

## 5.

JAN GUILLOU:

*NEW JOURNALISM PÅ SVENSKA*

### Tidsbakgrund

#### Vänsterradikalism och formexperiment: 1970-talsreportaget

Under 1960- och 1970-talen utvecklas svensk journalistik längs två parallella spår. Å ena sidan befästs en självständig yrkesroll och ledarsidornas makt över det redaktionella materialet minskar. Å andra sidan påverkas journalistiken i stort av de vänsterradikala vindar som blåser över västvärlden. På reportagets område experimenterar en del skribenter med texternas form.

Radio- och i ännu högre grad tv-mediet banade i Sverige väg för en professionell och oberoende journalistroll. Lennart Weibull konstaterar att radion i mitten på 1950-talet hade etablerat en egen nyhetsverksamhet med bland annat självständig nyhetsvärdering. Televisionen, som kom att bli en del av Sveriges Radio-monopolet, kompletterade under 1960-talet med en kritiskt granskande journalistik.<sup>354</sup> Det stora genomslaget för denna typ av tuff, oberoende samhällsbevakning menar Weibull kom 1969, då den nya kanalen TV 2 startade sitt nyhetsmagasin Rapport. Dagstidningarna följde efter, vilket ledde till att de nya idealen befästes runt om på nyhetsredaktionerna, även om en lokalt inriktad, mer okritisk journalistik samtidigt levde kvar.<sup>355</sup>

Förändringen skedde dock inte utan motstånd. I en genomlysning av

---

354. Lennart Weibull, "Brytpunkter i svensk medie- och journalistikhistoria", *Handbok i journalistikforskning*, red. Mikael Karlsson och Jesper Strömbäck, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 55.

355. Ibid.

de svenska etermediernas historia påpekar Lennart Weibull och Monika Djerf-Pierre att nyhetsförmedlingen i radio och tv under åren kring 1970 anklagades för vänstervridning. Inte minst kom kritiken från politiskt håll. En liknande debatt fördes i de övriga nordiska länderna.

Det var i Sverige, i viss mån även i Finland, som den samhällskritiska journalistiken hade sin starkaste ställning, menar Weibull och Djerf-Pierre.<sup>356</sup> De kallar Sveriges Radios 1970-talsjournalistik för "unik" i ett internationellt perspektiv och ger två förklaringar till en sådan position: dels spelade det in att SR lyckats utverka betydande frihet i sitt avtal med staten, dels rekryterades många unga och nyutbildade journalister till TV 2, och deras ideal var en kritisk journalistroll.<sup>357</sup>

Det senare är något som även betonas av idéhistorikern Elin Gardeström i hennes avhandling om hur en svensk journalistutbildning växte fram. Hon nämner hur en hel studentgeneration gradvis radikaliserades under 1960-talet, med kårhusockupationen i Stockholm 1968 som en avgörande händelse. Hon pekar också på hur innehållet i de två studenttidningarna *Ergo* och *Gaudeamus* under samma period förändrades från att lyfta fram "allvarliga unga män i kostym till reportage om situationen i tredje världen".<sup>358</sup> Journalister ur 68-generationen kom att besätta många viktiga poster i Mediesverige, samtidigt som deras yrkesideal, en självständig journalistroll, kom att minska de politiska partiernas inflytande över pressen.<sup>359</sup>

Liksom Gardeström betonar medieforskaren Gunnar Nygren hur inflytandet från just journalistutbildningen påverkade yrkesidealen och professionaliseringen av yrket. Båda lyfter fram Lars Furhoff, från 1963 rektor vid Journalistinstitutet, senare Journalisthögskolan i Stockholm, och huvudarkitekt bakom en svensk journalistutbildning.<sup>360</sup> Med utgångspunkt i en liberal pressideologi pläderade han för massmediernas oberoende från stat och myndigheter liksom från privata ägare. I stället ansåg han att medierna skulle verka i allmänhetens tjänst genom att i första hand tjäna ett allmän-

---

356. Djerf-Pierre och Weibull, s. 370.

357. Ibid.

358. Gardeström, s. 228.

359. Ibid.

360. Gardeström, s. 37–38 och Gunnar Nygren, *Yrke på glid*, Stockholm: Stiftelsen Institutet för Mediestudier, 2008, s. 9.

intresse, aldrig någon parts egenintresse.<sup>361</sup> Medieföretagen, menade han, måste erövra ett brett förtroende genom att respekteras för journalisternas yrkeskunnande. För att yrket skulle kunna etableras som en profession måste journalister vara utbildade och kunniga, inte som tidigare upplärda genom enbart volontärskap. Furhoff betonade att journalister i politiska och offentliga sammanhang måste spela en kritiskt ifrågasättande outsiderroll och på så vis anta positionen som "den tredje statsmakten".<sup>362</sup>

Sammanfattningsvis möter vi under 1960-talet, och framför allt under 1970-talet, ett annat journalistideal än 1950-talets svenska journalist, som på många sätt verkade i samspel med myndigheterna (se tidigare kapitel om 1950-talets "folkhemsjournalistik").

Hur påverkades då reportagegenren av de nya strömningarna? Både vänsterradikalism i ämnesval och infallsvinklar blev vanligt tillsammans med en mer kritiskt undersökande attityd än tidigare. För att citera Sven Lindqvist, en av periodens mest uppmärksammade reportageskribenter, i hans tidigare nämnda programartiklar om reportagegenren: "Reportern för inte läsaren till vilken verklighet som helst. Ett reportage blir viktigt i den mån det gäller en verklighet som är politiskt, moraliskt och/eller känslomässigt relevant. Ett riktigt reportage upptäcker åt läsaren en verklighet som tvingar honom att ta ståndpunkt."<sup>363</sup>

Britt Hultén konstaterar att 1930-talets sociala rörelse inom reportaget fick sin fortsättning under 1960-talet och decenniet därefter. På nytt rörde ämnesvalet ofta arbetsplatser, arbetaryrken, samhällsinstitutioner för gamla, sjuka eller personer dömda för brott samt andra miljöer där utsatta människor kunde påträffas. Hultén summerar: "Grundproblematiken litteratur – verklighet – reportage (journalistik) så som Josef Kjellgren formulerade sig på trettioalet återkommer om än i nya former."<sup>364</sup> Att en av tidens mest kända grävande journalister, västtyske Günter Wallraff, lyfte fram 1930-talsreportagets stora sociala förebild Egon Erwin Kisch är säkert inte en slump. I en artikel jämför han sig med Kisch och menar att "där andra inte kan bryta sig ut bryter han sig in".<sup>365</sup> Wallraff skriver vidare om Kisch:

---

361. Lars Furhoff, *Makten över medierna*, Staffanstorps: Cavefors, 1974, s. 27–28 och 201.

362. Ibid., s. 202–203.

363. Lindqvist, 1982a.

364. Britt Hultén, 1992, s. 24.

365. Günter Wallraff, "Kisch och jag: Om den logiska fantasin", övers. Jan Stolpe, *Förr*

”När han reser upplever han inte världen med konsumentögon, som turist eller reseboksförfattare på genomresa, utan som djupt engagerad medlevande och medkämpe.”<sup>366</sup> Här är det opartiska ögonvittnet med andra ord långt borta. Journalisten ska vara någon som kämpar sida vid sida med förtryckta människor.

Under 1960- och 1970-talen var det också än en gång författare, inte bara reportrar, som brottades med frågor om hur verkligheten kan representeras. I ett avsnittskapitel i litteraturhistoriska *Epoker och diktare* talar Karl-Erik Lagerlöf för 1960-talet om en ”ny politisk vakenhet” och för 1970-talet om att viktiga författarskap i prosaform ägnades åt ”en kartläggning av Sverige i tid och rum”.<sup>367</sup> Han nämner Sven Delblanc, Kerstin Ekman, Per-Anders Fogelström, Sara Lidman, Lars Ardelius och P.C. Jersild med flera.<sup>368</sup> Även poesin började debattera samhället och samtiden, som i Göran Sonnevis dikt ”Om kriget i Vietnam” från 1965. Ett nyckelord i tiden var ”medvetandegöra”, menar Lagerlöf; människor skulle bli medvetna om tankefigurer som gjort dem till offer för ekonomiska och politiska strukturer.<sup>369</sup>

I en tillbakablick på perioden, publicerad i *BLM* 1985, skriver samme Lagerlöf att det här var en tid då realism hyllades och genregränserna sprängdes mellan litteratur och reportage/rapportböcker.<sup>370</sup> Hultén lyfter fram att en viktig skillnad gentemot 1930-talets sociala våg var att kvinnor nu på bred front började ta plats i det offentliga samtalet. Dels ökade antalet kvinnliga medarbetare i dagspressen väsentligt under perioden, dels kom journalistiken liksom samhällsdebatten i stort att handla mycket om könsroller och om traditionellt ”kvinnliga” områden som vård, omsorg och sociala frågor.<sup>371</sup>

Parallellt med att det sociala reportaget frodades växte en ny genre fram, i gränslandet mellan reportaget och en mer eller mindre dokumentär, social-

---

*och nu*, 1978:1, s. 31–34.

366. Ibid., s. 30.

367. Karl-Erik Lagerlöf, ”Trolöshet, engagemang, realism: Linjer i femti-, sexti- och sjuttitalens svenska litteratur”, *Epoker och diktare 2: Allmän och svensk litteraturhistoria*, red. Lennart Breitholtz, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977, s. 628 och 657.

368. Ibid., s. 657–658.

369. Ibid., s. 629.

370. Karl-Erik Lagerlöf, ”Om realism och sårbarhet”, *BLM*, 1985:1, s. 27.

371. Britt Hultén, 1995, s. 16.

realistisk prosa: rapportboken. Några av tidens mest betydelsefulla svenska författare skrev rapportböcker från fabriksgolvet såväl som från främmande, avlägsna kulturer (Kina, Indien, Afghanistan, Kongo, Rhodesia, för att bara nämna några exempel). Till dessa författare hörde bland andra Jan Myrdal, Sven Lindqvist, Göran Palm och Sara Lidman. Rapportböckerna har i flera fall inslag av fiktion och berättas i blandformer mellan intervju, dagbok, iakttagelse och reflektion.<sup>372</sup>

Ett formexperiment av annat slag ägnade sig de reportrar åt som under 1970-talet tog intryck av amerikansk *new journalism*. De prövade bland annat att rekonstruera scener som de själva inte hade bevittnat och att återge människors tankar och känslor i tredje person. Jan Guillou var en av dem som var tidigt ute med detta skrivsätt i Sverige.

*New journalism* i sig är inte knuten till reportage med en viss politisk tendens utan handlar enbart om att finna en form för den journalistiska berättelsen. I Guillous reportage sammanfaller dock en vänsterradikal hållning, liksom en drivkraft att gräva, undersöka och avslöja, med ett sökande efter nya berättarformer. Därmed förenas några av 1970-talets reportagegats viktigaste tendenser hos Jan Guillou.

## Personbakgrund

### Jan Guillou

För många är Jan Guillou (född 1944) känd som författare av spänningsromaner och historiska romaner.<sup>373</sup> Under 1960- och 1970-talen förknippades han dock med en tuff skjutjärnsjournalistik och grävande journalistik, både i tv och i tidskrifter. Flera av uppdragen resulterade i omtalade avslöjanden, inte minst den så kallade IB-affären, som för Guillou, journalisten Peter Bratt och uppgiftslämnaren Håkan Isacson resulterade i fängelsedomar. De tre kunde 1973 belägga att IB, en hemlig, svensk underrättelseorganisation, bland annat hade ägnat sig åt spionerisamarbete med amerikanska CIA

---

372. Se Olsson, 2004, för en inventering av rapportboksgenren.

373. Informationen i detta avsnitt bygger på vad som är allmänt känt om Guillou och finns omvittnat i ett antal källor. Uppgifter om enskilda verk och årtal kan styrkas i en skrift med självbiografisk information som Guillou sammanställde för Piratförlaget 2002, se Jan Guillou, *På jakt efter historien: Spioner, reportage, riddare och häxor*, Stockholm: Piratförlaget, 2003.

och den israeliska underrättelsetjänsten samt åt olaglig åsiktsregistrering av svenska vänstersympatisörer. Organisationen hade verkat utan riksdagens vetskap och visade sig ha nära kopplingar till det socialdemokratiska partiet. Guillou, Bratt och Isacson dömdes i första instans till ett års fängelse för spioneri, eftersom deras avslöjande ansågs ha hotat rikets säkerhet.<sup>374</sup>

I början av sin karriär var Guillou engagerad i FNL-rörelsen, som protesterade mot USA:s krigföring i Vietnam. Han gjorde sig också tidigt känd som Palestinavän och kritiker av staten Israel. Både då han främst varit verksam som journalist och då han främst skrivit romaner har han profilerat sig som en provokativ vänsterdebattör.

