla vet att det förhåller sig på det sättet, utom möjligen främlingarna själva. Sorgens figur genomgår en liknande vändning. När reporterjaget redan på båten som ska ta henne till den främmande staden försöker minns en sorg (något som hos Baudelaire får klinga ut: ”Ainsi dans la forêt où mon esprit s’exile/Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!”[330]), blir hon istället avbruten av en annan sorg: ”In the evening I remembered a sorrow, but the good kind professor had a past.”(s. 7) Professorn minns sin ungdom och sin magiska inverkan på kvinnor, och vad det var för sorg som reporterjaget mindes får vi inte veta. Lidandets tema både förvaltas och förvandlas på så sätt genom reportagets blinkningar till de baudelairska intrycken, och det är reporterjagets spel med flanörens position som möjliggör denna förskjut-

ning. Genom sin ovillkorliga subjektivitet och febrila delaktighet ironiseras den klassiska flanörens utanförskap, men samtidigt leder detta spel till en ny distansering och en annan typ av främlingskap. På liknande sätt hanteras Baudelaires invokation av den myllrande staden – ”Fourmillante cité, cité pleine de rêves/Où le spectre en plein jour raccroche le passant!”[331]. I *Vagaries Malicieux* får invokationen en annan ton och riktning: ”Ah, those amazing French trains!”(s. 8), eller ”Gare St. Lazare!”(s. 10). Hanteringen tidigare bilder och intryck fungerar alltså inte som en konsonant symbolisk förlängning, och inte heller enbart som ett rent ironiserande, utan som både och.

Den princip som reportaget här visar upp i förhållande gentemot den litterära intertexten – dubbelheten av förkastande och vidmakthållande – är viktig, eftersom det är enligt denna formel som reportaget fungerar på flera andra plan. I hanteringen av reportagets dokumentära status återkommer detta, och framvisandet av paradoxen i verklighetsanspråk och dess negation blir betydelsebärande för hela texten. Det är inte enbart den mimetiska omöjligheten i sig som lyfts fram, vilket vi ser i många andra reportage, utan själva dubbelheten i anslaget – representationens nödvändighet står fast, men i sin omöjlighet.

I *Vagaries Malicieux* ligger det en slöja mellan oss och stadens verklighet. Det är i sig ingen ovanlig bild av distansering [332] – men här är slöjan ingen abstrakt avskärmare utan egenvärde, utan mycket konkret. Slöjan tar sin form i specifika tyger som visar upp sina nyanser och texturer. Talande är det genombrutna spetmönstrets struktur:

> […] lace petticoats so sheer, so perforated and so unbelievable that I could almost see through to reality […] (s. 17)

Det är i beskrivningen av själva mönstret som representationen söker sin nya plats. Gängse betydelse av detaljbeskrivning i reportagegenren överskrids och får här en ny dimension [333], vilket också kan utläsas i reporterjagets inställning –

> […] – well, I have always wanted to found a religion for the appropriate acknowledgement of the tiny. (s. 17)

De ingående beskrivningarna av spetsarnas texturer och små detaljer förekommer ymnigt i reportaget, och funktionen är en helt annan än den realistiska formel för närvarokänsla, nuisering och intimisering som journalistiken ofta sett som mått för reportagetexen.[334] Det är över huvud taget inte den litterära realismens referentiella funktion i detaljbeskrivning som motiverar beskrivningarna.[335] Omfamnandet av den vid första anblicken oväsentliga detaljen är här istället ett omfamnande av ögonblicket, fragmentet och den meningsbärande association som kommer sig av dessa fragment och som fogar dem samman. Subjektets lättjefulla irrfärd mellan ögonblickliga intryck, som reportagets titel också understryker, genererar en representation som både är hänvisad till ytstrukturen av det broderi varunder något slags verklighet döljer sig, och som i sig själv kan sägas utgöra detta broderi. Berättandets rörelse mellan ögonblicken bildar motvilligt en ny struktur, ett nytt mönster. Därmed har detaljbeskrivningarna, och den ovanliga dekonstruktionen av slöjans metafor, också tagit en annan vändning än bruket av metaforer och metonymiska betraktelser ofta gör i det moderna reportaget.[336]

Den vägran att avbilda verklighet enligt några etablerade former som på det här sättet möter oss i *Vagaries Malicieux*, slår även igenom i form av en lång rad karikatyrer och överdrifter:

> The French woman is small, high hipped and amusingly dark, her thoughts are local, and her husband is minute and physically fit, apparently, only in reminiscence. (s. 15)

Generaliseringarnas och överdrifternas komiska och burleska inslag förbrukar omedelbart textens referentiella trovärdighet, och får läsaren av en dokumentär text att genast söka en orsak eller anledning. På samma sätt fungerar exempelvis också beskrivningen av den gode och gentlemannamässiga Professorn, ”who had possessed three hundred women” (s. 6) och som blir reporterjagets ledsagare ”to the very end” (s. 9). Det är en vägran att leverera en nyanserad verklighetsskildring, som i reportagesammanhangen framstår som mycket mer öppen och manifesterad än vad den gör i ett rent skönlitterärt sammanhang. En sådan vägran kräver i dokumentära sammanhang alltid en förklaring, och får detta genom att just bryta representationens fokus på referentialitet och istället peka ut en annan representation – en representation där den poetiska bildlighetens fragment både ifrågasätts, och i slutänden åstadkommer sitt motvilliga mönster.

I *Vagaries Malicieux* har ögonblicket och dess bild en betydelse långt utöver en enkel metonymisk överföring av mening från mikro- till makrosammanhang. Att representationen här är ohjälpligt hänvisad till mikronivå, och inte bara lånar det lilla sammanhanget till en estetisk retorik, gör också att förutsättningarna för bildlighet förändras. Den enkla metaforen blir obrukbar, eftersom reportaget inte hyser något öga som förmår överblicka betydelseproduktionen, eller når symbolikens fäste i någonting utanför det första bildledet. Det här är något som läsaren ideligen uppmärksammas på. När reporterjaget exempelvis frågar Professorn om han inte finner havet vackert, blir det oväntade svaret ”I don’t know. I can never be certain about great quantities of things –” (s. 7). Inte ens de sammansvetsade vattenmolekylerna tycks kunna utgöra en helhet, de måste få betyda var för sig, varför till och med havet blir omöjligt att uttala sig om.

De dokumentära metaforer som vanligen möter i moderna reportage är alltså satta ur spel, men hur ska man då kunna förstå de mer sammansatta bilderna?

> Coming into the lower end of the city, where the shadow of Notre Dame makes all filth and despair holy, we paused. In the darkness of the quai a middle-aged woman worked on a mattress, and nearer at hand, one dish-evelled man shaved another, dipping the rusty razor into a bowl of dark water, resting on the steps leading up into the outer world. (s. 22)

Bilden är en suggestiv kliché över stadens undervegetation och deras förehavanden vid Seine, men reporterjaget tycks varken kunna lämna den ifred och låta den tala för sig själv, eller leverera en fullständig analys av den. Istället ges den en tämligen tafatt reflektion:

> But I was thinking of the two old men who shaved one another while the world went by, for after all, men’s hair will grow in spite of the Peace treaty and the fight for Irish rule. (s. 22)

Reflektionen tillför inte bilden något som inte redan finns där, snarare förminskar den tolkningsmöjligheten. Men försvaret för både bilden i sig och den tafatta kommentaren återfinns, som vi snart ska förstå, i den strukturella helhet som byggs upp kring kommentarer om kliché och representation. Bilden i sig är målerisk, i det närmaste ekfrastisk, och dess användning ger den

en flersidighet som bryter mot gängse bruk av metafor och symbol i reportagetext. Det handlar inte om att detalj symboliserar helhet – bilden pekar visserligen mot en diffus universalitet, men poetiskt drar den åt olika håll. På så vis blir den också en litterär markör som direkt utmanar nyhetsjournalistikens representativa anspråk, och bär upp den genretypiska motrörelsen i texten.

Den fragmenterade bildlighet som *Vagaries Malicieux* visar fram, resulterar i en märklig paradox. Delarna och detaljerna framstår i sin mikronivå som ofärgade glas mot en verklighet, men sammanfogade värjer de sig mot att utgöra en samstämmig helhetsbild av världen. Detaljen behåller på så vis sitt egenvärde, och här finns nyckeln till en ny representation.[337] På många ställen i Barnesforskningen finns en grundtanke om att skrivandet, och då särskilt det skönlitterära, hos Barnes handlar om att söka en ny verklighet. I en avhandling av Petra Ragnerstam är den iakttagelsen dessutom kopplad till just detaljens funktion i *Nightwood*:

> One technique in *Nightwood* which both breaks with classic realism and produces an intensified form of verisimilitude is descriptive detail.[338]

Kopplingen mellan detaljen och det samtidiga framhållandet och förkastandet av det mimetiska, vill jag påstå är minst lika framträdande i *Vagaries Malicieux*.

Som oftast kopplas den antirealistiska hållningen i Barnes texter som uttryck för någon typ av feministisk hållning, vilket förstås är intressant att beakta i läsningen av hennes journalistik. Hos Caselli resulterar exempelvis tanken om Barnes ”unrelenting distrust in mimesis” i en analys av *Nightwood* som queer och sentimental i queerteoretisk mening.[339] Att utläsa något liknande i reportagetexten är fullt möjligt, men likväl inte det viktigaste. Motrörelsen ska i första hand betraktas som en motrörelse mot den traditionella journalistikens sanningsproduktion, även om det samtidigt är en motrörelse som kan kopplas till genusaspekter. Med fokus på det dokumentära sammanhanget blir det istället mest överhängande att se till hur artikulationen av representationens problem öppnar vägen mot en ny representation; hur det paradoxala inte kan lämnas som ren och autonom motsättning, utan tvingas till ny sanningsproduktion eftersom texten inte kan lämna sitt dokumentära anspråk. Det vi ställts inför är ytterligare ett exempel på hur funktionen av

en litterär aspekt förskjuts, när den träder över från det skönlitterära till det journalistiska sammanhanget.

Paradoxen av representationens negation och dess oundvikliga fortskridande, som kan utläsas i strukturen av fragment och detalj i *Vagaries Malicieux*, är tveklöst reportagets viktigaste. Den återfinns följaktligen också på flera olika plan i reportagetexten – i berättelsen och berättandet, i subjektskonstruktion och i textens etik.

Associationen och berättelsens sönderfall

Ögonblicksbilden och detaljens fragment leder oundvikligen också till berättelsens uppbrytande i *Vagaries Malicieux*. Ofta är hyllandet av berättelsen, och framlyftandet av berättelsens legitimitet gentemot nyhetsjournalistikens statiska förmedlande av fakta, en litterär strategi som i sig utgör det moderna reportagets motrörelse. Här möts vi istället av ytterligare en nivå, som inte bara framhåller berättandets nödvändighet, men också dess omöjlighet. Och – återigen – denna paradox lämnas inte i något slags hopplöshet utan tvingar fram en ny möjlig berättelse.

Det är, talande nog, hos James Joyce som reporterjaget uppmärksammas på detta sätt att vara och berätta, flytande mellan ögonblick av vardagliga detaljer – vilket är just det sätt på vilket hon själv framför sin berättelse: ”He drifts from one subject to the other, making no definite division” (s. 13). Joyce beskrivs även genomgående som en vän av vardaglighetens språk, infall och sammanhang: Han tycker inte om att tala om konsten, grekerna beskriver han som busiga pojkar och Yeats får följande presentation:

> A good boy and a fine poet, but too proud in his clothes, and to fond of the aesthetic – (s. 12)

Reporterjaget utläser här en oavsiktlig distansering[340] i Joyces sätt att vara, och denna distansering kan sägas vara just den som också för hennes egen berättelse bort från representationens direkta verklighetsåtergivning till den nya berättelsens indirekta meningsproduktion. Reporterjaget uttrycker inte explicit någon medvetenhet om att detta distanserade sätt att vara, att flyta mellan iakttagelserna, också karakteriserar hennes eget berättande. Mötet av

dessa två irrande tankebanor resulterar i en närmast komisk fragmenterad förvirring som förhindrar all sedvanlig kommunikation:

> 'One of the world's misconceptions of the mystic!' This ran about in my head a while and got mixed in, some way or other, with Joyce's next observation, that opals in iron were very fine finger rings and that he liked heavy perfumes but one in particular, though he never used scent, the name I think, was appopynax, and here I lost all connection with this man, sad, quiet, and eternally at work. (s. 15)

Ibland blir reporterjaget så upptagen av sina egna intryck och observationer, att hon helt tappar kontakten med den berättelsens nu som varje journalist förväntas vara lyhörd för. När James Joyce berättar om sina intryck av olika gravyrer med illustrationer ur *Odyssén* borde journalisten vara idel öra. Men den här reportern är upptagen med annat:

> My mind wandered a little, I looked out into the square and wondered if I would ever come to this café again.
>
> Just how long it was before I realized that Joyce had been talking to me I do not know [...] (s. 14)

En sådan ouppmärksamhet skulle förstås vid första anblicken kunna tolkas som att den store modernisten tråkar ut henne,[341] men för reportagets helhet har den en helt annan betydelse. Visserligen ironiseras den bristande kommunikationen genom att reporterjagets reflektion om kaféet knappast kan betraktas som viktig i sammanhanget. Men det som egentligen uppmärksammas med den här typen av distans i disparata tankeflöden, är intryckens ovillkorligen subjektiva karaktär och associationsbanans invecklade spel med omgivning och andras associationsbanor.

Berättarens subjektivitet är, som vi ska se, nödvändig att manifestera i det här reportaget, och det är associationen som är navet i denna subjektiva strategi. Tankens utflykt och irrfärd, som reportagets titel antyder, ska inte bara betraktas som något lättjefullt, utan också som den enda vägen till en representation. Associationen är möjligheten att berätta, när berättelsen fallit sönder i sina fragment.

> And so it was I came to Paris, and a few hours later was leaning out of my window in the Rue Jacob, and thinking in my heart of all unknown churches, and so thinking, I put on my cloak and went to Notre Dame in the sad, falling twilight and wandered under the trees and thought of another city, in a truly traitorous fashion, until, coming upon an old woman selling oranges, I thought how bitter and quick the odor was, and how charmingly unnecessary it was of them to be like that – and on this unnecessity I came into my own. (s. 11)

I passager som den här anas associationens fulla förklaring och ursprung. Tankens vandring mellan staden, kyrkan och dofterna avslöjar också deras utbytbarhet – fragmenten är både egenvärde och inte – detaljen är både väsentlig och inte – det kunde lika gärna röra sig om en annan stad, en annan kyrka och en annan doft. Berättaren själv, som väver samman dessa intryck med sin tanke, anar därmed sin egen umbärlighet. Den sentimentalitet som detta i sin enskildhet utstrålar, ska emellertid inte låtas överskugga den egentliga betydelse som detaljernas utbytbarhet har för reportagets helhet. Jag har redan nämnt hur detaljens och den enskilda bildens enkla symboliska funktion sprängs sönder i *Vagaries Malicieux*, och här återfinns ytterligare en effekt av detta. I och med att den enskilda detaljens egenvärde ifrågasätts i samma rörelse som den framställs, framträder associationens praktik i sig som det allra viktigaste. Frågan om vems association som är viktigast är inte heller relevant: när Joyce talar om Odyssén funderar berättaren över något helt annat, och när Professorn talar om sina romantiska äventyr är berättaren försvunnen i en egen sorg och riktning:

> […] she was a marquise, gave up her horse and carriage to follow me on foot, and still another girl, a Spaniard who had spent most of her life in Madrid, was willing to give up her husband and all her impressions –"
> I said, "Was that necessary?"
> He said, "No, that's the trouble, women always want to give up something"
> I said, "Isn't the sea beautiful?"
> He said, "I don't know. […] (s. 7)

Det finns ingen associationsbana som har något företräde, ingen detalj som för reportagets helhet är viktigare än någon annan. Fragmenten ställs fram och existerar sida vid sida genom reportaget för att slutligen överlämnas till

läsarens egna associationer. Vidare markerar berättaren att hon inte tillhör den kategori som ger upp sina intryck, genom att omedelbart svinga sig mot första bästa. Men eftersom bilden av ett vackert hav på så många plan har förbrukat sitt egenvärde så blir den aspekt av associationen som kvarstår associerandet i sig själv, tankens själva rörelse mellan intryck. Den citerade passagen ovan blir intressant av flera anledningar, eftersom den exemplifierar många viktiga aspekter som reportaget problematiserar; klichéns betydelse för språklighet och etik, historiens närvaro samt intryckets relation till kvinnlighet. Men låt oss först dröja något vid den här tankens rörelse i associationen.

Sägandets akt och performativ

Betonandet av associationen, tankens själva irrfärd mellan intryck, är också ett betonande av fiktionaliseringsakten och dess performativitet.[342] Vi befinner oss mitt i den metatextuella strategi som visat sig så avgörande för hur reportaget ska kunna bygga dokumentär trovärdighet Det gör även att vi konfronteras med den illokutionära dynamiken. Men vad är det som *Vagaries Malicieux* kommunicerar på detta plan, när den i sitt framställande av associationens egenvärde betonar den performativa akten?

Först och främst innebär reportagets metatextuella nivå ett slags poängterande av ”sägandet” framför det ”sagda”, i Levinas bemärkelse,[343] vilket här innebär framlyftandet av berättandet snarare än berättelsen. Den språkliga aktens rörelse i själva utsägelsen får anledning att uppmärksammas framför den statiskt fastlagda utsagan, eftersom det sagdas statiskhet och förmåga att avtäcka sanning och verklighet måste ifrågasättas. Den frenesi och medvetenhet som ägnas betonandet av associationen och tankens rörelse här i *Vagaries Malicieux*, avslöjar ingen enkel misstro mot den mimetiska möjligheten – representationens paradox spelar ett långt mer komplicerat spel med en modernistisk litteraritet.

De enskilda intryckens betydelse är viktiga, men allra viktigast är intrycket i sig, som fenomen, och den associationens rörelse som följer varje intryck – det är denna rörelse som är berättarens hemvist. Intryckets innehåll kan inte kontrolleras. Därför tvekar berättaren också in i det sista inför att ställa fram sina intryck:

> And I say to myself, shall I tell the world what Paris meant to me […] I do not know. (s. 28)

Enligt den representationens paradoxala princip som reportaget motvilligt skriver fram – mot en annan representation – måste berättarjaget emellertid berätta. Tveksamheten försvagar emellertid inte reportagets trovärdighet som helhet, bara det enskilda fragmentets betydelse. Som tidigare framgått i analysen lämnas vi inte i anti-representationens hopplöshet, utan tillställs en ny möjlighet. Tveksamheten och berättarens blottade osäkerhet är den retoriska metakommentar som enligt det moderna reportagets konvention och konstitution förmedlar trovärdighet, och Barnes reportage är inget undantag. I fallet *Vagaries Malicieux* handlar det emellertid om mycket mer än retorik och allmänfilosofisk övertygelse. Att associationen och intrycket får så stort utrymme i både struktur och tematik är bara ett exempel på, och en nyckel till, hur viktigt framställandet av textens performativitet är i det här reportaget.

En ledtråd till att förstå sägandets överhöghet inför det sagda i *Vagaries Malicieux*, ges av de många analyser som ägnats Djuna Barnes skönlitterära texter. I dessa analyser passerar exempelvis T.S Eliots förord till *Nightwood* sällan obemärkt, eftersom det lyfter fram Barnes speciella relation till det skrivna ordet. Casellis kommentar till detta visar tydligt den självklara kopplingen till representationens problem i författarskapet:

> As Eliot recognises in his preface to *Nightwood*, the written status of the word is evident everywhere in Barnes's oeuvre as an inevitable preoccupation: words have always been *already used* in Barnes, they are never granted innocence.[344]

och vidare:

> The real is in Barnes always recalcitrant: it cannot simply be discovered, but *needs to be read*, and such readings are never definitive.[345]

Men denna nyckel till det förbrukade ordet, och hänvisningen till den performativa akten, leder långt längre än till representationens problem. En som uppmärksammat just det, och även med en koppling till Levinas uppdelning av språkets dimensioner i sägandet och det sagda, är AnnKatrin Jonsson i sin avhandling om etiken och det modernistiska subjektet.[346] Hon menar

att Barnes *Nightwood* ifrågasätter det sagda i Levinas mening – språket som tematiserad mening och statisk närvaro – genom att använda språket som en narrativ excess:

> [...] that is, excessive and contradictory or juxtaposed imagery that seems to unsay, question or open up the already said, as if the narrative itself, and not just its characters, enacts an encounter with alterity – with the (being) otherwise. [347]

När denna narrativa excess uppmärksammas, når Jonsson fram till en värdefull iakttagelse om representationens nya möjlighet, som negationen av representation leder fram till:

> Nightwood voices a distrust of language and representation while at the same time making an effort to the other-than-recognized – to represent, but differently.[348]

En jämförelse med associationens omfamnande av berättandet i *Vagaries Malicieux* låter sig göras. Att denna slutsats om narrativets status och språklighetens nya möjlighet att representera uppmärksammas i Djuna Barnes roman, stärker iakttagelsen om berättandets, sägandets och den performativa aktens betydelse i *Vagaries Malicieux*. Framför allt är det intressant att Jonsson, om än implicit, poängterar en samtidighet i den anti-representationistiska hållning som detta innebär i *Nightwood*. Det är en samtidighet som kan läsas samman med Levinas språkdimensioner – sägandet är ovillkorligen förbundet till det sagda, det finns inget sägande som inte också är sägandet av det sagda.[349] Därför kan inte heller associationens akt i *Vagaries Malicieux* komma undan de fragment, detaljer och ögonblicksbilder som driver den framåt.

Klichén och det förbrukade ordet

Det sagda måste hanteras, även om berättaren i *Vagaries Malicieux* vill betona sägandet. Men hur? I den ovan citerade passagen där berättaren framhärdar med sin association och sitt intryck av utsikten – "Isn't the sea beautiful?" – tvingas läsaren fundera över betydelsen av en sådan kliché. En första tanke är att ett vackert hav sedan länge slutat att betyda, att bilden är innehållslös.

Funktionen här är, som vi redan observerat, att själva associationsakten lyfts fram. Men Professorns svar på frågan omprövar dessutom nästan omedelbart denna förutfattade mening om klichén och dess tomhet – ”I don’t know. I can never be certain about great quantities of things”. Ett enkelt jakande svar, eller möjligen ett underfundigt nekande, hade bevarat orden om havet i deras förbrukade status. Men som nu är tvingas vi hantera klichén och dess möjliga betydelse, eller som Jonsson utryckte det – ifrågasätta det redan sagda.

Jag menar att klichén kan ses som ett slags symbol för den statiska språkdimension av det sagda som *Vagaries Malicieux* i så många avseenden gör upp med. På ett övergripande plan är Paris själv den kliché som reportaget främst bearbetar, den mytologiserade bild av staden som berättaren måste konfrontera. I en konferensartikel noterar Margaret Gillespie denna kliché i Barnes texter. När hon gör det implicerar hon också den samtidighet och den representationella paradox som så många gånger tidigare utmärkt sig i det här reportaget:

> […] literary cliché — this time, the metaphor of Paris as a whore — is both entertained and undermined.[350]

Det handlar alltså inte om ett förkastande av klichén som en förbrukad bild, för det sagda måste hanteras i samma rörelse som sägandet – klichén måste både bäras fram och skjutas undan. Den övergripande bilden av Paris som myt etableras effektivt i reportagets inledning med hjälp av överdrifterna och oviljan att nyansera – ”For years one has dreamed of Paris”, ”No man dares to have a fixed opinion on life, love or literature until he has been to Paris”, ”Every day of one’s life […]” och så vidare (s. 1). Det handlar om en ovilja att ge en nyanserad verklighetsbild, om att ironisera över den mytologiserade bilden av staden – men också om att etablera just denna bild som ram för reportaget. Den metaforiska bilden av Paris som glädjeflicka är vad reporterjaget måste konfrontera, och det är den bilden som genomsyrar och strukturerar hela texten – allt annat vore omöjligt. För om myten inte fick samexistera med berättarens nu, skulle ingenting bli kvar, och ingenting kunna sägas:

> Walking down the Boulevard St. Germain one evening with the Professor, I said that the multiplication of Paris had been its destruction, and when he asked me what I meant, I said that too many people had reported Paris, – it had the fame of a too beautiful woman. One

> should never come within hailing distance of beauty in woman, cities or religion.
>
> "We have too many thousands of opinions to discard, and in the event of the inevitable discard too much goes. There is hardly a shred left." (s. 19)

När vi läser detta bär vi också med oss vad Joyce tidigare berättat att en rysk baronessa upplyst honom om.

> ”She told me”, Joyce continued, ”that the hardest thing for a handsome woman is to look back over the past and ’it without legend’.” (s. 13)

Staden är och förblir i sin bild av kvinnan – det är hon som inkarneras av alla olika kvinnor som berättaren söker och möter, det är bakom spetsen i hennes underkjolar som verkligheten kan anas. Det går inte att ta bort denna bild, för då blir det ingenting kvar, men det går inte heller att ställa fram klichén som den är. Berättarens desillusion sticker gång på gång hål på den etablerade uppfattningen om stadens alla sevärdheter, till dess att den dubbla aktiviteten av den egna upplevelsen och konfrontationen med alla och allas tidigare upplevelser kollapsar i ren och skär förtvivlan. På besöket i Cluny-museet närmar sig sökandet efter den mytologiserade kvinnan vansinnets gräns, och berättaren tappar behärskningen:

> […],and looking into its boxes of old lace and boots of a past generation, I had called out "Où est Thaïs?" and called ceaselessly, until the guard was quite convinced that I had gone mad, […] and I turned away with the cry still in my heart.
>
> For I was told, I said, by a little boy in New York that in one museum or other, there lay the body of the most beautiful woman, – brief of flesh and of legend immortal, and that I had come to Paris more on her account than she on mine, and herein lay my pleasure and my pain. (s. 24)

Berättarens ständiga och överdrivna framlyftande av Paris klichébilder fungerar i den dokumentära kontexten oftast som ett ironiserande, och inte minst som en kommentar till alla de kommersiella reseberättelser som överöste reportagets samtid. Men samtidigt drivs berättaren av denna obevekliga och ärliga längtan efter mytens essens. Hon söker myten om Paris i alla möjliga kvinnor – ”The chic of Paris, the beauty of its women, the magic of its very

existence" (s. 15) – i Professorns och Joyces berättelser, på gatan, i Madame och hennes porslinsfigurer, i självaste Notre Dame – "Our Lady". Sökandet imploderar i myten om Thaïs; denna odödliga legendariska skepnad vars kropp inte heller låter sig finnas, och som således väcker samma hopp och förtvivlan.

Reportagets övergripande återgivning av stadens myt faller på så vis sönder i mindre delar, som gång på gång plockas sönder i en desillusionerad diskurs. (Som vi noterat är det detaljen, snarare än den stora bilden, som *Vagaries Malicieux* kontemplerar.) Men likväl vidmakthålls myten av textens egen struktur – reportagets sökande kan inte annat än att motvilligt reproducera denna myt. Denna dubbla aktivitet, av förkastande och framhållande, sker emellertid hela tiden med en metahantering av själva reproduktionsakten som räddar projektet; betoningen av performativitet och sägandets akt garanterar en ny meningsproduktion.

I denna hantering av myten kan vi också läsa in en problematisering av historiens närvaro, som kan kopplas till den modernistiska litterariteten. När Deborah Tyler-Bennett analyserar Djuna Barnes 20- och 30-tals produktion finner hon en modernistisk identitetsproblematik som är "frequently linked to the influence of the past upon the present"[351]. Att Tyler-Bennett läser *Vagaries Malicieux* som skönlitteratur förtar inte den iakttagelsen, men vår utgångspunkt i textens journalistiska ansats gör fenomenet än mer värt att uppmärksamma. Mytens plats i en dokumentär text är än känsligare, eftersom dess blotta existens där väcker frågan om historia och förflutenhet som konstruktion.

Att som detta reportage framhärda i det jag hänvisat till som samtidighet – sägandets oåterkalleliga kopplig till det sagda – är också det som underbygger framlyftandet av representationens problem och möjlighet. AnnKatrin Jonsson visar i sin analys av *Nightwood* på en liknande hantering av historia och verklighet i romanen:

> […] through *Nightwood's* representation of a questioning of the already said or written, the novel indicates the constructed nature of knowledge, truth, and history […][352]

För en journalistisk text blir ett sådant uppvisande och ställningstagande i sig något som manifesterar reportagegenrens motrörelse, alldeles oavsett vilken inverkan det sedan har på identifikationsproblem och subjektskonstruktion. Uppenbart är emellertid att samtidigheten av historia och nuvaro är intimt

kopplad till subjektskonstruktionen, och dessutom har allt att göra med sägandets akt och tankens associativ som *Vagaries Malicieux* ställer fram. Tyler-Bennett påpekar att subjektets kamp med att skapa en historisk närvaro hos Barnes manifesteras i en återkommande symbolik:

> The struggle of personal consciousness against objects from history is often symbolised, in both Barnes' fiction and her drama, by the rooms and apartments which the individuals occupies.[353]

Vagaries Malicieux är förstås ett bra exempel på just detta, och intressant är dessutom hur en sådan förståelse av rummet samverkar med det sökande efter mytens/kvinnans essens som jag tidigare uppmärksammat. När samtidigheten av nuvaro och förflutenhet orsakar berättarens kollaps på Cluny-museet, handlar det just om en sådan samverkan: det är konfrontationen med rummet och dess framställande av tidigare generationers föremål som genererar sammanbrottet och skriet efter Thaïs. Än tydligare är kopplingen mellan Madame, salongen och dess antikviteter. Rummet inkarnerar bilden av Madame, och Madame själv tycks flyta samman med alla salongens kvinnogestalter: målningarnas behagfulla kvinnor som för någon blottar sin hud, de tunna kinesiska porslinsdamerna, ett påtagligt minne av Sara Bernhardt och närvaron av den brådmogna dottern.(s. 16 ff.)

> Over it hung the silence that is in one's heart for all women who have come in and out of boudoirs to no end but the grave [...](s. 17)

Berättarens möte med Madame, som också ska vara ett tillträde till det äkta franska livet, är i högsta grad mötet med detta rum och denna tysta närvaro av det förflutna. Madame själv och hennes förehavanden tycks mindre viktiga – berättarens bild av henne är etablerad långt innan hennes person visar sig bakom draperierna:

> [...] Madame who stood somewhere, drawing a long stopper out of a crystal bottle, while her canary pecked his way around a golden cage.(s. 17)

Den tänkta buteljen och en anad kanariefågel är lika viktiga och verkliga objekt för berättarens medvetande, som de spetsar och ringar som är faktiska föremål. Betydelsen av associationen och det personliga intrycket stryks åter

igen under av reportaget. Bilden av Madame är en bild lika stelnad som de andra vilka berättarens medvetande använder för sin association, och i denna bild flyter Madame i det närmaste samman med sin omgivning. Berättaren avslöjar också att bilden redan är etablerad i hennes medvetande: ”How many years of my life had gone into picturing just such a room!”(s. 16) När berättaren beskriver kvinnan i rummet, kunde det lika gärna vara en beskrivning av en av de hundratals tavlorna – kvinnan tycks sitta blick stilla, med en fot framskjuten och en hållning av huvudet som etsar fast profilen, och själva hennes tal är reducerat till en vacker pose.(s. 18) Madame är stelnad i sin bild, och berättarens association och språkliga akt av sägande är det som ger den mening.

”Unreal city”– intertextualitet, association och förflutenhet

Det förflutnas närvaro gör sig i *Vagaries Malicieux* också påmind genom de ständigt närvarande intertexterna. Samtalet med Baudelaire och flanörens figur, vilket jag inledningsvis framhöll som influensen för reportagets användning av bildfragmenten, är bara ett exempel. Det redan sagdas kategori växer samman med intertexterna också långt utöver myterna. Daniella Caselli gör en iakttagelse om Barnes språk i *Nightwood,* som också låter sig göra i *Vagaries Malicieux*:

> The presence of jumbles, cast-offs, and antiques not only leads to a decadent meditation on the passing of time […] but also figures the status of language in Barnes. Always oscillating between a cast-off and an antique, worthless and precious, Barnes's language is overtly intertextual even when the source is not explicitly mentioned.[354]

Även där intertextualiteten i reportaget bara kan anas, är den lika fullt aktivt närvarande – just som atmosfär och en underton av bottenlös mångtydighet. Via Baudelaire skulle exempelvis intertexten av den myllrande staden lätt, genom reportagets övergripande modernistiska struktur och hantering av verklighetsproblemet, kunna rinna över i den ”Unreal city” som T.S Eliot lämnat samtiden (1922) att meditera i *The Waste Land*. Berättaren har uppenbarligen en annan stad i tankarna, en mer obestämd och drömsk bild;

> […] I put on my cloak and went to Notre Dame in the sad, falling twilight, and wandered under the trees and thought of another city, in a truly traitorous fashion, […] (s. 11).

Själva associationens rörelse vilar i hög grad på de förbiglimtande intertexterna, och detta speglas i berättarens förrädiska tanke som så lätt vandrar från ett till något annat. Det är i sig en rörelse som talar med T.S Eliots intertexttäta dikt. Där formar städerna parad, främmande och ödesmättade.[355] Där återfinns även det musikaliska och symboliska värdet av vatten som *Vagaries Malicieux* återkommer till, – ”[…], while at regulated intervals, water can be heard dripping, dripping, dripping.”(s. 28).[356]

Intertextualiteten återfinns på alla nivåer, i den fria associationen och berättandets struktur, i det motiviska som samtal med Joyce och i funderingar över karaktärer som Madame Bovary och Anna Karenina. Det finns också i det tematiska som bildernas ursprung hos Baudelaire, i hanteringen av myterna och, inte minst – i explicita metakommentarer till reportagets vara eller icke vara: Avslutningen är det bästa exemplet på en sådan metakommentar:

> And I say to myself, shall I tell the world what Paris meant to me, or shall I let it sit in its clubs, and its libraries and its homes with Mark Twain and Arthur Symons in its knee, and such desultory sketches as may have fallen from the reeking pens of women, while learning all that America failed to notice, on some garden urn?
>
> I do not know. (s. 28)

Bilden av Amerika i läsfåtöljen med litteraturen i knät innehåller den vågade blandningen av både Barnes egna osammanhängande skisser, exempelvis den de just nu läser, och John Keats ”Ode on a Grecian Urn”. Det är inte en tillfällighet att blinkningen till Keats urna kommer just här i slutet när subjektet ifrågasätter poängen med att berätta (det vill säga associera till allt det redan sagda). Urnans tysta tal, urbilden av antikviteten, historiens genljud – allt det som reportaget redan gjort till sitt uppdrag att hantera – ställs så slutligen på sin spets. För som Keats dikt påpekar: ”Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;”

Vagaries Malicieux gör emellertid inte anspråk på att varken följa associationen mellan intertexterna till något djupare utbyte, eller att mäta sig med Eliots eller Keats storslagna dikter. Det finns en ödmjukhet avspeglad i ett

par rader som Barnes tycks ha hämtat från ett mongoliskt talesätt, och som helt okommenterat serveras läsaren i kursiv efter reportaget:

> *The insect can fly but ten paces, but in the tail of a noble steed he can go a thousand miles.* (s. 28)

Intertexterna är det associerande subjektets möjlighet att få sina fragment att nå fram till en helhet, för det lilla att bli buret till något större. För det finns, som nu bekant, inte heller någon berättelse om staden och kärleken som inte redan skrivits. *Vagaries Malicieux* har bara berättandet, utsägelsen och rörelsen av den nobla springaren att klamra sig fast vid.

Subjektiviteten

Hur ska man då förklara det som Tyler-Bennet benämner som det personliga medvetandets kamp med historiens objekt, om vi nu även kan räkna Madame och hennes salong som en förfluten och stelnad artefakt? Kampen skulle kunna beskrivas som framtvingad av samtidigheten; ansträngningen för att sammanföra det förflutnas objekt med associationen. Och det är ett personligt subjekt som skjuts i förgrunden i och med associationens rörelse. Ibland är subjektet så påtagligt att det själv framstår som ett av de stelnade och ikoniserade objekt som associationen och sägandets akt mediterar:

> Drawing my cloak about me, I stood in the chill of the court, with shadows on my high cheek bones no less rich, deep and mysterious than a Rembrandt's. (s. 16)

Det är ett ironiserande över reportagets ihärdiga subjektiva strategi, den ihärdighet som går helt i linje med den representationens paradox som min analys hittills har beskrivit: Antirepresentationen som resulterande i en ny representation går subjektivitetens väg, men eftersom det paradoxala innebär ett *både och* måste subjektiviteten också samtidigt ifrågasättas. Ifrågasättandet tar sig främst uttryck i detta ironiserande av den egna gestalten, som i sig är på gränsen till mytologiserad: Reporterjaget är en desillusionerad ”pretty foreigner”, som med ett excentriskt skratt och bohemisk nonchalans har en uppenbar dragningskraft på stadens tragiska unga män, men sin blick hela

tiden fäst över deras huvuden. Det är helt enkelt en orimlig gestalt, och vi blir även upplysta om att hennes många fantastiska intryck kanske ska ifrågasättas:

> Perhaps none of this happened at all, perhaps it was what I hoped. Be that as it may [...] (s. 26).

Trots att dessa intryck är allt som finns, avslutar berättaren reportaget med tvekan inför om de över huvud taget ska framställas.

Det skulle vara en märklig tvekan, om vi inte tidigare fördjupat oss i det moderna reportagets subjektskonstruktion och dess retorik. Genom att tydligt visa upp den position ur vilken berättelsen springer, framstår den implicite reportern som öppen och ärlig. Att berättarens tillförlitlighet i linje med detta också ifrågasätts, stärker alltså reportagets trovärdighet som helhet. Enligt den principen fungerar också *Vagaries Malicieux*, men vad som är intressant är det absolut överdrivna i detta ifrågasättande: Denna självironi övergår med råge en mer vanlig hållning av ödmjukhet inför det egna perspektivet som brukar gå att utläsa i reportagens berättarröster. Här går ifrågasättandet så långt att även den implicite reportern, och därmed reportagets helhet, dras in i tveksamheterna. Utan samspelet med reportagets andra komponenter av paradoxen ifrågasättande/framhållande, skulle berättarens skriande självkritik och självironi göra texten fullkomligt omöjlig som journalistisk produkt. Det är det litterära spelet med representationens paradox på samtliga andra nivåer, som möjliggör och garanterar *Vagaries Malicieux* dokumentära status och dess trovärdighet.

Den representationens paradox som Barnes reportage visat sig skriva fram lämnar inte minst spår i textens subjekt. Dubbelheten i att förskjuta och framhålla, i omöjligheten och möjligheten, i språkets dimensioner av det sagda och sägandet – det återspeglas som en påtaglig dubbelhet i form av subjektets distans och närvaro. Jag syftar på dissonansen i berättarkonstruktionen. Den dissonansen är i *Vagaries Malicieux* så omfattande, att det kan betraktas som en kris. Krisen handlar om att ju närmare berättelsen kommer myten, det bestämda och redan sagda, desto mer frånvarande, irrande och distant blir det upplevande jaget.

Som jag tidigare framhållit, finns det en likhet mellan ”det modernistiska subjektets” alienerade och dissonanta retrospektion, och reportersubjektets retoriska ifrågasättande av sin egen upplevelse. Skillnaden skulle kanske kunna sägas ligga just i den retoriska funktionen – tveksamheten och ifrågasättandet

får i och med den dokumentära kontexten en funktion som de inte har i en rent skönlitterär kontext. Här ser vi hur en aspekt av litteraritet, när den överförs från det skönlitterära sammanhanget och blir en del av den journalistiska praktiken, mister något av litteraritetens autonoma atmosfär.

Subjektskonstruktionen i *Vagaries Malicieux* följer i alla avseenden genrens allmänna kännetecken när det gäller distansens retorik och dissonansens trovärdighetsskapande funktion. Vi har sett hur det berättande jaget driver med sin egen bohemiska jakt efter sanningens Paris – den stad som man helt enkelt måste komma underfund med innan man kan komma med åsikter om livet, kärleken och litteraturen. (s. 5.) Distansen mellan berättande jag och upplevande jag är tydlig: Det upplevande jaget driver fritt i irrande association mellan ögonblicksbilder i en fragmenterad och omedelbar nuvaro, och denna upplevelse är inte ens i närheten av att kunna överblicka situationen. Det berättande jaget bejakar visserligen denna ”accidental aloofness” (s. 12.) genom att låta upplevelsens fragmentering färga berättandet, men visar samtidigt en knivskarp analys av just detta fragmenterade skeende. I berättandet finns överblicken, analysen och den medvetenhet som upplevelsen saknar. Detta visar sig bland annat i den träffsäkra struktureringen av fragmenten, i metakommentarerna och i intertextuella hänvisningar. Distansen i subjektet blir tillfälligtvis så stor, och dissonansen så påtaglig, att alienationen visar sig i sin allra mest utslagna form – vilket innebär att det berättande jaget betraktar det upplevande som en helt annan. I exemplet ovan, där subjektet liknar sig själv vid en Rembrandt (s. 16), är det just denna absoluta distans i subjektet som gör det möjligt att visa upp, och till fullo synliggöra, den subjektiva strategin.

Genom att ironisera över sin egen person och erfarenhet, etablerar denna subjektskonstruktion förtroende för den implicite reportern och vinner både samtida och nutida läsares tillförlit. Redan 1920-talets USA var ansatt av stora mängder romantiserande, och i någon utsträckning kommersialiserade, reseberättelser från den franska huvudstaden,[357] och samtidens behov av nyanserade och alternativa reportage ska inte underskattas. Intressant är att även om myten om staden idag framlevt ytterligare nittio år av både reproduktion och tillbakavisande, så vinner berättaren fortfarande läsarens förtroende genom sin subjektiva framtoning och sitt ifrågasättande av den egna erfarenheten. Men att bara se till denna elementära retoriska och trovärdighetsskapande funktion av subjektskonstruktionen, är i fallet *Vagaries Malicieux* alltså inte

nog. Den totala distans som reportaget etablerar övergår med råge den milda ödmjukhet inför erfarenhet och upplevelse, som skulle räcka för att etablera trovärdighetens retorik. Det är möjligt att få ytterligare förståelse för den här specifika subjektskonstruktionen genom att ta hänsyn till Barnes modernistiska förhållningsätt i stort, och genom att se till samspelet med textens etiska aspekter.

Personlighetens genealogi – kommentar till en manlig modernism

När Daniela Caselli diskuterar subjektskonstruktionens modernistiska aspekter i Djuna Barnes författarskap, är det återigen representationens problem och det redan förbrukade ordets otillförlitlighet som ställs i förgrunden. Hon betraktar självporträttet och självkarikatyren som ett led i en antirepresentationell strategi hos Barnes.

> […] both self-portrait and self-caricature explicitly set up and trouble artistic allegiances, questioning the politics of originality and authenticity whilst shattering the association between pleasing and resembling, thus producing their own status of 'self-caricature'[358]

Även om Caselli här i första hand hänvisar till Barnes illustrationer och karikatyrer, är det värt att läsa in den ironiserade hållning till det egna subjektet som också skrivs fram i texten. Ordets status av skriftlighet ställs enligt Caselli på sin spets när Barnes utnyttjar ett slags oläsbarhetens strategi, genom självporträttens ironi, när läsaren tvingas ifrågasätta hennes tillräknelighet.[359] Med intresset riktat mot en skönlitterär kontext blir Casellis slutsatser att denna otillförlitlighet handlar om en feministisk modernistisk strategi; en motrörelse som handlar om att vägra anpassa sig och låsas fast i någon form. Men när karikatyren förekommer i ett dokumentärt sammanhang, blir det alltså viktigt att även se hur otillförlitligheten hos berättaren alltjämt leder till ett förtroende för den implicite reportern. Subjektets ironiska självframställning i *Vagaries Malicieux* måste förstås i denna dubbla kontext av dokumentär och skönlitterär funktion.

Att läsa med en sådan dubbel kontext väcker också frågan om motrörelsernas tillhörighet. Det ”modernistiska subjektet”, oavsett om det yttrar sig som universellt individualistiskt eller privat personligt, kan sägas bära motrörelsen.[360] Och vi ska påminna oss om alla de versioner av motrörelse som visar sig bara i den här avhandlingen. Motrörelsens ursprung kan utläsas i en allmän fenomenologisk världsuppfattning, som en litterärt modernistisk ansats, som dokumentärretorisk strategi eller som Caselli gör i fallet Barnes – som en egenartad feminism:

> If we follow Barnes's practice in her journalism we have to take seriously the central feminist concept that 'the personal is political'.[...] For Barnes, her interviewees' aspect needs to be read and interpreted, it is neither self-evident nor 'private'; similarly, Barnes's photographs, her biographical accounts, her letters and her self-portraits need to be read rather than assumed as the site of authenticity, especially when the very notion of authenticity is criticised as being part and parcel of heterosexual legitimacy.[361]

Frågan är nu i vilken utsträckning ett sådant framställande av det personliga och antiautentiska i Barnes reportagetext ska ses som en ren dokumentaristisk motrörelse eller som en kommentar till heterosexualitetens legitimitet. Jag förutsätter att man i någon mån måste ta hänsyn till båda dessa förslag. Helt klart är emellertid att de mer generella förklaringarna till motrörelsens ursprung, som tidigare varit tongivande i beskrivningen av det moderna reportagets framväxt, måste nyanseras.

I *Vagaries Malicieux* finns en uttalad koppling mellan subjektets associativa irrfärd mellan intryck och berättarens kvinnliga identitet. På Professorns fråga om ändå inte Tuileries trädgårdar är de vackraste i världen, ifrågasätter svaret både betydelsen av skönhetens stelnade artefakt och kopplar alternativet, associationens dynamik, till det kvinnliga:

> I said that perhaps they were if the search were after pure beauty, not association, and I added, 'I must have my little association, being a woman.' (s. 20.)

Även när det gäller de intryck, som associationens rörelse är så beroende av i det här reportaget, finns kopplingen till både kvinnan i allmänhet och till berättaren själv:

> [...]a Spaniard who had spent most of her life in Madrid, was willing to give up her husband and all her impressions –"
> I said, "Was that necessary?"
> He said, "No, that's the trouble, women always want to give up something"
> I said, "Isn't the sea beautiful?" (s. 7)

Att ge upp alla sina intryck ska uppenbarligen ses som den största av uppoffringar, och berättaren demonstrerar genast sin associativa frihet. Det personliga i reportaget är dessutom kopplat till en myt om kvinnlig association och vimsighet på vansinnets gräns – berättarens häpnadsväckande skratt och sammanbrott är goda exempel på detta.

I *Vagaries Malicieux* finns således både ett ifrågasättande och framhållande av det personliga, och en mycket uttalad koppling mellan det personliga berättandet och det kvinnliga jaget. Caselli poängterar i Barnes produktion:

> Barnes's distrust towards the personal is figured as a refusal to reproduce identifiable structures of power that associate femininity with the intimate, the domestic, and the reproductive, everything which in Barnes's work is – tellingly – a source of revulsion.[362]

I den mån det personligas otillförlitlighet skrivs fram i *Vagaries Malicieux* kan den också ställas i kontrast till den modernistiska tanke om det individuellas universalitet som inte sällan förknippas med en manlig kod. Det personliga i *Vagaries Malicieux* strävar, precis som Caselli befäster i Barnes övriga produktion, varken mot det privata eller det universella. På frågan om vad det då är som eftersträvas med det personliga, menar jag att det i första hand är ett sätt att ställa fram den associativa rörelsen. Även om det i denna metod finns en uttalad politisk kommentar, så vore det ett misstag att låta en sådan blinkning överskugga subjektskonstruktionens största vinning för det dokumentära syftet. Denna vinning är etablerandet av textens etik.

Etiken och det uteblivna mötet

Som jag förklarat det moderna reportagets etik, är den att betrakta som starkt kopplad till reportagetextens litterära strategier – men är i sig själv ingen funktion eller retorik. Etiken genomsyrar hela reportagets tillblivelse, föregår och

övergår skrivandet av texten. Men texten etablerar etiken såtillvida att den speglar etiken i sin performativitet och i sitt metaberättande.[363] När AnnKatrin Jonsson diskuterar det modernistiska subjektet i bland annat *Nightwood* gör hon det med hjälp Levinas etiskt inriktade fenomenologi, och måste således implicera en del övergripande slutsatser om den angloamerikanska modernismens beröringspunkter med fenomenologin. Hon finner att sättet att skriva fram subjektet hos Barnes och andra modernister visar ett nytt sätt att förstå subjektets relation till världen, som korresponderar med en fenomenologisk tanke, och som indikerar en etisk rörelse.[364] Hon menar vidare att fenomenologins utveckling mot etiken finner sin motsvarighet inom den modernistiska litteraturen – trots att denna tillsynes proklamerar en inåtriktning. I detta resonemang följer hon Merleau-Pontys tanke om att den filosofiska strömningen, innan den blir medveten om sig själv, återspeglas i litteraturen.[365] Jonsson finner det nödvändigt att koppla etiken till just den modernistiska subjektivitetetens motrörelse, och förhandlar därmed med den skara teoretiker som sökt etablera etiken som postmodernistisk.[366] Ett sådant ställningstagande är för min undersökning helt onödigt, men det är likväl värt att notera hur ofta samtal om etik i den litterära verksamheten anser det nödvändigt att fästa etiken vid en särskild strömning.

För den här analysens vidkommande är det främst intressant att se hur framskrivandet av det splittrade subjektet i *Vagaries Malicieux* fungerar tillsammans med Levinas etikbegrepp, även om jag inte är intresserad av att knyta fast etiken vid en speciell typ av litteraritet. Som min undersökning tidigare visat är det möjligt att knyta berättandets rörelse till betoningen av subjektets tillblivelse, och det är just detta som Jonsson stryker under hos Levinas när hon söker en ”modernistisk etik”:

> Le sujet se meut dans l’espace même qu’il va constituer. Le sujet ne se tient pas dans l’immobilité de l’absolu où s’installe le sujet idéaliste ; il se trouve entrainé dans des situations qui ne se résolvent pas en représentations qu’il pourrait se faire de ces situations.[367]

Här, hos Levinas och i Jonssons jakt efter det modernistiska subjektet, återfinner vi det rörliga, dynamiska, icke-idealistiska och performativa subjekt som är etikens grund. Återigen blir vi påminda om det rörelseutrymme som behövs, det utrymme som subjektet kan sägas skapa i distansen mellan berättande och berättelse, det rum som subjektet skapar sig själv av. Det

är bara i mötet som detta kan ske, och etiken etableras. Jonsson finner det modernistiska och etiska subjektet i sina analyser av *Nightwood* och de andra romanerna på grundval av detta:

> […] [it] is an ethical subject in the sense that its encounter with the world and the other moves outside of itself, beyond itself, and makes it reconsider itself and its own narrative.[368]

Återigen blir vi också påminda om likheterna i subjektskonstruktion mellan *Nightwood* och *Vagaries Malicieux*. Men kan vi verkligen förstå detta som att reportagets etik etableras i och med en modernistisk konstruktion av subjektet? Låt oss börja med att se till den övergripande mötessituationen, mötet med den andres ansikte som är etikens grundsituation.

Som analysen tidigare visat finns likheter mellan hur *Nightwood* och *Vagaries Malicieux* låter berättandet och den narrativa excessen ifrågasätta språkets statiska dimension – det sagda. Enligt Jonsson är det också i detta narrationens ifrågasättande som etiken etableras i *Nightwood*":

> Since narrative itself seems to enact an encounter with what is otherwise, with alterity, the ethicality of the text is to be found not so much in the features of the characters as in the formal features of the text.[369]

Mötet med den andres ansikte tycks alltså här endast stå att finna på berättandets nivå. I *Vagaries Malicieux* finns emellertid den övergripande mötessituationen även tematiserad i berättelsen, vilket ytterligare stärker textens etikalitet.

Reportagegenrens övergripande mötessituation, reportersubjektets möte med verklighet och annanhet, är förstås inskriven och metaberättad även i *Vagaries Malicieux*. Men det är en djupt problematisk situation. Representationens paradox i Barnes reportage gör sig återigen påmind, och subjektets möte med staden är lika mycket en negation av mötet. Stadens ansikte uppenbarar sig aldrig för berättaren, varken som den myt hon ständigt är på jakt efter, eller i det ögonblick av nuvaro som hon hela tiden kastas mellan. Detta ansiktets uteblivna uppenbarelse finns också genomgående tematiserat i alla de möten som berättaren gör på sin irrande färd – ansikten tycks endast passera som bortvända och osynliga, aldrig får vi en blick beskriven för oss.

Mötet med Joyce lämnar oss istället endast med en ingående och tämligen bisarr beskrivning av ett huvud:

> A quiet man, this Joyce, with the back head of an African idol, long and flat. The back head of a man who had done away with the vulgar necessity of brain-room. (s. 12)

Bilden av skallen kompletteras med en beskrivning av hans tänder; "those strangely spoiled and appropriate teeth"(s. 12), som bara förstärker känslan av att ansiktets linjer och tilltal saknas. Som vi tidigare sett karakteriseras mötet med Joyce också av en total avsaknad av kontakt och kommunikation.

Mötet med Madame är även det en tydlig negation av möte, det är istället rummet och antikviteterna – bilden – som berättaren ställs inför. Själv är Madame inget ansikte. Hon är utsmyckade öron, spetsbeklädd hals, svullna ben men också en utomordentligt vacker profil, som hon vet att visa upp:

> "[…]holding her head on one side, for she had a profile of a still insubordinate beauty, and an arrangement of mirrors proved someone in the household conscious of it. (s. 18)

På liknande sätt förhåller det sig med alla människor som reporterjaget träffar på, de visar upp en profil och berättaren kan endast betrakta deras bortvändhet – ansiktets linjer och uppmaning uteblir. När hon blir betagen, är det endast av den möjlighet om ett ansikte som profilen utlovar:

> […] I became much infatuated with the back of a lady's neck.
>
> Ah, that neck! It rose out of her body like some fine pillar and took a gracious curve in to a head of a miraculous pale gold, and the cheek of the face, turning a little this way and that, was as doll-pink as a painting by Demuth, and when she turned full sideways, the nose took up the curve of the throat and descending in an ellipse, swept under suddenly into a mouth of feline softness. (s. 25 f.)

Det är här det möjliga ansiktet som tvingar fram språket och subjektet, och när det verkliga ansiktet väl blir synligt för berättaren måste hon själv vända sig bort i vämjelse. Inget möte blir av.

