

CECILIA AARE

REPORTERN SOM ETT VERKTYG FÖR ATT BELYSA *DE ANDRA*

Narratologiska konsekvenser av den
journalistiska ögonvittnespositionen

INLEDNING

Det journalistiska reportaget befinner sig i ett gränsland. Genom sin berättande form skiljer det sig från nyhetsartikeln. Genom sitt faktiska innehåll skiljer det sig från narrativ fiktion.

Jag kommer i den här artikeln att ta hjälp av teorier av främst Gérard Genette, Dorrit Cohn och Seymour Chatman för att belysa hur ögonvittnespositionen i ett reportage – direkt eller indirekt – förefaller att etablera andra narrativa strukturer än i övriga typer av icke-fiktiva jag-berättelser. I centrum för min undersökning står samspelet mellan *röst*, *synvinkel* och en *implicit reporter* (*regissör*, med min terminologi). Jag kommer att lyfta fram olika varianter av reporterroll i texter där ett faktiskt innehåll och ett journalistiskt syfte kombineras med komplexa tekniker för perspektivskiften, som man annars bara kan hitta i fiktion. Där en självbiografi eller en traditionell reseberättelse i jag-form vanligtvis skildrar händelser ur jag-personens perspektiv vill jag visa hur ett reportage kan flytta fokus bort från textens upplevande reporter och mot *de andra*, mot dem som det är en reporters uppdrag att vittna om.

*

”De bortförda journalisterna är alla medborgares ställföreträdande vittnen”. Så skrev *Dagens Nyheters* kulturchef Björn Wiman i en krönika i november 2013 om de två svenska journalister, Magnus Falkehed och Niclas Hammarström, som kidnappades när de var på uppdrag i Syrien.¹ Samma månad intervjuades Expressens medicinreporter Anna Bäsén i tidningen *Journalisten*. Intervjun hade rubriken: ”Det är inte jag som är storyn, jag är berättelsens verktyg”.²

Reportaget är den journalistiska genre där ögonvittneskonstruktionen framträder allra tydligast. Men att jämföra det med vad som kallas vittneslitteratur vore felaktigt, eftersom det journalistiska ögonvittnet oftast inte är en del av det som skildras; reportern kommer utifrån. Samtidigt, och skenbart paradoxalt, är det en genre som är öppet personlig på ett helt annat sätt än nyhetsartikeln. Det personliga ligger dock inte främst i textens innehåll utan i formen, en narrativ form som svarar mot en bestämd tolkning av världen.³

I Sverige har vad jag vill kalla *det empatiska reportaget* historiskt haft en stark ställning. En reporter ska avslöja missförhållanden, stå på de svagas sida i samhället och vara sina läsares ställföreträdare. Men även inom traditioner

där textens reporter själv står i centrum för de skildrade händelserna blir framställningen aldrig privat. Idén om det journalistiska uppdraget medför att textens reporter fungerar som redskap för att belysa en sakfråga, en problematik. Ett sådant synsätt har präglat den reporterroll som dominerat journalistiken ända sedan journalistyrket började professionaliseras i slutet av 1800-talet. I följande analyser har jag därför inte vägt in att mina textexempel hör hemma i olika tidsperioder. Vad gäller mottagare är samtliga reportage ursprungligen publicerade i en större, svensk dagstidning och målgruppen därför på en gång jämförbar och mycket bred.

KAN MAN ANALYSERA REPORTAGE MED HJÄLP AV KLASSISK NARRATOLOGI?

Kan man då alls analysera reportaget, en icke-fiktiv berättelsetyp, med analysredskap hämtade från den klassiska narratologin? Detta forskningsfält har ju i första hand undersökt berättarstrukturer i skönlitteratur. Det finns de som menar att *narrativ fiktion* på ett grundläggande sätt skiljer såg från andra typer av berättelser. Dit hör den svenska narratologen Lars-Åke Skalin. I och med att en text som ett reportage alltid påstår någonting om verkligheten menar han att vi läser texten på ett annat sätt än en roman eller novell. Vi läser i första hand för att ta del av fakta, inte för att följa, leva oss in i hur det ska gå för textens karakterer. Den senare läsarten kallar Skalin *det empatiska följandet*, något som går att relatera till den tyska litteraturvetaren och filosofen Käte Hamburgers kriterier för fiktion: bland annat att här-och-nu-nollpunkten blir karaktärernas och inte berättarens.⁴

Här behöver dock inte finnas en motsättning. I sin doktorsavhandling om berättande i film och prosa löser Christer Johansson det skenbara problemet genom att hålla isär hur vi tar till oss en texts innehåll (stys i reportaget av författarens dokumentära anspråk)

och den läsart som följer med en *mimetisk framställning*, alltså formen. Det mimetiska väcker till liv en attityd hos läsaren som gör att vi föreställer oss dela jag-nollpunkt med berättelsens upplevande karaktär, menar Johansson: ”Den mimetiska representationen innebär att vi projicerar oss in i den representerade situationen, och föreställer oss uppleva de berättade händelserna här och nu, i mer eller mindre nära anslutning till karaktärernas perspektiv.”⁵ Eftersom ett reportage till formen är helt eller delvis mimetiskt bör det alltså kunna läsas enligt läsarten det empatiska följandet och därmed också kunna analyseras med den klassiska narratologins begreppsapparat.

