

Kampen om verkligheten

»NEJ, BOTEMEDLET ÄR inte att »ta hand om sig själv«, löd rubriken på Isobel Hadley-Kamptz kolumn på DN:s ledarsida påskaftonen 2023. Ämnet var kvinnlig utbrändhet och nya rön kring denna utifrån ett par böcker (*Utbränd – så tar du dig ur stresscykeln* av Emily och Amelia Nagoski, *Duktig flicka* av Kate Manne) samt skribentens egna observationer och personliga erfarenheter av ämnet. Tre kvinnor som är i samma ålder och från samma stadsdel – de ingår i samma vänkrets sedan högstadiet – läste kolumnen engagerat och utbytte sina synpunkter. En av dem, van vid att själv söka upp och skaffa sig det hon behöver, uppfattade artikelns budskap som att »det är viktigt att man tar plats om man behöver uppmärksamhet för sina känslor«. En annan, som hellre väntar på att vännerna ska förstå hennes behov och blir besviken när de inte gör det, läste in ett helt annat budskap i samma artikel: »det viktiga är att kollektivet fångar upp en när man är stressad och ledsen«. En tredje, jurist till yrket och driven av ett starkt patos för rättvisa och jämlikhet, gjorde en helt annan reflektion utifrån exakt samma text, läst exakt samma morgon: »tänk att könsrollerna sitter så fast!«

Trots att de sinsemellan tyckte så olika, kände alla tre att de höll med Hadley-Kamptz. Alla tre fann att hennes text talade för dem och drog samma slutsatser som de själva. Med samma text för ögonen hade de ändå inte läst samma. Var och en hade läst in det hon själv tänkte på, hade läst utifrån sin egen erfarenhet, betonat vissa partier som väckte särskilt gensvar och skummat andra, som inte sa henne något särskilt.

Texten kan inte uppstå annat än i samarbete med läsaren. Och vi tar med oss vår livserfarenhet, vår längtan och våra farhågor, det vi lärt oss och det vi glömt, till läsningen: de är våra redskap för att skapa förståelse och sammanhang i det vi läser.

Isobel Hadley-Kamptz text är ganska kort, en kolumn på ledarplats, skriven för att så klart och tydligt som möjligt formulera och underbygga en åsikt, ett ställningstagande. Inte heller är den skriven med konstnärliga ambitioner, där dubbelmeningar, undertexter och liknelser tillmäts ett egenvärde. Klart och tydligt, ska det vara på ledarplats. Helst entydigt. Man har ett budskap, man vill väcka opinion. Ändå hinner hennes kolumn på sitt begränsade utrymme ge upphov till så pass olika läsarter: vad ska då inte en hel bok hinna med? Det har aldrig hänt att två människor läst samma bok, även om vi gärna söker det gemensamma när vi talar om läsupplevelser, eftersom vi är flockdjur i behov av ständigt förnyad bekräftelse – oftast låter vi svepande formuleringar och känslomässigt eftertryck skyla över de olikheter som faktiskt finns.

Vad får det för konsekvenser att våra egna erfarenheter av verkligheten är helt avgörande för hur vi uppfattar andras uttalanden om den? Vad än Isobel Hadley-Kamptz ville över-

tyga sina läsare om, så lyckades hon bara i den mån de redan gått hennes uppfattning till mötes i sina egna liv.

Utifrån detta kunde man tänka sig att upphovspersoner anstränger sig att berätta så *lite* som möjligt för att övertyga så *mycket* som möjligt: att de i så hög grad som möjligt lämnar över åt läsaren/tittaren att måla upp situationen med färger från sin egen låda: »Ja, men det här känner jag ju igen, precis så här är det!«

Verkligheten är både spelplan och vinst. Verkligast vinner. Det gäller att överrösta rösten som säger att alltsammans är påhitt, ord och inget mer. Det gäller att få bestämma vad som är verkligt, att få vara den som drar upp det verkligas gränser. Det klassiska tillvägagångssättet är att ta ett steg tillbaka, hänvisa till verkligheten i andra hand. Detta har jag inte sett med egna ögon, utan jag har i min tur hört det av någon eller sett det på en bild. En andrahandsrapport är trovärdigare, vi får lättare att sänka garden och låter oss övertygas. De som skriver om litteratur och verklighetsavbildning nämner gärna beskrivningen av Akilles sköld i *Iliadens* artonde sång, där scen efter scen får liv och rörelse. De danser och lekar som beskrivs påstås inte äga rum i verkligheten, utan refererar till avbildningar, så förundransvärt verklighetstrogna att de tycks få liv: detta är lättare för oss att tro på och ryckas med av. Från och med *Don Quijote* är det en favoritstrategi inom romankonsten att låta författaren träda tillbaka och reducera sin roll till utgivarens: det här är bara ett manuskript jag har hittat, det är någon annan som har skrivit, någon som upplevt alltihop i första hand. Vi såg att det lever kvar ännu hos Frans G. Bengtsson, som i *Röde Orm* gör samma sak och låter stora

