

ANNA JUNGSTRAND

## SVETLANA ALEKSIJEVITJ OCH DEN DOKUMENTÄRA RÖSTEN

Om lyssnandets etik och tilltalets  
dubbla botten i *Zinkpojkar*

Med ett par sidor sparsmakade och personliga anteckningar från Sovjetunionens krig i Afghanistan på 1980-talet inleder Svetlana Aleksijevitj sin bok *Zinkpojkar*.<sup>1</sup> Därefter följer nästan trehundra sidor av intervjupersonernas oavbrutna monologer: mödrar, hustrur, soldater, befälhavare och sjukvårdspersonal som skildrar krigets vansinne. Intervjubokens modus och förutsättningar presenteras redan i de inledande anteckningarna: ”Jag vill inte tiga... Och jag förmår inte skriva mer om kriget.” (s. 21) Denna paradox förklarar i viss mån varför intervjuboken ser ut som den gör. Efter sin tidigare bok *Kriget har inget kvinnligt ansikte* står författaren skyddslös inför lidandet och förmår inte formulera sig om det fasansfulla – blotta åsynen av ihjältrampad daggmask får henne att vända sig bort. Nu tycks Aleksijevitj lämna över ordet till intervjupersonerna, och till läsaren. Redan i de tidigare böckerna i sviten ”Utopins röster”<sup>2</sup> har hon laborerat med intervjutekniken och i långa passager låtit personernas tal verka fritt i citat, utan att kommentera, bekräfta eller dementera.<sup>3</sup> I *Zinkpojkar* är greppet etablerat, och dess funktion tydligt motiverat i förordet – hoppet tycks stå till den dokumentära rösten i sin renaste form. Men hur ska man förstå en sådan röst? Och hur samspelar den med bokens övergripande tilltal?

Jag minns kärleken... Förlåt att jag är så öppen... Jag kan bara anförtro mig åt er. En främmande människa. Det är svårt att göra det för de egna. ”Om du bara kunde komma tillbaka för en enda minut och se vilken underbar liten dotter du har! För din del är det obegripliga kriget över”, säger jag till honom om natten. ”Men inte för mig. Och för vår dotter? Våra barn är de olyckligaste, de kommer att få stå till svars för allt. Hör du mig...”

Vem skriker jag till? Vem lyssnar? (s. 187)

Så avslutar en ung rysk hustru berättelsen om förlusten av sin älskade man. Hennes förtvivlan rikas i intervjusituationen mot författaren, men om natten ropar hon till sin man. Hon riktar sig också mot läsaren av den bok som hon vet ska komma att skrivas. Någonstans bland dessa korsade riktningar kollapsar intentionen: Vem är det egentligen som hustrun talar till, och vem är det som lyssnar?

Läsaren delar ansvaret för att lyssna med författaren som möter kvinnan, och med samma författare som senare återvänder till intervju-materialet, som förvaltar och återger det i en litterär form. Samtidigt pågår kommunikation och tilltal enligt litteraturens gängse principer, mellan författaren och läsaren. Ansvaret för att

lyssna och för att omhänderta orden är således en fråga om etik på olika plan, och "tilltal" produceras med botten i olika situationer. Intervjubokens dokumentära anspråk och tydliga fokusering på röst tycks åskådliggöra hur dessa olika botten är grundläggande formmässiga betingelser för dokumentärlitteraturen som övergripande kategori. Skönlitteraturen har inte samma dubbelhet av en ursprunglig kommunikativ situation som måste samspela med textens kommunikativa situation, och litteraturteorin erbjuder inga färdiga metoder för att utläsa vikten av detta samspel.

Med utgångspunkt i Aleksijevitjs *Zinkpojkar* vill jag i den här artikeln pröva ett par teoretiska möjligheter att förstå röst och tilltal i dokumentärlitteraturen, med fokus på de den dubbla botten för produktion av talakter som citatet ovan exemplifierar. Jag vill även visa hur detta i Aleksijevitjs fall samverkar med textens etik, en samverkan som i *Zinkpojkar* manifesteras och illustreras av den frekventa förekomsten av utelämningsstecken (...). Mitt fokus på formfenomenen gör att jag avgränsar diskussionen om röst och tilltal till grundläggande talaktsteoretiska och berättartekniska funktioner. Vidare undersökningar om röstens identitetsskapande och autentiserande processer kan med fördel följa ur detta, men syftet i den här artikeln är först och främst att blottlägga själva konstruktionen av tilltalets olika riktningar i texten. Utgångspunkten för min diskussion är de undersökningar om det moderna reportagets litteraritet och etik som jag tidigare avhandlat, och mitt perspektiv på den dokumentära texten betonar performativa och dialogiska aspekter snarare än representationsaspekter och fakta-fiktionsproblematik.<sup>4</sup>

## MÖTET OCH LYSSNANDET

Genremässigt har *Zinkpojkar* i den svenska receptionen fått många namn: dokumentärroman, litterär journalistik, polyfon vittneslitteratur, kollektiv autofiktion och intervjubok.

Mångfalden har inte minst att göra med behovet av ett epitet som signalerar både det dokumentära och det litterära anspråket.<sup>5</sup> Hitills har litteraturvetenskaplig forskning främst hanterat Aleksijevitj författarskap som en form av vittneslitteratur, vilket i sin tur har inneburit en betoning en historisk dimension av det dokumentära anspråket.<sup>6</sup> Samtidigt bör påpekas att det, även inräknat en sådan utgångspunkt, ännu finns förvånansvärt lite forskning om författarskapet. Själv har jag tidigare diskuterat Aleksijevitjs intervjubok *Kriget har inget kvinnligt ansikte* mot bakgrund av reportagets genrekriterier.<sup>7</sup> Min definition av reportaget anger "en journalistisk text som återger berättelsen om reporterens möte med ett skeende".<sup>8</sup> Genom att fokusera mötesituationen vill jag lyfta fram reportagegenrens särskilda betoning av etiken – det är reporterens möte med skeendet och dess personer som väcker reportagets behov av litterär framställning, som styr subjektstrukturen, som bygger narrativet och som skapar metastrukturer och performativa mönster i reportagetexterna. Det traditionella moderna reportaget synliggör därför ofta, även på en tematisk nivå, subjektets möte med annanheten och ett tvivel inför möjligheten att representera. Aleksijevitjs intervjuböcker är inga undantag. De låter sig ofta friktionsfritt placeras som en underkategori i en sådan förståelse av reportagegenren,<sup>9</sup> vilken i sin tur är en genre som rymmer i dokumentärlitteraturens övergripande kategori. Författarsubjektet har all möjlighet att även i intervjuformen närvara med sina frågor och kommentarer, och texten kan därmed bära fram mötets alla aspekter på det sätt som definierar reportagegenren. Aleksijevitjs intervjuböcker visar sig emellertid i den bemärkelsen vara en särart.<sup>10</sup> I hela serien "Utopins röster" är den narrativa dimensionen av själva berättelsen om reporterens möte med skeendet mycket nedtonad. Ibland står personernas berättelser nästan helt fristående mellan förord och efterord, som i *Zinkpojkar*. Eller så

inleder Aleksijevitj kort med det berättande jagets minne av mötet med intervjupersonen, som en inramning vilken sedan kan återkallas med korta instuckna passager eller som avslutning. I *Kriget har inget kvinnligt ansikte* leder exempelvis följande passage om mötessituationen in i en kvinnlig prickskyotts berättelse:

Hon bad att jag skulle ta undan bandspelaren:  
– Jag behöver dina ögon för att kunna berätta, och den där kommer att störa.  
Men efter några minuter glömde hon den ...<sup>11</sup>

Att mötets situation inte explicit fokuseras som metaberättelse genom hela texten, hindrar den alltså inte från att genomgripa texten på sätt som jag menar gör den relevant att diskutera i relation till reportagets genrekriterier. Även i *Zinkpojkar* finns ramen för mötet signalerat i författarens inflikade anteckningar från kriget:<sup>12</sup>

Jag ville inte skriva om kriget längre. Men nu befinner jag mig mitt i ett verkligt krig. Överallt krigets människor, krigets föremål. (s. 23)

Jag ställer frågor och lyssnar överallt: i kaserterna, i matsalen, på fotbollsplanen, på en dansafton [...] (s. 24)

Dessa anteckningar presenteras först efter den ”prolog” som slår an tonen i boken – en mors fristående berättelse om hur kriget gjort hennes son till en mördare – vilket betonar de enskilda personernas röster framför författarens berättelse om mötet. Det är intervjupersonernas egna ord som dominerar boken, inte ett återgivet samtal mellan berättaren och personerna, men trots detta är det mötets betingelser som skrivs fram enligt de etiska premisser som reportagegenren ovillkorligen måste hantera. Intervjuböckernas särart beror således inte på att reportagets ursprungliga mötessituation mellan reporter och intervjuperson är frånvarande, utan på att mängden av rena och okom-

menterade citat särskilt lyfter fram en aspekt av detta möte: rösten och den akt som det innebär att lyssna.

Vittnesmålen i *Zinkpojkar* presenteras i närmare femtio fria monologer utan titel. Endast en sparsmakad och opersonlig signatur av typen ”Överlöstnat” eller ”En mor” efterställs berättelserna innan nästa sekvens tar vid.<sup>13</sup> För intervjuboksformen innebär detta en märkvärdig resignation inför röstens egenvärde och talets betydelse, eftersom intervjupersonen inte med sin person eller ställning kan färja berättelsen innan den sker. De obestämda rubrikerna är också en ovanlig strategi för att understödja ett dokumentärt syfte, eftersom intervjupersonernas identitet vanligtvis är fakta som stärker själva anspråket på att presentera en dokumentär utsaga. Aleksijevitj själv understryker i sin Nobelföreläsning att hennes uppmärksamhet helt är inriktad på den mänskliga rösten:

Flaubert brukade säga om sig själv att han var en pennans människa. Jag kan säga om mig själv att jag är en örats människa. [...] Det finns en bit av människolivet – den talspråkliga – som vi inte lyckats erövra åt litteraturen. Vi har ännu inte insett dess värde, eller häpnats och hänförs av den. Men mig har den förhäxat och gjort till sin fånge. Jag älskar när en människa talar ... Jag älskar den ensamma människorösten.<sup>14</sup>

Med hänsyn till författarens intention tycks det alltså vara talets och röstens värde för litteraturen som återspeglas i strömmen av citat. Notera också att det inte är röstens värde för dokumentation eller autenticitet som i första hand åkallas här.<sup>15</sup> Rapportböcker och intervjuböcker anses ofta ha ambitionen att ”ge röst” åt människor som annars inte skulle komma till tals, eller att med återgivandet av andras röster ge utrymme för deras identitet och subjektivitet.<sup>16</sup> Detta är inte vad som sker i *Zinkpojkar*, och inte heller det som tycks vara Aleksijevitjs

ambition. Även om min läsning inte tar vidare hänsyn till explicita författarkommentarer, är det ändå värt att som bakgrund till analysen minnas Aleksijevitjs ambition av att vara en ”örats människa”. Betoningen av lyssnandet sker även på andra plan i texten, och lyssnandets koppling texternas flöde av citerat tal ska visa sig betydande för förståelsen av etiken.

## ETIKEN OCH DEN BEVARADE RÖSTEN

Mötessituationen och dess relevans för textens etik har jag i mina tidigare undersökningar om reportagegenren förklarat med inspiration av Emmanuel Levinas dialogfilosofi.<sup>17</sup> Bortom journalistikens moraliska, politiska och ideologiska regelverk (vilka ofta benämns som etik) finns den genomgripande existentiella etik som författarsubjektet kan sägas befästa genom mötet med annanheten. Min tanke är att varje reportagetext bygger på ett ursprungligt möte mellan reportern och verkligheten, och att det är detta möte som fortplantar sig genom texten och påverkar subjektskonstruktion och struktur på olika sätt. Hos Levinas är mötet med den andres ansikte ursprunget till både språk och subjekt. Subjektet blir till när det ställs inför den andres ansikte genom att ansiktet kräver ett svar – ett *ansvar*.<sup>18</sup> Jag menar att Levinas grundsats blir relevant för reportageanalysen eftersom den kan illustrera hur subjektets tillblivelse i texten samspelar med etiken. I reportage med tydlig konstruktion av ett upplevande reporterssubjekt på plats i händelserna, finns även ofta en tydlig meta-berättelse om mötet med verkligheten och hur det påverkar, förändrar och framkallar subjektet. Viktigast för analysen av *Zinkpojkar* är emellertid hur Levinas tankefigur kan förklara etikens avhängighet, och samtidighet med, den språkliga akten och händelsen. Här erbjuds förståelse för hur den etiska grundsituationen genererar en performativ rörelse som karakteriserar hela reportagegenrens texter – men som blir särskilt relevant när den talande männi-

skan och röstens flöde visar sig så viktigt som i Aleksijevitjs intervjuböcker.

Levinas framhåller att språket har två dimensioner: *sägandet* (*Le dire*) och *det sagda* (*Le dit*), där det sagda innebär en stagnation i utsägelsen så snart den avstannat.<sup>19</sup> Det rör sig om en slags förstelning, orsakad av kunskap och medvetande, som i själva verket börjar redan i utsägelseögonblicket och som förvandlar orden till objektens kategori. Sägandet, själva utsägelseakten och händelsen av tilltal, är det som bär upp etikens ansvar – det sätt som vi närmar oss den andre och blir till som subjekt. Det är den dimensionen av dialog och språk som innebär en rörelse och riktning som övergår innehållslig betydelse, varför denna dimension även blir intressant att diskutera som performativ.<sup>20</sup> När det gäller Aleksijevitjs intervjuboksteknik kan man hävda att redan det ostörda flödet av citerat tal har etiska förtecken, eftersom framställningen av den talande människan innebär en invokation av sägandet framför det sagda; av det ostörda flödet framför det kommenterade och styrda talet. Det finns emellertid anledning att dyka än djupare.