Forskning om reportage har oftast varit inriktad på enskilda reportrar och mer sällan på genren som sådan. Detta gäller såväl i Sverige som internationellt och såväl inom ämnet journalistik som inom litteraturvetenskap. I Sverige finns avhandlingar av Gunnar Elveson (i litteraturvetenskap, ej avslutad, postumt utgiven) samt Lars J. Hultén och Torsten Thurén (i journalistik). Ingen av dem anlägger dock narratologiska perspektiv. Fram till nyligen har därför den som vill analysera reportage med narratologiska verktyg inte haft någon tradition att utgå ifrån. Men i december 2013 försvarade Anna Jungstrand sin avhandling i litteraturvetenskap, *Det litterära med reportaget – om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet (diss. Stockholm 2013). Det är den första avslutade avhandling inom svensk litteraturvetenskap som tar ett samlat grepp på reportagegenren. Den undersöker vad som händer när reportrar använder litterära strategier i ett journalistiskt syfte, och den problematiserar *det litterära* som kategori genom att knyta begreppet till reportagens dokumentära anspråk. I avhandlingen förs också narratologiska resonemang, vilka jag har anledning att återkomma till i följande analys.

REPORTAGET SOM "REGISSERAD VERKLIGHET"

För en självbiografi sätter Gérard Genette likhetstecken mellan verklighetens författare, berättaren och textens upplevande person.⁶ Ett reportage bygger som regel på reporterens egna upplevelser och borde därför kunna analyseras som en självbiografi. Men om man skulle tillämpa Genettes resonemang på reportaget skulle man missa hur inlevelse med *de andra* konstrueras.⁷ Utan en narratologisk problematisering av reporterrollen skulle texten tolkas som okomplicerat *internt fokaliserad* genom reportern.⁸

Andra typer av mönster framträder om man undersöker de rörelser som sker i texten på reportagets mikronivå. För att kunna studera dem har jag i en masteruppsats i litteraturvetenskap konstruerat en modell över reportagets grundläggande narratologi på makronivå.⁹ Modellen poängterar draget av konstruktion i form av ett samspel mellan tre instanser: en *regissör*, en *berättare* och – oftast – en *upplevande reporter*. Från Dorrit Cohn har jag – precis som Anna Jungstrand gör i sin avhandling – hämtat tillvägagångssättet att dela upp jag-personen i ett *berättande jag* och ett *upplevande jag*.¹⁰ Cohn gör uppdelningen i *homodiegetiskt* berättad fiktion medan Jungstrand och jag har fört över den till reportage. Jag har i min analysmodell dessutom lagt till massmedieretorikern Bengt Nermans *regissör*, för den instans som "skapar" texten.¹¹ Regissörsfunktionen är sedan vidareutvecklad och kompletterad med det som kallas *den implicita författaren* hos Wayne C. Booth och i ännu högre grad hos Seymour Chatman.¹² Chatman tänker sig att denna instans präglar texten med värderingar och en bestämd attityd och samtidigt väljer ut händelser och miljöer till berättelsen samt fördelar ordet mellan berättare och karaktärer. Han uppfattar ytterst den implicita författaren som personlig, som en egenskap hos texten själv. Om vi går tillbaka till Nermans regissör

skulle man kunna moderera begreppet till att avse pjäsens *regi*. Men eftersom det är enklare att tänka sig en instans som en person har jag valt termen *regissör* som en motsvarighet till Chatmans implicita författare. Beteckningen understryker att den bild som förmedlas i ett reportage aldrig kan vara annat än en av flera tänkbara versioner, att det med andra ord rör sig om en *regisserad verklighet*. Verklighetens reporter hade lika gärna kunnat välja en annan regi eller regissör till sin berättelse. I en textanalys hjälper tredelningen regissör-berättare-upplevare till att belysa hur fokus kan flyttas bort från reportern och inlevelse därmed skapas med någon annan.

Låt mig backa lite i resonemanget. Om ett reportage skulle ha samma narratologiska grund som en självbiografi borde man kunna läsa det som "berättelsen om reporterens möte med verkligheten". Ett sådant synsätt är utgångspunkt i Jungstrands avhandling. Och visst speglar en sådan läsart de verkliga händelser och den mötesituation som texten oftast bygger på. Men samtidigt finns en fundamental skillnad mellan å ena sidan reportaget, å andra sidan självbiografen liksom även den traditionella reseberättelsen. Som tidigare nämnts innebär idén om det journalistiska uppdraget att en reporter aldrig är på plats – i verkligheten eller i texten – för sin egen skull. Hen måste på samma gång utgå från sina egna upplevelser och i texten skapa inlevelse med dem hen möter. Den legendariske dyngmockaren Lincoln Steffens uttryckte detta i 1890-talets amerikanska verklighet som att det är reporterns jobb "to get the news so completely and to report it so humanly that the reader will see himself in the other fellow's place".¹³

Visst finns reportage där inlevelsen stannar hos reportern, bland annat vissa typer av resereportage och socialreportage där exotisering och förfrämligande medför ett distansnerande raster. Den länge hyllade "världsreportern" Ryszard Kapuściński är ett exempel på det.¹⁴

Men även i hans typ av texter har reportern syftet att ”förklara världen”, om än i form av att generalisera det enskilda. Därför menar jag att reportaget *som genre* ändå har ett empatiskt grundanslag. Detta kommer till uttryck genom att det journalistiska uppdraget etablerar en *ögonvittnesposition* som i texten får en rad konsekvenser. Emot oss läsare träder därför inte främst ”berättelsen om reporterns möte med verkligheten” utan ”reporterns berättelse om verkligheten” – och detta alldeles oavsett om mötesituationen är fullt synlig, nedtonad, bortretuscherad eller aldrig har ägt rum. Det som förvandlar texten från självnarration till journalistik är en fråga om regi.

