

Stephen Farran-Lee samtalar med Torbjörn Flygt

Om vi börjar med din första roman, Längsta ögonblicket, som kom ut 1995. Vad hade du för influenser till den?

På den tiden skrev jag långa listor med citat ur litteratur som jag på olika sätt ville klippa in i det jag skrev, och jag gjorde likadant med musik, fast de hade jag i huvudet, textrader som jag gick och nynnade på, bland andra Van Morrison. Men förutom det så andas den mycket Steinbeck. Den doktor som förekommer i *Längsta ögonblicket* är doktorn från *Det stora kalaset* och *En underbar torsdag*. I slutet av *En underbar torsdag* kör Suzy och doktorn bort från Mack och killarna i Lusasken i Monterey, ut ur Steinbecks roman – och in i min egen roman. Suzy, som försvinner ut ur *Längsta ögonblicket*, har jag döpt om till Sanna.

Jag märker att där överhuvudtaget finns många personer och detaljer som jag diktat vidare på från andra romaner, men som jag hade glömt innan jag satte mig att läsa om *Längsta ögonblicket* inför det här samtalet.

Jag fick också många impulser från en annan av mina favoritförfattare från den här tiden, Craig Nova, till min andra roman, *Män vid kusten*. En amerikansk författare som ingen kommer ihåg men som ligger i alla reabackar på antikvariaten.

Steinbeck, som när vi var unga fortfarande var en viktig influens, är inte särdeles ihågkommen idag.

Nej, det är väldigt ohippt att läsa Steinbeck i dag. Jag tycker att han har allt, egentligen. Det anses att Arthur Miller skrev bättre dramatik, och att Hemingway var en större prosaist. Men Steinbeck kunde skriva på så många olika sätt. Bredvid dem var Steinbeck den breda, populära författaren. Han kunde skriva bred epik, små roliga böcker, han skrev filmmanus, dramatik, reportage. Han reste med fotografen Robert Capa till Sovjet och skrev *Rysk dagbok*. Han täckte in alla genrer man kan syssla med som författare.

Men varför tog jag över Steinbeck-figurer till mina egna romaner? Jag kan ju se i dag att jag inte vann något litterärt på det. Mina romaner står inte i den sortens dialog med Steinbecks böcker. Det var egentligen bara för att själv ha kul vid skrivbordet.

Längsta ögonblicket handlar om två personer, far och son – Morgan och Martin – som flyttar till en liten by i nordöstra Skåne för att börja om efter fadern Morgans skilsmässa. Deras tillvaro där beskrivs både av dem själva och av dem de möter. Till en början ser det ut att gå riktigt, riktigt illa för dem.

När du läser din egen debut i dag – vad ser du då för bok?

Jag öppnar den med en viss vända. Och upptäcker att det åtminstone var en rätt djärv satsning för att vara en första bok. Man kan ha många språkliga synpunkter på den: att språket är lite för konstlat ibland. Det är som om kostymen är för stor för den historia som berättas. Men grundhistorien tycker jag fortfarande är bra, det finns en god tanke med den.

Vad jag var väldigt upptagen med när jag skrev var huvudpersonerna Martin och Morgans sätt att ta sig in i ett samhälle, ett samhälle som redan från början har bestämt sig för att ”ni behövs inte här”. När jag nu tittar igenom *Längsta ögonblicket* igen – med min senaste roman *Himmel* närmast som ett raster – så kan jag se att jag inte har kommit en meter sedan dess. Tematiken bakom dessa historier är densamma. Hur lever vi vårt liv i förhållande till andra? Vad gör vi med vår kärlek? Vad gör vi med varandra?

En annan sak som går igen i ditt författarskap, från den första boken till den senaste, är att du varje gång har föresatt dig att skriva sant kollektiva berättelser, kollektiva romaner. Möjligtvis med undantag för Verkan, men dess motiv är ju ändå hur ett kollektiv – ett antal grannar – reagerar på det de uppfattar som ett hot utifrån. Längsta ögonblicket har ju dussintalet berättare, Underdog har du själv beskrivit som ”ett kammerspel för 83 personer”, i Himmel har du tre

par som likvärdiga huvudpersoner – och deras vänner, familjer och sammanhang.

Jag kan inte formulera det med en klok sentens, annat än att vi bara kan definiera oss i förhållande till andra, till varandra. Alla de möten som man är med om under sitt liv bär man med sig. Även om det är korta sekvenser påverkar de ändå på något sätt ens fortsatta existens.

