

Samlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur

Årgång 142 2021

I distribution:

Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda H. Rugg

Berlin: Stefanie von Schnurbein

Göteborg: Åsa Arping

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling

München: Joachim Schiedermaier

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anna Albrektson, Thomas Götselius

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Pettersson

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Niclas Johansson (uppsatser) och Karl Berglund (recensioner)

Biträdande redaktör: Ingeborg Löfgren

Inlagans typografi: Anders Svedin

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2022 och för recensioner 1 september 2022. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978–91–87666–41–4

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by

Balto print, Vilnius 2022

Narrativt engagemang och komplex berättarteknik i Gustaf Hellströms krigsreportage

AV CECILIA AARE

Inledning

1910-talet var en dynamisk period i svensk press då journalistrollen professionaliserades och ett engagerat, självförlömmande yrkesideal växte fram. En av periodens mest framträdande reportrar, Gustaf Hellström, har särskilt uppmärksammats för sitt engagemang i samhällsfrågor. Ingen forskare har dock tidigare undersökt hur detta engagemang kommer till uttryck som narrativa konstruktioner, det vill säga vad som sker när det omvandlas till text.

Gustaf Hellström var romanförfattare och samhällsdebattör men också under flera decennier knuten till *Dagens Nyheter* som utrikes- och krigskorrespondent. Med hjälp av narratologisk analys undersöker jag i den här artikeln hur ett narrativt engagemang konstrueras i Hellströms reportagesamling från första världskrigets Frankrike, *1 1/2 mil härifrån står världens största slag*.¹ Vilka berättargrepp möjliggör för läsaren att ibland känna med (narrativ inlevelse), ibland känna för (narrativ medkänsla) de soldater och civila som reportagen berättar om? En komplex berättarteknik blottläggs där överlagringar av parallella perspektiv och erfarenheter skapar ständiga växlingar mellan det individuella och generella liksom mellan den besökande reportern och dem han berättar om.

Teoretiskt utgår jag från min egen, tidigare presenterade modell över hur ett *narrativt engagemang* kan delas in i *narrativ inlevelse* och *narrativ medkänsla*.² Konstruktioner av och samspel mellan de två typerna påvisas främst med hjälp av diskursnarratologiska begrepp hämtade från Dorrit Cohn, Göran Rossholm, Gérard Genette och Käte Hamburger. Dessa har kompletterats med Monika Fluderniks begrepp *reflektorisering* och David Hermans begrepp *hypotetisk fokalisation*, två kognitivt uppfattade berättarstrategier som kan identifieras i texterna utifrån lingvistiska kriterier.

I det följande tecknas en bakgrund till reportagegenren och reportagereporterns ställning under svenskt 1910-tal samt Gustaf Hellströms verksamhet som reporter. Därefter presenteras den narratologiska modell och de analysverktyg som ligger till grund för artikelns undersökning. Analysen är uppdelad i avsnitt som behandlar sam-

spel mellan berättarrösten och illustrerande scener; berättelser inom huvudberättelsen och drag av muntlighet, samt hur reporterns upplevelse hamnar i centrum.

Avslutningsvis sammanfattas analysens slutsatser, samtidigt som berättartekniken i Frankrikereportagen sätts i ett komparativt perspektiv. Bland annat pekas tidigare inte uppmärksammade likheter ut med Stig Dagermans reportagesamling *Tysk* höst från 1946 och Svetlana Aleksijevitjs vittnesberättelser från 1980-talet och framåt. I detta sammanhang jämför jag även i en lite friare diskussion förbindelsen mellan det narrativa engagemanget och såväl Hellströms som Dagermans personliga engagemang i frågor om krig, militarism och lydnad.

Bakgrund

Genren, perioden och det engagerade reporteridealet

Ett skrivet reportage är en journalistisk text som tillåts vara mer personlig än nyhetsartiklar. Genredimensioner brukar framhålla att ett reportage ska bygga på vittnesmål, i första hand reporterns egna, och att innehållet ska återges i berättande i stället för informerande form. Inslag av mimetisk (scenisk) framställning hör till genrekriterierna.³ Som dagstidningsgenre växte reportaget fram parallellt med den realistiska romanen, något som märks i stilistiska likheter som ett externt ögonvittnesperspektiv och inslag av en scenisk framställningsform tillsammans med exakt angivna miljödetaljer.⁴ Det första reportage som har kunnat hittas i en svensk dagstidning är från 1819, men genren fick sitt genombrott i slutet av 1800-talet.⁵

De traditionella massmediernas funktion har i västerländska demokratier varit nära knuten till framväxten av det moderna samhället och dess institutioner. Detta belyses av Denis McQuail i *Journalism and Society*. Under rubriken "Being of and for the people" tar han bland annat upp pressens självbild i form av ett engagerat ideal att stå till medborgarnas tjänst och vara deras röst i samhället.⁶ I Sverige har en socialt engagerad reporter kommit att uppfattats som någon som strider för de svaga och avslöjar missförhållanden. I förordet till en antologi med sociala reportage pekar Britt Hultén ut en svensk social reportagetradition med rötter i den litterära naturalismen och förgreningar in i vår egen tid.⁷

Länge skrevs dock reportage eller "resebrev", som de kallades om de skildrade utländska förhållanden, av gästskribenter eller tidningsägarna själva.⁸ Det skulle dröja till 1910-talet innan nyhetstidningarnas egna medarbetare mer regelbundet började lämna redaktionerna. Tidigare hade det redaktionella arbetet handlat om att välja bland och sätta rubriker på telegram som inkommit till tidningarna från vitt skilda avsändare.⁹ Nu kompletterades en sådan nyhetsvärdering med att reportrar gav sig ut i folkviolet

för att iaktta människor och händelser och i reportageform återge sina iakttagelser. Jan Ekecrantz och Tom Olsson räknar 1910-talet som genombrottsperiod för denna typ av självständig, uppsökande journalistik i Sverige.¹⁰ För första gången växte en generation av yrkesjournalister fram och intervjun som arbetsmetod började tas i bruk mer generellt. Av dem som rörde sig ute i samhället med anteckningsblock och penna var allt fler kvinnor.¹¹ Inte minst bidrog Elin Wägners roman *Pennskafvet* från 1910 till att locka unga kvinnor till journalistyrket.¹²

Vid den här tiden hade ordet *journalist* använts i tiotalet år och yrket hade fått ett eget fackförbund, Journalistförbundet, grundat 1901. Förbundet stred inte bara för bättre löner och arbetsvillkor för journalister utan diskuterade också idéer om önskvärda yrkesegenskaper. För den yrkesroll som gradvis formades förekom två motstridiga bilder, visar Johan Jarlbrink i sin doktorsavhandling om svenska journalistroller.¹³ Å ena sidan spred omvärlden nidd bilden av journalisten som en tarvlig, cynisk och sjasligt klädd person som inte skydde några medel för att få ihop en säljande historia. Å andra sidan spreds inom yrket en idealiserad bild som 1912 resulterade i att Journalistförbundets årsbok pryddes av en riddare med en lans i form av en fjäderpena och en sköld i form av en svensk flagga.¹⁴ Detta ideal av att på ett självförlömmande sätt strida för högre värden – på uppdrag av befolkningen och nationen – menar Jarlbrink framhölls allra mest för reportagegenren:

I reportagen gjordes klart att det som var värt att veta endast kunde förmedlas av journalisten. Det som var värt att veta var det som journalisten måste anstränga sig för att få reda på. Reportagets nyhet befann sig därför alltid på andra sidan en serie umbäranden, och genom att passera och berätta om dessa visade journalisten att han eller hon var värd att erkännas som den som upprättade förbindelsen mellan läsaren och världen.¹⁵

Ännu en förändring som ägde rum inom 1910-talets svenska journalistik var att utrikesmaterialet uppgaderades i samband med första världskriget. Tidigare hade många utländska nyheter tagits direkt ur utländska tidningar och stått längst i kurs på redaktionerna. Nu växte intresset för egenproducerade utlandsnyheter.¹⁶ En av dem som var först med att rapportera kontinuerligt, och från en fast placering som utrikeskorrespondent för *Dagens Nyheter*, var Gustaf Hellström.¹⁷ 1911 hade han kommit till Paris efter fyra års placering i London. I de krigsreportage som Hellström skrev från Frankrike 1914–1915 ställdes han inför uppgiften att upprätta just en sådan förbindelse ”mellan läsaren och världen” som Jarlbrink talar om, det vill säga att omvandla det engagemang han sa sig känna för Frankrike och fransmännen till ett narrativt engagemang.

Gustaf Hellström, en engagerad reporter

Gustaf Hellström (1882–1953) hade två karriärer, en som skönlitterär författare, med *Snörmakare Lekholm får en idé* (1927) som mest kända verk, och en som reporter. Under flera decennier var han knuten till *Dagens Nyheter*, främst som utrikeskorrespondent i London (1907–1910 och 1927–1935), Paris (1911–1917) och New York (1918–1923). Han skrev även reportageserier från vistelser i Tyskland 1933 och Sovjetunionen 1937. Flera av hans artikelserier gavs ut i bokform, både under hans livstid och retrospektivt. Dessutom medverkade han med renodlade debattartiklar, essäer och litteraturrecensioner i *Dagens Nyheter*, där han visade sig vara en engagerad samhällsdebattör.

Hellströms olika verksamheter påverkade varandra. I romanserien om författarens alter ego, utrikeskorrespondenten Stellan Petreus, återkommer samtidsfrågor som engagerat honom som journalist. Till exempel skildrar romanen *Kärlek och politik* (1942) 1910-talet genom hungermarscher i den fattiga Londonstadsdelen East End, suffragetterrörelsen och strider i det engelska parlamentet. I en artikel i *Samlaren* 2018 belyser Peter Forsgren hur Stellan Petreus i denna roman är kritisk till det engelska klassamhället och upprörs över arbetarklassens villkor.¹⁸ Man kan också hitta inslag av en journalistisk form i romanserien. I vissa avsnitt träder Stellan Petreus privata livshistoria i bakgrunden så att hans huvudsakliga funktion, menar Staffan Björk i *Romansens formvärld*, blir ”att med sin iakttagelse och över huvud sin närvaro hålla samman ett stort, delvis reportagemässigt material av samtidshistoriska intryck.”¹⁹ Som jag ska visa innehåller Hellströms reportage på motsvarande sätt vad vi brukar uppfatta som litterära stilgrepp.

En avhandling finns om Hellström: Bengt Tomsons *Gustaf Hellström och hans väg till Snörmakare Lekholm får en idé* från 1961.²⁰ Den största utgivningen av Hellströmrelaterat material kommer från Gustaf Hellström-sällskapet, som i medlemsblad har belyst Hellströms liv och verk med kopplingar till författarens samtid. Sällskapet har också i en skriftserie gett ut artikelsamlingar av Hellström och en antologi med texter om hans journalistik: *Världsreportern i Kristianstad*.²¹ Ingen forskare har dock tidigare undersökt i vilken omfattning ett engagemang kan spåras i form av narrativa konstruktioner i Hellströms reportage, och en samlad berättelsesteoretisk analys av hans journalistik saknas helt.