Ett sätt att förstå etiken här är att betrakta den som en process i tre akter, vilket jag i tidigare analyser gjort enligt Mona Vincents läsning av Levinas.<sup>21</sup> Den första fasen av etik innebär en lyssnandets akt – att hejda sig, stanna upp inför den andre och börja lyssna. I citatet ur *Kriget har inget kvinnligt ansikte*, som citerades ovan, är exempelvis lyssnandets akt explicit kommenterad och bär upp metaberrättelsen om reporterns möte. Intervjupersonen ber där till och med intervjuaren att ställa bort bandspelaren, orolig över att den ska störa. Men även ljudupptagningen är naturligtvis i sig ett lyssnande, ett inväntande och en första trevande vändning mot den andre. I *Zinkpojkar* finns ingen fullständig metaberrättelse som beskriver reporterssubjektets tillblivelse och förvandling i mötet med annanheten, men själva flödet av röster påkallar på ett särskilt sätt lyssnandets

akt, att både författare och läsare hejdar sig inför den andres tal. Denna kraft är så stark att bara enstaka inskjutna metakommentarer från berättaren behövs för att rama in den. Ett exempel är en kort anteckning som inleder bokens sista intervjudel, "Tredje dagen". Där får vi veta att en potentiell huvudperson hoppar av projektet, men att författaren ändå inte förmår ge upp: "Men jag fortsätter länge än att samtala med honom ... Jag lyssnar." (s. 228) Mannen har deklarerat att han inte orkar med omgivningens misstro och fördömanden av insatserna som gjordes under kriget, att han vill gå vidare med sitt liv, att han inte tänker fortsätta tala:

Jag kommer inte att ringa igen ... För mig är den här historien ur världen. Jag går ut ur den... Jag tänker inte skjuta mig eller hoppa från balkongen. Jag vill leva! Älska! Jag har överlevt två gånger ... Första gången där borta, i kriget, andra gången här hemma. Det var det! Adjö! (s. 228)

Trots detta kan alltså röstens flöde inte hejdas, och författaren kan inte sluta lyssna. För det mesta uttrycks emellertid kraven på lyssnandet även av intervjupersonerna själva. Uppmaningen i frågan "Vem skriker jag till? Vem lyssnar?" återkommer i flera av de enskilda rösterna, på olika sätt, och pekar hela tiden ut lyssnandets betydelse. En kvinnlig tjänsteman uttrycker sin förtvivlan över att ohörd bli dömd av samhället när hon kom hem från kriget: "Tycker ni att vi är grymma? Men har ni en aning om hur grymma ni själva är? Ingen frågar oss och ingen lyssnar på oss. Men man skriver om oss..." (s. 293) I grunden handlar etikens lyssnande om att inte vända sig bort. "En mor" sitter ensam vid sin enda dotters grav: "Människor, ropar jag inom mig, vänd er inte bort från mig! Stå en liten stund hos mig vid graven. Lämna mig inte ensam..." (s. 261)

Etiken träder så in i sin andra fas: en ansvarsakt, vilken innebär att inte tåga inför den andres

ansikte. Ofta manifesteras detta i reportagetexter som både startpunkt och smärtpunkt för reporterssubjektets tillblivelse – ett inträde i sägandets modalitet som i reportagetexterna avspeglas både i konkreta metaberättelser om reporterens belägenhet, och i andra typer av performativa mönster som texterna uppvisar.<sup>22</sup> Viktigt är att Levinas artikulerar en total asymmetri i mötet med den andre, vilket gör ansvaret absolut. Ansiktet uppenbarhet i mötet ska inte betraktas som en reciprok varseblivning, där den andre i sin tur blir ett subjekt som provoceras fram av det förstnämnda subjektets ansikte. Asymmetrin innebär en oövervinnerlig distans mellan subjekt och den andre – den andres alteritet är alltid total, och vi ska i det dialogiska inte förvänta oss ömsesidighet. "Jag är ansvarig för den Andre utan att vänta på reciprocitet, också in i döden" säger Levinas, "reciprocitet är hans uppgift".<sup>23</sup>

Riktningen från subjektet till den andre ska alltså inte betraktas som någonting som återkastas, utan måste enligt asymmetriens premisser betraktas utifrån ett subjekt i taget. Därför menar jag att vi inte bör låta denna fokusering på "tal" och "sägande" leda oss till slutsatsen att citerat tal innebär att det är intervjupersonen som tillåts bli subjekt i de återgivna utsagorna. Tanken att intervjuboken (eller andra former av reportage) möjliggör att ofärgat "ge röst" åt, eller "anta" den andres perspektiv, framstår med hänsyn till detta etikbegrepp som allt för enkel.

Men hur ska man då förstå ansvaret i *Zinkpojkar*, där det ju endast finns sparsmakade kommentarer och "svar" från reporterssubjektet? "Jag vill inte tåga ... Och jag förmår inte skriva mer om kriget" (s. 21). Om inte detta innebär ett överlämnande av ordet till personerna, om personerna inte blir subjekt, vad är det då som sker? Mitt förslag är att det citerade talet i narratologiska termer främst kan betraktas som en slags totalfokalisering, där intervjupersonens ursprungliga intentionala kraft i utsägelsen alltid måste filtreras genom

reportersubjektet och sedan utmynna i textens övergripande tilltal. Den etiska aspekten av röstens ostörda flöde i citerad text innebär därför, efter lyssnandet, ett förvaltande och omhändertagande av orden, som sedan förs vidare genom att litterariseras och tilltala en läsare. Viktigt att understryka är att det aldrig kan vara det ”rena” talet som återges, utan att talet genom urval och sammansättning innebär en konstruktion. Dessutom är litteraturens dialogicitet i sig alltid asymmetrisk – ”svaret” (läsarens/mottagarens) kan aldrig återkastas den andre (författaren/avsändaren) direkt utan är istället hänvisad riktningen mot en framtida läsare.<sup>24</sup> I *Zinkpojkar* tycks det finnas en balansgång som innebär att omhändertata rösten utan att dess integritet går förlorad.

