

MIN HISTORIA

Svetlana Aleksijevitj intervjuade Ljudmila Ignatenko, änka efter brandmannen Vasilij Ignatenko, som dött i Tjernobyl, och efter att ha destillerat flera hundra sidors intervju till tjugo skickade hon dem till änkan för att få ett godkännande. I svarsbrevet hon fick låg alla tjugo sidor. Överstrukna, samt några ord om att meningen varit att de skulle gråta tillsammans, inte att det skulle publiceras.

Svetlana Aleksijevitj reste tillbaka till Ljudmila Ignatenko, satte sig ner med henne, gick genom sida för sida och fick till sist det godkännande hon ville ha.

Resultatet, "En ensam mänsklig stämma", som inleder boken *Bön för Tjernobyl*, är en nära nog outhärdlig berättelse om förlorad kärlek. Ljudmila Ignatenko för ordet från första meningen – "Jag vet inte vad jag ska berätta..." – till de sista – "Men för er har jag berättat... Hur jag älskade". Men det läsaren tar del av är allt annat än en redovisning av samtalet mellan henne och reportern, inte en objektiv redogörelse, utan Svetlana Aleksijevitjs högst personliga koncentrat av de timmar det tog. Orden har kanske alla yppats, möjligtvis också meningarna, men kompositionen är definitivt reporterns. Förädlingsprocessen har hon själv kallat det. "Jag väljer ut det som är så starkt att inte ens Dostojevskij skulle kunna hitta på det", säger hon i en intervju.

Vad Svetlana Aleksijevitj hörde när hon lyssnade på Ljudmila Ignatenko var inte historien om en hjältes död eller om en mors lidande eller om ett politiskt haveri – dessa historier fanns också där; de hade hon också kunnat skriva – utan en historia om kärlek.

På så sätt blir det Svetlana Aleksijevitjs berättelse.

Det är möjligt att Ljudmila Ignatenkos första, negativa reaktion handlade om just detta: att hon trodde sig ha berättat en annan historia. Eller hon kanske tyckte, när hon såg sina ord på pränt, att det blivit alltför privat, att hon lämnat ut sig för mycket. Det vet vi inte. Vi känner bara den berättelse Svetlana Aleksijevitj hörde och bestämde sig för att föra vidare – på samma sätt som hon formar andra stämmor i *Bön för Tjernobyl*. (En del är bara på några rader: snabba klipp ur samtal som kan ha pågått i timmar.) Hon väljer och vrakar, drar ifrån, stuvar om. Stämma läggs till

stämma, monolog till monolog, och på så sätt lyckas hon gestalta katastrofen, skapa en hel symfoni av andras röster utan att det råder någon tvekan om vem som står för kompositionen. "Det finns tusen historier, men bara en av dem är min", säger Gary Smith som hämtar sina dramer från en annan värld, idrottens värld.

I detta finns naturligtvis ett dilemma.

Till skillnad från författaren av romaner och noveller arbetar reportern med andras högst verkliga världar. Ibland har reportern inte ens varit med. Han rekonstruerar. Han står vid sidan om, och kan när som helst dra sig undan.

Reportern sysslar med det yttre, med beteenden och händelser sedda utifrån.

Reportern är en främling, en besökare från en annan värld. Han störtar från den ena olycksplatsen till den andra, utan att själv ta skada. Han fördjupar sig i andras sorg och glädje, utan att lämna andra avtryck än den text som publiceras. När allt är över reser han hem igen.

Men – det är reporterns text. "Jag väljer", säger Svetlana Aleksijevitj. De som skadats i olyckan, förlorat en make eller grävt en grav är i händerna på en reporter som ser dem som aktörer i ett drama han själv skriver, rollbesätter och regisserar – även om verkligheten sätter en gräns för manöverutrymmet. Han har, trots allt, inte hittat på. I detta styrande och ställande med andras liv ryms med nödvändighet ett visst mått av brutalitet, för att inte säga omoral. Janet Malcolm uttrycker det så här, i den första meningen i essän *Journalisten och mördaren*.

Varenda journalist som inte är för dum eller för uppfylld av sin egen betydelse för att lägga märke till vad som sker vet att det han gör är moraliskt oförsvarbart.

