



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a paper published in *Journalistica*.

Citation for the original published paper (version of record):

Aare, C. (2023)

Skiftande berättarperspektiv och självkritisk reporter komplicerar bilden: Budskap och berättarteknik i tre svenska reportageböcker om gängkriminalitet

Journalistica, 17(1)

<https://doi.org/10.7146/journalistica.v17i1.136679>

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-52583>

Skiftande berättarperspektiv och självkritisk reporter komplicerar bilden

Budskap och berättarteknik i tre svenska reportageböcker om gängkriminalitet

CECILIA AARE

Södertörns högskola

Abstract

Hur ser berättelsen om svensk gängkriminalitet ut i tre aktuella reportageböcker och med vilken berättarteknik är den konstruerad? Med en blandning av narratologisk och medieretorisk analysmetod undersöker den här artikeln hur innehåll och form samspelar i *Mammorna* av Alexandra Pascalidou, *Familjen* av Johanna Bäckström Lerneby och *Tills alla dör* av Diamant Salihu. En slutsats är att skiftande berättarperspektiv kan motverka ensidighet, samtidigt som narrativ medkänsla utan parallell narrativ inlevelse kan hindra läsarens möjlighet att föreställa sig de skildrade människornas situation. Dramatiserade händelseförlopp kan öka närvarokänslan, medan en reporter som ifrågasätter sin egen auktoritet uppmuntrar läsaren till att undvika förenklande slutsatser. Till sist bidrar personbeskrivningar och urval av fakta i de tre böckerna till skilda budskap. Studien visar att reportagegenren tack vare sin narrativa form har potential att skildra samhällsproblem på komplexa sätt. Detta gäller särskilt när gestaltningen kombineras med gedigen faktaforskning.

KEYWORDS

reportage, gängkriminalitet, narratologi, medieretorik, narrativ inlevelse, narrativ medkänsla

Inledning

De senaste åren har allt fler reportage, reportageserier och reportageböcker publicerats om svensk gängkriminalitet. Flera av dem har på avgörande sätt påverkat samhällsdebatten. Det kan vara intressant att jämföra hur reportrar skildrar människorna och miljöerna där kriminella gäng blivit ett fast inslag. Vems perspektiv lyfts fram och hur beskrivs kriminalitetens underliggande strukturer? Erbjuds läsaren att känna förståelse eller oförståelse? Och hur ser berättartekniken ut bakom de budskap som förmedlas?

Journalistik speglar samhället men bidrar också aktivt till människors värderingar, inte minst i kontroversiella frågor. Det spelar därför roll om den bild som förmedlas om dominerande samhällsproblem är svart-vit eller komplex. I den här studien undersöker jag hur innehåll och form samspelar i tre svenska reportageböcker om gängkriminalitet från perioden 2018–2021: *Mammorna* av Alexandra Pascalidou, *Familjen* av Johanna Bäckström Lerneby och *Tills alla dör* av Diamant Salihu.

Dessa böcker har alla påverkat svensk samhällsdebatt om gängkriminalitet. *Familjen* ledde till att politiker och opinionsbildare för första gången i Sverige började tala högt om släktbaserade nätverk som delaktiga i kriminaliteten i vissa förorter. Två kända statsvetare, Peter Esaiasson och Bo Rothstein, skrev i *Dagens Nyheter* debattartikeln "Forskningen har missat de kriminella nätverken", där de hyllade Bäckström Lerneby och samtidigt efterlyste forskning om de strukturer som hon pekat ut (*DN Debatt*, 2020). *Tills alla dör* ledde till att machokulturen bland kriminella tonåringar började diskuteras men också till ett större fokus på frågor om vad skola och socialtjänst skulle kunna bidra med i utsatta områden, medan *Mammorna* lyfte in drabbade mödrar i det offentliga samtalet. Den senare effekten förstärktes av att Pascalidous bok blev tv-dokumentär och sedan även en teaterpjäs som gick för utsålda hus på Stockholms stadsteater. Ett produktionsbolag har köpt rättigheten till att göra en tv-serie av *Familjen*.

De tre reportrarna har intervjuats i tv-soffor och Diamant Salihu, till vardags anställd på Sveriges Television, är i dag återkommande tv-kommentator så fort nya skjutningar har ägt rum. *Tills alla dör* läses i skolklasser och på fängelser. Salihu har också gjort dokumentärer av materialet från boken. Han och Bäckström Lerneby har vunnit en rad priser för sina böcker och han och Pascalidou har i år, 2023, utkommit med uppföljare i bokform. Sammanfattningsvis har alla tre väsentligt bidragit till hur både opinionsbildare och allmänhet talar om svensk gängkriminalitet.

I artikeln används en blandning av narratologisk och medieretorisk analysmetod för att söka svar på två parallella frågor.

Dels undersöker jag vilken bild som tecknas av gängkriminalitet i de tre böckerna. Dels vilket innehållsurval och vilken berättarteknik som ligger till grund för den bilden. Särskild vikt fästs vid hur narrativ inlevelse skapas och i vilken omfattning de förmedlade budskapen problematiseras. Vidare undersöker jag vilka inslag som lyfts fram i den kriminella miljön, hur dramatisering kan öka närvarokänslan samt vilken roll reportern tilldelar sig själv i berättelsen, både som berättare och reporter på plats.

Teoretisk bakgrund

Ett reportage är en typ av *berättelse*. *Innehållet* är hämtat från verkligheten medan *formen* kan jämföras med formen i en fiktionsberättelse. Jag har tidigare lanserat en genreddefinition där, enligt svensk praxis, alla typer av berättande journalistik ingår. Med ett reportage menas då:

Varje text som har skrivits med ett journalistiskt syfte och som helt eller delvis berättas i en narrativ form med sceniska inslag.

(Aare, 2021, s. 9).

Med "narrativ form" avses att händelser inte rapporteras som avslutade, som i en nyhetsartikel, utan som pågående, så att läsaren steg för steg upplever sig följa vad som händer. Scenisk framställning varvas då med en berättarröst som inte bara informerar om fakta i en neutral ton utan också, som i en roman eller novell, i en personlig ton tycks ledsaga läsaren genom handlingen. Scenerna kan vara direktupplevda av reportern eller bygga på rekonstruktion, men alla verifierbara fakta måste gå att styrka mot källmaterial.

De reportrar vars reportageböcker undersöks i denna artikel uppger alla tre att deras skildringar bygger på ett faktaunderlag som har stöd i intervjuer, filmer eller skriftliga källor. Bäckström Lerneby gör i sitt förord tillägget "I vissa fall där jag inte haft möjlighet att intervjua personen själv har jag tagit mig friheten att tolka en persons känslor utifrån uppgifter i polisförhör eller uppgifter de lämnat till andra personer som jag har talat med" (2020, s. 6). *Familjen* skulle därmed kunna sägas innehålla enstaka inslag av fiktion. I denna artikel avstår jag från att diskutera hur ett sådant skrivsätt kan påverka etik och trovärdighet. I stället väljer jag att koncentrera mig på hur den narrativa formen ligger till grund för det budskap som förmedlas.

De sceniska inslagen i ett reportage medför att läsaren erbjuds dela de upplevande karaktärernas "här och nu", följa vad som händer dem och föreställa sig deras tankar och känslor. Detta innebär

att ett reportage, på ett annat sätt än en nyhetsartikel, kan förmedla en känslomässig förståelse av någon eller något, en slutsats som stöds av forskning.¹ Samtidigt rymmer längre reportage ofta också faktaavsnitt och en analys av fakta som inbjuder till logiskt tänkande. På så vis har ett reportage möjlighet att parallellt tala till *både* läsarens känsla och tanke. En sådan ”dubbelverkan” saknas hos renodlade nyhetsartiklar.

Den narrativa formen gör det möjligt att analysera reportagetexter med hjälp av narratologi. Analyserna i artikeln utnyttjar en handfull narratologiska analysverktyg som här förklaras i korthet. Grundläggande bygger *diskursnarratologi* på antagandet att en *berättelse* är en berättares representation (en viss form) av en *historia* (ett visst innehåll) och att det går en tydlig skiljelinje mellan *berättare* och *karaktärer*. I ett reportage berättat i första person skiljer jag mellan en *berättande reporter* och en *upplevande reporter*. Den upplevande reportern är en av flera karaktärer och den som är på plats i berättelsens scener. Den berättande reportern är den som i efterhand klär den upplevande reporterns upplevelser i ord. Berättaren kan också återge händelseförlopp samt reflektera och kommentera, ibland genom att vända sig direkt till läsaren.² Vidare skiljer jag mellan om framställningen är *gestaltande* – det vill säga i scenisk form synliggör hur karaktärer, bland andra en upplevande reporter, agerar och upplever det som händer – och *berättande* – då en scen saknas och berättaren ensam för ordet.³ Scener kan vara *rekonstruerade*. Då bygger de inte på vad reportern själv har iakttagit på plats i en miljö utan på vad intervjuade personer har berättat för reportern om sina upplevelser vid ett visst tillfälle. Jag skiljer mellan om en scen återges i *första* och *tredje person*.