Guillou började sin journalistiska bana 1966–1967 på *FIB-aktuell*, då i huvudsak en reportagetidning. Under perioden 1970–1975 var han reporter på den nystartade vänstertidskriften *Folket i Bild/Kulturfront*, där IB-avslöjandet publicerades. Båda tidskrifterna tillkom som en fortsättning på den nedlagda, folkrörelseägda *Folket i Bild*. Guillou medverkade också i *Aftonbladet* liksom i mindre tidskrifter knutna till den dåvarande vänsterrörelsen. Under 1980-talet engagerades han som programledare för tv-programmen *Magazinet* och *Rekordmagazinet*. Parallellt gav han ut reportagesamlingarna *Berättelser från Det Nya Riket* (1982) och *Nya Berättelser: Från Geijer till Rainer* (1984), båda tillsammans med journalisten Göran Skytte. Sedan 1990-talet har han medverkat i *Aftonbladet* som krönikör. År 1984 tilldelades Guillou Stora journalistpriset för de inslag i *Rekordmagazinet* som ledde till att rag-garen Keith Cederholm frikändes av Högsta domstolen, efter att han av hovrätten dömts för mordbrand och grov misshandel.

*Coq Rouge* utkom 1986 och är den första i Guillous serie agentromaner om underrättelseagenten Carl Hamilton. Tolv år senare publicerades *Vägen till Jerusalem*, som inledde trilogin om korsriddaren Arn Magnusson. Guillou har skrivit ytterligare en rad böcker, både sakprosa och romaner, och dessutom ett antal tv-manus samt en självbiografi från 2009, *Ordens makt och vanmakt: Om mitt skrivande liv*.

2023 utkom Ola Holmgrens bok *Riksfilistern: En otidsenlig betraktelse över Jan Guillous författarskap*, där Guillous polemiska persona undersöks i några av hans romaner och viss journalistik.<sup>375</sup> Reportage finns dock inte med i

---

374. Guillou överklagade sin dom och fick straffet sänkt till åtta månaders fängelse.

375. Ola Holmgren, *Riksfilistern: En otidsenlig betraktelse över Jan Guillous författarskap*,

de verk som avhandlas och även om ”det journalistiska” ställs mot ”det litterära” rör det sig inte om en vetenskaplig studie som jag kan pröva mina iakttagelser mot. I övrigt har jag inte kunnat finna tidigare forskning om Guillous journalistik. I den här boken är det Guillous skrivna 1970-talsreportage som undersöks via samlingsvolymen *Reporter* från 1979.<sup>376</sup> Jag har valt den för att den lanserades som ett av de första svenska exemplen på *new journalism*, en reportageriktning som sedan 1970-talet har varit betydelsefull inom internationell journalistik. De 13 texter som ingår i samlingen publicerades ursprungligen i gratistidningen *City*, *Aftonbladet*, *Aftonbladets* söndagsbilaga *Magasinet* och vänstertidskriften *Folket i Bild/Kulturfront* mellan åren 1977 och 1979.<sup>377</sup> I bokutgåvan har reportagen försetts med författarens egna kommentarer om hur han valde form för varje text. Tre texter kan inte kallas reportage och har därför valts bort.<sup>378</sup>

---

Stockholm: Karneval förlag, 2023.

376. Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979. Guillou utkom under 1970-talet med ännu en artikelsamling i bokform, *Journalistik 1967–1976*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1976. Här är det dock bara en mindre del av texterna som rubriceras som ”reportage”. Flertalet utgörs av opinionsjournalistik och/eller grävande journalistik. Av de texter som Guillou placerat i bokens reportageavdelning är det dessutom ett flertal som inte skulle leva upp till vedertagna reportagekriterier om en reporter som är på plats och iakttar eller händelser som rekonstrueras i en scenisk form. Därför har jag bedömt att det är samlingen *Reporter* som utgör det mesta relevanta underlaget för att studera Guillous 1970-talsreportage, om man vill hålla sig till ett urval utgivet i bokform och efter reporterns egen bedömning av vilka texter han velat lyfta fram.

377. De reportage som ingår i samlingen riktade sig ursprungligen till olika målgrupper. Detta kan ha påverkat ämnena för de enskilda artiklarna och texternas längd. När det gäller deras form hade dock både *Magasinet* och *City* som uttalad ambition att publicera *new journalism*-reportage och *Folket i bild/Kulturfront* välkomnade när Guillou på eget initiativ började experimentera med formen. Jag bedömer därför att skiftande ursprungliga målgrupper är av underordnat intresse då jag söker efter en samlad bild av hur ett narrativt engagemang konstrueras i *Reporter*.

378. Den första av de bortvalda texterna, ”Dagen då Sverige fick en Glistrup”, består av satir med rent uppdiktade inslag. Så kallar författaren den också för ”en litterär hybrid” i sin efterföljande kommentar. Guillou, 1979, s. 199. Den andra, ”En match mot Ebbe Carlsson”, rymmer såväl ironi och satir som skjutjärnsjournalistik. Den saknar andra scener än återgivna intervjuer och kan därmed knappast betraktas som ett reportage. Detsamma gäller för den tredje, ”Kollision med Kadaffi”, som är en intervju med Libyens dåvarande diktator Muammar al-Khadaffi, kompletterad av reporterns reflektioner kring intervjusituationen.

## Teoretisk bakgrund

### *New journalism* och *Reporter*

Enligt författarens inledning har urvalskriteriet i *Reporter* varit att texterna ska utgöra exempel på *new journalism*, ett sätt att berätta som Guillou 1979 hoppades skulle slå igenom i Sverige.<sup>379</sup> Baksidestexten talar om "Sveriges mest amerikanska journalist" och syftar på formmässiga influenser från *new journalism* samt på att reportern lagt mycket tid, veckor eller månader i stället för timmar, på varje uppdrag. Guillou uppges inte bara vara en reporter som jagar makthavare utan också någon som är en gudabenådad berättare: "Läsaren ska få se på f-n. Varje story skall göras mer spännande, mer faktarik och överraskande, mer fysiskt påtaglig eller symboliskt laddad än någonsin. [...] Det skall vara som litteratur – fast sant."<sup>380</sup>

Jag vill undersöka hur ett narrativt engagemang får plats i detta koncept, vilka delar det består av och hur dessa är konstruerade. Parallellt diskuterar jag om reportagen stämmer med de kriterier som explicit, i ett fall implicit, brukar förknippas med *new journalism*. Jag tittar då både på kriterier som denna tradition delar med andra former av reportage och sådana som kan anses vara mer *new journalism*-specifika.

Men först behövs en teoretisk bakgrund. Den amerikanske journalisten Tom Wolfe skrev 1973 ett förord till antologin *The New Journalism*. Det har kommit att betraktas som ett manifest för inriktningen. Han lyfter fram tekniken att skriva i form av scener, utnyttja detaljer i miljön, använda dialog och återge människors tankar och känslor i tredje person. Allt det här menade han var nytt i journalistiska texter och stod i kontrast till en fakta-rapporterande, "objektiv" stil med dold avsändare, helt enkelt till nyhets-artiklar.<sup>381</sup>

När Guillou i inledningen till *Reporter* skriver om den form som han prövat efter amerikanska förebilder hävdar han att journalistiken i Sverige i slutet på 1970-talet är tråkig, kortfattad och förenklad.<sup>382</sup> Här upprepar han

---

379. Ibid., s. 7–12. Boken gavs 1989 ut i en reviderad version men jag håller mig till utgåvan från 1979, eftersom det är 1970-talet som står i centrum för detta kapitel.

380. Ibid., baksidestexten.

381. Tom Wolfe, "Part One: The New Journalism", *The New Journalism with an Anthology*, red. Tom Wolfe och E. W. Johnson, New York: Harper & Row, 1973, s. 15–68.

382. Guillou, 1979, s. 9. Guillou menar också att den är osann, eller politiskt vinklad

Wolfes tankefigur och syftar med största sannolikhet på nyhetsartiklar. Han kommenterar inte den svenska reportagetradition som fanns vid den här tiden. I min avhandling visar jag att redan det klassiska reportaget, i Sverige och internationellt, rymmer en del av de inslag som både Wolf och Guillou menade var nya då *new journalism* slog igenom.<sup>383</sup> Hit hör scener, miljödetaljer och dialog (se exempel på det i denna boks undersökta reportage av Nordström, Hellström, Bang och, i viss mån, Lo-Johansson).

De senaste decennierna har amerikanska forskare konstaterat att en äldre reportagetradition även i USA existerade parallellt med och, genom stil och attityd, stod i kontrast till nyhetsjournalistiken så tidigt som under 1890-talet.<sup>384</sup> Mytbildningen kring att *new journalism* var ”den nya realismen” – som för första gången inom journalistik prövade realismens scenisk-realistiska berättarteknik – lever dock fortfarande kvar på sina håll, såväl i USA som i Sverige.<sup>385</sup>

Guillou hänvisar till Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer och Tom Wolfe när han nämner detta sätt att berätta och då även inkluderar sådant som verkligen kan anses ha blivit vanligare med *new journalism*, nämligen rekonstruktion av yttre händelser och ett internt perspektiv i tredje person. Dessa tekniker innebär att reportern å ena sidan intervjuar människor om händelser som de har upplevt och sedan gestaltar händelserna i form av yttre, till synes direktupplevda scener. Å andra sidan omvandlar reportern information om människors tankar och känslor till rekonstruerade, till synes direktupplevda inre scener.<sup>386</sup>

---

åt ena eller andra hållet, men det faller utanför den diskussion som fördes och senare har förts om *new journalism*.

383. Se Aare, 2021.

384. Se till exempel John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2000, s. 79 med flera ställen.

385. Se till exempel kulturjournalisten Kristofer Lundströms bedömning i en kommentar till Tom Wolfes död 2018: ”Wolfe [var] en förgrundsfigur inom ett helt nytt sätt att bedriva journalistik. – Han var en pionjär inom *new journalism*, vilket var ett subjektivt och litterärt sätt att skriva ett reportage.” Citerat ur Anna Grönberg, ”Kristofer Lundström om Tom Wolfe: ’Pionjär inom new journalism’”, svt.se, 15.8.2018, <https://www.svt.se/kultur/bok/kristofer-lundstrom-om-tom-wolfe-pionjar-inom-new-journalism>, hämtad 18.7.2022.

386. Inte heller detta stildrag var dock helt nytt. Jag har visat att till exempel Egon

Alla de berättargrepp Wolfe räknar upp i antologiförordet säger Guillou sig ha velat pröva i de reportage som samlats i *Reporter*. Han talar omväxlande om en journalistik som använder ”romanens viktigaste komponenter” och en ”litterär” form enligt baksidesdevisen ”som litteratur – fast sant”.<sup>387</sup> Även på denna punkt upprepar han en uppfattning som kan spåras tillbaka till Tom Wolfe och en amerikansk diskussion, nämligen att det enda som skiljer *new journalism* från en roman är att innehållet är sant (eller i alla fall verifierbart mot en given verklighet).<sup>388</sup> I en intervju från 2018 uttrycker han samma uppfattning: ”New journalism är att man använder litterära stilmedel utan att hitta på. Allting är sant och korrekt enligt vanliga journalistiska kriterier men ändå berättat som om det vore roman eller novell.”<sup>389</sup>

Om vi utgår från påståendet ”som litteratur – fast sant” går det direkt att konstatera att de kriterier Wolfe räknar upp som typiska för *new journalism* inte behöver vara specifika för ”litteraritet”. Exempelvis måste inte den litterära uttrycksformen poesi rymma scener. Hur är det då med en roman? Romaner kan, men måste inte, innehålla scener, dialog, specifika miljödetaljer och interna perspektiv i tredje person. Även om Guillous jämförelse kan fungera någorlunda när det rör sig om en realistiskt berättad roman är den i vagaste laget.