Jo, men det är nog många författare som skulle kunna påstå samma sak, utan att för den skull ha gjort en estetik av det. Du vill komma åt det här du säger genom en romankonst, inte bara påstå det, utan verkligen gestalta det.

Det är klart att det är medvetet, men jag har aldrig kunnat formulera varför jag gör så. Det har blivit så helt naturligt.

Du var verkligen mycket djäv i din första roman. Där är många som ska komma till tals. Men i stället för att särskilja rösterna drar du ihop dem till en. En röst som är både resonerande och arkaisk, och i fallet med den tonårige Martin är rösten så att säga både tio och femton år äldre än han själv. Där kan du påminna en del om Lars Ahlin.

Att jag inte skilde rösterna åt berodde delvis på att jag visste att jag inte skulle klara av att skriva så många separata stämmor, att skriva inifrån så väldigt många olika personer med olika tonfall. Men det du säger om Ahlin är sant, jag var väldigt fångad av både *Natt i marknadstältet* och *Täbb med manifestet*. På ett ställe får exempelvis Täbb lift med en lastbilschaufför. De rastar vid en sjö och chaffisen håller ett långt politiskt anförande för Täbb. Hur kan man göra så? Det passar ju inte alls in i romanformen, kan det tyckas. Men poängen är att säger du att det tillhör romanen, då är det så.

Jag ville skapa ett förhöjt språk på samma sätt. I mitt fall var det kanske inte helt lyckat, men jag hade i alla fall ambitionen.

Det skänker ju den här romanen en mycket speciell sorts allvar. Du var verkligen inte rädd för att vara allvarlig?

Men betänk vilken tid den gavs ut i. Det var en roman på temat främlingsfientlighet, om två personer som ses på med misstänksamhet och blir utestängda från det sociala livet bland annat för att de är svarthåriga. Samma år som romanen kom ut dödades Gerard Gbeyo i Klippan, Ny demokrati hade tagit plats i riksdagen. Lasermannens mord och mordförsök låg bara något år tillbaka i tiden. Jag skrev den åren 1993 och 1994. Det var en brun tid, väldigt mycket stöveltramp i gränderna.

Många av de romaner som gavs ut då var annars i jagform och beskrev Stockholms innerstad, där det stora problemet var hur man skulle komma in på de rätta nattklubbarna. Att jag förlade handlingen till landet, och att jag ville berätta alla dessa personers historier i en roman, var en reaktion på den litteratur som kom ut då, där jag inte kunde känna igen mig själv eller mina värderingar.

Främlingsfientlighet är också ett av Verkans viktigaste teman. När man läser om dina böcker så uppstår det lite oväntade förbindelser, jag tyckte plötsligt att Längsta ögonblicket och Verkan framstod som syskon i den skaran.

Kanske, men *Män vid kusten* var från början verkligen tänkt som ett syskon till *Längsta ögonblicket*. Samma tematik, skildrad från andra sidan, så att säga: hur det sociala nätverket ser på den som kommer utifrån. I grunden är det ju samma historia.

Jo, det är sant. I Längsta ögonblicket får man följa skeendet från de "främmandes" perspektiv. I Män vid kusten är det "intränglingen" som beskrivs enbart av de andra. Hon heter Maja, och dyker plötsligt upp nästan som en Carlsson i Hemsöborna fast utan Höganäskrus kring halsen, och hon vänder upp och ned på hela bygden egentligen bara genom att vara trevlig och prata med folk, intressera sig för dem.

Kustlandskapet i romanen kände du från några barndomssomrar i Trosa skärgård?

Med de två första romanerna hade jag egentligen betat av barn-
domslanden, för Göinge, som är spelplatsen i *Längsta ögonblicket*,
var min mormors hembygd. Martin och Morgan flyttar in i min
mormors hus.

Jag ville flytta fram positionerna med *Män vid kusten*, och
samtidigt flytta mig längre bort, försöka vara så otidsenlig som
det bara gick och ändå prata om något som är angeläget: främ-
lingsfientlighet. Eftersom den utspelar sig 1954-55 fick jag jobba
på samma sätt som med en historisk roman. Det finns en hel del
femtioårsfakta med i berättelsen.

Miljön kunde jag – jag ville skriva om en trakt som jag hade en
del gratis av att kunna, men tiden kunde jag inte tillräckligt bra.
Men det intresserade mig att ta reda på mer om den.