Ett viktigt inslag i artikelns analys är berättarperspektivet. Vems blick inbjuds läsaren att dela? Är det ett ögonvittnes utifrån betraktande blick (här kallad *afferent perspektiv*) eller är det de skildrade människornas inifrån upplevda blick (här kallad *efferent perspektiv*)?⁴ Scenerna kan vara av yttre eller inre slag, det vill säga återge iakttagelser på en plats, även dialog, alternativt vad någon tänker eller känner i ett visst ögonblick.

Jag har tidigare utvecklat en teoretisk modell över hur en reporters *professionella (kontextuella) engagemang* omsätts i ett *narrativt (textuellt) engagemang* i reportagetext (Aare, 2021). Det narrativa engagemanget, det vill säga det engagemang som texten kommunicerar, kan delas in i *narrativ inlevelse* och *narrativ medkänsla*.⁵ Med *narrativ inlevelse* ska förstås att läsaren erbjuds att dela de upplevande karaktärernas *här och nu*.⁶ *Narrativ inlevelse* hör därmed främst ihop med berättelsens scener. *Narrativ medkänsla* ska förstås som 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. Ibland kan generaliseringar som uttalas, även positiva sådana, försvaga inlevelsen, något som inte behöver hindra medkänsla. Båda formerna kan påverkas av *urvalet av fakta*, vad vi alls får veta om en person.

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 en mördares tankar, bara berättarperspektivet är internt (efferent perspektiv). Medkänsla/sympati, att känna *för* någon, innebär att läsaren erbjuds att tycka synd om eller sympatisera med någon utan att nödvändigtvis föreställa sig den personens situation. I analyserna används ytterligare begrepp som förklaras i fotnoter. Några av dessa hör hemma inom *kognitiv narratologi*.

Parallellt med att berättartekniken beskrivs i en analys kommer texten att tolkas. Detta sker med en medieretorisk utgångspunkt om att all journalistik förmedlar budskap (Nerman, 1973, Hultén, 2000). Det innebär att jag kommer att söka efter värderingar i texterna, både inom enskilda scener och när det gäller framskymtande budskap om hur gängkriminalitet ska förstås och varför vissa människor blir kriminella i utsatta områden.

Mammorna

Alexandra Pascalidou's *Mammorna* från 2018 är en motberättelse. Dess underförstådda premiss är att berättelser om svensk gängkriminalitet handlar om män som dödar män i särskilda "utanförskapsområden", oftast på tryggt avstånd från en svenskfödd medelklass. *Mammorna* är berättelsen om dem som inte hörs och syns i nyhetsbevakningen eller debatten. I boken kommer 21 kvinnor till tals i varsitt kapitel och i form av varsin redigerad monolog. De flesta har tvingats uppleva att deras söner eller män mördats eller skadats allvarligt. De intervjuade kvinnorna berättar i jag-form om sitt och sin familjs liv, ofta med ett "före" och ett "efter" ett attentat mot en anhörig i en gängkonflikt, någon gång i stället med ett rasistiskt motiv. Ett kapitel handlar om 62-åriga Sawsan Zatara, vars man var nära att dödas av den så kallade "Lasermannen":

Läkarna sa att han skulle dö inom tre dagar. När jag hörde det svimmade jag där på sjukhusgolvet. Han låg i koma i fem månader. Det var operationer hela tiden. Varenda dag efter skolan hämtade jag våra sju barn och tog tunnelbanan till sjukhuset. Vi var där fyra–fem timmar. Hemma var det kaos. Jag var ensam och ibland fick jag panik. Som tur var lagade min väninna från Syrien mat åt oss.

Hasan som hade lämnat hemmet på två ben den där januarimorgonen 1992, kom hem ett halvår senare som en grönsak i rullstol. [...] Från samhället fick vi ingen hjälp alls. Medierna förvärrade bara sorgen. Innan Hasan blev skjuten brukade en massa vänner samlas hos oss varje lördag. Vi lagade mat och åt tillsammans. Männerna spelade kort medan vi kvinnor och barnen dansade och lekte. Men de flesta försvann efter dådet. Vi bodde alla i Rinkeby och trots att många av dem hade bilar frågade de inte ens om jag behövde skjuts med barnen till sjukhuset.

Några månader efter Lasermannens skott bildades föreningen "Hasans vänner", som demonstrerade mot våld och rasism. Jag gick dit med barnen, men fick ingen större hjälp. Barnen drabbades hårt. De ville inte ens gå till skolan. De gick till BUP någon gång men orkade inte med alla frågor. Jag fick antidepressiva för att orka leva.

(2018, s. 190–191)

Här, liksom i de andra monologerna, har en berättande reporter lämnat över ordet till "en berättare inom berättelsen", det vill säga den talande kvinnan har övertagit rollen som berättare. I citatet finns många av de ingredienser som återkommer genom boken. Det dramatiska anslaget (ska mannen överleva?); kvinnan som måste vara stark för andras skull och ensam tvingas bära en orimlig börda (sju barn, dagliga resor till en medvetlös man); kontraster (mellan undantagstillståndet på sjukhuset och en vardag som måste gå ihop; mellan före attentatet och efteråt). Här finns också bilden av gemenskap i förorten (beskrivningen av lördagarna innan Hasan sköts) och av ett samhälle som sviker.

I förordet skriver Pascalidou: "Det är mammor vars sorg inte är sorglig nog och vars kraft inte är kraftig nog för att räknas. Förrän nu. Det här är deras berättelse." Detta innebär att boken redan från början utger sig för att vara en partsinlaga. I det citerade avsnittet är perspektivet efferent (upplevt inifrån) och tycks förmedla en direkt inblick i kvinnans upplevelser och känslor. Språket består främst av huvudsatser staplade på varandra, något som kan associeras med ett muntligt, spontant berättande. Trots det kan vi anta att texten inte är ordagrant nedtecknad från en bandinspelning. I ett antologikapitel om spökskrivande finner Rasmus Rønlev och Rikke Hyldgaard (2022) att det "jag" som talar till läsaren i en spöskriften text är långt ifrån ett autentiskt "jag" (s. 124–128). När en journalist gör sig till talesperson för någon som intervjuats är det inte bara så att skribenten klipper och klistrar i svaren på intervjuarens frågor. Journalisten kan också – genom för läsaren osynliga frågor i intervju-situationen – ha lockat fram en berättelse som bara skenbart är spontan. Bakom texten finns inte berättarjagets utan spökskrivarens dramaturgi.

Varje kapitel i *Mammorna* inleds med utvalda bakgrundsfakta om området där den intervjuade kvinnan bor. Det rör sig om medelinkomst (mycket låg), medelålder (låg) och typ av bostadsområde (flerbostadshus byggda under 1960- och 1970-talen, ofta i miljonprogramsområden i förorter runt större och medelstora städer i Sverige). Därmed har ett uttalat samband angetts: Visserligen består boken av individuella berättelser. Men de ska läsas mot en bakgrund av socioekonomiska faktorer.

Monologerna föregås av varsitt avsnitt med kursiv stil där den berättande reportern (alltså bokens primära berättare) tecknar ett snabbporträtt av den kvinna som för tillfället står i centrum. Så här beskrivs 63-åriga Fatma Ipek, som inte intervjuas för att hennes familj utsatts för våldsbrott utan för att hon startat "mammavandringar" i området där hon bor:

Första gången vi möts står Fatma vid T-banan och talar i mobiltelefonen. Hon har svarta solglasögon och svart fotsid dräkt med silverbroderier. Hennes hand är inlindad i deg eftersom hon har brutit armen. Det sägs att deg lindrar svullnaden.

På vägen genom betongkolosserna som skymmer solen denna sensommar-dag stannar Fatma var femte meter för att växla några turkiska ord med förbipasserande kusiner och kompisar. [...] Utanför turkiska kulturföreningen sitter ett gäng gubbar som hon hälsar på. Sedan vänder hon sig till mig och visar: "De vill inte ha oss kvinnor där."

Dörren är olåst när vi kliver in i det ombonade radhuset mellan Alby och Fittja. I hallen hänger en stor valaffisch med vackra Gul Alci, som förutom moderat lokalpolitiker visar sig vara en av Fatmas fem döttrar!