> Perhaps none of this happened at all, perhaps it was what I hoped. Be that as it may, all vanished when this lady smiled. […] and all was over, for I discovered the whole front of her mouth was done in oblivious gold […] (s. 26)

Vagaries Malicieux skulle kunna betraktas som i det närmaste märkligt i sin ansiktslöshet, om det inte vore för kopplingen till den subjektskonstruktion och etikalitet som visas fram. Att det konkreta ansiktet suddas ut förstärker bara dess betydelse. De aspekter av ifrågasättande av den mimetiska möjligheten som tidigare uppmärksammats i analysen, kulminerar i detta utsuddande och omöjliggörande av möte. Följer vi vidare tanken om representationens paradox i det här reportaget, inser vi hur även mötet med det bortvända ansiktet är ett möte. Anti-representationen leder till ett ifrågasättande av ansiktets möjlighet – men paradoxalt nog tvingas vi till att göra oss bilden av det möjliga ansiktet, och därmed det möjliga mötet. Detta framhärdande förflyttar, återigen, fokus från berättelsen till berättandet och den performativa akten. Subjektet blir fortfarande till i mötet med den andres (möjliga) ansikte – det är i viss mån ansiktets problem som avspeglas i subjektets totala kris i det här reportaget. Att ifrågasätta ansiktets möjlighet är att ifrågasätta sin egen. Genom detta totala ifrågasättande kan man också säga att *Vagaries Malicieux* både omöjliggör etiken *och* skriver fram den absoluta etiken – den enda möjliga, genom narrationens performativa akt. Ansvaret både förkastas och fullföljs, vilket är helt i linje med reportagets övergripande paradoxala struktur.

2. Ryszard Kapuściński – *En dag till att leva*

I flera avseenden framstår den polske journalisten Ryszard Kapuścińskis reporterskap som en diametral motsättning till Djuna Barnes. Där Barnes själv i det närmaste vägrade att kommentera sina journalistiska texter, har Kapuściński lämnat grundliga kommentarer kring reportagets särart och sina egna journalistiska prestationer. I fallet Barnes hade vi en mängd kvalificerade röster att tillgå i analysen av den litteraritet som kunde sägas vara verksam i *Vagaries Malicieux*. Inför analysen av *En dag till att leva* står vi i det närmaste tomhänta när det gäller litteraturvetenskapliga läsningar av hans texter, och har endast en handfull kommentarer från journalistikvetenskapligt håll att diskutera med. När det gäller Ryszard Kapuścińskis person, bakgrund och position som journalistisk gigant är emellertid läget ett helt annat. Många som intresserat sig för det litterära reportaget har haft något att säga om denne världsreporter.

Ryszard Kapuściński (1932–2007) var verksam som reporter under ett halvt sekel och skrev utöver journalistik även poesi, essäer och filosofiska reflektioner. Sin första reportageresa gjorde han till Indien, Pakistan och Afghanistan 1956. Sedan blev han korrespondent för den Polska nyhetsbyrån PAP och rapporterade från Asien, Afrika och Latinamerika. I hemlandet rådde vid tiden en omfattande kommunistisk censur, som även om den mildrats efter Stalins död, inte släppte igenom någon regimkritik. Men Kapuścińskis reportage från tredje världen har inte sällan en dubbel klangbotten. Beskrivningen av totalitära strukturer och revolutionens sak i de krig och konflikter som reportagen återkommer till, bespeglar stundom även den polska situationen.

Tydligast kanske detta syns i *Kejsaren: En envåldshärskares fall* (1978), om den etiopiske regenten Haile Selassies regim. Boken mottogs också just som en tydlig politisk satir rörande polska förhållanden.[370] Kapuścińskis texter ger på så sätt även inblick i den polska reportagetraditionens särart i användning av litterära strategier. Den litteraritet som i den nyjournalistiska traditionen

främst kan beskrivas som en revolt mot objektivitetskravet i traditionell journalistik, handlar i det polska sammanhanget lika mycket om att undvika censuren. Kapuściński kommenterar ofta hur censuren påverkade skrivandet. I sina reflektioner talar han om hur censuren inte bara förändrar den text som ligger för pennan, utan även psyket i allmänhet.[371] Vid något tillfälle kallar han fenomenet för ”allusionsspöket” – en fix idé om anspelningar som förändrar hela nationens tänkande:

> Varje ord associerades med någonting, varje ord hade en dubbel betydelse, en andra botten, en dold innebörd, i varje ord fanns någonting hemligt kodat och bakslugt fördolt. [372]

Och svårigheten som följer med detta är långt mer omfattande än vad vi först föreställer oss:

> Den skrivande människan hade svårt att nå fram till den läsande människan, inte bara därför att censuren kunde beslagta texten längs vägen, utan också av det skälet att när texten äntligen kom fram till adressaten, så läste han någonting helt annat än det som stod skrivet svart på vitt, han läste och ställde sig obönhörligt frågan: vad har författaren egentligen menat?[373]

Det råder ingen tvekan om att uttolkningarna av de litterära strategierna i Kapuścińskis texter skiljer sig mellan den samtida polska läsekretsen och mottagare i andra delar av världen. I den här undersökningen finns emellertid ingen möjlighet att diskutera sådana idiosynkratiska nyanser. Kapuścińskis text kommer främst att läsas utifrån status av att vara ett reportage som i bokform nått över hela världen.

Ryszard Kapuścińskis reportage har översatts till ett trettiotal språk, och han är därmed en reporter som i högre grad lästs i sina översättningar än på sitt hemspråk. I umgänget med Kapuścińskis texter har jag konsulterat olika översättningar för att så långt det är möjligt undvika misstag i tolkningen som beror på de språkliga variationerna. För det går uppenbarligen att bli överraskad av dessa variationer. När Artur Domoslawski skriver sin biografi över reportern, *Ryszard Kapuściński: A Life* (2010), upptäcker han att ett femtiotal sidor saknas i de amerikanska översättningarna av *Shahernas shah* (1982). Alla originalets hänvisningar till amerikansk inblandning i iranska angelägenheter, och referenser till CIA:s aktiviteter i landet, är strukna.[374] Domoslawski,

som först anar en amerikansk censur, får veta att reportern själv är den som gjort korrigeringen.[375] Anledningen är oklar, men det understryker betydelsen av den självcensur som Kapuściński vid flera tillfällen nämnt i samband med hur hemlandets regim påverkat hans skrivande.

Få reporterskap aktualiserar vår samtids debatt om fakta och fiktion i journalistik så som Kapuścińskis. Under senare delen av författarskapet, och inte minst i samband med hans bortgång 2007 och de biografiska ansatser som därefter gjorts, har åtskilliga kritiker kommenterat reporterns hantering av fakta. Domoslawskis biografi över författaren är också en ändlös jakt på reporterns brister i faktaåtergivning. De hårdaste omdömena ges av John Ryle i en artikel om *Ebenholts* (2000) när den utkom i engelsk översättning 2001[376]:

> There are generally no other outside witnesses to the events that Kapuściński records. As he put it, somewhat immodestly, in The Soccer War, "I was driving along a road from where they say no white man can come back alive." For such reasons his writing tends to be admired by those for whom Africa is a distant prospect: he makes the remote areas of the continent simultaneously more thrilling and more accessible. Kapuściński [sic] is regarded less favourably, however, by readers in Africa itself, and by Africanist scholars and reporters who have come to doubt his adherence to fact.[377]

Frågor om Kapuścińskis trovärdighet börjar enligt Ryle med en diskussion kring *Kejsaren* (1978). Där ges personer med närhet till hovet röst i helt anonyma fokaliseringar, och där kan enligt Ryle både det som sägs ifrågasättas, och det sätt på vilket citerat tal hanteras betraktas som nonchalant. Sedan följer en lista av tämligen graverande faktafel som reportern gjort sig skyldig till i rapporteringen från Afrika. Till Kapuścińskis försvar finns å andra sidan många som hävdar att reportagens litterära och poetiska ambitioner legitimerar ett experimenterande med hur de verifierbara detaljerna återges och struktureras. Soenke Zehle menar att Ryle inte förstår hur generaliseringarna fungerar som poetisering, och därmed låter hon vara underförstått att den litterariserande rörelsen skapar en ny betydelseproduktion.[378] För det mesta bygger försvaret för de "fiktiva" inslagen på att de ger en känsla för närvaro i händelserna som Kapuściński annars inte skulle ha kunnat förmedla. Men ibland påtalar detta försvar även reporterns eget ställningstagande gentemot den objektiva och opartiska journalistiken,[379] och söker förklaringen i en postmodern uppgörelse med sanningsbegreppet. James L. Aucoin lägger till detta även en politisk

variabel av vad han menar vara reporterns ”blandning” av fakta och fiktion.

> Yet, to deny the journalistic legitimacy of his [Kapuściński's] work would be to accept logical-positivist premises that are untenable in a postmodern world, or else would be an assertion of social power that in itself could not be defended.[380]

Som jag tidigare har försökt att klargöra så är det inte konstruktivt att tala om fakta och fiktion som något slags dikotomi i reportageanalysen, och att de olika nivåerna av ontologi och epistemologi måste särskiljas.[381] Att Kapuściński uppenbarligen har stött på problem när det gäller återgivning av fakta, har ingen direkt koppling till reportagens bruk av litterära strategier. I vilken mån hantering av fakta brister i reportagen kommer den här analysen därför inte heller att diskutera vidare. Jag tänker inte ägna mig åt att kontrollera källor. Istället ska undersökningen koncentrera sig på att förstå hur trovärdighet etableras, och även undermineras, av de litterära strategier som används i *En dag till att leva*. En sådan analys visar också i vilken utsträckning som etiken tillåts finna sin plats i texten.

En dag till att leva är Kapuścińskis reportagebok från Angola. I samband med att Portugal 1975 beslutade om självständighet för den före detta kolonin, utbröt ett inbördeskrig om makten. Flera politiska partier var inblandade, och situationen blev snabbt kaotisk. Kapuścińskis förord berättar:

> Det krig som dessa partier förde sinsemellan var formlöst, segt och grymt. Alla var allas fiender, och ingen var säker på vem som skulle möta döden. För vems hand, när och var. Och varför. Alla som kunde var på flykt från Angola. Jag var inställd på att åka dit. (s. 7)

Det finns ett par olika anledningar till varför just det här reportaget fångat mitt intresse. Först och främst ska sägas att det omfångsmässigt är det mest lätthanterliga av Kapuścińskis reportage som publicerats i bokform, och att det finns i många översättningar. Formmässigt innebär den här texten heller inget motstånd mot att i sin helhet inrätta sig i det moderna reportagets genre. Flera av hans andra böcker är däremot mer komplicerade sammansättningar. I exempelvis *Fotbollskriget* rapporteras från flera olika reportageresor i både Afrika och Sydamerika, under loppet av flera år, vilket väcker frågor om sammanläggningsreportage. Där figurerar också längre självbiografiska partier,

som särskiljs stilistiskt och som komplicerar förhållandet till den explicite reportern. Vidare framstår *En dag till att leva* som ett av de mest ”poetiska” av Kapuścińskis reportage i bokform, vilket naturligtvis ytterligare väcker nyfikenhet på vilka litterära strategier som egentligen är verksamma här. Det här reportaget ger möjlighet att diskutera flera av de strategier som Barnes reportage visade upp, men som här uppträder på ett helt annat sätt. Kontrasterna mellan de två reportagen visar upp de vida variationer som ryms inom varje litterärstrategiskt val. Det är också intressant att ställa Kapuścińskis egna läsningar av Emmanuel Levinas dialogfilosofi i relation till den etik som *En dag till att leva* etablerar, och underminerar.

Personlighetens subjektivitet

När jag diskuterade subjektiviteten som litterär strategi trädde Kapuścińskis *En dag till att leva* genast fram exempel.[382] Det korta förordet inleds med orden ”Detta är en mycket personlig bok om att vara ensam och vilsen.”[383] Här finner reportern uppenbarligen det personliga anslaget minst lika angeläget att deklarera, som vad det är för skeende som läsaren ska ställas inför. *En dag till att leva* (1976) är ett av de första reportagen i bokform som Kapuściński publicerar. Den stora läsekretsen har ännu inte lärt känna honom, men bilden av den implicite reporter som här framträder kommer mer eller mindre oförändrad att återkomma i alla Kapuścińskis reportage. Få reporterskap har så konsekvent lyckats skapa en så helgjuten karaktäristik kring bilden av reportern, under så lång tid och genom så många texter. Det här har, inte oväntat, att göra med Kapuścińskis andra litterära verksamheter; att han även trätt fram som poet, essäist och filosofisk tänkare.[384] Den implicite reporten blir i den här typen av fall inte bara den bild som läsaren av den enskilda texten relaterar till, utan även något som byggs upp under hela författarskapet.

Vi står återigen inför ett reportage där litteraritetens tyngdpunkt är placerad i en subjektiv strategi, men jämförelsen med *Vagaries Malicieux* visar på stora skillnader. Där Barnes subjektivitet på flera nivåer brottas med det omöjliga, och med representationens paradox, visar Kapuścińskis subjektiva strategi ideligen på det möjliga. Möjligheten ligger inte bara i det subjektiva i bemärkelsen att leverera en perspektivisk berättelse som motvikt till en objektiv journalistik. Den ligger framför allt i det *personliga* i bemärkelsen

att explicit relatera reportagets skeenden till sitt eget liv och sin bakgrund, och att utnyttja sitt aktiva deltagande i händelserna. Subjektiviteten handlar således inte bara om att motsätta sig objektivitet, utan att till och med avkräva sig själv inblandning och partiskhet. Det här är något Kapuściński själv ofta uttalade både i och utanför sina reportage.[385] I *En dag till att leva*, återigen:

> Om jag å andra sidan övervägt situationen noggrannare kanske jag ändå skulle ha velat göra den där resan, därför att som jag ser det är det fel att skriva om människor utan att ha upplevt åtminstone litet av vad de upplever. (s. 82)

Möjligheten att rapportera hänger här samman med två kontroversiella variabler i den subjektiva strategi som reportaget anlägger. Dels pressar framhävandet av det personliga mot autodiegesens gräns – balansgången mellan att skriva subjektet och att beskriva genom subjektet sker här på slak lina.[386] Dels väcks frågan om hur långt det aktiva deltagandet i reporterrollen kan drivas in i det partiska, utan att det journalistiska uppdraget omintetgörs.[387]

Hur ska vi då beskriva den här implicite reporterns personlighet? Det är utan tvekan en orädd, i det närmaste dödsföraktande, reporter som träder fram. Redan i förordet annonseras denne journalists unika drag och handlingskraft:

> Alla som kunde var på flykt från Angola. Jag var inställd på att åka dit. I Lissabon övertalade jag besättningen på ett av de sista portugisiska militärplanen som skulle flyga till Angola att ta mig med. Närmare bestämt bönföll jag dem att ta mig med. (s. 7f)

Det vansinniga i projektet understryks ideligen:

> Maria behandlade mig som en man som höll på att förbereda sig på att begå självmord sedan jag berättat för henne att jag tänkte stanna i Luanda till den elfte november, när Angola skulle bli självständigt. […] Jag slog vad med henne om en flaska vin att jag skulle överleva […] (s. 14)

Och igen:

> För att underlätta erövringen uppmanades befolkningen att döda alla ryssar, ungrare och polacker som förde befäl över MPLA-förbanden och som var

> orsaken till hela kriget och alla de olyckor som drabbat den plågade nationen. Detta inträffade i september, när det i hela Angola fanns en enda person från Östeuropa – nämligen jag. (s. 15f)

Att ge en implicit reporter hjältestatus kan fungera som ett rent spänningsskapande moment för att fånga läsaren, men den kraft med vilken detta drivs igenom signalerar någonting mer. Berättaren understryker ofta det drastiska i situationen, och i reporterns utsatthet, med ett dräpande fatalistiskt tonfall. Läsaren kan inte undgå att fundera över den implicite reportern, över vad det är för man som slår vad om en flaska vin, med livet som insats. Det är fullt möjligt, till och med troligt, att Kapuściński vid den här tiden var den ende korrespondenten från Östeuropa på plats i Angola – men det är inte för att eliminera honom som Holden Roberto släpper flygblad över Luanda med uppmaningen att döda alla MPLA-befäl. Genom att berättaren ens insinuerar detta, blir det uppenbart att den bekräftelse som reportersubjektet drar till sin person är alldeles överdimensionerad. Men funktionen som detta har för texten går långt utöver den enkla självframställning som ”hjälte-reporter” och ”macho-journalist”, vilken i andra sammanhang direkt kopplats till Kapuścińskis person.[388] Det ensamma, vilsna och våghalsiga i reportersubjektet har sin förklaring i en personlig depression. Det är mot den sinnesstämningen som situationen i Angola hela tiden spelar:

> En osynlig skruv drogs åt och intensifierade känslan av fara och fruktan. Jag tänkte att det kanske var mitt eget privata tillstånd, min individuella depression. Jag började iaktta andra. Alla hade de ansiktena hos människor som upplever en tryckande stämning. Slöa, uttryckslösa ansikten med suddiga uttryck, kraftlösa, charmlösa. (s. 133)

Det är oklart om detta personliga tillstånd är vad som driver reportern in i de farligaste situationerna, eller om det är situationen som framkallar tillståndet. Helt klart är emellertid att det personliga tillståndet speglar konflikterna i landet, och samtidigt hela reportagets struktur. Stämningen och ansiktenas konturlöshet, parallelliseras med detta märkliga och gränslösa inbördeskrig. Reportersubjektet vet heller inte hur de egna känslorna ska skiljas från andras, vad som är det personliga och vad som tillhör det skeende som han deltar i.

Häri vilar också orsaken till desperationen i det aktiva deltagandet. Det handlar om att försöka bryta den känsla av kraftlöshet och förlamning som

både är landets och reporterns. Under hela reportaget brottas reportern med att försöka rapportera ur det konturlösa, ur ett undflyende krig där ingen tycks veta någonting, utom att man inte krigar på söndagar (s. 119). Sammanfattningen sker så småningom i det som också är hela reportagets huvudtema – ”confusão”:

> *Confusão* betyder förvirring, en röra, ett tillstånd av anarki och oordning. *Confusão* är en situation som människor skapat, men medan de skapat den förlorar de kontrollen och inriktningen och blir själva offer för *confusão*. Det finns en sorts fatalism i *confusão*. En person vill göra någonting, men allt faller i bitar i händerna på honom; han vill sätta i gång någonting, men någon okänd kraft förlamar honom […] (s. 149)

Reportersubjektets uppvisande av sitt personliga ”confusão” är den enda möjligheten att visa vad som händer i Angola. Därför är det personliga så framträdande i *En dag till att leva*. Det räcker inte att framvisa subjektivitet, så som det moderna reportaget generellt gör för att vinna trovärdighet,[389] – tanken om det personliga som deltagande och oskiljbart från skeendet självt, omsluter hela reportagets struktur.

Den opersonliga personligheten

För att fullt ut förstå denna personlighetens princip behöver vi, återigen, plocka isär reportersubjektet i dess beståndsdelar. Hur ser berättarens funktion ut här, och på vilket sätt utnyttjas den dissonans som visat sig vara så karakteristisk i reportagens subjektiva strategier? *En dag till att leva* visar på ett tämligen vanligt sätt att hantera klyftan mellan berättande jag och upplevande jag, där distansen utnyttjas till att tillföra reflektion och fakta. Men det är intressant att notera hur utomordentligt lätt berättaren har för att svinga sig från upplevelsens direkta intryck, till att betrakta upplevelsen som scen och bild av förflutenhet:

> När observationsstunden är slut lämnar kontrollens bemanning sina gömställen och börjar långsamt släntra i vår riktning, men de är på spänn och har sina vapens redo. De stannar på betryggande avstånd.
>
> Främlingarna blir stående där de är.

> Kom ihåg att solen skiner och att det är hett.
>
> Nu kommer det mest dramatiska momentet i mötet: ömsesidig granskning. För att förstå den här scenen måste vi minnas att de arméer som bekämpar varandra är klädda (eller oklädda) på samma sätt […] (s. 61 f)

Inledningsvis befinner sig jaget på plats i sin upplevelse och betraktar männen som kommer emot honom. Men snart stannar det upplevande jagets berättelse av och ordet övergår till det berättande jaget, som dessutom finner nödvändigt att direkt tilltala läsaren och förklara hur vi ska förstå det som sker. Så här ser det ut på många ställen i texten, reportaget förlitar sig inte i större utsträckning på framställningen av upplevelsen, och det berättande jagets tillrättaläggningar är mycket dominerande.

Likväl finns dissonansen där, så som i alla moderna reportage:

> Men jag trodde att jag skulle klara det. Det var vad jag trodde, men sanningen att säga tänkte jag inte alls, för om jag verkligen hade tänkt igenom situationen skulle jag kanske ha tappat lusten att åka. Om jag å andra sidan hade övervägt situationen noggrannare kanske jag ändå skulle ha velat göra den där resan […] (s. 81 f)

Det intressanta är att den tveksamhet som dissonansen etablerar oftast gäller det upplevande jagets förstånd, om situationen verkligen krävde allt detta dödsförakt och vansinniga mod som visas upp. Också i citatet ovan, om det personliga tillståndet av depression, gäller tveksamheten den egna personen – visserligen om denna persons förmåga att uppfatta tillvaron, men ändå med massivt fokus kring det personliga som personlighet. Dissonansen innebär hos Kapuściński sällan ett ifrågasättande av själva upplevelsen i sig, så som vi exempelvis sett hos Djuna Barnes och Hanna Krall. Vid närmare läsning visar sig dissonansen i *En dag till att leva* faktiskt inte alls ifrågasätta det som reportern ser och uppfattar, bara de omständigheter som gör att han faktiskt är där och förmår att berätta för oss vad som händer.

Genast väcks då frågan om den journalistiska trovärdigheten – det som dissonansen, genom ärlighetens retorik, vanligtvis vinner – egentligen har en fast grund i den här texten. Det dissonanta berättandet i reportage innebär oftast att läsaren uppmärksammas på det perspektiviska, och får hjälp att ifrågasätta den ensidiga uppfattningen av vad som sker. Men i det här reportaget utnyttjas dissonansen främst till att understödja det personliga anslaget, och

ett verkligt ifrågasättande av perspektivet kommer aldrig till stånd. I citatet ovan dras till och med tveksamheten tillbaka och resulterar enbart i en stärkt berättarauktoritet – det upplevande jaget borde ha varit förståndigt nog att avstå resan, men egentligen har varken det upplevande eller det berättande jaget haft några betänkligheter. Dissonansen visar på så vis egentligen ingen verklig tveksamhet, utan skulle kunna beskrivas som ett återvändande till konsonans. På detta plan finns ingen mångtydighet,[390] det berättande jaget stryker i slutänden sin upplevelse medhårs och gör den legitim som sanningsbärande.

Intressant är också att den personlighet som på det här viset blir till i utrymmet mellan nu och då, i distansen mellan upplevelse och berättande, inte blir särskilt dynamisk. Reportersubjektet har egentligen alla möjligheter att i den här distansen visa fram en rundare och mer komplex figur. Men istället för att som exempelvis i Barnes *Vagaries Malicieux* – använda en mångtydig och flerdimensionell karakteristik – understryks hela tiden samma aspekt av reportern. Det som återkommande betonas är modet, utsattheten, förvirringen och själva det faktum att han är personlig. När det upplevande jaget suttit en stund framför telexapparaten och sänt iväg några rader, träder det berättande jaget raskt in med kommentaren:

> Jag skrev av den mest egocentriska av alla orsaker: jag övervann min passivitet och depression för att frambringa också det kortaste meddelande och på så sätt upprätthålla kontakten med Warszawa, därför att den räddade mig undan ensamheten och känslan av att vara övergiven. (s. 18)

Det berättande jaget litar inte till att det upplevande jagets belägenhet lyckas förmedla det personliga, utan känner sig tvungen att gång på gång berätta att han är personlig. Men i och med att vi så frekvent får detta påtalat för oss, betyder det också att det personliga i viss mån står i vägen för det personliga. Summan blir en näst intill opersonlig personlighet, en stämma som utnyttjar det utrymme där personlighet kan växa och nyanseras, till att istället tala om att ”nu är jag personlig”.[391]

Att vara personlig framstår därmed för det här reportaget i första hand som ett slags princip. I det samma som det principiella träder in, försvinner naturligtvis också det verkligt personliga – det ömtåligt subtila och varierande som utgör det personligas genealogi. Det personliga behöver här bara vara personligt för att det ”confusão” som det upplevande jaget befinner sig i, och som blir en del av den implicite reporterns personlighet, ska kunna

korrespondera med skeendet. I hög grad räcker också en partiell personlighet för att etablera den ärlighetens retorik som det moderna reportaget behöver för sin konstruktion. Frågan att ställa sig är förstås varför reportaget behöver den här överdimensionerade betoningen av det personliga som princip? Är det något särskilt som frestar på den journalistiska trovärdighet, som den subjektiva strategin av ärlighetens retorik måste täcka upp för? Frågan är retorisk. Det som frestar på den journalistiska trovärdigheten är i det här reportaget främst de generaliseringar som används. Vi ska snart gå djupare in på hur de litterära och poetiska generaliseringarna skapar betydelse i förhållande till den personliga reportern. Men först ska vi försöka förstå hur detta ”confusão” kunnat bli så viktigt för reportaget, att det kommit att styra över det sätt på vilket subjektiviteten hanteras.

Representationens möjlighet

Även om jag beskriver dissonansen i det här reportaget som i första hand stärkande av den implicite reporterns personlighet, finns naturligtvis den överblick av skeendet kvar som alltid blir resultatet av att ett berättande jag är medvetet om distansen till sin upplevelse. I *En dag till att leva* är den här överblicken av ett kaotiskt skeende hela tiden betonad. Det berättande jaget hyser inga tveksamheter om det upplevande jagets enskilda iakttagelser – men när det gäller att se sammanhanget är det förvirrade upplevande jaget inte att lita till.

> Livet hade slungat mig från händelse till händelse i en odefinierad process, riktad mot ett dolt mål. Jag visste bara att jag ville stanna här ända till slutet, oavsett när det kom, eller hur. Allting var ett enda pussel som absorberade mig och fascinerade mig. (s. 112)

Detta ”confusão” som är reportagets huvudtema förklarar mycket av konstruktionen, och innehåller mer än bara det sedvanliga motstånd mot objektivitet som det moderna reportaget så ofta uttalar. Representationen görs möjlig i *En dag till att leva* på ett enklare sätt än i exempelvis Barnes *Vagaries Malicieux*. På plats i skeendet är det upplevande jaget fascinerat av alla pusselbitar, men har ingen förmåga att se sammanhanget. Redan i första

delen av reportaget, där reportern anländer till Luanda och ser invånarna lämna staden, introduceras denna belägenhet:

> Som vanligt segrar inget argument och om natten ser staden ut som en ridå full av hål – någonstans lyser ett fragment av någon scen igenom, sedan ser man ingenting runtomkring, så dyker det upp ett nytt fragment, sedan är allting mörkt. (s. 35)

Den pågående verkligheten har inget sammanhang, men berättandet – det personliga berättandet – gör sammanhanget möjligt. Ju längre reportaget fortskrider, ju mer större blir skillnaden mellan det upplevande jagets förvirrade närsynthet och det berättande jagets överblickande förmåga. I takt med att skräcken och hjälplösheten eskalerar, växer också det upplevande jagets avskärmning. Till och med tiden upphör att betyda (s. 112).

Fragmenten och detaljerna har därmed inte samma status här som hos Barnes, där vi såg dem få egenvärde och utgöra de fasta punkter mellan vilka subjektet irrade. Här är det snarast tvärt om. Det upplevande jagets förvirring ökar bara det berättande jagets säkerhet, och sammantaget lyckas subjektet ändå förmedla den helhet som han uttryckligen påpekar bara ”finns i teorin, men aldrig i livet.” (s. 111) Att helheten faktiskt finns i teorin är vad som gör det här reportagets struktur möjlig, och det som gör representationen möjlig. Fragmenten i sig behöver därför vare sig ifrågasättas eller tilldelas något egenvärde. Deras viktigaste funktion är att visa upp den söndrade verklighetsupplevelsen som sådan och ge subjektet möjligheten att organisera en berättelse.[392]

Relationen mellan berättandet och fragmenten bygger upp reportaget på flera sätt. Subjektets kämpar hela tiden med att berätta sin berättelse,[393] och denna kamp utspelar sig både på reportagets övergripande nivå och i det upplevande jagets kaotiska tillvaro. Det upplevande jaget smular dessutom sönder sina intryck ytterligare för att kunna pressa ut dem till omvärlden:

> HEJ ZDZICH STORMNINGEN AV LUANDA HAR BÖRJAT VI KANSKE TAPPAR KONTAKTEN TUNGT ARTILLERI BOMBAR SKICKAR VAD JAG HAR MEN DU MÅSTE BEREDA DIG PÅ ATT KONTAKTEN BRYTS NU MATERIALET OK?? (s. 125)

Kontakten med Warszawa är en skör kommunikation, den kan när som helst försvinna och kampen gäller att försöka få igenom minsta ord. Rapporteringens

minimalism står i skarp kontrast till den berättelse som det berättande jaget från sin position förmedlar.

Men det är själva aktiviteten att rapportera och förmedla som håller reportersubjektet vid liv – ”jag övervann min passivitet och min depression för att också frambringa det kortaste meddelande[…](s. 18) Här återkommer det desperata, aktiva och framtvingade handlandet, som är det här reportersubjektets signum. Som redan noterat innehåller ”confusão” både en fatalistisk handlingsförlamning, och samtidigt en febril önskan att göra något. Det paradoxala går igen på många olika sätt och ringar in subjektets lidelse inför uppdraget: Att medvetet gå rakt in i hopplöshetens förlamning, men sedan ändå förlita sig på hoppet och övervinna förlamningen. Detta parallelliseras också med själva representationens paradox – att inte (på plats i upplevelsen) kunna berätta, men att ändå (med det berättande jagets överblick) göra det. Till skillnad från Barnes *Vagaries Malicieux* så är det alltså en enkel paradox som i det här reportaget producerar representationens möjlighet.

Räddningen är, som vi redan uppmärksammat, det personliga engagemanget och detta att man bara kan berätta om det man själv upplevt. På den punkten är Kapuścińskis reportersubjekt noga med att urskilja sin berättelse från andras:

> Vilka historier världspressen publicerar! Jag läste många telegram som skickades från Luanda under de där dagarna. Jag beundrade människors överdådiga fantasi. (s. 147)

Men vad är det då egentligen för berättelse som den här personliga strategin levererar? Varför är det så angeläget för Kapuściński att i det här reportaget gång på gång stryka under sin subjektiva strategi, när redan en mycket svagare artikulation skulle ha samma effekt på den journalistiska trovärdigheten? Det finns uppenbarligen fler funktioner med den personliga strategin som behöver en förklaring.

Generaliseringens princip

Att använda en subjektiv, och i Kapuścińskis fall personlig, strategi för att bära upp journalistisk trovärdighet bottnar i tanken om att perspektivering

innebär en nyanserad verklighetsbeskrivning. Men någonting omstörtas i det här reportaget, där subjektets berättelse gång på gång motarbetar all nyansering.

> Kvinnor i de afrikanska förorterna gjorde upp eld framför sina hus och gjorde sig i ordning för att mala maniok. Att mala maniok till en hård, knaprig vit deg upptar halva livet för afrikanska kvinnor. Den andra halvan anslås åt att bära och föda barn. (s. 109)

Att en sådan beskrivning förekommer i ett reportage skrivet 1976 signalerar vid första anblicken något helt annat än journalistisk pregnans. Det rör sig uppenbarligen om en mycket medveten generalisering. Till och med den upplevande delen av jaget, sin förvirring till trots, borde åtminstone veta att han befinner sig i Angola och inte i vilket afrikanskt land som helst. Den så betonade personliga subjektivitetens strategi får här ytterligare en förklaring – för att kunna få tillstånd att laborera med den här typen av provocerande generaliseringar, måste reportersubjektet kunna knyta all trovärdighet till sin personlighet. Ju besvärligare schabloniseringar och klichéer som hanteras, desto större förtrogenhet måste läsaren känna med den implicite reporterns tankevärld.

Det är värt att jämföra generaliseringarna i *En dag till att leva* med dem som vi diskuterade i Barnes *Vagaries Malicieux*. Även i Barnes reportage trädde klichéerna och generaliseringarna fram, men på ett helt annat sätt. Där hade överdrifterna komiska och burleska drag, som medvetet förbrukade och lekte med den referentiella trovärdigheten.[394] I *En dag till att leva* handlar det om något annat. Förenklingarna ska backas upp med den trovärdighet som den personliga subjektiviteten genererar, de ingår i det berättande jagets desperata handlingskraft – att åstadkomma helhet och överblick med sin berättelse. Att slänga sig ut i generalisering är ett sätt att hantera ”confusão”, och ett sätt att förstå. När vi får förklaringen till varför villaförorterna i Benguela inte invaderas av den fattiga befolkningen när portugiserna lämnat dem, låter det så här:

> De [svarta från lerhyddorna] har inte snuddat vid tanken. […] Dessa överväganden kanske hade gjorts om de hade varit frestade att ta över de vita kvarteren. Men i dessa människors liv har ännu inte den grad av medvetenhet uppnåtts som driver dem till att kräva rättvisa eller göra något för att utverka den. (s. 68)

De outbildade afrikanerna ”som det går tretton på dussinet av” vet helt enkelt inte bättre än att acceptera ”sin lerhydda och sin skål med maniok”.(s. 68 f) Om det inte vore för att läsaren har med ett reportersubjekt att göra, som gång på gång bedyrat sitt aktiva deltagande, sitt avståndstagande mot exotism, sina uppoffringar och sin egen maktlöshet inför skeendet, skulle det vara omöjligt att acceptera en sådan förklaring till händelseutvecklingen. Här talar en röst som skaffat sig mandat att söka efter sanning också på marker minerade av politisk inkorrekthet. Tanken med generaliseringarna är inte att läsaren ska ifrågasätta textens referentiella status, snarare ska de uppmana till att våga se överdrifterna i vitögat.

Generaliseringen har på så vis även betydelse för det här reportagets uppbyggnad, utöver sin koppling till den rigorösa personlighetsstrategin. Inte sällan står den i direkt anslutning till en oväntad detalj som fäster den vid den specifika berättelsen. Här är en episod i början av del III, där de otaliga kontrollernas funktion i detta fattigmanskrig målas upp för oss:

> De spärrar vägen med girlanger av stapelia eller kottepalmsstammar. De mest uppfinningsrika visar sig vara de i kontrollen vid Mulando. Från ett värdshus vid vägen som övergivits av portugiserna drog de ut ett väldigt tredelat klädskåp, som gått ända upp till taket, och som var försett med en rörlig kristallspegel på mittsektionen. Skåpet ställde de mitt på vägen. Genom att vända på spegeln så att den reflekterade solstrålarna bländade de bilförarna […] (s. 59 f)

Detaljen med klädskåpet återkommer efter några stycken i den generella formeln för vägkontroll:

> Varje möte med en kontroll består av: a) det förklarande inslaget, b) köpslåendet, c) vänskapligts samtal. Man måste köra fram långsamt till kontrollen och stanna på behörigt avstånd. Varje häftig inbromsning eller gnisslande med däcken utgör en dålig inledning; vakterna uppskattar inte sådana konststycken. Nästa steg är att stiga ur bilen och gå fram mot bommarna, bensinfaten, stenhögarna, trädstammarna eller klädskåpet. (s. 60 f)

Sedan fortsätter episoden i form av en sammanslagning av alla de kontroller som reportersubjektet tagit sig igenom. Det kan beskrivas som att vi får följa berättelsens väg från detalj till generalisering. Till och med samtalen med

vakterna tycks upprepa sig ordagrant, och de smälter samman till schabloner: ”De talar igenom saken, de drar sig avsides för att överlägga, och ibland bryter ett gräl ut bland dem.” (s. 65) Allt som utspelar sig vid vägkanterna bär samma märkliga dubbelhet av specifik iakttagelse, utdragen till allmänt och konstant pågående faktum: ”Alla barn, som inte har något arbete att uträtta, leker i hemvävda skjortor på åkrarna i närheten.” (s. 66)

Det är också uppenbart att detta är ett sätt för det berättande jaget att hantera sin skräckupplevelse av att ta sig igenom kontroll efter kontroll, ”in i det okända, in i den tomma världen, in i den vanvettiga, vitglödgade hettan”. (s. 67) Upprepningarna har en mardrömslik rytm, ”en rytm som växlade mellan fasa och glädje” (s. 67). Det intressanta är just att det återigen är reportersubjektets personliga utsatthet och deltagande som både utlöser och motiverar generaliseringarna. Rytmen av upprepningarna i skeendet, motsvaras av det berättande jagets upprepningar av detaljen.

> Det börjar bli dags att bryta upp, och vakterna återgår till arbetet. De öppnar vägen – de rullar undan faten, välter undan stenarna, lyfter bort klädskåpet. (s. 66)

Det är tredje gången som detaljen om klädskåpet återkommer. I och med den här upprepningen befinner vi oss i en aspekt av generaliseringen som även kan knytas direkt till en poetisk språkfunktion.

Poetisk legitimitet

Generaliseringarna i Kapuścińskis reportage ska inte i första hand betraktas som ett utmanande av representation och verklighetsförmedling. Istället är de kopplade till det poetiska drag som ofta betraktas som kännetecknande för hans reportage.[395] Tidigare i avhandlingen använde jag ett exempel ur *En dag till att leva* för att illustrera poetisk språkfunktion i reportagesammanhang. Det var stycket i slutet av del IV, när sällskapet efter en vansinnesfärd i granateld förstår att de ska lyckas nå Benguela helskinnade, att de ska få en dag till att leva, och börjar göra gymnastik.[396]

> Händerna på höfterna, och upp på tå och knäna böj, och ett två, sträck på ryggarna, upp med huvudet, knäna böj igen, djupare och djupare, och framåt

> med armarna, och bakåt, låt inte armarna sjunka, nu böjer vi oss framåt och åt sidan medan vi räknar till tre, och ett och två och tre och nu vaggar vi som ankor och nu hoppar vi som grodor och nu kommer solen fram. (s. 106)

Här bryts berättandet av och uppmanar till en poetisk läsart. Det berättande jagets kontroll över berättelsen överges för att låta det upplevande jagets stress och utsatthet ta över. Den här typen av skifte i språkfunktion sker flera gånger i reportaget, med betoning i första kapitlet och sedan i denna nyckelscen, och tillskriver den implicite reportern ett slags poetiskt mandat.[397] Och detta mandat att beskriva verkligheten poetiskt, gäller förstås inte minst de generaliseringar som vi nu diskuterat.

Flera av Kapuścińskis kritiker har tagit upp hans generaliseringar som tecken på exotism och ett stereotypiskt perspektiv på tredje världen. Det är ett förhållningssätt som Kapuściński själv i explicita och paratextuella kommentarer ofta fördömer.[398] Soenke Zehle är en av dem som menar att kritiken inte tar hänsyn till den ”poetiska legitimitet” med vilken Kapuściński använder generaliseringen.[399] Exakt hur en sådan legitimitet skulle vara beskaffad går hon inte närmare in på. Att ”det poetiska” i någon mån är förklaringen till förenklingar, överdrifter och generaliseringar hos Kapuściński, återkommer emellertid även hos andra utläsare av hans reportage.[400] Men det krävs en närläsning av den enskilda texten för att förstå på vilket sätt. Hanna Krall, som kände och arbetade nära Kapuściński, har sagt att han till skillnad från henne själv (som koncentrerar sig på detaljen) beskriver den ”övergripande världen i stora synteser”.[401] Ordet syntes är ett bra ord för att förstå vägen från detalj till generalisering i det här reportaget. Sammansmältningen av alla de detaljer som skeendet bär med sig, och som det upplevande jaget tar in, är det som i det berättande jagets diskurs upprepar sig hela vägen fram till en generalisering. Exemplet med klädskåpet och oljefaten ovan tydliggör detta. Det berättade jaget hittar en rytm i omtagningen av detaljen som i slutändan leder fram till generaliseringen. Det här sätter också fokus på mångtydigheten – vi läser om ett möte med en vägkontroll och samtidigt om alla kontroller som någonsin upprättats.

Enligt samma poetiska princip beskrivs övergivandet av Luanda i reportagets första del. Staden packas i trälårar som seglar iväg över havet. Människor och vänner reser iväg, och allteftersom det upplevande jagets övergivenhet och ensamhet eskalerar betonas också omtagningens rytm med alla dessa avresor. När reportern till slut går omkring smutsig – ”och i så intensivt behov av

någonting att dricka att jag till sist fick feber och såg orangea prickar för ögonen." (s. 33) – går upprepningarna i spinn. Affärsmännen har gett sig av. (s. 34) Poliserna har gett sig av. (s. 34) "Alla brandmän har gett sig iväg!" (s. 35) "Alla sophämtarna har gett sig iväg!" (s. 36) Rytmen av denna upprepning leder så småningom fram till den slutliga, övergripande bilden av den öde staden:

> Senare, när alla barberare, reparatörer, brevbärare och portvakter hade gett sig iväg, hade stenstaden ingen anledning att leva längre; den förlorade medvetandet. Den var som ett torrt skelett som vinden blankpolerat ett dött ben som stack upp ur marken mot solen. (s. 37)

Bildligheten i *En dag till att leva* är för övrigt spännande att jämföra med den som mötte i Barnes *Vagaries Malicieux*. I Barnes reportage var detaljen och bildfragmenten bärande som enskildheter, men vägrade att samla sig till en enhetlighet.[402] I Kapuścińskis reportage är det tvärtom sammansmältningen av detaljer och bilder som blir meningsproducerande, och (åter)berättandet som möjliggör universalitet. Det är i syntesen som representationen blir möjlig i *En dag till att leva*. För att ytterligare markera detta presenteras vi alla dessa överdrifter och generaliseringar. Men det är först i denna övergripande bildlighet som vi ibland kunnat tala om stereotypiska generaliseringar – på detaljnivå är det inte tal om väntade klichéer så som de i *Vagaries Malicieux*. Tvärtom söker sig bildligheten i det här reportaget mot det oväntade, och det är långt ifrån alltid som generaliseringen och bildfragmenten resulterar i något som kan betraktas som kliché. Det exempel på en poetisk visualitet och originalitet som först slår läsaren i *En dag till att leva*, är den egensinniga beskrivningen av hur hela Luanda packas ner i trälårar för att skeppas iväg till sina ägares nya hem i Europa och Amerika. "Staden seglade ut i världen, för att leta efter sina invånare." (s. 28) Det är en lång suggestiv episod som uppmärksammar den minsta och mest udda detaljen, i ett taktfast och frenetiskt packande genom ändlösa meningskonstruktioner:

> In i dem [trälårarna] försvann statyetter, snäckskal, glaskulor, blomsterprydda skålar, en miniatyr av katedralen i Milano som någon tagit med sig tillbaka från Italien, brev! – brev och fotografier, bröllopsfoton i förgyllda ramar (varför lämnar vi inte det där? frågar mannen och den upprörda hustrun skriker att du borde skämmas!) – alla foton av barnen, och här är första gången han kunde sitta själv, och här är första gången han sade får jag, får

> jag, och här är han med slickepinne, och här med sin mormor – allting, och jag menar verkligen allting, därför att den här lådan med vinflaskor, det här makaroniförrådet som jag lade upp så fort de började skjuta, och sedan metspöet, virknålarna – mitt garn! – mitt gevär, Tutus byggklossar, fåglar, jordnötter, dammsugaren och nötknäpparen, måste pressas in också, det bara är så, de måste med, och de kommer med, så att allt vi lämnar efter oss är tomma golv, nakna väggar, allting avklätt och avskalat. (s. 24)

Det upplevande jaget badar mitt i den kaotiska bilden och det berättande jaget hinner inte hämta andan eller hålla kursen i tempus och fokaliseringar. När det berättande jaget så småningom samlar ihop det hela, är generaliseringen som vanligt överdriven – men ändå allt annat än stereotyp:

> Folk slutade tänka i begrepp som hus och våningar och diskuterade bara lårar. I stället för att säga, ”Jag måste gå och se efter vad som finns hemma”, sade de, ”Jag måste gå och kontrollera min lår. Vid det här laget var det den enda sak som intresserade dem, det enda de brydde sig om. (s. 26)

Inte heller Kapuściński använder det moderna reportagets traditionella strategi av metafor och metonymi när det gäller att utnyttja detalj och bildfragment i skeendet. Gemensamt med den dokumentära metaforen, så som jag tidigare beskrivit den,[403] är likväl understrykandet av bildernas referentiella status, ”(jag såg dem med egna ögon)”(s. 24). Här infinner sig samma jakt och uppmärksamhet på bilder,[404] men de slutar oftare i generalisering än i metafor.[405] Resultatet är emellertid liknande – att den implicite reporterns trovärdighet stärks, när berättaren så småningom lyckas överblicka skeendet och avkodar verkligheten med sin sammanfattning. Men vändningen i generalisering, om än poetisk sådan, är också mycket mer riskfylld för en implicit reporter än när detaljsökandet vänds i en metafor. En metafor som inte når fram till läsaren väcker på sin höjd känslan av irritation – vi märker den inte alls, eller så tycker vi att den kanske är dålig. Men en generalisering där läsaren missar den poetiska eller litterära ansatsen, kan bli rent av förödande för den implicite reporterns trovärdighet.[406] När generaliseringarna äger rum på känsliga områden, kan den poetiska legitimiteten inte heller ensamt täcka upp för deras experiment – förtroendet för den implicite reportern måste dessutom vara absolut och oantastligt. I Kapuścińskis fall finns särskild anledning att ifrågasätta om den trovärdighet, som han i det personligas frenesi arbetat med

att knyta till reporterbilden, alltid lyckats bära de generaliseringar som i *En dag till att leva* experimenterar med mötet av ”den andre”.

Etiken – en balansakt

I sin bok *The Other*, en liten samling av de filosofiska föreläsningar som Kapuściński gett, citerar han den polske socialantropologen Bronislaw Malinowski: ”He formulated an important thesis, so rarely perceived by others: that ’to judge something, you have to be there.’”[107] Här framträder inspirationen till den personliga strategi som i *En dag till att leva* ska garantera journalistisk tillförlitlighet och ärlighet i uppsåtet, inte minst när det gäller de ömtåliga generaliseringarna. Men det är också denna särpräglade subjektiva strategi som lyfter fram etiken i det här reportaget, just enligt det mönster som är kännetecknande för reportagetexter. Vi har sett hur det nära mötet med skeendet sätter igång en subjektsskapande rörelse i texten, när det upplevande jagets förvirring visas upp, hanteras, och spelar med det berättande jagets överblick. Vidare finns dimensionen av berättandet – sägandets performativ – metaberättad så som den möda reportern gör sig för att med teletexapparaten nå omvärlden.

Metakommentarerna kring mötet i *En dag till att leva* är emellertid inte så invecklade som de vi mötte i Barnes reportage. Här finns ingen inarbetad tematik kring berättandets relation till berättelsen. Här finns heller inget påtagligt medvetandegörande av subjektskonstruktionen som just konstruktion – den subjektsskapande processen uppstår istället mer automatiskt och oreflekterat i mötet. Klyftan mellan den upplevande och den berättande diskursen förblir därför tämligen konstant genom hela reportaget, och den utveckling av subjektet som skulle ha kunna ske i denna distans minimeras.

Fascinerande beträffande mötessituationen i *En dag till att leva* är däremot den genomgående förnekelsen av personliga möten. När jag säger att mötessituationen hanteras enligt gängse mönster för reportagegenrens etablering av etik, så gäller det bara mötet med skeendet och händelsen. Det är där som reportersubjektet blir till. 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 människorna slås samman i kategorier. Det sker enligt samma princip som episoden med kontrollerna som jag beskrev ovan:

> Varje möte med en kontroll består av: a) det förklarande inslaget, b) köpslåendet, c) vänskapligts samtal. (s. 60)

Generaliseringens sammanslagning av alla kontroller, blir också en sammanslagning av alla vakter. De unika mötena med de enskilda vakterna går samman, och det som sägs slås samman till en enda diskurs:

> Om det finns tid och intresse kan vi berätta något för dem om Polen. Vi har ett eget hav och egna berg. […] Vi äter inte maniok; folk i Polen vet inte vad maniok är. Alla har skor. Man kan bara gå barfota om sommaren. Om vintern skulle den som går barfota kunna förfrysa och dö. Dö av att gå barfota? Ha! Ha! Är det långt till Polen? Långt, men nära med flyg. Och sjövägen tar det en månad. En månad? Det är inte långt. (s. 65)

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. Vi får aldrig ett ansikte nyanserat beskrivet för oss.[408] Samtalen som återges med dessa följeslagare är aldrig personliga – det personliga är förbehållet kontakten med händelsen å ena sidan, och med läsaren å den andra. Generaliseringens struktur i *En dag till att leva* är helt enkel så stark, att den omvandlar alla personer till typer. Det finns en passage där detta blir särskilt tydligt, i mötet med Carlotta – den unga vackra soldatflickan.

> Vår flicka var mulatt med undflyende charm och, som det då föreföll oss, stor skönhet. Senare, när jag framkallade fotona av henne, de enda foton av Carlotta som fanns kvar, såg jag att hon inte var så vacker. Ändå sade ingen någonting i den vägen högt, för att inte förstöra vår myt, vår bild av Carlotta från den där oktobereftermiddagen i Benguela. […] Vi skapar alltid kvinnors skönhet, och den dagen skapade vi Carlottas skönhet. Jag kan inte förklara det på något annat sätt. (s. 71 f)

Det finns en självmedvetenhet här om att berättandet inte bara skapar karaktärer, utan också plattityder. Det upplevande jagets upplevelse är inte alltid att lita till, det vet vi sedan tidigare, och det berättande jagets överblickande konstruktion resulterar i den myt som behövs – för det upplevande jagets överlevnad, för reportersubjektets tillblivelse, och för reportagets konstruktion.

En motsägelse ligger så i öppen dager: På samma gång som den subjektiva strategin i *En dag till att leva* etablerar etiken enligt den allra enklaste principen för hur litterär strategi skriver in etik i reportagetexten, är det också en del av denna litterära strategi hos Kapuściński som vänder etiken ryggen. En dimension av mötet – konfrontationen och ansvaret inför den andres ansikte – nonchaleras notoriskt på metanivå. Särskilt intressant blir detta bortfall när man betänker hur den som flitigast kommenterat Kapuścińskis reportergärning, nämligen Kapuściński själv, så uttryckligen intresserat sig för Emmanuel Levinas etikbegrepp och syn på den andre.

I flera sammanhang återkommer Kapuściński till Levinas i sina föreläsningar som sammanställts i boken *The Other*. Men överraskande nog är hans syn på den andre i praktiken tämligen väsensskild från Levinas filosofi.

> In my case I use these terms mainly to distinguish Europeans, people from the West, whites, from those whom I call 'Others' – that is, non-Europeans, or non whites, while fully aware that for the latter, the former are just as much 'Others'.[409]

Han använder "den andre" kort och gott för att särskilja sin egen europeiska tillhörighet från dem som han möter på sina reportageresor. Dessutom föreligger en reciprok situation när Kapuściński talar om jagets möte med den andre, [410] något som hos Levinas kännetecknas av en asymmetri.[411] Det här gör att Kapuściński i sin tolkning av mötet hamnar i en betoning av den konkreta kommunikationen – det vänliga bemötandet och att söka lära känna den andre.

I *En dag till att leva*, där mötet mellan jaget och den andre hela tiden hamnar i periferin, visar sig Kapuścińskis syn på den andre bli problematisk när etiken söker sin plats i berättandet. Det handlar framför allt om att den etiska genklang som vi tidigare beskrivit med åtskillnadens akt,[412] suddas ut av berättarens intrång i personernas diskurser. Fokaliseringarna är det som ytterst visar på reportersubjektets önskan om sammansmältning, om att lära känna och lyssna in den andre så till den grad att gränsen suddas ut. När

reportern exempelvis vandrar genom natten och bevittnar en diskussion mellan FNLA-fångar och deras vakter rörande gårdagens fotbollsmatch:

> Det är en febril diskussion, full av ungdomlig lidelse, av den sort man kan se överallt i världen bland pojkar som lämnat stadion efter en stor match. I en diskussion av det slaget glömmer man bort allt annat.
>
> Och det är skönt att man kan glömma bort allt annat. Att man kan glömma bort det där slaget, efter vilket det var färre av oss på båda sidor om räcket. Glömma bort tvångsrekryteringarna som Mobutus soldater drev igenom. Och glömma bort hur vi har vuxit upp för att kriga, så att det kommer att skjutas allt mindre i blindo, och allt fler kommer att dödas. (s. 54 f.)

Det är inte en tydligt markerad fokalisering. Om berättarens egen diskurs vore avgränsad från pojkarnas, skulle situationen bli en annan, men den här typen av delad diskurs visar upp en strävan efter sammansmältning. Pojkarna förblir anonyma, mötet förblir i dunkel. Det metaberättande 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.

Ett annat exempel på oklarheter mellan diskurserna är i början av del II där commadante Ndozi ger sin berättelse om sitt förband av unga krigare, av nybörjare (s. 45 f.). Han blir hela tiden avbruten och överröstad av berättarens tolkningar och inflikningar.[413] Berättaren slår först fast att den oerfarne soldaten inte skadar fienden – ”han dödar sin egen skräck”(s. 44). Först efter det får Ndozi berätta exakt detta om en av sina soldater som ”kämpade mot sin egen fiende, som inte fanns bland palmerna utan inom honom själv, i pojken själv.”(s. 44) I stycket efter får vi veta att Ndozi ”fortsätter sin berättelse”, vilket bara understryker osäkerheten om vems diskurs det egentligen är som vi följer. Vidare sker en fokalisering av den ”oerfarne soldaten” som tror att det ”viktigaste av allt är att ställa till en massa oväsen”(s. 45). Men denna fokalisering tycks i det närmaste styrd av Ndozi själv, inlemmad i hans egen i berättelse om sin soldat. Oklarheten är ett faktum. Men vad som däremot står klart är att berättarens dominans, och framför allt det berättande jagets nästan besatta önskan om att överblicka och kontrollera skeendet, hindrar bevarandet av den andres annanhet.

