

# Långsamhetens journalistik

## – reportaget vittnar om sin samtid

*Cecilia Aare*

Journalistik är samhällsinformation som förmedlas snabbt, slagkraftigt och förenklande. Javisst, absolut. Så är och måste det vara. Men journalistik kan också förmedlas långsamt, eftertänksam och komplext. Reportaget, den journalistiska berättelsen, rymmer en sådan möjlighet.

I det här kapitlet kommer du att få exempel på hur berättartekniken i reportage kan locka sina läsare med långsamhet. Med hjälp av textanalys kommer vi att undersöka hur inlevelse konstrueras i reportage och fokusera på två saker, närvarokänsla och berättarperspektiv. Genom att närläsa andras texter systematiskt kan du få tips som du kan utnyttja när du skriver egna reportage.

Närvarokänsla byggs i en text upp genom att du skriver i form av scener. Texten återger något som händer på en bestämd plats vid en bestämd tidpunkt, och läsaren tycker sig vara närvarande just där och just då. I reportage förstärks ofta denna ”nu-känsla” genom att berättartempus blir *historiskt presens*. (Du berättar med nutidsform på verben trots att du skildrar något som redan har hänt.) Även ett urval av miljödetaljer bidrar till läsarens upplevelse av närvaro. Den andra komponenten, berättarperspektivet, handlar om genom vems ögon läsaren ”ser” eller genom vems sinnen, tankar och känslor läsaren tycker sig uppleva det som händer. Vi ska nu analysera exempel ur fyra skrivna reportage från olika tider och olika länder.

Först till en text av Egon Erwin Kisch, en tyskspråkig, tjeckisk reporter som räknas till det moderna reportagens förgrundsgestalter. Reportaget ”Fallet generalstabschefen Redl” från 1913 handlar om Alfred Redl, som var chef för kontraspionaget i Prag men visade sig ha varit dubbelagent och lämnat ut Österrike-

Ungerns militärplaner till Ryssland. Detta nystades upp steg för steg av ett antal personer och slutade med att Redl blev beordrad att begå självmord. Kisch lyckades gräva fram så många detaljer om fallet att han kunde dramatisera avslöjandet till en berättelse som inte står en nutida spänningsdeckare efter.

I en scen har Redl just avslöjat sig genom att komma till ett postkontor i Wien för att hämta en stor penningssumma, som han fått från Ryssland. Han ger sig iväg i en droska (taxibil) direkt efter att två poliser har fått syn på honom:

De rusade ut och skymtade där en resligt byggd herre som bakom sig slog igen dörren till en väntande bil med motorn igång. De såg bilen fara bort. Det var en droska.

Någon annan bil som hade kunnat uppta förföljandet hade de båda polisagenterna ej. Vad nyttade det dem att de hade uppfattat droskans registreringsnummer? Vad hjälpte det att de nästa dag kunde utfråga chauffören och få reda på varifrån och varthän turen hade gått? *Främlingen hade säkert inte farit direkt till sin bostad! En förbrytare med sådana penningssummor i fickan stiger ut direkt på gatan eller in i ett portvalv och tar sedan en ny bil.* [---]

Men i stället började en kedja av otroliga tillfälligheter – ett riktigt lyckoskott – för polisagenterna och den österrikisk-ungerska försvarsmakten.

Medan de båda agenterna överlade sinsemellan [---] kommer en droska farande förbi Kolowatring. De läser registreringsnumret, det är samma bil som tjugo minuter tidigare har bortfört deras byte. De visslar och ropar och springer efter den. Bilen stannar. Den är tom.

– Vart körde Ni herrn från postkontoret?

– Till Café Kaiserhof. [---]

När de tillsammans med chauffören stiger in på Café Kaiserhof sitter den föregående passageraren inte längre kvar.

De skyndar snabbt till närmaste taxistation. *Jo, en herre med det utseendet har just farit iväg. Vart? Vi befinner oss i Wien och här finns det en som vet besked: hästvattnaren.* (Numera står

det inte längre några droskhästar som man kan vattna vid droskstationen, utan idag putsar en sådan man karosserier och är huvudsakligen sysselsatt med att hålla upp bildörrarna åt taxikunder.) Han har naturligtvis uppsnappat vilken adress nådig herrn har befallit: "Hotel Klomser".