På teven rullar en turkisk serie som min egen mamma följer slaviskt. Stora skinnsoffor, glittriga paljettkuddar, silvrigt kakel i det skinande rena köket. Med sin funktionsdugliga hand kokar Fatma kardemummakaffe och lägger fram en Marabou chokladkaka. [...] Hon hinner knappt börja berätta innan systemsonen med sin fru och nyfödda bebis plötsligt står i vardagsrummet. Fatma visar prov på imponerande simultankapacitet när hon svarar på mina frågor samtidigt som hon konverserar med det unga paret med ett öga på kärlekssåpan.

(s. 71–72)

Kvinnan framställs som en dynamisk blandning mellan svenskt och turkiskt och som en mycket handlingskraftig person. Den fotsida dräkten och heminredningsstilen antyder ett traditionellt turkiskt kvinnoliv. Kommentaren om "gubbarna" utanför kulturföreningens lokal visar å andra sidan att hon kan ifrågasätta könsroller. Ett sådant intryck förstärks av bilden på den dotter som är en känd kommunalpolitiker. Degen runt armen signalerar "traderad kvinno-visdom" och förtjusningen i tv-såpan pekar mot "kvinnliga

intressen". Gästfriheten (släktingar kan bara titta förbi; dörren är till och med låst) tycks osvensk medan simultankapaciteten visserligen också kan kodas som "typiskt kvinnlig", men samtidigt förbereder läsaren inför den kommande monologen. Där berättar Fatma Ipek om hur hon lärde sig att "skjuta, simma och rida" av sin pappa, att hon jobbat som sjuksköterska i Ankara och att hon inte är rädd att säga ifrån till stenkastande ungdomar när polisen ringt henne och bett om hjälp. En bild framträder av hur hennes initiativkraft och ledaregenskaper möjliggjort insatser i civilsamhället.

Andra kvinnor beskrivs inte som lika handlingskraftiga. Men även de som tvingats vara med om att deras söner mördats framstår som starka – om inte annat så starka i sin sorg och i sin lojalitet mot de mördade sönerna:

Han var jättesnygg. Såg du den där bilden med rosorna jag lade ut på Facebook? En kompis sms:ade mig den och skrev: "Träffade Marley i Liljeholmen: Jag hade ett tungt lass med blommor i famnen och han sa: 'Du får inte bära tungt, ge mig dem.' Så hjälpte han mig från tvärbanan till tuben. Världens finaste kille".

(s. 42)

Flertalet intervjuade måste fortsätta bära ansvaret för sina kvarvarande barn: "Jag tvingar mig till att laga mat och städa. Resten av tiden vill jag bara sova. Jag tänkte att jag skulle ta mitt liv. Jag har försökt. Skära mig. Men sen kommer jag på att jag har en son till." (s. 93) Parallellt med sitt familjeansvar slåss kvinnorna mot myndigheter, ibland mot sina män eller tidigare män: "Hem till Sverige ville jag inte för där var Robert. Men till slut tänkte jag: Fuck it, vill han döda mig så får han döda mig, jag orkar inte gömma mig längre." (s. 29)

Bokens upplevande reporter kan skymta i korta passager där en monolog tillfälligt avbryts och intervju-scenen blir synlig. Detta kan ske när en anhörig eller vän till kapitlets huvudperson lägger sig i samtalet: "Det är värre än Chicago här. Skriv det! säger Sawzans bror Halil som precis klivit in genom dörren för att äta kycklingsoppan till lunch." (s. 193) Här anas reporterns närvaro indirekt, genom uppmaningen "Skriv det!" Denna typ av avbrott förstärker intrycket av att monologerna utgörs av spontant nedtecknade berättelser, riktade till en bestämd lyssnare.

Ibland möter läsaren mammor som vågar säga ifrån till söner med en kriminell livsstil. En mamma berättar att hon flera gånger har polisanmält sina söner men att de ändå är stolta över henne och det jobb hon gör som larmoperatör på SOS Alarm: "För dem är polisen fienden. Polisen stör ju deras business. Ändå är de väldigt stolta över

mitt jobb. För de vet, det har jag gjort klart för dem, att jag gör allt för att hålla dem vid liv!” (s. 115)

Just den övergripande bilden av den starka modern är det som i längden paradoxalt nog ställer sig i vägen för ett djupare narrativt engagemang. Det här är självklart inte boken som kan ge läsaren en analys av orsakerna bakom alla dödsskjutningar. Premissen att detta är mammornas version är given från början. Men till sist finns en risk att läsaren börjar längta efter nyanser i mamma-bilden. Ett talande citat ur en av monologerna lyder: ”När man frågar barn vem som är deras förebild säger de alla samma sak. På första plats kommer mamma. Sedan kommer Zlatan.” (s. 127)

I förordet är Alexandra Pascalidou personligen som mest synlig genom en hyllning till sin egen mamma, invandrad till Sverige från Grekland, dubbelarbetande och ensamstående med tre barn. Denna hyllning blir till ett anslag för hela boken tillsammans med förordets motto, som inleds: ”I begynnelsen var Modern och Modern var hos Gud” (en travestering på Johannesevangeliets inledning). Mödrar omnämns sedan som ”hjältar” de är ”maktlösa”, de ”kämpar”, ingen lyssnar på dem, de står ”lägst i alla hierarkier”. Läsaren har med detta förord fått en karta, en läsanvisning och med den en uppsättning värderingar om vad mödrar representerar i ut-satta förorter. Man kan säga att förordet, liksom resten av boken, präglas av narrativ medkänsla och en viss narrativ inlevelse. Inlevelsen ges dock inte utrymme att fördjupas. Vi kan känna *för* alla dessa kämpande mammor, men för att känna *med* dem skulle vi behöva kunna tänka oss in i deras situation, något som delvis hindras av de återkommande idealiseringar som både uttalas av berättaren och intervjupersonerna själva. Pascalidou skriver att de intervjuade kvinnorna har fått ”tala fritt. Utan förskönande filter eller författarens tolkningar”. (s. 14) Men är det inte i själva verket ett förskönande filter vi möter, ett filter skapat av den empatiskt lagda ”spökskrivare” som är minsta gemensamma nämnare mellan förordets öppna och de 21 monologernas dolda värderingar?

Familjen

Johanna Bäckström Lernebys reportagebok *Familjen* från 2020 är en berättelse om en släkt med turkisk-libanesiska rötter och starka familjeband och om ett parallellsamhälle i Göteborgsförorten Angered. Boken är också en berättelse om en reporters mångåriga arbete med att kartlägga förbindelserna mellan släkten Al Asim, som i Angered består av cirka 120 personer, och hur parallellsamhället upprätthålls.

Till en del berättas texten i första person, med avsnitt där läsaren får följa reportern genom mängder av intervjuer och research i

myndighetsdokument. Till en del berättas den i tredje person, med ett pärlband av rekonstruerade scener. Dessa scener bygger på reporterens intervjuer och vittnesuppgifter hämtade från polisens förundersökningar. Ofta gestaltar de situationer där människor hotas verbalt eller jagas och angrips med vapen. Ett exempel:

Bråket eskalerade, det skreks och kusinerna plockade upp stenar som de började kasta.

Chilenaren drog fram en kniv, gjorde ett utfall mot dem som kastade sten, men missade. De började springa.

Tareq hamnade på efterkälken.

Sedan gick allt fort.

De andra hörde hur Tareq skrek och vände sig om. De såg hur han fick flera knivhugg bakifrån. Chilenaren tappade en sko, han högg igen och sedan sprang han sin väg. De andra rusade fram till Tareq som blödande sjönk ihop på en bänk.

Någon kom utspringande från ett hus, en annan ropade till några trygghetsvårdar som var på nattvandring längre bort i kvarteret. En ung kille tryckte krampaktigt sin hand mot Tareqs vänstra sida för att stoppa blodflödet.

Människor började samlas på balkongerna i husen runt omkring. En del kom utrusande. Flera ringde efter ambulans. Folk skrek upprört. Gärningsmannen kom från Latinamerika ropade någon, från Chile någon annan, eller Brasilien, ropade en tredje.

Tareq blödde kraftigt. Till slut svimmade han.

- Vem var det som gjorde det?

- Vi måste få tag i honom!

Upprörda röster avbröt varandra.

Klockan var 22.00 på lördagen den 23 mars 2007 och 15-årige Tareq Al Asim såg död ut när ambulansen körde iväg med honom med sirenerna påslagna.

