

DAGBOKEN

Minne och fiktion

Av Eva Löwstedt

Minnet dröjer sig vid sidor som disponerar för ett författarliv: den tidiga utsattheten, det livsnödvändiga i att ha ögonen öppna och den myllrande, omedelbara erfarenheten av många människors intima liv. Skrivaren söker sin legitimering. Och minnesbilden får drag av myt.

Kjell Espmark i *Minnena ljuger*

Ett minne är kanske alltid falskt.

Falskt i bemärkelsen att vi “uppfinner” medan vi talar – och skriver – och att det uppstår ett givet *glapp* mellan vad vi varit med om och vilket minne det efterlämnar hos oss och vad vi berättar om det.

Vi uppfinner på så vis mer eller mindre vår personliga historia.

Siri Hustvedt skriver i sin senaste essäsamling *Living, Thinking, Looking*:

Att skriva fiktion, att uppfinna en imaginär värld, är som att minnas något som aldrig har hänt.

Men också:

Många lyckade memoarer läses som romaner.

Som författare berör hon i dessa formuleringar frågor om fiktionen och om minnet som också är essentiella för kliniken.

Att gå i analys kan ju i viss mån jämföras med att “skriva i talet”. Och jag skulle vilja påstå att vi ibland måste gå via “lögnen”, eller snarare fiktionen, för att komma till sanningen. Och genom den andre för att komma till “oss själva”.

Proust lärde oss hur utsiktslöst det är att försöka minnas med viljans hjälp. De förlorade ögonblicken träder fram när de lockats av en oväntad smak eller ett plötsligt främmande ljud – eller att vi överraskar oss själva då vi talar.

Så om analysens tal kan jämföras med en sorts skrivning är det inte enbart för att ordet är materia (“kött”) utan för att skrivningen i bästa fall är en åtråvärd första version och att vi så att säga producerar medan vi talar – och skriver.

SIRI HUSTVEDT

Jag träffar henne för en intervju en sen försommardag. Hon hade föreslagit att jag kom till hennes hem, tillika arbetsplats i vackra Brooklyn, en timmes lång taxifärd genom Manhattans rusningstrafik. Maken Paul Auster öppnar. I huset finns också den drygt 90 år gamla modern Esther på besök.

Sitt internationella genombrott fick hon med romanen *Vad jag älskade*, en berättelse om några människoliv som korsas i New York och som hon skrev om åtta gånger, sista versionen "ur minnet". Som påläst och bildad inbjuds hon flitigt sedan flera år som föreläsare i varierande sammanhang, fält som spänner över litteratur, psykiatri, psykologi, neurologi, filosofi och psykoanalys. Hon har en PhD i engelsk litteratur, och har några gånger i sitt liv övervägt att utbilda sig till analytiker. Den egna analysen höll hon sig ifrån fram till för fyra år sedan, rädd för vad hon skulle finna.

Bristen av berättelser på de psykiatriska klinikerna jämte hennes egen nyfikenhet gjorde att hon under tre år ledde skrivgrupper på en psykiatrisk klinik i NY. Läste patienternas levnadsberättelser, tog dem på allvar och fann en respons i samtalet. Hon ställer sig idag frågan om vad kostnaden i sjukvården är för att låta någon tala – eller inte tala.

Hon föddes i södra Minnesota av en norsk mor och amerikansk far. Fadern Lloyd Hustvedt var professor i litteratur och tredje generationens invandrare med farföräldrar från Norge. Under fyra decennier verkade han också i Norsk-amerikanska historiska sällskapet vars främsta uppgift var att förvalta ett omfattande arkiv av bland annat brev och dagböcker från norska immigranter.

När fadern dör efter en tids sjukdom i februari 2003 har Siri parallellt med sitt sorgearbete påbörjat romanen *The Sorrows of an American*, till svenska översatt med *Sorgesång*. Häri använder hon sin fars autentiska brev och dagboksanteckningar och även stora delar av den egna familjehistorien. Detta var ett helt nytt sätt att skriva för henne, där en text så påtagligt integrerade fiktion med självbiografiskt material.