Vi idylliserar ju gärna femtioåret som decennium. Det står ett
särskilt skimmer kring efterkrigstiden. Och så skärgården: kan
det skimra mer?

Och sommar.

Och sommar, naturligtvis. Jag ville använda mig av det som vi
känner till som kliché för att kunna skriva att här hände faktiskt
något annat också.

Men när jag började skriva märkte jag hur lite av trakten kring
Landsort och Trosa skärgård jag egentligen kände till. Så jag fick
läsa på om det också.

Överhuvudtaget har det slagit mig nu när jag läst om mina
första böcker hur otroligt mycket tid jag har lagt ned på att ta
reda på fakta i en rad ämnen som jag absolut har förskjutit ur
minnet i dag. Om växtlighet, vad alla detaljer på en båt heter och
så vidare.

*Du gör ju alltid noggrann research. Ska man vara elak så märks
det ganska tydligt i Män vid kusten, du redovisar alla dessa fakta*

mycket ordentligt, de sticker liksom upp som vimplar i texten. Senare har du ju integrerat det på ett helt annat sätt i romanerna.

Visst. Det finns ett enormt redovisningskrav i *Män vid kusten*. ”Titta så duktig jag är, som har tagit reda på det också!”

Här grundlade du en metod, som nästan är journalistisk, och som du fått mycket användning av i ditt arbete. Till Underdog satt du och läste på bibliotek – tidningar, tidskrifter och andra tidsskildringar – för att kunna kliva in i tiden på rätt sätt. I förarbetet till Verkan tillbringade du mycket tid i rättssalar och intervjuade åklagare, bland andra. Och till din nya roman Himmel har du suttit med på Svenska för invandrare-kurser.

Dels tycker jag att det är väldigt kul att göra det där förarbetet. Och dels så måste det ju stämma. Vad var det Ivar Lo-Johansson sa? ”Stämmer inte detaljerna så stämmer inte psykologin.” Så enkelt är det ju. Det är hemskt att läsa en bok där man känner att ”det här stämmer inte”. Då kan jag inte lita på resten av texten heller.

Ska man veta hur en människa pratar och tänker så måste man också veta hur deras arbete går till och vad det går ut på. För annars skorrar det inte bara i beskrivningen utan också i dialogen, replikerna, tankarna.

Jag pratade mycket med Stewe Claeson om detta inför arbetet med *Underdog*: man behöver inte redovisa allt man vet om romanpersonerna, deras bakgrund, det kan bli oerhört tjatigt. Men man måste själv veta mycket mer än det man skriver ut, man måste verkligen känna sina romanpersoner.

Det är nog en vanlig nybörjartabbe, att tänka att man lagt med så mycket tid på att tänka ut och efterforska vilka man skriver om, så att man bara måste få med allt i boken också.

Det är ju det som är det svåra med skrivandet. Inte vad som ska vara med, utan vad som *inte* ska vara med.

Om vi återvänder till Män vid kusten – hur fick du idén till denna Maja, som kommer till ett samhälle där alla har sina fixa roller, och som väcker sådan uppmärksamhet, som drar på sig så mycket miss-tänksamhet och som sedan råkar väldigt illa ut?

Jag minns att jag ville ha männen där, och att jag ville ha något som satte igång dem, som skrämde dem, fick dem att dra sig undan. Kan Maja vara en parallell till någon Steinbeck-historia som jag har glömt bort? Nej, *Män vid kusten* andas mycket Craig Nova, och Maja har drag av en kvinna i *En god son*. Tanken var att jag måste droppa ned något som inte bara stör deras system, den sociala mekaniken, utan som gör dem rent skräckslagna. Och är det något som kan skrämma män i en så uttalat manlig värld som den här skärgårdsmiljön utgör, så är det väl en kvinna som de uppfattar som världsvan. Som kommer från storstan, är modern och inte finner sig i den roll hon blivit tilldelad, nämligen att vara en undergiven kvinna. Det måste ha varit skälet till att hon kom till.

Det är ju klassiskt att man behöver en igångsättare. Det är ju inte bara Carlsson med Höganäskruset som har dykt upp på första sidan i en roman, och blivit motor för en berättelse.

Vad som slog mig när jag läste om romanen var hur grym den är, hård. Om Längsta ögonblicket är en allvarlig roman, så släpper den ändå in en hel del ljus. Män vid kusten ser på ytan så fridfull ut, men här förekommer både dråp, olycksfall med dödlig utgång och våldtäkt. Det är en roman som gång på gång chockerar sin läsare.