För att förstå de oklara fokaliseringarna, och varför det etiska i särskiljandets akt inte får utrymme, behöver vi också minnas den frenesi med vilket det personliga deltagandet genomförs. Stämningen av ”confusão” är starkt

kopplad till ansiktenas konturlöshet. Som vi tidigare uppmärksammat vet reportersubjektet i detta kaos inte riktigt hur han ska skilja sig själv från andra – vad som är det personliga och vad som tillhör det skeende han deltar i. Den önskan om sammansmältning som framträder, har sin grund i reportersubjektets ensamhet, men det ska också sägas att sammansmältningen aldrig lyckas, och att ensamheten och utsattheten består. Slutsatsen är att det här reportaget för en mycket ömtålig balansgång med sin poetiska och personliga strategi. I sin ansträngning att arbeta med och visa upp personlighetens subjektivitet, kväver den här texten en del av den etik som en mer nedtonad subjektivitet skulle kunna leverera. Framlyftandet av generaliseringen är därför en risk, som inte bara spelar ett högt spel med den journalistiska trovärdigheten, men som också sker på bekostnad av etiken. Det är uppenbarligen så att spelet självt, reportagets inneboende motrörelse, är mycket angeläget för det här reportaget att lyfta fram.

Motrörelsen – en objektivitetsförhandling

Det är i läsningen av *En dag till att leva* inte självklart vilken litterär tradition som texten tar spjärn emot. Här finns inte samma direkta koppling mellan de litterära strategierna och en specifik epok, så som var fallet med *Vagaries Malicieux*. Det är ett modernt subjekt som speglas även i detta reportage, och uppvisandet av splittring och dissonans i subjektet har en karakteristisk funktion att skapa journalistisk trovärdighet. Men konstruktionen följer en standardmodell för det moderna reportaget, det är en sedvanlig reaktion mot objektiva ideal som är grunden. Kapuścińskis subjektiva strategi är, i likhet med Barnes, i någon mening ohejdad och forcerad, men dess karakteristik är mer allmänt revolutionär än specifikt inriktad mot bearbetning av något skönlitterärt fenomen. Det har att göra med att den intertextuella medvetenheten i *En dag till att leva* inte är betydande. Istället är det objektivitetens ideal i en vidare mening som den litterära motrörelsen hanterar.

Nu utmärker sig en motsättning. När det är objektivitetens ideal mer generellt som den subjektiva strategin vänder sig emot, väcks frågan om vad detta generellt övergripande ”objektiva” egentligen står för – mot vad motrörelsen egentligen riktas. Är inte *idén* om objektivitet också i ett avseende tron på generalisering? Tron på den totala överblickens möjlighet? Det vill säga just

det som det berättande jaget ägnar sig åt. Betraktat ur ett sådant perspektiv är den subjektivitetens strategi som *En dag till att leva* använder, med sina tunga generaliseringar, en förhandling med objektiviteten och inte bara en enkel motrörelse. Genom att lyfta fram generaliseringen som en möjlighet för representation, ifrågasätts även den rena subjektiviteten, perspektiveringen och nyanseringens gränser. Frågan som träder fram kan formuleras: hur långt klarar sig egentligen reportaget utan att återfalla i tanken om objektivt sanningssökande i den journalistiska gärningen? För i varje generalisering finns ett sanningsanspråk som inte kan nås på något annat sätt, som inte kan kondenseras ur detaljen och det enskilda, och som får sin giltighet endast genom den övergripande rörelsen. Om vi betraktar motrörelsen i *En dag till att leva* som just ett problematiserande och en förhandling med sin egen personliga strategi, öppnas vägen mot en annan förklaring av de generaliseringar, som annars ter sig så svåra att motivera med utgångspunkt bara i den personliga och poetiska strategin. Tanken med generaliseringarna är, som jag tidigare framfört, inte att läsaren ska ifrågasätta textens referentialitet. Men likväl måste läsaren se generaliseringen i vitögat och våga fundera över den meningsproduktion som faktiskt äger rum där. I *En dag till att leva* finns helhet i teorin (s. 111), det är det som gör reportaget möjligt, och denna helhet är ett sanningsanspråk som opererar betänkligt nära en objektiv princip. Tolkningen av generaliseringens metod hos Kapuściński blir med en sådan infallsvinkel mer sympatiserande. Vi står inför ett reportage som i väsentlig mening skärskådar sitt eget uppdrag, motrörelsen och den revolutionära ansatsen. Det handlar om ett utforskande av subjektivitetens överslag i det objektiva, av perspektiveringens inneboende övergrepp på nyanserna.

3. Truman Capote – *In Cold Blood*

Det finns inget enskilt verk som så frekvent fått statuera exempel i debatten om journalistikens litterära tekniker så som Truman Capotes *In Cold Blood* (1965). Vi har redan uppmärksammat bokens status som milstolpe och diskussionsobjekt i den amerikanska nya journalistiken.[414] Redan 1968 sammanställdes den samtida kritiken av *In Cold Blood* i en antologi.[415] Fortfarande dryga trettio år senare var denna kritikerstorm så betydande att just själva kontroversen kring Capotes dokumentära och litterära anspråk stod i centrum för en summering av författarskapet.[416] Även i många litteraturteoretiska arbeten fungerar Capotes bok som ett återkommande exempel, som en gemensam referensyta när fiktionalitet och sanningsanspråk ska diskuteras.[417] Ett exempel från 2000-talet är när Torsten Petterson använder Capotes ”nonfiction novel” för att diskutera litteraritet ur ett fiktionalitetsperspektiv: ”I propose to examine this question using the critical response to Truman Capote's *In Cold Blood* as a case in point.”[418] Den massiva kedja av kritik och teoretiska infallsvinklar som Capotes verk har gett upphov till ger onekligen Petterson och andra just det ”test case”[419] som kan belysa teoretiska laborationer. För textens egen del har emellertid just denna status av att vara exempel inneburit att verket självt, oavsett om det betraktats som skönlitteratur eller som journalistik, tappat egenvärde i analyssammanhang.

Anledningen till det här reportagets anmärkningsvärda status som exempeltext, är naturligtvis den kraft med vilken Capote hävdade att boken utgjorde en helt ny genre – ”the nonfiction novel”[420]. Som vi sett har denna deklaration även anammats som en del av ”new journalism”[421]. Men intressant är att Capote själv, i samma andetag som han hävdar ”the nonfiction novel” faktiskt gör det genom att skilja den från ”the documentary novel” och dess ”orena stil” som blandar in författarens ställningstagande.[422] Detta gör också att författarens intention med *In Cold Blood* avsevärt skiljer sig från stora delar av den nyjournalistiska strömning som boken idag starkt förknippas med.

Den subjektiva litterära strategi som varit framträdande i exempel-

analyserna av Barnes och Kapuścińskis reportage, vänds i fallet *In Cold Blood* på sätt och vis till sin motsats. I sin redogörelse för de motivlösa och kallblodiga morden på fyra medlemmar av en familj i Kansas 1959, är Capotes strategi istället att manifestera tredjepersonsberättandets opersonliga drag. Konstruktionen av berättaren signalerar ett slags allvetande, och de intervjuade personerna hanteras som karaktärer möjliga att presenteras med intern fokalisering. Det är därför intressant att jämföra det här mycket medvetna tredjepersonsreportaget med de förstapersonsreportage som hittills stått i centrum för undersökningen. Den aktiva återhållsamheten med subjektivitetens strategier i den här texten, tydliggör narrativiseringens betydelse i reportagesammanhang, och hur etiken kan etableras genom denna narrativitet.

In Cold Blood utkom i bokform 1966 med undertiteln *A True Account of A Multiple Murder and its Consequenses*, men publicerades ursprungligen som reportage i fyra avsnitt i *The New Yorker* under hösten 1965.[423] I tidningsversionen lyder reportaget under huvudrubriken ”Annals of Crime” och alla delar inleds med redaktörens anmärkning om att samtliga citat i artikeln är autentiska.[424] Det är samma absoluta sanningsanspråk, ner till minsta detalj, som Capote sedan i bokversionen hävdar i förordet och i sin lansering av ”the nonfiction novel” som ny ”konstform”[425]. Vi ska alltså notera att det inte i första hand är som reportage eller journalistisk produkt som författaren själv lanserar den här texten. Det är också som skönlitterär författare som Truman Capote är ett namn vid tiden för publiceringen. För min undersökning är det emellertid motiverat att läsa *In Cold Blood* som reportage. Inte minst eftersom det omfattande intervjuarbetet, tidningspubliceringen, arbetsmetoderna, ämnets karaktär och sanningsanspråket tydligt signalerar det journalistiska anspråket.

Enligt min stipulativa definition är ett reportage en text som återger berättelsen om reporterns möte med verkligheten. Läsningen av *In Cold Blood* ställer oss inför en utmaning när det kommer till kriteriet om reportens möte. Avsaknaden av tydligt reportersubjekt i texten ändrar premisserna för förmedlingen av denna berättelse om mötet. Det finns heller inget tydligt metaberättande som lyfter fram den mötessituation som i så många fall tidigare i textanalyserna visat sig manifestera reportagens etik. Att reportens möte med verkligheten fortfarande är den situation som omsluter hela reportagets tillblivelse råder det emellertid ingen tvekan om – läsaren uppmärksammas, genom

paratextuella anvisningar och frekventa citat, på de djupgående intervjusituationer som föregått skrivandet av texten. Läsningen av *In Cold Blood* som just ett reportage, som denna journalistiska berättelse om reporterns möte med verkligheten, visar sig förklara textens opersonliga och så kallade ”objektiva” strategi på ett sätt som tidigare inte slagit igenom i kritiken.

Kritik och mottagande

Förenklat kan mottagandet av *In Cold Blood* sägas ha fokuserat tre huvudpunkter. För det första har det handlat om moraliska konsekvenser av det som betraktats vara författarens ovilja att ta ställning till sin berättelse. Uttryckt av Diana Trilling:

> By his unwillingness to be implicated in his story […] Mr Capote is employing objectivity as a shield of evasion. This is what is resented.[426]

Att reportaget inte tar tydligt ställning för offer eller förövare, och inte ger några ledtrådar till hur författaren ställer sig i fråga om dödsstraffet, är en uppenbart känslig aspekt. Kenneth Tynan anklagar inte bara Capote för att ge förvirrande och otillräcklig information om karaktärernas psyke.[427] Han representerar även dem som tycker att Capote borde ha gjort mer för att rädda förövarna från dödsdomen, och menar att han lät skrivandet av boken bokstavligen gå över lik.[428] Detta handlar alltså om ett moraliskt ansvarstagande som går långt utanför texten själv. Det övergår även det ansvar som vanligtvis åläggs en journalist eller redaktion när det gäller att ingripa i skeenden.

För det andra har kritiken handlat om faktahantering i kombination med den opersonliga stil som inte visar hur fakta framkommit. Capote hävdade själv i paratextuella sammanhang att varje citat var korrekt, och att han ägnat flera år och tusentals anteckningssidor i research och intervjuer.[429] Likväl uppkom snart tvivel om det verifierbara med fakta som presenteras med denna metod, och även kompromettterande uppgifter om att faktauppgifter faktiskt kunde falsifieras genom att gå tillbaka till myndigheternas rapporter om händelseförloppet.[430] För min undersökning är det, precis som i fallet med Kapuścińskis reportage, inte intressant huruvida Capote lyckades sköta

sitt återgivande av fakta med den noggrannhet och precision som åligger en journalist, eller om han tog genvägar som strider mot yrkesmoraliska regler. Min analys utgår ifrån att han hade möjlighet att återge fakta korrekt, och att det inte finns något i reportagets formmässiga val som hindrar att skeendet får en väl fungerande faktahantering. Det är exempelvis möjligt, som Phillip Tompkins hävdar, att Perry Smith aldrig bad om förlåtelse innan avrättningen, och att Capote dessutom inte kunde ha hört detta eftersom han undvek att närvara.[431] Poängen är att det hade varit fullt möjligt för reportern att närvara, och att citera gärningsmannens sista ord korrekt.

För det tredje har kritiken frågat sig hur valet av tredjepersonsreportage med en berättare som fokaliserar karaktärerna internt, påverkar reportagets trovärdighet och pregnans. Det här är också den del av kritiken som är mest intressant för min undersökning. I en jämförelse med Norman Mailers *The Armies of the Night* påpekar David Galloway att Capote, till skillnad från Mailer, systematiskt nekar läsaren inblick i hur konstruktionen av verklighet har gått till.[432] Skillnaden handlar i förlängningen om det som min undersökning av subjektivitetens och dissonansens roll i reportagesammanhang kallat för ärlighetens retorik. När subjektskonstruktionen inte visas upp, är det i stället teckningen av karaktärerna som förväntas bära perspektiveringen av skeendet i en tredjepersonsberättelse. Men också karaktärsteckningen har varit återkommande föremål för kritik i *In Cold Blood*. Eftersom det naturligtvis finns begränsningar i hur nära även den mest enträgna journalist och författare kan komma de verkliga personerna i sina intervjuer, får karaktärerna aldrig det psykologiska djup som rent påhittade personerna i en skönlitterär skildring kan visa upp. Det är här som det dokumentära anspråket tycks sätta sin begränsning för tredjepersonsberättandets möjligheter – åtminstone om vi läser enligt en mall för skönlitterärt berättande. Men läsningen av detta reportage som just reportage, med genrens konvention av litteraritet som strategi, behöver förstås gå utanför den mallen. När vi gör det får vi också syn på andra möjligheter att förklara den tillbakadragna subjektivitet som verkar i *In Cold Blood*. Möjligheter som tillbakavisar att det skulle handla om ett naivt försök att nå objektivitet,[433] eller om ett tafatt försök att skapa psykologiskt trovärdiga karaktärer. [434]

Dubbel konsonans

Att tala om *In Cold Blood* som ett tredjepersonsreportage är möjligen bedrägligt, även om det fyller funktionen av att beskriva skillnaden gentemot de reportage som bärs upp av ett jagberättandes subjektiva strategier. Reportage berättade i tredje person ska inte per automatik betraktas som mindre subjektiva eller opersonliga,[435] eftersom det finns möjlighet för berättardiskursen att bli personlig eller att teckna en bild av reportern. [436] Men i *In Cold Blood* utnyttjas inte den möjligheten. Det är i själva verket detta som gjort att boken betraktats som oansvarigt objektiv, inte själva tredjepersonskonstruktionen i sig. För att förstå detta kan vi jämföra med det tredjepersonsreportage som fick statuera exempel när jag diskuterade urval och kombination i narrativiseringsprocessen – Wojciech Tochmans ”Jag väntar under adress: Berlin” (1998).[437] I Tochmans reportage är berättardiskursen ofta blandad med de fokaliserande karaktärernas, ständigt pendlande mellan positioner och flitigt utnyttjande av distanser,[438] på ett sätt som inte sker i *In Cold Blood*. Det gör att Tochmans berättare, även om den inte är uttalat personlig, är lättare att karakterisera och tydligare markerar syfte och implicerade värderingar med sin berättelse. Capotes berättare håller tvärtom fokaliseringarna så rena som möjligt – med vilket jag menar att han inte utnyttjar den friktion mellan berättarens diskurs och karaktärens som skulle kunna finnas där. I så hög grad som möjligt används citerat tal för att teckna karaktärerna, och detta återkommer även som insprängt i fokaliseringen:

> But what, he [Perry] wondered when the anguish subsided, had he really expected from a reunion with Willie-Jay? Freedom had separated them; as free men, they had noting in common, were opposites, who could never have formed a ‘team’ – certainly not one capable of embarking on the skin-diving south-of-the-border adventures he and Dick had plotted. Nevertheless, if he had not missed Willie-Jay, if they could have been together for even an hour, Perry was convinced – just ‘knew’– that he would not now be loitering outside a hospital waiting for Dick to emerge with a pair of black stockings. (s. 44)

Det råder full konsonans mellan berättardiskursen och Perrys fundering. Formuleringar som ”skin-diving south-of-the-border adventures” tillhör berättaren, men skulle lika gärna kunna ha varit taget ur munnen på karaktären. De insprängda citaten markerar här trohet till karaktärens verklighetsbild.

Berättaren planterar inte något ifrågasättande av denna tämligen naiva ödestro – att om bara Perry fått träffa sin före detta cellkamrat i en timme så hade han aldrig planerat dessa grymma mord. Konsonansen är genomgående, och huvudsakligen det som gör att Capotes reportage framstår som så neutralt och opersonligt. Det hade emellertid varit fullt möjligt att låta denne tredjepersonsberättare, i likhet med Tochmans, etablera en hållning gentemot karaktärerna – utan att för den skull leverera uttalade omdömen eller att själv framträda som karaktär i berättelsen.

När jag tidigare använt Dorrit Cohns tankar om konsonans och dissonans i berättarrelationen,[439] har det främst varit för att påpeka hur det dissonanta förhållandet mellan det berättande jaget och det upplevande jaget är karakteristiskt för det moderna reportagets genre. Vi ska minnas hur Cohns tanke om detta främst mynnar ur tredjepersonsberättandets möjligheter – förhållandet mellan berättande jag och upplevande jag har påfallande likheter med tredjepersonsberättarens förhållande till den fokaliserande karaktärens.[440] Men betyder då detta att dissonansen inte har samma betydelse för det moderna reportagets tredjepersonsreportage? Här står vi inför ett av de allra mest betydande moderna reportagen, som helt tycks sakna den dissonans som dominerar förstapersonsreportagen. Likväl lämnar *In Cold Blood* en stark känsla av att vara ett modernt reportage, och helhetsintrycket av att vara distanserat berättande – något som gör att läsaren förnimmer den journalistiska processen från upplevelse (i mötessituationen, på plats i upplevelsen) till berättande (efter research, i återblickandets eftertänksamhet). Där finns helt klart en medveten distans som inte står att finna i berättarens förhållande till karaktärerna.

I *In Cold Blood* är det möjligt att inom berättardiskursen urskilja en liknande betoning av distans mellan berättande och upplevelse, som reportagegenrens jagberättande visat sig så beroende av. Berättandet sker från två, ofta väl markerade, temporalt åtskilda utposter i det här reportaget:

> Dick dropped a dime in a vending machine, pulled the lever, and picked up a bag of jelly beans; munching, he wandered back to the car and lounged there watching the young attendant's efforts to rid the windshield of Kansas dust and the slime of battered insects. The attendant, whose name was James Spor, felt uneasy. Dick's eyes and sullen expression and Perry's strange, prolonged sojourn in the lavatory disturbed him. (The next day he reported to his employer, 'We had some tough customers in here last night', but he did not

> think, then or for the longest while, to connect the visitors with the tragedy in Holcomb.) (s. 52)

Berättaren på plats på bensinmacken där förövarna stannar har inte tillgång till hela den övergripande bilden. Men här finns även en retrospektivt analyserande del av berättarkonstruktionen, som inte bara har tillgång till sådan information som förmodas vara dold för karaktärerna i stunden, utan som dessutom kan ha fått reda på denna information flera år efter det att skeendet ägde rum. Denna återblickande berättare särskiljs ofta från berättaren på plats genom parenteser.[441] Särskilt i första kapitlets presentation av karaktärerna, och i sista kapitlets rapport från rättegången, utnyttjas berättarens parentesposition. Den här splittringen i berättaren fyller alltså en liknande funktion som klyftan mellan berättande jag och upplevande jag i förstapersonsreportage. Det ”upplevande” momentet är visserligen till största delen förskjutet till karaktärerna genom fokaliseringen, men det är fortfarande fråga om att berättarens närvaro kontrasteras mot en mer faktalevererande del på ett medvetet sätt.

I vissa passager blir vi påminda om att skillnaden mellan berättaren som upplevande och som återberättande främst är fråga om en skala av temporalitet och kunskap som berättaren kan glida längs med. Se exempelvis hur Deweys dröm berättas i mitten av tredje delen. Dewey går in på en lunchrestaurang med en kollega och får syn på Herb Clutter sittandes vid ett bord med sina mördare, Dick och Perry. Det tar ett tag innan berättaren, som befinner sig i sin närvarande position, och delvis delar diskursen med Deweys karaktär, förstår att det är något konstigt med situationen: ”*Wait a minute!* Wasn’t Herb Clutter dead?”(s. 189) Genom sekvensen, som varar över en och en halv sida, stegras den överblickande berättarens förvissning att det faktiskt är en dröm: ”(it was like a dream!)”(s. 189) – ”(How did it happen? *Could* he be dreaming?)”(s. 190). Men samtidigt som den retrospektiva positionen stegvis ökar distansen till drömmen och flyttas in i parenteserna, kan den upplevande positionen istället ge sig hän i karaktärens drömupplevelse av att skjuta Cluttermördarna, ända till slutet:

> Neither man fell, though each had been shot through the heart three times; they simply rather slowly turned transparent, by degrees grew invisible, evaporated, though the loud laughter expanded until Dewey bowed before it, ran from it, filled with a despair so mournfully intense that it awakened him. (s. 190)

Klyftan i berättaren ökar, och detta sker för att kunna motivera för den dokumentära texten att största delen av sekvensen berättas ur drömmens intensitet. Det inflikade ifrågasättandet finns där som kontrast, och garanterar både röstens och den implicite reporterns trovärdighet och kontroll över läget. Men den överblickande positionens överblick dras inte till sitt yttersta, bara just så långt som behövs för att säkra det dokumentärt tillförlitliga med en inlevande rapport från en ”verklig” dröm.

Utöver parentesernas anspråk på allvetande överblick underbyggs den faktalevererande delen av berättaren genom frekvent förekommande citat. Som vi ser exempel på i utdraget ovan så kan citat även inflikas i parenteserna för att ytterligare stödja den överblickande kompetensen. I förlängningen är det ett sätt att bygga upp förtroendet för en implicit reporter. Men användningen av citaten framstår också vid första anblicken som överdriven och störande. Det är en sak att använda citaten för att konstruera dialogen, och för att markera viktiga fakta eller personligt språkbruk som kan knytas till karaktärerna. Men varför måste till exempel den vardagliga och intetsägande formulering som den bensinmacksanställde använder för att uppmärksamma sin chef på de mystiska männen, egentligen ställas fram som citerat tal? Formuleringen saknar egenvärde, men själva tecknet som omgärdar utsagan fungerar som ett slags typografisk realitetsförsäkring. Särskilt när citatets form förefaller överflödig så riktas uppmärksamheten i stället mot textens anspråk på att vara denna ”non-fiction novel”, där varje ord ska föreställa vara direkt transkriberad verklighet. Ytterligare en funktion med de frekventa citattecknen är att de, så mycket det är möjligt, vänder bort fokus från rösten som håller berättelsen, och istället ställer fram de citerade personernas tonläge. Detta sker helt enligt det här reportagets strategi av återhållen subjektivitet, men här framträder också en intressant paradox: I samma manöver som citattekniken vänder bort blicken från berättarrösten och (den subjektivitet som alstras där), riktas samtidigt fokus mot en implicerad reporters urval, skicklighet och noggrannhet (och därmed mot det slags subjektivitet som ryms i den bilden).

När Cohn talar om distans, dissonans och konsonans i tredjepersonsberättande är det på intet vis någon splittring i berättaren som avses, utan endast en beskrivning av förhållandet mellan berättaren och karaktärerna. Men intressant nog tycks alltså reportagets dokumentära tredjepersonsberättande ibland behöva tillgång till ytterligare ett distansförhållande, det inom berättardiskursen. Att förmedlingen av fakta

behöver en tydlig temporal dimension, åtskild från skeendet, är naturligtvis inte överraskande. När Capote skriver sitt reportage är det dessutom som ett uttalat experiment med genreförväntningar, som därför särskilt måste tänka igenom det sätt på vilket fakta presenteras. Att parenteserna så genomgående används för att stryka under den temporala plattformen av faktaöverblick, förmedlar en noggrannhet och medveten strategi kring just detta. För observera att klyvnaden på intet sätt skulle vara beroende av parentesernas markeringar, och omvänt, att parenteserna mycket väl skulle kunna användas på ett helt annat sätt.[442]

Trots att *In Cold Blood* på det här sättet skapat sig två möjliga dimensioner i berättandet där det moderna reportagets sedvanliga dissonans skulle kunna blomma ut, sker inte detta i någondera. Berättaren harmonierar, skulle man kunna utrycka det, både med karaktärernas perspektiv och med sin egen förmåga att leverera dessa och detaljerna i skeendet. Denna dubbla konsonans ingår i en strategi av tillbakadragen subjektivitet som det här reportaget gjort till sin. För att en dissonans ska kunna bli synlig i texten så måste förstås rösten avtäcka sig, visa sig, tydligt markera en ton och den plats från vilken ifrågasättandet (av karaktärens perspektiv eller den egna upplevelsen) sker. I det här reportaget finns bara en antydan om dissonans – bara så mycket att det ska bli tydligt att möjligheten inte utnyttjas. Ett exempel är i slutet av del tre, när Dick och Perry anhållits och placerats i separata rum i häktet:

> 'She would have been seventeen.' Perry, sleepless in the dawn hours, wondered (he later recall) if it was true that today was the girl's birthday […] (s. 219)

Och något senare –

> And Dick, awake in a cell on the floor below, was (he recalled later) equally eager to converse with Perry […] (s. 220)

Hur ska man förstå dessa parenteser? Att det berättande jaget talar utifrån detta temporalt avlägsna "sedan" har redan inarbetats i berättandet sedan allra första början, men här poängteras distansen utan något annat resultat än att den just blir synlig. Inga andra kommentarer från berättarens retrospektiva utblick finns i anslutning till dessa citat. Det som sker är att berättaren från sin överblickande position slänger in en liten kommentar om att han skulle kunna ifrågasätta Perrys och Dicks diskurser just på den här punkten

(och att läsaren kanske också borde göra det) – men ändå väljer att låta bli.

Genom att ha skapat två uppenbara plattformar där dissonans skulle kunna få rymmas, och sedan fylla dessa distanser med utpräglad konsonans, lyckas *In Cold Blood* också vända uppmärksamheten mot sitt eget experiment och mot hoppet om att kunna säga något med denna strategi. Att dissonansen på så vis lyckas lysa med sin frånvaro, gör också att vi kan placera *In Cold Blood* i det moderna reportagets epok. Det beror på att det går att läsa in en tydlig medvetenhet och laboration med berättarens distans till karaktärer och den egna berättelsen. Men ifrågasättandet, reportagegenrens typiska osäkrande av representationens och sin egen möjlighet, står alltså inte att finna i en sedvanlig demonstration av dissonans. För att förstå detta ifrågasättande uppmanar texten oss att söka någon annanstans.

Verklighetens slumpmässiga metaforer

Det är en upplevelse att läsa *In Cold Blood* i den tidningsversion som publicerades i *The New Yorker* 1965.[443] Smala spalter med text, utan illustrationer, trängs med stora reklamannonser för lyxkryssningar, kristallglas, skönhetsprodukter och ett karaktäristiskt amerikanskt 60-talsmode. I andra delen av reportaget finns beskrivningen av hur Dick och Perry turnerar mellan de finaste butikerna i Kansas City, hur de lurar till sig varor och pengar av handlarna med Dicks falska checkar och välsmorda historier om ett stundande bröllop. Perry, som nästan börjat glädja sig vid tanken på att gifta sig, är sorgsen över att behöva lämna ifrån sig diamantringen till pantbanken och förlorar sig i drömmar om en belevad, känslig och intellektuell brud.[444] Bredvid textspalten breder ut sig en stor annons från ”Hilton Hawaiian Village” med rubriken ”Your place in the fun” – en leende kvinna med blomsterkrans runt halsen dansar på däcket till en katamaran. Det finns inget redaktionellt syfte bakom placeringen av annonsen i relation till textens innehåll, liknande exempel kan säkert finnas på flera platser i tidningen, det är bara en tillfällighet. Likväl är det svårt att inte drabbas av den ironi som uppstår när reportagetexten sida efter sida tampas om utrymmet med annonserna på den amerikanska drömmens attribut. Det påminner både om reportagets underliggande tematik,[445] och om de tillfälligheter som berättandet ska visa sig förlita sig på.

Det som gör att *In Cold Blood* bör betraktas som ett betydande reportage, och inte bara en dokumentär berättelse, är det utökade journalistiska anspråk som manifesteras med textens dubbla ärende. Reportaget är inte bara en dokumentär brottsbeskrivning av Cluttermorden och dess konsekvenser, utan också en berättelse om den amerikanska drömmen och det samtida rättssystemet.[446] Mördarnas motivlösa slakt på familjen är också berättelsen om ett angrepp, en uppgörelse med, och följderna av, den rådande amerikanska samhällsordningen.[447] David Galloway menar att sambandet kan betraktas som verklighetens eget slumpmässiga mönster:

> For five years Capote researched the apparently motiveless murders of four members of the Clutter family on a farm near Holcomb, Kansas. […] As the facts emerged, they assumed metaphorical patterns of their own: the scene of the crime, near a suburb of Garden City, was situated at the geographical center of the United States; the Clutters seemed, at first glance, an apple-pied embodiment of the American Dream, the killers were the classic victims of a success-oriented society.[448]

Och eftersom verkligheten i sig själv erbjöd dessa tillfälligheter, behövde Capote, enligt Galloway, inte fiktionalisera sin berättelse.[449] Men naturligtvis skapas detta metaforiska mönster inte av sig själv i texten. Jag har tidigare talat om dokumentära metaforer,[450] vilka kännetecknas av just en sådan uttalad atmosfär av tillfällighet – de ska framstå som om de endast råkar finnas där. I själva verket är det fråga om reportens mycket aktiva sökande efter potentiella bildled, om urvalets och kombinationens funktioner i narrativiseringsakten. Metaforerna hjälper både till att strukturera berättelsen kring något, samt att stärka reportens dokumenterande skicklighet och trovärdighet som iakttagare av skeendet. När det gäller *In Cold Blood* står vi inför ett reportage som utvecklat den dokumentära metaforens metod till att bli en bärande allegoriserande strategi.[451] Dels kan hela skeendet om de faktiska morden betraktas som ett utbroderat bildled till berättelsen om den amerikanska drömmen. Dels stödjer enstaka traditionella metaforer hela denna dubbla konstruktion. Låt oss titta på exemplet med katterna, vilken är en metafor med typiskt dokumentaristiskt värde:

> Among Garden City's animals are two grey tomcats who are always together – thin dirty strays with strange and clever habits. The chief ceremony of

> their day is performed at twilight. First they trot the length of Main Street, stopping to scrutinise the engine grilles of parked automobiles, particularly those stationed in front of the two hotels, the Windsor and Warren, for these cars, usually the property of travellers from afar, often yield what the bony methodical creatures are hunting: slaughtered birds – crows, chickadees, and sparrows foolhardy enough to have flown into the path of oncoming motorists. (s. 239f)

Dessa hankatter och deras märkliga vanor dyker upp i slutet av reportagets tredje del, när Smith och Hickock gripits och Smith under färden tillbaka till Garden City i detalj berättat för detektiv Alvin Dewey om morden. Mördarnas märkliga och motsägelsefulla handlingar kan inte helt förklaras med den bakgrundsbeskrivning som finns att tillgå, Dewey pendlar mellan att känna medlidande och hämndlystnad. Hur ska vi kunna förstå brottet? Just när läsaren är som mest villrådig serverar berättaren, på plats i händelsernas centrum, dessa katter att likna förövarna vid. Vi kommer inte undan den motsättning av ömkansväckande belägenhet och makaber handling som omsluter hela scenen. Det är katternas faktiska existens som förstärker detta: metaforens bildled är förankringen i verifierbar existens som stärker den dokumentära trovärdigheten. För att ytterligare betona metaforens betydelse för förståelsen av skeendet, väljer Capote också att ta med en sekvens när Smith reflekterar över djuren, och känner igen sig:

> As the weeks went by he [Smith] had become familiar with life on Courthouse Square, its habitués and their habits. The cats, for example: the two thin grey toms who appeared with every twilight and prowled the Square, stopping to examine the cars parked around its periphery – behaviour puzzling to him until Mrs Meier explained that the cats were hunting for dead birds caught in the vehicles' engine grilles. Thereafter it pained him to watch their manoeuvres: 'Because most of my life I've done what they're doing. The equivalent.' (s. 256)

Kattmetaforen stödjer både berättelsen om det faktiska mordet,[452] och den allegoriska förlängningen till berättelsen om den amerikanska (mar)drömmen.

Den verifierbara referentialitet som ger kraft åt dokumentära metaforer, stödjer även andra liknelser i *In Cold Blood*. Att åklagaren Green har en böld i nacken som hotar att brista just när den upprörde mannen vänder sig till juryn i sin plädering ger exempelvis förvissning om berättarens mycket in-

tima närvaro i rättsalen.[453] Poängen med den metaforiska metoden för det här reportaget är emellertid mycket större än så. Detaljerna som genererar liknelser och symbolik av olika slag, visar sig även få sitt dokumentaristiska värde av den tillfällighet med vilken de uppträder. Att berättaren får trovärdighet genom att upptäcka små verifierbara fakta och ge dem betydelse är en sak, men för *In Cold Blood* är det känslan av att de bara råkar finnas där mycket viktig. Detaljernas tillfälliga och slumpmässiga samband är bärande för reportagets uppbyggnad.

Detalj och beskrivning av det yttre

Efter att ha undersökt detaljens funktion i exempelvis *Vagaries Malicieux* och *En dag till att leva*, är det intressant att ta jämförelsen vidare till *In Cold Blood*. Motiveringen för detaljbeskrivningen är här en mycket mer klassisk referentiell,[454] och lutar sig mot den realistiska effekt som ofta påtalats som kännetecknande för den litterära journalistiken.[455] I reportage skrivet i tredje person blir detaljbeskrivningen om möjligt också än mer betydande för att ge trovärdighet till den implicite reportern. Frånvaron av reportersubjektet i form av ett öppet och resonerande ”jag”, gör att det dokumentariska ansvaret i högre grad bärs upp av korrekta och adekvata detaljbeskrivningar – med vilka reportern indirekt närvarar. I tredjepersonsreportaget finns helt enkelt inte den balanserande och nyanserande faktorn av det självreflekterande subjektet. Det gör att det inte heller finns samma möjlighet att spela ut detaljbeskrivningen mot andra strategier – som Barnes gör i leken med kliché och association, eller som Kapuściński gör när han låter detaljen lägga grund för generalisering. Gemensamt är emellertid detaljbeskrivningarnas betydelse för kommentaren till representation och möjlig verklighetsbeskrivning. Även *In Cold Blood* utgör nämligen ett synnerligen tydligt ifrågasättande när det gäller journalistikens möjlighet till sanningsproduktion, just så som reportagets genrekonvention påbjuder, (även om ifrågasättandet inte är placerat i berättandets dissonans så som vi sett i tidigare analyser).

En aspekt av detaljbeskrivningen i *In Cold Blood* är att väga upp den brist på djup i karaktärerna som dokumentär fokalisering innebär. Iakttagandet av den yttre detaljen ger ett löfte om sammanhang och att, trots allt, kunna säga något om det inre. Se exempelvis när Perry Smith presenteras genom sitt (näst intill sjukliga) förhållande till sin egen spegelbild:

> [...] his own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling face, and mirror-guided experiments had taught him how to ring the changes, how to look now ominous, now impish, now soulful; a tilt of the head, a twist of the lips, and the corrupt gipsy became the gentle romantic. His mother had been a full-blooded Cherokee; it was from her that he had inherited his colouring – the iodine skin, the dark, moist eyes, the black hair, which he kept brilliantined and was plentiful enough to provide him with sideburns and a slippery spray of bangs. [...]Still, pink lips and a perky nose confirmed its presence, as did a quality of roguish animation, of uppity Irish egotism, which often activated the Cherokee mask and took control completely when he played the guitar and sang. Singing, and the thought of doing so in front of an audience, was another mesmeric way of whittling hours. He always used the same mental scenery – a night club in Las Vegas [...] (s. 14)

Berättaren står lutad över axeln på karaktären som speglar sig, och hoppas att med den inträngande beskrivningen nå från den yttre fokaliseringen till den inre. Diskursen kan emellertid på sin höjd beskrivas som delad – berättaren når inte ända in, men kan i alla fall via detaljerna, och sin tolkning av dem, öppna mot en beskrivning av Smiths privata fantasier.

Den intensiva beskrivningen av det yttre framstår som en metod försöka penetrera både karaktärer och skeende, som om omsorgen om yttre detaljer skulle kunna nöta sig in till en kärna. I beskrivningen av Mrs Clutters separata sovrum är detaljerna den enda vägen till tolkning – det finns ingen möjlighet att intervjua henne eller någon annan som bodde i huset. Metoden är tveklöst mycket effektiv för att teckna bilden av den spröda och nervösa kvinnan:

> The room she seldom left was austere; had the bed been made, a visitor might have thought it permanently unoccupied. An oak bed, a walnut bureau, a bedside table – nothing else except lamps, one curtained window, and a picture of Jesus walking on the water. It was as though by keeping this room impersonal, by not importing her intimate belongings but leaving them mingled with those of her husband, she lessened the offence of not sharing his quarters. (s. 27)

Det finns uppenbarligen ett sökande efter sammanhang och mening i yttre detaljer, som är en viktig ledtråd till hur det här reportaget fungerar. Överty-

gelsen om att små fakta, och den tillfällighet med vilka de uppträder, ruvar på ett betydelsebärande mönster är helt avgörande för reportagets möjlighet. I fallet *In Cold Blood* finns ingen ironi eller tveksamhet med denna övertygelse.

Ifrågasättandet av representationens möjlighet i det här reportaget manifesteras av att konstruktionen motsätter sig varje ansats att forma sig till en övergripande och sammanhängande bild av hur och varför detta brott kunde äga rum. Fakta är bara tillgänglig i form av atomer, och tolkningen kan bara göra anspråk på mikronivå. Det stora mönstret måste (själv)genereras ur beskrivningen av det lilla – utan förvissning om något slags metonymisk direktkontakt med en större mening, bara med hopp om att något slags bild ska träda fram.

Att förstå den ”opersonliga” berättelsen i *In Cold Blood* som ett sätt att uppnå något slags objektiv bild av mordet och dess konsekvenser, visar sig nu vara ett allvarligt misstag. Det vi ser är ytterligare ett sätt att motsätta sig en objektiv verklighetsbeskrivning, ytterligare ett sätt på vilket det moderna reportaget kan manifestera sin motrörelse. Hanteringen av detaljerna, citaten och den märkvärdiga konsonansen i distansförhållandena – allt detta vittnar om hur subjektet träder tillbaka. Anledningen till detta tillbakadragande är att inte skymma det mönster som berättandet i sig, med sin rörelse, kanske kan frambringa.

Berättandets rörelse – strukturen i det obegripliga

Föga överraskande är det alltså narrativitetens litterära strategi som är bärande för *In Cold Blood*. När subjektivitetens markörer hålls tillbaka, träder berättandets strukturerande aspekter fram i deras ställe. Det är en subtil metafiktiv rörelse, som för fram det genretypiska dilemmat om representationens möjlighet, men utan stora metaberättande rörelser,[456] eller paratextuella åthävor.[457]

På ett tematiskt plan ringlar sig det meningslösa, slumpmässiga och obegripliga som en röd tråd genom texten. Morden saknar motiv (till och med enligt förövarna själva), karaktärerna visar upp obegripligt motsägelsefulla personligheter, att mördarna faktiskt kan spåras är ren tur och lyckliga omständigheter, och berättelsen når ingen förlösning eller avslut av att dödsstraffet verkställs. Detta har uppmärksammats av oräkneliga kritiker,[458] och ibland misstolkas tillfälligheternas tematik för att vara ett misslyckande av hela bok-

ens ansats. Jon Tuttle menar i en artikel att problemet med *In Cold Blood* är att den skyr all mening – ”it fits no particular context, answers no questions, and, finally, means almost nothing.”[459] Andra menar att detta är förtjänsten med boken. Mas’ud Zavarzadeh uttrycker det som att Capote ”manages to capture in the modal ambiguity of the narrative in the inherent complexity of contemporary reality.”[460] Alan Collett argumenterar för att *In Cold Blood* är ett exempel på ett litterärt verk som ”frequently makes a literary virtue of its lack of coherence and plausibility.”[461] Med modifieringen att detta är ett reportage, så är det just detta som min analys av *In Cold Blood* också visar. Narrativitetens litterära strategi använder sig av den brist på logisk rimlighet, som redan på ett ytligt tematiskt plan ger sig till känna. Det skapar en kraft som varken berättaren eller personerna kommer i närheten av, eftersom de är utlämnade till det slumpmässiga och obegripliga. Som Zavarzadeh påpekar:

> The *narrative energy* of the book is generated by that *formative force* which Capote thinks is ”so awfully inevitable about what is going to happen: the people in the book are completely beyond their own control.”[462]

Det krävs ytterligare ett steg i analysen för att förstå hur denna kraft i berättandets process fungerar. Detaljbeskrivningens letande efter sammanhang, som jag tidigare nämnt, ger en förklaring. Det inledande kapitlet är noga med att presentera den planlöshet i viket berättandet tar sin början:

> Holcomb, too, can be seen from great distances. Not that there is much to see – simply an aimless congregation of buildings divided in the centre by the main-line tracks of the Santa Fe Railroad […] (s.1)

Allt ligger i öppen dager, men det finns inte mycket att se. Det inledande kapitlet bygger upp en spänning med (lång)sökta kopplingar mellan de olika karaktärerna och miljöerna, som en del i detta sökande:

> Like Mr Clutter, the young man breakfasting in a café called the little Jewel never drank coffee. (s. 12)

Så motiverar berättaren att byta fokus från Mr Clutter till Smith. Senare, i klippet mellan Hickock som är nöjd med sin mekarbete på bilen, och Nancy som är nöjd med sin körsbärspaj (s. 22). Det räcker med ett ljud, ett ord,

fullmånen (s. 48) eller lukten av rök för att associationen ska driva berättandet vidare.[463] Tillsammans med den känsla av tillfällighet som metaforiken arbetar med, framstår processen att beskriva och berätta som det enda som kan ge något slags struktur i det meningslösa.

Alvin Dewey är den som får uttala hela reportagets samlade tvivel om det alls går att förstå det som sker:

> ' […]It doesn't add up. It doesn't make sense. But then, come right down to it, nothing does.' (s. 78)

Hoppet om att ett mönster ändå ska framträda parallelliseras med detektivens arbete med att spåra förövarna:

> […] Dewey was to spend many hours examining these photographs, hoping that he might 'suddenly see something', that a meaningful detail would declare itself: 'Like those puzzles. The one that ask, "How many animals can you find in this picture?" In a way that's what I'm trying to do. Find the hidden animals. I feel they must be there – if only I could see them.' (s.79)

Just så kan även narrativiseringens process i *In Cold Blood* beskrivas. Det är intressant att jämföra detta associativa inslag med narrativitetsprocessens funktion i Barnes *Vagaries Malicieux*. Det finns en liknande förhoppning om att processen har ett egenvärde, att berättandet är enda möjligheten att göra verkligheten begriplig, även om detta hos Barnes är kopplat till subjektet, sägandet och flanerandet på ett mer komplicerat sätt. Beskrivningen av faktadetaljen har i *In Cold Blood* ett liknande värde för processen. Vidare tycks det viktigt att hålla berättandeprocessen borta från varje analys och tolkning av det övergripande mönstret. Dewey håller en presskonferens för att förklara saken: " 'I'll talk facts but not theories' " (s. 76). Eftersom teorier inte ger honom känslan av att komma någonstans: "A case was seldom solved by 'fancy theories'; he put his faith in facts – 'sweated for and sworn to'. (s. 100). Vidare uppmanar Dewey sina medarbetare till ihärdighet inför den här processen – " 'we have to <u>keep going</u> till we know the Clutters better than they ever knew themselves."(s. 100, min understrykning). Är man bara tillräckligt enveten i beskrivningen av yttre fakta, så kommer något slags mönster att framträda.

Chris Anderson diskuterar tystnadens retorik hos Capote, med vilken han menar att författaren förblir tyst om viktiga detaljer samt undviker explicita

kommentarer.[464] Han finner det anmärkningsvärt att Capote även i sin ”non-fiction” undviker berättarens allvetande position –

> […] he renounces omniscience and maintains authorial silence in the narrative, withdrawing to the point of view of an outside observer restricted to making deductions from available evidence and testimony.[465]

Detta, menar Anderson, gör att händelsernas och detaljernas mening och mönster inte uttalas direkt, att berättaren sitter tyst bakom scenen medan karaktärerna får hantera de mystiska omständigheterna.[466] Anderson kopplar intressant nog sina iakttagelser om tystnaden till ett citat ur *Dogs Bark* (1973) där Capote skriver (om japansk konst) att den uteblivna kommentaren och tillbakahållandet av förståelse handlar om att det är stilen, ensam, som driver uttrycket.[467] Min tolkning av Andersons anmärkningar om tystnad och stilens betydelse är emellertid att detta handlar just om den narrativitetsstrategi som jag sökt att förklara ovan, och dess samverkan med en återhållen subjektivitet. Det är ett experiment, och en önskan om att berättandet ensamt ska driva fram ett mönster. Tystnaden, som Anderson finner så märkvärdig för ett dokumentärt berättande, handlar i själva verket om det moderna reportagets kluvna berättarkonstruktion och dess variationer i distans. Att författaren, som Anderson uttrycker det, inte direkt säger allt han vet, handlar om konstruktionen av berättaren, att den del av berättaren som upplever skeendet inte vet mycket mer än karaktärerna själva. Det är endast den retrospektiva, överblickande delen av berättaren som gör anspråk på att redan känna till slutet på historien.

Slutet av *In Cold Blood* är omdiskuterat. Dewey tänkte sig att hängningen av Smith och Hickock skulle ge ett avslut, men istället är det en annan händelse som får sätta punkt för historien (s. 334). Utredningen är färdig sedan många år, förövarna hängda och Dewey strövar på kyrkogården och besöker Clutters grav (som naturligtvis ligger utanför trädens skugga, ute i solen, nära de ljusa fälten). Där möter han Nancys väninna Susan (som naturligtvis har vuxit upp till en lycklig, hurtig och söt kvinna, precis som Nancy skulle ha blivit). De utbyter ytligheter i det vackra vädret och Dewey drar sig tillbaka till skuggan under träden ”leaving behind him the big sky, the whisper of wind voices in the wind-bent wheat.”(s. 336) Men det finns en förklaring till den här pekorala avslutningen. Mönstret, som *In Cold Blood* förlitar sig på ska framträda, går ändå i slutändan inte ihop. Det blir inget avslut, eftersom

ett verkligt skeende aldrig tar slut. Zavarzadeh är mycket övertygande i denna slutsats och menar därmed att det sentimentala slutet av *In Cold Blood* inte är en klumpig hantering av ett tekniskt problem, utan ett ”ontologiskt” dilemma som aktualiserar alla dokumentära texters slut.[468]

Jag föreslår att slutet av *In Cold Blood* ska betraktas som ett uppmärksammande av konstruktionen, och framförallt *konstruerandet*. Genom att blotta den ytliga och sentimentala konstruktion som slutet innebär, betonas också den ytlighet som är det som drivit berättandet hela vägen fram dit. Slutet är påtagligt fastlåst i en etablerad struktur, men trots det, genom detta och hela reportagets ihärdiga narrativa process, så har något ändå blivit sagt. Sentimentalitet är också ett sätt att göra mönster, öppna mot något slags mening, precis som reportagets planlösa väg från fakta till fakta skapar något slags berättelse.

Etik och citerat tal

Det råder en förödande och ohjälplig distans mellan människorna i *In Cold Blood*. Skotten från mordnatten hörs inte till grannarna, men får dem att avskärma sig från varandra –

> […] those sombre explosions that simulated fires of mistrust in the glare of which many old neighbours viewed each other strangely, and as strangers. (s. 3)

Mrs Clutter har haft förlossningsdepressioner som avskärmade henne från barnen när de var små, Mr Clutter reser så mycket att hon tycker att han aldrig är hemma, de delar inte sovrum och har delvis skilda liv (s. 25). Båda förövarna har lidit uppenbara brister i närhetsrelationer i sina liv, och de känner heller inte varandra annat än till ytligheter:

> The two young men had little in common, but they did not realise it, for they shared a number of surface traits. (s. 28)

De ytliga dragen och tillfälligheterna återkommer, nu som grunden för människors relationer.[469] När vi till detta lägger berättarens avstånd till

karaktärerna, författarens och läsarens avstånd till de verkliga personerna är det hög tid att fundera över hur det här reportagets litteraritet etablerar sin etik. Hur hanterar *In Cold Blood* egentligen det möte med verkligheten, som visat sig vara genrens krav på texten att reflektera över?

Det finns ingen explicit metaberättelse av mötet i det här reportaget, vilket så ofta annars brukar stödja förståelsen av den etik som de moderna reportagen etablerar. Hänvändelsen går knappt att notera, ansiktena uppträder i neutral ton, passerar i texten utan att varken generera metaberättelsen om möte genom sin närvaro eller (som vi sett i flera reportage) sin påtagliga frånvaro. Det enda som ansiktena framkallar, utöver neutralitet i berättandet, är en förbryllelse som även i övrigt kännetecknar iakttagelserna. Beskrivningen av den karaktär som får mest utrymme i *In Cold Blood*, Perry Smith, undviker skickligt mötessituationen genom att berättaren istället kikar över Smiths axel när denne beundrar sin egen spegelbild (s. 14).[470] Det är ett föränderligt ansikte som framträder, där varje vinkel ger ett nytt intryck. Inte heller Dick Hickocks ansikte framkallar något metaberättande om mötet mellan reportersubjektet och personen. Istället får de disharmoniska dragen berättaren att gå i spinn i detaljbeskrivningen:

> It was though his head had been halved like an apple, then put together a fraction off centre.[…] – an accident that left his long-jawed and narrow face tilted, the left side rather lower than the right, with the results that the lips were slightly aslant, the nose askew, and his eyes not only situated at uneven levels but of uneven size, the left eye being truly serpentine, with a venomous, sickly-blue squint that although it was involuntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature. (s. 29)

Berättaren försöker återigen genom detaljbeskrivningen nöta sig ner till en inre kärna, till det bittra bottenskiktet av Hickocks obegripliga natur. Analysen av dessa detaljer är också det som vänder mötet ryggen som explicit metaberättelse – det finns inte plats för lyssnandets och ansvarets akter när berättaren sätter igång på det här viset. Istället är det därför Smith som får möta ansiktet, och fylla platsen av att svara när berättaren förlorat sig i beskrivningen:

> But Perry had told him, 'The eye doesn't matter. Because you have a wonderful smile. One of those smiles that really work.' (s. 29)

Trots att *In Cold Blood* på ett explicit plan inte levererar metaberättelsen om mötet, är mötessituationen implicerad och etiken reflekterad i texten. Också i det här reportaget är det mötet med skeendet och annanheten som sätter igång den performativa rörelsen av berättande i texten, även om det sker snarast som ett slags negativ reaktion. Reportens möte med det oförklarliga skeendet och de motsägelsefulla mördarna framkallar ett anti-möte, på sätt och vis besläktat med det vi mötte i *Vagaries Malicieux*. I Barnes reportage leder omöjligheten till att provocera fram en säregen subjektivitet, och här i Capotes reportage leder omöjligheten istället till att tvinga tillbaka subjektet så långt det är möjligt i ett försök att lämna berättandet rent. Representationens paradox är här mycket enklare: detta skeende kan reportern inte bringa någon klarhet i, alltså söker han låta det tala för sig själv, låta sägandet i sig ta platsen av tolkningen. Alla avstånd och distanser i texten är i sig kommentarer till detta anti-möte. Textens övergripande mötessituation – den som inbegriper de årslånga intervjuerna med Hickock, Smith och Dewey – får sin främsta metaframställning genom de frekventa citaten: Detta är det indirekta sättet att framställa ett möte, där den ena parten väljer att inte visa sig. Citatet visar att någon var där och fick det berättat för sig, citatet är svaret på frågan och speglingen av tilltalet. Citat i den form som de presenteras i *In Cold Blood*, är helt enkelt inte möjliga utan reporterns inlevelse i mötet med annanheten – och innehållet i dem visar även upp intimiteten, förtroendet och djupet i detta möte.

Jag har tidigare noterat hur mötessituationen är det som provocerar fram språket, och därmed subjektet i Levinas mening. Ansvaret och sägandets rörelse är helt förbundet med detta. I *In Coold Blood* är det värt att notera hur texten motarbetar denna framkallning av (an)svar och subjekt. Subjektet träder tillbaka, och svaret blir med citeringens strategi ett slags kalkering och ett oreflekterat återkastande. Detta kan förstås som ett led i att hålla sägandets rörelse, talaktens performativitet, helt ren – språket som provoceras fram, berättandet, framstår som utan inblandning av ett förmedlande subjekt. Men vi ska också påminna oss om att detta är etikens särskiljande akt manifesterad. I likhet med renodlade intervjuböcker, gör distanseringen och betoningen av citaten i *In Cold Blood* att intervjupersonernas och skeendets annanhet bevaras. Fokaliseringarna är i stor utsträckning baserade på citat, och innebär inte ett försök att smälta samman med eller invadera den andre. Den återhållna subjektiviteten har en funktion även när det gäller detta. När berättarrösten

söker neutralitet framstår det inte som att den påverkar fokalisatorerna. (Och oförmågan att förstå sig på förövarna och skeendet förstärker detta ytterligare.) I den utsträckning som berättarens diskurs verkligen sammansmälter med karaktärernas i fokaliseringen, betonas i stället planlösheten och berättelsens hjälplöshet inför tillfälligheterna och slumpmässighetens detaljer. På så vis blir icke-förståelsen och anti-mötet bärande för den här textens etik.

Värt att fundera över är som sagt hur citaten ändå understryker den genomgripande mötessituationen, även om framställandet av personernas rena tal söker tillbakavisa reportersubjektets inblandning. Som jag noterade med exemplet Svetlana Aleksijevitjs intervjuböcker, kan sägandets performativitet och kraft bara hålla sig i rörelse inom ett implicerat reportersubjekt.[471] Den illokutionära kraften i personernas verkliga tal (riktat mot en explicit reporter) kan inte bevaras i kopieringen av en utsaga, utan tunnas ut och övergår till reportersubjektets performativa sfär i narrativiseringsprocessen. När intervjupersonen i Aleksijevitjs reportage ber henne ställa bort bandspelaren, påminner det om Capotes paratextuellt (och provokativt) deklarerade metod att intervjua utan bandspelare. Capote hävdade att han hade tränat in en teknik för att memorera intervjuerna, och sedan kunde skriva ner dem i efterhand.[472] Att hävda sin egen lyssnande och inkännande förmåga, är också att betona lyssnandets betydelse – och därmed den etiska aspekten av mötet med personerna som citeras.