Huvudpersonen är Eric Davidsen, en psykoanalytiker som bor och verkar i New York. Boken inleds med att Eric's far Lars Davidsen har dött och Eric och hans systrar finner faderns brev och dagböcker och börjar läsa.

– Jag skrev från en radikalt annan position när jag på detta sätt använde mig av en stor mängd material från min egen bakgrund och min egen familj – men sedan skiftar det: huvudpersonen blir en son, inte en dotter, han är psykoanalytiker, jag är det inte. Eric är både mitt alter ego och som jag efterhand förstod också min imaginära bror.

– Det kändes genom denna förvanskning att jag hade möjlighet att gå till platser, minnas saker som jag inte hade kunnat återkalla om jag hade skrivit en verklig berättelse om min far. Att inte säga jag som "jag" utan att säga jag som Eric var en viktig del i denna historia.

– Det blev som att minera, inte en bokstavlig men en känslomässig sanning.

I *Den Skakande kvinnan eller En historia om mina nerver* berättar sedan Siri Hustvedt om de kraftiga konvulsioner som debuterade när hon skulle hålla ett föredrag till minne av sin far, skakningar

likt en “avrättning i elektriska stolen”, som om en okänd kraft tagit över hennes kropp och bestämt sig för att hon “behövde en ordentlig, långdragen omruskning”.

Skakningarna fortsatte vid hennes framträdanden som en i kroppen utlevd scenskräck utan upplevd ångest och när hon söker lindring via olika medicinska preparat blir det som att “skaka utan att skaka, ett elektriskt surrande i alla lemmar”. När hon läser offentligt ur *Sorgesång* och skakningarna är där frågar hon sig om detta symptom uppstått för att hon “öppnat djupa delar av sitt inre liv för andra genom att läsa ur en bok som sprungit ur hennes fars död?”

Vad Freud kallar psykoanalys är erfarenheten av ordet. Att talet har en verkan på oss och att talandet *väcker* minnen, *väcker* känslor. Men vilka ord, vilka berättelser *verkar* på oss, blir vår *verklighet*? Med en upplevelse av att vi erövrat ett minne?

I sin sena text *Konstruktioner i analysen* använder Freud omväxlingsvis ordet rekonstruktion och konstruktion när han beskriver hur detta sker. Han konstaterar också att konstruktionen – det vill säga fiktionen – i många fall har en motsvarande verkan på oss som “sanningen”. Han skriver:

Den falska konstruktionen faller därmed bort, som om den inte hade gjorts, ja, i många fall har man intrycket att man, för att tala med Polonius, på betet lögn fångat karpen sanning.

Men under vilka betingelser detta sker och hur det är möjligt att ett skenbart ofullständigt substitut ändå har full verkan menade han “ger stoff för vidare forskning”.

Så frågan är ju inte *om* en författare använder sig av autentiskt material när de skriver fiktion utan *hur*? Och omvänt: via vilka fiktioner går vi i vår ambition att uppriktigt säga “som det är”?

Om Hustvedts roman *Sorgesång* var en högst personlig sanning förmedlad och minerad genom förvanskning så är hennes självbiografiska *Den skakande kvinnan* en text tillkommen med ambitionen att vara helt uppriktig.

– Det är sanningen som jag förstår den, det finns inget uppdigtat i den.

MINNET och JAGET

Vilken effekt har det på författaren – eller skådespelaren – när konsten vidrör en väsentlig sanning om dem själva?

Vilken effekt har det att så att säga “minnas” offentligt, att publikt använda sig av autentiskt, om än förtäckt material?

Vad är insatsen? Offrar man något? Det egna? Jaget?

Eller omvänt? Är en av koderna för konsten – och sanningsfrågan – att *kunna* gå utanför jaget?