Så här kan det vara:

Jag träffar en kurdisk man som flytt till Sverige. Nu har han bott här några år. Han är glad över att få träffa mig, glad över att jag intresserar mig för hans person, och han bjuder mig hem till sig, har bryggt kaffe när jag kommer. Aldrig tidigare har han intervjuats av en journalist. Nu har han, efter viss tvekan, bestämt sig för att öppna sitt hjärta. Han har varit med om så mycket: flykten från hemlandet, åren i Moskva, flyktingsmugglarna som försökte lura honom, resan i ranglig båt över Östersjön, de vänliga gotlänningarna som tog emot dem på stranden, den första lyckliga tiden i

Sverige, de svåra åren som arbetslös. Men först, före det, vill han säga något om kurdernas situation i Irak, i Iran och Turkiet, i Sverige. Hela eftermiddagen stannar jag hos honom, lyssnar jag på honom, hans åsikter och därefter hans gripande historia.

En tid senare ringer han; han har mer på hjärtat.

Jag har inte tid just då, lovar att återkomma. Det gör jag inte. Jag har så mycket annat att stå i.

När jag därefter skriver historien finns han bara med på ett hörn, som en bifigur, i marginalen av en annan berättelse. Läsaren märker honom knappt. Ingenting av det han berättat om sin flykt kommer med. Det har visserligen hjälpt mig när jag ska skriva; jag vet vem han är, känner hans historia, vilket gör att jag kan placera honom rätt – men själv hade han räknat med huvudrollen.

Det är klart att jag gjort honom besviken.

Det jag gjort är, moraliskt sett, oförsvarbart.

Svetlana Aleksijevitj anlände till platsen när alla andra journalister rest hem igen. *Bön för Tjernobyl* publicerades tio år efter katastrofen. Ändå är det nog den som främst kommer att forma minnet av det som hände i Tjernobyl. Mig veterligt har ingenting av det som skrivits gjort ett så starkt intryck, lästs av så många människor, över hela världen.

Nästan trettio år efter en annan katastrof reste Peter Fröberg Idling till Kambodja för att söka efter någon som var med då fyra medlemmar i Vänskapsföreningen Sverige-Kampuchea – bland dem författaren Jan Myrdal – lotsades genom katastrofen utan att se ett spår av den. Han söker upp de fyra, bara två av dem vill träffa honom.

Fröberg Idlings bok, *Pol Pots leende*, är inte ett angrepp på några blåögda svenska aktivister utan ett försök att begripa hur det kunde ske. Man skulle också kunna säga att det är en undersökning av solidaritetens baksida, trosvisshetens förljugenhet.

Samma år, 2006, kom en annan bok av en annan ung svensk reporter om det som hände i Kambodja, Jesper Huors *Sista resan till Phnom Penh*. Hans ärende är mer personligt.

Jesper Huors pappa, en kambodjansk diplomat, lämnade sin svenska hustru och tvååriga son kvar i Europa för att resa hem och delta i det revolutionära uppbygget av sitt land, och hördes sedan inte mera av. Många år senare reser sonen

till Kambodja för att försöka få reda på vad som hände, och ta ett slags avsked av pappan.

Lite tillspetsat kan man säga att Peter Fröberg Idlings och Jesper Huors böcker inte handlar om Kambodja utan om dem själva. Det är inte Kambodja som i första hand intresserar dem. Även om båda böckerna ger oss inblickar i landets historia och nutid – Peter Fröberg Idling gör bland annat ett ambitiöst försök att ringa in dramats huvudperson Pol Pot – vågar båda författarna vara personliga, banar sin egen väg på ett sätt jag önskar jag haft modet att göra när jag var i deras ålder. Självpupptagna blir de aldrig.

En måndagsmorgon i en annan tid, närmare bestämt den 16 november 1959, stod en notis på sidan 39 i *New York Times*. Den började så här:

15 nov. Holcomb. En välbärgad veteodlare, hans hustru och deras två barn i tonåren hittades i dag skjutna till döds i sitt hem. De hade dödats av gevärsskott på nära håll efter att ha bundits och belagts med munkavle.

När Truman Capote läste notisen hade han just misslyckats med ett reportage från Moskva. Hösten året innan hade hans roman *Frukost på Tiffany's* kommit och fått ett enastående mottagande. Han var författaren alla talade om, och läste. Men journalistiken drog, reportaget lockade honom som en chokladask i rummet bredvid. "Jag tycker om att sanningen är sanningen och att jag inte kan ändra på den", sa han till en journalist som intervjuade honom. "Det fanns så mycket jag visste att jag kunde utforska, så mycket jag visste att jag skulle kunna klarlägga. Plötsligt fick tidningarna liv, och jag insåg att jag låg väldigt illa till som skönlitterär författare."

En månad efter att han läst notisen steg han ombord på ett tåg till Mellanvästern tillsammans med Nelly Harper Lee som lovat att hjälpa honom med intervjuerna. För säkerhets skull hade han med sig en låda förnödenheter – han trodde inte att det skulle finnas något ätbart "där borta". Han hade lovat *The New Yorker* en artikel; det skulle väl ta ett par, tre månader.