Jag har ovan påpekat att *Zinkpojkar*s betoning av citerat tal och den direkta diskursen inte bör tolkas som att intervjupersonerna görs till subjekt, att intervjubokens konstruktion inte ytterst handlar om att ”ge röst”. Denna tes blir fullt motiverad först med hänsyn till etikens tredje akt, som innebär ett erkännande av annanheten. Mona Vincent kallar den för åtskillnadens akt, och den innebär att bevara den andres annanhet och inte sträva efter likhet.<sup>25</sup> I mina tidigare reportageanalyser visade sig denna aspekt av etiken vara den mest förvånande, eftersom just fokaliseringen (särskild det citerade talets totalfokalisering) av personer vid första anblicken framstår som ett försök till sammansmältning med den andre – att berättarens inträde i andra personers perspektiv skulle innebära en slags empatisk invasion som borde motsäga åtskillnadens akt. Så behöver det alltså inte alls vara. I exempelvis *Kriget har inget kvinnligt ansikte* visade sig sammansmältningen omöjlig, och åtskillnaden snarast betonades genom citatens orördhet.<sup>26</sup> Även i *Zinkpojkar* är det just manifestationen och konstruktionen av den okommenterade rösten som ytterst visar etiken: det handlar inte om att ofärgat ”ge röst”, utan om en önskan att

höra, ta emot och förvalta röst. Idéen att ”ge röst” skulle kunna tolkas på två sätt: antingen att personerna i boken kan bli subjekt och kan tala själva eller som att berättaren genom empatisk invasion och totalfokalisering antar deras perspektiv. Inget av detta blir möjligt i ljuset av Levinas dialogfilosofiska tankar om etiken. Däremot blir det fullt begripligt varför *Zinkpojkar*, lika lite som andra intervjuböcker och reportage, inte förmedlar någon övertygelse om författarsubjektets förmåga eller ambition att förstå och förklara. Här finns bara detta ovillkorliga etiska ansvar, som innebär att inlyssna och bevara den andres annanhet.

### TILLTALETS PERFORMATIVITET OCH DEN DOKUMENTÄRA TEXTENS BOTTNAR

Allt jag hittills sagt om *Zinkpojkar* förutsätter att vi känner till bokens dokumentära anspråk. Etiken, i den här använda betydelsen, pekar bakåt mot ett ursprungligt och reellt möte mellan författaren och personerna, vilket sedan fortplantar sig i textens litterära framställning. Men hur skiljer sig då egentligen konstruktionen av den dokumentära rösten från konstruktionen av skönlitterära karaktärs tal? Klassisk fiktionsteori erbjuder ett förrädiskt enkelt svar: Det är inget i själva textens konstruktion som skiljer – det hade kunnat vara en påhittad röst, men nu är det inte det: anspråket på att vara ”dokumentär” har höjts via paratextuella och metatextuella hänvisningar, och därför läser vi enligt dokumentärlitteraturens kontrakt.<sup>27</sup> Ett sådant svar är förstås korrekt på många sätt, men inför läsningen dokumentär litteratur är det likväl otillräckligt. Skulle vi lika gärna kunna uppfatta dessa röster i *Zinkpojkar*, lösryckta ur sammanhanget, utan titel, författarnamn och förord, som skönlitterära? Kan vi verkligen inte känna av det dokumentära tilltalet i dessa konstruktioner, även utan paratextuell information? Min hypotes är att det finns en ton i tilltalet som vi på något sätt kan identifiera som dokumentär, och att denna ton uppstår

i samspelet mellan den verkliga ursprungssituationen och textens situation. För att pröva den behöver perspektivet vidgas bortom de representationella och mimetiska aspekterna av den dokumentära litteraturen. Så länge både frågorna och svaren förutsätter att verklighet i första hand betraktas som objekt för representation finns annars risken att viktiga performativa aspekter av den dokumentära röstkonstruktionen skymms.

En möjlig inspirationskälla kan finnas i teorier som betonar verklighet och det reella skeendet som "situation" och "händelse", snarare än något som ska representeras. Modern anglosaxisk dokumentärfilmsforskning har exempelvis under 2000-talet lyckats vitalisera synen på "det dokumentära" som fenomen.<sup>28</sup> Det nya i dokumentärfilmsforskningen har inneburit att göra upp med en förlegad syn på dokumentären som ren "observation", och istället betona mediets uppmaning till tolkning och förhandling. Bill Nichols talar exempelvis om "röst" i dokumentärfilmen som ett samlat uttryck och tilltal, som ett dialogiskt uppöppnande mot tittaren, och utarbetar en tanke om dokumentärfilmens performativitet.<sup>29</sup> Hans teori tas senare upp i polemik av bland andra Stella Bruzzi och John Ellis.<sup>30</sup> Bruzzi framhäver dokumentärfilmen som händelse och visar hur det performativa innebär förhandling av händelse och representation. Ellis utvecklar detta vidare och lägger fram förslag på hur dokumentärfilmens situation kan analyseras med vad han kallar för "situationell analys".<sup>31</sup>

Hur skulle då en situationell analys kunna erbjuda förståelse för textburna dokumentära uttryck? Tillåt mig ett ögonblicks tankeexperiment. Föreställ er *Zinkpojkar* adapterad till filmens medium. Situationen skulle antagligen vara helt dominerande. Vi skulle kanske se personerna filmade i intervjusituationen, förmodligen i autentisk hemmiljö, reporterns frågor bortklippta och endast intervjupersonens svar sammanfogade till en helhet. Belysningen skul-

le falla på personens ansikte eller i halvfigur, bakgrunden sparsmakad för att inte tappa fokus på den som talar. Tydligt är att frågan om röst på ett självklart sätt skulle hamna i fokus – den språkliga akten. Personernas tal riktas uppenbarligen åt flera olika håll samtidigt: Mot reportern, mot kameran och vetskapen om en okänd internationell tittare. Men också inåt, mot den egna intima kontexten, familjen, grannarna och sig själv – sin egen livsberättelse som underlag för självförståelse.

Spekulationen över hur texten skulle kunna tolkas i filmmediet är förstås högst våghalsig, men den förskjuter likväl frågeställningen på ett behövligt sätt. Den självklarhet med vilken den dokumentära *situationen* visar sin betydelse i filmens sammanhang dröjer sig kvar. Även den dokumentära texten föregås av en verklig situation – en situation som inte bara bör diskuteras utifrån sin status av att vara mimetisk representation enligt olika definitioner, utan utifrån sin status av att vara just situation, händelse och performativ. Den verkliga situationen och textens egen övergripande situation erbjuder tillsammans en dubbel botten för produktionen av talakter, som inte har någon motsvarighet i skönlitteraturen.

Alla de riktningar som personernas tal tar i den hypotetiska dokumentärfilm som ovan skisserats, måste rimligtvis även tas hänsyn till i analysen av texten. Den unga hustruns berättelse, som citerades i artikelns inledning, har redan indikerat hur många olika riktningar som talet kan tänkas ha: mot författaren i intervjusituationen, mot den döde mannen om natten och mot läsaren av den framtida boken. Låt oss ta ytterligare ett exempel. En överlöjtnant, chef för en granatkastarpluton berättar:

Jag ligger i en sjukhussäng ... vaknar. Med ett ryck vill jag upp ur sängen och gå ut i korridoren för att röka. Och då minns jag: jag har ju inga ben ... Tillbaka till verkligheten ...

Jag vill inte höra talas om några politiska

missstag! Jag vill inte veta! Om det var ett miss-  
tag får ni vara så goda och lämna tillbaka mina  
ben (*Kastar förtvivlat ifrån sig sina kryckor.*)  
– Förlåt... förlåt... (s. 170f.)

Här ser vi hur kraften i talet varierar i riktning. Inledningsvis har talet om uppvaknandet en samlad riktning mot både läsaren av den bok som ska skrivas och mot den reporter som personen möter. Men sedan följer en aggression som är mycket tydligt riktad mot de särskilt tänkta läsare som personen hoppas nå, nämligen det sovjetiska samhälle som fördömt krigsveteranerna och deras ageranden i Afghanistan. Här finns till och med ett uttalat ”ni”. Den ångerfulla ursäkt som följer har emellertid helt ändrat riktning och fokuserar främst den intervjuare som fått utstå utbrottet och de flygande kryckorna.