NEDTONAD OBSERVÄTOR KAN GE OVANLIGA KOMBINATIONER

Inom den gren av journalistiken som kallas *new journalism* förekommer ofta rekonstruerade scener, det vill säga reportern berättar i scenisk form om något hen själv inte har upplevt.¹⁵ Här blir jämförelsen med en självbiografi givetvis irrelevant, eftersom inget möte har ägt rum. I stället kan berättelsen anta vilken som helst av Genettes olika former för *fokalisation*, tillsammans med en *heterodiegetisk* berättare.¹⁶ Men även då verklighetens rapporter har varit på plats kan berättaren bli heterodiegetisk – eller i långa avsnitt förefalla att vara det, helt enkelt genom att regissören retuscherar bort en upplevande reporter från stora delar av texten.

Magnus Falkeheds reportage i *DN Världen* från 2013, om lyxartiklar som tillväxtmarknad, inleds med en scen från franska tullen:

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

– Chefen! Här har jag något intressant, säger tullaren Amélyne Beretta och öppnar en stor vit kartong som har en adress i Kina som avsändare. Ur kartongen lassar hon ett par handväskor, några klänningar, sjalar och lite textilvaror. Allt är märkt med loggor från dyra märken som Hermès, Lancel, Louis Vuitton, Chanel och Gucci. (---)¹⁷

Texten är här externt fokaliserad, det vill säga iakttagen som av en osynlig åskådare. ”Berättaren” skulle i princip kunna bytas ut mot ett kameraöga och en bandspelare, som enbart registrerar det skildrade förloppet. Men ändå inte fullt ut. Första radens uttryck ”mörk och kylig” liksom femte radens ”nyfikna och paffa” signalerar någon sorts personlig berättarröst, helt enkelt fragment av den reporter som var på plats i verkligheten men har klippts bort ur avsnittet. Intressant nog ger sig reportern också till känna i ett ensamt ”vi” några rader längre ner, där han tillfälligt skymtar tillsammans med reportagets fotograf. Resultatet blir en reporterroll som kan betecknas *synlig men nedtonad observatör*. I scenen som helhet får man därmed en externt fokaliserad berättelse tillsammans med en synlig jag-berättare (*homodiegetisk*). I skönlitteratur är det här en mycket ovanlig kombination, eftersom en berättare alltid har tillgång till sina egna tankar och känslor, skriver narratologen Eva Broman. Att den ändå kan förekomma inom ramen för en ”hårdkockt” stil förklarar hon med ”en psykologisk hållning; jag-berättarens vägran eller oförmåga att förmedla sina tankar och känslor får en viktig funktion i karaktärsskildringen”.¹⁸ Så är knappast fallet i reportage, där en ”klinisk” jag-berättare inte är ett självändamål. Snarare tror jag att formen, eller blandformen, här har att göra med just reporterns roll som ögonvittne: att spegla ett skeende utan att exponera sin egen person.

EMPATI NÄR RÖST OCH SYNVINKEL ÄR ÅTSKILDA

Att en reporter klipps bort ur hela texten eller delar av den är relativt vanligt i dagens svenska reportage. Här skulle man kunna säga att en autentisk mötessituation i verkligheten – mellan reportern och reportagemiljön – ersätts med en regisserad mötessituation i texten – mellan läsaren och samma miljö. Om sedan den bortklippta reportern på berättarplats ersätts med ett registrerande ”kameraöga”, som i de citerade raderna av Falkehed, kan man knappast kalla reportaget ”empatiskt”. Perspektivet ligger fast vid ett utifrån-seende och läsaren kommer ingen karaktär nära. Om däremot en heterodiegetisk berättare kombineras med att en karaktär inne i berättelsen fokaliseras internt, ja då etableras inlevelse med *den andra*. Perspektivet eller ”seendet” fångar karaktärens tankar och känslor. Då får man också en berättelse där *röst* och *synvinkel* skils åt.¹⁹

Intressant nog tycks det sistnämnda vara ett av sätten för att i ett reportage skapa inlevelse med någon annan än reportern.²⁰ Ett exempel är Karen Söderbergs reportage i *Dagens Nyheter* från ett flyktingläger i Makedonien under Jugoslavien-kriget 1999.

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

Häromdagen kom en truck med härschampo, tvål och tvättmedel så alla passar på, säger Ajshe Berisha. Folk har sagt åt henne att klippa sin dotters hår kort, så det blir lätt att sköta, men det vill hon inte. Det hon vill, säger hon, det hon strävar efter, är att få ett så normalt liv att Deshira kan ha sitt långa hår. Som hon alltid har haft.

Därför städar Ajshe Berisha. Därför tvättar hon. Därför sopar hon gatan utanför tältet.