Och översatt till oss andra som talar: vad har det för effekt i våra egna liv att så att säga bakvägen närma oss det autentiska, att likt romanförfattaren säga "jag" som någon annan, att ge "oss själva" ett annat namn?

Att första person "jag" är en fiktion härledd från tredje person visar sig ju alldeles särskilt i hur barnet erövrar språket genom att först benämna sig själv i tredje person med egennamn. Det är först senare som barnet behärskar funktionen första person singularis, alltså att säga jag. Först är vi Du, sedan blir vi Jag.

Hallucinationens betingelser kan sägas vara ett minne utan ett jag, utanför vårt jag. Då något från vårt eget inre förskjuts till att upplevas som tillhörande yttervärlden – och återvänder till oss som en syn- eller hörselhallucination.

Nabokov säger i sin självbiografiska exilberättelse *Tala, minne* att han "så länge han kan minnas alltid haft stillsamma hallucinationer". Rimligtvis fanns delar av dessa inskrivna i den litteratur han lämnade efter sig. Kanske i paritet med Borges' bekännelse av hur han skrev: "Drömma, glömma och skriva".

Eller då urvalsprincipen vi tillämpar på vårt eget minne har principen att stänga oss ute från det väsentliga i berättelsen om "oss själva", en censur i skonandets tjänst, till vårt skydd. I sin självbiografiska text *Minnena ljuger* skriver Kjell Espmark:

Men varifrån kommer detta rasande ljus som förvanskar bilden? Scenen är en kulmination på en barndom som slutar här.

Och vidare:

Det mest ingripande i mitt tidiga liv, det brutala snitt som skilde mig och vår lilla trasiga tillvaro från allt som hette rimlighet och trygghet, blev ett minne som ljuger genom att tiga. Inte en droppe blod, ingen smärta, ingen molande tomhet. Var allt detta för svårt att bevaras på det medvetna planet?

En annan mänsklig erfarenhet utanför jaget som haft olika namn genom historien är när kroppen minns, *åt* oss. Som i hysterins reminiscenser "där en avhoppad del av jaget förvirrar sig bort utan någon ledning", för att citera den franske psykologen Pierre Janet. En suggestion, en alltför stark idé, som påverkar kroppen på ett onormalt sätt.

Siri Hustvedt ger sig själv och sina skakningar efter otaliga medicinska undersökningar diagnosen konversionssymptom, det andra namnet för hysteri. Hon vet också att "DSM berättar inga historier" och framför allt att de psykiatriska diagnoserna är att betrakta mer som ett namn på människans svårigheter att leva än att det skulle röra sig om någon "sjukdom" i gängse bemärkelse. I de hysteriska symptomen handlar det mer om att lida av sina reminiscenser, som Freud uttryckte det.

Jag frågar Siri vilken effekt det hade på henne och hennes symptom att skriva historien om skakningarna, "sanningen som hon ser det".

Ja, det hade effekt, men vilken – det vet hon inte. Men hon säger:

– Jag visste inte vart jag var på väg när jag skrev, jag hade ingen möjlighet att känna det utan hade bara en stark lust att berätta.

– En av de mest fundamentala frågorna för mig är: varifrån kommer berättelserna. Varför en berättelse och inte en annan? Det är omöjligt att fullt ut förstå hur en bok blir till, eftersom orden föds någon annanstans. Faktum är att när arbetet med ett skönlitterärt verk går bra verkar det skriva sig självt. Historier bara dyker upp. Jag hör “röster”, en röst säger så, den andra säger det, en annan säger så – och jag skriver.

ORDET UTAN KONTROLL

Det är inte själva fakta jag saknar, utan den första versionen av mina intryck. I fakta finner vi ändå bara musselskalet – men inte den protoplasmiska rörelsen hos det grå väsen som bildade det, fjärran från all skönhet, all logik.

Ernst Jünger i *Psykonauterna* om hur han ångrar att han bränt sina anteckningar.