2003 utkom Ingemar Hermanssons biografi *Att vidga sitt synfält – Gustaf Hellström: författare och utrikeskorrespondent*.²² Innebörden bakom titeln återkommer i texter om Hellström. ”Han var den store internationalisten i det tidiga 1900-talets svenska press”, skriver till exempel Jan Eklund i sin recension av Hermanssons biografi.²³ Både i biografien och i bidragen till antologin växer en bild fram av en man som kom från en små-

stad (Kristianstad) men som kom att trivas som fisken i vattnet i de stora metropolerna och som diskuterade frågor om demokrati och diktatur, militarismen, massans psykologi och överklassens privilegier.

När Åke Lundqvist går igenom *Dagens Nyheters* kulturjournalistik utnämner han Hellström till den första länken i en reportagetradition som särskilt skulle komma att förknippas med *Dagens Nyheters* varumärke.²⁴ Han talar om ”kultur- och opinionsreportaget” och räknar upp:

Gustaf Hellströms artiklar från första världskriget och från Nazi-Tyskland, Barbro Alvings rapporter från Berlinolympiaden –36 och inbördeskrigets Spanien, Sven Lindqvists från Kina, Latinamerika och Afghanistan, Olof Lagercrantz från USA och Kina, Per Wästbergs om mentalvårdslägen i Sydafrika, Hans Magnus Enzensbergers artikelse-
rie Svensk höst.²⁵

Det dessa skribenter främst har gemensamt är att de berättar om men också tar tydlig ställning i internationellt uppmärksammade händelser och ämnen. Med andra ord: de visar upp sig som *engagerade reportrar*.

Som utskickad i världen skrev Hellström inte nyhetsartiklar. Hans texter sändes med vanlig post och fick av sin samtid följaktligen benämningen ”resebrev”. Många men inte alla har reportagekaraktär. Av de artikelserier som också har getts ut i bokform är serien från Frankrike 1914–1915 den mest omtalade och den där Hellströms personliga engagemang kanske kommer till allra starkast uttryck. Jag har valt att analysera Frankrikeartiklarna i samlingsvolymen *1 ½ mil härifrån står världens största slag: Gustaf Hellström i första världskrigets Frankrike*, en bok från 2014 i Gustaf Hellströmsällskapetets skriftserie.²⁶ Samtliga texter i boken publicerades ursprungligen i *Dagens Nyheter*, efter att de anlänt till redaktionen från den utsände krigskorrespondenten. De skrevs i nära anslutning till reporterns upplevelser, utan något efterhandsperspektiv. Deras narrativa engagemang kan därför tolkas som en direkt spegling av det omedelbara engagemang Hellström upplevde på plats.

En narratologisk analysmodell

Det saknas mer övergripande forskning om stil och berättarteknik i svenska 1910-talsreportage. En avhandling i journalistik finns om Ester Blenda Nordströms reportergärning och därtill enstaka studier av andra kvinnliga reportrar från detta decennium. Ingen av dem har narratologisk inriktning.²⁷ Inte heller finns forskning som med berättelsesteoretiska utgångspunkter beskriver det svenska reportagets utvecklingslinjer i stort och över tid.

I avhandlingen *Reportaget som berättelse. En narratologisk undersökning av reporta-*

gegenren, har jag, utöver att kartlägga genrens västerländska traditioner, utvecklat en teoretisk modell över hur en reporters *professionella (kontextuella) engagemang* om-sätts i ett *narrativt (textuellt) engagemang* i reportagetext.²⁸ Modellen har satts samman av metoder och analysverktyg hämtade från flera forskningsfält. Den har skräddarsyttts för att synliggöra det intrikata samspel som pågår mellan reportageberättelsens olika instanser med syftet att kommunicera ett narrativt engagemang. Delar av modellen är en användbar utgångspunkt i denna artikels undersökning av hur ett narrativt engagemang konstrueras i Gustaf Hellströms krigsreportage.

Modellen bygger på antagandet att en reportagerporter söker upp människor och miljöer för att berätta om världen. Ett yrkesmässigt intresse för att rapportera om någonting utanför den egna personen kan kallas *engagerat*. I texten är det sedan den skrivande reporterens uppgift att skapa ett motsvarande narrativt engagemang för det och dem hon berättar om. Även om reportern syns som ett "jag" i texten, ja till och med om hon spelar berättelsens huvudroll, är det med ett bestämt journalistiskt syfte: att berätta om någonting utanför sin egen person, alldeles oavsett om engagemanget har en social "självförglömmande" sida eller inte.

Hur kan då det narrativa engagemanget identifieras och hur kan konstruktionerna som det vilar på bäst beskrivas? Narratologiska studier av berättartekniker diskuterar ofta en eller ett par aspekter av narrativitet i taget, till exempel tankeåtergivning i tredje person eller opålitliga berättare. Teoretiska resonemang illustreras då av exempel ur olika berättelser. I den här artikeln vill jag göra tvärtom. Jag vill utgå från enskilda texter, mer exakt från Hellströms Frankrikereportage, som är allmänt omtalade för att sin engagerade reporterhållning. Sedan vill jag ta reda på hur detta narrativa engagemang är konstruerat. Jag vill spåra sinsemellan olika tekniker som kan vara verksamma i en sådan konstruktion. I detta avsnitt förklaras den terminologi och de berättelse-teoretiska samband som ligger till grund för artikelns analyser.

Om jag vänder mig till den klassiska *diskursnarratologin* får jag hjälp att avläsa hur ett narrativt engagemang växer fram genom ett samspel mellan dels olika berättare, dels olika berättarperspektiv samt skiften mellan de upplevande karaktärernas tid och plats (*historien*) och berättarens tid och plats (*diskursen*). För Hellströms reportage är detta dock inte tillräckligt. Här spelar även stilistiskt identifierbara skiftningar i berättarrösten en viktig roll för hur inlevelse och medkänsla förmedlas. Detta innebär att jag behöver kompletterande analysverktyg.

Men först till diskursnarratologin. I ett reportage berättat i första person skiljer jag i kommande analyser mellan en *berättande reporter* och en *upplevande reporter*. De två reporterinstanserna motsvarar Dorrit Cohns indelning av jaget i ett *berättande jag* och ett *upplevande jag*.²⁹ Vidare använder jag begreppen *mimetisk framställning*, för en scenisk framställningsform som synliggör hur karaktärer agerar och upplever det som

händer, och *diegetisk framställning*, för en framställningsform där en scen saknas och berättaren ensam för ordet.³⁰

När det gäller berättarperspektiv väljer jag Göran Rossholms begrepp *efferent* och *afferent perspektiv*, döpta efter neurologiska termer för utåtgående respektive inåtgående nervimpulsers väg från hjärnan och ut i kroppen respektive omvänt.³¹ Afferent perspektiv innebär att något är ”som iakttaget eller uppfattat” av någon, antingen en anonym iakttagare eller en karaktär i berättelsen. Detta perspektiv passar särskilt bra för att beteckna den iakttagande positionen i ett klassiskt ögonvittnesreportage. En sådan position kan vara förenlig med såväl Gérard Genettes *intern fokalisation* som *extern fokalisation*,³² och den spelar en nyckelroll för narrativiteten i många reportage med en synlig reporter. Den kan förklaras med att ett ögonvittne i en scen är internt placerat, det vill säga närvarande inom berättelsen, men samtidigt externt placerat i förhållande till det eller dem som iakttas. En konsekvens av ett afferent perspektiv i ett reportage är att den iakttagande reporterns egna känslor görs osynliga eller underordnas, något som flyttar läsarens möjlighet att bli engagerad bort från reportern och över till dem reportern berättar om, till exempel första världskrigets offer.

Efferent perspektiv innebär att något är ”som uttryckt, tänkt eller känt” av någon i en scen. Så fort denna någon inte sammanfaller med reportern möjliggörs läsarens inlevelse i den personen. Detta perspektiv kan förekomma i en mer eller mindre direkt form, bland annat genom *fri indirekt diskurs*, men också i en mindre vanlig variant, utan koppling till en scen. Det rör sig då om konstruktioner där berättarrösten formulerar tankar eller känslor som verkar höra ihop med en eller flera karaktärer.

De nyare forskningsfälten *kognitiv narratologi* och *narrative empathy* har en betydligt bredare teoretisk bas än diskursnarratologi. Inom dessa försöker man ringa in vad berättelser och berättande är, hur berättelser uttrycks och hur människor reagerar på olika sorters berättelser och berättande. Många inriktningar inom dessa två paraplybegrepp ägnas främst åt relationen mellan text och läsare. Den som i stället vill undersöka tekniken bakom vissa textkonstruktioner kan dock här finna berättarstrategier som kan identifieras utifrån stilistiska kriterier och som kompletterar de narrativa strukturer diskursnarratologin synliggör. När det gäller Hellströms reportage är då två begrepp särskilt användbara. Det ena är det som Monika Fludernik döpt till *reflektorisering*. Denna berättarstrategi motsvarar en variant av efferent perspektiv utan samband med en scen, och den kan identifieras med hjälp av stilanalys.³³ Berättaren tycks här själv anta en karaktärs perspektiv genom att låna en individs eller gruppns ordval för att uttrycka en sorts allmän mening. Resultatet blir att dessa karaktärens tankar eller känslor tycks ”eka” i berättarrösten. Fludernik talar om en ”pseudo-muntlighet”, ”pseudo-orality”, som hon associerar med ”a specific post-modernist style of writing”.³⁴

Det andra begreppet är det kognitivt uppfattade *hypotetisk fokalisation*, som påvi-

sas genom lingvistiska iakttagelser. Det är David Hermans beteckning för hur språket i varierande grad kan signalera en osäkerhet om förhållandet mellan vad som sägs av berättaren och vad som är sant i berättelsens referensvärld (i praktiken: vad i berättelsens innehåll som är konstaterat sant).³⁵ Ju mer av det uttryckta som varken är sant eller falskt i referensvärlden, men som däremot kan vara sant i en möjlig värld, desto starkare blir det hypotetiska draget. Exempel på språkliga konstruktioner som leder till hypotetisk fokalisation kan vara: ”Man skulle kunna”, ”Den som beger sig dit kan få syn på”. Jag kallar även vissa andra konstruktioner för *hypotetiska* utan att osäkerhet signaleras genom språket. Då är det i stället sammanhanget, i form av kontextuell bakgrundskunskap, som styr tolkningen.