Alla dessa olika riktningar är alltså sprungna ur den första botten, den verkliga situationen, och blir bara betydelsefulla med hänsyn till en sådan föregripande situation (som saknar motsvarighet i skönlitteraturen). Min tanke är att det är just dessa skiftningar som gör att vi känner igen det dokumentära tilltalet och som gör att det inte är avhängigt paratextuell information om läsaren ska uppfatta textens dokumentära syfte. För intressant är sedan vad som händer i relation till den andra botten för tilltal: textens situation, som innebär författarens hantering och konstruktion av den ursprungliga. Alla dokumentära texter visar sig vid närmare undersökning vara beroende av hur relationen mellan de två bottenarnas nivåer av tilltal ser ut. Innan *Zinkpojkar* får exemplifiera det här fenomenet ytterligare, krävs ett tydliggörande av det som jag hittills hänvisat till som ”kraften”, ”rörelsen” och ”riktningen” i tal och tilltal. Detta tycks ha att göra med både det som talaktteorin kallar för det performativa yttrandets illokution och med sägandets (*le dire*) företrädare framför det sagda (*le dit*) i den moderna reportagekonsten.

## DUBBEL ILLOKUTION OCH RÖSTENS FLÖDE

Tanken om illokution återfinns hos Wolfgang Iser. Han förhåller sig till en tradition efter talaktsteoretikern J.L Austins teorier om förhållandet mellan konstativa och performativa yttranden. Iser sträcker ut betydelser av begrepp som Austin utarbetat för det enskilda yttrandet och talakten, till att omfatta hela det litterära verket. Det illokutionära innebär hos Austin den intentionala kraften i själva utsägelsen – ett klagörande för en annan person att akten utförs och en förväntan på de konsekvenser som utsägelsen resulterar i.<sup>32</sup> Och denna kraft finns där oavsett om akten ”lyckas” eller inte. Hos Iser blir det illokutionära en intention som omsluter hela texten och inte bara det enskilda yttrandet. Det klagörande och den förväntan gentemot en annan person som den enskilda illokutionära talakten innebär, blir hos den övergripande litterära texten ett inskrivande av en implicit läsare som möter kraften. I mina tidigare undersökningar av reportagens genre visade sig detta ske på ett helt annat sätt i reportagetexternas dokumentära kontext än i skönlitteratur, just eftersom intervjupersonerna är medvetna om att det som sägs ska återges och förmedlas. Vad som nu, när man tar hänsyn till den dokumentära textens dubbla botten för tilltal, blir tydligt i analysen av intervjuboken, är att illokutionen måste beaktas på båda dessa nivåer samtidigt. Vi måste finna sätt att förstå en dubbel illokution. Riktningarnas skiftningar i personernas tal, som ovan visats, kan svårigen förklaras om man endast ser dem som absorberade i den övergripande textens riktning mot en implicit läsare: det tilltal som kan återföras på textens situation. De enskilda yttrandena i den reella situationen och textens övergripande tilltal måste hållas åtskilda, om man ska kunna beskriva denna illokutionsförhandling som pågår i den dokumentära texten.

För reportagegenrens övergripande litterari-

ter har illokutionen stor betydelse i och med att den visar på den trängande nödvändighet med vilken kontakten med den implicite läsaren etableras i det dokumentära sammanhanget.<sup>33</sup> Jag vill kalla detta för den dokumentära illokutionens *angelägenhet*. Litterär mångtydighet kan till exempel inte tillåtas fördunkla textens budskap på samma sätt som i en skönlitterär text, tolkningen kan bara vara öppen till en viss grad och det är själva kraften och angelägenheten i tilltalet som säkrar kommunikationen. Detta gör också att hela det moderna reportagens genre har ett särskilt förhållande till själva yttrandet och talakten, vilket jag i tidigare undersökningar försökt att förklara som ett behov av rörelse: subjektskonstruktionen i det moderna reportaget bygger på själva akten att berätta snarare än den färdiga berättelsen, på själva sägandets performativ snarare än den stelnade utsagan och representationen. Detta har att göra med att det modernistiska subjektet inte längre kan beskrivas som ett fast tillstånd, det måste röra sig och bli till i varje stund. Det moderna reportaget visar därför oftast upp ett splittrat och dissonant subjekt,<sup>34</sup> som i mellanrummet mellan sin berättande och upplevande position kan hålla sig i rörelse – det gör själva utsägelsen till sin hemvist.<sup>35</sup> *Zinkpojkar* artikulerar, som tidigare visats, ett alldeles särskilt förhållande till berättandet och sägandet genom mängden av citat och flödet av röster. Men det sker alltså på ett helt annat sätt än i traditionella reportage, där det är författarsubjektets tillblivelse och dissonans i berättelsen om reporterns möte med ett skeende som genererar yttrandets akt och rörelse.<sup>36</sup>

Vad är det då som händer i den renodlade intervjuboken, där författarsubjektets tillblivelse inte framträder som tydlig metaberättelse? Låt oss återvända till citatet ur överlöjtnantens berättelse ovan. Här markeras författarsubjektets upplevande närvaro genom parenteser (*Kastar förtvivlat ifrån sig sina kryckor*). Sådana observationer förekommer sparsmakat infogade i

personernas berättelser, och dessutom alltid som yttre beskrivningar av skeendet. Att berättaren på samma gång avhåller sig från alla bedömningar av skeendet, gör att markeringen blir så mycket starkare. Att både visa närvaro och stumhet på det sättet kan betraktas som en betoning av nedskrivandet, inlyssnandet och ansvarstagandet för det som sägs. Ett annat exempel är när en helikopterpilot berättar om att vakna upp med minnesförlust på ett sjukhus:

Sedan kände jag efter: Var armarna kvar? Det var de. Längre ner ... Jag kände på mig själv med händerna ... Var är benen? Mina ben!  
(*Vänder sig mot väggen och vill inte prata på en lång stund*)

Jag har glömt allt som var tidigare. En mycket svår skallskada ... Jag har glömt hela mitt liv ... (s. 127)

Berättaren markerar sin närvaro under hela denna långa stund, men använder inte utrymmet till att inflika reflektion, deltagande eller ens vidare yttre beskrivningar. Istället befäster berättarens tysta väntan det ofattbara i personens sista utrop – ”Mina ben!”. I *Zinkpojkar* kan vi se hur själva avsaknaden av berättardiskurs pekar ut textens övergripande tilltal, illokutionens angelägenhet i den ursprungliga situationen förstärks och bekräftas på så sätt av textens situation. Inte ens när intervjupersonen direkt tilltalar författaren (som med all sannolikhet då svarar personen i den reella situationen) avviker berättaren (i textens situation) från den här principen:

Och ni? Vad gjorde ni, en känd författare, medan vi slogs där borta? (*Vill avsluta samtalet, men ångrar sig.*) Ni skrev väl en liten bok ...  
Eller hur? Och tittade på teve ... (s. 222)

Där den verkliga situationen nästan brister av röster och riktningar svarar textens situation med en genomträngande stumhet. Där

intervjupersonernas rop skingrar sig mot olika mottagare, samlar sig textens illokution mot läsaren. Det är således kontrasten mellan de båda bottenarna för tilltal som i just det här fallet skapar en förstärkning och en ovillkorlig uppmaning om delaktighet – en förstärkning som skruvar upp volymen av alla dessa citat till en nästan olidlig nivå.