Det är en stenhård värld. Och det är en hård och mörk roman. Visserligen utspelar sig huvudhandlingen på sommaren, och det finns en del ljusa partier, men det är egentligen dem jag tycker sämst om efteråt, de känns lite glättiga. Men de mörka partierna tycker jag fortfarande att när det gäller mättade stämningar är det bland det bästa jag skrivit.

Mitt minne av arbetet med den är att den skrevs i samma mörker och ensamhet som bokens berättare Johannes Händel sitter

i. Det var en tung period, och det återspeglas i textens brist på hoppfullhet, inte en ljusglimt släpps in.

Något du experimenterar ganska djärvt med är kronologin. Det finns många tidsplan i den. Du använder dessutom en metod som är både rätt komplicerad och mycket verkningsfull, när du i den löpande berättelsen plötsligt kan berätta en dramatisk händelse som ligger en liten bit fram i tiden, och sedan "återberätta" vad som ledde fram till den. Advokaten Rotenschiölds övergrepp på Maja, exempelvis.

Det överraskade mig själv nu när jag tittade igenom boken, att jag hade ägnat mig åt ett så pass avancerat spel med tidsplanen. Tanken var ju att Johannes Händel sitter i nutid, det vill säga Sverige 1996-97, med döden runt hörnet. Därför brådskan att få ur sig sitt vittnesmål. Men hans tankar följer inte alltid en kronologi, det stockar sig så att säga i halsen på honom eftersom han nu vill berätta allt han vet och minns.

På sätt och vis är ju efterhistorien det som är verkligt intressant i den här historien, hur Johannes i fyrtio års tid har kunnat leva med vetskapen om Rotenschiölds övergrepp på Maja utan att göra något åt det.

Var den svår att skriva? Tog det tid att arbeta med denna uppbrutna kronologi?

Nej, det här är den roman jag har skrivit snabbast. Konstigt nog. Jag blev själv förvånad när jag gick tillbaka till den. Trots all research, trots dessa mörka stämningar som jag i dag fått arbeta mycket och långsamt med ... Jag tror att den här boken skrevs i något slags lycklig okunskap om hur svårt det är att skriva, att jag skrev svåra saker utan att fatta att det *var* svårt. Jag hade inte tid att fundera över det. Jag jobbade ju heltid på den tiden, på läromedelsförlaget Liber, och skrev på helger och kvällar. Det tog mindre än ett år att skriva den.

Och då skrev jag fortfarande på skrivmaskin. Var det stav- och skrivfel på sidan så var det bara att sätta ett nytt papper i maski-

nen, och så redigerade jag medan jag skrev. Jag tippexade aldrig, utan skrev om.

Klas Östergren har verkligen rätt när han säger att när man på det sättet bankar ut texten genom kroppen gång på gång så blir den lite bättre varje gång. Om det så bara är ett kommatecken som ska ändras så vinner man på att skriva om hela sidan. Jag har egentligen samma teknik i dag, fast jag använder dator. Jag skriver ut texten och sedan skriver jag igenom den på nytt.

Ursäkta en impertinent fråga: hade du något liv på den här tiden?

Det var väl därför jag skrev kollektivromaner, så jag kunde leva många liv samtidigt. Nej, jag var nog väldigt tråkig. Men jag ville inte sitta på kontor resten av livet, jag ville bli författare, och det blir man bara på ett sätt: genom att skriva.

Efter tjänstledighet för att gå skrivarkursen "Litterär gestaltning" på Göteborgs universitet arbetade jag på frilansbasis som redaktör ända fram till att jag fick Augustpriset. Då kunde jag börja skriva på heltid.

Genombrottet med Underdog, som alltså bland annat belönades med Augustpriset 2001, förändrade ditt författarliv både till det inre och rent praktiskt. När du ser tillbaka på när du skrev den, vad minns du då?