Både reflektorisering och hypotetisk fokalisation kan leda till ett narrativt engagemang genom att berättelsen uttrycker flera samtidiga perspektiv och flera möjliga alternativ till vad som har hänt eller kan hända. En sådan mångtydighet kan erbjuda läsaren att fantisera vidare kring vad som berättas och därmed till att tänka sig in i de skildrade personernas situation. Den möjliga effekten på läsaren är alltså kognitiv, samtidigt som båda dessa berättarstrategier kan identifieras genom lingvistisk analys.

Artiklens analyser utförs genomgående på de undersökta reportagetexternas mikro-nivå, stycke för stycke, ibland mening för mening. De begrepp som hittills har nämnts kan användas som verktyg för att synliggöra det narrativa engagemangets två delar, *narrativ inlevelse* och *narrativ medkänsla/narrativ sympati*. Dessa två begrepp kan sägas motsvara Suzanne Keens *narrative empathy* respektive *compassion/sympathy*.³⁶ Jag vill dock understryka att Keens begrepp, som hör hemma inom fältet *narrative empathy*, ska förstås som både (skribentens) teknik och (textens) effekt (på läsaren). Forskningsfältet är främst inriktat på det sistnämnda, det vill säga att undersöka, differentiera och problematisera relationen mellan text och läsare. Mina begrepp syftar enbart på strukturella och stilistiska konstruktioner inom texten, alltså vissa berättar- och stiltekniker.

Med *narrativ inlevelse* ska förstås att läsaren erbjuds att dela de upplevande karaktärernas *deiktiska centrum*, Käte Hamburgers beteckning för karaktärernas *här och nu*.³⁷ *Narrativ inlevelse* hör alltså ihop med berättelsens strukturer. Med *narrativ medkänsla* ska förstås att en upplevande eller berättande reporter explicit uttrycker medkänsla eller sympati med någon av (de andra) karaktärerna, alternativt att texten implicit förmedlar medkänsla eller sympati med en karaktär. Detta begrepp är delvis stilistiskt konstruerat.

Inlevelse, att känna med någon, kan förmedlas oberoende av om läsaren känner sympati för en person eller inte. Det är fullt möjligt att texten erbjuder *inlevelse* i till exempel en mördares tankar, bara berättarperspektivet är internt (efferent perspektiv). Det kan dock även alstras genom reflektorisering i berättarrösten, om det ”pseudo-

”muntliga” inslaget är tillräckligt starkt. Medkänsla/sympati, att känna för någon, innebär å andra sidan att läsaren erbjuds att tycka synd om eller sympatisera med någon utan att nödvändigtvis föreställa sig den personens situation. De två formerna av det narrativa engagemanget kompletterar varandra, samtidigt som de också kan förekomma parallellt.

Begreppet *intressefokus* hämtar jag från Seymour Chatman. Det är en variant av narrativ medkänsla/sympati och kan användas där läsaren erbjuds att dela intresse men inte perspektiv med en karaktär i berättelsen.³⁸ I ett reportage kan detta till exempel ske genom att den upplevande reportern bekymrar sig för hur det ska gå för en person, varpå reporterns intresse för personen förmedlas till läsaren.

I de reportage som analyseras i artikeln växer det narrativa engagemanget fram genom ständiga skiftningar mellan en upplevande reporters afferenta och efferenta perspektiv liksom mellan en upplevande reporter, en berättande reporter, andra individer än reportern och grupper av människor. Detta nyansrika växelspel kan bäst beskrivas med hjälp av en eklektisk metod där en analys av iakttagelser (reporterns och andras, afferent perspektiv) kombineras med en analys av vem som säger eller tycks säga/tänka/känna något (delvis efferent perspektiv). Ibland är dessa ”röster” stilistiskt konstruerade, till exempel genom reflektorisering. I några fall sker ett byte av berättare, vilket kan påvisas både strukturellt och stilistiskt. En sekundär berättare tar då över ordet från en primär berättare och berättelsen blir *intradiegetisk* (Genettes beteckning för en berättelse inom berättelsen).³⁹ Den narrativa inlevelsen följer här berättarröstens förändring. I de kommande analyserna avser jag att visa hur och en av dessa tekniker fyller sin funktion i att förmedla Gustaf Hellströms engagemang för de människor, civila och soldater, som drabbades av första världskriget.

Analys: Internationalist med inkluderande generalisering

Övergripande är reportagen i Gustaf Hellströms *1 ½ mil härifrån står världens största slag* mer essäistiska än sceniskt berättade. Även om samtliga texter innehåller inslag av mimetisk framställning finns här långa passager där berättaren diskuterar de stridande parternas aktioner och krigets effekter för civilbefolkningen. Även i de sceniska passagera förekommer ofta insprängda diegetiskt återgivna kommentarer som någon sorts lägesbeskrivningar, till exempel:

M. Hennion, polispräfekten, har de sista två, tre dagarna haft mycket liten användning för sina omfattande säkerhetsåtgärder och sina poliskonstaplar på de stora stråkvägarna. Allt är stilla. Men människor på trottoarerna, som för varje nytt extrablad rycka till sig

tidningarna, det är allt. Från man till man går frågan: blir det mobilisering eller inte och så nästa fråga: vilken dag rycker ni ut, första, andra, tredje eller fjärde mobiliseringsdagen?⁴⁰

Här återfinns en iakttagares summering av läget, men texten förmedlar också något mer. Genom de avslutande frågorna ger berättaren uttryck för den franska befolkningens funderingar vid den här tidpunkten. I stället för att dela en besökares afferenta perspektiv på Parisborna erbjuds läsaren att föreställa sig deras tankar och känslor i stunden. Med kommande analyser hoppas jag kunna visa att ett sådant erbjudande om inlevelse i och/eller medkänsla med soldater och civila utmärker narrativiteten i Frankrikeboken.

Reflektorisering, intressefokus och illustrerande scener

I de resebrev som Hellström skickade från London några år före stationeringen i Frankrike är putslustigheter i kåserande ton ett återkommande inslag.⁴¹ I Frankriketexterna har ironiska vändningar fått ge vika för allvar. Mer eller mindre omständliga utvecklingar dyker regelbundet upp, men tonen förblir allvarlig och präglad av personlig glöd:

Detta är alltså kriget ... Detta är alltså början till den stora världsbranden. Som en mara har möjligheten därav i årtal legat över Europa. [...] Hur skall jag kunna beskriva de tusentals intryck som de senaste dagarna trängt sig på en, ända från den lördagseftermiddag då trumpetstötar och kyrkklockor kallade man ur huse och förkunnade allmän mobilisering! (23)

Berättaren försöker sedan ändå sätta ord på de scener som den upplevande reportern ser utspela sig: kvinnor som står med förgråtna ögon, män som vandrar mot tågstationerna. Trots att den upplevande reportern i citatet är iakttagare, inte deltagare, döljer inte berättaren sina känslor; denna berättare tillåter sig att visa upp ett personligt engagemang. Berättartekniken spelar här på kontrasten mellan hur reportern på plats ställs inför en till synes omöjlig uppgift ("Hur skall jag kunna beskriva") och de personliga vittnesberättelser som sedan ändå skrivs fram. När ett narrativt engagemang för fransmän under kriget förmedlas är det konstruerat som en sorts "engagemang i två steg", att likna vid Seymour Chatmans begrepp intressefokus: läsaren erbjuds att göra den upplevande reporterns engagemang/intresse för fransmännen och deras sak till sitt eget.

Reportagen växlar sedan mellan att styra det narrativa engagemanget med hjälp av den upplevande och den berättande reportern. Ofta är dock konstruktionen av narrativ inlevelse och/eller medkänsla mer komplex:

Kriget har kommit Paris inpå dörren. Ända till de allra senaste dagarna stod det som en överklig realitet för en. Kanondundret och mitraljöserna voro så långt borta, blodbadets

fasor utspelade sig vid gränsen och mellan Paris och dit var det dagsmarscher. Man visste att en av de största människoslaktningarna krigshistorien känt försiggick däruppe vid Charleroi och Mons. Man visste att ens makes, ens brors, ens sons liv stod på spel, att löpgrafvar fylldes med lik och kanoner rullade över dem som på en landsvägs makadam. Men ändå – man hade ej sett de döda och de sårade hade ännu ej kommit tillbaka. Men för ett par dagar sedan började de komma ... En morgon vaknar jag vid 8-tiden. Nere på gatan spelas Chopins sorgmarsch och ackompanjeras av det dova ljudet av svartklädda trummor. Det är någon mycket hög officer som jordas. Oändliga massor av infanteritrupper med gevärspiporna riktade nedåt, officerare till häst, generaler till fots efter likvagnen, och så åter trupper.

Samma dag på förmiddagen ser jag de första sårade. (40)

Skildringen fortsätter därefter med en beskrivning av sårade soldater.

I citatet kan lager på lager av delvis överlappande berättargrepp skönjas. Inledningsvis är det den berättande reportern som lever sig in i de kvarvarande parisarna som grupp. Man skulle kunna säga att han, via en implicit förmedlad medkänsla, inbjuder läsaren att föreställa sig situationen för en fransk soldathustru, soldatsyster eller soldatmor. Hur kan det kännas att vara den som väntar i ovisshet? Tanken uttrycks hypotetiskt men utan att uppvisa något av David Hermans språkliga kriterier för *hypotetisk fokalisation*.⁴² I stället uppstår det hypotetiska intrycket genom att läsaren vet att berättaren inte är en fransk kvinna som väntar och att konstruktionen i åtminstone en av meningarna ("Man visste att ens makes") därför måste bygga på ett tankeexperiment, en sorts berättarens "inlevelsefantasi". En kombination av kontextuell kunskap om genren (en faktisk, inte en fiktiv skildring) och skribenten (en svensk manlig korrespondent) påverkar alltså tolkningen.

Den hypotetiska formen leder här till någonting mitt emellan narrativ medkänsla och inlevelse, menar jag. Den är förankrad hos berättaren, och det blir pronomenet "man" som möjliggör för läsaren att känna med, i viss mån även tänka sig in i dem som är direkt berörda av kriget. Samtidigt utgör detta ett exempel på Fluderniks begrepp *reflektorisering*, eftersom meningarna som inleds "Man", "Man" och "Men" uttrycker en sorts allmän mening bland parisarna. Den stilistiska upprepningen i form av en anafori i "Man visste" förstärker det känslomässiga intrycket.

De gånger då "man" inkluderar den upplevande reportern i dem reportaget berättar om uppstår ett efferent perspektiv som banar väg för narrativ inlevelse. I exemplet ovan inkluderas reportern troligen i "man hade ej sett de döda". Satsen utvecklas dock inte till en scen där reportern eller någon annan upplever något, vilket är den vanligaste typen av efferent perspektiv. I stället drivs inlevelsen som tankeexperiment ett steg längre, genom att "man" även används för den grupp där en upplevande reporter inte ingår (franska hustrur, systrar, mödrar). Det är detta stilgrepp som väver in ett hy-

potetiskt drag i framställningen och samtidigt inbjuder läsaren att, via sin medkänsla, föreställa sig att ”detta hade kunnat vara jag”. Tekniken är typisk för hur Hellström inte bara redovisar sitt engagemang för parisarna med utgångspunkt i en upplevande reporters känslor på plats (konstruktionen *intressefokus*). Han lämnar berättarens inledande retoriska fråga ”Hur skall jag kunna beskriva de tusentals intryck” till förmån för en berättarteknik som öppnar för möjlig inlevelse med någon annan än reportern själv.