(...)

Analysen av *Zinkpojkar* med fokus på dokumentärlitteraturens performativa aspekter och den dubbla botten för tilltal visar på betydelsebärande motsättningar, vilka kan kopplas till textens etik: flöde och avbrott, rop och tystnad. Intressant är hur dessa på ett märkvärdigt sätt kan utläsas i användningen av utelämnings-tecken – de tre punkterna (...) kan tolkas som en manifestation av just det ”sägandets modalitet” och den ”förstärkningens princip” som jag har försökt att belysa.

Först ska sägas att användningen av utelämnings-tecken i *Zinkpojkar* vida överskrider det konventionella bruket. Vanligtvis används tecknet i dokumentära intervjusituationer antingen för att visa på reporterns urval (påminna läsaren om att hela intervjun inte fått plats eller varit relevant att citera) eller för att visa att intervjupersonen av någon anledning tystnat under samtalet. I *Zinkpojkar* blir vi redan efter ett par markeringar påminna om att det är författarens urval vi läser, så mängden tecken kan inte förklaras av detta. Inte heller kan punkterna beskrivas endast som ett avstannande av samtalet eller en tystnad. När viktiga tystnader uppstår är de istället kommenterade som i citatet ovan, ”(Vänder sig mot väggen och vill inte prata på en lång stund)”, eller med än kortare parenteser som ”(Tystnar)”, ”(Sitter tyst)” osv.<sup>37</sup> Redan själva mängden av utelämnings-tecken är i sig något som kräver uppmärksamhet: antalet inte bara överskrider gängse bruk, utan skapar ett typografiskt mönster av över boksidan som inte går att bortse från.

Vi ska inte underskatta den visuella inverkan som de typografiska pärlbanden av punkter har på läsaren. Här finns möjligheten att på ett ytterst konkret sätt få syn på röstens ständiga pågående och att ingen av berättelserna kan nå en avslutande punkt. Det etiska i mötets grundsituation fortplantar sig i texten genom understrykandet av sägandets modalitet och själva yttrandets rörelse konkretiseras genom de svarta punkterna över boksidan. Men samtidigt signalerar de tre punkterna både visuellt och betydelsemässigt ett avbrott och ett utelämnande, linjens upplösning och berättelsens fragmentering. Med hänsyn till etikens spänning mellan *sägandet* (berättandet) och *det sagda* (berättelsen) blir emellertid denna motsättning mellan flöde och avbrott fullt begriplig och snarast produktiv för tolkningen.

Som symbol för flödet kan punkterna läsas som ett sätt att binda samman orden, även när berättelsen narrativt och temporalt har fallit samman. Intervjupersonerna har ”munnen full med blod, ändå fortsätter de prata...” (s. 308). Berättelsen finns inte, bara nuet och berättandets flöde, de ”kan inte berätta hur det var då, bara nu, och om fyra år har det kanske gått i tusen bitar” (s. 65). Berättelserna är utan början och utan slut, men bokens övergripande tilltal för dem samman. När de överlappar varandra skapas en molande dov ton som inger känslan av att vara oändlig. Mängden röster, bokens längd, ropens sammanbindning och sägandets ritualisering gör att kompositionen i det närmaste kan liknas vid ett rekviem.

Som symbol för det avbrutna och fragmenterade kan utelämnings-tecknen istället sägas lyfta fram läsarens tolkningsansvar och medskapande roll. De blir då luckor som ger plats åt läsarens slutsatser kring det som inte låter sig formuleras – det som Aleksijevitj redan inledningsvis meddelat att hon inte förmår skriva. Wolfgang Iser menar att urvalets negation, det som inte skrivs ut, i den litterära texten bestäms av läsarens kreativitet och läsarens förstå-

else.<sup>38</sup> Min tidigare forskning om reportagens genre visar att detta fenomen med ”tomma ställen” i texten är särskilt viktigt för dokumentära texter.<sup>39</sup> Reportagetexternas litterarisering måste ha en tydlig intention och sätta gränser för uttolkanternas godtycklighet, men samtidigt finns behovet att betona läsarens medskapande roll. Det skulle kunna uttryckas som att den intentionala kraften i dokumentära texter ger en mer tvingande inramning till textens tomma ställen. Så är även fallet i *Zinkpojkar*, där de frekvent förekommande utelämningsstecknen för textens situation innebär en ovillkorlig uppmaning om läsarens delaktighet.

Utelämningsstecknen kan alltså tolkas som både sammanlänkande och avbrott samtidigt, och därtill menar jag att det går att förstå dem utifrån den dokumentära textens dubbla botten för produktion av tilltal. Återförda på den ursprungliga situationen skulle punkterna kunna sägas visualisera den enskilda röstens skingrade illokution. Kollapsen och skingringen av röstens riktning illustreras av de söndertrasade parlbanden. En mor berättar hur hon ser militären stanna med en ambulans utanför huset, och hur hon direkt förstår vad som hänt:

– Säg ingenting! Säg ingenting till mig! Jag hatar er! Ge mig bara min sons kropp ... Jag ska begrava honom som jag själv vill. Bara jag. Det behövs inga militära hedersbetygelser ...

Skriv! Skriv sanningen! Hela sanningen! Jag är inte rädd för någonting längre ... Det räcker nu, jag har varit rädd i hela mitt liv ... (s. 192)

Det inledande talet har riktats mot militären (”Jag hatar er!”), och när utelämningsstecknen även förekommer i moderns återberättande av vad som sades, förstärks känslan av att hon fortsätter att skrika till männen som lämnade hennes sons kropp – att anklagelserna inte är avslutade. Samtidigt tycks illokutionen vara vänd mot läsaren av den bok som ska komma och mot den lyssnande författaren (”Det behövs

inga militära hedersbetygelser ...”). Det är som om punkterna osäkrar tolkningen. När modern i slutet betyder att hon inte är rädd längre har illokutionen på ett tydligare sätt vänts mot författaren (”Skriv!”) och mot moderns eget eftermål, men även här bidrar just punkterna till att ingjuta en spridning i riktningen. Kraften i tilltalet tycks vilja mer och längre, den sträcker sig mot den döde sonen, mot gud och existensen, och inåt mot moderns egen självbild.