För att kunna undersöka om Guillou gör det han i *Reporters* förord säger sig vilja göra behöver jag hitta ett snävare och mer exakt begrepp, som både stämmer med Wolfes kriterier för *new journalism* och med Guillous uttalade avsikt. Jag finner då att *mimetisk framställning* bör kunna vara ett begrepp att pröva mina iakttagelser mot i enskilda texter. Mimetisk framställning är alltid scenisk och kan täcka in både yttre scener, inklusive miljödetaljer och dialoger, och inre scener, som återger karaktärers tankar eller känslor. Vid sidan om mitt huvudsyfte, att undersöka hur ett narrativt engagemang

---

Erwin Kisch redan 1913 använde rekonstruktion av yttre skeenden och interna perspektiv i tredje person i ett reportage, se Aare, 2021, s. 211–214.

387. Guillou, 1979, s. 7–12 och baksidestexten.

388. Se det uttalande som omnämns i not 385, där kulturjournalisten Kristofer Lundström fortsätter: ”Här fanns inga skillnader mellan det fiktiva och det dokumentära – reportagen var nästan som romaner.” Ur Grönberg, 2018.

389. Jan Guillou i en kommentar till Tom Wolfes död, se Elisa Amorelli, ”Författaren Tom Wolfe är död”, *TT/Hallands Nyheter*, 15.8.2018, <https://www.hn.se/n%C3%B6je/f%C3%B6rfattaren-tom-wolfe-%C3%A4r-d%C3%B6d-1.6022507>, hämtad 18.7.2022.

konstrueras i *Reporter*, prövar jag därför i nästa avsnitt i vilken omfattning Guillous reportage framställs mimetiskt.

Jag lägger också till en variabel som inte nämns uttryckligen av vare sig Guillou eller Wolfe men som bör vara underförstådd när de talar om "romanens komponenter", nämligen vilken funktion inslag av diegetisk framställning har i de undersökta reportagen. Framförs dessa inslag av en berättare som främst tycks berätta en historia, ger de bakgrundsinformation som smälter in i berättelsen eller formuleras de av en röst som inte verkar höra hemma i en realistiskt berättad berättelse utan snarare i en text som signalerar kategorin "journalistik"? I det sistnämnda alternativet rör sig texten bort från jämförelsebegreppet realistiska/konventionella romaner och därmed också från den narrativitet som brukar förknippas med *new journalism*.

*New journalism* delas övergripande in i två inriktningar, en *realistisk* och en *modernistisk*.<sup>390</sup> Det är inom den förstnämnda som vi hittar de två huvudsakligen *new journalism*-specifika teknikerna rekonstruktion av yttre skeenden och interna perspektiv i tredje person. Dessa söker jag särskilt efter i *Reporter*. När det gäller interna perspektiv i tredje person har jag valt ut ett reportage om raggare för en närmare analys. Men allra först gör jag nedslag i övriga reportage för att påvisa hur dessa framställs på ett övergripande plan (mimetiskt eller med en berättare som för ordet genom olika typer av diegetisk framställning). Här lyfter jag även fram andra särdrag som är relevanta för hur såväl ett narrativt engagemang som berättelsen i stort är konstruerade.

---

390. Den modernistiska grenen av *new journalism* utmärks av en dissonant förstapersonsberättare som ifrågasätter såväl den upplevande reporterns upplevelser som sin egen förmåga att berätta, se David Eason, "The New Journalism and the Image-World: Two Modes of Organizing Experience", *Literary Journalism in the Twentieth Century*, red. Norman Sims, Evanston, IL: Northwestern University Press, 2008, s. 191–205. Detta sätt att berätta berörs dock varken i Tom Wolfes manifest eller i Jan Guillous förord till *Reporter*, kanske för att det inte passar in om man vill sätta likhetstecken mellan *new journalism* och realistiskt berättade romaner.

## Analys

### I skärningspunkten mellan undersökning och berättelse

I detta avsnitt förekommer följande narratologiska begrepp och stilfigurer som är återkommande i bokens analyser och introducerades i det första kapitlet:

narrativt engagemang, narrativ inlevelse, narrativ medkänsla, upplevande reporter, berättande reporter, regissör, homodiegetisk, heterodiegetisk, afferent perspektiv, efferent perspektiv, mimetisk framställning, reflektorisering, fri indirekt anföring, deiktiskt centrum, dissonans och hypotetisk fokalisation. Dessutom förekommer *indirekt anföring*, som innebär att en berättare omformulerar en karaktärs yttrande med en viss trohet till karaktärens ordval; *intradiegetisk* för en berättelse inom berättelsen; retorikens *logos* för förnuftsargument och retorikens *potos* för känslargument. Samtliga begrepp förklaras kortfattat i en ordlista längst bak i boken.

I *Reporter* som helhet framträder människor konsekvent med sina namn, som regel med både för- och efternamn, oavsett om texten utspelar sig i Sverige, Israel eller Libyen. Läsaren ställs alltså inte inför anonyma personer, som är vanliga hos Hellström och Lo-Johansson och som kan förekomma hos Nordström och Bang. Den noggranna namngivningen bidrar till att öka reporterns trovärdighet liksom möjligheten att kunna knyta påståenden till preciserade källor. Jag tolkar den som ett av flera tecken på att det journalistiska hantverket under 1970-talet hade blivit en naturlig ingrediens i reportage precis som i nyhetsartiklar.

Reportagen i samlingen berättas på ett antal olika sätt. Ibland syns en upplevande reporter som själv deltar i det skildrade ("Jaktskolan" och delvis "En afton på folkhemmet Operabaren"). Ibland utgör det journalistiska uppdraget ute på fältet en sorts ramhandling med en upplevande reporter som försöker visa hur staten Israel systematiskt utplånar palestinska byar ("En resa i det andra Israel"). Här finns reportage där en upplevande reporter endast skymtar i texten ("Boxholms bruk: Ett Sverige i miniatyr"; "Staffan Scheja: Några dagar och kvällar i konsertpianistens liv 1979") och här finns vad jag har kallat retuscherande reportage, där en upplevande re-

porter har gjorts osynlig ("Simmarflickan utan piller och dollar").<sup>391</sup> Ett av reportagen bygger rakt igenom på rekonstruktion ("Gåtan Kröcher eller historien om mannen som så gärna ville vara en stor och farlig terrorist"). I reportaget "Förintelsen vid El Ageila", om ett italienskt förintelseläger i Libyen, finns ett längre avsnitt där ett upplevande jag tillhör någon annan än reportern.

En del av reportagen berättas med andra ord homodiegetiskt medan andra berättas heterodiegetiskt. I det förra fallet skiftar jagets synlighet stort. På samma sätt har en mindre andel texter rikligt med mimetiskt framställda inslag medan andra främst består av diegetiskt framställda avsnitt. Berättarpassagerna kan vara redovisande, resonerande eller argumenterande men också berättande med inslag av karaktärernas röster. Narrativ inlevelse i någon annan än reportern varierar mellan att knappt förekomma alls och att vara en viktig men sällan dominerande beståndsdel i reportaget. Variationen menar jag till stor del kan förklaras av hur mycket en regissör kan uppfattas som styrd av ett undersökande uppdrag. I det följande synliggör jag ett sådant samband.

### Skiftande berättarperspektiv

Jag inleder analysen med reportaget om pianisten Staffan Scheja. I det finns flera glidningar i tid, rum och perspektiv:

Han sätter sig på stolen. Prövar in skinkorna i ett läge nära stolskanten. Flyttar sig en centimeter åt höger. Vrider stolens höjdskruv ett halvt varv och fångar därefter in dirigentens blick och nickar färdig. Han tar tre djupa andetag och när han höjer händerna i slottskyrkan för att för femtionde eller sextionde gången detta år inleda en konsert har det gått ungefär 23 år sen blockflöjten och nästan en timme sen vi sniglade oss med bil genom sommartrafiken i Stockholm och han satt med händerna med dom känsliga fingrarna och det tydliga ådernätet framför sig i knät och talade, liksom halvt frånvarande, om nervositeten. Denna fasansfulla känsla att man tror att man glömt allting, hur man söker i minnet för att rekapitulera styckets början

---

391. Se Aare, 2021, s. 214–223.

(tam-ta rata ta ... ra?) utan att hitta en ton, denna känsla som alltid går över och som alltid finns där just till ögonblicket man höjer händerna över flygeln, den sista hundraedels sekunden när fingertopparna är på väg ner mot det första nedslaget och allting kommer tillbaka igen.<sup>392</sup>

En analys kan ta sin utgångspunkt i en kombination av metarepresentation och en undersökning av vem som upplever och vem som iakttar det som skildras. De första raderna skulle både kunna vara en upplevande reporters afferenta perspektiv och Staffan Schejas efferenta perspektiv. Upplysningen att det har gått 23 år sedan Scheja började spela blockflöjt förefaller att vara något som reportern räknar ut grundat på ett intervjuvar. Det är antagligen inte heller pianisten själv som i detta ögonblick funderar över hur många konserter han hunnit med dittills under året. I samma långa, vindlande mening ändras textens deiktiska centrum från konserten i slottskyrkan till en antydd intervjuscen, som äger rum en timme tidigare i en bil. Här syns plötsligt ett "vi", vilket placerar perspektivet hos en upplevande reporter som iakttar pianistens händer. Den berättande reportern får sedan reflektera över nervositetens karaktär, men med Schejas perspektiv inbäddat och med ett ordval som troligen ligger nära Schejas eget (någonstans mellan indirekt anföring och fri indirekt anföring).

Guillou skriver i efterordet att han sökte en form som skulle likna musik och varför inte? Passagen tycks bestå av ett enda, associativt flöde, som skulle kunna påminna om en musikalisk komposition. Här förmedlas narrativ inlevelse i pianisten, samtidigt som läsaren bjuds in att iaktta honom i stunden, strax innan konserten börjar liksom under bilfärden.

Båda dessa perspektiv, ett inre efferent och ett yttre afferent, är förenliga med mimetisk framställning. Men det är bara det efferenta perspektivet som förmedlar pianistens subjektiva perspektiv och därmed narrativ inlevelse. Ett "vi" knyter det afferenta perspektivet till en betraktare, samtidigt som läsaren får veta att Scheja "talade" om nervositet. Därigenom skickas en signal om att detta inte enbart är en berättelse, vilken som helst, om en konsertpianist. Man kan med andra ord undra vem det är som betraktar

---

392. Jan Guillou, "Staffan Scheja: Några dagar och kvällar i konsertpianistens liv 1979", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 96.

Scheja och talar med honom. Här skulle en metarepresentationell ansats kunna utvidgas från att bara gälla vem som påstår vad till att också omfatta frågan "Och i vilket sammanhang görs påståendena?" Om vi uppfattar berättelsen som journalistik blir sammanhanget begripligt: som grund för framställningen ligger iakttagelser i kyrkan samt en intervju under en bilfärd då Scheja beskrivit sin nervositet och även talat om hur gammal han var när han började spela blockflöjt. (Formuleringen "23 år sen blockflöjten" signalerar även den journalistik. Regissören förser på åtskilliga ställen läsaren med liknande bakgrundsfakta i sifferform, en journalistisk metod för att etablera trovärdighet.)

I resten av texten växlar utskrivna intervjufrågor och direktciterade intervjusvar med konstruktioner liknande den ovannämnda. Rent tematiskt är en röd tråd vad som rör sig i huvudet på en konsertpianist på och bakom konsertestraden. Men samtidigt finns en parallell röd tråd som handlar om den undersökning reportern företar sig genom att följa Scheja under några dagar och kvällar. Den strukturen syns där intervjufragment återges öppet men också där intervjuscener endast antyds: "Långt efteråt småler han åt"; "Han berättar plötsligt historien om".<sup>393</sup> Ytterligare någon gång visar regissören den upplevande reporterns närvaro: "Sen far vi med en liten ångbåt genom Mälaren in till staden i skymningen och går på en japansk restaurang [...]"<sup>394</sup>

Andra gånger är det den berättande reportern som på Bangskt manér blir synlig genom en liknelse vars ordval sannolikt bryter av från Schejas referensram, precis som den avslutande reflektionen om judiska orkestermusikers villkor:

Orkestern är *som en främlingslegion* och instruktionerna och diskussionerna förs på svenska, engelska och franska. Några är från Polen, några från Bulgarien, några från USA (antagligen med rötter i Polen), någon från Australien, några är invandrare i andra generationen och ungefär så ser det ut i dom flesta orkestrar och till detta finns *ett myller av svåröverskådliga förklaringar* alltifrån att *det förmodligen är lättare att emigrera med musik som yrke än med andra yrken till att de antisemi-*

---

393. Ibid., s. 98 och 103.

394. Ibid., s. 101.

*tiska kampanjerna i Östeuropa säkerligen härjat särskilt svårt i leden bland musiker.*<sup>395</sup> (Mina kursiveringar.)