Capote hade tänkt sig ett reportage om det brutala mordets inverkan på ett litet och isolerat samhälle. Han tänkte skriva om staden, människorna där, och brydde sig

inte om huruvida mordet blev löst eller inte. Själv uppvuxen på landet, fast i södern, var han hemtam i den sortens miljö, även om hans röst, manér och fotsida kamelhårsulster fick invånarna, åtminstone till en början, att betrakta honom som någon som – för att citera Harper Lee – "stigit ner från månen". Genom att mördarna greps, erkände och hängdes blev det en annan historia.

Boken, som kom sju år senare, är knappast den första i sitt slag, vilket Truman Capote själv gärna hävdade. Men *Med kallt blod* är kanske den första reportageboken som kan läsas som en ovanligt välskriven roman där varje person är noga karakteriserad, miljöskildringen enastående, detaljerna ordentligt fastskruvade; en spännande deckare där offren och de båda mördarna steg för steg närmare sig varandra, jakten på mördarna sedan tar vid, så förhören, rättegången, avrättningen. Någon reporter är inte närvarande, annat än som det öga och öra vilka registrerar alltsammans, den hand som formar orden, den ton som är reporterens egen. En *Brott och straff* iscensatt i Mellanvästern, en isländsk saga utskuren ur verkligheten. Det är möjligt att böcker som Joseph Wambaughs *Domen*, Richard M. Levines *Ont blod*, Norman Mailers *Bödelns sång* eller Tom Wolfes *Rätta virket* inte skulle ha skrivits i alla fall inte på det sättet – om inte den lille mannen med kerubansiktet hade fått syn på den där notisen i morgontidningen.

Historien är Truman Capotes. Offren och mördarna, också polisen, blir till aktörer i hans hand. Alla människor han intervjuar, alla brev han skriver till de dömda, alla besök han gör hos dem i fängelset, hela denna hemska väntan på att dödsstraffet ska verkställas är ett led i arbetet med den bok han skriver på. Mördaren Perry Smith är inte en uppfinning av Capote, men den gestalt som kommer emot oss är författarens tolkning av honom. Antagligen såg Capote i Smith också en sida av sig själv, men för att åstadkomma det levande porträtt det faktiskt blev – Norman Mailer har kallat Perry Smith en av de stora gestalterna i den amerikanska litteraturen – krävdes dessutom distans. Han berättar om en man med olycklig uppväxt, visste dock – genom egen erfarenhet – att en olycklig barndom inte automatiskt leder till ett olyckligt liv. I händerna på en mindre skicklig författare kunde det ha blivit en förfärlig soppa. Truman Capote skriver inte offrens, mördarnas eller polisens historia – han skriver sin historia om ett brutalt fyrdubbelt mord.

Joseph Wambaugh uttrycker det rakt på sak i ett brev till den morddömde Jeffrey MacDonald, som kontaktat Wambaugh och bett honom skriva en bok om hans fall, ty han påstår sig vara oskyldigt dömd. Wambaugh svarar honom:

Ni måste förstå att jag inte skulle drömma om att skriva *er* historia. Det skulle bli min berättelse, precis som *Domen* var min berättelse och *Med kallt blod* var Capotes berättelse. Vi lät båda de människor som var i livet skriva på ett avtal som gav oss rätten att tolka och framställa dem på det sätt vi ville. Underförstått förlitade de sig på att vi skulle vara hederliga och sanningsenliga utifrån vad vi tyckte var sant, inte vad de tyckte. Med ett sådant avtal är det uppenbart att ni inte skulle kunna vidta juridiska åtgärder om ni inte tyckte om hur jag framställt er. Och det finns ännu ett obehagligt scenario: tänk om jag lägger ned flera månader på att göra efterforskningar och intervjua folk och sitter igenom timmar av rättegångsförhandlingar, och jag sedan inte tror ni är oskyldig. Jag misstänker att ni vill ha en författare som berättar *er* historia, och det är mycket möjligt att jag skulle komma fram till att den var sann. Men jag skulle inte kunna ge er några *garantier*. Ni skulle inte få *någon* möjlighet att lägga er i redigeringsarbetet. Ni skulle inte ens få se boken förrän den kommit i tryck.

Joseph Wambaugh skrev aldrig någon bok om MacDonalds fall, det gjorde Joe McGinniss – och blev stämd av den dömd. Kring det fallet bygger Janet Malcolm *Journalisten och mördaren*.