För textens övergripande situation överskrider utelämningsstecknen funktionen av att vara endast en typografisk markering av de tomma ställen där läsaren måste ta över för att författaren inte längre förmår att formulera sig om kriget. För textens övergripande kommunikation med läsaren kan punkterna rent typografiskt innebära den väg och riktning som läsaren har att följa och fylla i. Punkterna i textens situation skulle kunna sägas fånga den fortsatta rörelsen, den illokution som sägandets rörelse genererat också när själva ordet tystnat. Minns exempelvis den potentiella huvudpersonen som hoppade av projektet, men som trots sitt definitiva avsked (”Jag kommer inte att ringa igen ...”, s. 228) behåller författarens uppmärksamhet (”Men jag fortsätter länge än att samtala med honom ...” s. 228). Punkterna tycks där visa hur flödet fortgår och övergår det enskilda ordet, illustrera hur textens tilltal fullföljer den etiska rörelsen.

Tillsammans skapar dessa olika nivåer av utelämningsstecken något nytt som jag menar är högst väsentligt att uppmärksamma tillsammans med den dokumentära kontexten. Nivåerna möjliggör både stumhet och en uppfordrande uppmaning. Resultatet blir en slags tomhetens resonans mellan personernas rop och författarens tystnad – en tolkning som återigen kan återföras på hur relationen mellan de båda bottnarna för dokumentärt tilltal arbetar med en förstärkningens princip i *Zinkpojkar*. Klangen som uppstår skulle inte kunna frambringas unisont.

1. Svetlana Aleksijevitj, *Zinkpojkar* (1989), övers. Hans Björkegren, Stockholm: Ersatz, 2014. Hänvisningarna till denna bok sker hädanefter i brödtexten.
2. Aleksijevitjs serie "Utopins röster: Historien om den röda människan" innehåller fem böcker: *Kriget har inget kvinnligt ansikte* (1983), *De sista vittnena* (1985), *Zinkpojkar* (1989), *Förförda av döden* (1993) och *Bön för Tjernobyl* (1993).
3. Skillnaden mellan *Kriget har inget kvinnligt ansikte* och *De sista vittnena* är på denna punkt markant, där *De sista vittnena* nästan helt saknar författarkommentarer. Se Johanna Lindbladhs kommande artikel "The Question of Polyphony in Svetlana Alexievich's Voices from Utopia", i *Scando Slavica*, 2017.
4. Anna Jungstrand, *Det litterära med reportaget. Om litteraritet som journalistisk strategi och etik*, diss. Stockholm, Lund: Ellerströms, 2013. Här beskriver jag de litterära strategier som det moderna textburna reportaget använder sig av och hur dessa strategier förhåller sig till journalistikens krav på trovärdighet och etik. Ansenligt utrymme av boken ägnas åt att montera ner tidigare dikotomiska föreställningar om att litterära uttrycksmedel på något sätt konkurrerar med reportagetextens trovärdighet och etik, och åt att förklara hur detta istället samverkar i texterna. Denna samverkan visar sig konstituerande för reportagegenren på olika sätt. Återkommande i analyserna är en betoning av den dokumentära textens performativitet – att reportagen måste uttala och visa upp sitt dokumentära syfte. Den här artikeln återknyter på så vis till, och utvecklar, de dialogfilosofiska, talaktsteoretiska och narratologiska anmärkningar om performativitet som initieras i avhandlingen.
5. Se exempelvis Per Svenssons recension "Svetlana Aleksijevitj – den poetiska reportern", *Sydsvenskan*, 2015.10.08. Samma dubbelhänvisning till dels det litterära anspråket, dels det dokumentära, återfinns i benämningen av reportaget som "det litterära reportaget". Epitetet "litterärt" visar sig där tämligen överflödigt, eftersom alla reportage per definition är litterära. Orsakerna till detta diskuterar jag i *Det litterära med reportaget*, s. 14 ff.
6. Se exempelvis Johanna Lindblad, "The Problem of Narration and Reconciliation in Svetlana Aleksievich's Testimony 'Voices from Chernobyl'", i Johanna Lindblad (red.), *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, Lund: The CFE Conference paper series, 2008. Aleksijevitj själv säger sig vara inspirerad av sin landsman Ales Adamovitj, som i sina böcker *Jag kommer från en by i lågor* och *Leninograd – Belägrad stad bygger på presentationen av intervjupersonernas monologform*. Peter Fröberg Idling, "Svetlana Aleksijevitj – 'Jag står i opposition till mitt eget folk'", i *Vi läser*, 2015:1, s. 60.
7. Jungstrand, 2013, s. 125.
8. Jungstrand, 2013, s. 33f.
9. Ett sådant synsätt tillåter att en och samma intervjubok kan betraktas både som historio-grafisk och som journalistisk dokumentärlitteratur, eftersom det dokumentära syftet kan tänkas vara dubbelt.
10. Notera även att Aleksijevitj själv hävdar att hon inte skriver journalistik, eftersom hon undersöker "människan som gåta". Fröberg Idling, 2015, s. 59.
11. Aleksijevitj, 2012, s. 49.
12. "Ur anteckningsböckerna under kriget", s. 18–34, samt i introduktionen till "Första dagen", s. 37f., där författaren berättar hur en av dem som hon skriver om ringer upp henne och skriker åt henne att "ge fan i oss".
13. I slutet av författarens utdrag "Ur anteckningsböckerna under kriget", s. 18–34, presenteras emellertid en lista på namn som kan härledas till de olika epiteterna, eftersom det är möjligt att personerna en dag vill bli identifierade. s. 32f.
14. Svetlana Aleksijevitj, *Nobelföreläsning av Svetlana Aleksijevitj. 2015 års Nobelpristagare i litteratur*, Stockholm: Nobelstiftelsen 2015, s. 4.
15. Om "Historien i dokument" får vi istället läsa i efterordet "Processen mot Zinkpojkar", s. 316.
16. Formuleringar om att "ge röst" och "att komma till tals" förekommer främst i studier av rapportboken och rapportlitteraturen. Se exempelvis Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960–1980*, diss. Uppsala: Univ., 2002, s. 20f. Det är den politiska dimensionen av att ge röst åt folket