(2020, s. 24–25)

Scenen är spänningsdriven genom att handlingar, vad olika personer gör, avlöser varandra i ett högt tempo. Dramaturgin understryks genom korta stycken, flera gånger med en enda mening. Dialogen mot slutet, liksom ställen där korta meningar staplas på varandra, ökar tempot ytterligare. ("De började springa. / Tareq hamnade på efterkälken. / Sedan gick allt fort.") En berättarteknik av den här typen skapar en framåtrörelse i texten; vi läser för att vi vill veta hur det ska gå, samtidigt som närvarokänslan ökar så att vi tycker oss vara på plats.

Berättarperspektivet är afferent, som iakttaget från utsidan, och kan delvis kopplas ihop med ett ungdomsgång som följer Tareq ("De andra hörde hur"; "De såg hur"). Men iakttagelserna verkar också kunna knytas till anonyma vittnen som dyker upp under

händelsernas gång (trygghetsvärdar i området, människor som kommer ut på sina balkonger). Detta gör perspektivet på samma gång externt och delvis allvetande; man skulle kunna jämföra med en filmscen där kameravinkeln skiftar mellan olika positioner. Därmed erbjuds läsaren att tänka sig in i situationen av att stå och se på vad som sker, men inte att leva sig in i någon enskild person.⁷ Spänningen som stegras i ögonblicket blir därmed det centrala, inte hur det kan kännas att vara inblandad i händelserna.

Det är värt att notera att det är en pojke som tillhör släkten Al Asim som nästan dödas, och att just då saknas offrets perspektiv. I stället får vi veta att han tidigare förföljt och kastat stenar efter förövaren. När offret är någon utanför släkten skiftar perspektivet ofta till eftererent, som upplevt inifrån. Offret kan sedan vara någon som hotas för att dra tillbaka en anmälan eller betala en påstådd skuld, och hotet kan vara enbart verbalt eller inkludera fysiskt våld. En afghansk flykting som återkommer i boken är pojken Mahmoud, som fått skyddad identitet efter att ha vittnat under en rättegång mot en far inom släkten Al Asim och hans två söner. Inför en fotbollscup i Göteborg stöter han på sönerna, som rör sig fritt i väntan på att avtjäna sitt straff. De och vänner till dem börjar hota och följa efter Mahmoud:

Mahmoud blev förvirrad. Varför satt de inte i fängelse? Hur kunde de vara ute och köra moped när de hade dömts? Varför var de inte inlåsta? [...] Det samlades fler människor runt dem. Mahmoud kände igen en svensk och en somalisk tjej som han sett förut. I ögonvrån såg han också hur porten till Wahids trappuppgång öppnades, och han försökte snabbt uppskatta om han skulle hinna springa in i porten och låsa dörren utan att de hann i fatt honom.

(s. 72–73)

Scenen återger Mahmouds perspektiv, både i form av vad han kan se (människorna runt omkring, portuppgången) och vad han tänker. De tre frågorna på första och andra raden återges i *fri indirekt diskurs*, ett berättarperspektiv som skapar en särskild närhet och inlevelse och här uttrycker pojkens rädsla.⁸

Samma händelsekedja återges också utifrån vad en av pojkarna Al Asim uppger. Innan dess får läsaren veta att de tre tigit under polisförhör. Pojkens vittnesmål refereras i stället från en rättsal och föregås av följande berättarkommentar: "Under häktningsförhandlingen i augusti 2017 gav Salim sin version av vad som hade hänt." (s. 77) Här markeras att det som komma skall är just en "version". Läsaren får sedan ta del av Salims berättelse, men med inskjutna referenser som "Enligt Salim". Direkt efteråt noterar berättaren:

”Domaren i häktningsförhandlingen lyssnade uppmärksamt på hans berättelse. Sedan beslutade tingsrätten att häkta honom på sannolika skäl misstänkt för övergrepp i rättssak.” (s 78)

Sammanfattningsvis är Salims version av händelsen inbäddad i en kontext av att den är en partsinlaga. Dessutom återberättas den i stället för att gestaltas, medan Mahmouds version i scenisk form gestaltas som en dramatisk händelse ögonblick för ögonblick, utan berättarkommentar. Två versioner av samma händelse ställs alltså till synes mot varandra, men genom olika kontexter och skilda framställningsformer har Bäckström Lerneby gett oss en fingervisning om vem vi ska tro mest på.

Och så ser det genomgående ut i boken. Fram växer en bild av en släkt som kontrollerar den lokala narkotikahandeln, stjälar, hotar och misshandlar, till och med mördar dem som sätter sig upp mot någon av släktens medlemmar. Om småbarn från släkten hamnar i bråk med andra barn skickas äldre bröder efter för att ingripa, allt för familjehederns skull. Fram växer också en bild av systematiskt bidragsfusk; beskyddarverksamhet; bostadsbolagets störningsjour som inte vågar anmäla grannbråk mellan barn där föräldrar skräms att ta tillbaka sina anmälningar samt hur ingen vågar vittna mot släkten Al Asim i polisförhör eller vid rättegångar. En viss förändring sker tack vare ett försöksprojekt där myndigheter som polisen, Försäkringskassan, socialtjänsten och Skatteverket samarbetar. Vid informella träffar delar de information om familjen, vilket leder till att personer kan åtalas, ibland också fällas för brott och att bidragsfusk kan stoppas. Boken gestaltar återkommande detta arbete i rekonstruerade scener, många gånger uppdelade i mindre avsnitt med tydliga cliffhangers:

De båda poliserna gick direkt fram till det förråd där de skulle göra husransakan, drog på sig vita galonhandskar, tog fram bultsaxen och knipsade enkelt upp hänglåset. Sedan gav de hunden kommandot: Sök.

Det första fyndet tog bara några sekunder för hunden att hitta.

(s. 155)

Här kan vi känna igen den spänning som utgör anslaget i scenen där Tareq Al Asim knivhuggs. Handlingen avbryts för några sidor med bakgrundsinformation om myndigheternas samarbetsprojekt. Därefter återupptas scenen med gestaltning av hur poliserna i det ena förrådet efter det andra finner olika typer av narkotika och en våg som de gissar har använts till att väga upp och portionera kokain. Texten fortsätter:

Polismännen var noga med att byta galonhandskar och munskydd flera gånger under tiden de arbetade i förråden. De ville inte ge någon advokat chansen att i efterhand anklaga dem för att ha kontaminerat det ena eller det andra. De visste att om de bara var smarta och inte klantade till det skulle bevisen de samlade den här dagen kunna räcka ända in i rättssalen.

(s. 161)

Precis som i scenen med Mahmoud kombineras spänningen här med ett efferent perspektiv som ger läsarens engagemang möjlighet att öka; när vi följer hur enskilda personer tänker och känner inför vad som händer är det lättare att ryckas med än om vi inom berättelsen enbart erbjuds ett vittnes position.⁹ Den här gången är det dock inte ett offer utan poliser i arbete som läsaren erbjuds att dela perspektiv med.

Parallellt med att skildra polisens jakt på bevis i olika utredningar lyfter Bäckström Lerneby fram hur den lokala polisen i Angered försöker knyta positiva kontakter med medlemmar av släkten Al Asim, inte minst med släktens överhuvud, imamen Abu Nizar. Honom har reportern en egen relation till, och det är i mötena dem emellan som bokens budskap kompliceras. Tre gånger är hon hembjuden till imamen och hans närmaste familj och varje gång är han lika varm och vänlig.

Dessa träffar fungerar som nav i boken. Här stannar reportern upp. Hon blir synlig i första person, både som upplevande reporter och som en berättare som funderar över sin egen roll, sina bevelsesgrunder och om hon alls förmår att ge en rättvis bild av de band som håller släkten Al Asim samman: "Hos familjen Al Asim gick familj och släkt före allt, före livet och döden." (s. 84) Hon konstaterar att familj är viktigt för henne också och att hon är uppvuxen i en by där kusiner och nära släktingar hjälptes åt. "Men i mitt fall handlade det kanske om att hjälpa till att flytta, vara barnvakt, sjösätta en båt eller låna ut ett släp." (s 84)

Den upplevande reportern samtalar med imamen med, förstår läsaren, en genuin avsikt att förstå honom. Hon vet från sin research att han ofta anlitas för att medla mellan familjer som hamnat i konflikt med varandra. Sådana uppdrag tar han på sig både i Sverige och utomlands. Flera gånger har han anlitats av polisen när denna myndighet misslyckats med att bryta en våldsspiral i ett område. Han är själv inte dömd för några brott och säger att det som påstås om hans släkt är väldigt överdrivet. Han har inte kontroll över alla och vet att några har begått brottsliga handlingar, men de flesta finns ändå inte i polisens brottsregister. Trots det har myndigheterna förföljt personer bara för att de råkat heta Al Asim, menar han, och nämner barn som omhändertagits och familjer som hotats med vräkning.