Dagbokens anspråk är att via ett uppsåt vara helt “sann” och inte väja för några särskilda hänsyn. I vissa fall innefattas en sådan skrivning av denna åtråvärda första version, det nödvändigas överflöd innan redigering. Då vi inte nödvändigtvis vet vart vi är på väg, utan låter “språket tala oss och inte tvärtom”, som Lars Norén skriver i *En dramatikers dagbok 20052012*.

Ett sådant överflöd som ändå på någon nivå inkluderar ett tvingande urval är kanske vad Norén åsyftar då han skriver: “Jag måste gå långsamt. Jag går ändå sönder. Jag har för mycket att berätta.” Och vidare om kravet på något sammanhållet och begripligt: “Berättelsen faller bort, men språket, orden finns kvar. Jag har aldrig brytt mig om berättelser, men nu avskyr jag dem. De suddar ut våra liv.”

Flertalet av dem som blivit ett “namn” i offentligheten överväger att ge ut sina memoarer. Ganska många gör det. En variant av detta är att ge ut sin dagbok, eller en självbiografisk text med stilen av en dagbok men med publiceringsbeslut så att säga inskrivet i textproduktionen. Tilltänkta läsarna som redan finns där.

I andra fall rör det sig om författares dagboksanteckningar som är tillkomna utan i vart fall en explicit tanke att lämnas ut för publicering.

Ett i genren av stora minnesarbeten är Karl Ove Knausgård's *Min kamp*. Hans ambition är att berätta “allt”, som det också heter i en annan förlaga i den stora traditionen, Rousseaus *Bekännelser*.

Minnesarbetet betyder att Knausgård av idag minns Karl Ove av igår, en pågående perspektivväxling. Och som alla självbiografer reser Knausgård anspråk på sanning – han vill bli trodd på sitt ord. Men på omslaget till *Min Kamp* står det att vi läser en roman: förhåller sig kanske huvudpersonen Karl Ove och berättaren Knausgård på motsvarande vis till varandra som berättaren och huvudpersonen hos Proust, eller som berättaren Strindberg och huvudpersonen Johan i “Tjänstekvinnans son”?

Är författarens dagboksskrivning med en okänd mängd tilltänkta läsare jämförbar med hänvändelsen till vad Lacan kallade den store Andre, ett begrepp som för övrigt Strindberg var den första att använda i sin roman skriven i första person singularis: *Inferno*.¹

DAVID RIEFF

MINNE. ANTI-MINNE

Susan Sontag (1933-2004) skrev dagbok² inte så mycket för att minnas och långt ifrån med ambitionen att berätta uttömmande. Snarare för att "bli till", som hon uttryckt det. Och uttalanden som "jag skyddar inte mitt personliga jag, jag överger det" vittnar om hennes förhållande till det egna jagets villkor. Första delen av hennes dagbok *Reborn* sträcker sig från det hon är 14 år fram till hon är 30. Del 2 (av 3) *As Consciousness Is Harnessed to Flesh* utkom förra året och berör åren mellan 1964 och 1980.³

Jag träffar Susan Sontags son David Rieff – själv journalist och författare, men också förläggare och redigerare av sin mors dagböcker – på ett kafé i Tribeca på södra Manhattan.

Det blir ett samtal om hans roll som dagboksredigerare, ett urval som ofrånkomligen är subjektivt men också om hans senaste bok: *Against Remembrance*, som kan sägas vara ett ingripande i ideologin om vad ett minne är.

– Titeln är en provokation, givetvis. Liksom min mors bok *Against Interpretation*⁴ var en provokation.

Men inte bara en provokation, vare sig hans text eller hans mors, likalydande i titel. Sontags text *Against Interpretation*, på svenska "Konst och Antikonst" från 1968 var en replik mot den typ av bokstavlig tolkning av konst som då var rådande, en plädering för att sätta vår omedelbara upplevelse framför tolkningen.

– Min bok är ett angrepp på idén om ett autentiskt minne, eller att detta att minnas nödvändigtvis är konstruktivt. Jag tänkte ett tag att kalla boken för *In Praise of Forgetting* ("Till glömskans lov").