Berättarpassagen i citatet övergår i en scen där den upplevande reportern genom sitt fönster blir vittne till en begravningsprocession. Skiftet från ”man” till ”jag”, liksom tempusskiftet till historiskt presens, understryker att det upplevda ögonblicket nu hamnar i centrum. De preciserade miljödetaljerna förmedlar närvaro (sorgmarschen av Chopin, de svartklädda trummorna, gevärspipornas riktning, likvagnen).⁴³ Samtidigt illustrerar scenen det påstående som föregår den: ”Men för ett par dagar sedan började de komma ...”. Det tidigare, hypotetiska draget förbinds alltså med konkretion.

Scenen är dock anonymiserad så till vida att inga namn nämns. Liknande konstruktioner är typiska för hela reportageboken. Otaliga är de avsnitt där en empatisk berättare resonerar via ett ”man”, och resonemanget understöds av en miniscen som gestaltar hur anonymiserade människor på olika sätt drabbas av kriget (se till exempel sidorna 121 f., 133 f. och 160). Till detta kan läggas att i stort sett alla människor som den upplevande reportern samtalar med, och som i direktcitat återger gripande fragment ur sina livshistorier, presenteras utan namn. En sådan anonymisering gör människor generella, så att de skulle kunna exemplifiera vem som helst som befinner sig eller skulle kunna befinna sig i ett samhälle präglad av krig. En typ av ”inkluderande generalisering” uppstår.

Ett exempel där det är narrativ medkänsla som konstrueras via intressefokus är när den upplevande reportern återser en kvinna, som tillsammans med sin man drev det familjehotell där reportern tidigare bott:

Hon visar med pekfingret bort mot cheminéen, där det står ett fotografi av hotellet i ruiner.

– Det är vad som finns kvar. En kolsvart, förbränd och fallfärdig mur!

Jag vet ej vad jag skall svara. Den kvinnan där i länstolen med det vita, på samma gång trötta ansiktet, med denna sällsamma blick, som på samma gång är slocknad och ropar på hämnd – vad skall man säga henne? Här äro inga beklaganden på sin plats, inga ord, voro de än väl så valda; i detta ögonblick tycker jag att till och med en stum handtryckning skulle vara något taktlöst. (100 f.)

Det visar sig att hotellet har förstörts av tyskar. Den upplevande reportern grips av medkänsla med den anonymiserade kvinnan. Genom att ”jag” har bytts ut mot ”man” i den retoriska frågan ”vad skall man säga henne?” understryks budskapet att denna

medkänsla är vad varje åskådare skulle känna inför den lidande kvinnan. När vi läsare lever oss in i reportern på plats erbjuds vi, i ett andra steg, att dela jagets känslor för kvinnan.

En sådan konstruktion växlar, som tidigare nämnts, med att det är berättaren som uttrycker medkänsla/sympati och även inbjuder till inlevelse. Ännu ett exempel där det senare sker i hypotetisk form är en passage där berättaren kommenterar fransmän som deltog i det fransk-tyska kriget 1870–1871:

Tänk er de gamla gråhårmän och gråhårskvinnor, som varit med *den* gången, för fyrtio år sedan, som känt förödmjukelsen inför den segrande fienden och stått mitt inne i inbördeskrigets helvetiska kaos! Under alla år, som förflutit sedan dess, och starkare för varje år som runnit undan, ha de känt överlägsenheten hos dem, som då segrade [...].

Och så, en stilla, klar höstkval, medan skymningen faller, kommer budet om seger, en verklig, påtaglig seger. Lampan tändes i hast, man tänker ej ens på att rulla ned gardinerna. Vid matbordet sitta en gammal man och en gammal kvinna, hand i hand, lutade över en tidning, stumma: han ler och hon gråter av glädje. Jag har sett dem förut och jag har förstått dem. Jag har inför den synen plötsligt förstått, vad det vill säga att trots all glädje, naturen gjutit in i en människas blod trots alla materiella och andliga gåvor man vetat sig äga, ändock ett helt liv nödgats erkänna: vi äro besegrade. Och så plötsligt kunna säga: *nej!* Jag förstod det när jag såg det ensamma gamla paret med lampan lysande över gråa hjässor ... (94)⁴⁴

I inledningen har ”man”-formen bytts ut mot en direkt uppmaning till läsarna (”Tänk er”) att föreställa sig känslorna hos de franska män och kvinnor som levt med minnet av förlusten mot tyskarna i det tidigare kriget. Genom hypotetisk fokalisation inbjuder berättaren alltså till såväl inlevelse som implicit förmedlad medkänsla.⁴⁵ I andra stycket övergår uppmaningen i en konkret miniscen, där den upplevande reportern betraktar ett enskilt, äldre par. Nu används ”man” i ”man tänker ej ens på att rulla ned gardinerna” så att situationen generaliseras till något läsaren antas känna igen sig i.

Mannen och kvinnan har anonymiserats och kan därmed sägas representera många andra människor med liknande erfarenheter, något som också uttrycks explicit, genom ”Jag har sett dem förut”. Samtidigt konstrueras en medkänsla eller sympati via intressefokus, som knyts till det enskilda paret genom att det nu är den upplevande, inte den berättande reportern som föreställer sig känslorna hos just detta par. Uttrycken ”jag har förstått dem” och ”vad det vill säga” uttrycker reporterns inlevelse, som i ett nästa led erbjuds läsaren. Det generella i styckets inledning (alla fransmän som har minnen från det tidigare kriget) knyts via scenen till det enskilda (paret som reportern på plats iakttar), varpå det enskilda, genom anonymiseringen, görs representativt och på så vis öppnar sig (tillbaka mot) det på en gång inkluderande och generella.

Den sista meningen i det senaste citatet blir till en mild idealisering eller romantisering av det gamla paret. Samma tendens märks på många ställen i boken, särskilt i porträtten av ett antal militärer av högre rang.⁴⁶ Det är rimligt att anta att sådana romantiseringar är en produkt av sin tid. För en sentida läsare menar jag att sådana formuleringar blir till en typ av raster, som till viss del hindrar ett narrativt engagemang – något som knappast var skribentens avsikt.

Frankrikereportagen skapar ofta kontraster mellan det berättaren beskriver och det som han menar saknar ord. Jag har tidigare återgett: ”Hur skall jag kunna beskriva”, följt av just känslolösa beskrivningar (23 f.). Ett annat exempel är när den upplevande reportern får se ett ambulanståg med sårade soldater: ”Och man ser – – – nej, man *vill* inte se!” (135, Hellströms kursivering.) Denna typ av kontraster förekommer ofta tillsammans med en tendens att tematisera lidandet och vad som är värst. När Hellströms upplevande reporter besöker fronten tillsammans med andra journalister önskar han att de ”som skrävat om krigets skönhet” hade fått se vad han just bevittnar. Men, noterar berättaren, de skulle inte ha fått tillfälle att se ”*det allra värsta*” (133, Hellströms kursivering.) Texten fortsätter:

Den scenen i skräckdramat spelas mellan de två fientliga linjerna och i den tillfälliga ambulansen bakom tredje linjens skyttegravar. Det värsta är ej döden. Det värsta är lidandet, timmarna – och kanske dygnen – innan man ”plockas in” av landsman eller fiende, timmarna medan man ligger på marken med soldater trampande över en och shrapnels eller granater som åskslag över en, till dess räddningen kommer, en räddning som ofta ändrar med döden. Det värsta får man ej se, förrän man är alldeles inpå ett två timmar gammalt slagfält, där de ”obotliga” sluta sin resa med en bön, med en hälsning hem, med ett Vive la France, med ett skri. (133, kursiveringen av ”Den” är Hellströms egen, resten är mina kursiveringar.)

Utgångspunkten är alltså vad besökarna får se och vad krigsromantiker borde få se. I början på citatet har dock berättaren lämnat den scen som tidigare skildrats; det är som om den upplevande reporterns iakttagelser inte är tillräckliga. I stället förmedlar ”man” i ”man ’plockas in’” och ”medan man ligger på marken” en soldats hypotetiska erfarenhet (efferent perspektiv och reflektorisering från och med ”Det värsta är ej döden”), medan ”man” i ”får man ej se, förrän man är” tycks föra läsaren tillbaka till en besökares afferenta perspektiv. Redan efter ordet ”slagfält” blir dock framställningen på nytt hypotetisk, och uttrycker berättarens försök att föreställa sig en soldats tankar, ögonblicket innan han stupar.⁴⁷ Konstruktionen skapar en dubbelexponering av två tidpunkter: den då journalistgruppen bevittnar ett slagfält och den då soldater två timmar tidigare stupar just där. De stilistiska upprepningarna (anaforer, kursiverade av mig) liksom tretalet i ”Det värsta” förstärker här det narrativa engagemanget, uppfattat som både inlevelse i och medkänsla med sårade soldater.

”Det värsta” lidandet kan aldrig fångas av betraktaren, eftersom han inte var där när det utspelade sig; det kan inte uttryckas av besökaren. Och ändå är detta precis vad berättaren försöker att göra.

Intradiegetiskt berättande och muntlighet

På flera ställen i reportageboken från Frankrike kommer enskilda soldaters berättelser till uttryck i långa direktcitat i jag-form. Ibland sträcker sig dessa avsnitt över flera boksidor. Jaget tillhör då en anonymiserad soldat, som berättar i form av ett vittnesmål från krigets fasor. Den narrativa inlevelsen förmedlas så att läsaren erbjuds att i direkt form dela *deiktiskt centrum* med ett sådant upplevande jag. Ett exempel:

– Vi kommo hit, fortsatte sergeanten, i ett tåg med sårade. Där voro de som kommo från högra flygeln borta vid Meustrakten. Vet ni vad de berättade? Jo, att floden var full med lik som en timmerstocksflod i Kanada som man ser på en kinematograf, ni vet. Förbanne mig, jag skulle ha trott att det inte var annat än en sådan där skepparhistoria den där Jacobs skriver. Men jag har sett Charleroi och jag förstår att det är sant. Good God, de där tyskarna, som dom *vråker* fram folk. Det är som tjocka, vandrande murar, och när man har fått koll på ett par led står där nya bakom. Så var det hela tiden. Deras officerare äro tappra, och det förefaller som om de fått befallning att inte spara på människor, men de stackars djävla soldaterna – ni skulle se dom, sir, under ett bajonettanfall, hur dom sluter ögonen och vänder ... Och när dom inte kan komma undan blinkar dom ... så där, sir, och kryper samman, så här, sir ... Stackars satar! (66 f.)⁴⁸

Avsnittet är hämtat ur ett längre samtal mellan den upplevande reportern och några engelska soldater. Samtalet övergår i en sergeants berättelse, som då och då avbryts av korta inpass från de andra. Vad sergeanten säger utformar sig till en *intradiegetisk berättelse* (en berättelse inom berättelsen). I citatet ovan kan vi se att den berättande sergeanten uttrycker sig livfullt och dramatiserar sitt framförande. Inte minst vänder han sig, genom metakommentarer, direkt till sin åhörare (den retoriska frågan ”Vet ni vad de berättade?” liksom det efterföljande ”ni vet”, det upprepade ”sir” i slutet på citatet). Han kommenterar också sin egen berättelse genom utrop som ”Förbanne mig” och ”Stackars satar!” Man kan till och med tolka hela texten från och med ”Förbanne mig” som en enda lång kommentar från berättaren, och då inte till vad han själv, som upplevande karaktär, har bevittnat utan till vad han har fått höra från soldater som engelsmännen har mött (”de som kommo från högra flygeln”). Just här får vi därmed en berättelse inuti en berättelse inuti en berättelse.