Den upplevande reportern invänder att barn nog inte omhändertas utan goda anledningar. Hon kan heller inte förstå varför föräldrar ska ge sig in i slagsmål med andra föräldrar om barnen har hamnat i en konflikt. Återkommande blir den berättande reportern synlig genom metakommentarer om den upplevande reporterns roll: "Varför såg vi på situationen så annorlunda?" (s. 88) Och: "Under diskussionen krockade våra världsbilder igen." (s. 87) Alla reporterns trevande frågor leder till svar som i grunden tycks bottna i olika synsätt hos henne och imamen. Apropå afghanske Mahmoud – som pojkarne Al Asim menar inledde bråket mellan dem och honom genom att knuffas – försöker han förklara: "I deras värld gjorde de bara vad som förväntades av dem. De försvarade sin lillebror." (s. 88)

Efter hembesöken hos Abu Nizar lyssnar reportern igenom de bandade samtalen. Den berättande reportern konstaterar då självkritiskt att Abu Nizar flera gånger försökt prata med henne om kriget i Syrien men att reportern inte varit intresserad: "Där och då var jag alltför fokuserad på det jag tyckte var spännande, som maffiaryktena runt familjen, makten och kriminaliteten." (s. 92) Senare spårar hon hans släkt till ett antal arabiska familjer som efter första världskriget kom från södra Turkiet till Beirut i Libanon, där de aldrig riktigt integrerades med stadsbefolkningen utan behöll sin egen rättsskipning med så kallad sedvanerätt. Enligt den är en familj kollektivt ansvarig för ett brott som begåtts av en familjemedlem. Under 1980-talets libanesiska inbördeskrig flydde människor från dessa familjer till bland annat Sverige: "De hade ingen utbildning och många var analfabeter. De kom från områden där man levde i klaner och i klaner var varje individ en liten pusselbit. Om du som enskild pusselbit togs bort så var du död eftersom det inte fanns någon stat som tog hand om dig. Bara familjen, släkten och klanen." (s. 95)

Läsaren får aldrig se Abu Nizar eller någon annan i hans släkt ur ett efferent perspektiv. Därmed omöjliggörs narrativ inlevelse. Narrativ medkänsla uppfattad som viss sympati förmedlas däremot med imamen genom en kombination av faktaurvalet – vad vi får veta om hans släkts bakgrund och hans egen roll som fredsmäklare i det sunnimuslimska civilsamhället – och berättarens metakommentarer, som belyser att en journalists förkärlek för förenklad dramatisering ("maffiaryktena runt familjen") ibland kan skymma en mer komplex bild. Som läsare kan vi alltså inte känna *med* Abu Nizar, men i någon mån *för* honom – även om vi aldrig får veta om han är helt okunnig om vad som pågår omkring honom eller om det kanske bara råder en viss arbetsfördelning: att han mycket väl vet, men att det är praktiskt att inte just han smutsar ner händerna.

En narrativ medkänsla kan anas i det första kapitlet i *Familjen*. Det utspelar sig mer än tio år innan Johanna Bäckström Lerneby bestämmer sig för att skriva sin bok och några månader innan Tareq

Al Asim är nära att dö efter att ha knivhuggits. Hon är då ute på ett nyhetsuppdrag för att följa ungdomspolisens arbete i Angered. På en fritidsgård träffar hon och en polisman Tareq, då en glad 15-åring som spelar pingis, pratar och skojar, ställer nyfikna frågor till besökarna och berättar att han älskar musik. Att pojken hör till en familj som redan vid den här tiden har börjat kallas ”maffia” känner reportern inte till. Hon ser bara en vanlig tonåring som är glad och nyfiken.

Trots den mörka bilden av kriminalitet och ett parallellsamhälle styrt av slakten Al Asim finns här en glipa ljus. Och kanske ett dolt budskap om att barn kan socialiseras in i ett system men att man aldrig får glömma att hålla isär barnet och systemet. Eller, för den delen, imamen som kom med ett arv till Sverige och det arv han kom med.

Tills alla dör

Det finns många likheter mellan *Familjen* och Diamant Salihus *Tills alla dör* från 2021. I båda böckerna förekommer rekonstruerade scener samt växlingar mellan afferent och efferent perspektiv liksom mellan en första- och tredjepersonsberättare. Salihus anslag är dock bredare. Han vill inte kartlägga en enskild släkts inflytande i ett bostadsområde utan hur en flerårig konflikt mellan två ungdomsgång på Järvafältet i Stockholm kunnat leda till en eskalerande våldsspiral där den ena dödsskjutningen följt på den andra.

Likt Bäckström Lerneby använder han sig av förundersökningar från polisen och andra myndighetsdokument. Precis som hon har han också intervjuat poliser, lärare, fritidsledare, anhöriga och andra nyckelpersoner runt de unga offren och förövarna. Men intervjuerna är fler, täcker in fler perspektiv och går tätare in på killarna i de två gängen och deras verklighet.

Även i denna bok får läsaren dels följa polisens utredningsarbete, dels reporterns jakt på svar och förklaringar. Men den upplevande reportern är inte lika synlig som i *Familjen*. I långa avsnitt får i stället en tredjepersonsberättare en framträdande plats. Redan första kapitlet är exempel på det. Inledningen lyder: ”Rinkebykonflikten, eller ’kriget’ som de inblandade själva säger, har ett tydligt startdatum: onsdagen den 22 juli 2015. Det var händelserna den dagen som triggade igång en lång kedja av brutala mord.” (2021, s. 15) Detta anslag blir på samma gång en cliffhanger för det kommande kapitlet och för hela boken. En scenangivelse ges: ”Det är varmt och på torget i Rinkeby syns ett par spridda grupper av personer, de flesta av dem är tonåringar.” (s. 15) Direkt därpå är berättaren tillbaka med en kommentar som underbygger läsarens förväntningar: ”Det ligger en

spänning i luften bland killarna, en extra laddning just denna kväll.” (s. 15)

I nästa avsnitt gestaltas i scenisk form ett rån som ägt rum tidigare samma dag på ett växlingskontor (i citatet syftar ”han” på en chef):

Plötsligt hör han ett metalliskt ljud från nödutgången. Han kastar en blick mot monitorn som visar bilder från kameran i garaget och ser två personer iförda hjälmar som är i full färd med att bryta sig in. Chefen springer ut till sin kvinnliga kollega.

”Nej, nej, nej!” säger han och skriker: ”Larma! Larma!”

Han inser att rånarna snart kommer vara igenom dörren men hinner trycka på larmknappen innan han och kollegan flyr in på toaletten och låser om sig. Där inifrån ringer de 112.

(s. 16)

Här knyts ett efferent perspektiv till kontorschefen. Scenen gestaltas i högt tempo fram till att rånarna har försvunnit med bytet. Handlingen fortsätter sedan med en ny scen: ”Det har hunnit bli sen kväll i Rinkeby när 16-åriga Maslah går runt med flera vänner och är förbannad. Han är arg på sina äldre kompisar som deltagit i Forex-kuppen, men framförallt på den tre år äldre Izzy.” (s. 17) Här har alltså det efferenta perspektivet flyttat över till en 16-åring som, får läsaren veta, ”ansåg att han hade varit med i planeringen [av rånet] och han började känna sig allt mer kränkt av att ha lämnats utanför.” (s. 18) Ett händelseförlopp gestaltas och kulminerar med att en präst blir vittne till hur 19-årige Izzy skjuts med flera skott. Prästens uppgifter kommer från ett polisförhör men omvandlas i framställningen till hennes efferenta perspektiv: ”Men hon tror just då att det är ett leksaksvapen eftersom den unga mannen fortsätter springa.” (s. 19)

Därefter är det dags för ännu ett scenbyte i den allvetande skildrade episoden: ”Samtidigt vid radhusområdet i Bromsten står en kvinna böjd mot asfalten med en sekator i handen.” (s. 20) Izzy dyker upp: ”Kan du hjälpa mig? Jag har blivit skjuten.” Polis och ambulans tillkallas, grannar reagerar, Izzy kommer in till sjukhus ”där ett trettiotal sörjande har samlats”. Bråk uppstår när Izzys bror försöker tvinga sig in i sjuksalen. Händelsekedjan liksom kapitlet slutar: ”Izzy är död.” (s. 21) Sammantaget har då en rad efferenta perspektiv avlöst varandra medan dramatiska händelser har skildrats i ett uppskruvat tempo.