Rieff var reporter under kriget – eller slakten, som han säger – på Balkan.

I fickan bar han med sig dikter av Wislawa Szymborska, poeten och nobelpristagaren med egna erfarenheter av vidrigheter i krig och koncentrationsläger. Hon skriver om vikten att glömma, att inte ens "veta något om vad som hänt" – i det fortsatta livets tjänst.

¹ Strindberg inför den store Andre i ett citat i *Epilogen* i *Inferno*. Hos Lacan finns ingen hänvisning till Strindberg, åtminstone inte till detta ställe i *Inferno*.

² Susan Sontag uttrycker i sin dagbok viss oro över att dagboken tar över brevet: "Människor skriver inte till varandra längre, de skriver dagbok".

³ I tidiga tonår inspireras hon av André Gide, för vilken det enda sättet att manifestera en personlighet var att offra den, att inte ägna en tanke åt vem man är eller skulle vilja vara. Efter hans oförbehållsamma självbiografi *Om icke vetekornet dör* blev han beskylld för att kokettera med en "ärlighet" i syfte att chockera och förbluffa. För honom var ett sådant skrivande ett sätt att "göra sig av med" – för att kunna fortsätta skriva.

För Rieff är minnet och glömskan en form av viljeakter. Vi minns helt enkelt under särskilda förevändningar som passar våra syften. Liksom glömskan är en akt av att släppa, "drop it" – för att komma vidare.

Det bästa som kunde hända i Palestina är att alla glömmet allting, menar han. Minnet, inte historien, är toxiskt i Mellanöstern. Det tas som en förevändning för att strida.

– Politiskt minne är konstruktion. Närmare myten än seriös historia.

I bergen i Bosnien lärde han sig hata men framförallt fasa för kollektiva historiska minnen. Han såg hur kriget i Jugoslavien var "inflammert av hågkomst" – framför allt Serbiens hågkomst av nederlaget i Kosovo Polje ("Trastfältet") 1389.

Och hur var det inte med skotten i Sarajevo?

– Historien är ingen meny. Seriös historia är kritisk historia. Historien gör saker och ting mer komplicerade. Minnet är till för att göra saker lättare, mer acceptabla och klarare. Människor måste ju hitta ett sätt att stå ut, de vill ha en historia som underlättar.

Vilka "minnen", vilka förevändningar får oss att kriga? Vilken kränkning betonar vi, då vi känt oss besegrade, för att det alls ska vara möjligt att göra oss stridsberedda? Under vilka förevändningar fäster vi oss vid ett trauma – långt efter att saken rimligtvis borde vara över? Mellan länder, mellan familjemedlemmar, mellan dem som älskade?

Mellan oss själva och oss själva?⁵

REDIGERING

I mailkontakten inför intervjun har David Rieff uttryckligen betonat att han inte vill tala om sin mor, inte göra sig till uttolkare av dagböckerna och heller inte tala i självbiografiska termer om sitt eget liv.

Texten ska tala för sig själv, menar han.

– *Men utgåvningen av dagböckerna är ett urval och redigeringen är din. Du blev en uttolkare av din mor då du tog en aktiv roll som hennes förläggare.*

– Ja, det är en tolkning jag har gjort, för så som dagböckerna är skrivna måste man bearbeta dem. Klippa. Av fem meningar är tre omöjliga.

Rollen som dagböckernas uttolkare var inte ett val, menar han. Om inte han gjorde redigeringen, hade någon annan gjort det. Sontag hade sålt rättigheterna innan hon blev sjuk, beslutet om publicering var alltså hennes.