Det var på många sätt "vinna eller förvinna". Jag tyckte inte att jag hade fått tillräckligt med uppmärksamhet eller cred för *Längsta ögonblicket* och *Män vid kusten*. Nu i efterhand kan jag förstå det – de var rätt aparta i förhållande till den övriga litteratur som skrevs då. Att gå på "Litterär gestaltning" var som att gå i depå, jag fick möjlighet att göra något annat. Kursen gav mig anledning att ompröva och ta ställning på nytt till vad jag ville skriva, hur jag skulle utvecklas. Jag provade en mängd olika utkast inför de andra på kursen, tills jag till slut bestämde mig för att strunta i alla dessa försök och skriva något som var så icke-litterärt som möjligt. Jag hittade tillbaka till det som drev mig till

litteraturen till att börja med, jag började skriva en ordrik, pratig prosa som mer liknade den jag skrev före *Längsta ögonblicket*, men som jag aldrig vågat förlita mig på. Jag trodde inte att det var så litteratur skulle se ut. Det "Litterär gestaltning" lärde mig var att hitta min egen röst, och förlita mig på den, få ett självförtroende som författare.

Med de två första romanerna hade jag en känsla av att jag skulle skriva något som var "fint". Genom mina omprövningar på kursen lärde jag mig att skriva "fult", att våga låta texten krackelera, spricka upp, att den inte till varje pris måste hålla ihop. Det finns en skönhet också i sprickorna.

Paradoxalt nog så infann sig en helt annan balans i ditt skrivande, nu när du slutade att försöka balansera.

Jag sänkte axlarna. Det är vad det handlar om.

Hade det att göra med ämnet också, att du på ett annat sätt kunde låna ur ditt eget liv?

Nej, det tror jag inte. Jag tror mer att det handlar om att jag vågade förlita mig på mitt eget sätt att prata, att bygga meningar. I stället för att bygga om dem. Att meningar inte behöver vara fullständiga, att det är OK att haka på bisatser på varandra. Som vi pratar nu, exempelvis.

När jag var ute på uppläsningar före *Underdog* upptäckte jag så småningom att jag skrivit på ett onaturligt sätt. Jag kunde inte läsa min egen text. Det fanns en brist på rytm. Jag stakade mig själv på meningarna. Första gången jag var på bibliotek var jag tvungen att späcka texten med prickar och streck för att lägga betoningarna på rätt ställen. Det kunde bli *väldigt* konstigt.

Det behövde jag aldrig med *Underdog*. Den kunde jag läsa rätt upp och ned. Fast då övergick jag från att läsa innantill till att framföra texten som monolog. Det säger väl mycket om hur mitt språk förändrades.

Det är lätt att se Underdog som en minnesroman om sjuttio- och det tidiga åttiotalet för oss som var med då. Men läser man noga så ser man att minnet sträcker sig mycket längre tillbaka i tiden. Främst genom morsan i romanen, Bodil, som sliter ut sig på Strumpfabriken och på så sätt lever i efterdyningarna av konstsilkets stora genom-brott på femtiotalet. Men också genom Johan Krafts morföräldrar, småbrukarna, som i sig är ett minne av en epok som går i graven med dem.

Och mamman har också flyttat in till stan, vilket var typiskt för hennes generation. Att hon hör till en småbrukarfamilj var något som var mycket medvetet gjort från min sida, för att man skulle få en båge långt tillbaka i tiden. Jag har hela tiden sagt att det är en roman om Sverige i dag, fast den utspelar sig i dåtid. För att förstå var vi befinner oss, måste vi veta varifrån vi kommer.

Jag hade Sven Delblancs Hedeby-svit väldigt mycket som förebild i det avseendet. Han skildrar ju också en genomgripande förändring av ett samhälle under en tioårsperiod. Min grundtanke var att göra något liknande med *Underdog*.

Men för många blev klassresan det absolut viktigaste temat i romanen.

Ja, i synnerhet för journalisterna. Under många intervjuer i början fick jag snarare lyssna till deras egen historia än prata själv, vilket visar hur många journalister som har gjort en motsvarande klassresa.

I Underdog är ju också spelplatsen, miljön, väldigt tydligt angiven. Här är vi verkligen i Malmö, med Borgmästaregården i centrum. I dina senare romaner Verkan och Himmel har miljön tydliga Malmödrag, men du namnger dem inte, så i princip skulle det kunna vara vilken stad som helst. Varför övergav du namngivandet?