Genom den här typen av berättarinpass skapas distans till textens huvudperson, vars tankar läsaren nyss erbjudits att dela. Den mimetiska framställningen har gett plats för diegetisk framställning utan inslag av narrativ inlevelse. En sådan struktur skymtar även på andra ställen i texten i form av berättarens metakommentarer som "(fast i Staffan Schejas fall rör det sig snarast om [...])"; "För om man nu levt sitt liv mitt emellan konstnärskap och vanligt liv [...]" ; "Det mest deprimerande han upplevt var å andra sidan [...]"<sup>396</sup> Språket i de här inpassen är kommenterande och resonerande och skiljer sig från det språk som används till yttre och inre gestaltning, det vill säga till mimetisk framställning av Schejas konstnärskap. Men det skiljer sig också från berättarresuméer i neutral ton av fakta om pianistens karriär och liv. I stället rör det sig om formuleringar som synliggör en journalistisk process. Det blir därmed delvis missvisande att ge berättelsen namnet "Några dagar och kvällar i konsertpianistens liv 1979". Tillsammans med intervjufragmenten och en bitvis synlig reporter uppmuntrar inpassen i stället läsaren att tolka texten som "En journalistisk undersökning av en konsertpianists yttre och inre verklighet".

I flera andra reportage är den narrativa inlevelsen svagare samtidigt som ett (journalistiskt) undersökande syfte visar sig tydligare än i Scheja-texten. "Simmarflickan utan piller och dollar" berättar inledningsvis om den 14-åriga tävlingssimmaren Lotta Karlsson. Andra halvan av texten handlar dock inte om en enskild simmare utan om villkoren för tävlingsidrott i Sverige i jämförelse med i USA och dåvarande Östtyskland. "Skillnaden mellan simmandet i DDR, Sverige och USA är politisk", slår berättaren fast. Därefter omväxlande analyserar och polemiserar han med argument som handlar om "svensk blandeekonomi", "den fria företagsamheten" i USA och östtyska hormonpreparat.<sup>397</sup> Han undersöker företeelsen "simning på elitnivå", och Lotta Karlssons funktion i texten blir att illustrera en problematik. I efterskriften menar Guillou själv att detta är ett lyckat exempel på *new jour-*

---

395. Ibid., s. 106.

396. Ibid., s. 106, 98 och 101.

397. Jan Guillou, "Simmarflickan utan piller och dollar", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 91.

*nalism*: ”En berättelse i två plan, det lilla och det stora: om en simmarflicka och om Sverige och den svenska socialdemokratiska kompromissen mellan Östtyskland och USA.”<sup>398</sup>

Att illustrera en övergripande frågeställning med ett individuellt exempel är dock en väl beprövad modell både inom nyhetsjournalistik och traditionellt berättade reportage. Rent berättartekniskt är det också tveksamt om ”Simmarflickan” skulle kunna klassas som ett exempel på *new journalism* enligt de två specifika kriterier jag ställt upp. Rekonstruktion av yttre händelser saknas. Undersökningstemat dominerar och interna perspektiv i tredje person uppstår endast tillfälligt och ytligt.

På enstaka ställen får Lotta Karlssons perspektiv visserligen stå okommenterat: ”Och hon säger att det inte spelar någon roll om man är bra eller dålig och att det viktigaste inte alls är att vinna och bli bäst. Det är så kul med simning och man får så mycket fina kompisar och man får komma ut på resor och träffa mycket folk och se andra länder.”<sup>399</sup> Oftare förtydligar eller relativiserar dock berättaren vad simmaren säger. Så här heter det i ett avsnitt om hur en idrottare bör kommentera sina insatser:

Men hon simmar på ett helt annat sätt än hon talar. Vad hon uttrycker med orden är en idealisk svensk idrottsattityd. Man ska inte skryta, man ska inte tro att man är nån, man ska inte sätta sej före andra och man ska över huvud taget vara som Ingemar Stenmark när han pratar. Fast var och en och i synnerhet Lotta nog begriper att Stenmark inte vore Stenmark om han inte vore en vinnartyp, en idrottsman som gett sig fan på att alltid komma först.<sup>400</sup>

I den andra meningen ger berättaren ett utlåtande om hur Lotta Karlssons uppfattning ska tolkas. Därefter erbjuds, mer eller mindre omformulerat, simmarens perspektiv. Redan i nästa mening är dock berättaren tillbaka med en kommentar som tycks rikta sig både till läsaren och direkt till Lotta (”Fast var och en och i synnerhet Lotta nog begriper”). Det efferenta perspektivet, liksom en möjlig narrativ inlevelse, kommer av sig. Så här skulle

---

398. Guillou, 1979, s. 202.

399. Jan Guillou, ”Simmarflickan utan piller och dollar”, i Guillou, 1979, s. 91.

400. Ibid., s. 93.

knappast berättaren i en realistisk roman tala till eller polemisera mot en av romanens karaktärer.

Där Lotta Karlsson står i centrum finns metakommentarer infogade som är mer distansskapande än i Scheja-reportaget: "Nu är hon varken barn eller vuxen"; "Lotta, som gruvat sig för att träffa journalister"; "Men Lotta, som än så länge somnar under sin skära filt lyssnandes till sportradion i P3, tycker att frågorna är löjliga. Hon till och med visar det rakt genom sin blyghet" (om att ingen vet ifall puberteten kommer att göra henne till "en kraftigt kurvig 15-åring" vars kropp inte passar för elitsimning).<sup>401</sup>

I och med att berättaren sällan möter 14-åringen där hon själv befinner sig, med hennes eget språk och perspektiv, kan inte närhet uppstå mellan flickan och läsaren. Flera av kommentarerna yttras också över huvudet på den unga simmaren på ett sätt som skiljer sig från reporterns attityd till konsertpianisten i reportaget om Scheja. Nutida läsare skulle nog spontant kunna kalla åtminstone den sistnämnda kommentaren i föregående stycke för "gubbig". Textens enstaka inslag av narrativ inlevelse hinner aldrig fördjupas.

I "Simmarflickan" har en upplevande reporter retuscherats bort så att texten berättas heterodiegetiskt. Ändå är inslagen av narrativ inlevelse blygsamma. Det är med andra ord inte självklart att en tredjepersonsberättare i ett reportage är mer tillbakadragen än en förstapersonsberättare och därmed medför djupare inlevelse i textens karaktärer. I stället menar jag att dels återkommande metakommentarer, dels berättarens karaktär som undersökare, explicit eller implicit, leder till att den narrativa inlevelsen försvagas. En sådan "den journalistiska undersökningens diskurs" kan slå igenom i berättarens ordval och textens disposition på ett sätt som inte påverkas av om reportaget berättas i första eller tredje person. En undersökande reporter kan alltså synas öppet som ett "jag" eller konstrueras implicit av läsaren, som i det senare fallet sluter sig till att en undersökande reporter finns bakom och verkar i texten. Med andra ord: textens regissör är i de här fallen en undersökande reporter.<sup>402</sup>

---

401. Ibid., s. 89, 91–92.

402. Reportaget "Boxholms bruk: Ett Sverige i miniatyr" är uppbyggt på ett sätt som liknar "Simmarflickan". Även här illustrerar ett enskilt exempel, Boxholms bruk, någonting större, den här gången hur det ska gå för de äldre svenska bruksorterna i tider av internationell strukturomvandling. Historik och nationalekonomiska resonemang redo-

## En undersökningens struktur

Låt oss dröja vid sambandet mellan mimetisk framställning och hur olika sorters berättare syns i texten. För det första försvagas den mimetiska framställningen rent generellt när en berättares synlighet ökar.<sup>403</sup> Det vill säga: ju mer plats en berättare tar, desto mer hamnar en scen i bakgrunden. För det andra spelar det roll *vilken sorts* berättare vi möter. En berättare kan å ena sidan fungera som historieberättare, någon som återger händelser och förlopp som inte förankras i enskilda scener. En sådan berättare har jag visat är vanlig i Bangs norrländska reportageserie. Då ges läsaren möjlighet att engagera sig i själva händelseförloppet. Engagemanget kan dessutom fördjupas om berättaren genom reflektorisering uttrycker känslor eller åsikter som förekommer inom berättelsen. (Den sortens ”ekande” berättarröst är särskilt betydelsefull för narrativiteten i Gustaf Hellströms franska krigsreportage.)

När berättarens ärende å andra sidan är att undersöka, resonera, informera eller argumentera är logiska resonemang centrala. Man kan också uttrycka det som att en undersökande eller informerande berättare aktiverar logos medan en berättande berättare även aktiverar patos och därmed möjliggör inlevelse. Det här innebär att en undersökningens regi krymper utrymmet för inblickar i karaktärernas inre liksom utrymmet för gestaltande scener, både upplevda och rekonstruerade. *Undersökningens form ställer sig helt enkelt i vägen för berättelsens form.*

Några av reportagen i *Reporter* har en upplevande reporter som huvudperson. I ”En afton på folkhemmet Operabaren” uppträder reportern delvis som ett klassiskt ögonvittne som iakttar men också reflekterar över vad som händer från lunch till kväll på kändiskrogen. Några kortare, intradiegetiskt berättade avsnitt förmedlar en övergående inlevelse i till exempel karaktären ”Sven-Bertil Taube”. I övrigt dominerar den upplevande reporterns afferenta, några gånger efferenta perspektiv texten igenom.

---

visas, bland annat i intervjuform. Vidare tecknas tre snabbporträtt, delvis i intervjuform, av personer som spelar nyckelroller för bruket: ”chefen”, ”fackbasen” och den lokala ”politikern”. I dessa porträtt förmedlas en viss narrativ inlevelse, men det rör sig inte om *new journalism*-tekniken med inblickar i personernas tankar och känslor. Reportagets sceniska inslag är få och korta. Den övergripande karaktären är utredande/undersökande.

403. Chatman, 1978, s. 196–262. Se även Aare, 2021, s. 161–166.

Även i detta reportage finns ett tydligt drag av undersökning i berättarens kommentarer. Reporterns ärende kan tolkas som att ta reda på så mycket som möjligt kring kändisrestaurangen: "Precis så trodde jag att det var. Allt tycktes stämma"; "Detta är överhetens Operabaren som jag alltid föreställt mej"; "Den allmänna teori jag stötte på är att Operabaren [...]"; "Enligt myten skulle alltså detta glada gäng [...]".<sup>404</sup>

Som ovanstående citat antyder är dock inte undersökningen förutsättningslös. Den utgår från uppfattningar som reportern själv haft eller tidigare stött på, och den mynnar ut i att dessa i stort sett stämmer. I en formulering, som ger associationer till konservativ, ängslig överklass, beskriver berättaren: "Vid lunchen ser Operabaren ut som Beethovens 'Für Elise' låter när en lagom obegåvad svalt intresserad 17 års dam spelar för förströdda släktingar när hon äntligen kommit hem från flickpensionen i Schweiz."<sup>405</sup> En metarepresentationell läsning som utvidgas till social kontext kan här knyta den implicit förmedlade samhällssynen till de vänstervindar som påverkade journalistutbildningen och de större redaktionerna under 1970-talet (se kapitlets tidsbakgrund).

I de sceniska avsnitten kittlas läsaren med pikanta skildringar, bland annat av hur en man som är "påfallande lik Anders Wall" tycks vara besatt av en ung kvinna som han har bjudit ut. Berättarens ton är genomgående ironisk och övergår på flera ställen i satir, som i beskrivningen av hur mannen lutar sig över kvinnan med en inslagen present och berättaren noterar att hans tänder är grå. De tyder på att en man "tydligt kan bli alldeles från vettet efter 50 och börja visa huggtänderna för rådjursliknande småflickor på restaurang. Hon började liksom omedvetet luta sig bakåt och han följde efter i rörelsen. Till slut satt de i 45 graders vinkel. Som jaktscen påminde det hela om ett stelt engelskt kopparstick."<sup>406</sup>

I efterskriften uppger Guillou att han fick idén att utforma reportaget "så att hela berättelsen liknar en lyckad krogkväll".<sup>407</sup> Så skulle den färdiga texten också kunna upplevas, men med ett viktigt undantag: om det vore en berättelse om hur en person går ut för att äta och dricka saknar man en

---

404. Jan Guillou, "En afton på folkhemmet Operabaren", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 24–26.

405. *Ibid.*, s. 24.