⁵ I likhet med det som kommit att kallas post-traumatiskt stressyndrom – PTSD – som kan jämföras med de psykiska skador människor får vid krig. Ofta har man då varit med om en mängd händelser som obearbetade staplats på varandra. Under det händelseförlopp som i efterhand får innebörden av trauman kan driften sägas vara sysselsatt och individen upptagen av själva striden. Ångesten efteråt – som då omvandlats från adekvat till neurotisk – kan sägas vara kopplad till att om och om igen uppleva triumfen att ha överlevt och en vägran att återgå till det halvdana livet. PTSD kan sägas vara ett namn på det tillstånd då man ställer sig frågan hur man nu ska fortsätta, då driften inte finner någon annan användning än att insistera i form av erinring.

– Annars hade hon väl bränt dem.

– *Men hon visste att hennes dagböcker var litteratur?*

– Jag antar det, troligtvis. Många författare har sådana tankar om sina dagböcker.

Hans mor skrev inte dagbok på samma sätt som Virginia Woolf, menar han. Woolf skrev varje dag, utförligt, sammanhängande. Några av hennes bästa böcker är dagböcker, så som han ser det.

– Min mors dagböcker var inte omfattande, hon skrev dagbok när hon var olycklig snarare än det motsatta, det finns en massa om hennes romantiska och erotiska liv, särskilt när det går dåligt.

– *Om hennes tid i Stockholm från 1968 och två år framåt finns nästan ingenting skrivet. Är det bortplockat?*

– Nej, hon skrev inte i Stockholm, med undantag för några saker om arbetet med filmen.

– *Och i filmen bränner man dagböcker?*

– Ja, det är riktigt.

I filmen *Duett för kannibaler* står Sontag för såväl manus som regi. Gösta Ekman och Agneta Ekman spelar två unga vänsterradikaler som lever i ett avsvannat förhållande. Gösta Ekman, eller Tomas som hans rollfigur heter, söker en dag arbete hos en medelålders landsflyktig revolutionär doktor Bauer, spelad av Lars Ekborg. Bauer – som antyds vara döende – är sysselsatt med att göra bokslut över sitt liv och anställer Tomas för att sortera upp dagböcker och korrespondens.

Det kom att bli Lars Ekborgs sista film, han dör året därpå, 43 år gammal.

Filmerna fick ett svalt mottagande och det antyddes att skådespelarna inte förstod vad filmerna handlade om. Att Susan Sontag som den storhet hon redan var kunde göra som hon ville. Samma år hade hennes *Against Interpretation* kommit ut. Där ville hon skydda konsten mot analyser och tolkningar, till förmån för ett slags första versionens omedelbarhet. Konsten har ingen mening, låt den vara i fred så vi kan uppleva den, var hennes argument.

Men obegriplig, var hon det? Hennes stil – ojämn och med brist på flyt i sina texter – har jämförts med de ryska formalisternas försvarande form, där själva hejdandet av den snabba tillägnelsen är avsiktligt. Hon anklagades för att säga emot sig själv, jag läser det mer som någon som ger oss tes och antites – och sedan lämnar oss där.

Hon skriver:

I en kultur, vars ständiga problem är intellektets överutveckling på bekostnad av energi och sensuell begåvning, är analysen intellektets hämnd på konsten. Mer än så. Det är intellektets hämnd på världen. Att analysera är att göra världen fattigare, att utarma den för att kunna ersätta den med en skuggvärld av "betydelser".

Säga vad man vill, det är en ovanlig film vid den tidpunkten: 1968 med vänstervindar och studentrevolt. Efter intervjun med sonen David Rieff, sin mors dagboksredigerare, kontaktar jag rollgestalten dagboksredigeraren: Gösta Ekman.

GÖSTA EKMAN

Han behöver knappast någon närmare presentation, "känd redan som spermie", som han själv uttryckt det, apropå att vara sin fars son och sin farfars namne.

Han började sin karriär som regiassistent åt sin far Hasse Ekman, en kort tid också som regiassistent för Ingmar Bergman i *Smultronstället*. Har spelat teater sedan "mitten av förra århundradet", regisserat och undervisat på Teaterhögskolan – eller som han själv uttrycker det: "försökt att prata lite om vad en skådespelare gör".