Reportaget kan sägas vara objektivt på flera sätt – åsikter och slutsatser överlämnas med fördel till läsaren, källorna hanteras med oväld, reporterns egna känslouttryck hålls i strama tyglar – även om det genom sin gestaltning kan bidra till att forma åsikter och utlösa känslor hos läsaren.

Subjektivt är det redan i valet av historia, och sedan i det fortsatta arbetet med urvalet av personer, dokument, händelser, platser, repliker – för att inte tala om själva skrivandet.

Truman Capote fastnade för en notis i *New York Times*, på samma sätt som Fjodor Dostojevskij läste en notis om ett mord på en procenterska och fick idén till *Brott och*

straff. Något fångade dem i det knapphändiga meddelandet, och förde dem in på spåret. Skillnaden är att Capote var bunden vid den faktiska verkligheten, Dostojevskij fri att hitta på vad som helst. Hur mycket Capote än kände igen sig själv i Perry Smith kunde han inte uppfinna honom, såsom Dostojevskij gjorde med Raskolnikov. Capote befann sig utanför, Dostojevskij innanför.

Reportrar har i alla tider sökt olika sätt att minimera den distansen. Jack London, George Orwell och Ivar Lo-Johansson steg ner bland de fattiga i Londons East End, Günter Wallraff iklädde sig rollen som hemlös, mentalpatient, tempoarbetare och turkisk invandrare, och Barbara Ehrenreich for runt i låglöneträsket. Alla ville de utsätta sig för samma behandling som de personer de skulle skriva om. De ville betrakta världen inifrån för att se bättre. De kunde berätta om sina reaktioner på omvärldens tryck, känna påfrestningarna mot sin egen hud, skaffa sig egna erfarenheter – vilken är en annan sorts erfarenhet än dem man får med anteckningsblocket framme. "Nej, jag var förstås inte turk på riktigt", skriver Günter Wallraff i förordet till *Längst därnere*. "Men man måste maskera sig för att kunna demaskera samhället, man måste vilseleda och förstå sig för att få reda på sanningen."

När som helst kan reportern dock återvända till sitt andra liv. Han har varit på besök. Få är de reportrar som delar livsbetingelser med dem de skriver om.

Hanna Krall gör det. Hon har i flera böcker sökt återupprätta det judiska samhälle i Polen som förintades av Nazityskland; själv tillhör hon de få som överlevde och som stannat kvar. Hela hennes släkt är borta.

V.S. Naipaul är själv av indiskt ursprung, behandlas därför som en indier, trängs med andra indier i hettan, särbehandlas inte som vita reportrar, vilket säkert är en förklaring till att hans Indiensskildringar är mer komplexa, mer infernaliska och mindre högtidliga än dem västerländska besökare brukar lämna efter sig.

Också Nasruddin Farah befinner sig i samma situation som de somalier i exil han möter i Kenya, Italien, England, Sverige. Han är svart. Han reser med ett somaliskt pass. Han har själv tvingats lämna sitt land; han har faktiskt varit flykting under en längre tid än dem han intervjuar. Hela hans familj befinner sig i exil. Hans bok om somalier i diasporan; *Yesterday, tomorrow*, börjar med att han möter några av dem på stranden i Kenya. Som internationellt uppburen författare är han visserligen en

privilegerad flykting, med inflytelserika vänner, men också han plockas åt sidan vid tullkontrollen, också han behandlas som en icke-person av tjänstemännen på den amerikanska ambassaden i London. Han känner detta med att vara någon på undantag in på bara skinnet – och det är ingenting som går över när researchen är överstökad. Han är inte bara på tillfällig visit.

Om det märks i det Farah skriver?

Ja, det märks i det att han inte bara lyssnar på svaren från sina landsmän; han argumenterar också. Han håller inte med. Han kokar över. Han förmår se de somaliska männens hela tragedi, och inte bara en sida av den – och kan i kraft av sitt eget utanförskap skriva om det. Människor anförtror sig åt honom, berättar hemligheter (till exempel om hur flyktingsmugglingen går till). Hans text vibrerar av återhållen ilska – slår aldrig över i sentimentalitet.

Själv letar jag efter en berättelse, en *story*. Jag har alltid gillat den där berättelsen med en början, en mitt och ett slut – fast helst en sådan som viker av någonstans på vägen, som inte är så enkel, inte så rättfram, en berättelse som visar hur mycket som ryms inom en och samma människa. Helst en sådan som får läsaren att inte känna sig så säker, som lämnar henne med något att grubbla över. Bäst är de historier, tycker jag, som inte ger ett enkelt svar, blottar flera möjligheter. Historier för vuxna, inte sagor för barn.

Antagligen är det därför jag dragits till människor i utsatta positioner. Jag har dragits till mysterier, gåtor.