Av flera skäl. Dels har min grundinställning varit att varje gång jag skrivit en roman har jag efteråt närmast metodiskt ställt upp frågor för mig själv: Vad lärde jag mig nu? Vilka verktyg i förfat-

tarens verktygslåda har jag tillgång till nu? Och därmed också: vilka har jag inte? *Män vid kusten* var första gången jag skrev en "historisk" roman förlagd i en miljö som inte var min egen. *Underdog* var första gången jag försökte använda humor i mitt berättande, och förlita mig till dialogen i långa stycken. Och så har det blivit med varje bok. Med *Underdog* hade jag lärt mig att skriva om en given plats. Jag hade namngett Malmö på gatunivå, gatstensnivå, och nu kände jag att "nu kan jag det". Inte sagt som självgodhet, utan snarare för att jag måste göra något annat nästa gång, för att utmana mig själv. Kunde jag använda stans gatunät, återskapa dess topografi, och få det att leva, utan namns nämnanande? Det måste jag prova. Med *Verkan* ville jag dessutom sätta temat, romanens idé, i fokus och inte dess miljö. Annars fanns det risk för att den bara skulle läsas som en Malmöskildring i nutid, där *Underdog* var en Malmöskildring i dåtid.

Verkan handlar om hur ett villasamhälle organiserar ett medborgargarde för att skydda sig och sin egendom, och om en åklagare som bor där, som både tar avstånd från medborgargardet och samtidigt dras till det, eftersom han i sitt jobb för en mycket ojämn kamp mot bland annat organiserad gängbrottslighet och hot mot vittnen. Ställer man den bredvid Underdog så upplever man en skillnad inte bara tematiskt utan stilmässigt. Underdog känns lätt och ljus i själva stilen, Verkan är direkt påträngande. Det är som att du gjort dig medvetet jobbig för att ämnet kräver det?

Egentligen handlar inte *Underdog* om några lätta saker, den är ju ett pärlband av besvikelser. Men språket, och den ironi som språket innehåller, gör att den känns mycket lättare. Man glider igenom romanen. *Verkan* å andra sidan måste man boxa sig igenom. Det går ju inte att förhålla sig ironisk i en roman som handlar om ett rättssamhälle i upplösning.

Kärnan i Verkan – som jag uppfattar det – är den rädsla som sätter igång medborgargardet. Du har mycket skickligt lagt in några vil-

lospår som driver upp rädslan, och på så sätt visat att det är själva rädslan som är det verkliga giftet. Ingmar Bergman brukade ju tala om att det är fruktan som får det fruktade att inträffa.

Det är sant. De ser spöken mitt på ljusa dagen, och den rädslan – när den samlas ihop i grupp, under mötena i ”Grannar i samverkan” – utlöser rena våldsamheter när vi kommit till romanens slut.

Du började planera Verkan redan innan du skrev Underdog?

Nja, de kom till som idéer ungefär samtidigt. Jag hade så att säga en roman i vardera handen och stod ett tag och vägde dem mot varandra. Vilken skulle jag börja med?

Men eftersom jag precis då hade kommit på hur jag skulle skriva *Underdog* var det den som kändes mest lockande. Det var den största historien av dem, och jag kände då ett enormt behov att få berätta den, av att beskriva vår tid och de årtionden vi just gått igenom. En del av tvekan med *Verkan* berodde säkert på att jag visste vilket ämne den skulle ha, men ännu inte hur jag skulle hantera det. Jag experimenterade med många olika ingångar. Ursprungligen tänkte jag mig en grupp piketpoliser som när de gått av sitt pass, hängt av sig uniformerna och satt på sig civila kläder, gick ut och tog itu med det de inte kunnat under sin tjänstgöring – buset – med basebollträn i händerna. Öga för öga, tand för tand.

Men historier om poliser som begår övervåld och övergrepp finns ju ganska många. Sanna eller ej, men vi höjer knappast på ögonbrynen åt det. Dessutom skulle en sådan historia kanske få en del läsare att tycka att de gjorde rätt, att det är det enda sättet att komma åt buset.

För mig blev problemet mer moraliskt intressant om man lät en åklagare leva med det – en människa som förväntas ha ett mer neutralt rättskaffens förhållande till vad som är rätt och fel i ett samhälle. Den rent moraliska dimensionen blir mycket tydligare i honom.

Här gick jag på sätt och vis ifrån mina kollektiva berättelser till att beskriva en individ, men å andra sidan är det ju en individ som får representera ett kollektiv, hela samhället i viss mån.

Denna individ, åklagare Claes Backe är en man vars stilla för-tvivelan över hur rättssamhället urholkats slår över i öppet raseri. Jag mindes inte från förra gången jag läste den hur otroligt påtaglig hans frustration är under läsningen.

För att tala sjuttioalssvenska så handlar det väl om ett klassiskt fall av alienation. Han är ju egentligen en man med väl fungerande moralisk kompass.