406. *Ibid.*, s. 29.

407. Guillou, 1979, s. 195.

förklaring till varför det upplevande jaget är så upptaget av att iaktta andra kroggäster samtidigt som berättaren återger fakta om Operabarens historik. Här hade möjligen en heterodiegetisk berättare kunnat öppna för en annan läsart. Som det är nu är reportern på plats inte heller bara en fullt synlig iakttagare, han slår sig också ner vid andra gästers bord. Vid ett tillfälle underförstås hans journalistiska identitet:

I samma sekund som jag sätter det första ostronet till munnen upptäcker jag föderiksdagsmannen Bo Siegbahn (m) tre meter bort. Situationen är pinsamt komisk. För med Bo Siegbahn har jag genom åren haft ett antal häftiga sammandrabbningar i debatten om Mellanöstern. Jag har därvid anklagat honom för att försvara imperialismen och han har anklagat mig för allsköns perverterad radikalism. Följaktligen får det så kallade lyxstronet en lätt bismak.<sup>408</sup>

Regissörens ärende ligger i öppen dager: att undersöka, denna gång även att underhålla med en vänsterralljerande ton mot Operabaren som överklassreservat för moderater och näringslivstoppar som kan locka ”småflickor” med presenter. Trots att reportaget är ett av få som domineras av mimetisk framställning uppstår ingen inlevelse i någon annan än den upplevande reportern. Detta beror på en kombination av det oftast afferenta perspektivet och att de många satiriska formuleringarna etablerar distans till alla som reportern iakttar.<sup>409</sup>

Ett reportage som ”Gåtan Kröcher” är betydligt mer komplext i sin berättarstruktur. Det handlar om Norbert Kröcher, en västtysk som dömdes

---

408. Jan Guillou, ”En afton på folkhemmet Operabaren”, i Guillou, 1979, s. 35.

409. Ett annat reportage där en upplevande reporter tar stor plats är ”Jaktskolan”. Här är reportern på plats omväxlande iakttagare och deltagare. Reportaget skildrar dels en fem dagar lång jaktkurs med tillhörande övernattningsmiddag, dels de andra deltagarna och kursledaren. Inledningsscenen fångar den upplevande reportern när han siktar med en hagelböss men väljer att inte fyra av något skott (”det är alltid rätt att hålla inne med skottet tills man är säker på att träffa rätt”). Hela reportaget berättas ur den upplevande reporterens omväxlande afferenta och efferenta perspektiv. Även här finns inslag av ironi, ibland satir, främst riktad mot de manliga deltagarna i allmänhet och en representant för ”överklassen”, ”högvälborne Gabriel M”, i synnerhet. Narrativ inlevelse i någon annan än reportern blir inte möjlig. Inga inslag av de typiska kännetecknen för *new journalism* förekommer.

för att 1977 ha planerat att kidnappa den svenska biträdande arbetsmarknadsministern Anna-Greta Leijon. Guillous tes är att Kröcher, som varit medlem i en terroristorganisation, aldrig skulle kunna sätta planen i verket. Han är bara en mytoman som vill imponera på sina vänner. Historien byggs på ett halvårs research som Guillou och journalisten Göran Rosenberg gjorde tillsammans, dock utan att själva träffa Kröcher. Guillou skrev därför efter texten ensam.

Den heterodiegetiska berättaren uppträder i en allvetande form, med både inblick i de olika karaktärernas tankar och känslor och vetenskap om vad som ska hända i framtiden. Precis som i reportaget om Staffan Scheja sker snabba växlingar mellan berättarpassager och olika grad av interna perspektiv: "Två av de åtalade i rättegången har oberoende av varandra berättat hur de kommit på *hur man måste handskas med den påstridige och komplexfyllda Kröcher för att få honom lugn*. Han fick inte tappa ansiktet, man måste ge honom en acceptabel reträttväg." (Min kursivering.)<sup>410</sup> I den första meningen för berättaren inledningsvis ordet. Därefter glider berättarrösten över i en formulering med närhet till hur de åtalade kan ha uttryckt sig (indirekt anföring, kursiverad av mig). I den andra meningen erbjuds läsaren, via fri indirekt anföring, en starkare, mer direkt inblick i hur de åtalade resonerade om Kröcher. Båda dessa typer av interna, rekonstruerade perspektiv i tredje person skapar narrativ inlevelse och stämmer med kriterier som Tom Wolfe och Guillou anger för *new journalism*.

Flera rekonstruerade scener finns i reportaget men i första hand är det längre förlopp som rekonstrueras och återges med diegetisk framställning. Ett exempel:

Under våren 1975 får Norbert Kröcher via Sune Ohlson *en liten fast beundrarkrets som ännu inte genomskådat hans mytomani*. Och när de stora dramatiska terroristaktionerna inträffar – kidnappningen av Peter Lorentz och ambassaddramat i Stockholm – så *förväntas Kröcher inte bara känna till bakgrunden till dessa händelser, han förväntas också kunna förutse konsekvenserna för framtiden*. Det är i den situationen som han antydningssvis börjar skissera upp *en "egen" plan på hämnd* –

---

410. Jan Guillou, "Gåtan Kröcher eller historien om mannen som så gärna ville vara en stor och farlig terrorist", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 85.

kidnappningen av Anna-Greta Leijon – och det är nu han *intensifierar sitt arbete* på det sammanhäftade lösbladssystem som i massmedia fått beteckningen ”terroristbibeln”.<sup>411</sup> (Mina kursiveringar.)

Vi kan se hur redogörelsen för händelsekedjan integreras med berättarens subjektiva värdering av Kröchers karaktär (han förväntas sympatisera med de västtyska terroristernas sak och han är en mytoman), hans strategi (han har en plan för hur han ska hämnas) och att vännerna beundrar honom och inte inser att han bara omger sig med lögner.

Allt det här inordnar sig utan problem i en framställning där berättaren uppträder som allvetande historieberättare. Vid en närmare granskning av reportaget som helhet lyser dock en undersökande struktur igenom i alla rekonstruktioner. Guillou skriver i eftertexten att när man ska kartlägga ett omfattande och komplext förlopp kommer vissa luckor att uppstå i berättelsen. Då ”gäller det att inte fuska” genom att bygga ut det man vet säkert med ”spekulationer och gissningar”.<sup>412</sup>

Detta resonemang ligger troligen bakom att den heterodiegetiska berättaren, trots sin anonymitet, antar formen av en undersökande journalist. En sådan slutsats förstärks om vi, precis som i reportaget om Staffan Scheja, frågar oss vilket sammanhanget verkar vara för berättarens kommentarer. Det blir då uppenbart att berättaren vid åtskilliga tillfällen använder metaverktyg för att kommentera såväl reporterns arbetsprocess ute på fältet som själva texten. Han redovisar en källa: ”Sune Ohlson har berättat hur [...]”.<sup>413</sup> Han diskuterar oklarheter: ”Hur går det ihop?”; ”Men det kan också bero på att [...]”; ”Men bankrånet i juni 1973 lämnar flera frågor hängande i luften.”<sup>414</sup> Han kommenterar den undersökande journalistens arbetsprocess: ”Om man sammanställer vad Kröcher har sagt till folk i sin omgivning [...]”; ”Bland sådant som går att kontrollera återfinns påståenden som [...]”; ”Det är emellertid alldeles sant att [...]”; ”Det finns tillräckligt många samstämmiga uppgifter för att man ska kunna slå fast: detta är en av Kröchers många sidor, han ville bokstavligen inte göra en fluga för-

---

411. Ibid., s. 81–82.

412. Guillou, 1979, s. 200.

413. Jan Guillou, ”Gåtan Kröcher eller historien om mannen som så gärna ville vara en stor och farlig terrorist”, i Guillou, 1979, s. 85.

414. Ibid., s. 84, 74, s. 75.

när.”<sup>415</sup> Berättaren kommenterar även dispositionen i sin berättelse: ”Men alla dessa planer och dessa historier har nu hamnat i skuggan av den stora Planen, aktionen mot Anna-Greta Leijon. Det finns flera skäl till det.”<sup>416</sup>

I en längre passage heter det:

Det finns flera saker som omedelbart måste sägas om dessa uppräkningsplaner. De är inte fullständiga. De är framletade genom systematiskt arbete i efterhand vilket innebär att ingen i Kröchers omgivning någonsin hört allt detta. Han sa olika saker till olika personer och han kunde verka övertygande till och med när han berättade de mest märkliga saker. Och givetvis skulle vem som helst omedelbart genomskådat honom om han vid ett och samma tillfälle räknat upp ens en tiondel av ovanstående. Läsarens intryck nu är alltså fjärran från lyssnarnas intryck för några år sen.<sup>417</sup>

Denna gång vänder sig berättaren mer utförligt till läsaren och uppmanar till skepsis. Insamlingsmetodens svagheter påpekas, och den berättelse som växer fram försvagas samtidigt som den undersökande journalisten i tredje person ifrågasätter sin egen auktoritet, både som insamlare och som berättare. Alla dessa metaverktyg skapar sammantaget en dissonans (i det här fallet: att berättaren ifrågasätter sin egen framställning). Den bidrar till paradoxen att texten som journalistisk produkt vinner i trovärdighet.<sup>418</sup> Vi litar helt enkelt på en reporter som vågar diskutera bristerna i sin egen berättelse.

Den möjliga narrativa inlevelse som samtidigt skulle kunna öka i reportagens karaktärer<sup>419</sup> förmedlas i någon mån i personerna runt Kröcher. Läsaren lockas att tänka sig in i hur det kan ha varit för dem som lät sig duperas. Norbert Kröcher själv förblir däremot en psykologisk gåta, trots att han befinner sig i berättelsens centrum. Genom att tillämpa metarepresentation på reportaget i dess helhet kan man konstatera att hans karaktär och hand-

---

415. Ibid., s. 78–79 och s. 74.

416. Ibid., s. 80.

417. Ibid.

418. Se vidare Aare, 2021, s. 167–173. Till skillnad från i reportaget om Kröcher uppträder dock en dissonant reportageberättare oftast i första person.

419. Ibid.

lingar enbart framträder efter att ha filtrerats genom ett stort antal vittnen och andra källor.

Är det här *new journalism*? Javisst, i första hand tack vare de rekonstruerade förloppen, i viss mån även tack vare rekonstruerade enskilda scener. ”Berättelsen” finns där. Men den undersökande strukturen tillsammans med metakommentarerna styr ändå läsarten mot ”journalistisk berättelse” snarare än en text där berättarrösten tillhör en historieberättare på samma sätt som i en konventionell, realistiskt berättad roman.

Detta sätt att berätta kan i stället påminna om den gren som har kommit att kallas modernistisk *new journalism* – men bara delvis. I modernistiskt berättade reportage möter läsaren en mycket synlig berättare som, oftast i första person, ifrågasätter sina intryck, sin förmåga att berätta och möjligheten att alls skapa en tillförlitlig och sammanhängande berättelse. Guillous berättare diskuterar och reflekterar, men trots de frågetecken som visas upp kring Kröchers liv ifrågasätter berättaren inte på djupet sin roll eller sin berättelse. Han tvekar aldrig om sin övergripande tes, att Kröcher var en mytoman som aldrig hade kunnat genomföra kidnappningen han sa sig planera. Och framför allt: modernistiskt berättade reportage kan inte liknas vid Guillous självvalda jämförelseobjekt, realistiskt berättade romaner; de relativiserar varje möjlighet till oproblematiserad realism.