- som är grunden för mottot (inte främst de berättartekniska, filosofiska och talaktsteoretiska dimensioner som jag kommer att diskutera), även om ett kriterium som uppställs för rapportboken exempelvis handlar om att reportern ska träda tillbaka och lämna plats för folket att tala för sig själv. Se Thygesen hos Olsson, 2002 s. 15). Mina tidigare undersökningar av det moderna reportagens genre har på flera punkter ifrågasatt texternas möjlighet och strävan efter att "ge röst". Se Jungstrand, 2013 s. 125, 221.
17. Jungstrand, 2013, s. 121 f.
  18. Emmanuel Levinas exempelvis i *Totalité et l'infini: Essai sur l'extériorité*, diss. Paris: La Haye, 1961. Levinas menar att den andres ansikte, på ett säregt sätt, med sin tystnad kräver en reaktion och ett svar. Det första som ansiktet säger är att "du skall icke dräpa", vilket således blir etikens grund och nyckeln till hur det sociala och samhällsliga nätverket fungerar. Vi är helt enkelt skyldiga den andre ett svar inför detta budord, där börjar vårt ansvar. Levinas, 1961, s. 172f.
  19. Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Nijhoff, 1974, s. 6f, s. 47ff, s. 58ff. Se även *Hors Sujet*, Paris: Fata Morgana, 1987, s. 210f.
  20. Kopplingen mellan Levinas begrepp om "le dire" och språklig performativitet har jag i gjort reda för i min avhandling genom samtal med J.L Austin och Wolfgang Iser. Utan tvekan finns även andra performativitetsteoretiska perspektiv, som i högre grad intresserar sig för identitet och subjektsskapande dimensioner, som också kunde belysas av en sådan jämförelse.
  21. Mona Vincent, *Mellan tystnad och ord. Essäer*, Stockholm: Carlsson, 1991, s. 124f. Tredelningen är mycket åskådliggörande, och därför hänvisar jag till den här, och i min avhandling (Jungstrand, 2013, s. 128). Egentligen är jag tveksam till om etiken hos Levinas fullt ut kan förstås enligt en sådan kronologi av händelser och med ett sådant "agerande" subjekt som detta förutsätter. Etiken kan ytterst bara begripas i termer av samtidighet och icke-intentionell relation. Däremot återkommer faserna och akterna i reportagens metaberättelser och strukturer, som en slags intern reflektion över etiken. Därför är denna pedagogiska rörelse intressant för mitt resonemang, även om den måste betraktas som en förenkling.
  22. För exempel hos Djuna Barnes, Hanna Krall, Joan Didion och Truman Capote, se Jungstrand, 2013, s. 116f.
  23. Levinas, *Etik och oändlighet, Samtal med Philippe Nemo*, övers. Maria Gunnarson Contassot, 2., utök. uppl., Stockholm: Symposion, 1990, s. 94. Asymmetrin har att göra med att den etiska relationen inte befinner sig på samma medvetna frekvens som moral och idealism. Se Levinas, *Totalité et l'infini*, s. 191f., samt min diskussion, Jungstrand, 2013 s. 123.
  24. Se mina tidigare läsningar av Levinas och tanken om en "dubbla enkelriktning" som beskrivning av litteraturens etik och dialogicitet enligt den asymmetriska premissen. Jungstrand, 2013, s. 124f.
  25. Vincent, 1991, s. 125.
  26. Jungstrand, 2013, s. 130 f.
  27. Se exempelvis John Searle om huruvida man kan känna igen fiktionen i textstrukturen: "There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction." John Searle, *Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge U.P, 1979, s. 65. Vidare Jungstrand, 2013, s. 31f.
  28. Möjligen eftersom där inte funnits samma tradition av dikotomiskt tänkande i synen på fakta och fiktion, även om debatter kring sanning och bevis varit återkommande på liknande sätt som i det dokumentärlitterära sammanhanget. Filmmediet tycks på ett tidigare stadium än litteraturens ha understrukit bilden av verklighet som just bild, en konstruktion. Tanken att exempelvis ställa dokumentärfilmen i kontrast till spelfilmen, så som vi gjort med dokumentärlitteratur i förhållande till skönlitteratur, har till exempel inte ansetts lika förförande, vilket har gjort att "det dokumentära" undersökts mer i egen sak.
  29. Bill Nichols, "The Voice of Documentary", i Thomas Austin & Wilma de Jong (red.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Maidenhead; Open University Press, 2008, s. 29ff.

30. Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*, London; Routledge, 2000; John Ellis, *Documentary: Witness and Self-revelation*, London; Routledge, 2012.
31. Utgångspunkten finner han, som så många andra dokumentärfilmsforskare, hos sociologen Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), London: Penguin, 1990.
32. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, red. J.O. Urmson & Marina Sbisa, 2. ed., Cambridge, Mass.; Harvard U.P., 1975. Austins undersökning av talakter ifrågasätter möjligheten att göra klar skillnad mellan performativa och konstativa yttranden: "[...] to say something is to do something, or in saying something we do something, and even by saying something we do something." (s. 94) Hur yttranden ska uppfattas är en fråga som inte går att lösa med vanlig ordklassificering eftersom det finns en inbyggd vaghet och osäkerhet beträffande receptionen av yttrandet. Ett imperativ kan exempelvis fungera både som en order, en tillåtelse, ett krav, en förfrågan, ett förslag, en varning o s v. – beroende på sitt sammanhang i avsändande och mottagande kontext. (s. 76 f).
- Yttrandets performativitet delas vidare in med orden "of", "in" och "by" där det illokutionära beskrivs som "the act in saying something" (s. 94 ff.)
33. Jungstrand, 2013, s. 114 f.
34. Med ett dissonant subjekt avser jag här en konstruktion som berättartekniskt splittrar självnarrationen i ett upplevande och ett berättande jag, och där tidsskillnaden mellan dessa används som motor för ifrågasättande och självkritik. Detta till skillnad från en konsonant självnarration, som består av en oreflekterad inlevelse i den forna upplevelsen. Jungstrand, 2013, s. 66. Begreppet refererar till Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J.: Princeton U.P., 1978, s. 26ff.
35. Jungstrand, 2013, s. 116.
36. Om dissonansens funktion, se vidare Jungstrand, 2013, s. 69f.
37. Se vidare Aleksijevitj *Zinkpojkar*, s. 116, 123, 143, 199, 208.
38. Wolfgang Iser, *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1978, 275 f.
39. Jungstrand, 2013, s. 115 f.

## SUMMARY

*"To whom am I shouting? Who listens?":*

*Voice and Ethics in Svetlana Alexievich's Zinkyboys*

Few authors have engaged so intensively with the human voice as Svetlana Alexievich. In her interview books, the monologues of testimony run over hundreds of pages, completely dominating the narration. In *Zinkyboys* (1998) the technique of the interview-book attains perhaps its fullest realization: the interviewees' speech seems to operate freely in quotations, without authorial comments, confirmations, or denials. But how shall we understand this "pure" documentary voice? This article proposes a few basic theoretical starting points for the analysis of the production of voice and address in documentary literature, and aims to demonstrate how these aspects interact with textual ethics in Alexievich's text. My perspective on documentary literature emphasizes performative and dialogical aspects, rather than questions of representation and fact-fiction dichotomies (formerly dominant focal-points of research on documentary literature). Utilizing a method that combines speech act theory and narratology, with philosophical thoughts on language and ethics presented by Emmanuel Levinas, the genealogy of the documentary voice may be discerned. Most important is how the documentary text proves to work on double grounds in the production of speech acts – utterances in the real situation/event (which precede the text) negotiate with an overall form of address that the literary work connotes. *Zinkyboys* and its quotations manifest the performative of "the saying" in a way that corresponds to an ethical responsibility in the text. As an illustrative example, this article analyzes Alexievich's frequent use of the ellipsis (three dots), a strategy that, in this documentary context, constitutes what might be termed a "principle of amplification".

*Keywords:* Svetlana Alexievich, Svetlana Aleksijevitj, *Zinkyboys*, performativity, illocution, speech-act, documentary literature, ellipsis, Emmanuel Levinas, dialogue philosophy, ethics