Ytterligare en aspekt av citattekniken är hur själva inlemmandet av dessa statiska utsagor i berättandet sker. Citaten är insprängda både i fokalisatorernas diskurser och i berättardiskursen på ett sätt som så lite som möjligt stör meningsbyggnad och talakt. Det överflödiga och intetsägande med citaten, som jag anmärkte om tidigare i analysen,[473] får här en vidare betydelse. Låt oss återvända till det exempel som jag då använde för att peka på det onödiga med citatformen: bensinmacksbiträdets utsaga som sprängs in i berättardiskursen:

> The next day he reported to his employer, 'We had some tough customers in here last night', but he did not think, then or for the longest while, to connect the visitors with the tragedy in Holcomb. (s. 52)

Ett citat som finner sig så lätt i en ny diskurs, som inte självt drar till sig uppmärksamheten eller skapar dissonans, visar hur det sagdas (i Levinas bemärkelse) förmåga att avtäcka sanning och verklighet kan ifrågasättas. Men det visar samtidigt att processen av sägande (sägandet av det sagda) innebär

en ny möjlighet, en ny riktning, en ny illokutionär kraft som söker att häva det sagdas statiskhet. Det här reportaget manifesterar på så vis ett poängterande av sägandets kraft i relation till det sagda, och etablerar en etik med sitt experimentella sätt att poängtera narrativitetens process.

Experimentet

Subjektets konstruktion är, som vi tidigare sett, grunden för det moderna reportagets språklighet och etik. Genrens motrörelse manar fram subjektet. Det här är ett reportage där verklighetens meningslöshet och planlöshet istället motar bort konstruktionen av subjektet från berättandets mitt. Häri ligger det stora experimentet med *In Cold Blood*. Det är ett experiment som utmanar berättandet och sägandet att klara sig självt, som vill visa att konstruerandet har ett värde också när själva konstruktionen framstår vara en sentimental kliché, som vill visa att berättandets rörelse kan betyda utan både innehåll och subjekt.

Hur faller då ett sådant experiment ut? Å ena sidan finns för en dokumentär text en faktor som gör att experimentet i en mening inte kan lyckas. Reportagets kontrakt med läsaren gör att den implicite reporterns roll är helt avgörande för trovärdighet och journalistisk giltighet. Illusionen om texten som självalstrande kan helt enkelt inte upprätthållas. Citattekniken, den dubbla konsonansen och metaforens strategi lyckas vända blicken bort från berättarrösten personlighet. Men samtidigt riktar samma strategier fokus mot en implicerad reporters urval, skicklighet och noggrannhet. Berättandet och sägandet, är så bundet till subjektets tillblivelse att det inte kan undkomma att den implicerar en bild av reportersubjektet. Det går inte att frikoppla berättandeprocessen på det sättet.

Å andra sidan är experimentets kringgående rörelse produktiv i flera bemärkelser, på vägen till subjektivitetslöshetens återvändsgränd hinner mycket bli sagt. Reportagets mikrologiska faktaparad öppnar för en diskussion om faktas relation till övergripande förståelse, mening och sanning. Förtjänsten är också att objektivitetsbegreppet helt sätts ur spel som subjektivitetens motsats. Att dra tillbaka subjektiviteten resulterar inte i den objektivitet som journalistiken trånat efter så länge. Experimentet syftar till att lyfta fram narrativiseringens rörelse. Motrörelsen gäller i det här fallet inte en objektiv världsbild, utan en världsbild över huvud taget.

4. Hanna Krall – *En Hollywoodroman*

Hanna Krall föddes i Warszawa 1937 och förlorade sina föräldrar och släktingar i koncentrationslägret Majdanek. Själv överlevde hon genom att en rad människor gömde henne undan nazisterna. Detta levnadsöde delar hon med många av de människor som vi möter i hennes reportage och i hennes skönlitterära texter. Som centralt tema i författarskapet ställer sig frågan om hur förintelsens erfarenhet påverkar människor och samhälle idag. Den isolerade och svåra uppväxten är det som väckte Kralls skriande nyfikenheten på världen, och som ledde henne till journalistiken: ”Jag hade inget val. Jag hade tillbringat en stor del av min barndom i stora, tomma lägenheter, avskärmad från världen.”[474]

Sitt genombrott fick Hanna Krall med sina reportage om Marek Edelman, *Hinna före Herren Gud*,[475] som publicerades 1977. Censuren stoppade tidningspressarna. Reportaget mottogs med blandade känslor då det målade upp judiska motståndsrörelsens hjälte som mindre heroisk än förväntat, men boken översattes snart till ett tiotal språk. Krall hade vid den här tidpunkten redan arbetat som reporter i tjugo år, först i tio år på *Zycie Warszawy*, sedan på *Polityka* (bland annat som korrespondent i Ryssland).

Det är omöjligt att inte jämföra Hanna Krall med Ryzsard Kapuściński – polska reportrar i nästan samma generation som kände varandra och inspirerade varandra, präglade av censuren och med reportagens utpräglade litteraritet som gemensam nämnare. Deras texter skiljer sig emellertid markant, både till innehåll och litterära strategier. Själv utrycker Krall skillnaden:

> Medan jag koncentrerar mig på detaljer och enskilda människoöden beskriver han [Kapuściński] oftare den rumsliga övergripande världen i stora synteser.[476]

Just detaljernas betydelse är det som Krall ofta själv för fram i intervjuer, och

även det som kommit att beteckna hennes reporterskap.[477] Men som vi sett i samtliga av den här undersökningens analyser är detaljens betydelse alltid av högsta prioritet för reportagets genre, och det är snarast skillnaden i hur de används som säger något om särarten. Kapuściński använder sig också i hög grad av detaljer för att generera sina poetiska generaliseringar. Skillnaden mellan Krall och Kapuściński ligger främst i Kralls fokusering på det enskilda människoödet, med en helt annan hantering av mötessituation, subjektskonstruktion, och i förlängningen – etablering av etiken.

Hanna Kralls texter har översatts från polska till ett femtontal språk, hennes reporterskap är fortfarande i högsta grad pågående och växande. I hemlandet finns en tradition av att vårda den litterära traditionen inom journalistiken, och Krall har även varit medverkande i ett nätverk knutet till *Gazeta Wyborcza* för att stödja yngre reportrar i deras arbete.[478] Ännu går det inte att sammanfatta och överblicka receptionen av Kralls reportergärning, och hon har själv inte heller utkommit med några längre essäer eller kommentarer kring sitt reportageskrivande. Intressant är emellertid de intervjuer med Krall som vi har att tillgå inför analysen av hennes reportage. I dem kan man utläsa reporterns tankar och insikter om sitt eget skrivande, och de korresponderar mycket väl med hur de litterära strategierna visat sig fungera i det moderna reportaget. Framför allt framstår medvetenheten och uppmärksammandet av reportagekonstens etik som alldeles unikt för Hanna Krall och hennes journalistik.

”En Hollywoodroman” publicerades i reportagesamlingen *Hipnoza* 1989.[479] Reportaget är intressant för undersökningen för att det med sin uppseendeväckande metakonstruktion synliggör och diskuterar en rad viktiga aspekter av det moderna reportagets litteraritet. För avhandlingens vidkommande fyller analysen på sätt och vis en liknande funktion som Djuna Barnes *Vagaries Malicieux*. Läsningen av Barnes förankrade modernismens litteraritet i det dokumentära sammanhanget – och nu ger Krall möjligheten att följa diskussionerna av strategierna när reportagets genre förvaltat och bearbetat dem under många decennier. *En Hollywoodroman* är lika tung i sin konstruktion, här synliggörs många varv av motrörelse och många nivåer av representationsproblemet.

Vi har redan bekantat oss med det metafiktionella spel som är utmärkande för Kralls reportage. Utöver att diskutera det enskilda reportaget, fungerar spelet som ett ifrågasättande av berättelsens form och möjligheter generellt

– som i ”Lokförare C:s föredömliga liv”.[480] Med reportaget ”Jag begär inte mycket, men inte mindre än allt” fick Krall illustrera hur metaberättandet av etikens åtskiljande akt kan genomföras.[481] I *En Hollywoodroman* återkommer alla möjliga nivåer av metaberättande, vid första anblicken en överväldigande ansamling berättelser. Det är ett reportage om en roman, eller rättare sagt en hjältinnas hopp om att genom reportern som spökskrivare kunna presentera sitt liv i en Hollywoodanpassad roman.[482] Det är också berättelsen om den spökskrivare som försöker skriva romanen, och om reportern som skriver reportaget (vilka är samma person). *En Hollywoodroman* blir på så vis inte bara ett reportage som kämpar med att förstå hjältinnans liv, utan även en betraktelse över skillnaden mellan att skriva roman och att skriva reportage. Det är också en betraktelse över den genre av förintelselitteratur som romanen avser, över förståelsens genealogi och flyktighet, och framförallt – över den etik som berättandet bär. Frågan som skär genom alla lager handlar om hur vi ska kunna förstå, och vad förståelsen av det obegripliga egentligen innebär. I förlängningen är det genrens ständiga upptagenhet med representationens problem som här når sitt crescendo.

Dubbla dissonanser

Går det att berätta någon annans historia, går det att ”ge röst” åt dem som inte kan komma till tals på annat sätt?[483] Reportern i *En Hollywoodroman* får förutsättningarna för ett sådant uppdrag tydliggjort redan från början.

> En dag blev jag uppringd av en för mig okänd kvinna, som berättade att en annan kvinna, obekant för oss båda, skulle vilja ha en bok skriven om sig. (s. 148)

Kvinnan har räddat sig själv och sin man ur förintelselägren, och har tidigare försökt få en känd polsk författare att skriva för henne, men han hade inte accepterat. ”Han sade att han bara skrev egna historier, inte andras, och rådde henne att skriva själv.”(s. 151) Återstår gör alltså en reporter som kan tänka sig att för två biljetter till sin dotter i Kanada hyra ut sig till ”vilket liv som helst” (s. 148). Problemen är uppenbara. Hjältinnan vill ha en tjock tegelsten, sprängfylld med den förtvivlan, kärlek och smärta som kännetecknar en bra

Hollywoodfilm. Reportern har inga uppslag. Gång på gång faller hon tillbaka i reportageskrivandet, med allt vad det innebär.

Det som reportageskrivandet först och främst innebär är att reflektera över sin egen plats i berättelsen och möjlighet att förstå.

> Dessutom insåg jag med ens att jag, trots alla böcker jag läst och trots min egen bok om Marek Edelman, inte kunde föreställa mig vardagen i det getto Izolda R. levat i . (s. 156)

En sådan reflektion ryms inte i en spökskriven text. Reportern försöker följa med i hjältinnans redogörelse, men ramlar gång på gång ut ur den och tampas med representationens problem –

> Och ändå «, försökte jag rättfärdiga mig,« måste detta skrivas ned […] Kan detta över huvud taget beskrivas, så att det går att förstå? (s. 167)

Det är i och med framvisandet av reportersubjektet som texten kan säga något alls. Kampen med förståelsen visas upp i distansen i berättarkonstruktionen, mellan det upplevande jagets desperata försök att nå en överenskommelse med hjältinnan och berätta hennes historia – och det berättande jagets insikt om att det kanske inte kan bli någon roman. Här finns också genrens klassiska ifrågasättande av den egna gärningen och situationen:

> Vi satt vid fönstret i närheten av det där bordet och åt apfelstrudel med vispgrädde. Kakan var varm och grädden kall – det godaste jag någonsin ätit. Vi åt denna fantastiska strudel och min hjältinna förklarade för mig vilken väg Gestapo hade fört henne därifrån. (s. 178)

Det upplevande jaget glädjer sig åt den fantastiska kakan, och det berättande jaget för in en förebråelse över det groteska i situationen. Återigen står vi inför ett reportage som låter dissonansen i berättaren etablera trovärdighet.

Men *En Hollywoodroman* utnyttjar även en annan distans i subjektskonstruktionen – mellan berättaren och den implicite reportern. Berättaren uppträder inledningsvis med en sådan nonchalans och självupptagenhet att hela reportergärningen sätts i gungning. Direktheten i frågorna ”Förtjänar hennes liv att skildras?” och ”Kan hon betala mig?” (s. 148) etablerar den krassa ton som berättaren ska behandla ämnet med. Kvinnan berättar att hon under

kriget suttit i Auschwitz, men berättaren blir besviken, om detta finns redan så mycket skrivet.(s. 149) När de väl träffas personligen väcker kvinnan heller inget vidare intresse, berättaren är trött och vill hellre gå och sova.(s. 150). Men berättarens tonläge skär sig emellertid ordentligt med bilden av den implicite reportern. För det första är Hanna Krall redan 1989, när reportaget skrivs, känd som en journalist och författare som ägnat förintelsens efterlevande och överlevare stort engagemang. (Reportaget har också flera intertextuella hänvisningar till bland annat boken om Marek Edelman och andra texter). För det andra skriver reportaget in andra nyanserade värderingar och reflektioner om vad förståelse innebär, som går helt emot berättarens naiva och krassa tonläge. Det gör att textens helhet förmedlar ett trovärdigt och insiktsfullt reportage, och att distansen mellan berättaren och den implicite reportern ytterligare blir en kommentar till just representationens möjlighet och förståelsens genealogi.

Distansen i subjektskonstruktionen har alltså två plattformar som utnyttjas med dissonans i det här reportaget. Dels inom berättaren själv, dels mellan berättaren och den implicite reportern. Men distansernas betydelse för det här reportaget stannar inte vid det. Berättarröstens förhållande till Izolda R., den karaktär som faktiskt explicit uppmanar till fokalisering – som uttryckligen befaller (och betalar) rösten att berätta ur hennes perspektiv – är också idel distans. Berättaren försöker överge sin egen diskurs till förmån för hjältinnans, men misslyckas gång på gång. Enligt metakonstruktionens betingelser, i själva sin egen distansering till hjältinnan, lyckas berättaren även kommentera Izoldas egen distansering till sitt förflutna:

> Min hjältinna berättade om polismannen [som våldtagit henne] utan att bli generad eller hysterisk. Så talade hon om allt – precist och sakligt, som om hon hade glömt att slutresultatet skulle bli den där tegelstensromanen. Ibland påminde hon mig om Marek Edelman – när hon försökte förstå sig själv från den tiden. Eller snarare när hon avstod från förståelsen, därför att hon, helt riktigt, förutsatte att det idag inte längre går att förstå. Återstår alltså maximal saklighet. (s. 163)[484]

Berättaren kan inte förstå varken sig själv eller hjältinnan. Hjältinnan förstår vare sig själv i det förflutna, eller den besvärliga reportern som vägrar skriva hennes berättelse så som hon vill. Det är just denna maximerade distansering som reportageskrivandet innebär. Det är genrens motrörelse som blir synlig.

Att skriva reportage

Subjektiviteten är motor för att blottlägga avståndet till det förflutna och förståelsens problem i *En Hollywoodroman*, det är redan tydligt. På sätt och vis är distansen till det förflutna något som reportersubjektet delar med Izolda R., och i texten materialiseras den framför berättarens ögon i form av en ridå.

> Denna lugna distansering från DET DÄR gav intrycket att det mellan henne och det förflutna hängde en slags genomskinlig, osynlig ridå – […] Där satt vi i den beige salongen, vi drack te och knaprade på chokladnötter, och bakom den genomskinliga ridån tog Izolda R. farväl av sin bästa väninna […] (s. 163f.)

> På vår sida av den genomskinliga ridån reste sig min hjältinna från fåtöljen och tände en lampa. (s. 166)

Berättelsen fortsätter, men berättaren kan inte närvara eller delta i den mer än den hjältinna som söker redovisa den. Det är därför som berättaren gång på gång vänder tillbaka i reportageskrivandet istället. I den praktiken är det faktadetaljerna som utgör grunden för betydelse. Metaberättelsen visar upp processen:

> När gettot stängdes i Izolda R:s redogörelse, när liken av dem som dött i hunger och tyfus dök upp på gatorna, övertäckta med tidningar, och hon passerade dem i gryningen, då tänkte jag för första gången att jag får nog strunta i det där med Hollywood. Det är mycket möjligt att amerikanarna kunde ha gjort en sådan film – byggt upp getton med kulisser, befolkat det med utmärglade människor och lagt dockor, övertäckta med tidningar, längs gatorna – amerikanerna klarar allt, men jag hade tappat den glöd som krävdes för en tjock bok. Istället började jag allvarligt fundera över något annat. Nämligen: vad var det för tidningar som låg över liken i gettot? (s. 155)

Det framstår först som en tämligen bisarr detalj, och berättaren är fullt medveten om det – ”Jag vet att det inte är så viktigt, men ändå –”(s. 156). Likväl följer en flera sidor lång redogörelse om hur reportern kom fram till vilka tidningar det var, vad det stod i dem. Ur detaljen växer något viktigt. Det symboliska värdet av att det är myndigheternas godkända nyheter, de som

försöker skyla över det hemska som hände i landet, som även rent bokstavligen fick skyla över liken på gatorna, går inte att värja sig mot. Det är en skakande bild, som väcker alla de känslor hjältinnan och berättaren är så oförmögna att förmedla i Hollywoodformat.

Glappet mellan berättarens intressefokus och hjältinnans är också så stort att det rymmer en ordentlig kommentar till förintelselitteraturen och mängden av amerikanska filmer som med sina ”kulisser” bestämt hur berättelserna bör se ut. Det är inte bara ”mycket möjligt” att amerikanarna skulle kunna åstadkomma denna rekvisitadjungel (här skapar berättarens naiva tonfall en effektfull ironi), de har som bekant redan öst ur sig mängder av just den typen av berättelser. Det är även för att markera sitt avståndstagande till den förutbestämda berättelsen som berättaren måste kasta sig mot den där till synes obetydliga detaljen – den som förekommer i alla dessa berättelser, men som aldrig någon tycks ha funderat över. Vi kan notera att det är den explicite reportern Hanna Kralls uttalade förtroende för detaljen som lyser igenom. I en intervju med Maciej Zaremba säger hon –

> Jag är narkotiskt beroende av detaljer, av föremålen, av autentiska repliker. Hela världen kommer till oss i form av detaljer. Men det gäller att den detalj man väljer kan bära upp en talande metafor.[485]

Och i en annan, med Stig Hansén och Clas Thor:

> – Kanske är detaljerna det allra viktigaste i ett reportage. En liten detalj kan ha kraft nog att bli den största metaforen.[486]

Hon beskriver även detaljens betydelse för skrivandets process:

> – Först försöker jag vaska fram det brukbara ur alla detaljer jag samlat på mig i undersökningar och intervjuer. I detta försöker jag hitta en logisk enhet. […] ett slags sökande efter logiken i de stora sammanhangen. I det sökandet ligger skrivandets lycka.[487]

Den logiska enheten som detaljen möjligen ruvar på är dold för berättaren i citatet ovan, som mitt i mottagandet av hjältinnans redogörelse är rådvill och osäker. Men behovet av att låta reportageskrivandets process ta över, som en begripliggörande metod, är ändå något som berättaren måste lita till.

Det är en känsla som kommer över berättaren och tvingar fram skrivandet av reportaget, istället för Hollywoodromanen. I försöken att berätta hjältinnans berättelse följer berättaren snällt med i konsonans, tills en detalj väcker reporterns impuls. I samma ögonblick som impulsen infinner sig, måste berättaren – med genrens karakteristiska självreflektion – även ifrågasätta sin egen gärning:

> « […] Förstår ni något av detta, Hanna?« […]
>
> Jag hade inte funderat över det, om jag förstod, för jag var upptagen av en annan tanke. Jag kände hur jag uppfylldes av en bekant känsla, som följt mig ända sedan jag började skriva reportage. Denna känsla dök upp de gånger, när jag framför mig hade en perfekt hjälte. När jag framför mig hade ETT ÄMNE. Izolda R. berättade för mig hur hon på Pawiaks gård hade bett om en snabbare död för sin svärmor, och jag tänkte att det var en fantastisk scen. «Kan ni förstå det?« kunde jag ha frågat […] (s. 167)

Hjältinnan har precis berättat att hon låtsats vara polska och förts till ett fängelse istället för Bergen-Belsen. Där får hon syn på sin svärmor och inser att bara en blick från henne kommer att avslöja hennes riktiga identitet. Hon ber en bön att svärmodern ska gå snabbare ut på gården för att skjutas, och inte få syn på Izolda. När hon hör skotten blir hon lättad. Här, i detta obegripliga dilemma, ser reportern ämnet växa fram, den fråga om förståelse som också genomgriper hela det reportage vi nu läser.

Det vi har iakttagit om detaljen i *En Hollywoodroman* visar på att detaljen har en stor del i att generera berättandets rörelse även i detta reportage. Detaljen startar impulsen att skriva. Men det är subjektet som lockas fram i detta – metaberättandet av reportersubjektet och reportergärningen – som ytterst driver berättandets akt.

Etiken problematiserad

Subjektets tillblivelse är metaberättad i *En Hollywoodroman* på ett synnerligen ovanligt och konkret sätt,[488] där konstruktionen av berättaren och dess splittring ställer fram en berättelse om etik. Det är en berättelse som kan läsas som reportagets förhållande till etik – just så som den här avhandlingen

har sökt att förstå det med Levinas dialogfilosofiska infallsvinkel. I många reportage finns fragment av de etiska aspekterna metakommenterade, men i det här reportaget ställs alla delar fram. Mötet, ansvaret, lyssnandet, åtskillnaden – allt finns avspeglat i metaberättelsen och problematiserat i olika nivåer av texten.

LYSSNANDET OCH ANSVARET

Det är ett möte med förhinder som inleder *En Hollywoodroman*. Uppmaningen att berätta når först reportern från ett opersonligt avstånd, från någon som känner en kvinna, från en obekant. Berättaren gör genast motstånd och, som vi sett, demonstrerar detta genom en krass och självupptagen ton. I telefonsamtalen och brevkontakten uppstår inget möte, här finns inget erkännande av Izolda R. som en annan. Berättaren låter sig helt enkelt inte övertygas av den andres annanhet:

> «Det finns så många böcker om Auschwitz«, sade jag besviket.
> «Jag vet«, sade min eventuella hjältinna, «men det var annorlunda för mig.«
> «Något bättre än Borowski eller Primo Levi kommer ingen att skriva…«
> (s. 149)

Även när det verkliga mötet väl äger rum, ansikte mot ansikte, tar det lite tid innan reportersubjektet stannar upp och verkligen lyssnar.

> Det var en äldre kvinna som öppnade.
> Hon stod en bit in, i det starka ljuset, som i strålkastarbelysning, vilket fick henne att träda fram ur det mörka sceneriet. Hon hade kraftigt grått hår som var uppsatt, stora mörka ögon, ett osäkert leende och vaksam blick.
> «Just så borde ni se ut«, sade jag glad, «men nu måste jag gå och sova.«
> […]
> På morgonen läste jag sedan den redogörelse hon lämnat på Yad Vashems minnesinstitut i Jerusalem.
> «Nåväl«, sade jag. «Om det här kan man skriva. Hur mycket betalar ni?«
> (s. 150.)

Subjektet reagerar på den andres ansikte som först nu, i stark belysning, lös-

gör sig ur den mörka opersonliga massa av alla som under kriget suttit i Auschwitz. Svaret är tydligt förbundet med språket, och med ett krav på att med orden lyfta fram i ljuset – om detta kan man skriva. Men självsäkerheten, i det att berättaren redan vet hur allting ligger till, hänger kvar. ”Just så borde ni se ut”, slår berättaren fast med lätthet, nöjd med att allt är precis så som hon föreställt sig att det borde vara. I mötet med ett ansikte, som lösgjort sig ur det opersonliga, stannar reportern äntligen upp och berättaren tvekar: ”Det är trots allt en viss skillnad mellan er” (s. 151), erkänner berättaren och gör en jämförelse med Marek Edelman. I och med detta uppträder också det karakteristiska ifrågasättandet av den egna förmågan för första gången: ”«Snälla ni«, bekände jag skuldmedvetet, «ingen av mina böcker har blivit någon bestseller.«” (s. 151.) Ansiktets tilltal har satt igång en självreflektion inom reportersubjektet, och denna första fas av ifrågasättande handlar om att hejda sig, att stanna upp inför den andre och att börja lyssna.

Även kapitelindelningen kringgärdar och markerar lyssnandets akt. Det första kapitlet avslutas med att berättaren slår sig ner i den beiga fåtöljen med anteckningspapper och bereder sig på att ta emot hjältinnans berättelse (s. 152). I första raden i andra kapitlet har lyssnandet fått träda i kraft, hjältinnan är inte längre bara ”eventuell”, förkortad till ett opersonligt ”e.h”, hon har kommit närmare, iklädd ett namn – Izolda R.

Det finns en tydlig koppling mellan subjektets ifrågasättande av sig själv, och ansiktets fordran. Man kan säga att det är parallellt med ansiktets begäran och den etik som initieras med lyssnandets akt, som subjektets tillblivelse sätts igång. Reportagets performativitet manifesteras som en rörelse inom subjektet i och med den dissonans som börjar ljuda i berättandet. Men det blir också uppenbart att det är omöjligt för berättaren att svara den andre på det sätt som förutsatts. Berättelsen som ska skrivas har delat sig i flera möjliga, och subjektet kan inte undvika att den egna berättelsen tränger sig på.

Etikens akt av ansvar, innebär att inte tiga inför den andres ansikte. Subjektet måste framträda och ge ett svar. I *En Hollywoodroman* problematiseras detta genom att frågan ställs om vilket svar det är som krävs. Uppmaningen är att skriva en berättelse, men vilka är villkoren för denna berättelse? Berättarens ansträngningar att berätta det som förväntas (hollywoodversionen, men Izoldas man i fokus), överskuggas snart av berättarens önskan om sin egen version (”boken om Izolda R, skriven för mig”, s. 153), och tveksamheten genererar den berättelse som vi är mitt upp i (reportaget).

Mötet har orsakat så många representationsproblem att berättaren är vill-

rådig. Intressant är att frågorna om förståelsen blir så hängande i luften (s. 167–168) Izolda R. och berättaren kommunicerar aldrig öppet om förståelsen. När hjältinnan frågar om reportern förstår, svarar hon inte utan tänker på annat – på om man kan förstå hennes egen drivkraft, på varför Hannah Arendt inte förstod, på om man kan förstå mer av att skriva, och så vidare. Det tycks gå upp för berättaren att förståelsen får komma i andra hand, och att skrivandet trots allt måste ha sin gång. I kapitel fem börjar det som blir den ”egentliga” berättelsen om Izolda R., där förhandlingen om villkoren för berättelsen har lugnat sig, och berättaren har funnit ett sätt att förhålla sig till sin fokalisator.

ÅTSKILLNADEN OCH DEN OAVSLUTADE ETIKEN

Det problematiska förhållandet mellan reportern och hjältinnan fortplantar sig som berättarens frustration över att sammansmältningen inte lyckas. Det är uppenbart att hjältinnans diskurs inte klarar sig själv, det går inte för berättaren att i en konsonant psykonarration lämna över ordet till Izolda R. eftersom hennes saklighet och distans är så stor att berättelsen knappt hålls samman. Det visar sig att ett möte med den här svårighetsgraden är ett eldprov för etiken. Reportaget måste komma över föreställningen om att mötet ska resultera i något slags sammansmältning, att reportern ska förstå vem den andre är, och därmed att berättaren ska lyckas fixera karaktärens perspektiv. Det gäller bara att bevara den andres annanhet, att inte vända sig bort, att svara och låta berättandet sätta subjektet i rörelse.

När kapitel fem har levererat den egentliga berättelsen, då har berättaren försonats något med tanken om att inte förstå men att ändå stanna kvar. Kanske kan boken bli färdig.

> Jag skrev en bok. Precis som den borde vara. Jag sände henne manuskriptet. Tystnad. (s. 177)

Nu visar sig i stället hjältinnans frustration över den bristande sammansmältningen – Izolda R. är inte nöjd, boken är för tunn, Hollywoodkänslorna får inte plats ”min förtvivlan, min hjärtesorg, mina tårar, men för er? Några meningar – och så var det allt?” (s. 178) Återigen blommar problemen i mötessituationen upp, och berättaren måste gräla med sin hjältinna.

> Nu blev jag ilsken. Min hjältinna började uppföra sig som en kund som lämnat tyget till sömmerskan och väntar en kreation med veck, intagningar, puffärmar och volanger, men får en enkel och anspråkslös klänning.
> (s. 178)

Att respektera åtskillnaden med harmoni visar sig svårt för reportersubjektet, följaktligen har berättaren svårt att inte försöka söka invadera den andre, och måste brottas med sina ord. Hjältinnan har dålig smak –

> «[…] Kanske inte dålig …«, rättade jag mig, » men anakronistisk. Eller traditionell, rättare sagt…«(s. 179)

Berättarens ilska klingar emellertid av och bilderna av makens systrar framtvingar mötessituationen på nytt, berättandet kämpar sig vidare. Izolda R. är densamma. Hennes distanserade redogörelse och hårda beskrivning av systrarna provocerar fortfarande fram berättarens ifrågasättande ”(Jag tror nog Izolda R. överdrev lite med de där benen, så fula vara de säkert inte)” (s. 180) Men något har ändå förändrats. När de åter sätter sig ner till förhandlingar om fortsatta strykningar och tillägg i manuskriptet, har den genomskinliga ridån mellan Då och Nu försvunnit. På något sätt har berättandet ändå tagit dem framåt tillsammans. Kanske har det att göra med alla fotografier, alla de ansikten på väggarna som nu håller dem sällskap. (s. 181)

Berättaren har emellertid inget grepp om den etik som nu fullbordats, och som reportaget visar fram för läsaren. Mitt i mötet kan berättaren bara ana att skrivandet lett fram till något slags insikt. Men stoltheten över att ha ”dechiffrerat” Izolda R.s personlighet som att också vara ödmjuk, (s. 182) väger lätt mot reportagets verkliga ärende och insikt om förståelsens genealogi.

> Hon hade inte berättat för mig om ödmjukhet, men under skrivandet hade jag gissat mig till det. Skrivandet är, som synes, en kunskapsbringande process…(s. 182)

Berättandets akt och rörelse har även i reportaget genom denna kunskapsbringande process lett fram till en fördjupad insikt om förståelsens problem. Men om detta vet reportagets metaberättelse mer än den berättare som söker fånga och förstå den andre, som fortsätter försöka harmoniera med hjältinnans perspektiv och som in i det sista har svårt att förhålla sig till

annanheten: ”Nu tyckte jag synd om henne igen”(s. 183) Glappet mellan den implicite reportern och berättaren är för övrigt mycket stort här. Bilden av den reporter som lyckats skriva den komplexa berättelsen om Izolda, förståelsen och etiken, är påtagligt fjärran från berättarkonstruktionen.

Det etiska handlar inte om att förstå, att trösta, att ställa till rätta eller att ens med empati smälta in i den andres tal. Detta synliggörs i reportaget genom att berättandet inte kan ta slut. Slutet av reportaget innebär inte slutet på den etiska relationen till den andre, på subjektets tillblivelse eller den språkliga akten. Det etiska blir möjligen fullbordat men aldrig avslutat, i etikens natur ligger den ständiga framåtrörelsen som har att göra med att subjektet hela tiden blir till, att det aldrig kan fästas vid en punkt.

> »Skriver ni?» frågade hon, denna gång från Israel.
> »Jo, jag skriver.»
> »Lägger ni till?»
> »Jo, jag lägger till. Men sedan stryker jag igen, för det visar sig att det jag lagt till är överflödigt.» (s. 182f.)

Det går inte att sätta punkt för etiken och därmed inte heller för det här reportaget och dess alla berättelser. Även efter det att boken nått en förläggare fortsätter berättaren med tilläggen och strykningarna. Som om inte berättelsen haft nog med åsikter om dess utformning, så avslutas reportaget med ett utlovande om ytterligare åsikter kring detta. Redaktören blandar sig i och påpekar ”Borde inte den här maken ha lämnat henne långt tidigare? För romanen skulle det varit mycket bättre.”(s. 183) Berättelsens fortplantning: dess splittring och spridning markerar det etiska som oavslutat ansvar.

5. Sven Lindqvist – *Kina nu*

I vår svenska samtida kontext är Sven Lindqvist den författare och journalist som både skrivit reportage och bidragit till att medvetandegöra reportagets genreteckning. Det är en kombination av praktiskt skrivande och teoretisk analys som vi känner igen från den amerikanska ”new journalism”, men för Sven Lindqvists del tycks det aldrig ha handlat om att försöka ingärda en genre eller utarbeta ett journalistiskt arbetsmanifest. Snarare har reflektionerna om reportagets form sprungit ur genreöverskridanden i det egna författarskapet. Behoven av att sammanföra samhällsanalytiska, debatterande, essäistiska, poetiska och självbiografiska element i texterna framstår som ett djupt personligt projekt.

Sven Lindqvist föddes 1932 i Stockholm och har skrivit reportage sedan femtiotalet. Först som journalist på *Dagens Nyheter*, vilket blev plattform för de första reportageresorna till Asien på 1960-talet, och sedan till Syd- och Latinamerika. Resorna och skrivandet, inte endast i reportagets form men alltid med dokumentärt fokus, har sedan tagit Lindqvist genom många kontinenter. Författarens hemsida säger mycket om ambitionen av att vara världsresenär.[489] Här kan man under rubriken ”Jag upptäckte världen”, följa Lindqvists fotavtryck över världskartan, punkt för punkt, ”från A-Z”.[490] Att notera den här typen av självframställande drag i författarpersonligheten, är väsentligt för förståelsen av den subjektivitet som reportagen mynnar ut i. En parallell till Ryszard Kapuściński låter sig göras. Utöver födelseår och generation, delar de två reportrarna flera särdrag i sin textprofil: genrebredden, självbiografin som utgångspunkt, resan som grundstruktur, världen som arbetsområde, den implicite reportern som genomgripande projekt och de paratextuella reflektionerna om reportagekonsten. Texterna ger också liknande motstånd när det gäller att utläsa de etiska aspekterna. Hos Lindqvist får emellertid det politiska och moraliska ställningstagandet (det som hos Kapuściński på olika

sätt göms för censuren) fritt spelrum. Det är framförallt denna öppna moraliska och ideologiska målmedvetenhet som ska visa sig ge Lindqvists reportage dess prägel. Det handlar om en självklar utgångspunkt i det egna, den egna erfarenheten, tillsammans med tydlig ideologi – och en litterär ambition.

1982 skriver Lindqvist två artiklar i *Dagens Nyheter* under rubriken ”Reportagets formvärld”, vilka jag tidigare nämnt i samband med svensk reportageanalys.[491] Här riktas uppmaningen till litteraturvetenskapen att ta reportagets genre på allvar:

> Romanens formvärld, poesins formvärld, dramatikens formvärld har undersökts in i minsta detalj. Men reportagets formvärld är inte ens kartlagd.[492]

> Varför har litteraturvetarna inte vågat sig på reportaget? En av anledningarna tror jag är metodisk osäkerhet. […] Jag tror att man ska börja med att se reportaget som en berättelse – berättelsen om hur reportern upptäcker verkligheten.[493]

Det är insikter om reportageskrivandets verksamhet som inte vinner något särskilt gehör i sin samtid,[494] och Lindqvist själv gör heller inte fortsatta ansträngningar att explicit diskutera reportagets genre i mer vetenskapliga sammanhang. Lindqvist disputerade 1966 i litteraturhistoria på en avhandling om Vilhelm Ekelund,[495] och skulle ha de litteraturvetenskapliga metoderna inom räckhåll för en sådan djupare diskussion. I praktiskt reportageskrivande är det emellertid just enligt matrisen om reporterns upptäckt av verkligheten som Lindqvist opererar.

När *Myten om Wu Tao-tzu* kom ut 1967 hade Lindqvist under sina femtontal år som skribent visat upp hela sitt register – från journalistik till essä och självbiografi. Boken följde upp, i ett slags kombination av lyrisk roman och essä, den mer privata erfarenheten av resorna till Asien i början av sextiotalet:

> De kinesiska kamraterna spelar schack vid naken glödlampa. Jag vilar ögonen. Generalen var ändå från min värld, från min tid, ett slags människa som jag förstod mig på. Men i dessa strama ansikten finner jag ingenting personligt, ingenting förvärvat. Fastän öppna utåt är deras ögon slutna inåt och oåtkomliga.
>
> De spelar. Brädet har bågnat och rutorna ligger som knaggliga stenar. Vit häst under svart torn. Mörkret har fallit.[496]

Den drömskt lyriska tonen känns igen från andra av Lindqvists böcker, också från dem som innehåller fler partier av reportagekaraktär än *Myten om Wu Tao-tzu.* Det gäller bland annat *Elefantens fot* (1985) och *Ökendykarna* (1990). Det är angeläget för oss att uppmärksamma det lyriska inslagen Sven Lindqvists produktion, för att få en bakgrundskänsla inför det reportage som nu ska analyseras – *Kina nu, Vad skulle Mao ha sagt?* (1980). Trots att parallellen till Ryszard Kapuściński låtit sig göras, kan man inte nog betona skillnaden mellan *Kina nu* och reportagen i föregående analyser. Det är en så påfallande skillnad i litterär tyngd, att jämförelsen vid första anblicken kan tyckas orättvis. I detta, och i de andra av Lindqvists reportage som ursprungligen publicerats i press, finns inte samma poetiska bearbetningar som när reportageresorna presenterats i bokform. Det finns inte heller mycket sekundärlitteratur som är relevant för analysen av Lindqvists dagspressjournalistik. När det gäller böckerna finns en vandring (ibland tvära kast) mellan reportagepartier, samhällsanalys och essäistiska avsnitt, som gör att det sällan är självklart hur helheten ska klassificeras. Mitt val av *Kina nu* grundar sig på att det är ett reportage som utan större friktion låter sig placeras i reportagets kategori – men samtidigt på att det just visar på en nivåskillnad av litterärstrategiska val inom denna kategori. Det är också intressant att undersöka hur subjektiviteten i det här reportaget drar sig mot en essäistisk position.

Kina nu, är en serie reportage som publicerades i *Dagens Nyheter* under perioden december 1978 till november 1979. 1980 kom det ut i bokform med underrubriken *Vad skulle Mao ha sagt.*[497] Både Cecilia Lindqvist och Sven Lindqvist står som avsändare av reportaget, men Sven Lindqvist är ”huvudansvarig” för texten medan Cecilia Lindqvist ansvarar för bilderna.[498] Jag har valt att utgå från det stora samlingsreportaget, trots att den utökade bilddelen inte kommer att analyseras. Texten har inte ändrats nämnvärt sedan tidningspubliceringen, där Sven Lindqvist stod som ansvarig skribent. Jaget i texten härleds med lätthet till den implicite reporter som Sven Lindqvist under tid byggt upp med sina böcker. Jag kommer inte att ägna mig åt utförligare kommentarer till Cecilia Lindqvists illustrativa bilder, men vill ändå framhålla att det där finns en liknande poetisk antydan om distans till det kinesiska folket – så som citatet ur *Myten om Wu Tao-tzu* poängterar ovan: ”Men i dessa ansikten finner jag ingenting personligt, ingenting förvärvat. Fastän öppna utåt är deras ögon slutna inåt och oåtkomliga.” Porträtt efter porträtt når oss i stora svartvita format, men så ofta med en hinna som döljer mötet. Det finns något med den distansen som vi ska försöka förstå nu när vi läser *Kina nu*.

Erfarenhet, mellan då och nu

Cecilia och Sven Lindqvist tillbringade 1961–1962 i Kina och skrev utifrån denna vistelse *Kina inifrån* (1963) och *Asiatisk erfarenhet* (1964). 1978–1979 var de båda tillbaka under en femmånadersperiod, och det är jämförelsen och reflektionen över utvecklingen som skett som vi tar del av i *Kina nu*.[499] Den första texten heter ”Peking mellan då och nu”. Sedan följer ytterligare tio texter om stort och smått, och boken avslutas med en mångbottnad turistinformation om hur man på bästa sätt tar sig med tåg till Kina. Tanken om erfarenhetens tillväxt, som en temporal och distanserande process, känns igen från *Asiatisk erfarenhet*. Där undersöktes fyra asiatiska länders förhållande till Kina:

> De första sidorna skrevs 1961, de sista 1964. Skillnaden mellan dem tecknar utvecklingen av en asiatisk erfarenhet.[500]

Förståelsen av skrivandets process som synliggörande av erfarenhet återkommer i den litteraritet som bär upp *Kina nu*. Men här är det inte bara reporterns erfarenhet som åberopas. Kineserna har lärt sig något, tagit sig framåt. Företalet till reportaget uppmärksammar oss på erfarenhetens i det närmaste hermeneutiska rörelse:

> Den kinesiska politiken har ofta liknats vid en pendel som svänger fram och tillbaka: […] Vi finner bilden av den svängande pendeln alltför mekanisk. En pendel lär sig ingenting av sina svängningar. Det har kineserna gjort. De har samlat erfarenheter. De har vunnit ökat självförtroende. De har gjort materiella framsteg. De har nått längre i sin utveckling. Då är det inte fråga om en pendel utan snarare om en spiralrörelse. Även den återvänder om och om igen till utgångspunkten – men varje gång på en ny nivå, ett steg högre upp. (s. 5)

Genom denna erfarenhetens rörelse närmar sig Kina sin framtid (i berättelsen), och reporten sig själv och sitt objekt (i berättandet). Här finns en dialektik mellan nu och då som går igen på båda planen, som lyckas karaktärisera den kinesiska politiken såväl som ”berättelsen om hur reportern upptäcker verkligheten.”[501]

Hur ska man förstå denna rigorösa uppbyggnad kring en sjutton år lång erfarenhet i *Kina nu*? Den fäster naturligtvis en alldeles särskild tyngd vid

det skrivande subjektet, åberopandet av erfarenheten hänger intimt samman med bilden av den implicite reportern. Sven Lindqvist hör till dem som genom mångårigt arbete, genom en uttalad personlig hållning och genom att ha verkat i olika medier och genrer, implicerar en reporterbild som garanterar trovärdighet långt utanför varje enskild text.[502] Ett sådant påtagligt utnyttjande av den implicite reportern öppnar för möjligheter i konstruktionen av berättaren – en berättare som i Lindqvist fall alltid rör sig om en jagberättare.

Det är intressant att se hur flera läsare av Lindqvists reportage sökt att få fatt på det som utmärker denna berättarkonstruktion. Sara Danius:

> I Sven Lindqvists böcker löper två huvudberättelser sida vid sida. Den ena kretsar kring sakframställningen i en mer konventionell mening, medan den andra gestaltar hur berättarjaget söker efter den kunskap som så småningom leder fram till själva sakframställningen. Forskning och självbiografisk reflektion […][503]

Detta kan även beskrivas som erfarenhetens dubbla spelplaner som ovan presenterades; undersökningsobjektets och subjektets. Men här anas också den spänning som den här avhandlingen funnit karakteristisk inte bara för Lindqvists reportage, utan också för reportagets genre i allmänhet – spänningen mellan upplevelsen och reflektionen. På liknande sätt menar Peter Hansen att det redan i de asiatiska artikelserierna finns typiska inslag av Lindqvists reportagekonst:

> Framställningarna växlar mellan personliga intervjuer och upplevelser å ena sidan, översiktliga presentationer och analyser av politiska, sociala och ekonomiska omständigheter å den andra.[504]

Och sedan om spänningen som nedsjunken i konstruktionen av jagberättaren, apropå de självbiografiska romanerna:

> Den flerstämmighet som oftast finns i Lindqvists böcker blir i dessa romaner särskilt tydlig, i växlingen mellan det sentida kommenterande jaget och det yngre upplevande jaget.[505] (s.11)

Det är uppenbarligen något i Lindqvists texter som provocerar fram en särskild uppmärksamhet kring denna konstruktion av jaget, som ju även är

konstituerande för hela reportagets genre. Låt oss titta på ett exempel där genrens karakteristiska separation av upplevande jag och berättande jag driver berättandet i *Kina nu*:

> I den mjölkvita morgondimman glider ett släp svarta bilar genom Peking. De är av märket Röda Fanan och har mörka gardiner för bakrutorna. Jag hänger efter, nyfiken att få veta vart dessa dignitärer är på väg så tidigt på morgonen. […]
> Vi passerar rader av ministerier och institutioner och kommer långt ut i de västra förorterna. Var kan de vara på väg?
> Nu förstår jag. Till kyrkogården.
> Martyrernas kyrkogård Babaoshan har bråda dagar denna höst när kulturrevolutionens offer återupprättas. I morgon kommer det att stå en sån här liten notis i tidningarna:
> Förre borgmästaren i Shanghai, Zao Diqui, som dog vid 67 års ålder den 23 mars 1976 på grund av fysisk och psykisk tortyr […] (s. 47)

Det upplevande jagets nyfikenhet övergår i det berättande jagets långa redovisning av alla de notiser om kända och okända offer för falska anklagelser som nu får sin upprättelse. Konstruktionen är inte mer uppseendeväckande än vad jagberättande i reportage vanligtvis är. Erfarenheten har inte heller större utrymme i spänningen mellan upplevelse och överblick än vi har sett på andra håll i reportageanalyserna. Det som istället visar sig vara utmärkande är det explicita åberopandet av erfarenheten. Det sker genom paratextuella kommentarer (som det företal jag citerade ovan), men också genom metakommentarer. Berättaren garderar ideligen sin samhällsanalys med hänvisningen till sin förankring i landet – ”Det [Peking] är, bortsett från Stockholm, den stad där jag bott längst och den jag känner bäst.” (s. 7) Erfarenheten knyter trovärdighet till den implicite reportern. Med en sådan förankring räcker det med att det upplevande jaget visar sig på plats, som en nyfiken trafikant som följer efter dignitärerna mot kyrkogården en tidig morgon, för att upplevelse och erfarenhet ska framstå som mycket mer betydande för konstruktionen än vad de är.

Frågornas plats och dissonansens förskjutning

I *Kina nu* utnyttjas inte ett dissonant förhållande mellan berättandet och upplevelsen, inte så som vi tidigare noterat att dissonansen bär upp berättandet i moderna reportage. De paratextuella och metatextuella kungöranden av erfarenhetens rörelse, finns inte avspeglade i konstruktionen av jagberättaren på det sättet. Den upplevande delen finns där som en garant för erfarenheten, men trovärdigheten skapas inte genom att vi får följa med i det berättande jagets process av rannsakning av sin upplevelse. Vi får sällan *erfara* tillsammans med subjektet, utan oftare ta del av erfarenheten som avslutad och redan bestämd. Det finns två förklaringar till detta. Den ena har att göra med att klyvnaden i berättaren upptas av någonting annat än det berättande jagets ifrågasättande av det upplevande jagets erfarenhet. Den andra har att göra med att dissonansen och ifrågasättandet av upplevelsen istället uttalas på en annan nivå i subjektiviteten. Låt oss börja med det sistnämnda.

Retrospektion, distans och erfarenhetens struktur i *Kina nu* har två nivåer. Det ena handlar om en övergripande historisk temporal distans mellan då och nu ("det har gått 17 år sedan sist"). Det andra handlar om reportageberättandets ständiga klyvnad i berättaren mellan ett då och ett nu ("det här upplevde jag, nu följer tolkningen"). Den dissonans som vi först saknar i berättarjagets diskurs i *Kina nu*, återfinns istället i ett explicit hävdande av att tid har gått och att berättaren måste ompröva sina åsikter:

> Jag trodde att kineserna gradvis var på väg tillbaka till små brukningsenheter i familjens eller den lilla gruppens regi och jag välkomnade återtåget. […]
>
> Sedan dess har jag varit i Indien och Latinamerika, jag har intervjuat hundratals fattigbönder och lantarbetare och studerat jordreformer i mer än 20 länder. Nu har jag också varit tillbaka i Kina och sett vad folkkommunerna åstadkommit där, så medger jag oförbehållsamt att jag hade fel. (s. 13)

Det berättande jaget berättar om sitt misstag, de felaktiga slutsatser som dragits av ett *tidigare* berättande jag. I det här reportaget finns inte bara den vanliga skillnaden mellan att uppleva och att berätta om det. Här finns även skillnaden mellan två upplevelser och två berättanden om desamma – i samma text, hänvisande till samma implicite reporter. Resultatet blir att ifrågasättandet både är påtagligt, och samtidigt fullkomligt frånvarande. Det berättande jaget är tvärsäkert – inte minst när det gäller sina tillkortakommanden.

Ibland sker förebråelsen också med självironi.[506] Mot slutet av reportaget ställs ifrågasättandet på sin spets, när reporterjaget återser en gammal vän och återupptar ett samtal om sanning:

> Jag insåg inte hur klass- och kulturbunden min uppfattning om verkligheten var. Jag trodde att den lägre medelklassen i Sverige hade en måttstock med vilken hela världen kunde bedömas. När jag läser mina anteckningar från den tiden så häpnar jag över min okunnighet, men framförallt över min självsäkerhet. (s. 69)

Ifrågasättandet av den egna verklighetsuppfattningen är vid första anblicken reportagegenrens typiska. Men ändå inte. Distansen och återblicken i vilken ifrågasättandet äger rum, är distansen mellan det berättande jaget och det forna berättande jaget. Någon dissonans enligt vår tidigare definition är det alltså inte fråga om – det berättande jaget tvekar inte om att på ett korrekt sätt ha förstått sitt misstag.

Det moderna reportagets immanenta ifrågasättande av den egna verklighetsuppfattningen har på det här sättet förflyttats till en annan dimension av subjektskonstruktionen. Hur påverkar detta trovärdigheten? Å ena sidan knyts trovärdighet till den implicite reportern på ett liknande sätt som när dissonans verkar mellan berättande och upplevande jag, eftersom det fortfarande är med en ärlighetens retorik som subjektet visar upp sitt misstag. Särskilt eftersom detta förekommer så frekvent i *Kina nu*, framstår bilden av reportern som en föredömlig självrannsakare och sanningssökare. Å andra sidan skyms upplevelsen när fokus istället hamnar på två temporala versioner av reflektionen. Att ifrågasätta en uppfattning man hade för sjutton år sedan, är helt enkelt inte lika omstörtande och genomgripande som att ifrågasätta sin uppfattning av det som man just befinner sig mitt upp i. Framhävandet av reflektion och analys sker därför ytterst på bekostnad av upplevelsen.

I *Kina nu* framställs distansen mellan berättande jag och upplevande jag alltså med ett annat syfte än att visa upp tveksamheten inför upplevelsen. Det är här som de många frågorna har sin hemvist. *Kina nu* arbetar enligt de retoriska frågornas princip, och det upplevande jagets viktigaste uppgift är att motivera frågan och svaret. Inte för att frågan konsekvent utgår från upplevelsen (vilket man ju kunde tänka sig), utan bara eftersom en atmosfär av upplevelsens jag hänger kvar i texten och motiverar retoriken. Låt oss gå tillbaka till exemplet med det kapitel som inleds med att det upplevande jaget

följer efter Röda Fanans mörka bilar mot kyrkogården (s. 47) – det är bara några meningar i inledningen som etablerar stämningen av att berättaren är på plats. Sedan följer redovisningar av researcharbetet för att finna dessa individuella öden bland notiserna, vilket leder vidare till frågorna:

> Dessa skrämmande berättelser ger anledning till många frågor.
> För det första: Ger de en sann bild av kulturrevolutionens Kina?
> Jag ser ingen anledning att betvivla uppgifterna i de konkreta fallen. […]
> Man frågar sig också: Är det slut nu? Eller kommer förföljarna i sin tur att bli förföljda i en ond cirkel?
> Upplysningarna på den punkten är hittills sparsamma. Vid ett massmöte i Urumchi […] (s. 48)

Berättaren ställer frågor till sig själv och svarar på dem. Upplevandets position – att han faktiskt varit på plats och pratat med människorna – gör denna strategi möjlig ur trovärdighetssynpunkt. Ibland är upplevelsen överväldigande och genererar vansinniga mängder frågor. Som när berättaren vandrar bland Shanghais affärer och jämför med det svenska utbudet (s. 33).[507] Då mynnar frågorna så småningom ut i en intervju med någon som kan svara – svara på vem som bestämmer vad som ska säljas, och hur man vet vad det kinesiska folket behöver:

> En liten stram man kom till vårt hotellrum. Han presenterade sig som anställd vid *Det första Varuhuset*, Shanghais NK, och svarade såhär: (s. 33)

Både frågorna till sig själv och frågorna till intervjupersonerna behöver förankringen i upplevelsen. Men upplevelsen i sig får i det här reportaget stå tillbaka för det berättande jagets suveränitet.

Retorik och moral

I *Kina nu* finns en tydlig retorik i frågorna, även när de är riktade mot en intervjuperson. Berättaren liknar en förhörsledare som inte hymlar med sin vetskap om vart svaren ska leda. Kapitlet ”Vad skulle Mao ha sagt?” excellerar i berättarens kontroll över situationen, upplevelsen av mötet i intervjusituationen är bortskuren.

> – Jag har bett att få besöka den här fabriken, säger jag, eftersom ni var särskilt aktiva i kulturrevolutionen. […] Då, för tio år sedan kritiserade ni revisionisterna för att vilja ”sätta produktionen främst”. Hur ser ni på den kritiken i dag? Var den rättvis?
> – Nej, säger direktör Lo, den var inte rättvis. […] (s. 19)

Snart visar sig ett mönster i frågeställningarna. Berättaren vet redan när frågorna ställs att direktören kommer att ta avstånd från den kritik som bommullsfabrikanterna tio år tidigare, i en artikel från 1968, förde fram.

> – Ni kritiserade också revisionisterna för att de styrde fabriken med regler och övervakning. Var det en riktig kritik?
> – Nej, en fabrik måste ha regler liksom ett land måste ha lagar. (s. 19)

Efter ytterligare en rad ”var det en riktig kritik?”, vinklade och ledande frågor, så kommer då den stora frågan – ”Och vad skulle Mao själv ha sagt?” (s. 21) Men den frågan kan berättaren bara rikta till sig själv –

> Om Mao kunde betrakta allt detta från sin himmel, så tror jag han skulle säga:
> – Vad var det jag sa! Här har ni nu den revisionism jag varnade för. Jag visste att så fort jag lagt näsan i vädret så skulle den komma. (s. 23)

Den långa presentationen av Maos tankar som sedan följer kan berättaren kosta på sig eftersom upplevelsen är dokumenterad, även om den inte är genomlevd i texten. Samtalet var bara ”ett exempel på en lång rad samtal vid ett tjugotal olika fabriker” (s. 23). Så legitimeras slutsatserna. Därför finns inte heller plats för den enskilda upplevelsen.