Därför stiger hon upp varje morgon och klär sig i de bylsiga kläder hon fått i lägret.²¹

Även i det här exemplet har reportern varit på plats. Men det finns inget spår av henne själv i texten. Reportern är den här gången helt bortretuscherad. Texten är inledningsvis skriven som om scenen är iakttagen av en osynlig åskådare, med extern fokalisation. Men i andra stycket och framåt vacklar berättaren mellan att vara allvetande (icke-fokaliserad text) och att, i indirekt form, hänvisa till något som mamman har sagt. Vi vet dock inte till vem hon har sagt detta, eftersom reportern är bortklippt. Denna lite märkliga konstruktion är egentligen ”berättelsefrämmande”, genom att den skapar ett hack i berättelsen. Men den är så vanlig i journalistik, både reportage och nyhetsartiklar, att vana tidningsläsare sällan reagerar.

I de fyra sista meningarna tycks vi så kunna läsa Ajshe Berishas tankar. Perspektivet närmar sig henne från insidan. Upprepningen av ”Därför” förstärker inlevelsen ytterligare och befäster den interna fokalisationen. Vi läsare känner att vi inte heller vill klippa vår dotters hår, vi vill i stället att dotterns livsvillkor ska ändras. Här uppstår den typiska tudelningen mellan röst (en heterodiegetisk berättare) och synvinkel (mammans). Bakom konstruktionen ligger idén om att vittna utan att synas.

Är det alltså nödvändigt med en frånvarande reporter för att väcka läsarens empati? Nej, märkligt nog kan även en homodiegetisk berättare i ett reportage fungera tillsammans med en liknande konstruktion. Precis som i Falkehed-exemplet beror detta på konsekvenserna av en antydd eller fullt utskrivnen ögonvittnesposition, men den här gången tillsammans med intern fokalisation genom någon annan än reportern. I ett reportage i *DN Världen* om latinamerikaner, som illegalt försöker ta sig in

i USA för att söka arbete, följer reportern Erik de la Reguera migranten Norma. Efter några dramatiska dygn i Mexiko lyckas hon få en natts vila på ett härbärge. Kvar i Guatemala har hon sina barn, bland annat den sjuka dottern April, till vars vård hon behöver pengar. Scenen berättar i jag-form hur den upplevande reportern kommer på besök och beskriver vad han ser: ”Innan hon går och lägger sig stryker Norma ömt över en liten rosa kam som hon brukade kamma sin dotter April med på sjukhuset. Hon får tårar i ögonen./ – Jag saknar henne så. Och de andra barnen också...”²²

Här är texten internt fokaliserad genom reportern, men det är inte den upplevande reportern som vi lever oss in i utan reporterns inlevelse med någon annan. Man får helt enkelt en inlevelse i två steg. Återigen ett exempel på hur rösten (här den berättande reporterns) och synvinkeln (Normas) har skilts åt genom vittnesfunktionen; det är Norma som reportern har i uppdrag att berätta, vittna om, inte sig själv.

Falkehed, Söderberg och de la Reguera är nutida reportrar. Men även i reportage av äldre reportrar kan man hitta liknande konstruktioner. Ett exempel är reportaget ”De ovälkomna”, ur Stig Dagermans klassiska reportagesamling från 1946, *Tysk höst*, ursprungligen publicerad i *Expressen*. I en scen går reportern runt med en doktor W. bland människor som har flytt från Tysklands sovjetockuperade zon till staden Essen. Trots att det är råkall höst tvingas flyktingarna bo i uppställda godsvagnar utan fönster. En av scenerna inleds: ”Jag har kommit hit tillsammans med en ung stadsläkare”, och här ligger perspektivet hos den upplevande reportern. Doktor W. stannar framför en svårt sjuk flicka:

Flickan ligger alldeles stilla utom när hon hostar. Godsvagnens fattigdom: en trasig säng längs ena väggen, en hög potatis utstjälpt i ett hörn (den enda provianten under denna resa

utan mål), en liten hög smutsig halm i ett annat hörn, där tre personer sover, är mjukt insvept i en lugnande blå rök som slår ut från den trasiga kaminen, bärgad ur en av Essens ruiner. Här bor två familjer om tillsammans sex personer. De har varit åtta från början, men två hoppade av någonstans på vägen och kom aldrig tillbaka. Naturligtvis kan doktor W. lyfta upp flickan och säga hur det står till, han skulle kunna bära fram henne till skenet från kaminluckan och konstatera att ögonblicklig sjukhusvård är oundgänglig, men då måste han också tala om att det i alla fall inte finns några platser på sjukhusen och att byråkratin i stadsförvaltningen som vanligt är betydligt långsammare än döden.²³

Först ser läsaren genom den upplevande reporterns ögon. I andra meningen reflekterar den berättande reportern över den syn som breder ut sig. Sedan följer ett par meningar av mer informerande karaktär, där berättaren blir allvetande och fokalisationen alltså har ändrats från intern genom reportern till icke-fokaliserad. Därefter är det dags för ett mer radikalt perspektivskifte: ”Naturligtvis kan doktor W.” Genom den ovanliga konditionalskonstruktionen (”han skulle kunna”, ”men då måste han”) övergår texten till att vara internt fokaliserad genom läkaren. I och med att passagen hypotetiskt formulerar läkarens tanke blir det interna perspektivet här starkare än i Söderberg-texten. Man får en framställningsform som bär med sig en rest av den berättande reporterns röst, men som samtidigt närmar sig *fri, indirekt diskurs, FID*.²⁴ Detta stilgrepp förknippas av många med fiktion, men det har kommit att bli ett vanligt inslag i utpräglad litterära former av reportage, till exempel inom new journalism.