*Efter honom till Hotel Klomser!* (Kisch 1974/1913, s. 11, mina kursiveringar)

Här finner vi en fullt utvecklad scen med inslag av dialog samt ett antal miljödetaljer (droskan, kaféet, hotellet, hästvattnaren). Detta ger texten närvarokänsla. Trots att reportern inte själv har varit på plats målar han upp eller "rekonstruerar" scenen som om han verkligen har bevittnat den. När poliserna på allvar tar upp jakten (tionde raden i det citerade avsnittet) ändras tempus mitt i en mening från preteritum (dåtid på verben) till historiskt presens. Ögonblicket betonas, samtidigt som de allt kortare meningarna ökar berättartempot. Lägg också märket till vad som händer på fjärde raden. Där står preteritum tillsammans med ett tidsuttryck för framtid ("Vad *hjälp*te det att de nästa dag") Det här är en typ av konstruktion som är vanligast i romaner och noveller, där vi utan närmare fundering accepterar sådant som: "I morgon *var* den stora dagen." i stället för: "I morgon *är* den stora dagen." "Snart *skulle* hon få veta." i stället för: "Snart *kommer* hon *att* få veta." Detta stilgrepp förstärker läsarens känsla av att dela tid med berättelsens karaktärer.

I andra stycket återges två retoriska frågor (frågor där ett givet svar är underförstått) som tycks vara formulerade av poliserna. Därpå följer två meningar (kursiverade av mig) som i ännu högre grad skapar intrycket av att vi läsare får ta del av polisernas tankar. Det här gestaltas i tredje person, men utan tillägget "frågade de sig". Ett sådant berättarperspektiv kallas *erlebte Rede* eller *fri, indirekt anföring*. Även det är vanligt i skönlitterära berättelser och ökar känslan av närhet till karaktärerna. I sista stycket har en kort dialog omformulerats av berättaren, men fortfarande så att den påminner om ursprungsreplikerna, precis som i den avslutande uppmaningen (båda ställena har kursiverats av mig).

Vid två tillfällen blir berättaren tydligt synlig. I det första tycks han vända sig direkt till läsaren genom upplysningen om vad en ”hästvattnare” är för något. I det andra är han allvetande och lämnar berättelsens tid, genom att förutspå vad som komma skall. (”Men i stället började en kedja av otroliga tillfälligheter – ett riktigt lyckoskott”). Sammantaget gör berättartekniken att vi läser texten som en spännande berättelse; vi följer med ögonblick för ögonblick och vill veta vad som ska hända härnäst. Här syns ingen reporter som är på plats. Endast det verkliga innehållet avslöjar att texten är journalistisk.

Kisch var europeé och hade realismens författare Balzac och Zola som förebilder. Han använde stilgrepp som inom journalistik annars brukar förknippas med new journalism, en reportageriktning som uppstod i 1960-talets USA. Reportrarna bakom denna riktning ville att journalistiska berättelser skulle engagera sina läsare på samma sätt som bra romaner – samtidigt som de skulle skildra verkligheten. Läsningen skulle få ta tid och berättelsen veckla ut sig i många riktningar. De använde inslag av dialog, inblickar i karaktärernas tankar och känslor samt rekonstruktion, det vill säga att reportern skriver i scenisk form om sådant hen själv inte har bevittnat. Exemplet Kisch visar att denna teknik kunde förekomma flera decennier innan new journalism uppstod.

Ester Blenda Nordström är känd som den första svenska reporter som prövade att ”wallraffa” i större skala, det vill säga att som journalist uppträda under förklädnad. Detta gjorde hon långt innan metoden fick sitt namn efter reportern Günter Wallraff i 1960-talets Västtyskland. Nordström tog 1914 jobb som piga på en gård i Södermanland och skrev sedan avslöjande reportage om pigors arbetsvillkor. Året därpå arbetade hon några månader som lärare i en sameby. Då var hon öppen med avsikten att skriva reportage från sin vistelse. Men i övrigt delade hon vardag med samerna, följde dem på vandring över fjället, levde i kåta och umgicks med dem så jämlikt som möjligt.