På många sätt så är han en sjuttioalssprodukt. Han har en moralisk kompass, men som läsare inser man att den inte längre visar rätt väderstreck. På så sätt kan man säga att han är syskon till Johan Kraft i *Underdog*, han har vuxit upp med en viss uppsättning värderingar och plötsligt är de värderingarna inte giltiga. Antagligen har han suttit på middagar med folk vars åsikter han trott sig dela men som plötsligt börjar tala om att flytta sina företag utomlands för att slippa företagsbeskattning. Eller har svart städhjälp, som det ju talades ännu mer om för några år sedan. Plötsligt blev det onormalt och konstigt att *inte* ha svart städhjälp.

Staden i Verkan, som alltså inte uttalat är Malmö, men har många drag av Malmö, är inte speciellt lik staden i Underdog.

Nej, det är den inte. Det beror delvis på att Malmö har förändrats en del mellan böckerna. Men också för att jag ville ge staden i *Verkan* en annan dimension. I *Underdog* har staden en väldigt speciell funktion, man kan säga att den spelar den 84:e rollen i kammarspelet. I *Verkan* fyller den ingen annan funktion än att någonstans måste romanpersonerna köra sina bilar och någonstans måste de bo.

Vilket ju mycket starkt bidrar till känslan av alienation när man läser. I Underdog möter vi en stad med en egen personlighet. Staden

i Verkan är undflyende, den vänder så att säga bort blicken.

Över staden i Himmel, din senaste roman, lyser ett mer förlåtande ljus. Från en himmel som är öppen.

Först måste jag säga att förutom bron över till ett annat land har staden i *Himmel* inga likheter med Malmö. Här är stadsdelar och hus – och hur de är utplacerade i geografin – ren fiktion. Visst kan jag ha tagit intryck av stämningar som finns i specifika stadsdelar i Malmö, men sedan har jag förstorat och förändrat efter mitt eget behov.

Men visst är *Himmel* i förhållande till *Verkan* en mycket ljusare bok. Den är ju på sätt och vis ”himmelsk” i sin stämning.

Du började skriva Himmel som film?

Ja, men filmen blev aldrig av. Och för mitt skrivande var det mycket bättre att jag fick skriva bred prosa igen i stället för en ren dialog. När jag återvände till romanformen kändes det verkligen som att komma hem. Jag har fem-sex sidor synopsis, scen för scen, som är hela grundstrukturen och det är samma som jag arbetade efter i boken. Jag ser fortfarande historien väldigt tydligt framför mig som film. Arbetsnamnet var ”Tre kvinnor”.

När jag började skriva ville jag inte ha något program för romanen. Jag ville ta tre kvinnor i olika skeden av livet. En från arbetarklass eller snarare underklass: Parvaneh från Irak. En medelklasskvinna som gjort en klassresa nedåt: Lena. Och överklasskvinnan Louise, som egentligen också rest, fast uppåt. Jag ville sätta dem på brädet och se åt vilket håll de skulle gå, se om jag klarade av att skriva en historia utan att ha något politiskt program, eller något uttalat ärende.

De är också i olika skeden av sina kärlekar. Parvaneh befinner sig egentligen mittemellan två, mellan sin man som hon övergav efter att han misshandlat henne en längre tid, och Amir som hon träffar på en kurs. Lena har fastnat i ett äktenskap som hela tiden kräver förlåtelser av henne, hon måste hela tiden ge sin spelberoende make

Janson nya chanser. Och Louise lever i ett äktenskap förgiftat av otrohet och svartsjuka.

Lena ger Fredriks och Louises dotter extralektioner i engelska i hemmet, och Lena är också Parvanehs lärare i Svenska för invandrare. Men mer än så har inte dessa tre kvinnor med varandra att göra.

Det måste ha varit frestande att låta dessa tre pars öden vävas samman mer, det är nästan vad man förväntar sig av en roman. Men du låter dem bara snudda vid varandra, som det är i livet, och det tycker jag är väldigt fint gjort.

Jag tror att det är ett resultat av att jag började skriva berättelsen som en film. Som åskådare går man mycket mer med på att man kan följa ett antal parallella handlingar utan att de måste glida ihop till *en* handling i slutet, till *en* berättelse. På så sätt är ju filmmediet väldigt rörligt. I litteraturen har man en annan förväntan på att alla personer så att säga ska genom samma tratt till sist. Hade jag skisserat detta som en roman från början hade jag nog riskerat att göra just det du sade.