Vi möts på en restaurang på Kungsholmen en varm augustieftermiddag då stora delar av Stockholm fortfarande är semesterstängt. Den plats han föreslagit, Bergamott⁶, visar sig vara en av de krogar som inte öppnar igen på några veckor.

Han är "en god vän av analysen", säger han inledningsvis, gick själv och talade i den formen under 7 års tid, med start sent 80-tal.

Med sig från sin bokhylla har han Susan Sontags manus *Duet for cannibals* i bokform, en av alla de böcker han dedicerat fått av henne sedan deras samarbete för över fyra decennier sedan. Han har inte läst texten sedan dess, vi bläddrar i den och konstaterar att flera bilder från filmen är med i den.

FILMEN

Han kom in i filmprojektet genom att han och hans dåvarande fru Fatima hade desertörer boende hos sig och Sontag, som strax innan hade varit i Nordvietnam, ville göra en film om amerikanska desertörer i Sverige. När det senare visar sig att det redan görs en film om desertörer i Sverige tappar Sontag intresset och plockar istället fram det material som kom att ligga till grund för filmen. Förvåningen över detta nya blev stor bland de redan utsedda skådespelarna: förutom Gösta, Lars Ekborg och Agneta Ekmanner spelas Bauers hustru av Adriana Asti, på den tiden gift med regissören Bernardo Bertolucci.

Filmens innehåll har han glömt. "Förträngt". Det var ingen rolig inspelning, menar han.

⁶ Restaurang *Bergamott* på Kungsholmen drivs av Alexander Crafoord, äldste sonen till psykoanalytikern Clarence Crafoord. På faderns sextioårsdag på Riddarhuset i Stockholm 1996 höll Alexander ett tal till sin far som "liknade en offentlig avrättning" eller ett "symboliskt fadermord" som Clarence Crafoord formulerar det i sin självbiografiska text *Kärleksförsök och svek*. Clarence Crafoord menar i sin bok att han liksom många män i hans generation prioriterat arbete framför familj, till ett högt pris. Festen hade han tänkt skulle kunna bli som en återförening, en försoning. Han skriver: "Alexander reste sig och började nu i sitt tal till mig utveckla sin syn på mitt liv, inte som en rad viktiga arbetsinsatser utan som en lång rad svek och övergivanden".

Det uppstod en klyfta mellan de rutinerade skådespelarna och Sontag, som visserligen gjort sig ett välkänt namn som författare men som helt saknade erfarenhet att göra film. Hon blev mer av en åskådare vid sidan av det "sammansvetsade gäng som hade kul ihop" och som kände varandra väl sedan tidigare samarbete.

Och som han minns det var alla väldigt överens om att man inte förstod vad filmen handlade om.

– *Ställde man den frågan till henne?*⁷

– Ja, det försökte väl alla, om inte annat så i smyg med varandra, varför säger hon så här, varför gör hon så där? Men Susan möttes ju av den största respekt överallt, så klart, en amerikansk intellektuell som kan säga både ditt och datt till Norman Mailer eller vem fan du vill... hon var liksom ett begrepp redan.

I sin dagbok vid tiden för filmens tillkomst skriver hon:

Jag känner mig som en vampyr, en kannibal. Jag när mig på människornas visdom, lärdom, talanger, nådegåvor. Jag har en synnerlig förmåga att känna igen dem, att hitta dem, sätta mig i lära hos dem, att göra dem till mina.

Gör det mig till en tjuv? Inte precis. Jag känner inte – någonsin – att jag berövar dessa människor något. Jag lämnar dem inte fattigare efter att jag är borta. Hur skulle jag kunna det? De saker jag stjal (tar med mig) är sådant man inte kan plocka bort.

– *Men skådespelarinsatserna är ju mycket bra.*

– Men det är två helt olika kapitel: vad handlar det om? Vi var ju så pass rutinerade och om jag får säga begåvade också, man gör så gott man kan och vi gillade ju Susan så det var inte det. Men det utesluter inte att man ställde sig frågan vad det handlar om?