Framskjutandet av den berättande, analyserande och reflekterande delen av berättaren har alltså en stark koppling till den självsäkerhet och retorik som reportersubjektet förmedlar. Det politiska och moraliska patos som omsluter reportaget är signifikativt för många av Lindqvists böcker, och har ofta uppmärksammats. Stig Hansén snuddar vid hur stringensen i den moraliska attityden hos Lindqvist hindrar subjektet från att förlora sig i upplevelsen och i stämningen i mötet med det främmande:

> Vad det beror på att Lindqvist ser när andra förblindats är svårt att säga. I mycket är det, tror jag allt mer, en fråga om moral och hållning och attityd. Det är så lätt att det exotiska skymmer och ställer sig i vägen.
>
> I vilket fall:
>
> Det finns massor av öppnande, kalla det gärna avslöjande, passager i texterna från Kina. Sådana som ger oss en skymt av himlen, som är uttalat politiska, som dissekerar och analyserar, som visar att ett föredöme också kan förvandlas och bli en föreställning.[508]

Drivet i berättarens idealistiska skärskådan blir också en strategi för att hålla sig distanserad, för att inte bli för färgad av omgivningen, för att kunna se klart. Den målmedvetenheten som Hansén beskriver återkommer även hos andra läsare av Lindqvist reportage. Åke Lundqvist menar att Lindqvist skriver ”I lidelsefull ansträngning att fånga och övertyga läsaren om den sanning han funnit”, och beskriver honom som ”en av vår litteraturs styvaste retoriker”.[509] Lindqvist själv menar också att värderingarna ska vara öppna i texten och att den analytiska processen måste visas.[510] I en intervju säger han apropå sin stora förebild Artur Lundkvist:

> Men … jag var redan då lite kritisk till hans okritiska hållning inför vad han såg och framförallt vad han hörde. Han var så lite analyserande.[511]

Möjligheten för ett reportage att använda ett så tydligt idealistiskt och didaktiskt tonläge hos berättaren, så som sker i *Kina nu*, är beroende av den hänvisning till erfarenheten och trovärdigheten som vi sett i andra delar av subjektskonstruktionen. Det moraliserande tilltalet blir på så vis balanserat.[512] Men det går inte att komma runt faktum att reportagets genre på det här sättet tänjs. Berättelsen om reporterns möte med verkligheten är undertryckt de sanningar och slutsatser som berättaren kommit fram till. Den omfattande analysen och reflektionen som det berättande jaget genererar kan i långa stycken betraktas som essä. Vi har även tidigare sett hur ett essäistisk patos i reportersubjektet ibland dominerar över det upplevande jagets diskurs,[513] och Lindqvists reportage ger anledning till att uppmärksamma den relationen.

Mötet i andra hand

Sven Lindqvist förståelse av reportagegenrens betingelser poängterar upptäckten av verkligheten, snarare än den mötessituation som berättelsen om reporterns upptäckt grundar sig i. Skillnaden innebär en förskjutning av fokus, att den genomgripande mötessituationen i *Kina nu* kommer i andra hand. Metaberättelsen om mötet är i första hand en förevändning för slutsatserna. Det Kina som reportersubjektet återvänder till efter sjutton år är fullt av ”vänner”, men återseendet och mötet har inget egenvärde i reportaget.

> För Kinas intellektuella innebar den perioden [kulturrevolutionen] katastrof.
> – Vår forskningsgrupp upplöstes, berättar en historiker bland mina vänner, allt vårt arbetsmaterial beslagstogs. Vi förödmjukades till det yttersta. […] sedan skickades hela gruppen ut på landsbygden för fyra års arbete. (s. 11)

Berättaren stannar inte upp för den individuella tragedi som målas upp. Istället försöker han släta över traumat, arbetsgruppen hade ju trots allt fått vara tillsammans, och kunde stödja varandra. Varpå vännen påpekar att han trots allt blev skild från sin fru och att barnen uppfostrades på barnhem. Men berättaren förnekar sig inte, utan hastar vidare till sin berättande och reflekterande position. Det finns andra vänner, som fått sina böcker nermalda till pappersmassa, och flera slutsatser som väntar:

> Ibland tror jag att förråden av optimism och kulturvilja i Kina är outtömliga. Samma människor som förföljdes under det stora språnget 1958 och kom tillbaka och började om i gen 1961–62, samma människor blev återigen offer 1966 och kommer nu tillbaka och börjar om igen 1978–1979. (s.11)

Berättarens nonchalans inför mötet vägs emellertid upp av förtroendet för en sympatisk implicit reporter. Reportagets helhet är inte hotad. Mötet finns med, som utgångspunkt för erfarenheten, och metakommentarer försäkrar oss om att mötet är viktigt, och att det utgör grunden för reportaget. Återigen är det alltså det berättande jaget som har ordet, som talar om hur det är. Kapitlet ”Direktören som kom tillbaka” stryker under att det bakom varje artikel finns ett mycket stort antal möten med människor och platser.

> Men framförallt ville jag *träffa* ytterligare en sån här direktör som hade blivit störtad under kulturrevolutionen och som nu hade återfått sin makt. Jag ville se honom i ögonen.
>
> Jag ville *träffa* ytterligare några av dessa rebell-ledare […] (s. 24)

I det följande kapitlet finns anteckningarna från en intervju. Där, innan samtalet kommer igång, innan anteckningarna blivit en färdig text – där anar man också för första gången den mötessituation och det upplevande jagets reflektion, det som *Kina nu* så ofta hänvisar till men aldrig visar upp.[514]

När mötessituationen på det här sättet kommer i andra hand, och upplevelsen får stå tillbaka för det berättande jagets dominans, är det angeläget att förstå hur subjektiviteten förskjuts mot essäistikens subjektivitet. Som jag tidigare noterat är det betoningen av mötet som skiljer reportagets genre från andra journalistiska genrer som använder subjektivitet som litterär strategi.[515] Essäns modus och angreppsätt är sökande och prövande, där reportagets är upplevelse och möte. Essäns röst och ton blir därför en annan, vilket i det här reportaget ska visa sig som en särskild omfamning av illokutionen.

I förlängningen kräver denna förskjutning mot det essäistiska också en omprövning av hur etiken ska förstås. Etiken har visat sig så nära förbunden med mötet och med subjektets tillblivelse, men *Kina nu* överraskar genom att främst visa fram detta som en platt hänvisning. Vi kan konstatera att etiken till viss del lämnat plats för moralen – för reporterns medvetna och rättfärdiga ansvarstagande. Men det betyder inte att rörelsen inom subjektet avstannat. Berättandets akt och rörelse är fortfarande mycket betydande, men måste utläsas på ett annat sätt.

Det är frågan och svaret inom subjektet, det som vi tidigare uppmärksammade apropå berättarens klyvnad, som med en dialektisk rörelse driver berättandet i *Kina nu*. Frågan och svaret tar upp den plats där vi i så många analyser funnit subjektets ifrågasättande av sig själv, och detta leder till helt andra förutsättningar för lyssnandet, ansvaret och åtskillnaden i etiken. Frågan och svarets strategi innebär inte samma medvetna ödmjukhet inför etiken – reportersubjektets drivkraft är i *Kina nu* uppenbarligen att söka förståelse och att dekonstruera annanheten. När reportern inte längre förstår skeendet 1966 slutar han skriva om Kina, ”jag hade gått vidare till en ny kontinent”(s. 51)

Rörelsen som frågan och svaret sätter igång inom subjektet lyckas ändå på något vis leda fram till en etisk insikt som bevarar distansen till den andre. Sista kapitlet ”Samtal om krig och sanning” illustrerar hur rörelsen inom subjektet

likväl handlar om mötet och ansvaret. Reportersubjektet återser en vän efter sjutton år och forstätter samtalet om olikheter i synen på verkligheten och framtiden. De förstår att de inte förstod varandra riktigt då, och att de kanske inte heller gör det nu, men att samtalet är större än så och att det måste fortgå.

> – […]När jag läser mina anteckningar från den tiden så häpnar jag över min okunnighet, men framförallt över min självsäkerhet. Jag undrar vad jag kommer att häpna över när vi träffas nästa gång…
> – Vi har kommit varandra mycket närmare, sa han.
> – Mycket närmare, sa jag. (s. 69)

Att komma närmare är det som drivit berättandets rörelse, av frågan och svaret, genom hela reportaget. (Den som analyserar Cecilia Lindqvists fotografier i *Kina nu* kommer snart att se hur de illustrerar distansen som subjektet kämpar med. Bortvändheten är påtaglig även i de porträttbilder där ansikten ser rakt in i kameran.) Men bortom denna intention, finns en annan del av rörelsen, den som handlar om illokutionen och den etiska aspekt som blir synlig där.

Illokutionen omfamnad

De längre analyserna i den här undersökningen har hittills uppmärksammat olika betoningar av litteraritet, oftast varierande mellan subjektivitet och narrativitet. Litterariteten i *Kina nu* beskrivs bäst som en betoning av illokution – av den performativa rörelsen mot läsaren.[516] Det ska betraktas som ett resultat av de essäistiska inslagen hos det berättande jaget, vars diskussioner och provokationer kräver en särskild relation till läsaren. Om den kinesiska kärleken i litteraturen och om diskreta ömhetsbetygelser:

> Överspänt, säger kanske somliga. Men miljoner läsare i Kina har känt igen sig i den här berättelsen. Det är så man älskar – […]
> Femtonårigt, tycker andra. Men varför så nedlåtande? Finns det i så fall inte något femtonårigt i all kärlek? Jag hoppas sannerligen få slippa uppleva den dag då jag inte längre kan överväldigas av stor längtan, lustfylld oro och smärtsam förvirring. (s. 39)

Läsaren är i högsta grad implicerad i *Kina nu*, och berättaren närmar sig denne med frågan och svarets performativa strategi. Här känner vi den angelägenhet och målmedvetna intention som håller sitt grepp om reportaget.

Tilltalet i Lindqvists texter har även diskuterats i anknytning till andra av hans böcker. När Horace Engdahl diskuterar olika typer av sanning – kunskap och insikt – i Lindqvists *Utrota varenda jävel*, vidrör han både tilltalets betydelse och kopplingen till essän.

> Sven Lindqvists texter ser på läsaren – det är något djupt karaktäristiskt för dem. När man läser honom känner man sig iakttagen.[517]

Denna delaktighet förknippar Engdahl med vittnesmålet och insikten, som genererar en annan sanning än den vetenskapliga faktakunskapen. Som exempel på ett litterärt modus med möjlighet att medla mellan dessa två oförenliga former av sanning anför Engdahl essän:

> Essän är dömd att irra mellan kunskapen och insikten och åter, utan vila. Dess väsen är nomadiskt.[518]

Det som ytterst beskrivs är skillnaden mellan upplevelsens insikt och överblickens distanserade berättande, samt deras samverkan i texten. Även om det inte endast är en journalistisk förståelse av essän som Engdahl avser, är det intressant att jämföra tanken med det som jag funnit karakteristiskt för reportagets genre. I min undersökning har reportagets pendling mellan upplevelse och faktarapportering visat sig fylla en liknande funktion. Både reportaget och essän (enligt Engdahls förståelse) behöver referera till en dubbel botten i jaget inför beskrivningen av verklighet och sanning. Skillnaden mellan reportage och essä är, vill jag föreslå, att reportagets behov av att omhulda insiktens plattform – mötet och upplevelsen – är överhängande och avgörande.

Vidare blir det då intressant att fundera över Engdahls slutsats om varför kontakten med läsaren är så angelägen: Sanning i form av insikt avkräver läsaren delaktighet, och gör att vi inte kan vända oss bort. Även detta stämmer väl överens med reportagegenrens performativitet generellt, men framstår som alldeles särskilt påtagligt i det här specifika reportaget. I *Kina nu* finns en omfamning av det illokutionära som inte bara kan kopplas till den övergripande pendling mellan kunskap och insikt som uppenbarligen utmärker både reportagets och essäns genre. Snarare ska vi uppmärksamma

hur subjektivitetens förskjutning mot det essäistiska förändrar tonen i det berättande jagets diskurs. Betoningen av prövandet, frågan och svaret, är det som leder fram till denna särskilda illokution, och den kräver en annan, mer resonerande delaktighet av läsaren.

Tendensen att avsluta stycken och kapitel (och även hela reportage)[519] med frågans retoriska eko, visar hur den kontaktetablerande rörelsen vägrar ett avslut och avkräver en implicit läsares engagemang långt bortom textens sista ord.

> Det är begripligt att de kinesiska intellektuella inte vill ifrågasätta en politik som äntligen återgivit dem deras arbetsmöjligheter. […]
>
> Men vi andra måste ju fråga oss vad som blivit av de värden som kulturrevolutionen stod för. Den var ju inte bara våld och förnedring. […] Vad finns det kvar i dag av allt detta som en gång kom kulturrevolutionen att gå som en elektrisk stöt genom världen? (s. 11)

Så avslutas kapitlet ”Peking mellan då och nu”.

Det angelägna i tilltalets riktning mot den tänkte läsaren kan inte bara avfärdas som ett led i en retorisk och moralisk agenda. Det finns en kraft i illokutionen som inte kan förklaras med intentionen och det dokumentära syftet. Som jag tidigare hävdat,[520] kan en del av illokutionen härledas till etiken. I *Kina nu* finner vi inte samma uttalade metahantering av etiken som andra reportage gett prov på, men hänvändelsen mot den tänkte läsaren innebär i sig ett etiskt ansvar och att subjektets tillblivelse gestaltas. Betraktat ur en sådan synvinkel har de essäistiska inslagen i berättardiskursen inte underminerat reportagets etiska grund, endast förflyttat tyngdpunkterna på ett sådant sätt att genregränserna utmanas – något som ligger helt i linje med Lindqvists övriga författarskap.

6. Joan Didion – *Slouching towards Bethlehem*

När Joan Didion (1934–) etablerar sig som skönlitterär författare, med *Play It as It Lays* (1970) och *A Book of Common Prayers* (1977), har hon redan skrivit sig in i journalistikhistorien och den amerikanska nyjournalistiken. Drygt tjugo år gammal gör hon sig ett namn som journalist i New York och skriver för *National Review*, *Vouge* och flera andra prestigefulla tidskrifter. När samlingsvolymen *Slouching towards Bethlehem* kommer 1968 är artiklarna även hämtade från *New York Times* och *The Saturday Evening Post*. Utöver skönlitteratur och journalistik har Didion, tillsammans med sin man John Gregory Dunne, skrivit och adapterat texter för film.

Efter de frågeställningar om reportagegenrens förhållande till essäistisk självframställning som aktualiserades i läsningen av Sven Lindqvist reportage, blir det intressant att gå vidare med genrefrågan till Joan Didion. Hennes journalistiska produktion räknas i dag som en självklar del av ”new journalism”, men intressant nog är det under rubriken ”essays” som vi finner mågna av de texter som enligt den här undersökningen tveklöst faller in i reportagets kategori. Samlingsvolymen *Slouching towards Bethlehem* ges exempelvis ut med underrubriken *Essays*, även om texttyperna varierar. Utöver det titelreportage som jag ska analysera finns där ”Some Dreamers of the Golden Dream”, ett reportage om den uppmärksammade mordrättegången mot Lucille Miller, som publicerades i *The Saturday Evening Post* 1967. När Mark Royden Winchell 1980 ägnar en bok åt Didion och ska hantera ”Some Dreamers of the Golden Dream” tvekar han inför begreppen och kommer till slut fram till att det handlar om en ”nonfiction short story”.[521] Kategoriseringen av texterna underlättas inte heller av att Didion, i sin utgivning av dessa ”essays”, omtalar sig själv som reporter, vilket tydliggör det journalistiska anspråket och att hon ser sig som en undersökande journalist på plats i händelserna.

Utan att gå in djupare i essäns genrediskussion, och utan att vidare gå in på

skillnaden mellan en anglosaxisk användning av ”essay” och svenskans ”essä”, kan noteras att volymen *Slouching towards Bethlehem; Essays* innehåller både reportage och personliga essäer.[522] I kapitlet ”Personals” finns texterna ”On Morality” och ”On Keeping a Notebook”. Dessa essäer gör emellertid inget journalistiskt anspråk, så som de essäistiska inslag vi mötte i Lindqvists reportage. Därför förefaller det än märkligare att skillnaderna mellan texttyperna negligerats i receptionen av Didions författarskap. I *The Critical Response to Joan Didion*[523] passerar reportagen som essäer utan vidare diskussion. Chris Anderson tillhör undantaget – men hans argumentation gäller tvärtom varför Didions texter överlag *inte* ska betraktas som reportage. Han föredrar essägenren eftersom han betraktar essän som en form som motsätter sig strikt journalistiska och undersökande reportage – och det är denna form som han anser Didion behärska till fulländning.[524]

Motrörelsen mot den traditionella journalistiken finns också uttalad både i Didions essäer och i hennes reportage. Reflektionen över det egna jagets plats i texterna återkommer, mycket explicit. Om subjektiviteten, och om skillnaden mellan dagboksskrivandet och noteringsblockets (reporterns) ständiga anteckningar, skriver Didion i essän ”On keeping a Notebook”. Hon påpekar att vi är uppfostrade att finna andra mycket mer intressanta än oss själva, att absorberas av andras liv och drömmar –

> And so we do. But our notebooks give us away, for however dutifully we record what we see around us, the common denominator of all we see is always, transparently, shamelessly, the implacable ”I.”[525]

Hos Didion framskrivs alltid detta jag, det som riktar sig mot andra, men som likväl återvänder till, och använder, den egna upplevelsen, ”*How it felt to me*”[526]. Det är medvetenheten om detta som placerar hennes reportage i främsta ledet för den nyjournalistiska skolan under 1960- och 70- talet. Under den tiden delar hon huvudtema – intresset för amerikanska erfarenheten och landets utveckling – med Tom Wolfe, Norman Mailer och Truman Capote. Men att ställa upp Didion bredvid dem visar också upp den stora variation och spridning som den nyjournalistiska riktningen står för. Den subjektivitet som hos Didion vilar på en personlig grund, i bemärkelsen självbiografisk, står i stark kontrast till den tillbakadragna subjektiva hållning som vi såg hos Capote. Ändå delar Didion och Capote i mycket det distanserade förhållningssättet till skeendet. Mailer och Didion har ett liknande sätt att

förhålla sig till det självbiografiska, och Wolfe och Didion delar berättandets förankring i det upplevande jaget – men ändå ger Didions subjektiva hållning en helt annan effekt på reportagetexten. Hos henne finns en elegisk ton, ett historiskt vibrato, en resonans av intertexterna, och ett modernistiskt eko som även leder tankarna till det reportage av Djuna Barnes som inledde den här undersökningens analyser.

Det reportage av Joan Didion som jag nu ska undersöka är ”Slouching towards Bethlehem” – titeltexten ur samlingsvolymen med samma namn.[527] Reportaget är alltså en av de texter i samlingsvolymen som, trots benämningen ”essay”, bör läsas som ett reportage. Texten har alla kriterier av samtidighet, nyhetsvärde, och innebär berättelsen om reporterns möte med verkligheten på det sätt som jag i den här undersökningen beskrivit reportaget. Intressant med *Slouching towards Bethlehem* är både att det är mycket karakteristiskt för Didions sätt att skriva journalistik under den här tiden, och att särdragen dessutom är mycket tydligt understrukna. Texten får karaktär av formmässig programförklaring, långt utöver att den ger namn åt bokens samling. Didion skriver i förordet att *Slouching towards Bethlehem* var den allra viktigaste texten att skriva, inte bara för ämnets egen skull, utan för författarens personliga fortlevnad:

> It was the first time I had dealt directly and flatly with the evidence of atomization, the proof that things fall apart; I went to San Francisco because I had not been able to work in some months, had been paralyzed by the conviction that writing was an irrelevant act, that the world as I had understood it no longer existed. If I was to work again at all, it would be necessary for me to come to terms with disorder.[528]

När texten publicerades kände hon sig emellertid missuppfattad, eftersom den stora ödesfråga som hippielivet i Haight-Ashbury aktualiserade för henne, gick läsarna förbi. Dagens läsare har andra förutsättningar. I 2000-talet kvarstår varken subkulturens romantiska frihetsskimmer, eller den andra sidan av debatten, som visade upp hippiefenomenets utbredning med en konservativ vinkling. *Slouching towards Bethlehem* är likväl fortfarande angeläget – just på det sätt som reportagetexters litteraritet möjliggör, genom att bädda in till synes historiskt isolerade företeelser i lager av universalitet och tidlöshet.

Den ekande intertexten

Det är William Butler Yeats dikt ”The Second Coming” (1919) som slår an tonen för *Slouching towards Bethlehem*, och den är så viktig för reportaget att vi behöver minnas den i sin helhet inför analysen:

> Turning and turning in the widening gyre
> The falcon cannot hear the falconer;
> Things fall apart; the center cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world,
> The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
> The ceremony of innocence is drowned;
> The best lack all conviction, while the worst
> Are full of passionate intensity.
>
> Surely some revelation is at hand;
> Surely the Second Coming is at hand.
> The Second Coming! Hardly are those words out
> When a vast image out of *Spiritus Mundi*
> Troubles my sight: somewhere in the sands of the desert
> A shape with lion body and the head of man,
> A gaze blank and pitiless as the sun,
> Is moving its slow thighs, while all about it
> Reel shadows of the indignant desert birds.
> The darkness drops again; but now I know
> That twenty centuries of stony sleep
> Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
> And what rough beast, its hour come round at last,
> Slouches towards Bethlehem to be born?[529]

I förordet till artikelsamlingen skriver Didion att bokens namn kommer sig av att dessa rader från dikten ekat i hennes öra under flera år –

> The widening gyre, the falcon which does no hear the falconer, the gaze pitiless as the sun; those have been my points of reference, the only images against which much of what I was seeing and hearing and thinking seemed to make any pattern.[530]

Som jag tidigare noterade i avsnittet om intertextualitet,[531] så är diktens främsta funktion att slå an tonen för reportaget, att förankra reporterjagets belägenhet inför skeendet och texten.[532] Men trots sin kraft så hänger intertexten ändå lös vid sidan av reportaget. Den fungerar som en referens snarare än som ett fullskaligt utbyte med Yeats litterära universum. I det här fallet är det just detta som är meningen, en möjlighet för *Slouching towards Bethlehem* att trots allt erbjuda en representation. Det är ingen tillfällighet att det är med beskrivningen av ett eko som Didion förklarar diktens betydelse för texten. Just så, som ett stycke mening som slitit sig loss, som ljuder och genljuder, fungerar ”The Second Coming” för reportaget. Som Didion påpekar i citatet ovan så handlar det om lösryckta bilder – ingen tolkning eller sammanhang finns inom räckhåll, reportaget kan bara sända dem vidare i den ekande rörelsen.

Det ödeland som diktjaget får en glimt av i ”The Second Coming”, och som Yeats upplever efter första världskriget, väcks visserligen till liv för reporterjaget i mötet med subkulturens leverne i San Francisco, men det är inte det direkta sambandet som är intressant för reportaget. Reportagetexten gräver i dikten, som om den vore en källa av referenser, och finner att varje ord och vändning kan vara en ledtråd, en möjlig väg att trots allt kunna skriva om denna apokalyps. Intertexten framstår i någon mening som det enda sättet att förstå världen, och reporterjaget identifierar sig med diktjaget, antar dess perspektiv och vägledning. Därmed pekar intertexten både bakåt mot något slags förflutenhet, samtidigt som den erbjuder en möjlig väg framåt. Även på det sättet är det intertextuella förhållandet nödvändigt för berättandet att navigera efter.

Många utläsare av reportaget har tagit fasta på de tydliga modernistiska kopplingarna mellan reportagetext och dikt. Främst handlar det om hur den atomisering som reporterjaget talar om i förordet, att världen faller samman, visar sig som berättelsens sönderfall i textens fragment.[533] Men tematiskt och stilistiskt söker reportaget även stöd i dikten på ett mycket konkret och nära sätt, i det närmaste som en mall. Det gäller förtroendet för bildfragmentet, subjektets distanserade förhållande till karaktärerna och flera tematiska understrykningar. Vi ska börja med fragmenteringen.

Odjuret i stroboskopbelysning

Allt faller samman. Fragment och ögonblicksbild. Efter alla analyser i den här undersökningen av moderna reportage där detta visat sig på olika sätt betydelsebärande, konfronteras vi åter igen med dessa beståndsdelar. Men det leder inte till någon upprepning. Uttrycket som modelleras fram med fragmenten är unikt. Bildligheten kan betraktas som lika stelnad som i Barnes *Vagaries Malicieux*, och fragmenten motsätter sig på ett liknande sätt all betydelseproduktion. Men det är inte associationen som driver narrativiseringsprocessen – det är istället ekot, det som intertexten erbjuder, som står för framåtrörelse. Hos Yeats får diktjaget bara en hastig skymt av besten i ökensanden, dess släpande steg, men det räcker: "The darkness drops again; But now I know". När den blixtrande bilden försvinner uppstår ekot, och detta som tystnaden efterlämnar innan nästa bild tar vid. Resonansen inskärper något slags förvissning hos reporterjaget, också när allt annat är obegripligt. Fragmenten passerar revy: någon har satt upp en lapp med en nödrimmad dikt som efterlyser en saknad vän. (s. 85) Någon frågar den trettiotvåårigа reportern hur gammal hon är och tröstar henne med att det finns gamla hippies också. (s. 94) Någon röker sitt morgonhasch och funderar över skillnaden mellan att bli hög på ett mantra och på syra (s. 120). En treåring närapå bränner ner ett hus, och tuggar på elsladdar medan de vuxna försöker rädda haschet som eldsvådan smält. (s. 128). I den svarta tystnaden mellan sekvenserna varseblir vi odjuret som närmar sig. Ögonblicksbilden kan inte betyda i det här reportaget, förrän den redan är borta.

Blixtbelysningen av scenerna gör inte bara att berättelsen faller sönder, utan också att berättandet knappt kan beskrivas i termer av narrativiseringsprocess. Chris Anderson påpekar att diskursen hos Didion ibland blir ett bildkollage, snarare än en berättelse,[534] och behovet av att betona avbrotten är överhängande i det reportage som vi har framför oss. Kombinationen av realistiska detaljer, en berättare som nästan helt är hängiven upplevelsen, och dessa blixtbelysningar gör att jag vill beskriva processen som stroboskopisk. I stroboskopet lyses föremålet upp med ljusimpulser så att man kan studera dess rörelse och hastighet, och används det i diskoteket ger det intryck av att det rör sig i slow motion. Det upplevande jaget befinner sig, som vi ska se, mitt i ljusexperimentet (s. 97), och är paralyserad av blixtarna. Men stroboskopet ger möjlighet till rörelse, och kan liknas vid den performativitet som blixt och mörker skapar i det här reportaget.

När Janis P. Stout undersöker tystnaden och det hon kallar för en närvarande frånvaro i Didions romaner *Democracy* (1984) och *Play It As It Lays* (1970), kommer hon till en slutsats om de skönlitterära texterna som stämmer väl med ögonblicksbildens eko i *Slouching towards Bethlehem*. Hon menar att Didions användning av tomrum i texten är aktivt – i det närmaste aggressivt – och att de abrupta avsluten skapar ett vakuum som håller kvar mening.[535] Det vill säga mening i betydelsen meningslöshet och hopplöshet. När vi läser *Slouching towards Bethlehem* som ett reportage, förstärker det dokumentära anspråket effekten av den ekande tomheten mellan bilderna. Hopplöshetens tema finns även här, men när representationens problem dessutom måste konfronteras med journalistikens akuta krav på verklighetsåtergivning blir bristen på innehåll fullkomligt förlamande. Detta gör att behovet av intertextens förankring i historien framstår ännu tydligare. Som vi ska se är det bara den som kan förankras – skeendet, subjektet och personerna i reportaget saknar både förflutet och framtid.

När Didions fragmenterade prosa uppträder i reportagets dokumentära kontext, förstärks även bildfragmentens konkreta och detaljerade status. I studiet av hennes skönlitteratur har det konkreta främst poängterats av Chris Anderson, som menar att ”the rhetoric of particularity” är den centrala strategin.[536] Argumentet stöds av att Didion själv påpekat att hon är oförmögen till abstrakt tänkande, att hon av naturen är hänvisad till det konkreta.[537] Han ser hur hennes detaljer är laddade med mening och poängterar hur hon visar, snarare än berättar.[538] När vi läser *Slouching towards Bethlehem* som just ett reportage, är detta emellertid allt annat än förvånande. Bearbetningen av detaljer har på olika sätt visat sig bärande för den dokumentära ansatsen i samtliga reportagetexter som ligger till grund för den här avhandlingen. Det intressanta är för reportageläsningen snarast vilken typ av detaljer som lyfts fram. *Slouching towards Bethlehem* vänder ryggen åt faktadetaljer (i betydelsen vem, var och när), och koncentrerar sig på perifera, inramande detaljer som bygger upp bilden.

> Thursday comes, some Thursday, and Max and Tom and Sharon and maybe Barbara are going to take some acid. They want to drop it about three o'clock. Barbara has baked fresh bread, Max has gone to the Park for fresh flowers, and Sharon is making a sign for the door which reads ”DO NOT DISTURB, RING, KNOCK, OR IN ANY OTHER WAY DISTURB. LOVE.” (s. 104)

Kontrasten mellan tidsangivelsens oväsentlighet och det versala utskrivandet av den hopplöst överlastade skylten, är karakteristisk för det här reportagets bildberättande. Fragmenten är tömda på innehåll – inte bara när det gäller analys och berättarreflektion – utan även när det gäller hårda fakta. Det är oklart från vem information kommer och vart den ska leda. När reportern letar efter någon som kallas Deadeye, är det både oklart vem han är, varför hon letar efter honom och vem som gett henne information om att han ska finnas på ”the Street this afternoon doing a little business”. (s. 86) Dessutom dyker han inte upp.

För en dokumentär text är denna dimension av återhållsamhet något som betonar programförklaringen – och som ytterligare stärker intertextens betydelse för texten. Genom att neka läsaren de sedvanliga uppgifterna om vem, var och när, förflyttas fokus till intertextens referens och de visuella bilder som fragmenten ställer fram. För reportagetexter i allmänhet betyder en sådan förskjutning att representationens problem betonas, och för *Slouching towards Bethlehem* betyder det även att temat om innehållslöshet funnit en plattform.

Innehållslöshet

Inför uppdraget att skriva *Slouching towards Bethlehem* brottas reportern med känslan att skrivandet är meningslöst.[539] Tillsammans med hippielivets innehållslöshet som reportern möter, och reportagegenrens inbyggda misstro mot representation, så blir tematiseringen av bristen på innehåll det som omsluter hela reportaget.

Fragmenten i sig är tömda på innehåll, och så är även språket som brukas av de hippies som reporterjaget kommer i kontakt med. Det handlar om redundans i form av intetsägande fraser och klicheér, eller som i den onödigt överlastade skylten i citatet ovan.

> The room is overheated and the girl on the floor is sick. Deadeye says she has been sleeping for twenty-four hours now. “Lemme ask you something”, he says. “You want some grass?” (s. 87)

Språket finns där som en ram för det sociala spelet, men innehållet saknas. Spänningen etableras, en högtidlig uppladdning, frågan inte bara ställs utan

markeras av en startsträcka – ”får jag fråga en sak…”. Samma formalia skapar antiklimax gång på gång. Någon som heter Steve anländer till en spontanfest:

> They lie on the floor awhile, and then Steve stands up.
> ”Max,” he says, ”I want to say one thing.”
> ”It’s your trip.” Max is edgy.
> ”I found love on acid. But I lost it. And now I’m finding it again. With nothing but grass.” (s. 97)

Språkets ritual påminner i *Slouching towards Bethlehem* om kejsarens nya kläder. Reportern försöker desperat få syn på vad det är som förkunnelsen gäller. Och språket avspeglar hela subkulturens livsstil. Hippiesällskapen samlas kring ceremonier, värderingar och principer som står i skarp kontrast till det som faktiskt sker. Man äter makrobiotiskt, men missbrukar. Man förkunnar kärleken, men negligerar sina barn. Man planerar och organiserar – men för vad? Att ta syra i en sandgrop (s. 88). Drömmen har inte heller något innehåll. Jeff och Debbie, två tonåringar som rymt för att föräldrarna inte låter dem gå klädda som de vill, och för att de väntar på att något ska hända:

> ”My mother was just a genuine all-American bitch,” Jeff says. ”She was really troublesome about hair. Also she didn’t like boots. It was really weird.”
> ”Tell about the chores, ”Debbie says.
> ”For example I had chores. If I didn’t finish ironing my shirts for the week I couldn’t go out for the weekend. It was weird. Wow.”
> Debbie giggles and shakes her head. ”This year’s gonna be wild.”
> ”We’re just gonna let it all happen,” Jeff says. (s. 91f.)

Och för den som väntar att denna rymning kanske har ett mål, att något faktiskt ska göras eller kanske skulle kunna hända, möter återigen veritabelt antiklimax:

> ”Everything’s in the future, you can’t pre-plan it. First we get jobs, then a place to live. Then, I dunno.” (s. 92)

Både det påhittade trauma som ungdomarna flyr ifrån, och det liv som de väntar ska hända, är ingenting utöver det högst vardagliga. Senare träffar reportern Steve, som först verkar visa något slags nervös insikt om det innehållslösa livet, men som snart bara visar sig ha riktat sin förväntan till en

annan plats. Han är bekymrad över att det inte händer något i Kalifornien och planerar att flytta till östkusten.

> ”[…] At least there you expect that it is going to *happen*.” He lights a cigarette for me and his hands shake. ”Here you know it’s not going to.”
> I ask what it is that is supposed to happen.
> ”I don’t know,” he says. ”Something. Anything.” (s. 98)

Trippens egenvärde håller reportaget i ett järngrepp, och som vi ska se sjunker reportersubjektet djupare och djupare ner i sin apati inför skeendet. Hon kan bara retirera och se odjuret släpa sig fram.

> At three-thirty that afternoon Max, Tom, and Sharon placed tabs under their tongues and sat down together in the living room to wait for the flash. Barbara stayed in the bedroom, smoking hash. During the next four hours a window banged once in Barbara’s room, and about five-thirty some children had a fight on the street. A curtain billowed in the afternoon wind. A cat scratched a beagle in Sharon’s lap. Except for the sitar music on the stereo there was no other sound or movement until seven-thirty, when Max said “Wow.” (s. 106)

Med de perifera detaljernas princip och det ceremoniella ramverket som föregår händelsen, blir innehållslösheten i det närmaste paralyserande.

Det som gör bristen på innehåll så förlamande i *Sloaching towards Bethlehem* är det som reportern, efter alla dessa scener av språkets meningslösa ritualer, kommer till insikt om i slutet av reportaget. De borttappade barnen (s. 84, s. 122), är inte så mycket i revolt mot samhället som okunniga om det – deras språk och kunskaper räcker endast för att återkasta det mest uppmärksammade av samhällets självkritik i form av Vietnamkriget och bantningspiller. (s. 123) Hippiesamhället förlorar därmed i reportaget alla drag av romantisk och vital ungdomskultur – här finns inga aktivister. (s. 122).

”The best lack all conviction” – den apatiska berättaren

I skarp kontrast till reportagets personer, deras upprymdhet och narkotikapåverkade extas, står reporterns distanserade och lakoniska iakttagelser. Mot-

sättningen återfinns i Yeats dikt, känslan av galenskap har vi med oss från intertexten: ”The best lack all conviction, while the worst/Are full of passionate intensity”. Det är nu uppenbart att även den apatiska inställningen hos reportersubjektet har två bakgrunder – dels ett personligt sönderfall,[540] dels journalistens i mötet med ett öde land. När det gäller berättarkonstruktionen har denna inställning sjunkit djupt ner, och speglar hur fragmenteringens strategi fungerar i texten, hur eko och resonans kräver tystnad och ett tillbakadragande av reflektion.

I *Slouching towards Bethlehem* är samverkan mellan det berättande jaget och det upplevande jaget satt ur spel. Reportaget överlämnar sig i stort sett helt till det upplevande jagets iakttagelser – vilket ju är en manifestation av den misstro mot abstraktion, analys och reflektion som texten i övrigt kommunicerar. Det berättande jaget inleder reportaget med en kort lägesrapport av den amerikanska belägenheten våren 1967, men eftersom inget längre hänger samman, och de enda som tycks relevant är att ge sig av för att söka efter de saknade barnen, får det upplevande jaget klara sig så gott det kan.

> […] I did not even know what I wanted to find out, and so I just stayed around awhile, and made a few friends. (s. 85)

Sedan dominerar det upplevande jagets diskurs trettiosex sidor, bildfragmenten och dess resonans styrs av ett bitvis förlamat berättarjag, endast förmöget att registrera det konkreta skeendet. Ibland snubblar det upplevande jaget över information, men hanterar den lojt. Nästan alla hon träffar tycks exempelvis vänta på prövningar i domstol, ”I never ask why.”(s. 89) När hon åker med Max och Don för att leta efter Otto som har ett jobb på North Beach anar vi den ironi som ibland lyser igenom, trots att berättaren inte bemödar sig med att fundera mycket på det som sker:

> The engineers view our arrival with some interest, maybe, I think, because Max is wearing bells and an Indian headband. (s. 89)

Det är tämligen uppenbart att en indianskrud drar åt sig blickarna, men genom att införa en låtsad tveksamhet uppmärksammas vi på berättarens sinnesstämning. En bit in i reportaget (när Norris fått reportern att förstå att det finns gamla hippies också), börjar det upplevande jaget göra vissa tafatta försök att aktiv delta i de icke-händelser som livet går ut på i Haight-Ashbury.

”It is a pretty nice evening and nothing much happening […]” (s. 94), inleder berättaren sitt försök att smälta in. Hon säger sig må bra på det ställe som kallas ”The Warehouse”, eftersom det som hände för tio minuter sen och det som ska ske om en halvtimme är oväsentligt. (s. 95) Flytande runt i skeendet lyckas berättaren även med det hon föresatt sig – att själv sluta bry sig om tid och rum:

> Time passes and I lose the thread and when I pick it up again Max seems to be talking about what a beautiful thing it is the way Sharon washes the dishes. (s. 96)

Hon dansar med, deltar i ljusexperiment, försöker bli hög på stroboskopiska blixtar (s. 97), och är ett avslappnat ”vi” med alla de människor som hon har runt sig. Berättaren söker till och med ta över det tomma språk som hon blivit matad med. När Sharon skriver skylten till dörren för att ingen ska störa sällskapet när de ska ta sin syra, tänker berättaren först att det inte riktigt är så hon skulle uttrycka det för att hålla hälsoinspektörerna på avstånd. Men finner sig snabbt – ”but I figure the sign is Sharon's trip.”(s. 105)

Det sker en acceleration i upplevelsens direkthet som i citatet ovan markeras med det *just nu* som berättaren vaknar upp i, när Max talar om Sharons vackra handlag med disken. Detta just nu återkommer sedan i fragmentet när berättaren äter tempura med Chet Helms: ”Right now he is talking about Marshall McLuhan and how the printed word is finished, out, over.”[341] (s. 103). Ett annat exempel är när berättaren befinner sig mitt i en konversation mellan två mycket olika flickor och förlorar sig i en tankeström utan punkter, där rytmen piskas upp och hon plötsligt befinner sig ett nu, ”’I know a thing about dollar bills,’ she is saying now.”(s. 104)

Retirerandet inför upplevelsen ska inte förstås som att reportersubjektet har någon egentlig tilltro till skeendet och deltagandet. Misstron mot den abstrakta reflektionen har förskjutit berättaren över till den konkreta upplevelsen, men det är endast för att subjektet inte vet något annat sätt. Bristen på innehåll gör snarast upplevelsen till en icke-upplevelse. Det är detta som förklarar dissonansen i det här reportaget. Distansen mellan upplevande jag och berättande jag, som här är ett avgrundsdjup, trafikeras inte av ett traditionellt ifrågasättande av upplevelsen. För vad är det för upplevelse som skulle kunna ifrågasättas? Berättandet från skeendet har ingen tolkning eller analys som kan revideras från det berättande jagets position, det är bara en fragmenterad

och entonig bildvisning. Men det upplevande jagets apatiska deltagande är så söndrat att när det berättande jaget tar över med sin koncentration och sitt ärende (s. 121), så blir detta övertag i sig ett ifrågasättande av den flytande tillvaro som både det upplevande jaget och hennes hippievänner bedrivit.

Sammantaget betyder det här att Didion med en utpräglad subjektiv strategi, etablerar en liknande distanserande hållning som Capotes tredjepersonsexperiment etablerar i *In Cold Blood*. Misstron mot representationen är den gemensamma nämnaren, men teknikerna skiljer sig påtagligt. Associationerna håller berättandets rörelse igång hos Capote, i *Slouching towards Bethlehem* faller berättandet hela tiden sönder och avbrottens eko får istället sköta det performativa.

Icke-upplevelsen, sönderfallet och den distanserande återhållsamhet som subjektskonstruktionen visar upp i *Slouching towards Bethlehem* är det som utgör det här reportagets motrörelse. Det måste betraktas som en dokumentärretorisk strategi. Ärligheten med att visa upp sitt subjekt i apatisk förlamning inför skeendet, har en tydlig effekt på trovärdighet och emotionell förankring hos läsaren inför den representation som ändå, trots allt, måste till. Men i Joan Didions skönlitterära texter återfinns en liknande artistisk återhållsamhet, och den har tolkats åt andra håll. Ett exempel är hur Janis P. Stout vill härleda tystnad och frånvaro hos Didion till en klassiskt kvinnlig strategi.[542] Trots insikter om att Didions ställningstaganden mot samtida feministiska rörelser,[543] och iakttagelser om hur användningen av tomhet och tystnad har en egenartad direkthet,[544] så tolkar Stout ändå det återhållsamma som kvinnlig motrörelse.[545] När läsningen av Didions reportage som reportage visar att återhållsamheten lika gärna kan användas som strategi i reportagets motrörelse, är det samtidigt en indiktation på att läsningen av detta som ”kvinnlig” strategi i hennes skönlitteratur kan behöva omprövas.

Vidare finner Stout en svårhanterlig ”ologisk nihilism” i Didions återhållsamma strategi – att Didion använder tomrummet både för att säga att det inte finns något värt att säga om världen, samtidigt som det är en epistemologisk antydan om att ingenting går att förstå:

> A scrupulous logic would, of course, tell us that Didion can't have it both ways; if she asserts the impossibility of knowing, she cannot also assert that what is there to be known is worthless. But fiction does not operate through scrupulous logic.[546]

Motsättningen kan liknas vid det som den här analysen funnit i form av bristen på innehåll, och hoppet om att ändå beskriva genom den perifera detaljen. Men resultat och slutsats för reportaget blir alltså allt annat än nihilism. Även Chris Anderson gör ett försök att förstå det paradoxala som lyser igenom det skrivande subjektets hantering av apokalypsen. Han menar att alla Didions strategier uttrycker ett djupt epistemologiskt tvivel,[547]och finner därför att författaren lyckas bättre som författare än hon själv vill tillstå.[548] Det paradoxala av att hävda representationens omöjlighet, och sedan ändå göra texten möjlig – det är det som vi sett hos så många reportage, kanske tydligast hos Djuna Barnes. Det är detta som det dokumentära anspråket alltid avkräver reportern. Anderson menar att Didion är övertygad om att det epistemologiska problemet kan mötas med ett nytt språk – ”language of concreteness and particularity” – som demonterar abstraktionens språk.[549] När vi läser *Slouching towards Bethlehem* som ett reportage blir det tydligt att detta inte är hela förklaringen.

Representationens problem för det moderna reportaget är inbyggt och bärande för hela genren. Att i någon mån inte kunna (be)skriva, och ändå göra det, är reportagets ständiga belägenhet och även dess koppling till en modernistisk litteraritet och subjektskonstruktion. Det dokumentära anspråket gör att ett reportage, mycket tydligare än en rent skönlitterär text, måste visa upp och skriva fram sin uppgörelse med representationsproblemet. Annorlunda uttryckt: ifrågasättandet måste på någon nivå gå att läsa ut och komma till samförstånd med. Därför är det på intet sätt en överraskande paradox som Stout, Anderson och andra finner i Didions texter.[550] Det väsentliga är snarast hur *Slouching towards Bethlehem*, och genren i allmänhet, använder sig av splittringen i subjektskonstruktionen för att på olika sätt hantera representationsproblemet. Detta är avgörande även för att förstå Didions dubbelhet av läsbarhet och epistemologiskt tvivel. Om vi inte förstår hur den apatiska berättaren fungerar som en konstruktion, skild från implicit och explicit reporter, blir det betydligt svårare att läsa ut reportaget.

Det berättande jaget är på intet sätt apatiskt eller förlamat inför mötet med det öde landet, och betvivlar inte heller sin egen förmåga att hantera språket och texten för att framhålla sin ståndpunkt. För när det berättandet jaget väl träder in och gör sin reflektion, då är det språket som är räddningen för de förlorade barnen.

> They feed back exactly what is given them. Because they do mot believe in words – words are for ”typeheads,” Chester Anderson tells them, and a thought which needs words is just one more of those ego trips – their only proficient vocabulary is in the society's platitudes. As it happens I am still committed to the idea that the ability to think for one's self depends upon one's mastery of the language, and I am not optimistic about children who will settle for saying, to indicate that their mother and father do not live together, that they come from a “broken home.” They are sixteen, fifteen, fourteen years old, younger all the time, an army of children waiting to be given the words. (s. 123)

Det berättande jaget befinner sig på tillräckligt avstånd från stroboskopet för att kunna se odjurets rörelse. Från retrospektionens berättande utpost har reportersubjektet orden i sin makt, och kraften att sammanföra det upplevande jagets fragmenterade och förlamade iakttagelser. Inte så mycket att läsaren skrivs på näsan, men tillräckligt för att visa oss (och sitt eget upplevande jag) att det går. Dissonansen som kommer till uttryck här är avgörande för reportagets trovärdighet, och för representationen.

Etiken – ”stay with the body”

I sin essä ”On Morality”, utgiven i samma samlingsvolym som *Slouching towards Bethlehem*, söker Didion efter moralens kärna.[551] Avskalad från ideal om ont och gott, om rätt och fel, finner hon det absoluta – och samtidigt det mest primitiva. Oförmögen till abstraktion (just så som vi lärt känna Didion i det här reportaget) är det ett konkret exempel som får bära tanken: Ett ungt par är med om en bilolycka långt ute i öknens otillgänglighet. Mannen dör direkt, kvinnan körs den långa vägen till närmsta doktor av en sköterska. Sköterskans man stannar kvar med mannens kropp hela natten ute i öknen för att skydda den från prärievargarena.[552] I detta enkla, men stora, finner Didion moralens innersta.

Det blir belysande att utifrån Didions tanke om moralen göra vissa kopplingar till det etikbegrepp som jag vill lyfta fram med den här avhandlingen. Sökandet efter moralen bortom värderingar och socialt regelverk, i det ursprungliga, kan även betraktas som ett sökande efter etiken. Tanken att stanna med kroppen uttrycker det i etiken som handlar om att inte vända

sig bort, om en impuls som föregår viljan och övergår det rationella. Just på det sättet etablerar *Slouching towards Bethlehem* sin etik – eller Didions kondenserade ”moral”. Det är den distanserade berättaren, utan värderingar eller övertalande retorik, som med sin tysta närvaro stannar med kroppen – ”the social hemorrhaging” – eftersom ingenting annat tycktes så viktigt. (s. 85)

Mötet med hippierna i San Francisco framstår tämligen snart som utsiktslöst. Här finns ingen klar blick att möta, inga tydliga anletsdrag. Den första ”somebody” som reportern söker upp kallas talande nog för ”Deadeye” (s. 86).

> Deadeye has a clear evangelistic gaze and the reasonable rhetoric of a car salesman. He is society's model product. I try to meet his gaze directly because he once told me he could read character in people's eyes, particularly if he has just dropped acid, which he did, about nine o'clock this morning. (s. 107)

Yeats dikt ger resonans åt den kombination av evangelistisk intensitet och bedräglig tomhet som det amerikanska samhället odlat fram. Besten kommer närmare, ”A gaze blank and pitiless as the sun”. Den tomma blicken återkommer, och ibland måste till och med den distanserade berättaren ge luft åt sitt obehag. En man vid namn George sitter i trans och stirrar på henne men utan att se henne –

> ”I feel that my mind is going – George is *dead,* or we *all* are –”(s. 118)

Fullständiga namn, bakgrund och all annan slags verklig identitet finns inte hos någon som berättaren möter. Personerna berättaren möter är på flykt undan allt sådant. Barnen är höga, de är på rymmen, och de blundar; här finns ingen historia och inget minne. Ingen bryr sig om var de kommer ifrån, eller vart de ska.

> ”I been out of my mind for three days,” he says. He tells me he's been shooting crystal, which I pretty much know because he does not bother to keep his sleeves rolled down over the needle tracks. He came up from Los Angeles some number of weeks ago, he doesn't remember what number, and now he'll take off for New York, if he can find a ride. I show him a sign offering a ride to Chicago. He wonders where Chicago is. I ask where he comes from. “Here,” he says. I mean before here. “San Jose, Chula Vista, I dunno. My mother's in Chula Vista.” (s. 86)

Bristen i pojkens (som bedöms till sexton, sjutton år) förankring i tid och rum verkar störande på mötet. Han undrar var en av landets största städer ligger, men berättaren kan inte förmå sig att svara, utan ställer en motfråga. På det hela taget finns det inget specifikt som skiljer personerna åt i det här reportaget, de är alla i någon bemärkelse ”somebody”, historierna upprepas och fragmenten radas upp. Det upplevande jaget avstår emellertid från den generalisering som skulle kunna bli följden – det är som bekant genom konkretion, inte abstraktion, som det här reportaget opererar – och närmar sig istället varje ”någon” om och om igen.

Kombinationen av berättarens apati och personernas tomma blick motsätter sig ett möte av första graden. Men hanteringen av en rad enskilda ”någon” har märkligt nog resulterat i en mycket tydligare bild av kollektivet än den hårdaste generalisering skulle kunna göra – och i den bemärkelsen är även mötet fullbordat. Berättarens retirering till upplevelsens förlamning, vilken bland annat visade sig handla om att ikläda sig det tomma språket, är ett sätt – kanske det enda sättet – att möta det fenomen som alla dessa ”någon” samlat sig till.

Annanhetens konturer kan i *Slouching towards Bethlehem* beskrivas som en kropp, snarare än ett ansikte, men det är just så som etiken verkar i det här reportaget. Mötet rör inte bara människan utan också det fenomen som kollektivet skapat – och i detta fenomen hörs odjurets släpande steg. I en bemärkelse är ansiktet förlorat, eftersom död och tomhet har tagit dess plats. Men reportersubjektet finner ett sätt att svara, och att inte vända sig bort. Villkorslöst och viljelöst, och utan mål och mening – så dröjer sig det upplevande jaget kvar med (text)kroppen. Så finner också representationen sin uppgift och reportaget den etiska uppmaningen. Här finns anledningen till att hålla kvar om texten, också då mening och innehåll tycks ha gått förlorad.

7. Det litterära med reportaget

Vad är det som gör att reportaget söker sig mot den litterära framställningen? Frågan om litteraritetens dragningskraft på journalistiken får med den här avhandlingen många svar. Till skillnad från tidigare forskning visar jag hur diskussionen om reportagets genre kan föras bortom fakta-fiktionsdikotomins begreppsproblem och dess konnotationer av sant och falskt. Mellan adekvat faktahantering och ett litterärt framställningssätt finns ingen motsättning, eftersom det är aspekter av olika nivåer – trohet till ontologisk realitet och epistemologisk estetisering. Den reportageanalys som min avhandling modellerar innebär därför att undersöka på vilket sätt genren använder litteraritet med ett journalistiskt och dokumentärt syfte, och hur textens trovärdighet påverkas. Formuleringen av avhandlingens rubrik, *Det litterära med reportaget,* är dels ett försök att betona detta pragmatiska grepp om reportagets litteraritet, som vill sätta fingret på strategisk användning och konkret exemplifiera det litterära i texterna. Dels är den ett försök att uppmärksamma reportagets genealogiska beroende av litteraritet, både när det gäller strategi och etik. Det litterära finns alltid med reportaget.

Analyserna visar hur litterära strategier används för att synliggöra olika aspekter av reportageskrivandets problem. Det gäller ifrågasättandet av det specifika skeende som texten handlar om, av representation i allmänhet och av den egna erfarenheten och förmågan att uppfatta världen. Uppvisandet är en del av en ärlighetens retorik, som har till syfte att ge framställningen dokumentär trovärdighet. Så långt kan det litterära i reportagen beskrivas som funktion och journalistisk metod. Men undersökningen visar också att litterariteten alstrar det utrymme i texten som mötets etiska grundsituation avkräver reportern. Etiken, förstådd som det ansvar vilket övergår alla moraliska och yrkesetiska regelverk, visar sig avgörande för reportagets grundton. Med uppmärksammandet av etiken träder också reportersubjektets lidelse inför uppdraget fram som en förklaring till subjektiveringen av genren. I det avseendet uppdagar undersökningens längre analyser ett komplext förhållande mellan etiken och genrebilden.

Subjektivitet och dissonans

Analyserna visar hur litteraritetens subjektiva strategi styr genren på ett genomgripande sätt, och att andra litterära strategier alltid är underordnade denna. När undersökningen exempelvis närmar sig reportagets litteraritet med fokus på narrativets performativa rörelse, blir det tydligt hur även denna tjänar subjektets tillblivelse och textkonstruktion. Även när analysen görs med ingången att litteraritet kan förstås som språkfunktion, uppenbarar sig reportagets framställande av reportersubjektet: Metaforer som används i ett dokumentärt syfte, innebär exempelvis att jakten på liknelsens bildled avspeglar reporterns kompetens och trovärdighet. Poetiseringar och stilistiska experiment pekar på likande sätt tillbaka mot det subjekt som håller i perspektiveringen.

Till och med tredjepersonsreportagets historiskt sett mest framstående text – Truman Capotes *In Cold Blood* – kan betraktas i ljuset av detta genrekrav. Genom experimentet med att hålla subjektiviteten tillbaka framstår dess konturer bara än tydligare. Capotes manöver att frikoppla berättandets process från det subjektiva, innebär ett problematiserande av subjektivitet, distans och representation – inte ett eftersträvande av neutralitet eller ”objektivitet”.