Ämnet behöver dock inte vara exotiskt. Nyheten behöver inte vara sensationell.

Resan måste inte gå över haven. Runt omkring oss, i vår närhet, finns historierna.

I *The art of fact* har Kevin Kerrane och Ben Yagoda samlat några av sina favoritreportage från de senaste tvåhundra femtio åren. Där intervjuar Henry Mayhew en sjuårig tiggarflicka på Londons gator, undersöker Charles Dickens sanningen bakom hemtransporten av en grupp brittiska soldater i Indien, möter Abraham Cahan nyanlända invandrare och Tom Wolfe en kvinnlig fotomodell, besöker Morris Markey bårhuset och Walter Bernstein ett danshak en lördagskväll, följer W.C. Heinz en boxare timmarna före matchen, Tracy Kidder ett husbygge och Bill Buford ett gäng huliganer, sover George Orwell över på ett natthärbärge. John

McPhee kör upp till en kåk med åtta skrotbilar på gården, kliver ur och ropar: "Är det någon hemma?"

Allt hittar de på promenadavstånd.

Så här säger några reportrar om vad som lockar dem:

Dieter Strand letar efter en bra story – och en bra story är en sådan där man hittar det stora i det lilla. När han skrivit om välbekanta händelser har han försökt komma in *under* förloppen, försökt se vad som gör att människor överlever, och hur de ser på sig egen roll: "sådana som Hitler kommer och går men efteråt finns det kvar ett antal gravgravare i Berlin som överlever". Under sommarolympiaden i Los Angeles 1984 skriver han om Kevin Green som sprang för livet när kulorna visslade omkring honom, bara några kvarter från stadion där Ann-Louise Skoglund sprang för guld.

Han slutade:

Detta var i korthet historien om 15-åriga Los Angeles-bon Kevin Tyree Greens sista dag vid OS-stadion.

Om 22-åriga Karlstad-bon Ann-Louise Skoglunds lite tråkiga dag på OS-stadion får ni säkert läsa mycket mer på annan plats.

Amira Hass, israelisk reporter, säger att hon alltid ser klasskonflikten. "Jag behöver inte ens teoretisera om det. Det är självklart."

John McPhee påstår att de bästa saker han skrivit har handlat om sådant han var intresserad av som barn: djur, växter, mineraler.

Leon Dash, som skrivit mycket om fattiga i USA, både som reporter på *Washington Post* och i böcker, säger att han letar efter människor som låter honom både ställa och besvara frågan varför. Alltså: Varför befinner sig en kvinna i denna fruktansvärda situation? Varför är sex av hennes barn narkomaner? Varför blev två av hennes barn så annorlunda? Och hur kommer det sig att hon orkar leva på det här sättet? "Jag letar efter den sortens person som kommer att förklara för mig varför hon gör det hon gör, ger mig tillträde, och känner sig engagerad i mitt jobb."

Michael Herr, som gav ut *Rapporter* två år efter att kriget i Vietnam var slut, sju år efter att han lämnat landet, skrev inte om kriget, inte om Vietnam. Han skrev om vad kriget gjorde med de amerikanska soldaterna, hur det kändes att vara på denna gudsförgätna plats, i detta meningslösa krig.

Jane Kramer säger att hon letar efter människor som bär den postmoderna historien om kulturella konflikter och implosioner, i detta nu där folk från hela världen ryckts upp och fösts ihop i västvärldens storstäder – "folk jag kan tala genom, folk vars röster jag kan använda mig av". Hon vill skriva om människor som med de flesta nyhetsmått mäts betraktas som marginella, men människor i marginalen, tycker hon, säger så mycket mer om hur makten fungerar än dessa intervjuer med presidenter och statsministrar.

Susan Orlean, som också skriver för *The New Yorker*, säger sig vara nyfiken på människors passioner: "Jag vill känna hur det känns att bry sig om något på ett passionerat sätt." Framför allt gillar hon att skriva om människor som inte bryr sig om henne, och som alls inte är som hon är.

Wojcieh Tochman på *Gazeta Wyborcza* i Warszawa har sagt: "Jag skriver oftast om människor vars hållning imponerat på mig. De har gått igenom något ohyggligt men inte förlorat förståndet, vilket jag är rädd att jag skulle ha gjort i deras situation."

Jonathan Harr säger: "Intressanta människor fångade i svåra situationer – det är de grundläggande element jag letar efter."

Ron Rosenbaum är inte bara på jakt efter vad som hände, utan vill också veta varför det hände. Och: "Var fanns Gud?"

ANDERS SUNDELIN

Ur *Reportage. Att få fakta att dansa* (2008)