Den allvetande berättarrösten från inledningen är ett återkommande inslag som varvas med eller flätas in i bokens rekonstruerade scener. Den kan kommentera karaktärers personlighet eller egenskaper (”Nu är tillfället här, *stunden* då Indiana är sårbar.” (s. 55)); karaktärers avsikter (”De senaste nätterna har han undvikit Rinkeby, men nu är han tillbaka för att rentvå sitt namn.” (s. 169)) liksom

fortlöpande hur händelser ska tolkas inom ramen för en större berättelse ("Samma sommar som Makelele slutade sexan, 2010, var *ett slags vändpunkt.*" (s. 40)); ("*den dagen* hände någonting i Khaleds liv" (s. 50)); ("*Vad han inte vet* är att ett par skyttar väntar i bakhåll." (s. 28)). (Mina kursiveringar i samtliga citat.)

Den här typen av kommentarer har en metakarakter, det vill säga berättaren kommenterar sin egen berättelse. Metakommentarer var typiska för äldre tiders allvetande berättare, innan den moderna romanen blivit en etablerad genre.¹⁰ Inom en tradition av muntligt historieberättande kan liknande kommentarer fungera som ett medel för att trollbinda åhörarna. Berättaren vänder sig då direkt till sin publik genom att särskilt understryka berättelsens märkligheter och höjdpunkter. Ett sådant stilgrepp kallas *tellability*, berättbarhet, och kan även utnyttjas i skriftliga berättelser.¹¹

Salihu använder sig främst av *tellability* för att peka ut nyckelögonblick i handlingen. Kommentarer fungerar då som profetior som kan föra tankarna till ett grekiskt ödesdrama. Ännu ett exempel från scenen med rånet: "Rånarna har haft bråttom och slarvat rejält. Spåren ligger utspridda över asfalten och ska senare leda polisen till viktiga gripanden, men *än är det långt kvar till dess.*" (Mina kursiveringar.) (s. 17). Liknande inpass från berättaren ger sken av att allt som ska hända är förutbestämt och att boken vi läser följer en ramberättelse där varje rekonstruerad scen och varje återberättat händelseförlopp har sin givna plats. Denna berättarteknik skapar inlevelse, men inte på samma sätt som när ett efferent perspektiv ger läsaren möjlighet att tänka sig in i en enskild karaktärs situation. Här är det i stället berättelsens dramaturgi som knyter läsaren till berättaren: vi läser vidare för att följa vad som ska hända härnäst och vi guidas särskilt av berättarröstens speciella retorik.¹²

Vid sidan av de längre rekonstruerade scenerna finns ett stort antal intervuscener, varav flera varvar korta rekonstruktioner av vad intervjupersonen har berättat med direktcitat av vad personen säger till reportern. Detta är ett sätt att skapa närhet till den som för tillfället intervjuas. Läsaren möter då en partsinlaga i växelvis scenisk form och intervjuform. Med denna teknik introduceras läsaren för anhöriga till gängmedlemmar, engagerade medborgare i civilsamhället, utredande poliser, lärare och många andra. Vissa kapitel kan vara uppbyggda kring en ung pojke som beskrivs av flera personer, alla med sin bild av pojken.

Gång på gång förmedlas intrycket av hur omgivningen försöker att lugna ner medlemmarna i de två gäng som står mot varandra. Inte minst vädjar anhöriga och religiösa ledare om fred och förlåtelse. I en djupt symbolisk handling begravs gängkonfliktens två första offer bredvid varandra, efter en ceremoni som anordnats gemensamt av familjemedlemmar från konfliktens båda

grupperingar. Detta tycks fungera en tid. Men efter ett och ett halvt år är det dags för ett tredje mord, och sedan eskalerar det dödliga våldet med en hel serie mord.

I bokens förord skriver Salihu: ”Jag har skrivit den här boken utifrån en ambition att förstå [...] varför unga män inte har sett några andra karriärvägar än kriminaliteten och hur det har kunnat gå så långt som det har gjort.” (s. 7–8) Ett slags svar som framskymtar är hur det tycks ha varit tillfälligheter som avgjort vem som blivit fiende till vem. Så beskrivs till exempel mördaren i det uppmärksammade dubbelmordet i Köpenhamn 2019 (då Rinkebykonflikten tillfälligt flyttat utomlands) som barndomsvän med offret. Trots att flertalet av de inblandade i konflikten har föräldrar från Somalia menar några intervjuade unga kvinnor i Rinkeby att varken fattigdom eller etnisk familjebakgrund spelat roll. I stället pekar de ut en macho-norm som bidragande orsak till det gränslösa våldet.

Den uppfattningen förstärks av intervjuer som Salihu gör direkt med aktiva gängkriminella. Här får läsaren höra hur dessa personer själva resonerar – men sällan på ett sätt som går att förstå känslomässigt. De säger till exempel att de inte ens hatar dem som mördas inom fiendegänget. Det är bara så att dessa måste dö, eftersom de i sin tur har dödat eller skadat någon (s. 260). Vi får heller inte ta del av killarnas tankar och känslor, bara höra vad de svarar på reporterens frågor. Det visar sig att de har en strikt rollfördelning för vem som gör vad när de begår brott. Däremot, svarar en av dem på reporterens fråga, finns inga ledare: ”’Det finns bara vänner’, säger Kli-varen. ’Om du behöver hjälp kommer de andra att ställa upp.’” (s. 258) Ingen av de intervjuade räknar med att överleva sin 25-årsdag.

Salihu återger också hur de grävsta brottslingarna uttrycker sig när de tror att de talar ostört, i form av replikskiften som fångats upp då polisen avlyssnat deras telefonsamtal och meddelanden på chatforumet Snapchat. Här framträder en total oberördhet inför konsekvenser av våldshandlingar.

Den starkaste narrativa inlevelsen i boken uppstår i ett antal kapitel om de två pojkarna Khaled och Vincent. De bådas öden utgör sidoberättelser som genom hela boken löper parallellt med ramberättelsen.

Khaled har sålt narkotika samt varit inblandad i stölder, rån och vissa våldsbrott. I hans fall förmedlas inlevelse när vi får ta del av hans personliga berättelse, både i form av vad han berättar för reportern under många och långa samtal och i form av scener som rekonstruerar hans erfarenheter under dramatiska ögonblick i hans liv. En nyckelscen är när Khaled som barn blir slagen av en annan pojke och gråtande springer in till sin pappa, som tvingar honom att gå ut igen och slå tillbaka. Läsaren förstår att pappans inflytande sedan den dagen har tvingat sonen att göra sig hård. När reportern

möter honom har han till sist bestämt sig för att bryta med sin kriminella livsstil. Men vartefter tiden går tillstöter många svårigheter:

Ibland kände Khaled att det var som att han var tvungen att byta ut hela sin person, kasta allt som var han och bli någon annan. Ju längre man kom in i kriminaliteten desto svårare blev det, det var som ett missbruk. [...] För att rättfärdiga allt man gjort och inte gjort började man så småningom bli medberoende till sina kriminella vänner, man ville inte svika dem, man ursäktade och ljög för sig själv.

(s. 269)

Läsaren erbjuds att dela Khaleds efferenta perspektiv, samtidigt som narrativ medkänsla förmedlas med honom; det är lätt att både leva sig in i hans situation och tycka synd om honom samt hoppas att han ska klara att stå emot frestelser från sitt gamla liv.

Mer märkligt är det att kapitlen om Vincent skapar en så stark inlevelse. Vincent har flera neuropsykiatriska diagnoser, bland annat autism och ADHD, och har begått allt grövre brott. Reportern träffar honom bara perifert. I stället bygger denna del av *Tills alla dör* helt på sekundärkällor, i första hand pappan men också en tjejkompis, flera lärare, ett klassfoto från ettan liksom skriftliga orosanmälningar från socialtjänst och skola. Den röda tråden är pappans oro och kärlek för sonen. I intervjuer kritiserar han sig själv för att han lämnade fru och barn och bildade en ny familj utan att samtidigt vara en närvarande pappa för Vincent. När han försöker gottgöra detta tycks det vara för sent.

Vid ett tillfälle döms Vincent till fängelse för vapenbrott. Han reagerar då med lättnad, och pappan tycker att det verkar som om Vincent ville åka fast. När pappan besöker honom i fängelset talat han om att få ordning på sitt liv. Pappan bokar en resa för dem båda till sitt hemland Kamerun och Vincent är beredd att följa med. Där ska han få distans till den kriminella miljön, resonerar pappan.