Min undersökning visar att reportageanalysen kan fördjupas när subjektivitetskonstruktionen demonteras i beståndsdelar. Motivet för att särskåda distanserna inom berättarinstansen och distansen till en implicit reporter, ligger i öppen dager. Barnes, Kapuściński, Krall, Lindqvist och Didion använder alla en uttalad subjektiv grundstrategi i sina reportage – men analyserna visar hur skillnaderna i konstruktionen av jaget är helt avgörande för meningsproduktionen. Förhållandet mellan upplevelsen och berättandet kan uppenbarligen varieras i oändlighet, vilket blir tydligt i läsningen av alla de reportage som presenteras i appendix, och som ligger till grund för avhandlingen. Distansen ägnas ibland direkt åt den dissonans och det ifrågasättande som det moderna reportaget kräver. Ibland, som hos Hanna Krall, flödar den över alla gränser. Men intressant nog finner man ibland en konsonans just där i berättardiskursen, trots att reportagets helhet andas subjektiv dissonans. I Sven Lindqvists reportage har ifrågasättandet förskjutits till en annan dimension i konstruktionen, och istället funnit en plats mellan två berättande jag. Truman Capotes tredjepersonsberättare uppvisar en överraskande delning i

berättardiskursen, och pekar med sin dubbla konsonans ut platsen där dissonansen saknas. Behovet att dels perspektivera berättelsen, men också att ifrågasätta perspektivet, framstår som så avgörande för det moderna reportaget att berättarkonstruktionerna måste tänjas för att ge plats åt denna dissonans.

Det är med en koppling till modernismens litteraritet som jag gör iakttagelserna om dissonansen i de moderna reportagens subjektskonstruktion. Hypotesen formuleras som att distansen mellan berättande och upplevande i det moderna reportaget omfamnar dissonansen i detta förhållande, vilket skiljer moderna reportage från tidigare reportagetexter. I modernistisk litteratur utnyttjas den berättartekniska splittringen av jagdiskursen i hög grad till att hantera det moderna subjektets kris, söndring och utanförskap. Det är först med denna påtagliga klyvnad i det moderna subjektet som dissonansen blir betydande för dess gestaltning i litteraturen. Jämförelsen av skönlitteraturens och reportagetextens användning av dissonant självnarration visar hur en litterär strategi förändras när den uppträder i en journalistisk kontext. Ifrågasättandet av den egna erfarenheten blir för reportaget en dokumentärretorisk strategi. Den ärlighetens retorik som därigenom genererar trovärdighet, både åt en implicit reporter och åt reportagets helhet, blir till först i förflyttningen från skönlitteraturens kontext till journalistikens.

Jämförelsen visar även på en annan avgörande aspekt av modernistisk litteraritet för det moderna reportaget. Gestaltningen och problematiseringen av det moderna subjektets erfarenhet i skönlitteraturen sker på många sätt som språklig händelse. Det markerar en intresseförskjutning från berättelsen till berättandet som även är avgörande för det moderna reportaget. Dissonansens öppnande av ett utrymme i subjektskonstruktionen, erbjuder subjektet ett sätt att hålla sig i rörelse och tillblivelse. För skönlitterär gestaltning av det moderna subjektet innebär det ett sätt att göra berättandet identitetsskapande. För reportagets vidkommande visar sig denna subjektsskapande rörelse även vara ett sätt att implementera genrens genomgripande mötessituation och dess etiska aspekter. Med rörelsen framträder relationen mellan reportagets överordnade subjektiva litteraritet, och narrativiseringens process.

Motrörelse och performativ rörelse

Analysen av Djuna Barnes *Vagaries Malicieux* belyser kopplingen mellan det moderna reportagets litteraritet och skönlitterär modernism, både när det gäller subjektivitet och narrativiseringsprocess. Hanteringen av representationens paradox, som är återkommande i det moderna reportaget, visar här ett så nyanserat spel med den litterära modernismen att en rad nya frågeställningar kommer till ytan. Vi måste exempelvis ställa frågan om den subjektiva motrörelsens hemvist och ursprung. Många läsare av Barnes skönlitterära verk hävdar att motrörelsen bottnar i en kvinnlig erfarenhet, men hur mycket i hennes journalistik handlar om detta? Genom att läsa *Vagaries Malicieux* som just ett reportage framstår motrörelsen minst lika mycket som en journalistisk och dokumentär angelägenhet. I förlängningen väcks då frågan om hur mycket av det moderna reportagets subjektivitet som kan beskrivas som en feminism, som ett resultat av en ökande andel kvinnliga reportrar och kvinnliga medarbetare på redaktionerna. Sambandet mellan subjektivitet och en kvinnlig erfarenhet framstår som förrädiskt i reportagets sammanhang.

På samma sätt som Barnes reportage väcker frågor om motrörelsens tillhörighet och flanörskapets ursprung, har Joan Didions återhållsamma berättarteknik ofta mottagits som en kvinnlig strategi. Det är en riktning i receptionen som kan behöva omprövas. I min analys av hennes reportage som just reportage är det ohållbart att tolka ifrågasättandet av representationens möjlighet enligt någon feminism. Återhållsamheten är främst reportagets genretecken och motrörelse. Representationens paradox och subjektets splittring hos Didion kan med reportagets genre som läsanvisning, och förståelse för dess motrörelse, ges en tydlig och rimlig förklaring. När hänsyn tas till texternas dokumentära och journalistiska anspråk, synliggörs de litterära strategiernas funktioner alltså på ett sådant sätt att även läsningarna av författarskapens skönlitterära texter erbjuds nya infallsvinklar.

För det moderna reportaget visar sig motrörelsen ständigt produktiv, men på samma gång oföränderlig och statisk. Journalistikhistoriskt har avhandlingen knutit genrens ifrågasättande av objektivitetens ideal och möjligheten att skriva verklighet till tiden vid förra sekelskiftet. Därför sammanfaller exempelvis den motrörelse som vi finner i tidiga moderna reportage med utvecklingen inom litterär modernism, och därför kan parallellerna i subjektskonstruktion ställas fram. Men fortsättningsvis under seklet går inte att

påvisa någon utveckling av litteraritetens strategier som korresponderar med utvecklingen inom skönlitteraturens fält. Det går inte att precisera en tydlig utvecklingslinje för reportagets litteraritet under 1900-talet, inte ens inom de nationella särarterna. Istället är det endast två enskilda litterära fenomen i reportagets strategiska repertoar som låtit sig förankras i särskilda strömningar. Dels gäller det subjektets och berättelsens sönderfall, vilket knutits till modernismen. Dels handlar det om ett avancerat metafiktionellt spel, som har mycket gemensamt med historiografisk metafiktion och som därför tar spjärn mot det som betraktats vara postmodernistisk litteraritet.[553] Dessa litteraritetsaspekter förekommer istället ständigt och oföränderligt i reportagetexterna genom seklet, som fastvuxna i genrekonstruktionen.

En förklaring till vad som åstadkommit denna stagnation i de litterära strategierna under 1900-talet, kan vara att reportaget i en bemärkelse är andrahandslitteratur. Med det menar jag att det har ett förhållande till ”litteraturen” som diffus kategori, lika mycket som det själv är litteratur. Reportaget har en självuppfattning om att vara något annat än skönlitteratur – det talar om sig själv som hybridform, om att införa litterära tekniker och förhålla sig till ”fiktion” i någon bemärkelse. Det uppmärksammar oss på hur litteraritet blir något som *används* – strategierna tar spjärn mot ”litteraturen” lika mycket som de uppkommer direkt inför skeendet och i skrivakten. Det går inte alltid att avgöra vad som är genljudet av exempelvis modernismens genomslag i litteraturen, och vad som är en direkt reaktion på den moderna erfarenheten. Hos Djuna Barnes, som själv hade en så påtaglig direktkontakt och samtidighet med skönlitterär modernism, skulle det vara märkligt att betrakta strategierna som i andra hand – implementerade via ”litteraturen” som något externt och annat. Hos Egon Erwin Kisch? Ryszard Kapuściński? Joan Didion? Där är det lättare att se genrebilden som mall och riktning, strategierna som en implementering av en ärvd litteraritet, men det är vanskligt att säga vad som är vad. Hos Åsne Seierstad, exempelvis i *Hundre og én dag* (2003), är det tydligare hur motrörelsen vuxit in i strukturen och blivit ett genretvång. Subjektskonstruktionens ifrågasättande av den egna förmågan, samt metaframställandet av hur objektiviteten betvingas, är lika ”ny” nu som den varit under hela 1900-talet – och det måste den vara.

Motrörelsens produktiva betydelse framträder i den här undersökningen som effekten av att den just är ständigt ny. Att strategierna framstår som stelnade i genrekonventionen, kan till viss del härledas till den nationella

isoleringen av olika reportagetraditioner och bristen på teoretiskt utbyte. Men cementeringen måste främst betraktas som nödvändig. Den handlar inte om att reportagegenren misslyckats med att förmedla sitt uppror mot den traditionella nyhetsjournalistikens verklighetsförmedling. Reportrarna måste inte uppfinna hjulet på nytt för att tidigare reportageströmningar misslyckats med att hålla det rullande, utan för att själva konstruerandet och processen gör representationen möjlig igen och igen.

De litterära strategierna är det som håller rörelsen igång, och ur ett litteraritetsperspektiv är motrörelsens ständighet alltså något positivt och produktivt. Betraktad ur ett journalistiskt perspektiv, för läsare som söker fakta enligt en inarbetad objektivitetspremiss, är motrörelsen däremot en återkommande stötesten. Om man inte tar hänsyn till de litterära strategiernas möjlighet att producera mening bortom den förenklade sanningsnormen, framstår det subjektiva, berättande och litterära språket som något fördunklande och svårhanterligt. Fakta-fiktionsdiskussionen är lika konserverad och stelnad i vår samtida debatt, som motrörelsen är i reportagegenren – men den kan knappast betraktas vara produktiv. Problemet gäller inte bara reportage, utan all litteratur med sanningsanspråk, från självbiografier till historiska framställningar. Det gäller även litteratur som tydligt avsäger sig ett sanningsanspråk, där kritiken läser in verkliga händelser och personer utan författarens medgivande. När litterära framställningar av någon anledning väcker tvivel om hur fakta hanterats, spiller kritiken oreflekterat över i schabloniserade åsikter om framställningens litterära tekniker. Den fakta-fiktionsproblematik som Capotes och Kapuścińskis reportage aktualiserar i den här avhandlingen, framstår som helt oförändrad under 2000-talet.[554]

Mina analyser av Capotes och Kapuścińskis reportage visar några orsaker till att texterna provocerat fram mottagandets tvivel om tillförlitlighet, och till att en misstanke om problem med faktahanteringen väckts. En sådan orsak är att etiken inte metaberättas enligt genreförväntningen, och att trovärdigheten balanserar med andra intressen i texten. Om reportagets genomgripande mötessituation och subjektets ifrågasättande av det egna perspektivet skyms av alltför ambitiösa experiment – som generaliseringens princip hos Kapuściński, eller Capotes återhållna subjektivitet – är det reporterns trovärdighet som ytterst sätts på spel.

Förtroendet för reportern är avgörande för reportaget. Analyserna visar olika modeller för hur det dokumentära anspråket knyter reporter och lä-

sare samman i en skapande kommunikation. Det som med Wolfgang Iser kan uttryckas som att polerna av artistiskt skapande och estetiskt skapande dras närmare varandra,[555] är effekten av det ifrågasättande av verklighet och representation som genren kräver. Den självframställande och performativa rörelsen innebär alltid en ärlighetens retorik, men kommer till uttryck på olika sätt i reportagetexterna. Gemensamt är vidare att processen, rörelsen och riktningen alltid är nära förbundet med reportagens ansträngningar att hantera representationens paradox. Att ifrågasätta möjligheten till verklighetsskildring, men ändå i slutändan finna ett sätt, ökar pressen på textens performativitet. Hos Barnes är associationens rörelse mellan fragmenten det som räddar reportaget. Hos Kapuściński synliggörs berättandets performativ som den tematiserade mödan med att rapportera. Hos Capote framstår narrativitetsprocessen vara den enda möjligheten att göra världen begriplig. I Kralls metareportage går performativiteten i spinn – där är själva uppvisandet av reportersubjektet och reportergärningen självt det som både driver rörelsen och är dess mål. Hos Lindqvist består det performativa av tilltalets illokution och den dialektik av fråga och svar som där söker sig mot förståelse. Hos Joan Didion är till och med rörelsen i berättandet avbruten, och representationen blir möjlig endast genom det eko som avbrotten ger upphov till.

Mötet och reportagedefinitionen

I läsningen av de många reportage som ligger till grund för den här avhandlingen framträder en återkommande grundstämning. De subjektiva, självframställande, dissonanta och etiska aspekterna av reportaget samlar sig i en svårfångad men angelägen knutpunkt, som jag vill beskriva som lidelse eller passion inför reporteruppdraget. Lidelsen handlar om en spänning mellan viljan till det dokumentära, och vanmakten inför hur ens en perspektiverad representation ska kunna bli möjlig. Det är i detta som reportern vänder sig mot de litterära strategierna, men grundstämningen får sin klang först när mötets situation och etiken förklaras.

Min undersökning har visat hur reportagets hantering av mötessituationen är det som ytterst definierar genren. Alla reportage innebär en journalistisk text som återger berättelsen om reporterns möte med ett skeende. Det moderna reportagets kategori innebär vidare att denna mötessituation hante-

ras med subjektivitetens dissonans och en metatextuell betoning. Analyserna har visat många olika varianter av denna hantering. Ibland har det varit med en inverterad strategi, som hos Barnes och Capote, där metaberättelsen om mötet på olika sätt blivit en negation av mötet. Icke desto mindre blir mötet därmed medvetandegjort och påverkar reportagens förhållande till etiken. Ibland har mötessituationen kommit i andra hand, som hos Kapuściński eller Lindqvist, vilket fått konsekvenser för läsningen. Hos Kapuściński står mötet med personerna tillbaka för en generaliseringens strategi, vilket sker med poetisk legitimitet men frestar på den implicite reporterns trovärdighet. Hos Lindqvist syns en förskjutning mot essäistikens hållning och läsartilltal.

När definitionen av reportagegenren görs med utgångspunkt i mötet framträder avgränsningen mot den journalistiska essäns kategori tydligare: Där reportagets hållning är möte och upplevelse, är essäns sökande och prövande. Huvudpoängen med avgränsningen är inte egenvärdet, utan att den i analysen ger förståelse för hur subjektivitetens förskjutning mot det essäistiska fungerar *inom* reportagets ram. Den essäistiska hållningen förändrar balansen i berättardiskursen, den innebär att det upplevande jagets direkta reflektion av möte och skeende får stå tillbaka för det berättande jagets analys och överblickande reflektion. I Lindqvists *Kina Nu* är den förskjutningen nödvändig för att förstå hur illokutionen omfamnas och etiken etableras.

Etikens fordran

Min avhandling har visat på behovet att tala om reportagets etiska ansvar även bortom de yrkesmoraliska regelverk som den journalistiska traditionen redan påbjuder genren – som ansvar närmare knutet till språklighet och litteraritet. Etiken, när vi förstår den som separerad från moralen, är reportagets invokation. Reportersubjektet kommunicerar en ovillkorlig önskan om att ändå, trots alla mötets och verklighetsbeskrivningens problem, framhärda i uppdraget och skrivandet. Detta ovillkorliga korresponderar väl med den asymmetri och hänvändelse som det etiska ansvaret innebär i samtal med Emmanuel Levinas.

Förhållandet mellan de litterära strategierna och etiken i denna bemärkelse visar sig vara reversibelt. Analyserna visar hur strategierna etablerar etik i texten genom att uppmärksamma den i metafenomen och strukturella vänd-

ningar. Men omvänt visar de också att etiken i den ursprungliga mötessituationen är det som triggar strategierna, som försätter subjektet i rörelse och som leder fram till reportagets litteraritet. Det är återigen mötets fortplantning i texten som reportageanalysen måste ta i beaktande. I den här avhandlingen har jag betraktat det etiska i reportaget under rubriken ”litteraritet som etik”, men denna rubrik träder fram som minst lika riktig om vi vänder på den. Uppmärksammandet av den etiska mötessituationens fortplantning i texten formulerar en tanke om ”etik som litteraritet”. För mina analyser visar att det i huvudsak är det konkreta och litterariserade *avtrycket* av den etiska grundsituationen som blir betydelsebärande i reportagetexterna. Det är där som alla dessa metaberättelser om mötet och annanheten tar plats. Likväl övergår avtrycket vid en punkt till att bli immanent, och texten själv måste betraktas som etisk. Subjektets performativa rörelser och illokutionens rikting och tilltal är det som markerar denna punkt – det som ytterst vänder rubriken.

Att inspireras av Emmanuel Levinas i samtal om etik, innebär vissa problem med att se texten själv som etisk. Som jag påpekat är det litterariserade språket i sig självt ett slags hinder för etiken, i och med sin medvetenhet och statiskhet. Även när reportagen problematiserar sägandets rörelse, är det fortfarande i formen av det sagda. Men att etiken på det viset undandrar sig representationen förhindrar inte uttolkandet av dess avtryck i texterna, hur litterära strategier erbjuder ett uttryck för den etiska grundsituation som startar och omsluter hela reportergärningen. Det moderna reportaget framstår efter den här undersökningen som en dubbel litterariserad manifestation av etiken. Dels eftersom mötet med annanheten i skeendet så återkommande synliggörs i metaberättandet, dels eftersom textens illokutionära riktning mot en läsare speglar en dimension av ansvar inför annanheten.

Över tanken på det moderna reportaget som manifesterad etik, ruvar frågan om misslyckandet. Finns reportage som misslyckats med sitt förhållande till etiken, går det att bedöma reportagets kvalitet efter en sådan måttstock? Frågan är bedräglig. Etik i denna bemärkelse kan i sig inte diskuteras i termer av misslyckande, den är ovillkorlig och undandrar sig det normativa. Manifestationen kan möjligen missa sitt mål, men det som händer då är att texten riskerar trovärdighet, inte att den etiska grundsituationen på något vis kan bedömas eller fördömas. I min analys av Kapuścińskis reportage är en sådan premiss för analysen av etikens manifestation avgörande. Där balanserar förhållandet till etiken i texten mot annat, som framlyftandet av generaliseringen, och pekar därför ut trovärdighetens svagare punkter.

Min läsning av Levinas ger en dubbel enkelriktning som är avgörande för att förstå den ovillkorliga distansering som reportagetexterna ger uttryck för. Det asymmetriska förhållandet som gör den andres alteritet total, att vi aldrig i mötet kan förstå eller förvänta oss ömsesidighet, är en riktning som utgår från ett subjekt i taget. Samtliga analyser befäster och poängterar det här förhållandet till annanheten i mötet. Vissa med hög grad av medvetenhet, som Krall och Didion. Andra med motvillighet, som Lindqvist, eller mycket problematiskt, som Kapuściński, eller experimentellt som Capote och Barnes. Gemensamt är varje reportagetexts upptäckt och hantering av det faktum att förståelsen drar sig undan och kräver en omprövning. Etikens bestämning av reportagets grundton, reporterns lidelse inför projektet, självkritiken och den försiktighet inför förståelse som subjektiviteten så ofta för fram – allt detta hänger samman. Det blir särskilt tydligt om vi gör en hastig jämförelse med andra journalistiska genrer som också använder litterära och subjektiva strategier tillsammans med det dokumentära anspråket. Den journalistiska krönikan och essän har en invokation som snarast springer ur moralen, en grundton som i högre grad antyder hopp om att förstå, förklara eller förändra – och att föra fram ståndpunkter och åsikter. Att förståelse inte alltid är reportagets främsta uppgift är en paradox som bara blir begriplig med hänsyn till etiken.

SUMMARY

The Literarity of Reportage
on literarity as a journalistic strategy and ethics

The thesis explores the literarity of reportage, with a focus on the 20th century and modern reportage. In contrast to previous reportage research, the starting point of my study is that discussions about the genre must be held beyond the prevailing doctrine of the fact-fiction dichotomy. My aim is to describe the literary strategies used in modern text-based reportage and how these strategies relate to journalistic standards of credibility and ethics. A primary focus is the question of what the reportage is looking for in the literary, what happens to this literarity when it is used for journalistic purposes, and, in turn, how the literary establishes ethics in the text. This involves treating the concept of literarity and "the literary" as a category, as well as finding a concept of ethics that can explain the ethics of the journalistic aspects of the reportage. Thus, the aim also includes an attempt to distinguish modern reportage in an overarching genre, and to introduce new opportunities to analyse these reportage texts.

In the chapter "Premises", I introduce three theoretical premises for the study. First, dichotomous thinking about fact and fiction must be set aside, as, historically, it has led reportage analysis astray. The problem is that the dichotomy implies two levels of concepts without considering the difference. Describing "fiction" on the basis of a referential status of not being "real", as well as on the basis of the formal style in which something is communicated, is devastating in discussions of documentary literature, which needs to keep the meanings separate while not settling for only one of them.

From this follows the premise of the obligatory narrator in a narratological sense. The narrative voice in the text should always be considered separate from the implied reporter and the real reporter, even in first-person reportage. The narrative voice in a documentary first-person narrative should not be considered the same as the real author's discourse. In order to understand the subjectivity of the reportage, and how the subjectivity establishes credibility and ethics in modern reportage, it is necessary to draw attention to the

subject's separation in the text's narrative structure. The distances and ironies therein are found to be crucial to the genre.

The third premise, which follows on the dual layers of fiction and the obligatory narrator, is that the label "documentary" can only be defined as a claim. It is a claim that is raised by the foreword, publication context, paratextual comments, headers, and metatextual and performative markers in the text. Thus, there is no contradiction between documentary and literary, and the obstacle of the fact-fiction dichotomy has been removed prior to the reportage analysis.

My working definition begins with the formulation that a piece of reportage is a journalistic text that simultaneously tells the story about the reporter's encounter with the event. In the chapter "Modern Reportage", I discuss the problematic history of defining reportage and various national traditions. Two traditions are particularly relevant to highlight for the study's idiosyncratic understanding of the genre. One is the Swedish reportage analysis based on the mass media rhetoric of the 1970s, in which the discussion opens up for longer narrative texts that were previously hidden in the text flow of news journalism. It also includes important analytical approaches to distinguish between form and content, between the structure of the texts and the bias of the message. The other tradition is New Journalism, which was established in the USA in the 1960s and '70s, both as practical journalistic writing and as a theoretical starting point for debate. The emphasis on literary form experiments, not least as a revolt against traditional news journalism, makes the new journalist movement and the reception of its texts important to the study.

American research has drawn attention to the fact that the literary form has been opposed to objectifying journalism since the early 20th century. In this chapter I draw attention to how John C. Hartsock has demonstrated how narrative literary journalism's resistance is also an epistemological resistance, which can be linked to an early phenomenological awakening around the year 1900. The genre's counter-movement is thus linked to its history, but it also appears to be remarkably static in its rebellious form. The confrontation with objective journalism appears just as relevant in today's reportage as it was a hundred years ago. I argue that the counter-movement still underpins the text structures of reportage, and that "modern reportage" can be distinguished by looking at how this counter-movement interacts with various aspects of

literarity that are rooted in the literary movements of the 20th century.

The genre-specific counter-movement of the reportage entails that referring to the literary domains becomes a strategy; not only in the sense of opposing the ideals of objectivity, but also as a characteristic way for journalism to establish meaning, ethics, and credibility. In the chapter "Literarity as Strategy", I explore three possible approaches to the concept of literarity: subjectivity, narrativity, and language function. These are illustrated with examples of texts in order to simultaneously describe different aspects of the modern reportage as a text genre.

The literary strategy of subjectivity is examined on the basis of the narrative possibility to divide the construction of the subject into real reporter, implied reporter, and narrative voice in the text. The division of the narrator into experiencing self and narrating self, as described by Dorrit Cohn, is found to be crucial to the structure of modern reportage. The divide not only constitutes a temporal distance, but also the dissonance that characterises modern reportage. The narrating self's questioning of its past experiences generates a documentary authorisation in the form of what I call a "rhetoric of honesty". This means that credibility is established in the reportage text. I argue that the embrace of dissonance can be linked to the literarity of modernism and its portrayal of the modern subject's experience of separation and alienation. In literary modernism, there is also a shift of interest from the story to the narrative and the linguistic event, which corresponds well with the subject construction of modern reportage.

The subjectivity of the reportage should be linked to the encounter, which I have found to be crucial for determining the genre. In fact, the encounter and subjectivity are interdependent for the composition of reportage. The encounter is portrayed through the subject, as perspectivation is considered the only way to approach the event, and because dissonance in the narrative establishes credibility with a rhetoric of honesty. However, the encounter is also what enables the birth of the subject. The reporter subject is both born and narrated in the encounter with the Other. Here, the narrative's performative aspect of creating identity is made visible, which leads to the narrativity of the reportage as a literary aspect.

The importance of narrativisation for the reportage genre has several dimensions. It is linked to "literature" as a vague and romanticised sphere, and it provides a foundation for the structure of and presentation of facts in report-

age. Furthermore, the narrative process itself – the performative movement and the self-production of the text – is found to be extremely important to the reportage. For example, I draw attention to different strategies of intertextuality and metatextuality in modern reportage. When it comes to the narrativisation process and performativity, I relate to Wolfgang Iser's ideas on fictionalisation.

Literarity can also be regarded as a language function. In this study, this provides an opportunity to see how the literary counter-movement of reportage also involves turning away from the informative language function that dominates news journalism. The literary language function embraces the opportunity to leave interpretation up to the reader and let ambiguity operate in the text. An example of this is what I call "documentary metaphors", in which the vehicle of the metaphor can be found in the real course of events. Another example is stylistic experiments. Both involve strengthening the co-creative role of the reader. Literarity understood as a language function also focuses on an expanded meaning of speech acts and utterances in the reportage text. Wolfgang Iser describes the concept of illocution, which refers to an intentional force that permeates the entire literary text and incorporates the implied reader who encounters the force. This force is found to be important for understanding the performative movement of reportage; the act and movement refer back to the subjectivity aspect and the genesis of the reporter subject.

The ethics of the reportage text is fully related to the literary dimensions, but should not be considered a strategy, function or rhetoric. In the chapter "Literature as Ethics", I demonstrate how ethics permeate the genesis, execution and reception of reportage, all the way back to the encounter that preceded the act of narration. My goal is to find a new way to talk about ethics in journalistic reportage which brings the concept closer to the encounter, to the subjectivity and performativity that have proven so important to the reportage genre.

I find this concept of ethics in conversations with Emmanuel Levinas. For Levinas, the subject is born in the encounter with the Other and cannot be regarded as a finished constant in relation to the world and alterity. According to this dialogical philosophy, ethics is also characterised by dependence on, and simultaneity with, the linguistic act and event. Levinas's idea about the asymmetry of the ethical relationship is also interesting to discuss in relation

to the reportage text. This asymmetry results in an insurmountable distance between the subject and the Other; we should preserve the absolute alterity of the Other, and we should not expect any reciprocity in the dialogue – which, in the literary and textual dimension of the reportage, becomes even more tangible.

Compared to the traditional journalistic view of ethics as a kind of professional morality, Levinas's ethics rather makes reportage a subversive reversal. It provides the ultimate opportunity to separate ethics from moral, ideological and political dimensions of responsibility in the encounter. I argue that this aspect of ethics, where literarity and counter-movement operate beyond the direct intention, is what is needed to understand the reportage genre.

The final section contains six longer reportage analyses. Together they further illustrate the principal literary aspects of strategies and ethics that the study has found. I start with Djuna Barnes, *Vagaries Malicieux* (1922). It has unusually deep roots in literary modernism, which allows for discussion of many of the literary strategies that were managed and changed in the latter part of the century. Ryszard Kapuściński's *Antoher Day of Life* (1976) uses similar strategies, in spite of its basis in another tradition of reportage, and in spite of not having the same direct contact with the literary movements that Barnes's text was associated with. Truman Capote's *In Cold Blood* (1965) is in contrast with the previous two analyses, as it was written in the third person. However, the genre requirements of subjectivity are found to be significant there as well. In order to highlight the role of ethics in modern reportage, I have chosen to study a piece of reportage by Hanna Krall that reflects the ethical aspect more than any other: "En Hollywoodroman" (1989) is a meta reportage on every level. The variations of subjective strategies, which have already proven to be infinite, are then supplemented by Sven Lindqvist's *Kina nu: Vad skulle Mao ha sagt*? (1980). This is a piece that pushes the subject towards the essayistic. The text was originally published in the daily press and does not contain the same literary atmosphere as the other texts. Nevertheless, it can be analysed according to the strategic and ethical aspects that the thesis has focused on. Finally, I have chosen to return to American New Journalism with a piece of reportage by Joan Didion, "Slouching towards Bethlehem" (1968). Here, the connection to the literarity of modernism resurfaces, and the strategic use of detailed descriptions and fragmented narrative that were present in several analyses lead up to a conclusion.

NOTER

1 I journalistikforskning, inte minst svensk, förekommer olika begrepp för att beskriva retoriska och formmässiga aspekter av läsarens inlevelse i texten och personifikationen av scener och människor. Se Lars Hultén, *Journalistikens villkor,* (Borås 1993), s. 226. och *Reportaget som kom av sig* (diss. Stockholm 1990), s 164ff. Bengt Nerman talar om aspekter av identifikation, suggesion och auktoritär röst. *Massmedieretorik* (Stockholm 1973), s. 157 ff. Sören Larsson menar att den ”berättande” journalistikens (dvs reportagets) gestaltning syftar till att ge närvarokänsla och upplevelse. *Berättande Journalistik* (Stockholm 1994), s. 11. Även i amerikansk reportageforskning: Se exempelvis Theodore Cheney om ”suggestiv beskrivning” i *Writing Creative Nonfiction: Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction*, (1987) (Berkeley 2002) , s. 23ff.

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

3 Hartsock, s. 13.

4 Vilket även Hartsock uppmärksammar och föredrar att kalla sitt intresseområde ”narrative literary journalism”, även om han av praktiska skäl sedan återgår till det enklare ”literary journalism”. s 11. Mitt förslag är att de texter han intresserar sig för benämns reportage.

5 Det finns tendenser att inom reportageforskningen betrakta tidningsutgivna reportage som ett slags övningsfält för reportrar som senare väljer att publicera sig i bokform. (exempel: *Århundradets reportage*, red. Stig Hansén och Clas Thor (Stockholm 2000) s. 18.) De strategier och den etik som jag kommer att undersöka har emellertid inte visat några tecken på att följa några sådana linjer, annat än att texterna naturligtvis kan kosta på sig ett längre format och noggrannare textuell bearbetning när de passerar bokpubliceringens processer.

6 Notera även att det är den svenska genreförståelsen som är utgångspunkt för min undersökning. Igenkänningen av reportagets genre och dess litteraritet övergår översättningarnas eventuella glidningar, och många utländska reportage läses oftare i översättningar än på originalspråk. Mitt urval reportagetexter presenteras naturligtvis i första hand på originalspråket, men även i de analyser där jag arbetat med översättningar utgör detta inte något problem. Se exempelvis analyserna av Kapuściński och Krall.

7 Se appendix, s. 327.
8 Den epistemologiska – konstnärliga, litterära och textuella – bearbetningen av detta anspråk benämns således som det ”dokumentaristiska” eller det ”dokumentariska”.
9 Per Olof Enquist, *Legionärerna* (Stockholm 1968).
10 Eller omvänt, som John Searle utrycker det ”There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction.” John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge 1979), s. 65.
11 Återges bland annat hos Gérard Genette, ”Fiktionell berättelse, faktisk berättelse”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 2–3 1993, övers. Leif Dahlberg. Än grundligare hos Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, second rev. edition (1973) (Bloomington 1993).
12 Genette, ”Fiktionell berättelse, faktisk berättelse”, s. 39.
13 Hamburger, s. 79.
14 https://www.sjf.se/yrkesfragor/yrkesetik (2013-08-05)
15 *Spelregler för press, radio och TV*, red. Pressens samarbetsnämnd (Stockholm 1975)
16 Min användning av termerna implicit och explicit här i avhandlingen sker med genomgående hänvisning till narratologins begreppsapparat, kanske tydligast åskådliggjord i Seymour Chatmans uppställning av berättelsens instanser i *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) (Ithaca, London 1980). Se det tydliga schemat över berättandets kommunikation från författarinstans(er) till mottagarinstans(er), s. 151. För Chatman är berättaren i texten valfri, vilket den inte är i min avhandling, men tanken om hur författare och läsare impliceras i texten, och måste skiljas från de explicita personerna, är i övrigt belysande för förhållandet mellan reporter och läsare. Först längre fram i undersökningen kommer jag även att hänvisa till Roland Barthes begrepp om den implicite läsaren, vidare till Wolfgang Iser och den implicite läsarens funktion för illokution och tilltal.
17 Se s. 46.
18 Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, (Cambridge 1990)
19 Searle, s. 58. Här diskuterar han exempelvis Truman Capotes reportagebok *In Cold Blood*, och menar att den kan sägas vara litteratur, men inte fiktion utan just ”faktion”.
20 *Fact and Fiction in Narrative; An Interdisciplinary Approach*, Örebro Studies in Literary History and Criticism 5, ed. Lars-Åke Skalin (Örebro 2005) s. 288. I samma antologi för Lars-Åke Skalin liknande resonemang, när han betonar vikten av att skilja fiktionsbegreppets ontologiska funktion från den diskursiva. s. 59f.
21 Den fiktionsteoretiska hanteringen av faktabegreppet erbjuder också många alternativa defintioner. Tanken om ”fiktionella fakta”, som skiljer mellan utomtex-

tuellt giltiga fakta, och de fakta som presenteras som giltiga inom texten och fiktionen, är ett sådant exempel. Om sanningshalten i fakta kan bedömas utifrån premisser givna inom den så kallade fiktionsvärldens ramar, såväl som utanför, blir åtminstone begreppets dubbla natur uppenbar. Men vad viktigare är: inte ens om vi väljer att tala om fakta som uteslutande fiktionella så blir det giltigt att ställa fakta mot fiktion i något avseende. Även i ett sådant resonemang blir det tydligt att de är begrepp som inte spelar på samma nivå. Fakta inom fiktionen kan omöjligtvis ställas som motpol till fiktionen, det material som det är byggt av.

22 Phyllis Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless* (Cambridge 1994), s. 1–11, ”Introduction: What Isn’t Literature?”

23 Frus, s. 11.

24 Frus, s. 6.

25 ”Because reflexivity describes a process rather than a quality, we can take these properties or characteristics that have been called signs of fictionality or literariness and restore dynamic qualities to them – show that they are not essential qualities but potentially dual or dialogic ones.” Frus, s. 49. Vändningen från fiktionsbegrepp till den reflexiva läsningens *process*, kan liknas vid den som min avhandling gör när jag fokuserar narrativitetsprocess och talaktens rörelse.

26 Se s. 96.

27 Wolfgang Iser, *The Fictive and The Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1991) (London 1993) s. 3.

28 Se s. 270.

29 Vilket är den fråga som senare fiktionsteori ställt sig. Exempelvis John Searle, s. 65.

30 Genette, ”Fiktionell berättelse, faktisk berättelse”, s. 39.

31 Se s. 30. Jag kommer alltså att strikt tillämpa de narratologiska textinstanserna, såsom de beskrivs av exempelvis Seymor Chatman.

32 Att tredjepersonsberättelser med fri indirekt diskurs ska betraktas som berättarlösa har förts fram av bland andra Käte Hamburger. Hon motiverar detta med att berättarens ”här och nu” i den typen av berättande skulle försvinna in i karaktärernas diskurs. (s. 79) I stället för en berättare inför Hamburger en narrativ funktion som ska förklara karaktärernas status av att vara talande objekt, ett slags tredjepersonssubjekt. Hennes poäng med att införa en sådan paradox, som sätter den vanliga språkbilden ur spel, handlar om ett behov av att just skilja fiktion från icke-fiktion. Genom att tala om funktion, istället för berättarens instans, vill hon undvika personifieringen av den verklige författaren. (s. 139) Betraktar man, som jag gör gällande i den här undersökningen, berättaren som obligatorisk *konstruktion* så finns det emellertid ingen risk att göra en sådan sammanblandning.

33 Se s. 66.

34 Dorrit Cohn, *Transparent Minds; Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton NJ. 1978), s. 26ff.
35 Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, NY. 1990), s. 143ff.
36 Göran Printz-Påhlson, *Slutna världar, öppen rymd: Essäer och kritiker 1956–1971* (Stockholm 1971) s. 242.
37 Jämför även med Per Olof Enquists *Legionärerna*. "Min avsikt har inte i första hand varit att upprätta ett monument över en baltisk tragedi. Jag har istället, så noggrant som möjligt är, velat beskriva ett svenskt dilemma.", ur förordet.
38 Exempelvis skriver Theodore Cheney 1987 ett tämligen omfattande verk med titeln *Writing Creative Nonfiction : How to use Fiction Techniques to make your Nonfiction More Interesting, Dramatic and Vivid* (Berkeley 1987). Även 2002 med annan underrubrik "*Writing Creative Nonfiction : Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction"*, där han diskuterar de realistiska tekniker som reportaget anses praktisera. Trots det förbises han av den svenska skaran som ägnar sig åt att avhandla reportagets form i liknande termer: Lars Hultén, Torsten Thurén, Sören Larsson, Britt Hultén. Mina hänvisningar görs till den senare upplagan, 2002
39 När Annika Olsson diskuterar begreppet rapportbok i sin avhandling, är skillnaden i förhållande till reportaget implicerad – det är tydligt att rapportboken är publicerad i bokform. Men det är också innehållsmässiga aspekter som ingår som kriterium. (Se diskussionen med Marianne Thygesen s. 14 ff.) *Att ge den andra sidan röst, Rapportboken i Sverige 1960–1980* (diss. Uppsala 2002)
40 Gunnar Elveson*, Reportaget som genre*, (Uppsala 1979) [postumt utgiven avhandling i litteraturvetenskap] s. 15.
41 Lars Hultén, *Reportaget som kom av sig* (diss. Stockholm 1990)
42 Torsten Thurén, *Reportagets rika repertoar: En studie i verklighetsbild och berättarteknik i sju reportageböcker* (diss. Stockholm 1992)
43 Britt Hultén, *Förändra verkligheten!: Det sociala reportaget från Zola till Zaremba* (Stockholm 1995) s. 18 f.
44 Elveson, s. 49.
45 Vilket möjligen kan ha att göra med att Gunnar Elveson omkom innan han hann avsluta sitt avhandlingsarbete. Manuskriptet gavs ut postumt och i fragment.
46 Se s. 78.
47 Elveson, s. 17.
48 Nerman, s. 6.
49 Nerman, s. 166.
50 Nerman, s. 55ff.
51 Nerman, s. 56.
52 Det är uppenbart att denna mångfald också innebär problem. Ett exempel är Torsten Thurén som i sin avhandling inte har uppsikt över de teoretiska områden

han lånar begrepp ifrån. Han talar om retoriska grepp men hänvisar parallellt till både klassisk retorik och Wayne Booths skönlitterära retorik utan att nyansera sin definition av begreppet retorik till annat än att det betyder ”övertyga”. (Thurén s. 360.) Han säger sig uppfinna nya termer (komplexitet och informationstäthet) för textanalysen, trots att de redan finns (se Margareta Westman, *Bruksprosa: en funktionell stilanalys med kvantitativ metod* (Lund 1974)).

53 Exempelvis Hansén och Thor i *Att skriva reportage* (1995) (Stockholm 1999), och Britt Hultén i *Journalistikanalys: En introduktion* (Lund 2000)

54 Exempelvis Thurén i *Reportagets rika repertoar*. Se även Tine Kolstad i *Det var en mork och stormfull dag…,Dramaturgi for journalister* (Institutt for Journalistikk) (Fredrikstad 1996).

55 Se även Nerman om språkfunktionen och synen på verbformer, s. 55–60

56 Nerman, s. 42., Thurén, s. 372., Lars Hultén, *Reportaget som kom av sig*, s. 200f.

57 Jan Guillou, *Reporter* (1979) (Stockholm 1989), s. 7.

58 Karin Palmkvist, *Diktaren i verkligheten: Journalisten Stig Dagerman*, (diss. Stockholm 1989).

59 Sven Lindqvist, ”Berättelsen om upptäckten av verkligheten”, *Dagens Nyheter* 1982-07-21, och ”Verkligheten som konst- och kampform”, *Dagens Nyheter* 1982-07-17. Överrubriken var ”Reportagets formvärld”. Se vidare i min analys av Lindqvists reportage *Kina nu, Vad skulle Mao ha sagt* (Stockholm 1980).

60 Palmkvist, s. 19.

61 Staffan Björck, *Romanens formvärd: Studier i prosaberättarens teknik* (Stockholm 1953)

62 Thurén, s. 3ff.

63 Lars Hultén, *Reportaget som kom av sig*, s. 58f, s. 164 ff.

64 Hansén och Thor, *Att skriva reportage* s. 37.

65 Hansén och Thor, *Att skriva reportage* s. 48 ff, Eller som Tom Wolfe skriver ”The idea was to give the full objective description, plus something that readers had always had to go to novels and short stories for: namely, the subjective or emotional life of characters.” *The New Journalism,* ed. Tom Wolfe (New York 1973), s. 21.

66 I den antologi som Wolfe 1973 gav ut med just namnet *The New Journalism.* s. 41.

67 För en historisk överblick av den ”nya” journalistiken så som den exempelvis yttrade sig redan i det amerikanska sena 1800-talet, se Karen Roggenkamp, *Narrating the News, New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspaper and Fiction*, (Kent, London 2005)

68 *The New Journalism*, s. 23.

69 *The New Journalism*.

70 Truman Capote, *In cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and its Consequences* (1965) (London 1981).

71 *The New Journalism,* s. 35 ff.
72 Exempelvis Theodore Cheney, Torsten Thurén, Sören Larsson och Tine Kolstad.
73 *The New Journalism,* s. 21.
74 Gay Talese, ”Author's Note to Fame and Obscurity”, *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy*, ed. Ronald Weber (New York 1974), s 35.
75 Nat Hentoff, ”Behold the New Journalism–It's Coming After You”, *The Reporter as Artist*, s. 49.
76 *The Reporter as Artist*, förordet, s. 14.
77 *The Reporter as Artist*, förordet, s. 17.
78 Theodore A. Rees Cheney, *Writing Creative Nonfiction : How to use Fiction Techniques to make your Nonfiction More Interesting, Dramatic and Vivid*. Även 2002 med annan underrubrik ”*Writing Creative Nonfiction : Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction”.*
79 Cheney, s. 130.
80 Cheney, s. 117 ff.
81 Kate Campell, ”Introduction: On perceptions of Journalism”, *Journalism, Literature and Modernity: From Hazlitt to Modernism,* ed. Kate Campell (Edinburgh 2000) s. 1.
82 *Journalism, Literature and Modernity.* s. x.
83 Tom Wolfe, *The New Journalism*, inledning.
84 Hartsock, s. 39. Exempelvis Julian Hawthorne med sin artikel ”Journalism the Destroyer of Literature” i *Critic* 1906.
85 Hartsock, s. 38 f.
86 John J. Pauly, ”The Politics of the New Journalism”, *Literary Journalism in the Twentieth Century,* ed. Norman Sims (New York 1990), s. 110.
87 *The Reporter as Artist*, förordet, s. 24.
88 Dwight Macdonald, “Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine” *The Reporter as Artist,* s. 223.
89 *The Reporter as Artist*, förordet, s. 17.
90 I det anglosaxiska sammanhanget har diskussionen om huruvida journalistik kan vara litteratur eller inte då och då blossat upp sedan slutet av 1800-talet. John C. Hartsock beskriver bland annat en kontrovers mellan amerikanska *New York Herald* och brittiska *Pall Mall Gazette* 1893. Det finns alltså en sedan länge etablerad och tämligen infekterad klyfta mellan disciplinerna. Hartsock s. 38.
91 Symor Krim, ”The Newspaper as Literature/Literature as Leadership”, *The Reporter as Artist*, s. 178.
92 Dwight Macdonald, ”Parajournalism or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine”, *The Reporter as Artist*, s. 226
93 Diana Trilling, ”Capote's Crime and Punishment”, *The Critical Response to Truman Capote,* ed. Joseph J. Waldmeir & John C. Waldmeir (Westport 1999), s. 123.

94 Olsson, s. 100.
95 *The New New Journalism : Conversations with America's Best Nonfiction Writers on their Craft*, red. Robert S. Boynton, s. xiii.
96 Se även Frus, förordet och inledningen.
97 Hartsock, s. 17.
98 Flera andra som undersökt journalistiken vid den här tiden kommer till samma slutsats. Se exempelvis Thomas B. Connery "A Third Way To Tell The Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century", *Literary Journalism in the Twentieth Century*, s. 4.
99 Eftersom min arbetsdefinition av reportaget helt ryms i Hartsocks definition av "narrative literary journalism", med vilket han avser verkliga berättelser skrivna som roman eller novell. Hartsock, s. 22.
100 Hartsock, s. 41.
101 Hartsock, s. 42.
102 Hartsock, s. 50f. Här ser vi tydligt vilka problem det innebär att försöka se den litterära journalistiken som hybrid av fakta och fiktion. Hartsock drar in förnekelsen av förintelsen som skräckexemplet på hur sanna berättelser förnekats bara för att de ägt formen av just en berättelse och förleds sedan till att tala om hur alla berättelser inte har "the same degree of fictiveness".
103 Christer Berglund, *I dödens väntrum: Reportage* (Stockholm 2007), s. 13.
104 Berglund, 13f.
105 Connery, *Literary Journalism in the Twentieth Century*, s. 4.
106 *Tio reportage som förändrade världen,* red. Otto von Friesen, Christer Hellmark, Jan Stolpe (Stockholm 1986)
107 Se exempelvis "Om slaget vid Dreux", *Michel de Montaigne, Essayer, Bok 1*, red. och övers. Jan Stolpe (Stockholm 1986), s. 334 f.
108 Postmodernismens begrepp används i den här undersökningen med reservation. Här i vid mening, som eftermodernism, där uttrycket vittnar om en relation till modernismen. Senare, när metafenomenen undersöks, endast i samtal med Linda Hutcheon och Bo G Jansson om historiografisk metafiktion. Där bygger förståelsen av litterär postmodernism på att det rör sig om ett återinförande av referenten, snarare än idén om det postmoderna som upphävandet av densamma.Se s. 92 f.
109 Se s. 94.
110 *Literary Journalism in the Twentieth Century*, ed. Norman Sims (New York 1990)
111 Även om han, till skillnad från John Hartsock och Phyllis Frus, menar att den tog fart i USA först i slutet av 1960-talet.
112 David Eason, "The New Journalism and the Image-World", *Literary Journalism in the Twentieth Century,* s. 191.
113 Eason, "The New Journalism and the Image-World", *Literary Journalism in the Twentieth Century,* s. 192.

114 Enquist, *Legionärerna*, förordet.
115 Ryszard Kapuściński, *En dag till att leva* (1976) övers. från engelska av Britt Arenander, (Stockholm 1987) s. 7.
116 Joan Didion, *Slouching towards Bethlehem; Essays* (1968) (New York 2008), s. xi.
117 Egon Erwin Kisch, *Den rasande reportern, Reportage 1920–1927*, övers. Hans O. Sjöström, Urval och efterord Stig Hansén och Clas Thor (Stockholm 1992), s. 53.
118 Kisch, s. 135.
119 Hanna Krall, "Januari 1991. Lehrensteinsfeld", *Så det är du som är Daniel*, övers. Julian Birbrajer (Stockholm 2002)
120 Där befinner sig exempelvis svensk reportagekritik efter Gunnar Elvesons försök till definition, men vittnet som metafor för reportergärningen återfinns även i anglosaxisk forskning (Hartsock s. 42).
121 I den grundläggande narratologiska betydelse som med motsvarande terminologi etablerats av Gérard Genette i berättartekniska läsningar av skönlitteratur. *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972)övers. Jane E. Lewin (Ithaca, NY. 1980).
122 Inom den svenska reportageanalysen efter massmedieretoriken förekommer ibland ansatser till att se reportern som fyra olika textinstanser. Torsten Thurén föreslår exempelvis att dela upp författarinstansen i fyra – en fysisk författare vid skrivbordet, en implicit i texten bestående av åsikter, en författare som uppträder som jag i texten och en som är den fysiske författaren på fältet. Författaren i fält betraktar han som unik för reportaget och icke existerande i skönlitteratur. (Thurén s. 167f). Tyvärr har sådana ansatser aldrig lett vidare till vad analysen av texterna kunde ha för nytta av dessa instanser.
123 Såsom vissa teoretiker, exempelvis Käte Hamburger, vill beteckna förstapersonsberättandet. Hon menar att förstapersonsberättande, när det tas ur sitt sammanhang, inte kan skiljas från autentiskt tal (och därför aldrig heller kan betecknas som fiktion*). The Logic of Literature*, s. 60.
124 Återigen sker detta gentemot den syn som Hamburger företräder, att förstapersonsberättelsen inte ska betraktas som fiktion utan är att jämställa med faktisk och autentisk diskurs.
125 Cohn, s. 14.
126 Cohn, s. 145.
127 Olsson, s. 255 f.
128 Kisch, s. 135.
129 Kisch, s. 136.
130 Kisch, s. 136. Zlín i forna Tjeckoslovakien. Reportaget handlar om skojätten Tomász Bata som 1937 byggde sitt enorma sexton våningar höga huvudkontor och skapade den största enskilda förmögenheten i Centraleuropa under kriget. 1947 dömdes klanen Bata för tysksamarbete.

131 Gérard Genette skiljer mellan *extradiegetiskt* berättande, där berättaren tar plats som ett författarjag, och det *intradiegetiska* förhållandet, där berättaren är inne i berättelsen. I det extradiegetiska berättandet är berättaren utanför historien och har all möjlighet att överblicka dess skeende och förlopp, han vet i berättande stund hur händelserna ska fortskrida och hur de hänger samman. I det intradiegetiska berättandet kan han vara på samma nivå som läsaren i fråga om överblick, han är för nära historien för att kunna se helheten. Simultant med berättartid och berättarnivåer krävs även att man lokaliserar berättaren bland personerna. Kommer rösten utanför det som berättas, eller är berättaren en av karaktärerna i berättelsen? Om berättaren håller sig utanför berättelsen kallar vi förhållandet för *heterodiegetiskt*. Om han själv medverkar som en person i berättelsen kallar vi det *homodiegetiskt*. Det homodiegetiska berättandet kan dessutom vara *autodiegetiskt*, det vill säga att den karaktär som berättaren är i texten också är huvudperson. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, s. 244f.

132 Cohn, s. 144.

133 Tom Wolfe, ur ”The Electric Kool-Aid Acid Test” (1968), *The Art of Fact*, ed. Kevin Kerrane and Ben Yagoda (New York 1987), s. 370.

134 Rosemary Mahoney, ur ”Whoredom in Kimmage: Irish Women Coming of Age”, *The Art of Fact*, s. 169.

135 Textens tillförlitlighet och auktoritet gentemot en explicit läsare är en sak. Berättarens tillförlitlighet och auktoritet inom texten, i förhållande till personer, sitt eget upplevande jag, narrat och läsare är en annan. Här avses alltså berättarens auktoritet, och mer precist det som även kallas auktorisation – ett begrepp som med Lars-Åke Skalins beskrivning kan sägas vara ”det unika förhållandet att vi inom en fiktionshistoria kan suspendera allt tvivel på vissa utsagors giltighet”. Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet* (Uppsala 1991), s. 151.

136 Lubomír Dolezel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (London 1998), s. 146 f.

137 När det gäller dokumentära texter är tillgång det som vi måste tala om, när det gäller skönlitterära handlar det snarare om en produktion av fiktionsfakta.

138 Dolezel, s. 151.

139 ”conventional authentication authority”, Dolezel s. 154.

140 Dolezel, s. 154.

141 Dolezel, s. 155.

142 Cohn, s. 144–172.

143 ”L’objet était trop mince pour la provoquer”, Marguerite Duras, *L’Amant* (Paris 1984), s. 16f.

144 ”L’image dure pendant toute la traversée du fleuve”, Duras, s. 15.

145 ”L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’ya a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne.”, Duras, s. 14.
146 Exempelvis Duras, s. 19, sedan sporadiskt.
147 ”Soudain je me vois comme un autre, comme un autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir.” Duras, s. 20.
148 Peter Fröberg Idling, *Pol Pots leende: om en svensk resa genom röda khmerernas kambodja*, (Stockholm 2011), s. 91.
149 Idling, s. 74.
150 Idling, s. 248.
151 Idling, s. 249.
152 Idling, s. 249.
153 ”Bakom den myllrande scenen breder Mekongfloden ut sig, fortfarande enorm efter regnperioden.

Jag tänker på *Älskaren* av Marguerite Duras. Den kan ha tagit sin början på just den här platsen. Den 15-åriga Marguerite i sin herrhatt, som möter den dubbelt så gamle kinesiske affärsmannen. Eller så var det ett färjeläger längre nedströms.” Idling, s. 243.
154 Ingrid Nielsen, ”Minnespor, spektralitet og tilsynekomst i W.G Sebalds *De utvandrede* og *Austerlitz*”, Aiolos nr 30/31 (2007), s. 50.
155 Nielsen, s. 50.
156 Nielsen, s. 53.
157 W.G Sebald, *Saturnus ringar*, övers. Ulrika Wallenström, (Stockholm 2007), s. 10. Observera också att här initieras och tematiseras just det i distansen som snarast har att göra med subjektets mer allmänna alienation och ifrågasättandet av det dokumentära berättandet.
158 Sebald, s. 11 (se brytpunkten mellan styckena).
159 Arne Melberg, ”Exil och life writing”, *Aiolos* 30/31 2007
160 Melberg, ”Exil och life writing”, s. 43
161 August Strindberg, *Bland franska bönder: Subjektiva reseskildringar*, Nationalupplagan August Strindbergs samlade verk vol.23, (Stockholm 1985)
162 Vilket alltså, enligt min stipulativa definition av reportagegenren, innebär att texten inte längre grundas i berättelsen om reporterns möte med verkligheten och att reflektionen, om än subjektiv, frikopplas från detta möte.
163 Strindberg, s. 13.
164 Strindberg, s. 15.
165 Isaak Babel (1894–1940) skrev främst noveller och reportage i Sovjet under 20-talet. Se exempelvis reportagen som publicerats på svenska i *Det nya livet, Reportage, Berättelser, Dokument* (Stockholm 2001). Han kan börja ett reporta-

ge med ett dissonant anslag, för att sedan vika undan i en klassisk konsonans. Berättelsen ”En afton”, om hur en 17-årig pojke misshandlas av polisen inleds, ”Jag ska inte dra några slutsatser. Det kan jag inte”. Sedan tycks det upplevande jaget ändå vara helt förmöget att förstå skeendet. s. 80.