I ett av reportagen skildrar hon hur renhjorden är på väg tillbaka till samebyn efter en betesperiod i Norge. Det råder feststämning och spänd förväntan:

En halvmil bort hade hjorden stannat – om man lyssnade riktigt intensivt och allt var stilla, så kunde man höra hundarnas skall därbortifrån, och på kvällen var lägret fullt av drängar och vaktare, som kommo hem på besök. Det var fest, det var liv, det var glädje och skratt. [...] Nu gällde allt endast hjorden. Var den fet, var den frisk, var det många kalvar födda, levde alla, hade ingen frusit ihjäl? Blev det rengärde i morgon? Hade vajorna mycket mjölk? Skulle vinden blåsa från det rätta hållet den närmaste tiden, så att inte det blev svårt att hålla djuren kring lägret? Renarna springa ju alltid med vinden – *om det nu blev vind från Norge*, så fick vakterna ett väldigt arbete att hålla dem från att löpa inåt igen. Mätte det bli lugnt och stilla så att rengärdet *fick skötas* undan som det skulle! *I morgon var det gärde* – javisst. Och i övermorgon och dagen därpå, och *så många dagar man kunde* få hjorden samlad. (Nordström 1916, s. 256–257, mina kursiveringar)

Till skillnad från i den citerade scenen av Kisch är reportern här själv på plats. Hon nöjer sig dock inte med att iakttä samerna utifrån. I stället gör hon sig till en av dem, en bland många i samekollektivet som väntar på att renarna ska återvända. Det märks genom att hon använder ”man” som gemensamt pronomen för sig själv och samerna. Därigenom skapas ett berättarperspektiv som reportern delar med dem hon berättar om.

De första raderna etablerar en närvarokänsla genom att vi får veta vad som kan höras när allt annat tystnar och genom en beskrivning av stämningen (”Det var fest”). Därefter följer en lång passage i *fri, indirekt anföring*, där en serie retoriska frågor uttrycker gruppens gemensamma tankar inför hjordens återkomst. Frågorna fångar vad som är relevant för samerna att veta och kryper nära inpå deras verklighet. Man kan dessutom tolka det som att även reportern på plats delar funderingarna. Dels styr det inledande ”man” läsaren i en sådan riktning, dels signalerar det senare ”ju” i ”Renarna springa ju alltid med vinden” att reportern, efter flera månader tillsammans med samerna, känner sig hemtam med dem och deras erfarenheter.

Vi hittar vidare tidskonstruktioner liknande den i reportaget av Kisch. I citatet har jag kursiverat ställen där tidsuttryck för

nutid och framtid kombineras med preteritum som tempusform. Detta berättargrepp samverkar med den sceniska framställningen så att läsaren erbjuds dela de upplevande karaktärernas här och nu.

I exemplet är det inte i första hand ett yttre utan ett inre perspektiv som förmedlas. Reportern finns med i gruppen vars erfarenheter kommer till uttryck, men hon personligen är inte intressant. Hon har tagit sig in i samekollektivet för att, från insidan, kunna förmedla hur tillvaron kan upplevas av samer, till exempel när de väntar på att deras renhjord ska återvända efter vinterbetet. Hon blir helt enkelt länken till en samisk erfarenhet.

Så till reportern Slavenka Drakulic, som berättar om sina personliga upplevelser av kriget i det sönderfallande Jugoslavien under 1990-talet. Så här inleds det första reportaget, ”Från andra sidan kriget”, hämtat ur samlingen *Balkan Express*:

För knappt ett och ett halvt år sedan satt jag i min lägenhet i Zagreb och tittade på CNN-reportagen från Bagdad, och tänkte: ”Herregud, hur kan människor leva där?” I många år hade jag tänkt detsamma om Beirut. Nu sitter jag här igen och tittar på CNN-reportagen från Sarajevo eller Slavonski Brod, men jag ställer mig inte den frågan längre. Efter ett års krig i Kroatien och Bosnien-Hercegovina, efter att hela städer som Vukovar ödelagts, efter granatbeskjutningen av Osijek och Dubrovnik frågar mina utländska vänner: ”Hur är det möjligt att leva i ett land där det pågår krig, hur lever ni?” Jag förstår nu att det inte finns något enkelt svar och att det inte heller finns något enkelt sätt att formulera det.

[---] Kriget liknar ett vidunder, en mytisk varelse från någon avlägsen plats. På något sätt vägrar du inse att denna varelse har med ditt eget liv att göra, du försöker övertyga dig själv om att allt kommer att förbli vid det gamla, och att ditt liv inte kommer att förändras, samtidigt som du känner hur varelsen närmar sig. [---]

Alltmedan kriget fortgår skapar du en andra verklighet, å ena sidan håller du krampaktigt fast vid det som var dina dagliga rutiner, låtsas att allt är som vanligt, ignorerar kriget. Å andra

sidan kan du inte förneka de djupgående förändringarna i ditt liv och dig själv, förskjutningarna i dina värderingar, känslor, reaktioner och ditt beteende. (Kan jag köpa skor, verkar det vettigt? Får jag bli förälskad?) (Drakulic 1993, s. 11–12)