### Personlig övertygelse bakom narrativ medkänsla

I de texter som jag hittills har diskuterat saknas i stort sett narrativ medkänsla. Men i tre av reportagen i *Reporter* samsas en undersökande attityd med narrativ medkänsla, ibland också med narrativ inlevelse. Ett av dem är ”Förvandlingen av kvinnomördaren Ali Q”, historien om en man som kom som 19-åring från Marocko till Sverige och som efter en accelererande personlighetsförändring började överfalla, några gånger döda kvinnor på öppen gata. Precis som i reportaget om Kröcher träffar den upplevande reportern aldrig textens huvudperson. Med hjälp av underlag från polisutredningar och samtal med anhöriga, arbetskamrater, poliser och jurister skapar reportagets regissör en berättelse om olika skeden i Ali Q:s liv. Ett stort antal scener rekonstrueras, både från hans brottsliga period och tidigare, då han tycktes ha levt ett ordnat men ensamt liv med jobb som diskare och köksbiträde.

Ali Q, som är kortväxt och mager, söker under en period efter kvinnor på restaurangen Monte Carlo, uppger berättaren: "Monte Carlo är ett slabbigt ställe där ölen skvätter och smockan hänger i luften och där ensamma yngre skötsamma kvinnor är en sällsynthet. En liten rädd svartskalle i slafsiga kläder som inte talar svenska och inte har något annat än en ölsejdel att umgås med kan inte finna annat än spruckna förhoppningar på ett sådant ställe."<sup>420</sup> Med hjälp av *mind reading* av hur Ali Q beskrivs i just den här miljön kan läsaren fantisera om hur underlägsen han känner sig. Urvalet av detaljer liksom berättarens formuleringar skapar kontraster som kompletterar tolkningen och genererar medkänsla och en viss narrativ inlevelse ("smockan hänger i luften" ställs mot "liten rädd svartskalle i slafsiga kläder").

Formuleringen är typisk för det narrativa engagemang som både explicit och implicit genomsyrar hela reportaget. Fram växer bilden av en man som förändras från lugn till aggressiv, så att fadern och farbrodern inte längre känner igenom honom. De vädjar om psykiatrisk hjälp för sin släkting, men trots undersökningar får han aldrig någon hjälp. Fram växer också bilden av en kontaktsökande människa som inte lärt sig koderna för hur man umgås i Sverige.

Detta ställer regissören mot rekonstruktioner av de allt våldsammare brott som Ali Q begår. Scener varvas med ordagrant återgivna förhör hämtade ur polisprotokoll, såväl förhör med överlevande offer och Ali Q själv som vittnesutsagor. Ali Q erkänner allt som tillskrivs honom men har aldrig någon förklaring till sina handlingar. Enligt ett rättsmedicinskt utlåtande inför den rättegång där han ska åtalas anses han befinna sig på en sjuåringss intellektuella nivå men inte lida av någon psykisk sjukdom. Vid rättegången närvarar den upplevande reportern, som kan konstatera att Ali Q döms till livstids fängelse.

I en redovisad fråga-svar-intervju säger domaren i fallet att alla i rätten hade väntat sig att Ali Q skulle ha fått ett läkarutlåtande som gjort det möjligt att döma honom till vård. Farbrodern och fadern får tala om att "rasismen i Sverige börjat bli allt brutalare och öppnare" eftersom deras släkting inte fick vård i tid, innan han förvandlades till en mördare. Avslutningsvis avrundar regissören reportaget med att den maktlösa "Advokat Olof Ek

---

420. Jan Guillou, "Förvandlingen av kvinnomördaren Ali Q", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 129.

hade tårar i ögonen”,<sup>421</sup> Här bistår inte berättaren med någon kommentar. Läsaren får använda *mind reading* för en egen tolkning av advokatens tårar.

Starkare känslouttryck än så här förekommer inte i *Reporter*. Ingen enskild anklagas i ”Förvandlingen av kvinnomördaren Ali Q”, men implicit antyder regissören att det på flera sätt är det svenska samhället som har svikit en invandrad man och hans anhöriga. En vänsterpolitisk samhällsanalys skymtar med andra ord mellan raderna. Den stämmer väl med det syfte som uttalas i Guillous efterskrift till reportaget: historien ”gav möjlighet att berätta mer om utlänningsproblem och våldsbrott och systemet Sverige än dom flesta andra reportage man stöter på i tidningar”.<sup>422</sup> Någon djupare narrativ inlevelse förmedlas dock inte med Ali Q, som konsekvent ses genom andra människors ögon.

I de två andra reportage där narrativ medkänsla uppstår är reporterns uppdrag förenat med en personlig övertygelse, i praktiken en vänsterpolitisk sådan. Här tar en upplevande reporter tydlig plats i texten, samtidigt som både narrativ inlevelse och narrativ medkänsla förmedlas med dem han möter. I efterskriften till det ena reportaget, ”En resa i det andra Israel” (skrivet efter en reportageresa 1977), nämner Guillou att han ”på ett helt öppet och hederligt sätt [vill] redovisa att här är det inte frågan om någon konventionellt opartisk journalistik utan här är det frågan om en kritisk attack från en gammal Palestinaaktivist”.<sup>423</sup>

Trots denna deklaration är berättaren bara undantagsvis öppet polemisk. Han informerar om vad han menar är fakta: att den israeliska staten sedan länge systematiskt kört bort palestinier från deras mark och nu sprider påståenden om att de utplånade byarna aldrig har funnits. Samtidigt visar regissören att unga israeliska judar är ovetande om att deras kibbutzer eller trädplantager ligger på mark som tidigare utgjort palestinska odlingar. Den upplevande reportern möter namngivna judar om vilka det kan heta ”Men Joel ler och tycks inte haja någonting”; ”Flickan [...] kom från Nya Zeeland för sju månader sen. Naturligtvis kan hon inte veta”; ”Två hyvens killar som det verkade. I New York hade vi kunnat bli vänner”.<sup>424</sup> Berättaren

---

421. Ibid., s. 158.

422. Guillou, 1979, s. 205. Här står också: ”[V]isa mej vilka brott och straff du har i ditt samhälle och jag skall säga dej vad ditt samhälle egentligen är värt!”

423. Ibid., s. 206.

424. Jan Guillou, ”En resa i det andra Israel”, i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm:

konstaterar också: "Vore detta första gången tillsammans med en israelisk eskortofficer skulle jag antagligen ha blivit misstänksam. Men nu är det inte första gången och dom har alltid varit lika förbannat hyggliga."<sup>425</sup> Om staten Israel är måltavla för textens delvis känslomässiga, delvis logiska argumentering kan alltså individuella israeliska judar åtminstone delvis skildras med sympati.

Det är dock i skildringen av palestinier som grupp och på individnivå som sympatin förvandlas till narrativ medkänsla. Implicit uppstår den när berättaren nämner de kaktusar som breder ut sig överallt där utplånade byar funnits: "För även om den israeliska arméns bulldozers jämnade sten och kaktushäckar med marken och även om de fraktade bort stenen så överlever kaktusarna. De bildar på nytt samma ruttmönster runt det som varit byn."<sup>426</sup> Kaktusarna återkommer berättaren sedan till.

Vid ett par tillfällen låter regissören palestinier berätta med sina egna ord. 17-åriga Mahmoud tar med den upplevande reportern och pekar:

Du ser mullbärsträdet här. När jag tar i den här grenen som jag gör nu ... det kunde jag göra från vårt köksfönster. Vi hade silkesmaskar i mullbärsträdet och jag brukade sitta tidiga morgnar här i fönstret och titta på maskarna. Här låg vårt hem. Jag var sju år den dag israelerna kom och jag kommer aldrig att glömma det.<sup>427</sup>

Mahmoud ber den upplevande reportern att se på trädet och inbjuder honom – och via honom läsaren – att föreställa sig samma träd och samma gren i en annan tid och verklighet. Liksom de frammanade silkesmaskarna blir mullbärsträdet en brygga från det gestaltade ögonblicket till ett tidigare ögonblick, ett ögonblick då allt var annorlunda för Mahmoud. Den sista meningen antyder hur livet, som den då sjuåriga pojken kände det, tog slut. En implicit förmedlad medkänsla förenas med narrativ inlevelse i Mahmoud under de två ögonblicken liksom i hans situation i stort.

På ett annat ställe använder regissören inledningsvis diegetisk framställ-

---

Oktoberförlaget, 1979, s. 165–168.

<sup>425</sup>. Ibid., s. 166.

<sup>426</sup>. Ibid., s. 161.

<sup>427</sup>. Ibid., s. 162.

ning för att implicit alstra medkänsla. Den upplevande reportern möter en palestinsk bonde som vägrar släppa ifrån sig sina vetefält, där ett militär-område har inrättats. Berättaren förklarar varför mannen inte vill ge sig, trots böter och hot om fängelse:

Men Ahmed Hassan Na'amne måste ju fortsätta att bruka sin jord. Han har en stor barnskara. Och man lämnar inte sin jord frivilligt ifrån sig. På arabiska är det samma ord för jord och hemland.

Några dagar innan jag träffar honom har den israeliska armén kört upp fyra tanks till hans åker. Han förstod vad som skulle hända och han försökte lägga sig i vägen för stridsvagnarna. Men soldaterna vräkte undan honom. Därefter körde stridsvagnarna in på åkern. De körde kors och tvärs tills hela veteskörden var förstörd. Sen försvann de. Dagen efter återvände de och förstörde hans brors olivlund på samma sätt.<sup>428</sup>

Citatet inleds med berättarens metakommentar. Argumentationen är känsloladdad, bland annat genom sin koppling mellan ”jord” och ”hemland”, och kontrasterar mot beskrivningen av individuella, israeliska judars ”hygglighet”. I mitten på stycket rekonstrueras hur soldater till sist fick mannen att ge upp. Berättaren drar inga slutsatser om ansvar och skuld. Genom urval och komposition styr reportaget regissör däremot läsarens reaktion. En insikt om att palestinier offrats av Israel och världen blir reportaget implicita budskap, helt i linje med avsändarens beskrivning i efterskriften av sig själv som ”Palestinaaktivist”. Både narrativ medkänsla och narrativ inlevelse förmedlas till läsaren.

I reportaget ”Förintelsen vid Ageila” blir den upplevande reportern personligen berörd när han hittar en massgrav i Libyen där ett italienskt koncentrationsläger legat under 1930-talet. Han möter en man som bodde i lägret och överlevde. I reportaget låter regissören mannen med egna ord berätta vad han minns. Denna intradiegetiskt återgivna berättelse är tre boksidor lång och får karaktär av kategorin det röstgivande reportaget (ett upplevande jag tillhör en annan person än reportern). Den förmedlar ome-

---

428. Ibid., s. 171.

delbarhet och såväl narrativ inlevelse i mannens öde som implicit medkänsla med honom och hans familj.<sup>429</sup>

Både reportaget från Israel och reportaget från Libyen har inslag av den undersökande struktur som jag påvisat i övriga texter i *Reporter*. Eftersom en upplevande reporter är väl synlig i texterna kan läsaren naturligt knyta uppdraget/undersökningen till honom. Vi behöver därför aldrig tveka om att det är journalistik som vi läser.

Sammanfattningsvis är en undersökande regi det som alla samlingens hittills kommenterade reportage har gemensamt. Den struktur och de berättarkommentarer som leder tankarna till en undersökande reporters uppdrag samspelar ibland med en upplevande reporter på plats, ibland med en heterodiegetisk berättarröst som på samma gång för undersökningen och berättelsen framåt.

Vissa av reportagen förmedlar narrativ inlevelse i en eller flera karaktärer. I "Gåtan Kröcher" sker detta i växelspel mellan en allvetande berättare och rekonstruerade scener. I reportaget om Staffan Scheja sker det där en berättande reporters röst blandas med Schejas efferenta perspektiv. Även om båda dessa reportage har inslag av mimetisk framställning och interna perspektiv i tredje person motverkar dock den undersökande regin att berättaren huvudsakligen uppfattas som historieberättare. I praktiken förhindrar därmed regissören en läsare från att mer varaktigt tycka sig dela deiktiskt centrum med textens karaktärer. Det blir i stället den undersökande berättarens uppdrag som läsaren erbjuds att följa. I andra av samlingens reportage omöjliggör stildrag som ironi och satir varje form av ett narrativt engagemang.

Narrativ medkänsla och en viss narrativ inlevelse förekommer i reportaget om "kvinnomördaren Ali Q", där det svenska samhället implicit hålls ansvarigt för att Ali Q utvecklades till en mördare, och i de andra två reportage (från Israel och Libyen) där en personlig vänsterövertygelse uttalat finns bakom det självpåtagna reporteruppdraget.