166 Kapuściński, *En dag till att leva*, s. 7.

167 Idling, s. 16.

168 Maria Nikolajeva, ”Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor: genus och berättande”, *Berättaren: en gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003), s. 184.

169 Maciej Zaremba, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige*, (Stockholm 2006). Reportaget ”I landet Nenozimigs är det inte så noga” publicerades ursprungligen i *Dagens Nyheter* 2005-11-15.

170 Se s. 61.

171 Ordboksbestämningen av ”reportage” skriver till exempel också in ögonvittnesskildringen i den vardagliga definitionen av genren.

172 När jag talar om ”essä” i den här undersökningen avser jag den del av essäns genre som ryms inom journalistikens ram, det vill säga essäer med journalistiskt syfte och kontext. Avgränsningen blir särskilt viktig att göra när svenskans användning av essä ställs mot en anglosaxisk innebörd av ordet ”essay”, som kan uppfattas vara en vidare kategori som innefattar olika typer av uppsatser. Betydelseskiftningens fallgrop undviks emellertid när den journalistiska kontexten får avgränsa diskussionen.

173 Hartsock, s. 11.

174 Hartsock, s. 55. Med hänvisning till Michael Schudsons tungt vägande redogörelse av den amerikanska journalistikens utveckling i *Discovering the News: A Social History of American Newspapers* (New York 1978), s. 89.

175 Larsson, s. 9f.

176 Anders Sundelin, *Konsten att berätta en historia* (Stockholm 2001), s. 9.

177 Hansén, Stig och Clas Thor, *Att skriva reportage* (1995) (Stockholm 1999), s. 41.

178 I användningen av begrepp som hypotext och hypertext följer jag i min undersökning den förklaring som Gérard Genette ger i *Palimpsests: Literature in the second degree* (1982) (Nebraska 1997) Detta utan att gå närmare in i de olika hierarkiska förhållanden som Genette redogör för.

179 Jacek Hugo Bader, ”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk” (översättning Tomas Håkansson), i *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2003)

180 Bader, ”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk”, *Ouvertyr till livet*, s. 11.

181 Bader, ”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk”, *Ouvertyr till livet*, s. 44.

182 Jämför med Dante: ”Jag måste gråta, stödd emot ett utsprång av klippan […] osv. Sång XX, Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, övers. Ingvar Björkesson (Stockholm 1993) s. 87.

183 Bader, ”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk”, *Ouvertyr till livet*, s. 30.
184 Svetlana Aleksijevitj, *Förförda av döden: Ryska reportage*, övers. Stefan Lindgren (Stockholm 1998), s. 30. Urval av Stig Hansén och Clas Thor, citatet är ur *Kriget har inget kvinnligt ansikte*, den bok med intervjuer med vilken Aleksijevitj debuterade.
185 Se appendix.
186 Hanna Krall, ”Lokförare C:s föredömliga liv”, *Lokförare C:s föredömliga liv: Reportage 1973–1990*, övers. Lennart Ilke, red. Stig Hansén & Clas Thor (Stockholm 1993). Reportaget publicerades ursprungligen i *Polityka* 1973–78, exakt årtal har inte kunnat beläggas, antagligen eftersom publiceringen skedde under jord i lä för den polska censurapparaten.
187 Djuna Barnes, *Vagaries Malicieux* (New York 1974), s. 28.
188 Wolfe, ur ”The Electric Kool-Aid Acid Test” (1968), publicerad i *The Art of Fact*, s. 169.
189 Dolezel, s. 161 f.
190 ”Self-voiding narratives simulate narrative texture but cannot bestow fictional existence, cannot affirm fictional facts. They subvert the very foundations of fiction making and create constructs suspended between fictional existence and nonexistence.” Dolezel, s. 163. Och förhållandet tycks även gälla jagberättandet, se s. 157, om den “icke-naturliga” jagformen.
191 Joan Didion, ”Some Dreamers of the Golden Dream” (1966), *Slouching towards Bethlehem: Essays*, (New York 2008), s. 3.
192 Didion, *Slouching towards Bethlehem: Essays,* s. 4.
193 Didion, *Slouching towards Bethlehem: Essays,* s. 4.
194 Frus s. 96.
195 Frus, s. 99.
196 Frus, s. 99.
197 Monika Fludernik, ”History and Metafiction: Experentiality, Causality, and Myth”, *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, red. Bernd Engler & Kurt Müller (Paderborn 1994), s. 84.
198 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, (London & New York 1989).
199 Så som Linda Hutcheons poetik hanterar det postmodenistiska i *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York & London 1988) och även vidare i *The Politics of Postmodernism*. Snarare än en brytning med modernismen handlar det där om en hantering av, och aktivt förhållande till, modernismen.
200 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s. 5.
201 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s. 12.
202 Se Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* om hur postmodernismen skiljer sig från modernismen, inte i sina motsättningar, men genom att ”ifrågasättandet kommer inifrån de egna antagandena”. s. 6.

203 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s. 20. Se vidare s. 122 om hur kunskap om historien är textualiserad, i samtalet med bland andra Hayden White.
204 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, s. 116.
205 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism,* s. 117.
206 Roland Barthes, ”Historical Discourse”, *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (London 1970) s. 153 f.
207 Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (London 1978), s. 81.
208 Observera att även Ricoeur talar om ”emplotment” – hans användning av ordet och dess relation till det imaginära synliggörs hos Richard Kearney i *Poetics of Imagining: Modern to Post-Modern* (New York 1998) s. 162 f.
209 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (London 1973), s. 7.
210 Se s. 28.
211 Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (London 1978), s. 81.
212 Vilket gjorts av många, bland annat av Ansgar Nünning i *Fact and Fiction in Narrative*.
213 Paul Ricoeur, *Time and Narrative,* vol. 3 (London 1984), s.154.
214 Nivåernas samverkan stöds som vi såg hos Krogh Hansen när han diskuterade fiktionsbegreppets dubbla betydelse och poängterade den intellektuella motviljan mot genrer som behöver både de esteticerande och referentiella aspekterna för sin beskrivning. Han försöker förklara hur de kan fungera i kombination genom att ge dem varsin axel i ett diagram. *Fact and Fiction in Narrative,* s. 289ff.
215 Barthes, ”Historical Discourse” i *Stukturalism: A Reader*, s. 154.
216 Barthes, ”Historical Discourse” i *Stukturalism: A Reader*, s. 154.
217 Wolfgang Iser, *The Fictive and The Imaginary: Charting Literary Anthropology* (London 1993) (1991)
218 Iser, *The Fictive and The Imaginary*, s. 3.
219 Iser, *The Fictive and The Imaginary,* s. 3.
220 Iser, *The Fictive and The Imaginary*, s. 5.
221 Iser, *The Fictive and The Imaginary*, s. 5.
222 Iser, *The Fictive and The Imaginary*, s. 5.
223 Wojciech Tochman, ”Jag väntar under adress: Berlin”, *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm, 2003)
224 Tochman, ”Jag väntar under adress: Berlin”, *Ouvertyr till livet*, s. 157.
225 Vi ska återkomma till urvalet i fiktionaliseringsprocessen sedan när vi kommer in på språkfunktionen som litterär strategi. Se s. 105f.
226 Iser, *The Fictive and The Imaginary* s. 8f.

227 Iser, *The Fictive and The Imaginary,* s. 13.
228 Även om man förstås kan hävda att det knappast är någon skillnad mellan att få en icke-existens att närvara här och nu i texten, och att få en annan-existens att närvara här och nu i texten. Här finns alltså ingen skillnad mellan en skönlitterär och en dokumentär text. För en läsare som inte känner till ett skeende innan det uppenbarar sig en text, kan inte avgöra om den existerar eller existerar ”som om”.
229 Iser, *The Fictive and The Imaginary*, s. 274.
230 Vi kan även använda oss av Roman Jakobsons traditionella kommunikationsmodell där den litterära språkfunktionen motsvaras av den poetiska med orientering mot meddelandet självt och den informativa motsvaras av den referentiella funktionen som orienterar sig mot kontexten. *Style in Language*, ed. T.A Sebeok (New York 1960).
231 Den poetiska funktionen hos Jakobson kan i detta ”fördröjande” och expanderande avseende motsvaras av mångtydigheterna hos William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930) 3. ed. (London 1995)
232 Kapuściński, *En dag till att leva,* s. 106.
233 Vilket också är namnet på reportagebokens mellersta avsnitt i den engelska översättningen *Another Day of Life*, (London 1986) övers. från polska av William R. Brand och Katarzyna Mroczkowska-Brand. Kapitlet ”Scenes from the front” avslutas med ovanstående citat. I Arenanders svenska översättning endast markerad som ”Del IV”.
234 Iser, *The Fictive and The Imaginary,* s. 5.
235 Wayne Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley 1988), s. 325.
236 Här finns förstås även Ricoeur (1977): diskuteras hos Booth (s. 303) och Kearney s. (145 f.) Genom att säga något annat eller till och med flera saker samtidigt skapas ny mening i det imaginära osv.
237 Det metaforiskas lägsta nivå behöver förstås inte heller alltid generera litteraritet utan kan betraktas som rent allmänspråklig. Eller (Ricoeur m fl. hos Booth) som ett sätt att med symbolikens poetiska kraft begripliggöra en undflyende verklighet osv.
238 Stig Dagerman, *Tysk höst* (1947) (Stockholm 1996), s. 36.
239 [”Lukten av damm”] Åsne Seierstad, *Bokhandleren i Kabul, et familiedrama,* (2004) (Oslo 2002), s. 165.
240 Seierstad, *Bokhandleren i Kabul*, s. 169.
241 Seierstad, *Bokhandleren i Kabul*, s. 169.
242 Maciej Zaremba, Förord: ”Journalisten är ett vittne”, *Ouvertyr till livet*, s.7.
243 Iakttagelseförmågan omnämns frekvent i utbildningsmaterial för reportageskrivande – stäng av mikrofonen, använd alla sinnen osv…”Reportaget ställer stora

krav på journalistens iakttagelseförmåga och klarsyn, men också på hans 'logiska fantasi', hans förmåga att gestalta […]" som förordet till antologin *Tio reportage som förändrade världen* uttrycker det. (s. 7).

244 Tyvärr har den här metoden blivit så stilistiskt inarbetad i reportageformen att liknelserna inte sällan nu möter oss som tomma spöken i mindre välarbetade reportage. Vi ska inte befatta oss med exempel ur misslyckanden, men alla läsare av reportage känner igen sig i irritationer av påbörjade liknelser som rinner ut i sanden. Det kan vara tomma metaforer som antyder samband i bildled utan att knyta fast dem i helheten annat än som stämningsskapare av något slag, en förlängd intimisering och detaljbeskrivning. Iakttagelseförmågan som arbetsmetod, jakten på dokumentära metaforer och metonymier, tycks ibland glömma bort sin funktion och generera en kvasipoetisk jargong.

245 Kisch, s. 102.

246 Se s. 40, om Wolfe och den nya journalistisken.

247 Dwight Macdonald, "Parajournalism or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine", *The Reporter as Artist*, s. 226

248 *The New Journalism*, s. 205.

249 *The New Journalism*, s. 17.

250 Vilket Wolfe också själv påpekar i den antologi där han använder detta stycke som ett nyjournalistiskt exempel. *The New Journalism*, s. 204.

251 Printz-Påhlson, s. 242.

252 Även om det naturligtvis bara är "fenomenets" och "textens" intention som Iser avser.

253 Iser, *The Fictive and The Imaginary* s. 274. Om den artistiska aspekten som refererar till texten som skapad, och den estetiska aspekten, som refererar till texten som realiserad av läsaren.

254 John Langshaw Austin, *How to do thing with words: The William James Lectures delivered at Harvard Univeristy in 1955*, ed. J.O Urmson, Marina Sbisà (Camebridge 1975). Austins undersökning av talakter ifrågasätter möjligheten att göra klar skillnad mellan performativa och konstativa ytttranden: "[…] to say something *is* to do something, or *in* saying something we do something, and even *by* saying something we do something."(s.94) Hur yttranden ska uppfattas är en fråga som inte går att lösa med vanlig ordklassificering eftersom det finns en inbyggd vaghet och osäkerhet beträffande receptionen av yttrandet. Ett imperativ kan exempelvis fungera både som en order, en tillåtelse, ett krav, en förfrågan, ett förslag, en varning o s v. – beroende på sitt sammanhang i avsändande och mottagande kontext.(s. 76f) Yttrandets performativitet delas vidare in med orden "of", "in" och "by" där det illokutionära beskrivs som "the act *in* saying something".(s. 94ff)

255 Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (London 1974) s. 275f.

256 Ernest Hemingway, ”The Chauffeurs of Madrid”, *By-Line Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, ed. William White (London 1968) s. 282. I svensk översättning finns reportaget ”Våra chaufförer i Madrid” i *Tio reportage som förändrade världen,* s. 314.

257 Att jämföra med hur metafor och allegori också vänder sig bort från det konkreta urvalet i fiktionaliseringsprocessen. Se s. 106.

258 Hemingway, s. 285 f.

259 Se s. 70.

260 Printz-Påhlson, s. 242. Se även min diskussion om det dokumentära anspråket, s. 31.

261 Att jag har valt att tala om just illokutionen med hjälp av Iser när det gäller att förklara det performativa, har alltså att göra med att det hos honom är den intentional kraft. Det går naturligtvis även att diskutera det performativa i form av det gestiska, som exempelvis hos Benjamin. Där signalerar gesten en liknande rörelse och ansats (händelse) i det självframställande språket, och ger dessutom en tydlig anknytning till modernismen. Men det gestiska har ingen anstrykning av det intentionala, så som illokutionens kraft har hos Iser. Mitt val av ingång i användningen av det performativa är mer allmän eftersom det springer ur språkfunktionen. Jag vill heller inge behöva hantera det performativa i något slags motsatsställning till representation.

262 Se s. 80f.

263 Hos journalistikteoretiker som John C. Hartsock och Phyllis Frus finns också ansatser att ta upp mötet med annanheten och dess koppling till en litterär strategi som ett intersubjektivt utbyte. Hartsock talar om ”the attempt to exchange subjectivities” i den narrativa litterära journalistiken. Han ringar inte in detta försök närmare, men det handlar om att locka fram den andre, tvinga den andre till delaktighet i berättelsen och tanken tycks bygga på att litterariteten i den här typen av journalistik tvingar subjekt och objekt närmare varandra. Frus menar att det självmedvetna reportaget engagerar läsaren och dennes aktivitet så att det läsande subjektet på ett annat sätt tvingas bidra med sin aktivitet och blir medskapare snarare än konsumenter. Hartsock, s. 69.

264 Talande exempel på journalistikens diskussioner om etik är antologin *Ethical Issues in Journalism and the Media,* ed. Andrew Belsey and Ruth F. Chadwick (London 1992). Här anläggs ett ambitiöst perspektiv som inkluderar inte bara det journalistiska, utan även filosofiska, politiska och sociologiska infallsvinklar.

265 Ett exempel är Wayne Booth i *The Company We Keep*, som bland annat intresserar sig för hur olika typer av metaforer innebär en retorisk handling riktad mot

en implicit läsare och mot tolkningsakten och därigenom etablerar etik. (s. 325f.) Men försöket att förflytta frågan om etik från moraliska och psykologiska sfärer utanför texten till att handla om fenomen immanenta i textstrukturen når inte särskilt långt. Trots att Booth uttalar ambitionen att ”finna vägar att tala om etiska kvalitéer i erfarenheten av berättelsen själv” (s.10) fortsätter han att tala om etiken i form av skyldighetsrelationer – läsarens skyldighet gentemot författaren, författarens skyldighet gentemot läsare, berättelse och karaktärer och så vidare (s.138f). Det är alltså fortfarande ett personifierat, psykologiserat, färdigt och väljande subjekts medvetande som här ligger till grund för diskussionen om etiken.

Ett annat exempel är Michail Bachtin som i *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten* (1979) (Gråbo 2000), trots alla utvikningar om etikens språklighet, placerar etiken i en fråga om ont och gott som kan relateras till en plats långt utanför texten. Att skriva en hjälte sker enligt Bachtin via den Andre, genom att gå in i den Andre med inlevelse och empati, men att sedan återvända till jaget för att kunna få perspektiv på denna inlevelse. (s.14f) Detta är också förklaringen till subjektskonstruktionen, att vi måste göra en annan av oss själva för att kunna skriva subjektet. Men det kräver fortfarande att vi psykologiserar subjektet på ett sätt som jag i etikbegreppet vill komma bort ifrån. För min undersöknings vidkommande placerar en sådan dialogfilosofi för stort avstånd mellan subjektets konstruktion och språket. ”Poeten skapar inte i språkets värld, han använder sig bara av språket.”(s. 200). Subjektet är oftast hos Bachtin någonting fastställt, något som föregår dialogen och mötet: ”Varje tanke, är en akt som jag (person, i position av förstaperson) *utför*.” (*Towards a Philosophy of the Act* (1993) s. 3, min kursiv). Etiken får således en *uppgift* hos Bachtin, och en sådan uppgift är inte är kompatibel med hur jag försöker skilja etiken i det litterära från litteraritetens strategiska funktioner.

266 Med ”subjektet” avser jag här i resonemanget om etiken främst den dimension av subjektet som Levinas benämner ”Le Soi” i *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye 1974). ”Le Soi” ska skiljas från den medvetna dimension av subjektet, ”Le Moi”, som Levinas finner pekande tillbaka mot filosofins återvändsgränd i ontologin.

267 Så som det beskrivs av Emmanuel Levinas i *Totalité et Infini*: *Essai sur l'extériorité (*diss. Paris, La Haye 1961). För centrala citat hänvisar jag till översättningen *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, övers: Alphonso Lingis (London 1991).

268 Levinas, *Totalité et Infini.* Även om Levinas ibland vacklar mellan denna ansiktets tysta begäran och att ansiktet ”talar” (”Ce qui veut dire concrètement: le visage me parle et par là m'invite […]” s.172), så är det fortfarande ett tyst tal som avses.

269 Levinas, *Totalité et Infini*, s. 173.

270 Påtalas exempelvis i *Ethics and the Subject*, ed. Karl Simms, *Critical Studies* vol. 8 (Amsterdam 1997), se Simms förord s. 11. och Claytons bidrag s. 78 f. Och Simon Critchley, *Ethics-Politics-Subjectivity: Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought* (London 1999), s. 61. Begreppet subjektivitetens fenomenologi, som Levinas får bära upp tillsammans med Ricoeur och Merleau-Ponty m fl., är emellertid mycket tveksamt. Om fenomenologisk världsuppfatting i allmänhet ändrar fokus från beskrivning av världen till beskrivning av den perspektiverande processen är detta en förskjutning som i sig innebär den subjektiva vändningen, som tillskriver subjektiviteten den största makten och upphöjelsen.

271 ”Ty det är i etiska termer som jag beskriver subjektiviteten”, säger Levinas – ”Etiken är inte här att betrakta som ett tillägg till en föregående existentiell grund; det är i etiken, när man tolkar den som ansvar, som själva knutpunkten till det subjektiva ligger. *Etik och oändlighet: Samtal med Philippe Nemo*, övers. Maria Gunnarson Contassot (Stockholm 1990) s. 111.

272 Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye 1974), s. 6f, s. 47ff, s. 58ff. Se även *Hors Sujet* (Paris 1987) s. 210 f.

273 Vilket blir särskilt tydligt i Levinas läsning av Martin Buber, *Hors Sujet* (Paris 1987), s. 60 ff. Mötets händelse och utsägelseakten kan utläsas som ”l'*evénement* de cette rencontre même” och ”l'éclatement même de la pensée sortant dialogiquement d'elle-même”, s. 61. [min kursiv.]

274 Levinas, *Totality and Infinity,* s. 215. Original: ”Ces différences entre Autrui et moi ne dépendent pas de «propriétés» différentes qui seraient inhérentes au «moi» d'une part et à Autrui de l'autre; ni de dispositions psychologiques différentes que prendraient leur esprit lors de la rencontre.” *Totalité et Infini*, s. 190.

275 Invändingarna mot det asymmetriska i Levinas dialogfilosofi har varit massiva. Derridas kritik av Levinas på den här punkten för fram en kompletterande transcendental symmetri som bygger på att den andres alteritet inte hindrar mig från att den andre som mitt alter ego (och därmed att min egen alteritet från en annans perspektiv inte hindrar den andre från att se mig som sitt alter ego). (*L'écriture et la différence* (Paris 1967), s. 139f). Utan en sådan reversibilitet skulle vi inte, tror jag Derrida menar, känna igen vår medmänniska som den vi ansvarar för, och den etiska grundsituation Levinas beskriver skulle inte kunna etableras. (s.188) Ricoeur faller också in i detta spår när han hävdar att det asymmetriska hör det etiska till, men måste gå vidare in i en reciprok relation som befäster vänskap och ”gåvan”. Den andre kan vara ond, menar Ricoeur, och kan därför sätta Levinas ansvarsbegrepp ur spel. Som jag ska förklara i diskussionen om moral, finns emellertid all anledning att hålla kvar det asymmetriska i tanken om etiken.

276 Levinas, *Etik och oändlighet*, s. 94.

277 Levinas, *Totality and Infinity*, s. 216. Original: ”L'essence du discours est éthique. En énonçant cette thèse, on refuse l'idéalisme. […] L'idéalisme poussé jusqu'au bout ramène toute éthique à la politique.” *Totalité et Infini*, s. 191 f.

278 Levinas, *Totalité et Infini*, s. 194.

279 Eftersom etiken faller tillbaka på subjektet som ”Le Soi”, snarare än aspekten ”Le Moi”, som just bär den medvetna och psykologiska delen av jaget. (Se *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*.) Observera att även distinktionen av ”Le Dire” och ”Le Dit” i hög grad använder samma utgångspunkt i medvetandet som objektifierande; de tecknar i sin relation till varandra strukturen av objekt–subjekt. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence,* s. 59.

280 Läsningen av Levinas har även hos andra öppnat upp för den åtskillnaden mellan etik och moral. Mona Vincent menar i *Mellan tystnad och ord* (Stockholm 1991) att ”Moral är endast en serie regler relaterade till socialt beteende och medborgerlig plikt […] etik är däremot alltid intersubjektiv. Etiken föregår därför all moral.” (s. 124). Carin Franzén har i detta spår av Levinas och Vincent i sin tur sökt efter en litteraturens etik med hjälp av denna uppdelning, och fångar den (hos Birgitta Trotzig) som ”den estetiska autonomins inneboende kompromisslöhet”. På så vis blir etiken inte något ”som ligger utanför poetiken och den estetiska autonomin, ingen funktion eller verkan.” *För en litteraturens etik* (Stockholm 2007) s. 101f. Å andra sidan ser Franzén inte några problem med att sammanföra psykoanalys och lingvistik med ett sådant etikbegrepp i sina analyser, vilket förefaller motsätta sig den estetiska autonomin när det gäller synen på subjekt, intention och medvetande.

281 Detta med hänvändelse impliceras hos flera dialogfilosofer, men tydligast ser vi det hos Martin Buber. Buber betonar hänvändelsen som dialogens grundrörelse (*Dialogens väsen, traktat om det dialogiska livet*, (1929), övers. Pehr Sällström, Ludvika 1993, s. 36.) Trots att han i grunden ser dialogen som reciprok och intentionell, betonas hela tiden själva inträdet i dialogen. Detta själva *inträde* i relation pekar mot hänvändelsens rörelse som ska sökas bortom objekten, tiden och rummet – det är det egentliga subjektets rena ansats i tilltalet som frammanar närvaron. Hänvändelsen framstår som frikopplad från det reciproka eftersom den föregår, frammanar och grundlägger dialogen. Jag tolkar det som att det även hos Buber är fråga om en intention som föregår det egentliga subjektet, ansatsen som markerar tilltalet, händelsen som initierar akten och talet – på ett liknande sätt som hos Levinas. Levinas talar aldrig uttryckligen om hänvändelsen, men söker sig till den plats bortom subjektet som är just hänvändelse. Han tycker sig hos Buber känna igen en process i hänvändelsen som kanske skulle kunna beskrivas som utbristandets omedelbarhet i sägandets händelse; ”Martin Buber découvre cet éclatement ou ce retournement de l'intentionalité en langage.” (*Hors Sujet*, s. 61).

282 Levinas, *Totaliy and Infinity*, s. 215. Original: ”[…] l’orientation inévitable de l’être «à partir de soi» vers «Autrui».” *Totalité et Infini*, s. 190.

283 Vilket också är anledningen till att exempelvis Ricoeurs tillämpning av Derridas transcendentala symmetri, som mynnar ut i frågeställningen ”vad händer om den andre är ond?” (I *Soi-Même Comme Un Autre*), är irrelevant för etiken. Det är också anledningen till att läsningar av Levinas hävdar att hans subjekt ”är den andres gisslan” (Simon Critchley, *Ethics-Politics-Subjectivity*, s. 67). Jag menar istället att undergivenheten inte bara är utan risk och offer (eftersom rörelsen är enkelriktad), utan även föregriper varje tanke på, och medvetande om, risk och offer. Undergivenheten är utan underlägsenhet, den är resignation utan förtryck. Undergivenheten är bara själva förutsättningen för att kunna säga jag; för subjekt, etik och tal.

284 Hartsock, s.69. Och enligt Frus engagerar det självmedvetna reportaget läsaren och dennes aktivitet så att det läsande subjektet bidrar med sin aktivitet, blir medskapare snarare än konsument och på det sättet ingår i det intersubjektiva utbytet. Frus, s. 5f.

285 Formuleringen förekommer främst i studier av rapportboken och rapportlitteraturen som stryker under ett motto av ”att komma till tals” och ”att ge röst”. Se Olsson s. 20f. Det är främst den politiska dimensionen av att ge röst åt folket, åt de människor som annars inte får komma till tals, som är uttryckets botten – inte de egentliga berättartekniska variationerna även om ett kriterium som uppställs för rapportboken handlar om att reportern ska träda tillbaka och lämna plats för folket att tala för sig själva. (Thygesen hos Olsson, s. 15)

286 Svetlana Aleksijevitj, ur ”Kriget har inget kvinnligt ansikte”, *Förförda av döden, Ryska reportage,* red. Stig Hansén och Clas Thor, övers Stefan Lindgren, s. 16.

287 Aleksijevitj, s. 30.f.

288 Wojciech Tochman, ”Jag väntar under adress: Berlin”, *Ouvertyr till livet*, s. 163.

289 Vincent, *Mellan tystnad och ord*, s. 124f. Tredelningen är mycket åskådliggörande, och därför hänvisar jag till den här. Egentligen är jag tveksam till om etiken hos Levinas fullt ut kan förstås enligt en sådan kronologi av händelser och *agerande* som detta förutsätter. Etiken kan ytterst bara begripas i termer av samtidighet och icke-intentionell relation. Däremot återkommer faserna och akterna i reportagens metaberättelser, som ett slags intern reflektion över etiken. Det är bara reflektionen av etik som kan bli så konkret. Därför är denna pedagogiska rörelse intressant för mitt resonemang, även om den måste betraktas som en förenkling.

290 Aleksijevitj, s. 16.

291 Maciej Zaremba, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige*. Reportaget ”I landet Nenozimigs är det inte så noga” publicerades ursprungligen i *Dagens Nyheter* 2005-11-15.

292 Zaremba, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige*, s. 81.
293 Vincent, s. 125.
294 Aleksijevitj, s. 30.
295 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv*, s 43f.
296 Vilket inte ska förstå som att det råder ett kausalt eller temporalt förhållande mellan dessa dimensioner, de existerar som samtidighet.
297 Se särskilt under rubriken "Le Dire comme exposition à l'Autre" i *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence,* s. 61f.
298 Se s. 112.
299 Se s. 14.
300 Levinas uttrycker även en oro för dialogens konkretisering och markerar sitt språkbegrepp som vidgat bortom talet: "Dans nos propres analyses, l'abord d'autrui n'est pas originellement dans mon interpellation de l'autre homme, mais dans mon responsabilité pour lui.", *Hors Sujet*, s. 64. ("In my own analyses, the approach to others is not originally in my speaking out to the other, but in my responsibility for him or her." *Outside the Subject*, s. 43.)
301 Jämför med Levinas, *Hors Sujet*, s. 210.
302 Först: "Ansiktet är betydelse och betydelse utan kontext. Därmed vill jag säga att den andre med sitt ansiktes rätlinjighet inte utgör en person i en kontext." (*Etik och oändlighet*, s. 100.) Sedan talar Levinas om den andre som medmänniskan: "…– visage à qui on dit bonjour et tu et toi."(*Hors Sujet*, s.12)
303 "Or la rencontre est un cas particulier d'une présence qui n'est pas représentation, qui est absolument droite, la plus droite qui soit, la droiture même et qui n'est cependant pas thématisée[…]", *Hors Sujet*, s. 33. ("Now, the Meeting is a particular case of a presence that is not representation, that is absolutely straightforward, the most straightforward there is, straightforwardness itself and yet straightforwardness that is not thematized."(*Outside the Subject* s. 19) Detta resonemang för Levinas i relation till Bubers filosofi.

För övrigt finns en närhet, det Levinas kallar proximitet, som är nära kopplad till denna nivå av omedelbarhet och närvaro i mötet. Omedelbarheten är även beroende av mötets asymmetri. "[…] Dans cette non-réciprocité, dans ce «ne pas y penser» s'annonce – d'en deçà «l'état de nature» (d'où la nature elle-même surgi) – *l'un-pour-l'autre*, relation à sens unique, ne revenant, sous aucune forme, à son point de départ, l'*immédiateté* de l'autre, plus immédiate que l'immédiate identité dans sa quiétude de nature, l'immédiateté de la proximité.» *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence,* s. 106.
304 Levinas, *Hors Sujet*, s. 211.
305 Levinas, *Outside the Subject*, s. 142. Original: "[…]dans le langage quotidien nous approchons le prochain au lieu de l'oublier dans l'«enthousiasme» de l'élo-

quence." *Hors Sujet*, s. 211. Vilket förstås inte hindrar det vardagliga språket från att också ha sin egen retorik, sin egen skönhet som följer med dess kulturella och sociala variationer. (*Hors Sujet,* s. 209)

306 Se s. 104.

307 Kisch, s. 26.

308 Se s. 130.

309 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv,* s. 43.

310 Motrörelsen kommer också att visa sig betydande för de reportage som nu ska ägnas längre analyser.

311 *Århundradets reportage*, s. 10f.

312 Djuna Barnes, *Ingenting roar Coco Chanel efter midnatt, reportage,* övers. Meta Ottosson, red. Stig Hansén & Clas Thor, s. 15. Även i samband med Kischs reportage i antologin *Tio reportage som förändrade världen,* s. 244.

313 *Århundradets reportage*, s. 10 f. Observera hur den experimenterande hållningen inte heller här förklaras, med annat än att det fanns "ett utrymme för nya form-experiment som inte skådats tidigare". (s. 11)

314 "Vagaries Malicieux", *The Double Dealer* 3 no. 17, Maj 1922, s. 249–60.

315 *Vagaries Malicieux: Two Stories by Djuna Barnes,* ed. Frank Hallman, New York 1974. Tillsammans med reportaget "Run, Girls, Run!", ursprungligen publicerat i *Caravel* 1936. För läsarvänlighetens skull kursiveras titeln.

316 Alex Gildzen i *Silence and Power : A Reevaluation of Djuna Barnes*, ed. Mary Lynn Broe, (Illinois 1991) s. 349.

317 Exempelvis Deborah Tyler-Bennett, "The Museum of Their Encounter", *Difference in View: Women and Modernism* ed. Gabriele Griffin, (London 1994) s. 48.

318 Exempelvis Alex Goody, *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*, New York 2007 och Daniela Caselli, *Improper Modernism: Djuna Barnes' Bewildering Corpus*, (Farnham UK 2009).

319 Phillip Herring, *Djuna; The Life and Work of Djuna Barnes*, (New York 1995) s. 91 ff.

320 Nancy J. Levine, "'Bringing Milkshakes to Bulldogs'; The Early Journalism of Djuna Barnes", *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes,* s. 27.

321 Mary Lynn Broe, "Introduction", *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes,* s. 9.

322 Caselli, s. 4.

323 Caselli, s. 15

324 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn, (1969) (London 1973).

325 Alex Goody, *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein,* (Hampshire & New York 2007) s. 120.

326 Goody, s. 122.
327 Se s. 80f.
328 ”Tableaux Parisiens” i *Les Fleurs du Mal.* (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal suivies du Spleen de Paris*, ed. Blaise Allan (Paris 1947), s. 184.)
329 Baudelaire, ”Le soleil”, s 186. ”jag snavar över ord och stenar, törnar mot/ sen länge drömda verser stundom med min fot.” ”Solen”, *De ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson (1986)(Stockholm 2005) s. 117.
330 Baudelaire, ”Le cygne”, s. 191. ”Så blåser ett gammalt Minne sitt horn/ i den skog där min själ irrar utan hem.”, ”Svanen”, *De ondas blommor*, s. 120.
331 Baudelaire, ”Les sept vieillards”, s. 191. ”Myllrande stad, o stad full av drömmar / där spöken mitt på dagen antastar oss!”, ”De sju gamlingarna”, *De ondas blommor*, s. 121. Men invokationerna återfinns möjligen än mer i prosapoemen i *Spleen de Paris.*
332 Jag syftar på en vid förståelse av ”Mayas slöjor”, så som de förstås inom exempelvis buddhism och hinduism, och förs vidare i filosofiska traditioner, exempelvis av Schopenhauer.
333 Se s. 105. Observera även hur den grundläggande betydelsen av detaljen omprövas av flera av de reportage som ägnas längre analyser.
334 (Tom Wolfes beskrivning av genren i *The New Journalism*, Elveson, Hultén m.fl. Se inledningen.) Men denna förutfattade mening om detaljbeskrivningens funktion återkommer även i kommentarer kring Barnes journalistik. Nancy J. Levine (s. 32) menar att detaljen i Barnes reportage står för just den atmosfäriska stämningen och ”the illusion of a presence”. Något som alltså i *Vagaries Malicieux* måste omprövas.
335 Se Roland Barthes diskussion om artistisk och referentiell motivering för detaljbeskrivning, ”The Reality Effect”, *The Rustle of Language* (Berkeley CA. 1989), s. 145 f. Notera också Petra Ragnerstams analys av detaljen i hos Barnes, *Language, Subject, Ideology: The Politics of Representation in Virginia Woolfs To The Lighthouse, Djuna Barnes's Nightwood and Gertrud Steins Lucy Church Amiably,* (diss. Lund 2003) s. 119.
336 Se s. 105.
337 Den övergripande och obevekliga misstron inför mimetiska möjligheter, som så omedelbart uppenbarar sig i Barnes journalistiska texter, beskrivs inte sällan som paradoxal. Hos Daniela Caselli är den paradoxal i sin artikulation av ”the loss of an innocently mimetic writing”(s.23.). Men att detta paradoxala skulle utgöra en grund för representationens nya möjlighet är inte den slutsats som dras.
338 Petra Ragnerstam, *Language, Subject, Ideology: The Politics of Representation in Virginia Woolf's To The Lighthouse, Djuna Barnes's Nightwood and Gertrude Stein's Lucy Church Amiably,* (diss. Lund 2003).

339 Caselli, s. 175 f. se hänvisningarna till Eve Kosofsky Sedgwick.
340 ”accidental aloofness”, *Vagaries Malicieux*, s. 12.
341 Vilket exempelvis görs av Caselli när hon diskuterar *Vagaries Malicieux* och Barnes tidigare porträtt *James Joyce*, som visar upp en helt annan hållning och vördnad inför Joyce och modernismen. Vad Caselli misstolkar som den explicite författaren Djuna Barnes ändrade attityd är i själva verket två olika konstruktioner av berättare och implicit reporter som egentligen pekar ut samma intresse för den modernistiska litterariteten. (Caselli, s. 25). Även Alex Goody poängterar att ”The Joyce offered in ’Vagaries Malicieux’ is slightly boring[…] (s. 146), men framställningen av Joyce i det här reportaget syftar alltså främst till att visa fram berättarens egen distansering och tankens associativ.
342 Caselli snuddar vid aktens betydelse när hon diskuterar skådespelets betydelse för Barnes modernistiska strategier i allmänhet, och hennes journalistik i synnerhet. Hon menar vidare att det är just i Barnes journalistik som vi finner de mest explicita diskussionen om exponering, bekännelse och framträdande i relation till sanning och representation (s. 22) Ragnerstam snuddar också vid det performativa när hon undersöker *Nightwoods* ”narrativa excess” (s. 153). Ingen utförligare diskussion kring språkaktens performativ i Barnes texter finns emellertid någonstans i forskningen.
343 Se s. 122.
344 Caselli, s. 11 [Min kursiv.]
345 Caselli, s. 11 [Min kursiv.]
346 AnnKatrin Jonsson, *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce’s Ulysses, Virginia Woolf’s The Waves and Djuna Barnes’s Nightwood*. (Diss. Göteborg 2003).
347 Jonsson, s. 31. Möjligen missuppfattar hon Levinas något i fråga om språkets distinktioner av ”Le dit” och ”Le dire”. Det handlar inte hos Levinas om en kontradiktorisk motsättning mellan dessa språkaspekter, lika lite som ett temporalt eller kronologiskt förhållande – endast om en ofrånkomlig samtidighet. Se Levinas *Hors Sujet*, s. 210.
348 Jonsson, s. 31.
349 Levinas i *Hors Sujet*, ”Il n’y a certes pas de *Dire* qui ne soit pas *Dire* d’un *Dit*.” s. 210.
350 Margaret Gillespie, ”The Parises of Djuna Barnes”, Représentations, Hors série 3, novembre 2009, (http://w3.u-grenoble3.fr/representations/articles_pdf_hs3/GILLESPIE%20final%2011.pdf)
351 Tyler-Bennett, ”The Museum of Their Encounter”, *Difference in View,* s. 48.
352 Jonsson, s. 9.
353 Tyler-Bennett, ”The Museum of Their Encounter”, *Difference in View*, s. 48.
354 Caselli, s. 17 f.

355 ”What is the city over the mountains
Cracks and reforms and burst in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal”
T.S Eliot, *The Waste Land*, *Authoritative text, context, criticism*, A Norton Critical Edition, ed. Michael North, (New York, London 2001) s. 17f.

356 Eliot, s. 16 f.

357 Gillespie, s. 1 f.

358 Caselli, s. 8.

359 Caselli använder ordet ”accountability”. Caselli, s. 10.

360 AnnKatrin Jonsson diskuterar detta och lyfter fram Astradur Eysteinssons polemik med Michael H Levenson och andra rörande subjektets kris i modernismen: ” […] Eysteinsson sees the modernist poetics of impersonality, or anti-individualism, and that of extreme subjectivity, or individualism, as having one thing in common: they are both revolts against the traditional relation of the subject and the world.” Jonsson, s. 21. Hänvisningarna rör Astradur Eysteinsson, *The Concept of Modernism* (1990) och Michael H Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908–1922* (1984)

361 Caselli, s. 32.

362 Caselli, s. 32. Angående det personliga som politiskt hänvisar hon till Kate Millets *Sexual Politics* och till Judith Butlers *Gender Trouble.*

363 Se s. 117f.

364 Jonsson, s. 1.

365 Jonsson, s. 5. Detta är ett synsätt som också motiverar hennes anakronistiska tillämpning av Levinas etik på tidiga modernistiska texter. Se s. 139 f. där Jonsson känner sig tvungen att försvara detta – hon menar att det inte är förrän på senare tid som det blivit möjligt att se textens etik eftersom det nu finns termer som alteritet och negativitet att laborera med.

366 Drucilla Cornell, Robert Eaglestone, Geoffrey Galt Harpham, Andrew Gibson (Jonsson, s. 6 f.).

367 Jonsson, s. 16. Emmanuel Levinas, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger, essays 1932–67*, (Paris 1982) s. 158 f. Översättningen i *Discovering Existence with Husserl*, övers. Richard Cohen och Michael B. Smith, (Illinois 1998): ”The subject does not stay in the immobility of the absolute where the idealist subject is installed; it finds itself swept long into situations that cannot be broken down into representations that it could make for itself of these situations.” s. 147. Observera att det är en kroppslig aspekt av subjektet, dess rörelse och intentiona-

litet som Levinas i det här avsnittet diskuterar med Husserl. Detta för att påtala hur kroppens fria rörelse och intention inte kan beskrivas utifrån objektsvaro.

368 Jonsson, s. 19.

369 Jonsson, s. 139. (se även s. 31)

370 Artur Domoslawski, *Ryszard Kapuściński: A Life*, London 2012 (2010), s. 284. John Ryle, ”At Play in the Bush of Ghosts: Tropical Baroque, African Reality and the Work of Ryszard Kapuściński”, *Times Literary Supplement*, 17/6 2001.

371 Kapuściński, *På resa med Herodotos,* (2004) övers. Anders Bodegård (Stockholm 2006). Och i *Fotbollskriget* skriver han om hur svårt det är att få bukt med självcensuren, s. 175.

372 Kapuściński, *På resa med Herodotos*, , s. 12.

373 Kapuściński, *På resa med Herodotos*, s. 12f.

374 Domoslawski, s. 285.

375 Domoslawski, s. 286.

376 *Ebenholts* i engelsk översättning av Klara Glowczewska, *The Shadow of the Sun* (London 2001)

377 John Ryle, ”At Play in the Bush of Ghosts: Tropical Baroque, African Reality and the Work of Ryszard Kapuściński”, *Times Literary Supplement*, 17/6 2001. s. 2.

378 Soenke Zehle, ”Ryszard Kapuściński and The Borders of Documentarism”, *Literary Journalism Across The Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*, ed. John S. Bak and Bill Reynolds (Massachusetts 2011), s. 280.

379 Domoslawski, s. 216.

380 James L. Aucoin, ”Ryszard Kapuściński Epistemic Responsibility, Narrative Theory and Literary Journalism”. s.7. Konferensbidrag presenterat vid AEJMC årliga konferens augusti 1996, Anaheim, Calif.

381 Se s. 27.

382 Se s. 60.

383 Kapuściński, *En dag till att leva,* s. 7. Jag har valt att citera ur den svenska översättningen av hänsyn till läsarvänligheten, men i analysarbetet har jag även konsulterat den engelska översättningen (*Another Day of Life*, (London 1986) övers. från polska av William R. Brand och Katarzyna Mroczkowska-Brand). Någon direktöversättning från polskan finns tyvärr inte att tillgå.

384 Även om dikterna inte i större omfattning översatts från polskan, och därmed inte heller lästs av särskilt många, är bara det faktum att han återkommande hänvisar till sin egen verksamhet som poet något som påverkar läsaren. Se *Reporterns självporträtt,* red. Krystyna Strączek, övers. Anders Bodegård (Stockholm 2009).

385 Exempelvis i en intervju för mexikansk press: ”I do not believe in impartial

journalism, I do not believe in formal objectivity. A journalist can not be an indifferent witness […]", Domoslawski, s. 216. Jmfr med inspirationskällan Bronislaw Malinowski.

386 Se s. 77f.

387 När tvivel om den journalistiska pregnansen i Kapuścińskis texter har väckts är det också en fråga om denna deltagande aspekt. Se exempelvis Domoslawskis intervju med General Farrusco (MPLA – den folkliga [marxistiska] rörelsen för Angolas befrielse) som reportern reser med i det här reportaget. Generalen menar att de inte behandlade Kapuściński som en vanlig journalist, utan som en av dem, som en som tänkte som dem "in the way that was necessary – he did some shooting." Domoslawski, s. 214. Att töja ambitionen om subjektivitet till att delta i de krig man rapporterar ifrån är onekligen en provocerande journalistisk princip, något som ytterligare motiverar en undersökning av subjektskonstruktionen i det här reportaget.

388 Se Domoslawski, Ryle och Zehle.

389 Se s. 67f.

390 Men som vi ska se återfinns mångtydigheten istället i det poetiska inslagen.

391 Det är inte omöjligt att det är den här aspekten av subjektiviteten som också provocerat många av Kapuścińskis kritiker. Särskilt när man har att göra med en implicit reporter som breder sin bild över ett helt författarskap, kan det vara besvärligt att hela tiden utlova personlighet, men sedan aldrig nyansera denna.

392 Vi ska här passa på att notera att vi har att göra med ett av Kapuścińskis reportage som är berättat enligt en för honom ovanligt rak kronologisk struktur. *Fotbollskriget*, *Ebenholts* och *Kejsaren* är mer temporalt och spatialt söndrade och berättarrösten är i högre grad involverad i olika fokaliseringar.

393 Detta är en återkommande metastruktur i Kapuścińskis reportage. James L. Aucoin beskriver strukturen i *Fotbollskriget* såsom organiserad kring just ansträngningarna att rapportera. Aucoin, s. 2.

394 Se s. 146.

395 Exempelvis *A Poet on The Frontline: The Reportage of Ryszard Kapuściński,* dokumentärfilm av Gabrielle Pfeiffer (2004) Även Domoslawski och Zhele.

396 Se s. 105.

397 Vi ska inte heller glömma bort att det i Kapuścińskis fall finns inflytande av en implicit reporter som verkat genom hela författarskapet, och som inbegriper hänvisningar till en tidigare verksamhet som just poet.

398 Michaela Wrong, "Kapuściński, more magical than real", *New Statesman* 2007-02-12.

399 Zehle, s. 280.

400 Neal Ascherson, "Introduction" i Kapuściński, *The Other,* övers. Antonia Lloyd-Jones, (London, New York 2008) (2006).

401 Stig Hansén och Clas Thor, *Kvinna, reporter* (Stockholm 1994) s. 49.
402 Se s. 144ff
403 Se s. 105ff
404 Intressant är att Kapuściński själv talar om den här särskilda uppmärksamheten i samband med resandet och ansvaret inför den väg som reportern färdas. "[…] we must not miss anything from this journey, we cannot overlook or loose anything, because we are going to give an account of it all, write a report, a story – we are going to examine our conscience. And so, as we travel we concentrate, we focus our attention and sharpen our hearing." *The Other*, s. 17.
405 Episoden med de gymnastiska övningarna som tidigare studerats är ett undantag, som mycket tydligare uppmanar till en metaforisk läsning.
406 Domolawski, s. 285f.
407 Kapuściński, *The Other*, s. 88 Det är uppenbart att Malinowski inspirerat Kapuściński i hans reportagegärning, och även i sin syn på främmande kulturer och annanhet i stort. Se Neal Aschersons förord till *The Other*, s. 1 ff.
408 Ibland möter oss ett ansikte, men beskrivningen pekar då mot något annat än sig själv: "En trumpen, uttryckslös Bakongo med så svart hud att den skiftar i violett, och ett tryne så fult att det får håret att resa sig på en, säger ingenting och stirrar i marken." (s. 51) Att jämföra med Barnes text, där profilen och bortvändheten är det som komplicerar mötessituationen. Här är det alltså sammanslagningen av människor i kategorier.
409 Kapuściński, *The Other*, s. 13.
410 Se även *The Other* s. 54 och s. 80.
411 Se s. 122ff.
412 Se s. 130f.
413 Att jämföra med Aleksijevitj och citerat tal i intervjuböckerna, se s. 125f.
414 Se s. 46f.
415 *Truman Capote's In Cold Blood: a Critical Handbook*, ed. Irving Malin (Belmont, California 1968)
416 *The Critical Response to Truman Capote*, ed. Joseph J. Waldmeir, John C. Waldmeir (Westport, Connecticut 1999)
417 När exempelvis John Searle argumenterar för att vissa fiktionsverk är litterära och andra inte, träder *In Cold Blood* in som exempel på ett litterärt verk som inte är fiktion. (*Expression and Meaning*, s. 58) När Dorrit Cohn diskuterar verkliga och fiktiva karaktärer menar hon tvärtom att *In Cold Blood* bär omisskänneliga tecken på fiktion (*Transparent Minds*, s. 4f). Lars-Åke Skalin bemöter i sin tur Cohns uppfattning när han undersöker fakta-fiktionsproblematik i romanen (Bland annat i "Fact and Fiction in The Novel: A Narratological Approach" *Fact and Fiction in Narrative; An Interdisciplinary Approach*, s. 59ff) Att *In Cold Blood* är ett stående exempel i fakta och fiktionsdiskussioner bekräftas även av Chris

Anderson i *Style As Argument, Contemporary American Nonfiction*, (Carbondale 1987) s. 48.

418 Torsten Pettersson, ”Components of Literariness: Readings of Capote’s *In Cold Blood*”, *From Text to Literature: New Analytic and Pragmatic Approaches*, ed. Stein Haugom Olsen, Anders Petterson (Basingstoke 2005), s. 88.

419 Pettersson, s. 88.

420 En term som Capote för fram i en intervju i *The New York Times Book Review* 1966. Även i George Plimton, ”The Story Behind A Nonfiction Novel” (1966), *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s 25–43.

421 Se s. 40.

422 Plimton, ”The Story Behind A Nonfiction Novel”, *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s 25–43.

423 ”The Last to See Them Alive ”, *The New Yorker,* 25 september, 1965. ”Persons Unknown” 2 oktober, ”Answers” 9 oktober, ”The Corner” 16 oktober. Det har inte skett någon betydande redigering av texten i samband med att den sammanställdes i bokform. (Tredje delens rubrik – ”Svar” – har emellertid antagit en singularform i bokversionen)

424 ”Editor’s note: All quotations in this article are taken either from official records or from conversations, transcribed verbatim, between the author and the principals.”

425 Plimton, ”The Story Behind A Nonfiction Novel”(1966), *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s 25–43.

426 Diana Trilling, ”Capote’s Crime and Punishment”, *The Critical Response to Truman Capote*, s 123.

427 ”Capote’s references in the book to the mental state of the murderers are confused and ambiguous”, Kenneth Tynan, ”The Kansas Farm Murders”, *The Critical Response to Truman Capote*, s 131.

428 ”For the first time an influential writer of the front rank has been placed in a position of privileged intimacy with criminals about to die, and – in my view – done less than he might have to save them.” Tynan, *The Critical Response to Truman Capote*, s 133.

429 *The Critical Response to Truman Capote*, exempelvis Jon Tuttle s. 193, David Galloway, s.145. Även i intervjun med Plimpton *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s 25–43

430 Se Phillip K. Tompkins, ”In Cold Facts”, *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s 44–58.

431 Tompkins, *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*, s. 53f.

432 Galloway refererar till den ofta citerade inledningen av del II i *The Armies of the Night* där författaren jämför både historikern och romanförfattaren med

astronomer som arbetar med defekta verktyg: " 'what supports them now is that our intimacy with the master builder over the tower [...] has given some advantages for correcting the error of the instruments and the imbalance of his tower.' Capote systematically denies us this advantage." David Galloway, "Real Toads in Real Gardens: Reflections on the Art of Non-Fiction Fiction and the Legacy of Truman Capote", *The Critical Response to Truman Capote,* s. 150.

433 Phyllis Frus påstår till och med att Capote uttrycker ett positivistiskt förhållningssätt med sin önskan att uppnå objektivitet. Frus, s. 184.

434 Det är förvånande att så många läsningar av *In Cold Blood* trots allt söker förståelsen av texten i analysen av karaktärernas psykologi och bakgrund. Se Trilling, Tynan, Galloway, Tuttle mfl i antologin *The Critical Response to Truman Capote.*

435 Se s. 62.

436 Se s. 168f, om Dolezel och auktorisation i tredjepersonsberättelse.

437 Se s. 101.

438 Som filter och "slants", enligt berättarteknisk förståelse. Chatman, *Coming to Terms*, s. 143ff.

439 Cohn, s. 145.

440 Med skillnaden att förhållandet i psykonarration inte är lika beroende av temporalitet, eftersom det kan finnas andra distanserande element mellan berättare och karaktär som är mer betydande. Cohn, s. 144. Cohn, om dissonans och konsonans i psykonarration s. 26 ff.

441 Ytterligare ett exempel på denna temporala delning i berättaren, där parentesen markerar ett utökat allvetande: "Mr Helm (the late Mr Helm; he died of a stroke the following March) was a sombre man in his late fifties whose withdrawn manner veiled a nature keenly curious and watchful [...] s. 38.

442 I exempelvis Tochmans reportage, som vi använt som jämförelse, används parenteserna på ett varierande sätt, även som instick av fokaliserande diskurs. Här finns också delningen i berättaren – den upplevande delen som ibland reagerar på skeendet med forcerande tempoökningar, och den reflekterande delen som även får långa historiserande stycken till sitt förfogande.

443 "The Last to See Them Alive ", *The New Yorker,* 25 september, 1965. "Persons Unknown" 2 oktober, "Answers" 9 oktober, "The Corner" 16 oktober.

444 "Persons Unknown", *The New Yorker*, 25 september 1965, s. 83. Bokversionen, s. 93f.

445 John J McAleer påpekar hur Hollywoods filmatisering av boken 1967 förstärker temat om den amerikanska drömmen. Bland annat åker de förbi en biograf som visar just "A place in the sun". McAleer, "*An American Tragedy* and *In Cold Blood*: Turning Case History into Art", *The Critical Response to Truman Capote,* s. 211.

446 Såsom också nämns i inledningen och om reportagets genrebestämning, s. 23, s. 34f.

447 Vilket också uppmärksammats av många utläsare av reportaget. Exempelvis Tynan, McAleer, Galloway, Hicks (s.171), Anderson (s. 54f) mfl. William Wiegard utökar den analysen till en fråga om två krafter som symboliseras av Smith och Hickock å en sidan, och Clutterfamiljen å den andra. Moderniteten, våldet, vägen, maskinen, rörelsen, sjukdom och mörker å ena sidan. Paradiset, hemmet, stillheten, friskheten å den andra. Wiegard visar vidare hur de två sidorna drabbar samman genom Capotes dramatisering av mordet. ”The Non-Fiction Novel”, *The Critical Response to Truman Capote,* s.135–141.