Informationen i det citerade styckets långa slutmening känner rimligen bara doktor W. till, vilket ytterligare förstärker läkarens synvinkel. Vi ser nu den sjuka flickan i första hand ur hans ögon. Dagerman har troligtvis

intervjuat läkaren, men i stället för att lägga hans svar som pratminuscitat låter regissören oss dela läkarens känsla av uppgivenhet. Vi får en regisserad verklighet. Journalistens roll som budbärare och ögonvittne ligger bakom det dubbla perspektivet. Reportern ska inte bara vittna om vad han själv ser, han ska också, med Steffens ord, få läsaren att "see himself in the other fellow's place".

DISSONANS KAN FÖRSKJUTA PERSPEKTIVET

Så till några exempel där tredelningen regissör-berättare-upplevare blir ännu tydligare. Dorrit Cohn använder begreppen *dissonans* och *konsonans* för relationen mellan upplevare och berättare, såväl när berättaren är heterodiegetisk som homodiegetisk. I det sistnämnda fallet råder konsonans om fokus i berättelsen ligger på det upplevande ögonblicket och berättaren oreflekterat återger vad som hände liksom det upplevande jagets reaktioner. När dissonans råder ligger fokus på efterhandsperspektivet och berättaren reflekterar, tvivlar, ibland kritiserar det upplevande jagets reaktioner.²⁵ Även dessa begrepp går utmärkt att föra över till en modell för reportageanalys.

I ett reportage i *Dagens Nyheter* om kringflyttande arbetskraft i Europa, "Den polske rörmokaren" av Maciej Zaremba från 2005, skildras hur människor drivs hemifrån för att till dumpade löner söka arbete i ett annat land. Reportern möter Anna, en kvinna som i fyra år pendlat mellan hemlandet Lettland och arbete på en norsk bondgård, hos bonden Fritiof.

Det är bra hos Fritiof, säger Anna. Allt är bra utom fjällen. De kväver henne. Nu längtar hon efter den väldiga himlen i Balvi. Hon är utbildad sekreterare men en kvinna på 50 får inte sådant jobb i Lettland. Vi talar ryska, det forna sovjetiska kolonialfolkens lingua franca. Hon är egentligen från Litauen, säger hon. Då ber jag om hennes namn. Det är svårt att stava,

säger Anna: "Zet, a, r, e, m, b, a... Vill du att jag upprepar?"

Jag sväljer. Sedan räcker jag över 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 världen. Och det första jag gör är att dra upp beviset på denna åtskillnad.²⁶

I första delen av citatet ligger fokus på vad den upplevande reportern får höra. Men notera att texten efter "säger Anna" egentligen är internt fokaliserad genom henne. De kommande fyra meningarna fångar hennes perspektiv, varav meningen "Allt är bra utom fjällen." går ett steg längre än i det tidigare Dagerman-citatet och blir renodlad *FID*. När hon bokstaverar sitt namn är perspektivet tillbaka hos den upplevande reportern.

I nästa stycke förskjuts tyngdpunkten successivt över till den berättande reportern. Nu är det hans efterhandsperspektiv som dominerar. Genom att han skäms över sitt tidigare beteende skapas en distans till den upplevande reportern. Anna Jungstrand analyserar den här textpassagen i sin avhandling och kommer fram till att fokus här flyttas "bort från kvinnan som jaget möter mot jaget självt".²⁷ Jag tolkar det tvärtom, som att dramaturgin belyser kvinnans situation, att inte råda över sitt eget liv. Med min läsart öppnar berättarens självkritik för inlevelse med Anna. Reflektionen flyttar läsarens uppmärksamhet bort från reportern och detta är regissörens avsikt.

Dissonans eller splittring mellan upplevare och berättare är mycket vanligt inom en gren av den litterära journalistiken. Genom att framhålla sitt eget tvivel vinner reportern trovärdighet. Fenomenet lyfts fram av Anna Jungstrand som ett arv från den litterära modernismen och hon har döpt det till *ärlig-*

hetens retorik. Det bör ungefär motsvara den prövande reporterhållning som norske Steen Steensen kallar *the Humble I*.²⁸ Men konstruktionen blir inte begriplig förrän vi inser att den är tredelad. Dissonansen blir då ett redskap för regissören. Den ger honom möjlighet att väcka engagemang för reportagens ämne, i någon mening även skapa inlevelse med *de andra*. Hade Zarembas reportage varit en självbiografi skulle syftet med det citerade avsnittet kanske ha varit att berätta en pinsam historia om hur reportern gjorde bort sig. Men nu har Zaremba ett journalistiskt syfte. Nu används dissonansen i stället som ett medel för att mellan raderna belysa villkoren för ständigt kringflyttande arbetskraft. Ett regigrepp.

Så till ett exempel där dissonansen koncentreras till nivån mellan upplevare och berättare å ena sidan och regissören å den andra. I valrörelsen 2002 följer reportern Mustafa Can för *Dagens Nyheters* räkning några Sverigedemokrater. Han kommer till Skansen under "Pensionärernas dag" tillsammans med Sverigedemokraten Gun Kullberg. Ganska snart märker han att hans utseende (han är varken blond eller blåögd) drar till sig uppmärksamhet bland de många PRO-pensionärer som anländer i abonnerade bussar. Notera i de två följande avsnitten att fokus här helt och hållet ligger på vad den upplevande reportern är med om.