Vårt att notera är vidare den narrativa medkänsla som på slutraderna smygs in med de tyska soldaterna. Dessa beskrivs främst som redskap i händerna på en krigsmaskin,

och det avslutande ”Stackars satar!” beklagar öppet deras belägenhet. Visserligen är detta inte den berättande reporterns ord, men det är ändå Hellström som har valt ut repliken. Den pekar mot idén att enskilda tyskar inte kan göras ansvariga för kriget.

Som tidigare nämnts hittar den upplevande reportern vid ett tillfälle familjen som skötte hotellet där han tidigare bott. Hotellet finns inte kvar eftersom det har bränts ner av tyskar. Den före detta ägarinnan sitter stum medan hennes dotters berättelse breder ut sig över fyra sidor. Ett utdrag lyder (”henne” i stycket efter dialogen syftar på berättarens mamma):

Vid ettiden slog den första bomben ner. Det var nära katedralen. I tre timmar fortsatte bombardemanget. [...] Vid halvfemtiden kommo de tyska kavalleristerna, dödshusarerna, påstår man. Så kom en automobil med flera officerare och körde till märjet för att söka borgmästaren. En stund efter satt en trupp kavallerister av utanför vårt hotell. De kommo in i kaféet med revolverar i händerna och omringade mamma. (Pappa var ute i sta'n för att söka reda på vad som skulle komma att ske.)

- Fransmän här?
- Inga fransmän här!
- Men officerare mäss här!
- Inga fransmän här!
- Låt se!

Och med revolverarna riktade mot henne befallde de henne visa vägen in till officersmässen. Där fanns ju, som ni vet, fotografier och tavlor med officerare på, bataljstycken från 70 och 71, där 3:e husarerna varit med. Krasch, krasch, krasch! Allt i bitar!

- Var är vinkällaren?

De visades ned i källaren. De läto bära upp all champagne, bourbogne, bordeaux, vermouth och likörer. Så bad de att få se rummen.

[...]

På fjärde dagen kom det order om reträtt. De voro på väg till Paris. Då började det brinna. Hela Rue de la République, vart och vartannat hus, ända ner till kasernerna. Då flydde vi. Det var då pappa blev galen. Det brann hos oss. Och ändå spelade grammofo-
nen där uppe, där några glömt sig kvar. O, monsieur, handgranater och petrolium! Vi flydde! Vi fingo tag i en häst och kärra hos en bekant på vägen till Chantilly. Vi höllo på i två dagar hit till Paris. O, monsieur, vilka dagar!

Den gamla sitter stum och orörlig. Jag tänker på Tysklands mest berömda män, som säga: Det är icke sant att – Ha de hört sig för i Senlis? Ha de hört sig för i Louvain?, i Reims, i Arras – – –? (103–106)

Här finns ingen tredje berättare innesluten i sekundärberättelsen, däremot en intradiegetiskt återgiven dialog. Texten är händelsedrivna på ett annat sätt än i det förra exemplet. Livligheten känns dock igen, liksom tilltalet till en underförstådd reporter (”som ni vet”, ”O, monsieur”). Det oftast okonstlade språket i vittnets berättelse påminner

om hur ett barn kan tänkas berätta ("Då flydde vi. Det var då pappa blev galen. Det brann hos oss.") Handlingar och händelser radas upp och kronologin understryks av att klockslag och dagar nämns, allt stildrag som kan tänkas ligga det spontana, muntliga berättandet nära. Detaljerna är vidare väl preciserade och av ett slag som kan antas fastna i minnet, som att de tyska soldaterna tog för sig ur vinkällaren och att en gramofon spelade medan hotellet brann upp.

Narrativ inlevelse uppstår i avsnittet genom att läsaren bjuds in att dela dotterns upprördhet över allt som har hänt hennes familj. Perspektivet är efferent ifrån hennes utgångspunkt. Berättelsen kommenteras slutligen av primärberättaren, som formulerar den upplevande reporterns reflektion när han betraktar den äldre kvinnan. Hon har suttit tyst under hela dotterns berättelse. I bilden av henne finns en implicit förmedlad medkänsla, som läsaren erbjuds att ta del av via den upplevande reporterns engagemang för kvinnan och hennes öde. När namnen på franska småstäder räknas upp antyds att civila på andra håll drabbats på samma sätt som kvinnan i Senlis. Hon görs därmed till representant för alla civila som fått sina liv förstörda av tyskarnas framfart. Även här skapar generaliseringen – greppet att generalisera enskildas erfarenheter – en känsla för alla läsare att dela. Ett narrativt engagemang.

Upplevelsen i centrum

I slutet på artikelsamlingen från Frankrike blir det vanligare att "man", omväxlande med "jag", syftar på en besökande reporter. Tillsammans med andra utländska journalister fick Gustaf Hellström under sensvåren 1915 göra en resa till fronten, där fransmän och tyskar låg nergrävda i skyttegravar mitt emot varandra. Samlingens senare reportage skildrar denna resa. Här blir texten påtagligt mer präglad av mimetisk framställning än i övriga delar av boken. De sceniska avsnitten blir både fler och längre, och för första gången dominerar historiskt presens som berättartempus. Det är som om själva närheten till slagfälten fordrar att upplevelsen och ögonblicket hamnar i centrum, medan berättarens reflektion och polemik tonas ner. Nu blir också den upplevande reportern framför allt ett vittne, om dock ett vittne som ibland överväldigas av vad han ser:

Hur ser det ut nu däruppe?

Förödelse är inte det rätta ordet. Ty på marken blomma gullvivor och liljekonvaljer, och i ett och annat träd, vars krona ännu är kvar, dikta trastar kärleksvisor, och längre bort håller göken på att stamma.

Men för resten – – –

Åttio procent av träden stå med avbrutna kronor. En jättestorm av granater har knäckt stammarna. Kronorna ligga bredvid. *Det är som ett snår, en djungel mellan de splittrade träden. Och marken! Jag tänker inte längre på hålen, plöjda av granater. De intressera en*

knappast längre. *Men* mellan gullviva och liljekonvalj ligger allt det, ett slag lämnar efter sig. Gravar, gravar och åter gravar. Uniformspersedlar av alla de slag, tyska ”feldgrau” vapenrockar, franska mörkblå uniformskappor, skjortor och byxor och kalsonger och kängor, tyska stövlar, uniformsmössor och pickelhuvor, splittrade gevärskolvar och allt tänkbart och otänkbart. Och på allt detta fläckar ... *Man behöver ej vara en av staten anställd kemist för att förstå, vad de fläckarna äro.* Det är blod. Vi bana oss tysta fram i denna bråte av gren och grav och *det, som en gång klätt en stridbar kropp, allt det som klätt dem, som var och en i sin stad trott på rättvisa i sin sak och stupat för den.* Vi gå stumma med hatten i hand. Officerarna föra handen till mössan vid varje litet snett och vitt träkors, saluterande fiende likaväl som landsman.

Trasten sjunger, göken gal.

Plötsligt huka vi oss instinktivt ned – vi civila. Pssssssssssss – bang, bang!

Qu'est-ce que c'est que ça!

Det har kommit ur oss, ej som en fråga man väntar eller tänker att få svar på. Det är ett utrop, sådant som när ett åkslag oväntat kommer fönsterrutorna i ens rum att springa.

Pssssssss – bang, bang!

Det är ett ljud, omöjligt att beskriva. Det är, som om en jättesiren tjutande rullat genom luften: Ett skrik, en kvidan, som slutar med ett buller, som om hundratals jättekastruller slungats från himlen mot ett stengolv.

– Nu har det börjat, säger översten. Det är vår 75:a. (144 f., mina kursiveringar.)

Avsnittet börjar med en retorisk fråga, som öppnar för läsaren att föreställa sig den gestaltade scenen visuellt. I reportagebokens mimetiskt framställda passager är de visuella intrycken generellt dominerande och understryks flera gånger av något som bokstavligen hjälper den upplevande reportern att se. Vid ett tillfälle befinner sig reportern vid fronten och får syn på upphängda lik. Då förstärks seendet, som ett sätt att vinna kunskap, av ett periskop framför reporterns ögon (158 f.). Vid ett annat tillfälle fylls samma funktion av kikare som aktiveras genom istoppade mynt och som man kan använda för att närmare studera tyska bombplan när de flyger över Paris (58). Ännu ett exempel är när gaslyktor släcks och rörliga strålkastarkäglor tillsammans med månljus visualiserar zeppelinare, en syn som berättaren dröjer vid med associationer till Jules Verne (111). Ett fjärde exempel kommer även det från de utländska journalisternas besök vid fronten: ”Vi sätta kikarna för ögonen och låta dem med minutiös noggrannhet glida över varje meter av landskapet framför oss.” (140) Beträktandet, i form av den fysiska reporterns insamlingsmetod på plats i Frankrike, förvandlas i texten till ett seendets afferenta berättarperspektiv och därmed till en särskild ögonvittnesestetik. Uttrycket har jag lånat från Sara Danius för en framställningsteknik inom den litterära realismen. Den utgår särskilt från synsinnen, från idéer om seendet som princip, och den motsvaras i texten av mimetisk framställning, ett externt berättarperspektiv och yttre miljödetaljer som åstadkommer en Barthesk verklighetseffekt.⁴⁹

I den längre passagen ovan hjälper även ljudintryck till att levandegöra scenen (fågelsång och kanonmuller). Perspektivet är huvudsakligen afferent, och vi kan notera att ”man” i det långa mittenstycket inte syftar på en deltagare i kriget utan den här gången på det besökande ögonvittnet. En återkommande stilfigur är kontraster – mellan å ena sidan gullvivor; liljekonvaljer; trastarnas kärleksvisor och gökens galande, å andra sidan kanonens utbrott; hålen efter granater; gravar; kors och lämningar efter dödade soldater. Detaljerna får en särskild massverkan genom alla klädesplagg och vapenfragment som räknas upp. Rikedomen av intryck och detaljer möjliggör läsaren känsla av att tycka sig vara på plats, det vill säga den förmedlar narrativ inlevelse.