Men planerna blir aldrig verklighet. Bara dagar efter att han släppts ur fängelset häktas han för grov stöld och döms på nytt till fängelse: "En av hans vänner menar att Vincent sannolikt begår brott för att han är desperat. Han vill sitta inne." (s. 227) När han på nytt släpps fri hoppas pappan att den uppskjutna Afrikaressan ska bli av. I stället mördas Vincent, men inte av gänget på fiendesidan. När pappan kommer hem från sjukhuset efter att respiratorn stängts av möter reportern honom:

"Sakta börjar det sjunka in att Vincents egna vänner mördat honom i en intern uppgörelse. Han visar mig flera bilder på Vincent, som barn i pyjamas, som kärleksfull bror i tonåren och bilder som ung vuxen när han visar långfingret. Det är svårt att titta på bilderna." (s. 252) Den sista meningen är ett av få ställen där den

upplevande reportern blir personlig och antyder egna känslor. Läsaren förstår att reportern gripits av Vincents öde.

Ett tidigare kapitel om Vincent inleds: "Det är höst och Vincent är hemma efter en längre tids LVU-placeringar. Inget har lyckats få honom att vända sitt liv, trots att insatserna har avlöst varandra. Men just den här dagen är en bra dag." (s. 100) Detta visar sig vara en dramatisering av ett ögonblick som reportern inte har varit med om. Han träffar pappan vid ett senare tillfälle. Då visar pappan en bild som är tagen under den "bra" dagen och föreställer Vincent tillsammans med sin syster, pappan och tre halvsystrar:

Systemen har precis spelat färdigt en basketturnering i Rissne och Vincent är stolt över att hon tagit sig till final och vunnit. Han ler mot kameran när pappan tar en bild för att förevisa den fina stunden.

Pappan blir tårögd när han berättar om den här eftermiddagen på McDonald's, om hur Vincent vände sig mot sin syster och frågade:

"Hur går det med skolan?"

"Bra."

"Ni måste sköta er i skolan. Skolan är viktig."

(s. 102)

Därefter upplyser berättaren att Vincent de senaste åren "knappast varit närvarande i skolan" (s. 103) under sina många flyttar mellan jourhem och olika typer av ungdomshem.

Genom skildringen involveras läsaren i pappans uppenbara stolthet över att sonen kan önska sin syster det han själv inte klarat av. För att använda ett begrepp från narratologen Seymour Chatman kan man säga att pappans önskan om att sonen ska ta sig ur missbruk och kriminalitet förs över till läsaren via funktionen *intressefokus* (1990, s. 148). När vi lever oss in i pappan erbjuds vi att dela hans känslomässiga intresse för Vincent. Pappans engagemang för sin son blir därmed till läsarens engagemang.

Kapitlet fortsätter med att pappan kritiserar de samhällsinsatser som gjorts för Vincent samtidigt som han i minnet återkommer till den dag då fotot togs: "Pappan blir glansig i ögonen och zoomar in bilden från snabbmatsrestaurangen när Vincent var som vilken storebror som helst." (s. 105)

Den afferenta iakttagelsen om de glansiga ögonen är reporterns iakttagelse. Med vetskap om reporterns egna, tidigare uttryckta känslor kan vi föreställa oss att reporterns blick är empatisk. Via den empatin ökar vår möjlighet att föreställa oss pappans känsla när han tittar på bilden. Och, i ett tredje led, kan vi läsare också känna inte bara *för* utan också *med* Vincent.¹³ Detta underlättas ytterligare av det urval av fakta som genom boken har getts om hur Vincent aldrig verkar ha fått rätt stöd för sin autism och ADHD och att han mot

slutet av sitt liv möjligen aktivt längtat efter att sitta inne bara för att få lugn och ro.

Sammantaget förmedlas bokens starkaste narrativa inlevelse i Vincent, trots att reportern aldrig kommer nära honom i direkt form. Närhet skapas i stället genom en komplex kombination av skiftande berättargrepp.

Slutsatser och diskussion

I vilken omfattning kan man då säga att de undersökta böckerna ger en komplex bild av miljöerna och människorna de skildrar? Alexandra Pascalidou's *Mammorna* är den som skiljer sig mest från de andra två. Genom att vara en öppet deklarerad partisinlaga för mammor i utsatta områden innebär den å ena sidan en motbild till gängse medierapportering, som brukar fokusera på brottslingarna och de primära brottsoffren, det vill säga på dem som dödas eller skadas. Därmed är den ett värdefullt bidrag till en sammantagen mediebild. Å andra sidan lyfts inte fler parter fram samtidigt som Pascalidou's berättare inte gör någon djupare analys av gängkriminalitetens orsaker. Hennes uttalade ärende är att ge röst åt de mammor som annars inte hörs i den offentliga debatten. 21 monologer utgör starka vittnesbörd men problematiserar inte individuella erfarenheter, än mindre samhällliga strukturer.

När det gäller det narrativa engagemanget förmedlas narrativ medkänsla med alla kvinnor i boken. Däremot uppstår ingen djupare narrativ inlevelse. Det beror på att mammorna sammantaget idealiseras av den "spökskrivande" författare som redigerat kvinnornas svar, ställt frågor i intervjusituationen som inte syns för läsaren och ger egna beskrivningar av kvinnorna där nyanser inte riktigt framträder. Idealisering motverkar generellt inlevelse. Som läsare kan vi alltså tycka synd om kvinnorna, men trots att de är bokens huvudpersoner får vi svårt att tänka oss in i deras situation.

Både Johanna Bäckström Lernebys *Familjen* och Diamant Salihus *Tills alla dör* utnyttjar dramaturgi på en rad sätt som bidrar till läsares närvarokänsla. Ett exempel är rekonstruerande scener i tredje person, ofta från dramatiska ögonblick när någon blir jagad, skadad eller dödad. Båda reportageböckerna använder också cliffhangers. I *Familjen* rör det sig om att händelsekedjor klipps av i spännande ögonblick. I *Tills alla dör* är det stilmedlet *tellability*, i form av profetior i berättarröstens retorik, som triggar läsarens förväntningar.

De dramatiserande inslagen gör berättelserna spännande och får oss att vilja veta vad som ska hända härnäst. Därmed ökar läsarens engagemang för reportagens *ämne*. För att narrativ inlevelse ska uppstå krävs dock något mer, oftast i form av ett efferent

berättarperspektiv; det är först när vi ges möjlighet att följa en karaktärs tankar och känslor som vi på allvar kan tänka oss in i den karaktärens situation och därmed motarbeta instinktiva föreställningar om att "det här är en verklighet som inte angår mig". Bäckström Lernebys scener domineras av afferenta perspektiv då läsaren erbjuds positionen av att *iaktta* snarare än *uppleva* det som händer. Här finns också enstaka efferenta inblickar i offers eller polisers perspektiv. I *Tills alla dör* är de rekonstruerade scenerna fler och längre samt återger fler typer av situationer. Detta sker nästan alltid ur efferenta perspektiv som ger inblickar i hur brottsoffer, anhöriga, lärare, fritidsledare, poliser och socialarbetare men även brottslingar tänker och känner. Därmed får läsaren i denna bok en bred "rundmålning" av människor i en utsatt miljö. Många perspektiv korsar varandra vilket både ger den narrativa inlevelsen stort utrymme och problematiserar bokens övergripande budskap. Starkast narrativ inlevelse ges i pojken Vincent, trots att reportern bara träffar honom flyktigt och att han inte skildras ur ett efferent perspektiv. Här blir inlevelse i stället möjlig genom andra berättargrepp, främst konstruktionen *intressefokus*.

Den upplevande reportern är hos Bäckström Lerneby mer synlig än hos Pascalidou och Salihu. Hennes undersökning försvinner aldrig ur läsarens sikte, och hennes tre möten med imamen och familjeöverhuvudet Abu Nizar blir ett självklart och komplicerande fokus i boken. Även i *Tills alla dör* finns en upplevande reporter som återkommer i intervjuscener och genom researchprocessen. Men här finns dessutom en allvetande berättare som genom *tellability* pekar på sin berättelses märkligheter – ett inslag som saknas i de andra böckerna och som minskar läsarens intryck av att ta del av journalistik.

Bäckström Lernebys berättare utnyttjar metakommentarer och faktaurval för att nyansera budskapet om den kriminellt belastade släkten Al Asim, som hotar och skrämmer sin omgivning till tystnad och upprätthåller ett parallellsamhälle i Göteborgsförorten Angered. Metakommentarerna används den här gången inte av en allvetande berättare utan av en berättande reporter som självkritiskt ifrågasätter den upplevande reporterns kanske förhastade slutsatser. Detta stilgrepp syns i samtalen med imamen. Tillsammans med fakta om familjens rötter i turkiska klanstrukturer komplicerar de den förmedlade bilden och gör svaren på frågor om skuld och orsaker mindre självklara.