Trier-fans har svårt att smälta styckmordsfilmen *The House That Jack Built*, medan Bret Easton Ellis i romanen *Skärvorna* lyckas utmärkt att förena en lyhörd skildring av uppväxt och utanförskap med i grunden gräsliga mordscener utan att stöta bort sina läsare. Drygt trettio år efter *American Psycho* vet Ellis exakt hur *lite* som behövs för att läsaren ska göra resten, texten behöver egentligen aldrig höja rösten.

Tyvärr inser litteraturen inte alltid att den har detta övertag. Alltför ofta famlar den efter stöd utanför sig själv på ett lika patetiskt sätt som *Pink Flamingos*: använder *paratexten* (= allt som inte är själva boktexten – dedikation, baksidestext, författarporträtt osv.) för att få läsaren att *redan från början* uppfatta texten som en rapport om något som faktiskt har hänt. Det är ju så frestande att kunna ge sitt verk kraften att övertyga utan att behöva lita enbart till litterära medel, bara genom att sätta den egna personen som garant: detta är självupplevt. Resultatet är i de ändlösa dagböckernas tid hur som helst det motsatta: inflation, övermättnad, likgiltighet.

Det är knappast alltid brist på tillit till den egna litterära förmågan som ligger bakom. Ofta rör det sig om något helt annat, och det vet jag av egen erfarenhet. (Ja, jag är medveten om hänvisningen jag just gjorde!) Inför utgivningen av romanen *September* som utgick från min egen mammas liv lade jag till några formuleringar efter själva romantexten, som klargjorde den biografiska bakgrunden och försåg läsaren med ett par konkreta uppgifter som själva romanen annars varit ytterst återhållen med. Jag gjorde detta tillägg efter långt övervägande för att jag bedömde att det var bästa sättet att ge min bok en chans att ta plats i uppmärksamhetskulturen:

enbart litterär suggestion räckte inte, om boken skulle synas i tevesofforna krävdes det något påtagligare än så, något som dels var känslobaserat, dels gick att säga i en mening. »Hans mamma dog» väckte mer uppmärksamhet än »Han har skrivit en stämningsrik roman om en kvinna som dör».

VILL MAN FÅ tillgång till de soffor och sommarprat som härskar över uppmärksamhetskulturen måste man vara beredd att höja rösten så pass och formulera sig så direkt att det eventuellt saboterar textens egen suggestionskraft. Alla vet om detta. Priset för att synas är att bidra till bristen på tillit till det ursprungliga kontraktet mellan läsare och litteratur: det här är verkligt för att du är beredd att göra det verkligt.

I stället vänjer sig läsaren vid att det utfärdas en garanti, en klisterlapp på det litterära verket som garanterar att det är 100 % upplevt, utan ingredienser av fiktion.

Att en bok är påhittad är ett oerhört handikapp i uppmärksamhetskulturen. Det spelar ingen roll hur övertygande dess författare är, hur mästerligt den fiktiva världen än är uppbyggd. Ur programledarens synpunkt har du å ena sidan en författare som suttit hemma och hittat på, å andra sidan någon som varit med om saker – knark, sjukdom, död, kriminalitet, vad vet jag – och *dessutom* skrivit en bok om det. Vem gör sig bäst i media? Vem verkar roligast att prata med?

Även en aldrig så skicklig berättare som Klas Östergren känner sig i detta utgångsläge tvingad att lägga in sina egna eskapader i offentligheten – hans mellanhavanden med och slutliga utträde från Svenska Akademien – i *Renegater*, tredje

delen i det minst sagt sofistikerade romanbygge som tog sin början fyrtio år tidigare år 1980 med *Gentlemen*. Nu gör Östergren det så elegant att det snarast är Svenska Akademien som till sist känns överklig i relationen till den romanvärld vi gjort oss förtrogna med sedan fyrtio år tillbaka. Men det var knappast denna sin suggestionsförmåga han fick frågor om när romanen kom ut.

Problemet är att den garanti som uppmärksamhetskulturen kräver, är av ett slag som utesluter läsarens medverkan. Det enda vi behöver göra är att sitta i publiken och gapa.

Det går stick i stäv med litteraturens ursprungliga kontrakt, det enda kontrakt som egentligen behövs för att det som uppstår i mötet mellan läsare och litteratur ska kunna definieras som verkligt: det är läsaren själv som är garant för boken, det är läsaren och ingen annan som ger boken liv. En onödigförklarad läsare kommer snart att tröttna.