De olika tidspositionerna i citatet blir centrala: före kriget, ”då” (återger i preteritum en scen när reportern ser krigsrapporter från Bagdad på tv) och under kriget, ”nu” (återger i historiskt presens en scen när reportern har blivit äldre och ser krigsrapporter från sitt eget, sönderfallande land). I de två senare styckena finns ingen scen alls. I stället möter vi här berättaren i direkt form, i ett tillbakablickande försök att förstå hur kriget har förändrat den person hon en gång var. De retoriska frågorna i parentesen erbjuder, genom *fri, indirekt anföring*, slutligen en återgång till jagets tankar ”nu”, under kriget.

Avståndet i tiden mellan ”nu” och ”då” sammanfaller med en yttre och en inre förändring (av landet Jugoslavien, av det civila livets villkor under kriget, av människors sätt att uppleva sin omgivning och sig själva), och berättandet i Drakulics reportagesamling som helhet prövar att utforska denna förändring. Du-formen i andra och tredje stycket förstärker intrycket av att berättaren vänder sig till sitt tidigare jag som om det vore en annan människa, som om förändringen som skett är så genomgripande. Samtidigt bidrar du-formen till att läsaren kan känna sig inbegripen i tilltalet: så här kan det vara, det hade kunnat vara du som tvingats leva i skuggan av ett krig.

Man kan tycka att Slavenka Drakulic bara delvis spelar en typisk journalistroll, eftersom hon i boken varvar andras upplevelser av att vara drabbade av kriget med sina egna. Men genom att lyfta fram allmänmänskliga behov, tankar och känslor och genom att använda en berättarteknik som speglar det individuella i det gemensamma skapar hon en berättelse som blir till något större än ett enskilt vittnesbörd. Den förvandlas till journalistik, en långsamhetens journalistik som har möjlighet att uttrycka tillvarons komplexitet.

Till sist ett mer nutida smakprov, skrivet av Fabrizio Gatti, en italiensk reporter som har wallraffat i vår egen tid. I sin repor-

tagebok *Bilal. På slavrutten till Europa* (utkom i Italien 2007) följer han ett antal afrikanska migranter i deras försök att ta sig in i Europa. I Afrika och Asien uppträder han under eget namn medan han bland migranter i Italien är förklädd till den påhittade karaktären kurdiske "Bilal". Som "Bilal" hoppar han i havet från en klippa på ön Lampedusa. Gattis plan är att "Bilal" ska upptäckas i vattnet och föras till det läger där migranter just då förvaras i väntan på att deporteras till Libyen. Lägre är stängt för journalister. Därför tar reportern till denna drastiska metod. Scenen när han hoppar lyder:

Innan *han* hoppar måste *han* synkronisera *sig* själv med havets rytm. Se till att träffa vattnet precis när vågen är som högst. Utnyttja bakströmmen. Och så fort som möjligt avlägsna sig från klipporna. I månader har *jag* föreställt mig detta ögonblick. [...] Och nu när ögonblicket väl är inne kan *jag* inte ens stoppa och betrakta det. Ett. Två. [...] Vid tre omsluter kylan redan kroppen. Och vilken kyla! [...] *Jag* andas häftigare. Ryggen kröks när den genomfars av långa okontrollerbara skakningar. Men här är ingen tid att värma sig. *Jag* befinner mig alltför nära klipprevet. [...] *Bilal* simmar i fatt *sin* väska. Strömmen har nu fått den att börja driva långsamt mot Tunisien. (Mina kursiveringar. (Gatti 2013, s. 348–349)

Historiskt presens ger intryck av att läsaren följer det som sker i realtid. Valet av detaljer (bakströmmen, kylan, ryggen som kröks, väskan som flyter i väg) accentuerar närvarokänslan. Passagens första "jag" ("I månader har jag") syftar troligen på "jag, Fabrizio". Berättaren omnämner därefter sin fejkade identitet ömsom i tredje person ("han", "Bilal") och ömsom i första person ("jag"). Men inte nog med det. *Texten iscensätter själva processen* hur berättaren först beskriver "honom", den person som den upplevande reportern strax ska bli, för att sedan pröva att kalla denna yttre identitet "jag", liksom känna sig för i en kurdisk migrants kropp. När texten därefter fortsätter med namnet "Bilal" för den som simmar efter väskan blir effekten att de "jag" som nyss förekommit likaväl skulle kunna beteckna "jag,



Bilal” som ”jag, Fabrizio”. En yttre, falsk och en inre, äkta identitet går med andra ord inte att hålla isär.