Mannen upptäcker snart att jag inte är en förbipasserande och tittar misstänksamt på anteckningsblocket och pennan i min hand. Gun Kullberg förklarar för honom att jag kommer från Dagens Nyheter och att jag ska skriva om Sverigedemokraterna. Hon tackar mannen för stödet och skyndar i väg mot en nyanländ stor grupp pensionärer som är på väg mot Skansens entré. Den äldre mannen tittar fortfarande misstänksamt mot mig.

– Betongneger, fräser han sen, viftar med Sverigedemokraternas valseklar framför mitt ansikte och spottar på marken.

(---)

Det har hunnit bli eftermiddag. Strax innan vi lämnar Skansen fångar Gun Kullberg in en gammal man med käpp. Han är elegant klädd i streckad skjorta och klanderfritt strukna byxor med hängslen. (---) Mannen kommer fram till mig och undrar vad jag "är för något".

– Journalist från Dagens Nyheter, svarar jag.

– Så faan heller, du är ju en sån där som den snälla damen vill köra ut från vårt land, utbrister han och pekar på Gun Kullberg, som glatt vinkar till oss.

– Du kan väl inget om Sverige?

Hans fru står bredvid och håller honom om armen. Hon ler mot mig.

– Som journalist på en svensk tidning måste jag kunna en del om landet, påpekar jag. Ja svenska kan du ju... det hör jag, pojke. Men kom inte och tala om för mig att parasiter som du och de dina har något här att göra... Journalist!? ... jag tackar jag.²⁹

I slutet på den mycket längre Skansenscenen får berättaren ordet. I reportagens praktiskt taget enda värderande avsnitt blir han personlig: "Den rasism och främlingsfientlighet som jag upplevde under sex timmar på Skansen har jag inte känt av någonsin tidigare under mina tjugosex år i Sverige." Man kan här konstatera att för reportern personligen är det inträffade mycket obehagligt. Den berättande reportern är lojal med den upplevande reportern och klär obehaget i ord. Dem emellan råder alltså konsonans. För regissören är däremot det inträffade ett fynd. Enbart genom att i scenisk form återge det skedda kan han berätta något mellan raderna. Dissonansen mellan honom och upplevare plus berättare kan därför användas för att förskjuta perspektivet eller ändra pjäsens regi. Hade detta varit en självbiografi skulle scenen ha återgett "berättelsen om en muslimsk kurd som utsätts för främlingsfientlighet". Det journalistiska syftet utnyttjar dissonansen så att vi i stället får läsa "berättelsen

om vilka uttryck främlingsfientlighet kan ta sig bland svenska PRO-medlemmar”. Precis som hos Zaremba används det personliga för att belysa någonting större.

LITTERÄR TEKNIK I DET JOURNALISTISKA SYFTETS TJÄNST

Till sist ännu ett exempel ur Dagermans *Tysk höst*, den här gången för att illustrera att reportern till och med kan spela en huvudroll med syfte att väcka läsarens känsla av inlevelse med *de andra*. I reportaget ”Retur Hamburg” åker reportern med ett överfullt tåg till Hamburg. Ombord finns också 16-åriga Gerhard, en pojke som flytt från Tysklands sovjetockuperade zon och drömmer om att ta sig med båt till ”Amerika”. Textens regissör ger reportern och Gerhard varsin huvudroll. I en scen före tågets avgång ber Gerhard reportern om pengar till en biljett:

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

Jag lånar honom pengar till en biljett till Hamburg. Till Hamburg vill han komma åtminstone, han tror att det går båtar från Hamburg till Amerika, båtar att hoppas på.³⁰

När tåget är framme i Hamburg slår de två inledningsvis följe. Reportaget avslutas:

Vi går i kylan en bit, Gerhard och jag. Sen måste vi skiljas framför hotellet med skylten No german civilians. Jag skall gå in genom svängdörren och komma in i en matsal med glas och vita dukar och en läktare för musiken, som spelar ur Hoffmans Erzählungen om kvällarna.

Jag skall sova i en mjuk säng i ett varmt rum med rinnande varmt och kallt vatten. Men Gerhard Blume fortsätter ut i Hamburgs natt. Han går inte åt hamnen en gång. Och det är ingenting att göra åt det. Inte ett förbannat dugg.³¹

Här är tudelningen mellan röst och synvinkel mer indirekt än i reportaget ”De ovälkomna”; texten är konsekvent fokaliserad genom reportern, och Gerhard ses genom hans ögon. Ändå väcks läsarens empati med pojken. Hur går det till? Jo, genom att den upplevande reporterens funktion blir att som kontrast belysa Gerhards ofrihet. Den här funktionen uppnås genom en samverkan mellan urval och språkliga medel. Urvalet innebär att det är Gerhard som vi i reportaget som helhet får veta något personligt om, inte reportern. Språkfigurerna, bland annat upprepningar och ofullständiga satser, gör texten patosfylld. Det gör även metaforerna ”segerns kappsäck” och ”nederlagets mössa”, som understryker kontrasten i valmöjligheter mellan reportagens två huvudpersoner. Slutscenen blir till ett crescendo över att lika fri som reportern är att röra sig som han vill, lika begränsad är Gerhard av efterkrigspolitik och fattigdom. Sammantaget blir resultatet att en komplex litterär teknik här används i det journalistiska syftets tjänst för att styra läsarens inlevelse bort från reportern, bort från den som vittnar.