Jag ville minimera deras samöre. Men viss kontakt måste de ha – vad har de annars att göra i samma roman? Och genom att berättarperspektivet skiftar belyser de varandra.

Men du visar ju att det går att göra på ett annat sätt. Det som förenar dem är att de bor under samma himmel, och på så sätt integrerar du verkligen titeln i romanens själva grundstruktur.

Ska man beskriva hur dessa tre par samexisterar i romanen kan man beskriva deras rörelser gentemot varandra som en timglasform. De står bredvid varandra i romanens början. De rör sig i varandras närhet. Fredrik ser exempelvis den lastbil som Janson jobbar i, men han ser inte Janson utan noterar bara att en lastbil står felparkerad. Midjan på timglasets är festen i romanens mitt, som är det enda stället där åtminstone de tre kvinnorna har någon vettig kontakt: Lena och Parvaneh har ryckt in för att servera mot betalning, och de får anledning att sätta sig ned och tala tillsammans med Louise. Mot slutet har de tre paren återigen glidit isär i

varsitt kapitel i romanens epilog. Och spridits för vinden ...

Faktum är att man ju inte riktigt vet vad som kommer att hända efter romanens slut. De tre paren kanske också kommer att gå isär vart och ett för sig.

Det finns en sådan öppenhet i boken, det är sant. Och sammantaget: hur förtvivlat och svårt de här tre paren än har det i sina liv – och kanske är deras liv tillsammans utsiktslösa – så finns här en tydlig känsla av att kärleken ändå är möjlig.

Jag håller med dig. Hur tröstlöst det än verkar så finns där en hoppfullhet. De har i alla fall var sitt halmstrå att rycka i.

Rätta mig om jag har fel, men två av de knepigaste personerna i Himmel – Louise med sin kamp med otroheten och svartsjukan, och Janson med sitt spelberoende – verkar nästan vara dem du känner mest med. Paradoxalt nog verkar du ha lagt ned mycket kärlek i de porträtten.

Janson framför allt är den klassiske evige förloraren, som vi känner igen från så många böcker och filmer, och som vi alltid har lätt att identifiera oss med. Louise är på sätt och vis också en förlorare. De är spännande som personer; det är framför allt de två i romanen som lever med en förljugen självbild, och som författare vill man verkligen ta reda på vad det är som driver sådana personer.

Man måste älska dem alla ... Visst är det en klyscha, men så är det. Och om man inte älskar dem så måste man åtminstone försöka förstå dem. Romanpersoner är inte hanterliga ...

Har du tyckt direkt illa om någon romanperson som du skapat?

Rotenschiöld i *Män vid kusten* är inte speciellt angenäm. Men det är jävligt roligt att skriva om så otäcka personer också. Man blir någon slags Ernst-Hugo Järegård vid skrivmaskinen. På något sätt tar de fram ens sämsta sidor. Skam till sägandes så finns det en njutning i det också. Det handlar inte om att man själv vill ut-

sätta andra för samma saker som dessa romanpersoner gör. Men viss ondska är av den beskaffenheten att man måste titta närmare på den för att göra den begriplig. Jag vet inte om Rotenschiöld är helt och hållet ond, men han försöker få ut så mycket som han bara kan av andra människor, för sin egen vinnings skull. Och det är rätt intressant att försöka förstå varför människor av hans sort betar sig så.

Lastbilschauffören Diplomaten i *Himmel* – Jansons arbetsgivare – skulle kunna vara en sådan person: inte ond, men illasinnad, mentalt förkrympt. Men han visar sig ju också ha storslagna sidor, bland annat förbarmar han sig över Janson och ger honom jobb. Diplomaten har förståelse för de minsta och mest utsatta i samhället, samtidigt som han kan dräpa dem fullständigt med sin syn på invandrare. Han har synpunkter på andras svartjobb samtidigt som han fullkomligt obekymrat kör omkring i en oregriterad lastbil.

Han må vara en av de mest förkrympta personerna i Himmel, men han har det största språket. Han skulle kunna platsa i en pjäs av Molière.

Jo, men såna har man ju träffat. Jag är oerhört fascinerad av den typen. Som har åsikter om allting och aldrig drar sig för att torgföra dem. Och som man mest vill slå på käften för att de har så dumma åsikter, men som plötsligt kan komma med blixtrande klarheter och genomtänkta resonemang – bara för att sedan återgå till sin dumhet igen. Allt i ett enda flöde.