Salihu hittar inga direkta kopplingar mellan enskilda familjer och gängkriminalitet. Han söker efter förklaringar till det eskalerande våldet och får många svar med ännu fler nyanser. Till slut sammanstrålar de i en bild som främst handlar om gruppträck inom en machokultur där unga män blivit blinda för våldets konsekvenser –

konsekvenser som drabbar deras vänner, deras före detta vänner, deras fiender, dem själva och samhället.

Avslutningsvis ska sägas att två av de analyserade böckerna, *Familjen* och *Tills alla dör*, kombinerar reportageformen med grävande journalistik. De återges alltså både i en narrativ form och är resultatet av månaders research inom ett omfattande källmaterial. *Mammorna* bygger främst på långa intervjuer med de kvinnor som kommer till tals. En slutsats skulle kunna vara att den narrativa formen i ett reportage har störst möjlighet att påverka på djupet om den kombineras med och vilar på ett gediget faktaunderlag.

NOTER

¹ Se till exempel Maier et al., 2018.

² De två reporterinstanserna motsvarar Dorrit Cohns (1983) indelning av jaget i ett *berättande jag* och ett *upplevande jag* (s. 143). Indelningen kommer ursprungligen från Leo Spitzer, i en essä från 1922 om Marcel Proust.

³ Jag använder dessa begrepp med samma innebörd som Wayne C. Booth (1983) när han talar om *showing* respektive *telling* (s. 40, 50 och 94), för två framställningsformer.

⁴ Begreppen har myntats av Göran Rossholm (2005, s. 148–149). 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. 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. Iakttagelsen i sig är det centrala. Efferent perspektiv innebär att något är ”som uttryckt, tänkt eller känt” av någon, primärt inom en scen. Så fort denna någon inte sammanfaller med reportern möjliggörs läsarens inlevelse i den personen. Både afferent- och efferent perspektiv kan förekomma i dels första person, dels tredje person.

⁵ Dessa två begrepp kan delvis sägas motsvara Suzanne Keens (2013) *narrative empathy* respektive *compassion/sympathy*. 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). Mina begrepp syftar främst på strukturella och stilistiska konstruktioner inom texten, alltså vissa berättar- och stiltekniker.

⁶ Detta motsvaras av narratologen Käte Hamburgers (1973) begrepp *deiktiskt centrum* (s. 67), tid och plats då och där någon talar i berättelsen. Begreppet syftar på hur centrum för vem som talar och upplever något har flyttat från en berättare till de upplevande karaktärernas tid och plats.

⁷ Detta kan jämföras med Monika Fluderniks (1996) begrepp *viewing*, en av tre läsarstrategier inom de teoretiska modeller Fludernik har samlat under den kognitivt inriktade *naturliga narratologin* (s. 176–177).

Fludernik tänker sig att vi, när vi läser en berättelse, strävar efter att göra den begriplig för oss. Vi prövar den då mot mänskliga erfarenheter av sådant vi känner igen från situationer i det verkliga livet. Tre centrala begrepp och grundläggande mänskliga aktiviteter är här att uppleva/erfara (*experiencing*), iakttä (*viewing*) och berätta (*telling*). *Viewing* motsvarar därmed en situation av att iakttä, samtidigt som läsaren föreställer sig en åskådare jämförbar med ett ögonvittne som är på plats i berättelsen men själv inte deltar.

⁸ *Fri indirekt diskurs* är ett stilmedel som i grundfallet innebär att en tanke eller känsla uttrycks i tredje person, samtidigt som ett sägeverb i stil med "tänkte hon", "kände han" saknas. Göran Rossholm (2005) diskuterar hur både det som uppfattas (efferenta perspektiv) och det som iakttas (afferenta perspektiv) kan vara mer eller mindre "perspektiviskt", det vill säga återges med mer eller mindre närhet till ett visst yttrande eller en viss iakttagelse (s. 152–153). För yttranden hänvisar han i en annan text (2004, 251 ff.) till Brian McHale (1978), som inordnar yttranden på en skala mellan identiska med ursprungsytttrandet och fullständigt omformulerade av en berättare (s. 258–259). *Fri indirekt diskurs* kommer på andra plats, vilket motsvarar en tydlig närhet. Keen (2013) pekar ut denna stilteknik som ett välkänt sätt att hos läsaren "evoke empathetic response" (par. 8).

⁹ Med Fluderniks (1996) terminologi rör det sig här om att "känna igen" karaktärernas upplevelser från en för läsaren bekant situation av att själv uppleva och erfara, lässtrategin *experiencing* (s. 330).

¹⁰ Eva Broman (2005) skriver om den klassiska 1800-talsromanens berättare: "Den 'allvetande' berättaren har ingen anledning att göra sig osynlig och demonstrerar ofta sin överlägsna kunskap och bedömningsförmåga genom att kommentera personernas tankar, känslor och handlingar." (s. 51).

¹¹ Begreppet, som ursprungligen användes om muntligt historieberättande, innebär att ett innehåll och/eller en form används för att ge intrycket att något verkligen är värt att berätta (Baroni, 2014).

¹² Denna typ av text aktiverar den lässtrategi som Fludernik (1996) kallar *telling* (s. 340–341). Berättelsen drar då uppmärksamheten till äldre tiders tydligt synliga allvetande berättare. Därmed kan den påminna läsaren om det mänskligt primära behovet av att berätta (*telling*).

¹³ För att göra en sådan tolkning kan man ha stöd av den kognitivt inriktade analysmetoden *mind-reading*, se Zunshine (2006, s. 3–10). Begreppet, som ursprungligen hör hemma inom kognitiv psykologi, har förts över till en teknik för att tolka fiktiva karaktärens sinnen utifrån information som ges ur ett externt (afferent) perspektiv, bland annat om karaktärernas kroppsspråk. Det bör även kunna användas på ickefiktiva texter av berättande karaktär.

REFERENSER

- Aare, C. (2021). *Reportaget som berättelse: En narratologisk undersökning av reportagegenren*. Diss., Stockholms Universitet.
- Baroni, R. (2014). Tellability. I *The living handbook of narratology*.
<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/30.html>
<https://doi.org/10.1515/9783110316469.836>.

- Booth, W. C. ([1961] 1983). *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001>.
- Broman, E. (2005). Narratologiska synvinkelmodeller: En kritisk genomgång. I S. Hellberg & G. Rossholm (red.), *Att anlägga perspektiv* (s. 45–75). Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Bäckström Lerneby, J. (2020). *Familjen*. Mondial.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- Cohn, D. ([1978] 1983). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University.
- Esaiasson, P & Rothstein, B. (2020). Forskningen har missat de kriminella nätverken. *Dagens Nyheter*. 12 september.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge.
<https://doi.org/10.1515/jlse.1996.25.2.97>.
- Hamburger, K. ([1957] 1973). *The Logic of Literature*, övers. Marilyn J. Rose. Indiana University Press.
- Hultén, B. (2000). *Journalistikanalys: En introduktion*. Studentlitteratur.
- Keen, S. (2013). Narrative Empathy. I *The Living Handbook of Narratology*. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.521>.
<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/42.html>.
- McHale, B. (1978). Free Indirect Discourse: A survey of Recent Accounts. *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 249–287.
- Maier, S. R., Slovic, P. & Mayorca, M. (2017). Reader reaction to news of mass suffering: Assessing the influence of story form and emotional response. *Journalism*, 8, 1011–1029.
<https://doi.org/10.1177/1464884916663597>.
- Nermnan, B. (1973). *Massmedieretorik*. Awe/Gebers.
- Pascalidou, A. ([2018] 2022). *Mammorna*. Mondial.
- Rossholm, G. (2004). *To Be And Not to Be: On Interpretation, Iconicity and Fiction*. P. Lang.
- Rossholm, G. (2005). Perspektiv och inlevelse i film och prosa. I S. Hellberg & G. Rossholm (red), *Att anlägga perspektiv* (s. 147–172). Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Rønlev, R. og Hyldgaard, R. (2022). Ghostwriting: Jeg er en illusion skabt av ett spøgelse. I S. Moestrup, J. Gaarskjær & G. Luk (red), *Hvad laver jeg her? En lærebog om at bruge sig selv i journalistikken* (s. 117–136). Samfundslitteratur.
- Salihu, D. (2021). *Tills alla dör*. Mondial.
- Zunshine, L. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press.

CECILIA AARE

Lektor i journalistik, doktor i litteraturvetenskap

Institutionen för samhällsvetenskaper

Södertörns högskola

Cecilia.aare@sh.se