SAMMANFATTNING

Jag har i den här artikeln velat visa hur idén om det journalistiska uppdraget – att en reporter ska vittna om och samtidigt underordna sig sitt ärende – i reportagetexten får narratologiska konsekvenser. Dessa medför att reportaget skiljer sig från andra former av sakprosa i jagform, såsom självbiografier. Oavsett om jaget är bortklippt, nedtonat eller spelar en huvudroll blir funktionen till ett verktyg för att belysa de andra. I de fall en upplevande reporter

har retuscherats bort ur texten blir berättaren heterodiegetisk, med större eller mindre närhet till de skildrade karaktärerna (Söderberg, Falkehed). Andra gånger finns reportern med som observerande vittne och homodiegetisk berättare samtidigt som en karaktär i texten fokaliseras internt (de la Reguera, Dagerman, första exemplet). Åter andra gånger spelar en

upplevande reporter en huvudroll i texten, men med funktionen att endera belysa en sakfråga, en problematik (Zaremba, Can), alternativt skapa inlevelse med någon annan (Dagerman, andra exemplet). I samtliga fall är det en implicit författare, en regissör, som styr berättarperspektivets fokus bort från textens reporter.

1. Björn Wiman, "Björn Wiman: De bortförda journalisterna är alla medborgares ställföreträdande vittnen", i *Dagens Nyheter*, 27.II.2013.
2. Pär Jansson, "Det är inte jag som är storyn, jag är berättelsens verktyg", i *Journalisten*, 7–27 november 2013.
3. Ett reportage bygger oftast på reporterns egna upplevelser men kan ibland bestå av rekonstruerade scener, byggda på information från muntliga eller skriftliga primärkällor. I båda fallen återges ett skeende helt eller delvis i scenisk (*mimetisk*) form.
4. Se Lars-Åke Skalin, "Berättande fiktion och internt perspektiv", i Staffan Hellberg & Göran Rossholm (red.), *Att anlägga perspektiv*, Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2005 och Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, 1968, övers. Marilyn J. Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. 59–60.
5. Christer Johansson, *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm: Stockholm Studies in History of Literature, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, (diss. Stockholm 2008), s. 284–285.
6. Gérard Genette, "Fiktional berättelse, faktisk berättelse", 1991, övers. Leif Dahlberg, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993:4, s. 27–45.
7. *De andra* används här i vidare betydelse än vad som är vanligt med uttrycket *den andre*. Här åsyftas de människor som reportern berättar om i texten.
8. För förklaring av de olika fokalisationsbegreppen: se not 16.
9. Cecilia Aare, "What is it like to be one of these people?" *Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage*, masteruppsats i litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, Stockholm, 2013.
10. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978, New Jersey: Princeton U.P., cop., 1983, s. 143–160.
11. Bengt Nerman, *Massmedieretorik*, Stockholm: AWE/Geber, 1973. *Homodiegetisk berättare*: se not 16.
12. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago, 1961 och Seymour Chatman, *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1990.
13. Lincoln Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens*, New York 1931, citerad ur John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst: University of Massachusetts Press, cop., 2000, s. 65.
14. Hos honom möter man formulering på formulering om hur olika folkslag ska förstås. Två exempel: "Armenier! De måste vara tillsammans. De söker varandra världen över, och – deras tragiska paradox – ju mer omfattande försakingringen blir, desto större blir deras längtan efter varandra, deras vilja och behov av att vara tillsammans. Först när man känner till detta drag i den armeniska naturen

kan man förstå vilken nagel i ögat Nagorno-Karabach-frågan är för dem: leva ett par mil ifrån varandra och inte få vara tillsammans!" Vidare om olika kaukasiska folkgruppers sätt att förhålla sig till varandra:

- "Människor som bor här karakteriseras också av en häpnadsväckande och obegriplig emotionell labilitet, oberäknliga och plötsliga stämningförändringar. De är i allmänhet vänliga och gästfria, de har ju sammanlevt i relativ fred i många år. Men plötsligt händer det något. Vad då? De frågar inte ens, lyssnar inte, bara griper efter dolk och sabel (numera automatkarbin och bazooka), kastar sig uppskrädd och upphetsade över sin fiende och lugnar inte ner sig förrän de har sett blod. Och ändå är var och en för sig snäll och trevlig och godhjärtad. Det verkar faktiskt som om en djävul varit i farten och blåst till strid. Och sedan blir allting plötsligt lika stilla igen, man återgår till status quo ante, till vardagen, vanligheten och den provinsiella tråkigheten." Båda exemplen är hämtade ur Ryszard Kapuscinski, *Imperiet* övers. Anders Bodegård, Stockholm: Bonnier Alba, 1993, s. 101 f. respektive s. 111.
15. *New journalism* uppstod i USA under 1960-talet med ledande reportrar som Tom Wolfe, Truman Capote, Joan Didion, Hunter S. Thompson och Jimmy Breslin. Riktningens reportrar liksom deras nutida efterföljare använder utpräglat litterära stilmiddel för att locka publiken att läsa ett reportage på samma sätt som en roman eller en novell.
 16. Jag använder mig här av begreppen i enlighet med Gérard Genettes definitioner. Jag tillåter mig att tillämpa dem på textens mikronivå, trots att jag är medveten om vissa svagheter med den metoden. I en *internt fokaliserad* textpassage förefaller berättaren att veta lika mycket som en av karaktärerna, i en *icke-fokaliserad* passage mer än någon av karaktärerna och i en *externt fokaliserad* passage förefaller berättaren bara att veta vad som går att iakttä utifrån, från en viss position eller plats, något som omöjliggör såväl överblick i tid och rum som inblick i karaktärernas inre. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, 1972, övers. Jane E. Lewin, Ithaca/New York:

Cornell University Press, 1980, s. 189–194. Med *heterodiegetisk berättare* menas en berättare som själv inte deltar i de skildrade händelserna, med *homodiegetisk berättare* menas en berättare som deltar i händelserna, ibid. s. 245.