---

429. Jan Guillou, "Förintelsen vid Ageila", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 177–180. Läs om det röstgivande reportaget i Aare, 2021, s. 227–233.

## Deltagande observation

Under sex veckor 1977 följde Jan Guillou med ett gäng raggare i deras bilar. Han ville komma dem in på livet för att, enligt efterskriften, besvara frågan: "Hur var det alltså med sex, våld, 1950-tal, rasism, fascism, polishat och bilar?"<sup>430</sup> Resultatet blev "'Känn draget Svensson' – ett reportage om raggare".

Det här är en av reportagesamlingens mest mimetiskt framställda texter liksom den text som har högst berättartempo genom snabba växlingar mellan olika perspektiv och olika stilar. Precis som i reportaget från Israel kombineras en framträdande reporter på plats här med inblickar i andra karaktärers inre. En av de raggare som den upplevande reportern följer är Frippe:

Frippe är klädd i en skjorta som är en amerikansk flagga, ett stjärnbanér i rött, vitt och blått och Frippe menar på fullkomligt allvar att den amerikanska livsstilen är ett ideal i sig och att det inte har med bara bilarna att göra. *Vi lever i ett skitsamhälle med socialhjälp och knarkarjävlar och en massa svartskallar som vi knegare ska försörja. Om svartskallarna skickades hem borde bensinskatten kunna sänkas.* Frippe skriker att han gärna vill leva i ett samhälle där dom svaga går under bara man får chansen att lyckas.<sup>431</sup> (Mina kursiveringar.)

För att tolka vem som påstår vad i stycket kan metarepresentation användas tillsammans med en analys av de efferenta perspektiven och stilnivån. Första meningen inleds med den upplevande reporterns afferenta perspektiv och övergår i Frippe perspektiv i form av indirekt anföring. Därefter närmar sig texten Frippe eget sätt att uttrycka sig, förmedlat via fri indirekt anföring, som genom två "vi" gränsar till direktcitat (se kursiveringar). I sista meningen återkommer indirekt anföring. I stycket som helhet får vi dela Frippe sätt att tänka, men genom ordvalen "skriker", och "på fullkom-

---

430. Guillou, *Reporter*, s. 193.

431. Jan Guillou, "'Känn draget Svensson' – ett reportage om raggare", i Jan Guillou, *Reporter*, Stockholm: Oktoberförlaget, 1979, s. 15.

ligt allvar” antyder regissören att reportern inte står bakom de åsikter som formuleras.

När tonårstjejerna Ninas och Carinas perspektiv förmedlas markerar ordvalet inte samma distans:

Carina och hennes polare Nina tror inte ett ögonblick att det där USA-snacket är annat än en grej som har med bilarna att göra. Nina, som är 16 år och via släkten haft en del kontakt med USA, säger att USA är ett otäckt våldssamhälle och att det är ganska ofritt och inskränkt på många sätt. Man blir inte ens lovlig förrän man är 18 år. Killarna som håller på med det där USA-snacket vet inte så mycket vad det handlar om. Det är en grej bara, en stil. Ungefär som svartskallesnacket och allt det andra. Det ska vara så, det är hela saken.<sup>432</sup>

Här tycks den upplevande reporterns och Ninas perspektiv gränsa till varandra, både när det gäller åsikterna och sättet att formulera sig. Uttryck som ”via släkten haft en del kontakt med” och ”inte ens lovlig” tolkar jag som att de kommer från den berättande reportern, men klart distansnerande ordval saknas. Från och med tredje meningen antar formen fri indirekt anföring, vilket skapar närhet till Nina.

Reportaget igenom återkommer både efferenta perspektiv i tredje person, som en berättande reporter lägger sig nära, och sådana som han distanserar sig mer från. Inblickar i olika karaktärers uppfattningar är infällda i mimetiskt framställda avsnitt som till exempel skildrar hur den upplevande reportern, tillsammans med några raggare, glider längs Kungsgatan i Stockholm i en svart Cadillac. I en annan scen jagas raggare i väg av poliser med dragna batonger; i en tredje utmanas Guillous raggargång på fotboll i Bagarmossen av raggare från Örebro; i en fjärde åker ett antal raggarbilar i karavan till folkparken i Södertälje. Samtliga scener är upplevda, alltså inte rekonstruerade.

Utöver växlingar mellan olika karaktärers perspektiv förmedlas en sorts ”raggargruppens allmänna mening”, som när den typiska raggaren ska beskrivas:

---

<sup>432</sup>. Ibid., s. 18–19.

En raggare är en man mellan 17 och 25 år som har ett jobb som han är noga med att sköta (industriarbetare, fönsterputsare, renhållningsarbetare, flyttkarl, bilmekaniker).

Han bor hemma hos sina föräldrar, har stadigt sällskap då och då men har ännu inte gift sig. Det är dom sista äventyrsåren innan man är torsken med en unge och kärring och tvåa i förort och färgteve och sparande och sommarställe; det stendöda Svenssonlivet som är en enda mörkblå Volvo 242 DL från början till slut.<sup>433</sup>

Här är det berättaren som för ordet, och på de inledande raderna möter vi ett neutralt berättarspråk ("noga med att sköta"; "stadigt sällskap"). Därefter glider stilen i väg mot vad som delvis skulle kunna vara raggarnas språk ("torsken med en unge och kärring") men framför allt mot att berättaren gör sig till tolk för raggarnas synsätt. Reflektorisering uppstår, om än tillsammans med en ironisk distans, eftersom krocken mellan berättarens eget språk och "raggarstilen" antyder att berättaren inte odelat står bakom synsättet. Snarare håller han fram raggarna som sitt undersökningsobjekt: Se här vilka attityder de har och hur de uttrycker (eller skulle kunna uttrycka) dem!

Reportaget innehåller både en rad fakta om och attityder inom raggarvärlden när det gäller bilar, musik och relationer. Regissören använder reflektorisering för att utrusta berättaren med en initierad inifrån-ton, bitvis kryddad med ironi. Ibland får berättaren gå längre än i exemplet ovan och överta ännu mer av källornas möjliga språk: "En blöjraggare är någon som lånat farsans bil, antagligen nån jävla pizzaracer, och gör tillfälliga besök på Kungsgatan för att ragga upp några småtjejer eller plåtluder. Ett plåtluder är en tjej som ser mera till bilen än till killen."<sup>434</sup> Även här finns dock uttryck som sannolikt är den berättande reporterns, åtminstone "tillfälliga besök" och "ser mera till bilen än till killen".

Tillsammans med ironin bidrar den tudelade rösten till att narrativ inlevelse i raggargruppen går hand i hand med en förnimmelse av berättaren som en guide i raggarvärlden. En sådan dubbelhet i de diegetiskt framställda passagerna har sin motsvarighet i reporterns dubbla roller på plats. Precis som i reportage av Ester Blenda Nordström och Günter Wallraff växlar

---

433. Ibid., s. 14.

434. Ibid., s. 17.

reportern i "Känn draget Svensson" mellan att vara iakttagare och deltagare i reportagemiljön. En scen utspelar sig i den svarta Cadillacen i klunga med andra bilar:

Amerikanska kläder, amerikanska bilar, amerikanskt öl och i bilen dånar amerikansk 50-talsmusik från kassetbandspelaren så att vi måste skrika och gestikulera till varandra. Det är band med inspelningar av amerikanska radiosändningar från 50-talet så mellan rock-låtarna kommer äkta amerikansk reklam yeah man! Sen kommer smörsångaren Pat Boone med sin låt Bernardine. Jag minns låten från när jag gick i realskolan men då fanns ju 50-talet i verkligheten. Nu är 50-talet ett mode.<sup>435</sup>

I citatet finns flera parallella perspektiv. Med besökarens afferenta blick noterar den upplevande reportern kläder, bilar, öl och musik. Samtidigt delar han upplevelsen av att behöva skrika och gestikulera med de andra passage-rarna (efferent perspektiv). Genom "yeah man!", i fri indirekt anföring, gör han sig också till tolk för en gemensamt upplevd stämning. De två sista meningarna uttrycker hans personliga association, som skiljer ut honom från de andra. Därmed försvinner också läsarens möjlighet att dela deiktiskt centrum med personerna i bilen. I stället fungerar reportern och hans uppdrag som den förenande länken mellan de skiftande perspektiven. En växling mellan att se situationen utifrån, uppleva den inifrån och reflektera över den ter sig då naturlig.

Flera gånger provoceras raggarna av poliser. Vid ett tillfälle stannar en polisbuss med ett tiotal poliser som rusar ut medan de vrålar och drar sina batonger:

Alla i vår bil hade hunnit in utom Luntan, en flicka på 19 år. Samtidigt som en polis vräkte in henne i bilen och slog igen dörren över hennes ben så att hon skrek av smärta stod en annan polis och hotade Benga med att för fan i helvete se till så att han fick sitt körkort in-draget om han för fan inte löd en polisman i tjänst.<sup>436</sup>

---

435. Ibid., s. 15.

436. Ibid., s. 20.

Här delar den upplevande reportern fullt ut ett efferent perspektiv med de andra raggarna. En extra livfullhet uppstår av de två svordomar som berättarrösten tillfälligt lånar från polisens språk. Samtidigt förmedlar just dessa uttryck en ironisk distans till den svärande polisen. Implicit antyds att han inte har full kontroll ("Benga" lyder ju inte tillräckligt snabbt) och att han gör sig löjlig genom att tappa kontrollen och börja svära.

Dessförinnan är situationen lika dramatisk men regissören väljer en delvis annorlunda teknik för att återge scenen: "Plötsligt slogs dörrarna till polisbussen upp och ut störtade en svärm av vrålande poliser. De anföll enligt militär commandotaktik som om de kom rusande ur gapet på en landstigningsbåt. Man ska vråla när man går till attack så skrämmer man fienden samtidigt som man bättrar på sin egen adrenalinutsöndring."<sup>437</sup>

Den här gången skapas ironisk distans till polisens beteende redan i de två första meningarna. Det sker inte genom inlånade ord från polisen utan genom berättarens egen karakteristik med uttryck som "svärm", "vrålande", "militär commandotaktik" och "landstigningsbåt". Ovanpå det tillkommer den tredje meningens hypotetiska polisperspektiv, som förlöjligar de agerande poliserna genom satir. I detta citat är inte den upplevande reportern någon som delar raggarnas rädsla i ögonblicket. I stället förstärker berättarens ironi och satir reporterns roll som iakttagare, som någon som står bredvid och ser på och förmedlar distans till hela situationen. Den narrativa inlevelsen försvagas.

Till skillnad från i reportage av wallraffande reportrar växlar Guillous upplevande reporter inom samma text mellan att uppträda under förklädnad och att vara öppen med sitt uppdrag. Inför raggarna uppträder han hela tiden som journalist. Inför poliser wallraffar han genom att utge sig för att vara raggare. Det senare leder till att han får bevittna flera polisingripanden. Innan dess har han dock sökt upp en av de poliser som senare deltar i en aktion mot just bilen där Guillou färdas. Då presenterade han sig som journalist: "Man förklarade artigt och vänligt för mig att man bara sysslade med rutinkontroller av säkerhetskaraktär. Såg till att bilarna var schyssta och chaufförerna nyktra."<sup>438</sup> När vi senare läser om polisernas brutalitet vid aktionen blir det tydligt att den intervjuade säger en sak när han möter

---

<sup>437</sup>. Ibid., s. 20.

<sup>438</sup>. Ibid., s. 19.

en journalist men agerar på ett helt annat sätt när han inte vet att Guillou iakttar honom. Det dubbla budskapet från polisens sida förmedlar narrativ medkänsla uttryckt som sympati med raggargruppen.

Kan man säga något om vilken läsare "Känn draget Svensson" riktar sig till? I reportageserien från Norrland inkluderar Barbro Alving sig själv och sina läsare i ett svenskt "folkhems-vi". Någon sådan inkludering kan inte anas i Guillous reportage om raggare. Texten inleds med en längre, fiktiv scen, skriven i du-form om hur "du" startar en röd Pontiac och snabbt blåser förbi alla "Svensson" ute på motorvägen. Sedan konstaterar berättaren: "Det är så det inte är."<sup>439</sup> Här finns alltså ett tilltal, riktat till någon som antas drömma långtansfullt om snabba bilar och som själv inte uppfattar sig som en "Svensson" men som möjligen är just det: en "Svensson" som drömmer om att vara någon han inte är.