448 Galloway, *The Critical Response to Truman Capote,* s. 145. I den antologi som sammanställdes kring det samtida mottagandet av reportaget, *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, skrev Galloway om dessa tillfällighetens metaforer under rubriken “Why the Chickens Came Home to Roast in Holcomb, Kansas”(s. 154–163)

449 Galloway, s. 145.

450 Se s. 105f.

451 När Chris Anderson uppmärksammar metaforens betydelse för *In Cold Blood* är det främst för att peka på att det litterära språket även finns i Capotes ”non-fiction”. Intressant är dock att han vid ett tillfälle snuddar vid metaforens koppling till den konkreta detaljen i den här texten: ”These details are all presumably 'true,' yet selected from their context they assume a symbolic, evocative value beyond their literal meaning. As in Capote's fiction, concreteness does not mean what it says; it points beyond itself, evokes via association or metaphor something not stated.” (s. 55)

452 Den gäller både som symbol för mördarna och för de journalister som kommit för att sätta klorna i detaljerna.

453 ”Pausing, Green gingerly touched a boil on the back of his neck, a mature inflammation that seemed, like its angry wearer, about to burst.” (s. 297) Berättaren försöker även föra över denna intima närvaro till den metaforik som genreras av karaktärernas inre världar, men som (eftersom bildledet inte är konkret verifierbart) inte kan betraktas som dokumentära metaforer. Se exempelvis den gula fågeln som förekommer i Perry Smiths fantasi genom hela reportaget, och som slutligen framträder som en tämligen bisarr symbol för frälsning och Jesus. (Fågeln är även en papegoja, en babblande pippi, vilket till och med påpekas av Hickock (s. 14))

454 Barthes, *The Rustle of Language*, s. 145f

455 Se s. 40f, s. 53f.

456 Så som hos exempelvis Hanna Krall och Ryszard Kapuściński.

457 Som exempelvis förorden hos Norman Mailer eller Per Olov Enquist.

458 Galloway, *The Critical Response to Truman Capote,* s 147f.”

Som mest intressant framstår Alan Collett, ”Literature, Criticism and Factual Reporting”, *Philosophy and Literature*, Vol. 13, Nr 2, Oktober 1989, s. 286ff.

459 Jon Tuttle, ”Glimpses of ’A Good Man’ in Capote’s *In Cold Blood*” (1988), *The Critical Response to Truman Capote,* s. 194.

460 Mas’ud Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel* (Chicago, London 1976), s. 115.

461 Collett s. 286. Collett förlorar sig emellertid i skillnader mellan faktarapportering och litteratur som inte är intressanta för den här analysen.

462 Zavarzadeh, s. 116. [Min kursiv] Capotecitatet kommer från intervjun med George Plimpton i *New York Times Book Review* från 1966. Zavarzadeh talar här om narrativ energi och formativ kraft, men analysen som följer stannar vid hur det ödesmättade temat korresponderar med en särskild temporalitet som driver berättelsen. (s. 117f)

463 Även senare i boken förekommer denna styckebindning, om än inte lika frekvent. Exempelvis klipp mellan Deweys fru och Mrs Hickock: ”Later the same evening, another woman, in another kitchen, put aside a sock she was darning […]” (s. 158) Observera hur denna teknik skickligt utnyttjas i Richard Brooks filmatisering *In Cold Blood* från 1967.

464 Anderson, s. 48. Tystnadens retorik använder han med hänvisning till Wayne Booths och Wolfgang Isers tankar om berättarposition i modern skönlitteratur.

465 Anderson, s. 53.

466 Anderson, s. 51.

467 ”The withholding of interpretation, the restraining of comment, is ’all a ceremony of Style, a pheonomenon that seems to rotate, in a manner quite separate from emotional content, on absolute style alone’. ” Anderson, s. 57.

468 ”Any ending in such narratives will be to a certain degree ’false,’ since an ending in an arbitrary and superficial but required imposition of a medium on the uninterruptable flow of life […] Zavarzadeh, s. 124. Bland andra Tony Tanner och Vladimir Nabokov har hävdat problemen med slutet i *In Cold Blood*.

469 Den enda nära relationen som beskrivs är mellan Nancy och hennes väninna Susan. De sammanfördes och åtskildes genom olika tillfälligheter: Clutters tog den faderlösa Susan under sina vingar när hon var liten – men nu är de åtskilda eftersom att Susan bytt skola. ”Thus, the girls were no longer always together, and Nancy deeply felt the daytime absence of her friend, the one person with whom she need be neither brave nor reticent.” (s.19f)

470 Citeras ovan, s. 209.

471 Se s. 125f.

472 Galloway, s. 145, Tynan, s. 130. Tynan påpekar att de 95% tillförlitlighet som Capote angett som mått på hur mycket han kommer ihåg av en intervju, har varierat i hans egna uttalanden , mellan 92–97%.

473 Se s. 203f.
474 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv,* ”Jag vill ge människorna deras ansikten tillbaka” (Förord av redaktörerna, med intervju av Krall), s. 10
475 Marek Edelman tillhörde judiska motståndsrörelsen och var ledare för getto-upproret i Warszawa 1943. Kralls intervju publicerades först i tidskriften *Odra*, och sedan i boken *Zdazyc przed Panem Bogiem* 1977. Titeln är uppenbarligen svåröversatt och kom på engelska först under namnet *Shielding the Flame* (1986), och sedan *To Outwit God* (1992), och sedan som adapterad till teater – *To Steal a March on God* (1996).
476 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv,* Hanséns och Thors förord, s. 18.
477 Anders Sundelin, *Reportage: Att få fakta att dansa* (Stockholm 2008), s. 120. Maciej Zaremba, ”Världen uppenbaras i detaljer” *Dagens Nyheter* 1996-11-12, Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv,* Hanséns och Thors förord, s. 17f.
478 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv,* Hanséns och Thors förord, s. 26.
479 Krall, ”Powiesc dla Hollywoodu”, *Hipnoza*, Warszawa 1989. Med reservation för att reportaget kan ha publicerats i press även tidigare. Jag använder den svenska översättningen av Lennart Ilke i *Lokförare C:s föredömliga liv, Reportage 1973–1990,* s. 148–183, vilken hädanefter hänvisas till endast med sidnummer, och titeln kursiveras för läsarvänlighetens skull.
480 Se s. 87.
481 Se s. 135.
482 Hollywoodromanen, *Izolda R. vinner ett krig*, är hjältinnans egen berättelse, ännu opublicerad (s. 183.). Men Hanna Krall gav senare ut *Chasing the King of Hearts* (*Król kier znów na wylocie)* 2006 som är Kralls bok om Izolda R.
483 Apropå att ge röst har Hanna Krall sagt att hon inte vill ”stanna vid att beskriva de döda som en grupp människor. Jag ville gå ett steg vidare, ge människorna deras ansikten tillbaka.” *Lokförare C:s föredömliga liv*, s. 21. [redaktörernas förord och intervjun med Krall], se även tidigare resonemang kring att ”ge röst”, s. 125.
484 Boken om Edelman, *Hinna före Herren Gud* (1977), aktualiserar distanseringen i stil och tema på liknande sätt som i det här reportaget. Den mottogs också delvis med skepsis just eftersom den avstod från sentimentaliserandet av förintelsen.
485 Zaremba, ”Världen uppenbaras i detaljer”.
486 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv*, s. 17f. [redaktörernas förord och intervjun med Krall]
487 Krall, *Lokförare C:s föredömliga liv*, s. 18f. [redaktörernas förord och intervjun med Krall]
488 Hanna Krall om subjektet och tillblivelsen i mötet och skrivandet: ”När man arbetar med sina reportage omskapas och påverkas man, i de bästa stunderna kan man känna en beröring av historiens hand. Samtidigt tror jag att reportern

genom att beskriva andra också beskriver sig själv […]", *Lokförare C:s föredömliga liv*, s. 20. [redaktörernas förord och intervjun med Krall]

489 www.svenlindqvist.net (2013-09-25)

490 Vi får också ta del av *Den svenska litteraturen* (1999), där citatet uppmärksammar oss på att han tillsammans med Jan Myrdal är att betrakta som tidens "viktigaste reseskildrare". Lindqvist talar också om hur många träffar man får på webben när man söker hans namn. Se vidare: www.svenlindqvist.net (2013-08-05)

491 Se s. 38f..

492 Lindqvist, "Verkligheten som konst- och kampform", *Dagens Nyheter* 1982-07-17.

493 Lindqvist, "Berättelsen om upptäckten av verkligheten", *Dagens Nyheter* 1982-07-21.

494 Se s. 38ff. Gunnar Elvesons avhandling *Reportaget som genre* kom 1979, och lyfter även den frågan om varför litteraturvetenskapen "varit så lite benägen att se reportaget som en fristående genre som kan angripas med litteraturvetenskaplig textanalys", s. 38. Som vi tidigare uppmärksammat leder även Elvesons definition fram till behovet att se till reportagets berättande element. Stig Hanséns och Clas Thors intervju med Lindqvist i en antologi om hans reportage, uppmärksammar artiklarna och tanken om reportaget som berättelsen om reporterns resa och möte. *Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren, reportage 1960–1990* (Stockholm 1991) s. 289

495 Sven Lindqvist, *Dagbok och diktverk. En studie i Vilhelm Ekelunds* Nordiskt och klassiskt, (diss. Stockholm 1966) [Komplettering av tidigare lic.]

496 Lindqvist, *Myten om Wu Tao-tzu* (Stockholm 1967) s, 16. Även urval i *Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren,* s. 10.

497 Cecilia och Sven Lindqvist, *Kina nu, Vad skulle Mao ha sagt* (Stockholm 1980)

498 Se företalet, s. 5. Bilderna har till största delen inte varit publicerade i tidningsversionerna.

499 Se företalet, s. 5.

500 Sven och Cecilia Lindqvist, *Asiatisk erfarenhet* (1964) (Stockholm 1968), förord.

501 Lindqvist, "Berättelsen om upptäckten av verkligheten".

502 Det utnyttjas på ett liknande sätt som när Ryszard Kapuściński opererar i det personliga, se s. 178f.

503 Sara Danius, "Utsikt från en gymbänk: Sven Lindqvist in action", *Röster om Sven Lindqvist: ABF-seminarium 9 november 2002*, (Stockholm 2004), s. 36. Liknande belysning av reflektionens förhållande till upplevelsen finns hos Horace Engdahl, när han söker fånga det essäistiska inslagen hos Lindqvist: "Forskarens 'låt dig övertygas' och resenärens 'tro mig' kan inte sammansmälta men de kan existera i en och samma text […]" Horace Engdahl, "Sven Lindqvist och san-

ningen", *Röster om Sven Lindqvist,* s. 30.

504 Peter Hansen, presentation av Sven Lindqvist i Litteraturbanken, litteraturbanken.se/forfattare/LindqvistS/presentation (2013-09-25)

505 Hansen, presentation av Sven Lindqvist i Litteraturbanken.

506 ”Det där borde jag ha begripit redan första gången jag var här. Men inte ens ett så fantastiskt faktum som att bönderna försökte tillverka *cement* fick mig att spärra upp ögonen” (s. 17)

507 Sju frågor av typen ”Vilken svensk bokhandel har ett halvt dussin praktiska handböcker om hur man gör cement på sin bakgård? Var hittar man ett bra urval rakknivar med strigel? Ett rikt utbud av locktänger? Ett präktigt sortiment av yxliknande köksknivar, bredare än de är långa, färdiga att klyva en oxes skalle? Vem för promenadkäppar av alla tänkbara former och träslag från grova knotiga påkar till spanskrör med silverknopp?” (s. 33)

508 Stig Hansén, ”Reportern Sven Lindqvist”, *Röster om Sven Lindqvist,* s. 74

509 Åke Lundqvist, ”Lindqvistus Svenus – ett försök till artbestämning”, *Röster om Sven Lindqvist,* s. 7. Se även Etienne Glasers ”Den praktiske demokraten” i samma antologi: ”Det som slår en först och länge när man läser Sven Lindqvists texter är hans målmedvetenhet. Han vill något. Varje gång något konkret. Han döljer inte sina avsikter.” (s. 63)

510 Lindqvist, *Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren,* s. 304.

511 Lindqvist, *Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren,* s. 192 f.

512 Möjligen är det därför som man sällan hör kritiska röster höjas angående Sven Lindqvists didaktiska hållning. När Arne Melberg talar om *Elefantens fot* i sin bok *Resa och skriva: En guide till den moderna reselitteraturen* (Göteborg 2005) finner han emellertid de politiska slutsatserna störande och ologiska. ”Det är inte så lätt att fånga logiken i detta resonemang (lika lite som i Myrdals tidigare) och man frestas att betrakta båda böckerna som exempel på sådana reseberättelser som använder resan som förevändning för att meddela ett tidsbundet politiskt program” (s. 168) Tanken om reseformen som en *förevändning* för en agenda, kan jämföras med hur Lindqvist i *Kina nu* använder det upplevande jaget och erfarenhetens garanti för att motivera det berättande jagets självsäkra slutsatser.

513 Hos Stig Dagerman, se s. 107, Hos Ryszard Kapuściński, se s. 180.

514 ”VD för ordet. Han är enkelt klädd i blått bomullstyg med flera lager tröjor inunder. Han börjar med ett minimum av hälsningsfraser, enkelt och rakt på sak. Jag tror att vi är ungefär jämngamla, men han verkar ändå på något sätt yngre än jag, lättare, tunnare, utan pondus, utan åthävor – samtidigt mycket erfaren, kunnig, begåvad. Jag tror att han har ett vidare register av mänskliga erfarenheter än jag har.” (s. 25)

515 Se s. 81. När jag talar om essä i den här avhandlingen är det alltså som journalistisk kategori.

516 Se s. 112ff.
517 Engdahl, ”Sven Lindqvist och sanningen”, *Röster om Sven Lindqvist*, s. 31.
518 Engdahl, ”Sven Lindqvist och sanningen”, *Röster om Sven Lindqvist,* s. 30.
519 Exempelvis *Slagskugga* (1969)
520 Se s. 132f.
521 Mark Royden Winchell, *Joan Didion*, (Boston 1980), s. 62. ”What we have in ‘Some Dreamers of the Golden Dream’ may well be a variation on a familiar type of ‘new journalism’. We have heard much in the past ten to fifteen years about the ‘nonfiction novel.’ (One thinks of Truman Capote’s *In Cold Blood* and of several books from the typewriters of Norman Mailer and Tom Wolfe.) But one rarely thinks of Joan Didion as working in this genre; her journalism, after all, consists of relatively short articles, while her book-length narratives are all works of fiction. And yet, in her account of the murder trial of Lucille Miller, Didion has given us literature as well as reportage. She has written what must be considered a nonfiction short story, an exercise of what Alfred Kazin – in another context – has called ‘the imagination of fact.’”
522 Didion*, Slouching towards Bethlehem; Essays*, (1968) (New York 2008). Se tidigare resonemang om skillnaden mellan essä och reportage, s. 81, s. 245ff.
523 *The Critical Response to Joan Didion,* ed. Sharon Felton (Westport, CT 1994)
524 *The Critical Response to Joan Didion,* s. 58f. Texten är ett urval ur Chris Anderson, *Style as Argument, Contemporary American Nonfiction* (Carbondale, Illinois 1987). Hädanefter kommer hänvisningarna till Andersons text att utgå från originalet.
525 Didion, ”On keeping a Notebook”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. 136.
526 Didion, ”On keeping a Notebook”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. 134. Och liknande i ”Why I Write”
527 Didion*, Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. 84–128. För läsbarhetens skull hänvisar jag hädanefter till det enskilda reportaget med kursivering *Slouching towards Bethlehem*, och till samlingsvolymen med tillägget av underrubriken *;Essays.* Sidhänvisningen avser denna bokutgåva.
528 ”A Preface”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. xi–xii
529 William Butler Yeats, *The Collected Works of W.B Yeats, The Poems*, vol. 1, 2nd ed., ed. Richard J. Finneran, (New York 1997), s. 189 f.
530 ”A Preface”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. xi–xii
531 Se s. 85.
532 Se s. 85.
533 Winchell, s. 52 f.
Janis P. Stout, *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter and Joan Didion* (Virginia 1990) s. 148. Evan Carton, ”Joan Didion’s Dreampolitics of the Self”, *The Critical Response to Joan Didion,* 34f. Anderson, s. 145 f.

534 Anderson, s. 148. Iakttagelsen görs främst i relation till Didions egna uttalanden i *The White Album*, där hon talar om sin upplevelse av att rapportera från sextiotalets USA.
535 Stout, s. 147 f.
536 Anderson, s. 134.
537 Joan Didion, ”Why I Write”, *Joan Didion: Essays and Conversations,* ed. Ellen G Friedman (Princeton 1984), s. 5. (Ursprungligen publicerad i *New York Times Book Review*, december 1976.) Vi ser även drag av detta i ”On Morality”, *Slouching towards Bethlehem: Essays*: ”I have been trying to think, because *The American Scholar* asked me to, in some abstract way about ‘morality’, a word I distrust more every day, but my mind veers inflexibly toward the particular.” s. 157
538 Anderson, s. 134 f.
539 ”A Preface”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. xi
540 ”[…] there is always a point in the writing of a piece when I sit in a room literally papered with false starts and cannot put one word after another and imagine that I have suffered a small stroke, leaving me apparently undamaged bud actually aphasic. ”A Preface”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. xiii
541 Chester Leo Helms var en samtida centralfigur i hippiernas San Francisco: Musiker och agent för ”Big Brother and the Holding Company” med Janis Joplin som sångerska. Marshall McLuhan – kanadensisk litteraturvetare och medieteoretiker.
542 Stout, s. 17.
543 Stout, s. 149.
544 Stout, s. 187.
545 Oundvikligt att inte jämföra med hur de subjektiva strategierna hos Djuna Barnes på ett självklart sätt tagits emot som kvinnlig motrörelse. (Se s. 165f.) Diskussionen om motrörelsens ursprung hos kvinnliga reportrar med tydlig skönlitterär förankring framstår som angelägen (se s. 268).
546 Stout, s. 149.
547 Anderson, s. 145.
548 Anderson, s. 151f.
549 Anderson, s. 171.
550 Se även Alfred Kazin om ”Slouching towards Bethlehem” i *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer* (Boston 1973), s. 189 ff.
551 Didion, ”On Morality”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. 157–163.
552 Didion, ”On Morality”, *Slouching towards Bethlehem; Essays*, s. 158.
553 I avhandlingen endast med hänvisning till Linda Hutcheon.

554 Ett exempel ur den svenska kontexten är diskussionen av Liza Marklunds *Gömda* (2000) som blossar upp 2009. Bokens anspråk på att vara en sann historia ifrågasätts av journalisten Monica Antonsson i *Mia – sanningen om Gömda* (2009), och den förrädiska diskussionen om hur ”fakta och fiktion blandas ihop” täcker kultursidor och bloggar. (Se exempelvis Gunilla Kinn, ”När fakta och fiktion blandas ihop”, *Göteborgs-Posten* 2009-01-14, Peter Englund bloggar under rubriken ”Fakta och fiktion” 2009-01-28, trots att ha anser det vara en debatt där ”arenan redan är överfull” eftersom det är så ”utomordentligt viktiga frågor”. http://peterenglund.wordpress.com/2009/01/28/fakta-och-fiktion/) Debatten kring Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* (2002) följde liknande mönster när bokhandlaren själv i boken *Trolltalks* (2006) ifrågasätter journalistens sanning, och sedan dessutom får henne fälld i norsk domstol. Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* (2007) väckte också diskussionen om sanning, frågan om vad man får skriva blandades åter igen samman med frågan om hur det är skrivet. Närmare någon förståelse för hur litterära strategier fungerar tillsammans med ett dokumentärt anspråk har debatten emellertid inte fört oss.

555 Se s. 114.

556 Kisch, ”Med utvandrare genom Frankrike”, *Den rasande reportern*, s. 72.

APPENDIX

Avhandlingen har presenterat djupanalyser av sex reportage och refererat till ytterligare ett trettiotal reportage för att exemplifiera litteraritet och etik i det moderna reportagets genre. Materialet som ligger till grund för undersökningen har emellertid varit mer omfattande än så. Med tanke på att reportagegenrens kategori, även med den arbetsdefinition som avhandlingen använt, inte är vedertagen eller fullständig, vill jag presentera det urval av moderna reportage som jag undersökt. Det är naturligtvis fortfarande endast en bråkdel av alla de betydande reportage som producerats de senaste hundra åren, och jag vill inte hävda att appendix är representativt för århundradet. Däremot är de exempel på reportage som jag avhandlar i Del 1 och Del 2 representativa för de texter som listas nedan. Litteraritet och etik framträder enligt samma premisser och svarar inför likadana analysmetoder, även om uttrycken naturligtvis varierar. Slumpmässigheten i undersökningens urval gör att varje exempel skulle kunna bytas mot ett annat i detta appendix.

Vissa av följande reportage har problem med att i sin helhet placeras i reportagegenren, men alla innehåller avsevärda och sammanhängande textpartier som ska betraktas som reportage. När det gäller samlingarna varvas reportagetexter dessutom ofta flitigt med essäer, kåserier eller annan typ av journalistik eller reseberättande.

Övervägande delen av nedan nämnda reportage är välkända exempel på litterär journalistik. Många förekommer dessutom i antologier, vilket i sig är en anledning till att jag ägnat dem särskild uppmärksamhet. Jag har velat se hur undersökningen av de litterära strategierna och reportagens etik faller ut i texter som förefaller vara den litterära journalistikens ”kanon”. Men jag vill understryka att detta urval inte är ett försök att presentera eller hävda någon sådan kanon, det handlar bara om att redovisa det material som jag arbetat med. Istället är det många andra faktorer som gjort att jag ägnat mig åt just dessa texter. Utöver de tre huvudlinjerna av anglosaxisk, svensk och polsk reportagekonst kommer den som granskar urvalet att finna andra sammanhang och trådar.

En sådan tråd är kvinnliga krigsskildrare från Martha Gellhorn till Carolin Emcke. Där utkristalliserar sig en alldeles särskild hantering av subjektivitet och etik (som förtjänar framtida utforskning). I andra fall har det varit mötet med en specifik plats, en stad eller en person som varit samordnande av reportagen genom arbetet. Ett slags ordning uppträder till exempel i läsningen när man efter Djuna Barnes reportage från Paris (1922), läser Egon Erwin Kischs reportage om utvandrarnas väg genom Frankrike (1925). I skärningspunkten mellan de två perspektiven, som rent konkret markerar stationshuset vid Le Havres kaotiska hamnkvarter, gör reportagegenrens perspektiviska måtto sin fulla poäng. Barnes flanerande blick möter här de slovakiska utvandrare som tröttnat på Europa (”De passar inte alls in i Paris, dessa brokiga bondefigurer …”)[556] Rörelserna är motsatta, Barnes följer en amerikansk förlorad generation med siktet inställt på en kulturmetropol. Kisch följer östeuropeiska bönder och arbetare som hoppas på ett bättre liv i Amerika. Bilden av tågen som trafikerar sträckan Le Havre – Gare Saint-Lazare vid den här tiden får plötsligt ett annat djup när reportagen möts. På liknande sätt har också flera av de andra reportagen i appendix dragits till varandra. Det är en godtycklig urvalsprincip, som på många sätt varit givande, men alltjämt godtycklig. Motivet för att trots det presentera följande reportagelista är endast att jag vill påpeka hur det litterära med reportaget, just så som det presenterats i den här avhandlingen, är närvarande i långt fler reportage än i de som fått plats i boken.

Aleksijevitj, Svetlana
Bön för Tjernobyl (1997)
Kriget har inget kvinnligt ansikte (1985)
Förförda av döden: ryska reportage (1998) [samling]
Zinkpojkarna (1989)

Alving, Barbro
Bangs bästa (1936–1961) [samling]

Babel, Isaak
Det nya livet: Reportage, Berättelser, Dokument (1916–37) [samling]

Bader, Jacek Hugo
”Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk” (1999)

Barnes, Djuna
Ingenting roar Coco Chanel efter midnatt (1913–31)[samling]
”Vagaries Malicieux” (1922)

Berglund, Christer
I dödens väntrum: Reportage (2007)

Capote, Truman
In Cold Blood (1965)

Dagerman, Stig
Tysk höst (1947)

Davies, Nick
Dark Heart: The Shocking Truth About Hidden Britain (1997)

Didion, Joan
We Tell Ourselves Stories in Order to Live (2006)
Slouching towards Bethlehem; Essays (1968) [samling]

Draculic, Slavenka
Balkan Express (1993)

Ekelöf, Maja
Rapport från en skurhink (1970)

Emcke, Carolin
Von den Kriegen: Briefe an Freunde (2004)

Enquist, Per Olov
Legionärerna (1968)

Farah, Nuruddin
Yesterday, Tomorrow (2000)

Gellhorn, Martha
The Face of War (1959) [samling]

Guillou, Jan
Svenskarna, invandrarna och svartskallarna: Mitt livs viktigaste reportage (1996)

Hatzfeld, Jean
A Time for Machetes: The September 28 Massacre and Rapes by Security Forces in Guinea (2003)

Hemingway, Ernest
By-line: Selected Articles and Dispatches of Four Decades (1967) [samling]
”Japanese Earthquake” (1923)

Herr, Michael
Dispatches (1977)

Hersey, John
”Hiroshima” (1946)

Hudson, Mark
Coming Back to Brockens (1994)

Hylinger, Claes
Nya dagar och nätter (1988)

Idling, Peter Fröberg
Pol Pots Leende: om en svensk resa genom röda khmerernas kambodja (2011)

Jagielski, Wojciech
”Berättelse om en sorglig riddare” (2002)
Towers of Stone: The Battles of Wills in Chechnya (2004)

Johansson, Ivar Lo-,
Ålderdoms-Sverige: En stridsskrift (1952)

Kadhammar, Peter
Vägen till Bagdad (2003)

Kapuściński, Ryszard
Ebenholts (2000)
En dag till att leva (1976)
Fotbollskriget (1986)
Imperiet (1993)
Kejsaren (1978)

Kisch, Egon Erwin
Den rasande reportern (1920–1948) [samling]
Eintritt verboten (1933)
Prager Pitaval (1931)

Krall, Hanna
Att dansa på främmande bröllop (1993)
Där ingen flod längre finns (1998)
Existensbevis (1994)
Lokförare C:s föredömliga liv: Reportage 1973–1990 (1993) [samling]
Så det är du som är Daniel (2001)

Kramer, Jane
Européer (1991)

Lidman, Sara
Gruva (1968) [Med Odd Uhrbom]

Lindqvist, Sven
Asiatisk Erfarenhet (1964) [Med Cecilia Lindqvist]
Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren: Reportage 1960–1990 (1991)
Elefantens fot: Resa i Baluchistan och Afghanistan (1985)
Kina nu, Vad skulle Mao ha sagt? (1980) [Med Cecilia Lindqvist]
Myten om Wu Tao-tsu (1967)

Londres, Albert
Le chemin de Buenos-Aires: la traite des blanches (1928)

Mahoney, Rosemary
Whoredom in Kimmage: Irish Women Coming of Age (1993)

Mailer, Norman
The Armies of the Night (1968)

Márques, Gabriel García
Miguel Littíns hemliga liv i Chile: Ett reportage (1986)
Rapport om en kidnappning (1997)

Myrdal, Jan
Rapporter från en kinesisk by Liu Ling 1962–1982 (1985)
Resa i Afghanistan (1960)

Nordström, Ludvig
Lort-Sverige (1938)

Nordström, Ester Blenda
En piga bland pigor (1914)

Olsson, Jan Olof (Jolo)
Mina städer (1991) [samling]
Människor (1993) [samling]

Orwell, George
Down and Out in Paris and London (1933)
Vägen till Wigan Pier (1937)

Politskovskaja, Anna
Tjetjenien – Sanningen om kriget (2002)

Reed, John
Ten Days That Shook the World (1919)
Insurgent Mexico (1914)

Seierstad, Åsne
Bokhandleren i Kabul, et familiedrama (2002)
Hundre og én dag (2003)
Med ryggen mot verden, portretter fra Serbia (2003)

Sereny, Gitta
Albert Speer: His Battle with Truth (1995)

Smedley, Agnes
The Great Road. The Life and Times of Chu Teh (1956)

Strand, Dieter
Kvart över tre i morse (1969–1989) [samling]
Med Palme: Scener ur en partiledares och stadsministers liv (1986) [med Stig-Göran Nilsson]

Talese, Gay
Fame and Obscurity: A Book About New York, A Bridge, and Celebrities on the Edge (1970)

Terkel, Studs
Division Street: America (1967)

Thompson, Hunter S.
Fear and Loathing in Las Vegas (1971)
Generation of Swine: Tales of Shame and Degeneration in the '80s (1988)
The Great Shark Hunt: Strange Takes from a Strange time [1962–74] (1980)

Tochman, Wojciech
"Jag väntar under adress: Berlin" (1998)
"Moder Mejra finner sina barn" (2002)

Wallraff, Günter
13 unerwünschte Reportagen (1969)
Ihr da Oben – Wir da Unten (1976) [med Bernt Engelmann]

West, Rebecca
Black Lamb and Grey Falcon: A Journey through Yugoslavia (1941)

Wolfe, Tom
The Right Stuff (1979)
The Electric Kool-Aid Acid Test (1968)

Zaremba, Maciej
Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige (2006)
De rena och de andra: Om tvångssteriliseringar, rashygien och arvssynd (1999)
Skogen vi ärvde (2012)

LITTERATURFÖRTECKNING

Aleksijevitj, Svetlana, *Förförda av döden: Ryska reportage*, red. Stig Hansén och Clas Thor, övers. Stefan Lindgren (Stockholm 1998)
Alighieri, Dante, *Den gudomliga komedin*, övers. Ingvar Björkesson (Stockholm 1993)
Anderson, Chris, *Style As Argument, Contemporary American Nonfiction* (Carbondale, illinois 1987)
Aucoin, James L., "Ryszard Kapuścińskis Epistemic Responsibility, Narrative Theory and Literary Journalism". s.7. Konferensbidrag, AEJMC, augusti 1996, Anaheim, Calif.
Austin, John Langshaw, *How to do thing with words: The William James Lectures delivered at Harvard Univeristy in 1955*, ed. J.O Urmson, Marina Sbisà (Camebridge 1975)
Babel, Isaak*, Det nya livet, Reportage, Berättelser, Dokument,* övers. Stefan Lindgren (Stockholm 2001)
Bachtin, Michail, *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten* (1979) övers. Kajsa Öberg Lindsten (Gråbo 2000)
– *Toward a Philosophy of the Act,* ed. Michael Holquist, Vadim Liapunov, övers. Vadim Liapunov (Austin 1993)
Bader, Jacek Hugo, "Hiroshima, Nagasaki, Semipalatinsk" (övers. Tomas Håkansson), i *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2003)
Barnes, Djuna, *Ingenting roar Coco Chanel efter midnatt: Reportage,* övers. Meta Ottosson, red. Stig Hansén och Clas Thor, (Stockholm 1995)
– *Vagaries Malicieux: Two Stories by Djuna Barnes,* ed. Frank Hallman (New York 1974)
– "Vagaries Malicieux", *The Double Dealer* 3 no. 17, Maj 1922, s. 249–60.
Barthes, Roland, "Historical Discourse", *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (London 1970)
– *The Rustle of Language* (Berkeley CA. 1989)
Baudelaire, Charles, *De ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson (1986) (Stockholm 2005)
– *Les Fleurs du Mal suivies du Spleen de Paris*, ed. Blaise Allan (Paris 1947)

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (1969), övers. Harry Zohn, (London 1973)
Berglund, Christer, *I dödens väntrum: Reportage* (Stockholm 2007)
Björck, Staffan, *Romanens formvärd: Studier i prosaberättarens teknik* (Stockholm 1953)
Booth, Wayne, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley 1988)
Buber, Martin, *Dialogens väsen, traktat om det dialogiska livet* (1929), övers. Pehr Sällström (Ludvika 1993)
Campell, Kate, "Introduction: On perceptions of Journalism", *Journalism, Literature and Modernity: From Hazlitt to Modernism.* ed. Kate Campell (Edinburgh 2000)
Capote, Truman, *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and its Consequences* (1965) (London 1981)
– "Answers", *The New Yorker*, 1965-10-09
– "Persons Unknown", *The New Yorker*, 1965-10-02
– "The Corner", *The New Yorker*, 1965-10-16
– "The Last to See Them Alive", *The New Yorker*, 1965-09-25
Caselli, Daniela, *Improper Modernism: Djuna Barnes' Bewildering Corpus*, (Farnham UK 2009).
Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca & London 1980)
– *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, NY. 1990)
Cheney, Theodore, A. Rees, *Writing Creative Nonfiction: Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction*, (1987) (Berkeley 2001)
Cohn, Dorrit, *Transparent Minds; Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, New Jersey 1978)
Collett, Alan, "Literature, Criticism and Factual Reporting", *Philosophy and Literature*, Vol. 13, Nr 2, Oktober 1989.
Critchley, Simon, *Ethics-Politics-Subjectivity*: *Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought* (London 1999)
Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, (Cambridge 1990)
Dagerman, Stig, *Tysk höst,* (1947) (Stockholm 1996)
Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence* (Paris 1967)
Didion, Joan, *Joan Didion: Essays and Conversations,* ed. Ellen G. Friedman (Princeton 1984)
– *Slouching towards Bethlehem; Essays*, (1968) (New York 2008)

Dolezel, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (London 1998)
Domoslawski, Artur, *Ryszard Kapuściński: A Life* (2010), övers. Antonia Lloyd-Jones (London 2012)
Duras, Marguerite, *L'Amant*, (Paris 1984)
Eliot, T.S, *The Waste Land*, *Authoritative text, context, criticism*, A Norton Critical Edition, ed. Michael North, (New York, London 2001)
Elveson, Gunnar, *Reportaget som genre*, (Uppsala 1979) [postumt utgiven avhandling i litteraturvetenskap]
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, (1930) 3. ed. (London 1953)
Enquist, Per Olof, *Legionärerna* (Stockholm 1968)
Ethical Issues in Journalism and The Media, ed. Andrew Belsey and Ruth F. Chadwick (London 1992)
Ethics and the Subject, ed. Karl Simms, Critical Studies vol. 8, (Amsterdam 1997)
Eysteinsson, Astradur *The Concept of Modernism* (Ithaca, New York 1990)
Fact and Fiction in Narrative; An Interdisciplinary Approach, Örebro Studies in Literary History and Criticism 5, ed. Lars-Åke Skalin (Örebro 2005)
Fludernik, Monika, "History and Metafiction: Experentiality, Causality, and Myth", *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, ed. Bernd Engler & Kurt Müller (Paderborn 1994)
Franzén, Carin, *För en litteraturens etik: En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostensons författarskap* (Stockholm 2007)
Frus, Phyllis, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless* (Cambridge 1994)
Genette, Gérard, "Fiktionell berättelse, faktisk berättelse", *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 2–3 1993, övers. Leif Dahlberg.
– *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972) övers. Jane E. Lewin (Ithaca, New York. 1980)
– *Palimpsests: Literature in the second degree* (1982) (Nebraska 1997)
Gildzen Alex, *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, ed. Mary Lynn Broe (Illinois 1991)
Guillou, Jan, *Reporter* (Stockholm 1989)
Goody, Alex, *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*, (Hampshire & New York 2007)
Hamburger, Käte, *The Logic of Literature*, second rev. edition (1973) (Bloomington 1993)

Hansén, Stig och Clas Thor, *Att skriva reportage,* (1995) (Stockholm 1999)
– *Kvinna, reporter* (Stockholm 1994)
Hartsock, John C., *A History of American Literary Journalism: The Emerge of a Modern Narrative Form* (Amherst 2000)
Hemingway, Ernest, *By-Line Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, ed. William White (London 1968)
Herring, Phillip, *Djuna; The Life and Work of Djuna Barnes* (New York 1995)
Hultén, Britt, *Förändra verkligheten!: Det sociala reportaget från Zola till Zaremba* (Stockholm 1995)
– *Journalistikanalys: En introduktion* (Lund 2000)
Hultén, Lars, *Journalistikens villkor,* (Borås 1993)
– *Reportaget som kom av sig* (diss. Stockholm 1990)
Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York & London 1988)
– *The Politics of Postmodernism*, (London & New York 1989)
Iser, Wolfgang, *The Fictive and The Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1991)(London 1993)
– *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (London 1974)
Idling, Peter Fröberg, *Pol Pots leende: om en svensk resa genom röda khmerernas kambodja*, (Stockholm 2011)
Jakobson, Roman, *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok (New York 1960)
Jonsson, AnnKatrin, *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's Ulysses, Virginia Woolf's The Waves and Djuna Barnes's Nightwood*, (diss. Göteborg 2003)
Journalism, Literature and Modernity: From Hazlitt to Modernism. ed. Kate Campell (Edinburgh 2000)
Kapuściński, Ryszard, *Another day of life*, (London 1986) övers. från polska av William R. Brand och Katarzyna Mroczkowska-Brand.
– *En dag till att leva,* (1976) övers. från engelska av Britt Arenander (Stockholm 1987)
– *Fotbollskriget,* övers. Anders Bodegård (Stockholm 1998)
– *På resa med Herodotos*, övers. Anders Bodegård (Stockholm 2002)
– *Reporterns självporträtt,* red. Krystyna Strączek, övers. Anders Bodegård (Stockholm 2009)
– *The Other,* (2006) övers. Antonia Lloyd-Jones (London, New York 2008)

Kazin, Alfred, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer* (Boston 1973)
Kearney, Richard, *Poetics of Imagining: Modern to Post-Modern* (New York 1998)
Kisch, Egon Erwin, *Den rasande reportern: Reportage 1920–1927*, övers. Hans O. Sjöström, urval och efterord Stig Hansén och Clas Thor (Stockholm 1992)
Kolstad, Tine, *Det var en mork och stormfull dag...,Dramaturgi for journalister,* Institutt for Journalistikk (Fredrikstad 1996)
Krall, Hanna, *Hinna före Herren Gud* (1977) övers. Lennart Ilke (Stockholm 1982)
– *Lokförare C:s föredömliga liv: Reportage 1973–1990*, övers. Lennart Ilke, red. Stig Hansén & Clas Thor (Stockholm 1993)
– *Så det är du som är Daniel*, övers. Julian Birbrajer (Stockholm 2002)
Larsson, Sören, *Berättande Journalistik* (Stockholm 1994)
Levenson, Michael H., *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908–1922* (Cambridge 1984)
Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (La Haye 1974)
– *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, essays 1932–67* (Paris 1982)
– *Etik och oändlighet: Samtal med Philippe Nemo,* övers. Maria Gunnarson Contassot (Stockholm 1990)
– *Hors Sujet* (Paris 1987)
– *Otherwise Than Being, or Beyond Essence* (1974) övers. Alphonso Lingis (Pittsburgh 1998)
– *Outside the Subjekt* (1987), övers. Michael Smith (Stanford CA 1993)
– *Totalité et Infini*: *Essai sur l'extériorité,* diss. Paris (La Haye 1961)
– *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*, (1961) övers. Alphonso Lingis (London 1991)
Levine, Nancy J., "'Bringing Milkshakes to Bulldogs'; The Early Journalism of Djuna Barnes", *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes,* ed. Mary Lynn Broe (Illinois 1991)
Lindqvist, Sven, *Asiatisk erfarenhet* (1964) [med Cecilia Lindqvist] (Stockholm 1968)
– *Av nyfikenhet öppnade jag dörren i muren, reportage 1960–1990,* red. Stig Hansén & Clas Thor (Stockholm 1991)
– "Berättelsen om upptäckten av verkligheten", *Dagens Nyheter* 1982-07-17.
– *Dagbok och diktverk. En studie i Vilhelm Ekelunds Nordiskt och klassiskt,* (diss. Stockholm 1966)

– *Kina nu, Vad skulle Mao ha sagt* [med Celilia Lindqvist] (Stockholm 1980)
– *Myten om Wu Tao-tzu* (Stockholm 1967)
– *Slagskuggan* (1969) (Stockholm 2009)
– ”Verkligheten som konst- och kampform”, *Dagens Nyheter* 1982-07-17.
Literary Journalism in the Twentieth Century, ed. Norman Sims (New York 1990)
Melberg, Arne, ”Exil och life writing”, *Aiolos* 30/31 2007
– *Resa och skriva: En guide till den moderna reselitteraturen* (Göteborg 2005)
Montaigne, Michel de, *Michel de Montaigne, Essayer, Bok 1,* red. och övers. Jan Stolpe (Stockholm 1986), s. 334 f.
Nerman, Bengt, *Massmedieretorik* (Stockholm 1973)
Nielsen, Ingrid, ”Minnespor, spektralitet og tilsynekomst i W.G Sebalds *De utvandrede* og *Austerlitz*”, *Aiolos* nr 30/31 (2007)
Nikolajeva, Maria, ”Auktoritära män och otillförlitliga kvinnor: genus och berättande”, *Berättaren: en gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003)
Olsson, Annika, *Att ge den andra sidan röst, Rapportboken i Sverige 1960–1980* (diss. Uppsala 2002)
Palmkvist, Karin, *Diktaren i verkligheten: Journalisten Stig Dagerman*, (diss. Stockholm 1989)
Petterson, Torsten, ”Components of Literariness: Readings of Capote's *In Cold Blood*”, *From Text to Literature: New Analytic and Pragmatic Approaches*, ed. Stein Haugom Olsen, Anders Petterson (Basingstoke 2005)
Printz-Påhlson, Göran, *Slutna världar, öppen rymd: Essäer och kritiker 1956–1971* (Stockholm 1971)
Ragnerstam, Petra, *Language, Subject, Ideology: The Politics of Representation in Virginia Woolfs To The Lighthouse, Djuna Barnes's Nightwood and Gertrud Steins Lucy Church Amiably,* (diss. Lund 2003)
Ricoeur, Paul, *Soi-Même Comme Un Autre* (Paris 1990)
– *Time and Narrative,* vol. 3 (London 1984)
Roggenkamp, Karen, *Narrating the News, New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspaper and Fiction*, (Kent, London 2005)
Ryle, John, ”At Play in the Bush of Ghosts: Tropical Baroque, African Reality and the Work of Ryszard Kapuściński”, *Times Literary Supplement*, 2001-06-17.

Röster om Sven Lindqvist: ABF-seminarium 9 november 2002, (Stockholm 2004)
Schudson, Michael, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers* (New York 1978)
Searle, John, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge 1979)
Sebald, W.G, *Saturnus ringar*, övers. Ulrika Wallenström, (Stockholm 2007)
Seierstad, Åsne, *Bokhandleren i Kabul, et familiedrama,* (2002) (Oslo 2004)
Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes, ed. Mary Lynn Broe (Illinois 1991)
Skalin, Lars-Åke, *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet* (Uppsala 1991)
Spelregler för press, radio och TV, red. Pressens samarbetsnämnd (Stockholm 1975)
Strindberg, August, *Bland franska bönder: Subjektiva reseskildringar*, Nationalupplagan August Strindbergs samlade verk vol.23, (Stockholm 1985)
Stout, Janis P., *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter and Joan Didion* (Virginia 1990)
Sundelin, Anders, *Konsten att berätta en historia* (Stockholm 2001)
– *Reportage: Att få fakta att dansa* (Stockholm 2008)
The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism, ed. Kevin Kerrane och Ben Yagoda (New York 1997)
The Critical Response to Joan Didion, ed. Sharon Felton (Westport, Connecticut 1994)
The Critical Response to Truman Capote, ed. Joseph J. Waldmeir & John C. Waldmeir (Westport, Connecticut 1999)
The New Journalism, ed Tom Wolfe (New York 1973)
The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on their Craft, ed. Robert S. Boynton (New York 2005)
The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy, ed. Ronald Weber (New York 1974)
Thurén, Torsten, *Reportagets rika repertoar: En studie i verklighetsbild och berättarteknik i sju reportageböcker* (diss. Stockholm 1992)
Tio reportage som förändrade världen, red. Otto von Friesen, Christer Hellmark, Jan Stolpe (Stockholm 1986)

Tochman, Wojciech, ”Jag väntar under adress: Berlin”, *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm, 2003)

Truman Capote's In Cold Blood: a Critical Handbook, ed. Irving Malin (Belmont, California 1968)

Tyler-Bennett, Deborah, ”The Museum of Their Encounter”, *Difference in View: Women and Modernism,* ed. Gabriele Griffin (London 1994)

Vincent, Mona*, Mellan tystnad och ord: Essäer* (Stockholm 1991)

Westman, Margareta, *Bruksprosa: en funktionell stilanalys med kvantitativ metod* (Lund 1974)

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (London 1973)

– *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (London 1978)

Winchell, Mark Royden, *Joan Didion* (Boston 1980)

Wrong, Michela, ”Kapuscinski, more magical than real”, *New Statesman*, 2007-02-12

Yeats, William Butler, *The Collected Works of W.B Yeats, The Poems*, vol. 1, 2nd ed., ed. Richard J. Finneran, (New York 1997)

Zaremba, Maciej, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige*, (Stockholm 2006)

– ”I landet Nenozimigs är det inte så noga”, *Dagens Nyheter* 2005-11-15.

– ”Journalisten är ett vittne” förord, *Ouvertyr till livet*, red. Maciej Zaremba (Stockholm 2002)

– ”Världen uppenbaras i detaljer” *Dagens Nyheter* 1996-11-12

Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel* (Chicago, London 1976)

Zehle, Soenke ”Ryszard Kapuścińskis and The Borders of Documentarism”, *Literary Journalism Across The Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*, ed. John S. Bak, Bill Reynolds (Massachusetts 2011)

Århundradets reportage, red. Stig Hansén och Clas Thor (Stockholm 2000)

OTRYCKT MATERIAL

Brooks, Richard, *In Cold Blood*, ed. Peter Zinner, orig. Truman Capotes *In Cold Blood* (1965) (US Columbia Pictures 1967)

Gillespie, Margaret, ”The Parises of Djuna Barnes”, Représentations, Hors série 3, novembre 2009 (http://w3.u-grenoble3.fr/representations/articles_pdf_hs3/GILLESPIE%20final%2011.pdf)

Hansen, Peter, presentation av Sven Lindqvist i Litteraturbanken 2005 (litteraturbanken.se/forfattare/lindqvist/presentation).

Journalistförbundet, hemsida www.sjf.se/yrkesfragor/yrkesetik (2013-08-05)

Lindqvist, Sven, hemsida www.svenlindqvist.net (2013-10-10)

Pfeiffer, Gabrielle, *A Poet on The Frontline: The Reportage of Ryszard Kapuściński*, dokumentär, ed. Holly Fisher (Epix Film Production 2004)

Personregister

A

Aleksijevitj, Svetlana 85, 114, 125f, 128ff, 217
Alighieri, Dante 83f, 86
Anderson, Chris 212f, 249, 253f, 261f,
Antonsson, Monica 322
Aucoin, James L. 173
Austin, John Langshaw 103, 113

B

Babel, Isaak 77
Bachtin, Michail 50, 301
Bader, Jacek Hugo 83ff, 88
Barnes, Djuna 17, 21f, 73, 85, 88, 94, 116, 139ff, 171, 175, 179ff, 188, 190, 194, 197, 208, 212, 216, 220, 250, 261, 266, 268ff, 274, 281
Barthes, Roland 95, 97, 98
Baudelaire, Charles 85, 142ff, 159f
Beckett, Samuel 70,
Benjamin, Walter 142, 300
Berglund, Christer 51
Bernhardt, Sarah 158
Björck, Staffan 38
Booth, Wayne 43, 106, 301
Boynton, Robert B. 47
Buber, Martin 302ff

C

Capote, Truman 20, 22f, 34, 40, 46, 54, 77, 116, 196ff, 249, 260, 266, 271f, 274, 281
Caselli, Daniela 141, 148, 153, 159, 164ff
Chatman, Seymour 31, 43
Cheney, Theodore A. Rees 42f
Cohn, Dorrit 26, 31, 63, 66, 69, 73f, 201, 203, 279
Collett, Alan 211,
Connery, Thomas B. 52
Currie, Gregory 27

D

Dagerman, Stig 38, 106f
Danius, Sara 236
Defoe, Daniel 53
Derrida, Jacques 302, 304
Dickens, Charles 53
Didion, Joan 20, 22, 34, 54, 55, 60, 81, 83, 85, 89, 94, 117, 248ff, 266, 268f, 271, 274, 281
Dolezel, Lubomír 68, 88f
Domoslawski, Artur 172f
Dunne, John Gregory 248
Duras, Marguerite 70ff

E

Eason, David 54f
Edelman, Marek 223, 228
Ekelund, Vilhelm 233
Eliot, Thomas Stearns 153, 159f
Ellroy, James 51
Elveson, Gunnar 35ff
Empson, William 298
Engdahl, Horace 246
Englund, Peter 322
Enquist, Per Olov 23, 60

F

Fielding, Henry 40
Fludernik, Monika 91
Franzén, Carin 303
Frus, Phyllis 19, 28f, 49, 90f, 124

G

Galloway, David 199, 206
Genette, Gérard 24, 30, 39, 43, 293
Gillespie, Margaret 155
Goody, Alex 142f
Guillou, Jan 38f

H

Hansen, Per Krogh 28, 297
Hansen, Peter 236
Hansén, Stig 37, 82, 225, 241f
Hartsock, John C. 17, 44, 48ff, 82, 124, 278
Helms, Chet 259
Hemingway, Ernest 90, 115, 300
Hentoff, Nat 41
Herring, Phillip 140
Hultén, Britt 35, 37
Hultén, Lars 35, 37
Husserl, Edmund 121, 310
Hutcheon, Linda 54, 92ff

I

Idling, Peter Fröberg 33, 72, 77f
Iser, Wolfgang 29, 98ff, 100ff,112ff, 271, 280

J

Jakobson, Roman 37
Jonsson, AnnKatrin 153ff, 157, 167f
Joyce, James 70, 140, 149ff, 156f, 160, 169

K

Kafka, Franz 70
Kapuściński, Ryszard 20f, 34, 60, 70, 77f, 105f, 171ff, 197f, 208, 219, 220, 232, 266, 269ff, 281
Keats, John 160
Kisch, Egon Erwin 60, 64f, 110, 134, 269, 326
Krall, Hanna 22f, 34, 60, 62f, 67, 87f, 94, 116, 129f, 135, 179, 187, 219ff, 266, 271, 274, 281
Krim, Seymor 45

L

Larsson, Sören 37, 82
Levinas, Emmanuel 121ff, 128, 130ff, 152ff, 167, 175, 192, 216f, 227, 272ff, 280f
Levine, Nancy J. 140
Lindqvist, Sven 22, 38, 77, 114, 232ff, 248f, 266, 271f, 274, 281
Lindqvist, Cecilia 234f, 245
Lundkvist, Artur 242
Lundqvist, Åke 242,

M

Macdonald, Dwight 44, 46, 111
Mailer, Norman 34, 55, 94, 199, 249
McAleer, John J 315
Melberg, Arne 74
Merleau-Ponty, Maurice 167

N

Nabokov, Vladimir 74, 316
Nerman, Bengt 37f
Nielsen, Ingrid 73
Nikolajeva, Maria 78

O

Olsson, Annika 47, 63

P

Palmkvist, Karin 38
Pauly, John J. 44
Plimpton, George 314, 316
Printz-Påhlson, Göran 31, 117
Proust, Marcel 69

R

Ragnerstam, Petra 148
Ricoeur, Paul 96, 297, 298, 303f
Roberto, Holden 177
Ryle, John 173

S

Sage, Lorna 43
Searle, John 27, 313
Sebald, Winfried Georg 73
Seierstad, Åsne 107f, 269
Skalin, Lars-Åke 286, 293, 313
Stout, Janis P. 254, 260f
Strindberg, August 53, 75f, 294
Sundelin, Anders 82

T

Talese, Gay 40f
Thor, Clas 37, 82, 225
Thurén, Torsten 35, 37f
Tochman, Wojciech 34, 101, 127f, 200f
Tompkins, Phillip 199
Trilling 198
Tuttle 211
Tyler-Bennett, Deborah 157f, 161
Tynan, Kenneth 198, 317

V

Vincent, Mona 128f, 303f
Weber, Ronald 42, 44f
White, Hayden 95f
Whitman, Walter 53
Winchell, Mark Royden 248, 320, 321
Wolfe, Tom 40ff, 44ff, 53ff, 67, 88, 110f, 249f

Y

Yagoda, Ben 19,
Yeats, William Butler 60, 85, 149, 251ff, 253, 258, 263

Z

Zaremba, Maciej 79, 129, 225
Zavarzadeh, Mas'ud 211, 214
Zehle, Soenke 173, 187

EUREKA. ELLERSTRÖMS AKADEMISKA UTGIVNING 1995–

1. Olle Thörnvall, *Novellisten Gustaf Rune Eriks* (1995)
2. Bernt Olsson, *Vid språkets gränser* (1995)
3. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike* (2000)
4. Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna* (2003)
5. Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld* (2003)
6. Mats Jacobsson, *Dylan i 60-talet* (2004)
7. Anna Smedberg Bondesson, *Anna i världen* (2004)
8. Anna Arnman, *Hellraiser* (2005)
9. Magnus Öhrn, *Talat glöms men skrivet göms* (2005)
10. Olle Widhe, *Främlingskap* (2005)
11. Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernism* (2005)
12. Per Bäckström, *Enhet i mångfalden* (2005)
13. Mattias Fyhr, *Död men drömmande* (2006)
14. Johanna Lundström, *Terrängbeskrivning* (2006)
15. Jerry Määttä, *Raketsommar* (2006)
16. David Anthin, *Evert Taubes scener* (2007)
17. Åsa Warnqvist, *Poesifloden* (2007)
18. Ann-Sofie Lönngren, *Att röra en värld* (2007)
19. Johan Sahlin, *Om kyrklundheten* (2008)
20. Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen* (2009)
21. Ann Lundvall, *Till det omöjligas konst bekänner jag mig* (2009)
22. Per Erik Ljung, *Drömmar som förplikta* (2009)
23. Axel Lindén, *Förnimmelser* (2009)
24. Anna Cullhed (red), *Poetens monopolium* (2010)
25. Per Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!* (2010)
26. Paul Tenngart, *Romantik i välfärdsstaten* (2010)
27. D Möller & P Tenngart (red), *Kasta dikt och fånga lyra* (2010)
28. Tobias Dahlkvist, *Förtvivlans filosofi* (2010)
29. Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär* (2010)
30. Stina Otterberg, *Klädd i sitt språk* (2010)
31. Roland Lysell (red), *Ibsens kvinnor* (2011)
32. Anna Cullhed, *Hör mänskligheten röst* (2011)
33. Daniel Möller, *Fänad i helgade grifter* (2011)
34. Jennie Nell, *Vivat vår monark!* (2011)
35. Maria Wahlström, *Jag är icke heller en* (2012)
36. Karin Aspenberg, *Strindbergs värld* (2012)
37. Paul Tenngart, *Den komplexe Baudelaire* (2012)
38. Elisabeth Hemby, *Historiemåleri och bilder av vardag* (2013)
39. Tobias Dahlkvist, *Eremiten i Paris* (2013)
40. Jimmy Vulovic, *Reform eller revolt* (2013)