17. Magnus Falkehed, "I lyxigaste laget", *DN Världen*, nr 25, februari–mars 2013.
18. Eva Broman, "Narratologiska synvinkelmödelles – en kritisk genomgång", i Staffan Hellberg & Göran Rossholm (red.), *Att anlägga perspektiv*, Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2005, s. 50.
19. Med *röst* menar jag berättarens och med *synvinkel* enbart karaktärernas, även den upplevande reporterens. När jag skriver att röst och synvinkel sammanfaller syftar jag på de fall då båda två tillhör reportern, i form av en berättare och en upplevare. Därav följer att röst och synvinkel i reportage kan vara åtskilda på två sätt. Antingen när berättaren är heterodiegetisk och en karaktär fokaliseras internt eller när berättaren är homodiegetisk och någon annan än reportern fokaliseras internt.
20. Lars-Åke Skalin menar att den här typen av berättargrepp i icke-fiktion är en fråga om "stil" som inte försvagar läsarten att ta till sig texten som sakprosa, som "meddelande" av kunskap snarare än som en berättelse vars handling man vill "följa", se Lars-Åke Skalin i Staffan Hellberg & Göran Rossholm (red.), *Att anlägga perspektiv*, 2005, s. 95 ff. Jag ser i stället tekniken som ett av många sätt för den skrivande reportern att välja bland litterära metoder som sedan länge hör hemma i reportageskribetens verktygslåda och som används just för att skapa inlevelse.
21. Karen Söderberg, "Kriget i Jugoslavien: Rutiner håller kaoset på avstånd", *Dagens Nyheter*, 16.05.1999.
22. Erik de la Reguera, "Enkelbiljett på dödens tåg", *DN Världen*, nr 5, 2011.
23. Stig Dagerman, *Tysk höst*, 1947, i *Samlade skrifter* 3, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1981), s. 63. Reportageserien publicerades ursprungligen i *Expressen* 1946.
24. *FID* innebär att en tanke eller känsla formuleras med en karaktärs ordval samtidigt som texten berättas i tredje person. Den amerikanske litteraturvetaren Brian McHale har upp-

- rättat en skala över fem olika framställningsformer mellan ytterligheterna *diegesis* och *mimesis*. Den rör sig från att berättaren bara konstaterar det sagda, utan att på något sätt efterlikna eller representera ett givet yttrande från en karaktär, till den andra ytterligheten, där karaktärens ursprungsyttande ordagrant efterliknas. Vid FID överväger karaktärens perspektiv. Se Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A survey of Recent Accounts", *PTL*, 1978:3 s. 258–259.
25. Se Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, 1978/1983 s. 143–160.
 26. Maciej Zaremba, *Den polske rörmokaren och andra berättelser från Sverige*, Stockholm: Norstedts, 2006, s. 83. Reportageserien "Den polske rörmokaren" publicerades ursprungligen i *Dagens Nyheter*.
 27. Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget – om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, 2013, s. 79 – 80.
 28. Se Steen Steensen, "The Return of the 'Humble I': The Bookseller of Kabul and Contemporary Norwegian Literary Journalism", i *Literary Journalism Studies*, vol. V, 2013:1, s. 61–80. Steensen skiljer, likt amerikanske David Eason, mellan *realister* och *modernister* inom new journalism, och anser att en reporter som norska Åsne Seierstad har prövat båda dessa hållningar (i *Bokhandlaren i Kabul* från 2002 respektive *Ängeln i Gronznyj* från 2008). Realisterna rör sig med en allvetande, osynlig berättare och skriver skenbart "objektiva" berättelser medan modernisterna framträder med en öppet, tvivlande och tydligt subjektiv jag-berättare.
 29. Mustafa Can, "I Sveriges namn", *Dagens Nyheter*, 28.09.2002.
 30. Dagerman, *Tysk höst 1947/1981*, s. 122–123.
 31. *Ibid.* s. 132.

SUMMARY

The Reporter as a Tool of Enlightenment: Narratological Consequences of the Journalistic Eye-Witness Position

A reportage is the reporter's story about reality. Even though it details real events, it always presents a personal interpretation of these events. In contrast to the news article, which primarily *informs* readers, a reportage involves a pronounced degree of personal narration. Normally it is based on the reporter's role as an eyewitness.

This essay discusses how the position of the eyewitness establishes narratological structures in the text, which seem to differ from the structures present in other kinds of non-fiction narratives told in the first person. For instance, in reading an autobiography, a reader's empathy will be drawn toward the main character. By contrast, a reportage will direct the reader's empathy *away* from the reporter and towards *the other*.

The narratological construction of a reportage may be studied as an interplay between three instances: the experiencing reporter, the narrating reporter and the director (the implied reporter). Thus, a three-part model may be utilised in order to help explain, for example, how a homodiegetic narrator can be combined with external focalisation, and how a character other than the experiencing reporter can be internally focalised. It can also illuminate how the text may employ a form of dissonance between the experiencing and the narrating reporter to serve a journalistic purpose (displacing the perspective from person – the reporter – to subject-matter).

Keywords: reportage, eyewitness, empathy with the other, narratology