En sådan gissning stöds av att tilltalet i rubriken "Känn draget Svensson" längre in i texten utvecklas till en form av hypotetisk fokalisation:

Där sitter raggarna i den stora öppna bilen och viftar med sina mellanölsburkar och *kände du draget Svensson så var det* antagligen ingen raggare som drog förbi dig i 240 knutar utan den normala raggarbilen ligger retfullt långsamt glidande mitt i vägen *och skrattar dom åt dig när du tutar irriterat i din jävla svenssonbil så var det* precis det som var avsikten. Du är hopplöst ute, säkert över 30 år, och alltså begriper du ingenting, gubbjävel."<sup>440</sup> (Mina kursiveringar.)

Den hypotetiska konstruktionen framgår av mina kursiveringar. Nu har "du" blivit öppet synonymt med "Svensson" i form av den person som texten verkar rikta sig till, samtidigt som den sista meningen, genom fri indirekt anföring, förmedlar hur raggarna föraktar honom.

Den satiriska tonen antyder att den berättande reportern inte uppfattar sig själv som en "Svensson" och därmed inte bildar ett "vi" tillsammans med sina läsare. I Guillous raggareportage är läsaren alltså ett (visserligen med ironi) föraktat "du" snarare än ett "vi" i pakt med reportern.<sup>441</sup>

---

439. Ibid., s. 13.

440. Ibid., s. 14.

441. Av efterskriften framgår att Guillou själv omedelbart accepterades av raggargruppen och att han använde formuleringarna om hur "det inte är" som ett retoriskt grepp för

Tidigare texter som jag har undersökt i *Reporter* kan läsas på flera sätt. ”Känn draget Svensson” är däremot inte en berättelse som vacklar mellan olika läsarter. Den är helt enkelt berättelsen om hur en journalist hänger med ett gäng raggare i sex veckor, punkt. Ett antal avsnitt med narrativ inlevelse i andra än reportern och avsnitt med reflektorisering ändrar inte på den saken. Den upplevande reportern försvinner aldrig ur sikte. Att det rör sig om ett journalistiskt uppdrag understryks ytterligare när berättaren direkt kommenterar reporterns arbetsmetod ute på fältet. Om en polis heter det: ”Han dängde batongen (med hela sin kraft) i bilkylaren och skrek ordagrant *enligt mitt anteckningsblock*: Stick åt helvete för fan era jävlar och fort ska det gå!”<sup>442</sup> (Min kursivering.)

Vid ett annat tillfälle beundrar den upplevande reportern en tatuerad rygg: ”Det finns säkert bara en sån rygg i Sverige och när jag ser den vet jag att fotografen kommer att ta bilder på den och när fotografen ser den vet jag att tidningens redigerare kommer att välja ut ryggen för publicering.”<sup>443</sup> Här syftar citatet på den journalistiska process som tar vid efter ett önskemål från reportern till den fotograf som annars är osynlig i berättelsen.

De många växlingarna i perspektiv och språklig stil samt mellan scener och berättarpassager ger ett högt tempo, som inte bromsas av att den journalistiska undersökningen är synlig i reportaget. Undersökningen fungerar som textens röda tråd men präglas den här gången inte främst av resonemang eller argumentation utan drivs fram av att reportern på plats agerar, vilket återges med mimetisk framställning. Precis som i Nordströms händelsedrivna reportage läser vi i första hand vidare för att följa vad som händer, inte ta del av en fråga som utreds. De många ingredienserna stör inte varandra. Texten kan läsas som en sammanhållen berättelse, även om det är en berättelse om en reporters uppdrag.

## Slutsatser och diskussion

Att Jan Guillou var undersökande journalist innan han började skriva reportage är säkert inte en slump. Under intryck av amerikansk *new journalism*

---

att locka in läsaren i texten. Ingenting pekar alltså mot att han skulle inkludera sig själv bland dem som raggarna skulle kunna tänkas kalla gubbjävel, se Guillou, 1979, s. 194–195.

442. Ibid., s. 20.

443. Ibid., s. 21.

började han under 1970-talet att experimentera med formen med det uttalade syftet att skriva reportage som om de vore hämtade ur romaner. Mina analyser visar dock hur en undersökande regi påverkar texten bort från det som han i praktiken bör ha syftat på: mimetisk framställning tillsammans med interna perspektiv i tredje person och, framför allt, en berättare som inte bryter intrycket eller illusionen av "realistisk berättelse/roman".

Språkligt märks avvikelsen genom att reportagens berättare i första och tredje person ofta liknar varandra. I båda fallen drar en undersökande regi eller regissör uppmärksamheten till en journalistisk process. Denna syns genom metakommentarer om reportagens personer och det journalistiska uppdraget i varje enskild text samt mer eller mindre synliga intervjufragment.

Regissören disponerar och dramatiserar vidare texterna på ett sådant sätt att den röda tråden, det som driver berättelsen framåt, blir det uppdrag som reportern har ålagt sig. Det här innebär att en avsikt att söka en form lik romanens delvis krockar med en ambition att undersöka. En konsekvens blir att narrativ inlevelse förekommer mycket sparsamt i *Reporter*, om man inte räknar inlevelse i en upplevande reporter. Det tydligaste undantaget utgör "Känn draget Svensson", där flera av de porträtterade raggarna skildras med efferenta perspektiv, även om inlevelsen delvis försvagas genom inslag av ironi och av att berättarens stämma ibland avviker från karaktärernas.

I ett reportage som "Gåtan Kröcher" leder en undersökande regi till en paradox. Å ena sidan är detta en komplex berättelse om en motsägelsefull människa som döms för ett brott han kanske aldrig hade kunnat genomföra. Reportaget rymmer gott om scener och dramatiska förlopp. Å andra sidan saknas i stort sett ett narrativt engagemang av båda sorterna. Det enda som regissören erbjuder läsaren att engagera sig i är textens ärende: att leda i bevis att Kröcher var mytoman.

Här finns en avlägsen beröringspunkt med Ivar Lo-Johanssons rese-reportage, men med skillnaden att Guillous berättare inte gör anspråk på att kunna generalisera om raser eller kön utan om företeelser som han vill undersöka och/eller driva en tes om. I "Gåtan Kröcher" handlar den alltså om att Kröcher var en mytoman, inte en farlig terrorist. I andra av samlingens reportage finner vi generaliserande värderingar om den svenska överklassen och raggare eller i mer övergripande beskrivningar av samhället.

Narrativ medkänsla tillsammans med en viss narrativ inlevelse – möjlig

att tolka genom *mind reading* – syns i de texter där reporterns personliga engagemang anas implicit, i form av positiva generaliseringar och genom texternas regi. Detta gäller reportagen från Israel och Libyen och reportaget om Ali Q, där implicit sympati förmedlas för folkgrupper som blivit offer i nationella konflikter, respektive för invandrare i Sverige.

På vissa sätt liknar Guillou en reporter som Günter Wallraff, med dennes ärendedrivna texter, även om Guillou oftast inte döljer sina journalistiska avsikter när han är ute på uppdrag. I en text som ”Känn draget Svensson” både iakttar och deltar den upplevande reportern i det som skildras, precis som Wallraff och Ester Blenda Nordström gör i sina undersökande reportage. Man kan också se en likhet med den typ av narrativ inlevelse som i Bangs norrländska reportage bygger på urval av fakta och faktiska omständigheter. Hos Bang förmedlas dock en sådan inlevelse i en karaktär i texten, oftast en myndighetsperson eller engagerade medborgare. I ”Bang i Norrland” är det dessa personer som driver och drivs av ett ärende, i Guillous reportage är det reportern själv.

En annan slutsats är att regissören i *Reporter* bjuder in läsaren till en typ av ”vi två”-gemenskap med en reporter, men inte heller denna inbjudan är samma sak som hos Bang. I hennes reportage väddar regissören till värderingar som en läsare antas ha i egenskap av att vara medborgare i ”folkhemmet”. Ett sådant utvidgat ”vi” saknas hos Guillou. Vissa vänsteråsikter om samhället kan dock anas implicit. Läsaren antas skratta när regissören driver med överklassens representanter (”Jaktskolan”, ”En afton på folkhemmet Operabaren”), bli upprörd över att staten Israel fördriver palestinier från deras mark (”En resa i det andra Israel”) samt dela reporterns syn på övervåld från poliser (”Känn draget Svensson”) och på svensk kriminalpolitik (”Förvandlingen av kvinnomördaren Ali Q”). Den värdegrund som regissören anspelar på är därmed typisk för de vänsterradikala stämningar som var vanliga inom svensk journalistik under 1970-talet.

I reportaget ”Känn draget Svensson” underförstås dessutom en annan typ av läsare än hos Bang. Det sker genom den narraspegel som den berättande reportern håller upp för rubrikens tilltalade ”Svensson”. Han (det är troligtvis en man) beskrivs med distans som småborgerlig och lite löjlig. I stort gäller dock att en implicit läsare i Guillous reportagesamling knyts tätt till reporterns uppdrag. Det är via detta som läsaren erbjuds att göra gemensam sak med en undersökande reporter: dela premisserna, ställa sig bakom

uppdraget och hoppas att det ska kunna utföras. Såväl narrativ medkänsla som narrativ inlevelse i andra än en upplevande reporter villkoras av denna konstruktion.

Till sist vill jag mer uttryckligen besvara min inledande fråga, som ställdes med den teoretiska utgångspunkten att "som en roman" skulle kunna förstås som inslag av mimetisk framställning och en traditionellt, realistiskt berättande berättare. Jag kan då konstatera att samtliga undersökta reportage rymmer inslag av mimetisk framställning och därmed stämmer med de kriterier som *new journalism* delar med andra reportagetraditioner.<sup>444</sup> En majoritet av texterna rymmer dessutom större eller mindre inslag av någon av de två, huvudsakligen *new journalism*-specifika särdragen rekonstruktion av yttre händelser och interna perspektiv i tredje person. Men detta gäller inte alla samlingens reportage. Till exempel berättas "Simmarflickan utan piller och dollar" och "En afton på folkhemmet Operabaren" mer som klassiska reportage.<sup>445</sup>

Att reportagen ändå främst signalerar "journalistik" och inte "roman" har att göra med variabeln *typ av berättare*. Det är när berättaren snarare uppfattas som en undersökande journalist än en historieberättare som romanjämförelsen inte fungerar. En sådan bristande överensstämmelse är inte unik för Guillous reportage. Det finns gott om texter inom en internationell *new journalism*-tradition som inte enbart skulle kunna läsas som utdrag ur traditionella romaner. Men det har dolts av den mytbildning som har utgått från Tom Wolfes berömda manifest. Detta menar jag har lett till felaktiga påståenden om traditionens särart.

Inte minst bör texter inom den modernistiska grenen av *new journalism* – med sina återkommande och ifrågasättande metakommentarer – hamna utanför den läsart som Wolfe och Guillou pekar ut. Det beror på att en berättare som punkterar sin egen auktorisation samtidigt bryter berättelsens illusion, något som vissa avsnitt i "Gåtan Kröcher" illustrerar.

Men även i reportage där berättaren inte distanserar sig från sitt uppdrag undergräver en undersökningens regi alltså romanjämförelsen.<sup>446</sup> Av repor-

---

444. Man ska då komma ihåg att jag i mitt urval valde bort tre av texterna i *Reporter*, eftersom de inte kan klassas som reportage enligt min genreddefinition.

445. Detsamma kan sägas om "Jaktskolan" och "Boxholms bruk: Ett Sverige i miniatyr", två reportage som endast kommenteras i fotnoter i min undersökning.

446. I Aare, 2021, ger jag rikligt med exempel på reportage där berättarrösten visar

tagen i *Reporter* är det endast ”Känn draget Svensson” som skulle kunna vara hämtat ur en roman, men då en roman om en journalist som gör ett reportage om raggare. Den undersökning som syns genom texten skulle i detta fall bli en fiktiv undersökning.

---

sig som någon som bedriver en undersökning. Ett nutida amerikanskt exempel, som inte nämns där, har jag funnit i William Langewiesches prisbelönta reportage ”What Really Brought Down the Boeing 737 Max”, publicerad i *New York Times Magazine*, 18.9.2019. Här möter läsaren en ”undersökande” berättarröst som på flera sätt liknar Guillous.