Även här, där det upplevda ögonblicket är centralt, har en berättares kommentarer smugits in (kursiverade av mig). De används dock inte till efterhandsreflektion utan till att förstärka den upplevande reporterns reaktioner i stunden. (”Men förresten – –”, som kontrasteras mot den inledande retoriska frågan; utropet om marken; kommentaren om blodet; ljudet som är ”omöjligt att beskriva” – se mitt tidigare resonemang om att försöka beskriva det som inte låter sig beskrivas.) Berättarperspektivet i avsnittet får ibland efferenta inslag, eftersom inte bara den upplevande reporterns iakttagelser utan även hans upplevelser och reaktioner betonas. Genom dem erbjuds läsaren att associera till de soldater som nyligen har dött på den beskrivna platsen. Den implicit förmedlade medkänslan med dem förstärks av att officerarna gör honnör för de träkors som gruppen passerar. På ett ställe blir erbjudandet till läsaren explicit genom berättarens medkännande reflektion som inleds: ”det, som en gång klätt en stridbar kropp”.

Man kan vidare notera att både tyska och franska kvarlämningar nämns och att officerarna uppges passera träkorsen ”saluterande fiende likaväl som landsman”. Jag har tidigare kommenterat ett avsnitt där en anonym sergent utropar ”Stackars satar!” om tyska soldater. I citatet ovan hittar vi alltså ännu ett exempel på att Hellström vill visa upp även tyskar som krigets offer.

Bilden av kriget som ett grymt, nyckfullt och slumpmässigt drabbande vidunder blir också den som får avsluta det sista reportaget i serien från besöket vid fronten:

Och en dag, då de hunnit gräva sig under fiendens skyttegravar och minorna lagts och en tändsticka satt eld på träden, så – – – så skall tyskarnas konstrika underjordiska fästning bli en enda djup jättegrav. Och när jordpelarna sjunkit tillbaka igen, skall den vara fylld av sönderslitna lik och lemlästade levande och skrik och förbannelser och allt jordiskt helvete.

Såvida inte – – – såvida inte *de* hinner före i denna spännande sköldpaddskapplöping.

Ty, sådant är kriget, då de, som vilja förgöra varandra, ligga alltför nära. (162 f.)

En framtida effekt av franska minor målas inte upp som något tyskarna skulle förtjäna utan som en förödelse full av lidande, som ”ett jordiskt helvete”. I den avslutande meningen jämställer berättaren de två stridande parterna. Här används en hypotetisk konstruktion (den här gången hypotetisk fokalisation genom uttrycket ”Såvida”) för att implicit förmedla medkänsla. Genom den tar berättaren dels ställning mot kriget som sådant, dels, och framför allt, förmedlas ett narrativt engagemang med alla enskilda som drabbas oavsett nationalitet.

Gustaf Hellströms krigsreportage i ett komparativt perspektiv

I detta avsnitt sammanfattar jag analysens viktigaste slutsatser, samtidigt som jag placerar in Gustaf Hellströms krigsreportage i en bredare, i första hand svensk reportage-tradition. Avslutningsvis diskuterar jag i en friare form vissa tematiska likheter mellan *1 1/2 mil härifrån står världens största slag* och Stig Dagermans reportagesamling *Tysk höst från 1946*.

Gustaf Hellströms berättarteknik i Frankrikeboken spelar lika mycket med den berättande som den upplevande reportern när ett narrativt engagemang konstrueras och uttrycks. På så vis är han mer tidstypisk än den samtida Ester Blenda Nordström, som Margareta Stål funnit var först i Sverige med att genomgående använda en scenisk stil i sina reportage.⁵⁰ I stort är vidare Hellströms reporterroll begränsad till rollen som besökande journalist. Även på den punkten är hans reportage mer traditionella än Nordströms, där den upplevande reportern antar olika deltagande roller.⁵¹ I gengäld utnyttjar narrativiteten hos Hellström texternas berättarposition på ett komplext och för reportagegenren även i dag ovanligt sätt, där inslag av reflektorisering och hypotetiska konstruktioner möjliggör såväl narrativ inlevelse som narrativ medkänsla.

Reportagegenrens utvecklingslinjer och olika traditioner har inte undersökts mer övergripande inom vare sig svensk eller internationell narratologisk forskning. Mitt eget försök att kartlägga genren inom Europa och USA tyder på att vad man kan kalla *ögonvittnesreportaget*, som växte fram parallellt med den litterära realismen, länge dominerade.⁵² Denna typ av reportage är vanlig än i dag och återger utan större komplexitet en upplevande reporters intryck på en plats varvade med bakgrundsinformation och några repliker från personerna på platsen. Under decennierna närmast före och efter förra sekelskiftet avbröts dessutom de sceniska inslagen ofta av långa avsnitt av rent informativ karaktär och/eller reflektioner från berättaren, ofta i en lite ”pratig” stil.⁵³ Mer litterära inslag – som utarbetade scener, interna perspektiv i tredje person och reflektorisering – går att spåra i reportage från början på 1900-talet men blev vanliga först med amerikansk *new journalism* under 1960-talet.⁵⁴ Mot denna bakgrund

kan man uppfatta både Nordström och Hellström som före sin tid rent berättartekniskt, om än på olika sätt.

Pronomenet ”man” är inte ovanligt i äldre, svenska reportage. Fortfarande under mitten av 1900-talet kunde det användas av Barbro Alving, signaturen Bang, och reportrar samtida med henne, men då som synonym för ”jag”, det vill säga för reportern själv. I Hellströms reportagebok från Frankrike får detta uttryck en mer mångtydig innebörd och dessutom en nyckelställning. Ibland inkluderar det en upplevande reporter, ibland en berättande reporter, men oftare betecknar det franska soldater eller franska civila. I de senare fallen knyts essäistiska och generella resonemang om hur fransmännen drabbats av kriget till illustrerande scener där enskilda, anonymiserade människor får representera de krigsöden som reportageserien belyser.

Frankrikereportagen rymmer olika former av hypotetiskt berättande, som både förmedlar narrativ medkänsla och en viss narrativ inlevelse. Narrativ medkänsla möjliggörs även när den uttalas explicit av berättaren eller förmedlas implicit av vad läsaren får veta om soldater och civila. Andra gånger byggs ett narrativt engagemang upp i två steg, då reportern på plats – i form av ett ”jag” eller ett ”man” – via konstruktionen intressefokus engagerar sig i en individs eller en grups öde och detta engagemang sedan erbjuds läsaren. Återkommande antar vidare berättarrösten ett efferent perspektiv utan att detta kan knytas till en specifik scen. På så vis skapas överlagringar av parallella nivåer i berättelsen, såväl när det gäller tidpunkter som perspektiv. Denna typ av reflektorisering har hos Hellström inkännande förtecken och uttrycker franska erfarenheter och tankesätt som om de vore berättarens egna.

I de reportage som utspelar sig vid fronten är de mimetiskt framställda avsnitten fler och längre, och för första gången dominerar historiskt presens som berättartempus. Detta bidrar till att upplevelsen och ögonblicket hamnar i centrum, medan berättarens reflektion tonas ner. Här förmedlas huvudsakligen den upplevande reporterns iakttagelser, vilket gör perspektivet afferent, men i viss mån även känslor, något som faller in efferenta stråk i berättelsen och möjliggör narrativ inlevelse. Reportern på plats är i dessa scener ett ”kännande vittne”, och de visuellt beskrivande inslagen blir centrala för den kunskap som förmedlas om reportagens verklighet. En typ av ögonvittnesestetik uppstår där kontextuell praktik övergår i textuell estetik. När den upplevande reporterns känslor uttrycks explicit eller förmedlas implicit som medkänsla blir också här båda typerna av narrativt engagemang möjliga.

Ett stildrag som kan sägas motverka en nutida läsares engagemang är när soldater eller civila av berättaren framställs i ett romantiserat skimmer. I dessa avsnitt kan man anta att ett tidsanknutet raster har varit verksamt.

Gestaltningen i Frankrikeboken är som mest livlig och direkt i ett antal intradiegetiska berättelser där enskilda, anonymiserade människor med egna ord lämnar vitt-

nesmål om hur de har drabbats av kriget. Här hittar vi också de starkaste efferenta perspektiven. Ett narrativt engagemang förmedlas med de enskilda ödena men också, tack vare anonymiseringen, med dem som de enskilda samtidigt representerar. Det rör sig då om en narrativ inlevelse; läsaren erbjuds att dela deiktiskt centrum, här och nu, med karaktären i den intradiegetiska berättelsen. Narrativiteten i dessa avsnitt pekar fram mot det jag i min inventering av reportagegenrens uttrycksformer har kallat *det röstgivande reportaget*.⁵⁵ Den skrivande reportern ger i sådana texter röst åt ett annat berättarjag än sitt eget.

Detta var något som tillämpades i Sverige inom 1960- och 1970-talens så kallade *rapportböcker*, visar Annika Olsson i en avhandling om rapportgenren.⁵⁶ Hon talar om ”koncentrerade berättelser i monologform” som bland annat går tillbaka på en tradition av *oral history*, insamlade muntliga berättelser inom folklivsforskning och liknande. Sett till ämnesvalet (de intervjuade kom från socialt utsatta miljöer) liknade rapportböckerna en kombination av reseberättelser och sociala reportage.⁵⁷ Formen var dock relativt enkel ur ett narratologiskt perspektiv, utan tydliga växlingar mellan olika berättarnivåer, och genren, som till stor del var en svensk företeelse, dog så småningom ut.⁵⁸

En liknande men mer komplex berättarteknik vann dock internationell uppmärksamhet när den belarusiska dokumentärförfattaren Svetlana Aleksijevitj 2015 tilldelades Nobelpriset i litteratur för sina vittnesberättelser. I hennes böcker, som också har kallats ”reportage”, varvas en berättarröst som stilistiskt ligger nära en muntlig berättartradition med att berättaren klyvs i två röster, en tydligt framträdande och en indirekt anad, och att berättarögonblick från flera tidpunkter tycks överlagra varandra. En sådan, intradiegetiskt konstruerad berättarteknik är och har varit mycket ovanlig i reportagesammanhang.⁵⁹ Att Hellström redan 1915 använde inslag av en liknande teknik måste därför anses uppseendeväckande.