LÅT MIG GE ett exempel på hur en suverän berättare kan hantera publikens förhållande till verkligheten.

Det är knappast någon slump att exemplet är hämtat från en teveserie. Det enorma publikintresset på senare år har gjort att historia efter historia, från början avsedd för en säsong, har tvingats till alltmer drastiska grepp för att förnya sig själv säsong efter säsong. Fjärde säsongen av den franska spionserien *Falsk identitet* är av särskilt intresse för den som intresserar sig för hur fiktion fungerar. I tredje avsnittet får den franske agenten Guillaume Debailly, med kodnamn Malotru, besök i sitt ryska fängelse av en fransk diplomat. Malotru får syn på

landsmannens klackring och ber om den: ringen kan köpa honom trygghet innanför murarna om han använder den som betalningsmedel till fångarnas brutale enväldshärskare Rodion. Samtidigt som fångvaktaren närmar sig för att föra tillbaka Malotru till cellen har sändebudet svårt att inse situationens allvar. Ringen är arvegods, protesterar han, i generationer har den funnits i familjen ... Malotru klipper av: »Än sen?! Fort!«

Med stor pedagogik förs vi in i händelseförloppet. Diplomaten värderar saker och ting på samma sätt som vi själva gör till vardags. Vi är nertyngda av våra ägodelar, vanor och föreställningar. Vi skulle sannolikt reagera precis likadant: arvegods är inget man bara gör sig av med, hemskt jobbigt att förklara för dem därhemma.

Men ur Malotrus perspektiv är det tvärtom vårt vardagliga ok under tingen som är vettlöst. För honom handlar det om liv och död. Med ett enkelt pedagogiskt grepp lockas vi att förstå det som är varje äventyrsberättelses stora utmaning: *det här är på allvar*.

Scenen gör det möjligt för oss att värdera utsattheten i hans situation och priset för att befinna sig i hans verklighet – hela vår egen verklighet, soffan vi sitter i, ringen vi själva sitter och vrider på, blir plötsligt bara barlast som ska slängas överbord – och det som varit spännande men aningen överkligt förlänas med ens det påtagligas fulla tyngd.

James Bond springer snabbare och faller från högre höjder, men det sker i en tyngdlös värld som inte är densamma som vi själva går och handlar hushållspapper i. I *Falsk identitet* hittar man sätt att växla in agenternas verklighet i samma

valuta som vi själva handlar med till vardags, så att svindeln kan drabba även oss. Fiktionens grundproblem är inte att berätta spännande utan att övertyga om att dess valuta inte är falsk, att smärtan och risken är på riktigt. Man kan inte bara säga det, man måste locka läsaren/åskådaren att formulera det själv. Det klassiska exemplet är Shakespeares *Kung Lear* där renässansteaterns tomma scengolv utnyttjas till fullo: plötsligt svävar åskådarna i *genuin* ovisshet om Lear och hans narr står vid klippkanten eller ej – en effekt åstadkommen helt med språkliga medel. Det är samma smärtpunkt som samtidslitteraturen söker med alla medel, i autofiktion och dokumentärroman: den punkt där tyngden överförs till läsaren och trovärdighet uppstår utifrån en form av delaktighet. Hur använder jag ord för att förklara att det som står på spel är något mer än ord?

Det är knappast en slump att det sker just i en agentserie. Skådespelaren Alexander Skarsgård har förklarat att spioneri är »den yttersta formen av skådespeleri«, och när den unge dataexperten César i *Falsk identitet* instrueras inför uppdraget att infiltrera FSB i Moskva låter det som rena Stanislavskij-metoden: han ska inte *spela* sin nya roll, han måste *bli ett* med den, tjugofyra timmar om dygnet.

Är inte det en aning ironiskt? Den pånyttfödelse som vi alla innerst inne eftersträvar, den pånyttfödelse vi söker oss till fiktionen för att få ta del av, den pånyttfödelse som Jesus gång på gång erbjuder i Nya testamentet – res dig upp och gå, lämna allt – framställs i de hemliga agenternas värld som en *falsk identitet*.

Vare sig det är en seger eller ett nederlag för verkligheten, är

det definitivt en seger för fiktionen. Alla har sin egen ring att vrida, sin egen inre Gollum som värnar den egna födelsedagspresenten och ogärna ser den vägd på verklighetens guldvåg: den berättare som vågar lita på sin förmåga att suggerera fram en situation som kastar fiktionens skarpa ljus över verklighetens suddiga soffor, behöver inte gå särskilt långt för att vi ska komma till mötes, andfådda av oro för hur det ska gå.

Ur Läsaren skriver boken av
Kristoffer Leandoer