Längre fram har ”Bilal” varit inläst i lägret i några dagar då han blir tillfrågad av en tunisisk medfånge om även han, ”Bilal”, gillar den islamitiska terroristledaren bin Ladin. Berättaren informerar om att samtalet, som förts på stapplande franska, ebbar ut:

[...] på grund av att Bilals förråd av ord tagit slut. Han försöker föreställa sig sitt eget ansikte. Han tänker på de djupare och längre fårorna runt munnen, dolda av mustaschen som nu växt ihop med det långa skägget. Han har inte sett sitt ansikte på flera dagar. Kanske har han redan hunnit förändras. Han skulle vilja ha en spegel. Här. Framför sig. Omedelbart. För att utforska blicken hos en person som tydligt kan förväxlas med en mordisk terrorist. (Gatti 2013, s. 390)

I stycket finns inga ”jag”, bara ”han”, samtidigt som det enda namn som nämns är det inledande ”Bilal”. Sammanhanget pekar alltså ut ”han” som ”Bilal”. Ändå är det väl reportern ”Fabrizios” tankar som läsaren får dela i stycket. Eller? Texten tycks antyda att ett rollspel kan ha sina risker: Vem är ytterst ”jag” och vem ”den andre”? Och vem kan dessa två i ett missuppfattas som? Glidningen mellan ”jag” och ”han” pekar bort från en enhetlig upplevelse. Berättarögonblicket synliggör en tvekan, som öppnar för inlevelse med den stora massan av alla ”Bilal”, med alla dem som drömmer om att skapa sig en ny framtid i Europa. Därmed problematiseras bilden av migration på ett sätt som en strikt rapportering nyhetsartikel aldrig skulle kunna göra.

Det här kapitlet har gett exempel på olika typer av berättarteknik som kan användas i reportagegenrens långsamma form av journalistik. Det äldsta citerade reportaget visar att Egon Erwin Kisch redan 1913 använde rekonstruktion, dialog och interna perspektiv i tredje person för att åstadkomma en spänningsdriven berättelse med ett innehåll hämtat ur verkligheten. I de tre andra reportagen, från 1915, 1993 och 2007, utnyttjar reportern sin egen person som ett medel för att berätta något om världen. Tillsammans inbjuder de fyra exemplen läsaren att före-

ställa sig hur det kan kännas att till fots jaga en spion som försvinner bort i en droska, att vara en same som väntar på renhjorden, att försöka leva som vanligt under ett krig och att fly till en annan världsdel för att få ett bättre liv. De visar att journalistik inte måste vara något som förmedlas snabbt och förenklande utan också kan vara en stark berättelse som genom långsamhet vittnar om sin samtid.

**Cecilia Aare** är adjunkt i journalistik vid Södertörns högskola och doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. I sitt avhandlingsarbete undersöker hon reportagegenren med berättelsesteoretisk utgångspunkt. Hon har tidigare arbetat som reporter i dagspress och som tidskriftsredaktör och har även skrivit högskoleläroboken *Det tidlösa reportaget*.

## Referenser

- Kisch, E. E. (1974 [1913]). Fallet Generalstabschefen Redl. Övers. Nordenhök, J. *Ord och Bild*, 1–2(83), s. 10–21.
- Nordström, E. B. (1916). *Kåtornas folk*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Drakulic, S. (1993). Från andra sidan kriget. Övers. Lind, I. I: *Balkan Express. Fragment från andra sidan kriget*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Gatti, F. (2013 [2007]). *Bilal. På slavrutten till Europa*. Övers. Zetterström, M. Lund: Celanders förlag.

## Tips för vidare studier

- Aare, C. (2011 eller 2019). *Det tidlösa reportaget*. Lund: Studentlitteratur. (Ger en bredare orientering om hur man kan skriva och analysera reportage. Analysmetoden här är medieretorisk.)
- Aare, C. (2014). *Att se genom andras ögon. Narrativa strategier för att skapa inlevelse i reportage*. Skriftserien Journalistikstudier vid Södertörns högskola, 8. (Analysmetoden här är narratologisk, berättelsesteoretisk.)
- Aare, C. (2018). A narratological investigation of eyewitness reporting: How a journalistic mission affects narrative structures of the text. *Brazilian Journalism Research*, 3(14), s. 676–699. (Analysmetoden här är narratologisk.)