Ett annat verk som på vissa sätt skulle kunna jämföras med Hellströms krigsreportage är Stig Dagermans legendariska samling reportage från Efterkrigstyskland 1946, *Tysk höst*. Likheter finns i hur både *Tysk höst* och *1 ½ mil härifrån står världens största slag* generaliserar det enskilda med hjälp av en berättarteknik som möjliggör läsarens inlevelse i och medkänsla med ett krigs alla offer. Tekniken består i att knyta scener som får en illustrerande funktion till övergripande teoretiska resonemang; i hur pronomenet ”man” används för att upprätta en förbindelse direkt mellan läsaren och de människor reportagen berättar om samt i att dramaturgiskt utnyttja kontrasten mellan ett vittne, som inte klarar att beskriva sina iakttagelser, och den skildring som sedan ändå följer. Här finns också en likhet i att tematisera lidandet som sådant.⁶⁰

Ser vi bortom narrativiteten skulle en likhet kunna finnas mellan Hellström och Dagerman i själva syftet med att, på ett inkluderande sätt, generalisera enskilda människöden. Det professionella engagemang som föregår texternas narrativa konstruk-

tioner är knutet till yrkesrollen, men till det kommer ett personligt engagemang, som rimligen också lämnar avtryck i texten. Exakt hur ett sådant samband ser ut kan vi bara gissa oss till. När det gäller Hellström och Dagerman vet vi dock en hel del genom forskning och, inte minst, genom avsnitt i reportagen och andra typer av texter där berättaren öppet uttrycker principiella ståndpunkter. Man skulle därför kunna anta att Hellströms upptagenhet vid 1910-talets stora frågor, som militarismen och sociala klyftor, spelar roll för den gränsöverskridande blick som narrativiteten förmedlar i Frankrikeboken. Det är också troligt att det humanistiska budskapet i reportagen av både Dagerman och Hellström kan knytas till de två författarnas ideologiska ställningstaganden, där intressanta likheter kan spåras.

Olof Lagercrantz skriver om *Tysk höst* att ”det är i kraft av sin direkta och omedelbara medkänsla Dagerman gör sådan verkan. Flertalet som såg Tyskland dessa år kunde ej befria sig från en dömande attityd som gjorde deras ögon skumma för vad som skedde.”⁶¹ Utöver en tydligt litterär form var den icke-dömande attityden också det som främst skilde Dagermans tyska reportage från andra svenska böcker och artiklar om Tyskland under åren efter krigsslutet, konstaterar Karin Palmkvist.⁶² Vi kan skymta en liknande attityd i Hellströms krigsreportage, till exempel i de tidigare citerade slutraderna ut samlingens sista reportage.

I *Tysk höst* argumenterar berättaren för att begrepp som ”kollektiv skuld” inte är meningsfulla, eftersom andra världskriget var en följd av ett statssystem som krävde odelbar lydnad av sina medborgare. Han tillägger: ”Men är inte samma lydnad när allt kommer omkring det betecknande för individens förhållande till sin överhet i alla världens stater.”⁶³ Lidandet bland hemlösa, hungrande tyskar kan därför inte enkelt avfärdas som självförvållat, menar han. Diskussioner på detta tema är en röd tråd genom reportagesamlingen och har säkert sin grund i Dagermans väl kända syndikalistiska livssyn.

Även Hellströms berättare för principiella resonemang. Å ena sidan tar han starkt ställning för Frankrike och mot Tyskland, denna gång i det första världskriget. Å andra sidan kan man i hans syn på enskilda tyskar hitta en parallell till hur Dagermans berättare argumenterar. Hellströms berättare beskriver att tysken är:

disciplinerad och mobiliserad av en stor militär generalstab. [---] låt krigsbudet komma och han är en av de första som – denna gång uniformsklädd – tågar in i samma land, visar sina bröder vägen och leder dem till rätta. Det är väl mycket troligt att han ej gör det med lätt hjärta, men han *måste*! Vilka älskansvärda egenskaper han personligen än äger, vilken hög bildning han än besitter, när hans högsta kommersiella eller militära krigsherre bjuder det, blir han preussare. [---] Han är ett offer, han måste bli ett offer för ett politiskt system, som när det gäller, ej blinkar ett ögonblick att riva sönder neutralitetstraktater.” (49 f.)

Ett ”preussiskt system” definieras sedan som ”den järnhårda disciplinens, den blindade lydandens” system (50). I princip gör Hellströms berättare med andra ord samma analys som Dagermans berättare gör ett världskrig senare: krig utlöses och upprätthålls inte av individer utan av system som tvingar fram en gränslös disciplin och en reservationslös lydand. Individer kan därför inte ställas till svars för ett krigs verkningar. En konsekvens av en sådan analys är att ytterst solidarisera sig med alla krigets offer, tyskar som fransmän, civila som soldater. Både Hellströms och Dagermans berättarteknik skulle kunna tolkas som en direkt följd av en sådan hållning, där inte bara ett professionellt utan också ett personligt engagemang omsätts i ett narrativt engagemang.

NOTER

- 1 Gustaf Hellström, *1 ½ mil härifrån står världens största slag. Gustaf Hellström i första världskrigets Frankrike* (Gustaf Hellström-sällskapets skriftserie 2), red. Lennart Leopold & Sigurd Rothstein, Visby 2014 [1914–1915].
- 2 Cecilia Aare, *Reportaget som berättelse. En narratologisk undersökning av reportagegenren*, diss., Stockholm 2021, s. 15–23.
- 3 Se Gunnar Elveson, *Reportaget som genre*, Uppsala 1979, s. 15; Lars J. Hultén, *Reportaget som kom av sig. En analys av reportaget som textform utifrån produktionsperspektivet och sändarrollen med betoning på reporterns personliga tonfall, En undersökning av reportaget i några landsortstidningar 1960–1985*, diss., Stockholm 1990, s. 52–55; Jo Bech-Karlsen, *Reportasjen*, Oslo 2000, s. 216 f.; Karl Nikolaus Renner, ”Facts and Factual Narration in Journalism”, i *Narrative Factuality. A Handbook*, red. Monika Fludernik & Marie-Laure Ryan, Berlin 2020, s. 470 f. och Aare 2021, s. 9 f.
- 4 Cecilia Aare, ”A Narratological Investigation of Eyewitness Reporting. How a Journalistic Mission Affects Narrative Structures of the Text”, *Brazilian Journalism Research*, 14, 2018:3, s. 676–699.
- 5 Georg Scheutz, ”Scener på Vaxholm den 3 september 1819”, *Anmärkaren* 11.9.1819 och 6.10.1819, återges i ”Reportagets födelse”, *Pressens profiler. Ett urval journalistiska texter med inledning och kommentarer*, red. Ingemar Oscarsson & Per Rydén, Lund 1991, s. 39–51. Antologins redaktörer utnämner detta reportage till det äldsta svenska dagstidningsreportaget medan de anger 1890-talet som genombrottsperiod för genren, se Ingemar Oscarsson & Per Rydén i *Pressens profiler* 1991, s. 40. Det gör även Bech-Karlsen 2000, s. 64 f.; John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism*, Amherst 2000, kap. 2, och Michael Schudson, *Discovering the News. A Social History of American Newspapers*, New York 1978, s. 71–77.
- 6 Denis McQuail, *Journalism and Society*, London 2013, s. 22–25.
- 7 Britt Hultén, ”Undersöka, berätta, förändra”, i Britt Hultén, *Förändra verkligheten! Det sociala reportaget från Zola till Zaremba*, Stockholm 1995, s. 7–17.

- 8 Johan Jarlbrink, *Det våras för journalisten. Symboler och handlingsmönster för den svenska pressens medarbetare från 1870-tal till 1930-tal*, diss. Linköping, Stockholm 2009, s. 43–45.
- 9 Jan Ekecrantz & Tom Olsson, *Det redigerade samhället. Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnuftets historia*, Stockholm 1994, s. 129.
- 10 Ekecrantz & Olsson 1994, s. 129 f.
- 11 Jarlbrink 2009, s. 169 och 172.
- 12 *Tidningskvinnor 1690–1960*, red. Kristina Lundgren & Birgitta Ney, Lund 2000, s. 122.
- 13 Jarlbrink 2009, s. 131–142, 160 f. och 259–264.
- 14 Jarlbrink 2009, s. 161.
- 15 Jarlbrink 2009, s. 263.
- 16 Sverker Oredson, ”Gustaf Hellström i ny presshistoria”, i *Världsreportern från Kristianstad. Kring Gustaf Hellströms journalistik i Dagens Nyheter* (Gustaf Hellström-sällskapets skriftserie 3), red. Lennart Leopold & Roland Persson, Visby 2015, s. 41.
- 17 Oredson 2015, s. 42.
- 18 Peter Forsgren, ”Jag är ett mellanting’. Klass och kolonialism i Gustaf Hellströms bildningsroman *Kärlek och politik*”, *Sammlaren* 2018, s. 79–96.
- 19 Staffan Björk, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, Stockholm 1970 [1953], s. 272.
- 20 Bengt Tomson, *Gustaf Hellström och hans väg till Snörmakare Lekholm får en idé*, diss., Stockholm 1961.
- 21 *Världsreportern från Kristianstad* 2015.
- 22 Ingemar Hermansson, *Att vidga sitt synfält – Gustaf Hellström: författare och utrikeskorrespondent*, Stockholm 2003.
- 23 Jan Eklund, ”Reportern som försvann”, *Dagens Nyheter* 6.12.2003.
- 24 Åke Lundqvist, *Kultursidan. Kulturjournalistiken i Dagens Nyheter 1864–2012*, Stockholm 2012.
- 25 Ibid., s. 405 f.
- 26 Hellström 2014. Jag har valt bort den samlingsbok som gavs ut 1916, under namnet *Kulturfaktorn. Franska stämningar under världskriget*, eftersom den inte inkluderar artiklar från tiden innan Frankrike drogs in i kriget, vilket volymen från 2014 gör. Min bedömning är att det kan vara intressant att få en sammanvägd bild av hur Hellström skildrar inte bara kriget utan också upptrappningen inför krigsutbrottet i Frankrike.
- 27 Margareta Stål, *Signaturen Bansai. Ester Blenda Nordström. Pennskaft och reporter i det tidiga 1900-talet*, diss., Göteborg 2002. Se även Birgitta Ney, *Reporter i rörelse. Lotten Ekman i dagspressen vid förra sekelskiftet*, Nora 1999; Kristina Lundgren, *Allt för mycket kvinna. En biografi om Else Kleen och den nya kvinnan som samhällsförbättrande journalist*, Stockholm 2010, och *Tidningskvinnor 1690–1960*.
- 28 Aare 2021. Avhandlingens modell bygger främst på analysmetoder hämtade från diskursnarratologi och den har därmed ett tydligt fokus på narrativa strukturer inom reportagetexten. Den rymmer dock även ett retoriskt perspektiv samt kompletterande analysverktyg som används för att undersöka hur kognitivt uppfattade konstruktioner av stilistisk karaktär kan påverka röst och perspektiv i en reportageberättelse.

- 29 Uppdelningen i ett *berättande jag* och ett *upplevande jag* kommer ursprungligen från Leo Spitzer, i hans essä från 1922 om Marcel Proust, *Stilstudien*, München 1961 [1922], s. 478.
- 30 Jag använder dessa begrepp med samma innebörd som Wayne C. Booth, när han talar om *showing* respektive *telling* för två framställningsformer. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1983 [1961], s. 40, 50 och 94. Det var Genette som kom att återinföra Platons begrepp *mimesis* och *diegesis*. Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca, N.Y. 1980 [1972], s. 162–166. Diegesis innebär att någon berättar något för någon. Då märks en tydlig berättare, som tycks vända sig direkt till sin publik. Mimesis avser att härma, imitera. Att direkt imitera människors handlingar, utan att återberätta dem med ord, kan ske i former som film eller drama. I den bemärkelsen är ingen text mimetisk, påpekar Genette. En författare kan dock skriva på ett sätt som efterliknar en direkt imitation. Detta sker då i form av ”scener” med handling och dialog. Genette, liksom även Chatman, föredrar att beskriva förhållandet mellan diegesis och mimesis som ett spänningsförhållande mellan maximal och minimal synlighet för berättaren. Genette 1980, s. 162–166, och Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N. Y. 1978, s. 196–262. Jag väljer alltså att något förenklat använda *mimetisk* och *diegetisk framställning* som beteckning för två framställningsformer.
- 31 Göran Rossholm, ”Perspektiv och inlevelse i film och prosa”, i *Att anlägga perspektiv*, red. Staffan Hellberg & Göran Rossholm, Eslöv 2005, s. 148 f.
- 32 Vid *intern fokalisation* säger berättaren endast vad en av karaktärerna vet. Vid *extern fokalisation* säger berättaren endast vad som följer av att iaktta utifrån, från en viss position eller plats, något som omöjliggör såväl överblick i tid och rum som inblick i karaktärernas inre. Vid *icke-fokalisation* visar berättaren upp att han vet mer än karaktärerna, se Genette 1980, s. 189–194.
- 33 Monika Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, London 1996, s. 178–221.
- 34 *Ibid.*, s. 178 f.
- 35 David Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, Neb. 2002, s. 310–311. Herman delar in den hypotetiska fokalisationen i fyra undergrupper efter hur starkt det hypotetiska draget är. En sådan nyansering gör inte jag i mina analyser.
- 36 Suzanne Keen, ”Narrative Empathy”, *The Living Handbook of Narratology*, 14.9.2013, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/42.html> (4.5.2021).
- 37 Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, andra rev. uppl., övers. Marilyn J. Rose, Bloomington, Ind. 1973 [1957], s. 67.
- 38 Chatman 1990, s. 148.
- 39 Genette 1980, s. 228.
- 40 Hellström 2014, s. 11. Hänvisningar till denna bok kommer fortsättningsvis att ges löpande i texten.
- 41 Se t.ex. Gustaf Hellström, *Reporter i världens största stad. Gustaf Hellström i London 1907–19* (Gustaf Hellström-sällskapets skriftserie 4), red. Lennart Leopold, Disa Magnusson & Jane Mattisson Ekstam, Visby 2016 [1907–1910], s. 184: ”Den oundgängliga utkastaren i uniform, medaljer från Egypten och Afrika på bröstet, kartuschen öfver axeln och de

oundgängliga hvita trådvantarna på näfvarna ... – Två trappor upp, sir! Den oundgängliga snyftningen följde. (Alla utkastare i London ha snufva.)” Vidare s. 188: ”Alla dessa uppgifter lämnas mig af agenten, medan han besvarar 100 och en frågor och håller trettio telefonsamtal. Det är fart i både mun och ben. Håret står på ända. Då och då får han emellertid en bråkdel af en sekund ledig att klia sig på skenbenet, en njutning som säkerligen är välbehöflig och ingen för resten gärna kan missunna honom. En medelålders dam kommer in; hon ser ut som en våt katt i pälskappa.”

- 42 Andra varianter av hypotetiska konstruktioner uppfyller något av David Hermans kriterier, som innebär att det är språket som signalerar osäkerhet, se mina kursiveringar i: ”Vilka dagar av självrannsakan för ett franskt hjärta *måste* det ej ha varit!” (92) eller: ”Det är *förmodligen* detta, den melankoliske löjtnanten tänker på, medan han med böjt huvud följer sitt på samma gång indolenta och ostyriga kompani” (139).
- 43 Se t.ex. Sara Danius, *Den blå tvålen*, Stockholm 2013 för utförliga beskrivningar av preciserade detaljers betydelse för den litterära realismens berättartekniker.
- 44 Segern som det talas om var när fransmännen besegrade tyskarna i slaget vid Marne i september 1914.
- 45 ”Er”, det vill säga de tilltalade läsarna, blir den faktiska fokalisatorn som tillskrivs en hypotetisk handling, att tänka sig det som följer.
- 46 En anonymiserad officer ägnas till exempel en tre sidor lång lovsång, där berättaren bland annat kommenterar (apropå slaget vid Marne): ”Men han är lika lite översittare, lika lite skrävlare som förr; han har visat sig kunna bära segern. Han är till och med stillsammare än förr, buren av en trygg och stolt stillsamhet. Och vad mera är: hur lite av en krigare förefaller han ej trots allt på sina lediga stunder! Han har behållit hela sin mänsklighet” (124 f.). Om en anonymiserad general heter det: ”Han har aldrig jobbat i politik, aldrig försökt att armbåga sig fram. Han har arbetat för ett mål – och det har ofta varit otacksamt nog – i att, vad på honom berodde, se den franska hären färdig, när det en gång skulle komma att gälla. Sitt liv har han skänkt arméen. Hans familj har följt hans exempel. Om jag ej misminner mig, hade han, när kriget bröt ut, ej mindre än 7 söner och svärsöner under fanorna” (128). Berättarens lite svärmiska beundran kommer även till uttryck inför det anonyma kollektiv som rycker ut i krig: ”Men männen ... Överallt lugn, absolut lugn. De vandra på väg till stationerna, där pustande lokomotiv och långa rader av godsflinkor vänta, som om de vandra till sitt arbete ... lite allvarligare, därför att det *nu* ej gäller endast brödet för dagen, att säkerställa egen och familjens existens, utan landets, rasens” (24). Gustaf Hellström-sällskapet utgivare tillägger i en not upplysningen att Hellström följer sin tids praxis att med ”ras” avse ”folkslag, folk” (24).
- 47 Det hypotetiska draget uppstår här inte som en följd av hypotetik fokalisation utan i förhållande till säker kunskap om hur verklighetens soldater dog på denna plats.
- 48 Andra gånger är det en soldat som berättar om hur han själv skadats, varit nära döden och mirakulöst kunnat räddas (78–82) eller en överstelöjtnant som förklarar varför liken efter några fransmän inte har kunnat begravas (159 f.). Båda avsnitten berättas intradiegetiskt och ger röst åt en berättare, som dramatiserar sin framställning växelvis med metakommentarer som underförstått är riktade till primärberättelsens upplevande reporter.

- 49 Danius 2013, s. 67.
- 50 Stål 2002, s. 261.
- 51 Denna typ av så kallade *rollreportage* efter amerikansk förebild menar Jarlbrink gör Nordström till Sveriges första moderna reporter, se Jarlbrink 2009, s. 134.
- 52 Aare 2021, s. 54–59 samt del 4, där reportagegenren delas in i fem typer av berättande som var och en beskrivs och historiseras.
- 53 Se t.ex. reportageliknande texter som återges i *Tidningskvinnor 1690–1960*.
- 54 Aare 2021, s. 205–214 och 241–263.
- 55 Ibid., s. 227–233.
- 56 Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960–1980*, diss. Uppsala 2002, Stockholm 2004.
- 57 Ibid., s. 16 och 17–28.
- 58 Efterföljare till de svenska rapportböckerna förekom internationellt. Till exempel inspirerades den amerikanske journalisten Studs Terkel under 1980-talet till en typ av dokumentära vittnesskildringar som till insamlings- och presentationsmetoder kan påminna om Svetlana Aleksijevitjs prisbelönta dokumentärböcker, se Aare 2021, s. 229 f.
- 59 För analyser av denna berättarteknik hos Aleksijevitj, se Aare 2021, s. 230–232.
- 60 I sin avhandling om Dagermans journalistik beskriver Karin Palmkvist en del av Dagermans berättarteknik i *Tysk höst* som att "[E]nkla iakttagelser bildar grundstomme i större, allmängiltiga resonemang", se Karin Palmkvist, *Diktaren i verkligheten. Journalisten Stig Dagerman*, diss. Stockholm 1988, Stockholm 1989, s. 130. För en närmare analys av pendlingen mellan det individuella och det generella i *Tysk höst* liksom övriga iakttagelser som nämns i denna artikel när det gäller Dagermans berättarteknik: se Cecilia Aare, "A Poetry of Grayness. Stig Dagerman's *German Autumn* as Postwar Reportage from Germany", i *Routledge Companion to World Literary Journalism*, med planerad utgivning 2022.
- 61 Olof Lagercrantz, baksidestexten till Palmkvist 1989.
- 62 Se avsnittet "Tyskland – en motbild", i Palmkvist 1989, s. 158–159.
- 63 Stig Dagerman, *Tysk höst*, i *Samlade skrifter 3*, Stockholm 1981 [1947], s. 17.

ABSTRACT

Cecilia Aare, Department of Social Sciences, Södertörn University

Narrative Commitment and a Complex Narrative Technique in Gustaf Hellström's War Reportage (Narrativt engagemang och komplex berättarteknik i Gustaf Hellströms krigsreportage)

The 1910s was a dynamic period in Swedish journalism when reporters became professionals and the largest newspapers engaged their own foreign correspondents. A prominent correspondent of the time was Gustaf Hellström, also a famous writer. His reports from France

during the First World War, collected in the book *1 1/2 mil härifrån står världens största slag*, are known for their dedicated attitude. An assumption in this essay is that such an attitude corresponds to a *narrative commitment*, which could be divided into *narrative empathy* and *narrative compassion*.

Using tools from discourse narratology and cognitive narratology, I investigate narrative techniques and strategies at work when a narrative commitment is constructed in the reportages from France. A conclusion is that parallel perspectives and a multitude of voices within the narrative construction connect the individual to the general and convey empathy with all victims of the war, civilians as well as soldiers on both sides.

In a final section, I place Hellström's series of reportages from France within a broader context where I highlight similarities with Stig Dagerman's series of reportages *Tysk höst* from 1946 and Svetlana Alexievich's documentary books from the 1980s and onwards.

Keywords: Gustaf Hellström, reportage, narratology, narrative commitment