– *Och då är det svårare?*

– Jaaa... det är klart att det är svårare.

– *Och det är ovanligt som skådespelare att hamna i?*

– Nej, det kan man göra, jag har startat grupper och teatrar, som när Hasse och Tage och jag arbetade tillsammans, man startar från en idé och så gör man något tillsammans.

– Men problemet med Susan var att hon verkade som, eller *ville* verka som om hon var ute efter någonting – men det var väldigt svårt att förstå vad det var.

Hon antecknar i sin dagbok:

Så vad är problemet? Vem skadar jag? Svar: dem. Och mig. För även om det inte är en fråga om stöld eller utarmning eller förminskning av den Andre, så arbetar jag under falska förespeglingar. De vet inte vad jag vill ha av dem. I vart fall vet de inte – kan omöjligt veta – hur lustfyllt, hur målmedvetet jag vill ha det från dem. Och jag kan inte berätta för dem. För om de visste skulle de inte ge det till mig.

– *Det finns en scen där du, eller din rollfigur Tomas, går in och lyssnar på bandinspelningarna som Lars Ekborgs doktor Bauer har gjort. Han har talat in en dagbok, det ska du som hans sekreterare redigera och då går du in och helt enkelt raderar...*

– Manipulerar?

– *Ja, du går in och ingriper i det här materialet för att du blir bestört över det du hör att han säger, han ska döda, eller han ska göra något sadistiskt med hustrun och så vidare. Då går du in och spelar över vad han har sagt och istället talar in något annat.*

Var Sontags manus en skiss, en tidig obearbetad version av något som hon fick privilegiet att iscensätta? Laborerade hon i filmen med tematiken dagbokens första version, om ordet utan kontroll – och dess öde att redigeras?

LIVET ÄR EN DRÖM, något mindre flyktig

Blaise Pascal (1623 –1662)

Hur mycket från sitt eget liv använder man som skådespelare?

Frågan går inte att svara på, menar han. Inte heller vad skillnaden är när man vet att man tar av eget material eller när det bara blir så. Istället kastar han i en bisats frågan tillbaka till mig, “du och *ditt* yrke”. För att sedan ställa motfrågan: hur skulle man som skådespelare kunna *låta bli* att använda sig av sitt eget liv.

– För övrigt var det ju det sista som Lars Ekborg gjorde...

– *Ja, jag vet ju det. Och i filmen spelar han ju en man som är döende.*

– Ja.

– *Visste han? Visste Susan?*

– Nej. Nej, det tror jag inte. Då tror jag inte han skulle ha gjort det. Nej, det tror jag inte. Fast visste och visste förresten... det sista som överger människan är väl hoppet.

Han har varit i liknande situationer själv nyligen. Svårt sjuk, mer eller mindre “borta” i ett och ett halvt år, varav nedsövd i 3 månader. Tre gånger mycket nära döden.

På sjukhuset vakade Marie-Louise, hustrun “som lever för två” och som dagligen förde dagbok vid hans sida om “hur det var”. Hennes dagboksanteckningar visar för honom nu efteråt hur han då levde helt i sin egen värld. Nu när han blivit frisk märker han att erfarenheten av drömlig verklighet under sjukdomen påverkat minnet.

– *Hur?*

– Ja, det är det jag forskar i, det är inte så länge sedan jag blev frisk.

Genom åren har han fört dagbok eftersom han mycket tidigt i livet tänkte att om han inte skriver ner så kommer han inte att komma ihåg. Han blev varse minnets förrädiska karaktär när han nyligen läste sina anteckningar: “som om psyket på egen hand har möblerat om lite grann.”

Främst förundrar han sig över hur hans *jag* av idag betraktar *jag* av igår. Att det vid 74 års ålder är möjligt att tänka på sig själv 20 år gammal, eller 50, och *uppleva* sig själv annorlunda än vad upplevelsen var *då*.

– *Rekonstruktioner är väl konstruktioner?*

– Javisst, men när händer det? När slutar *då* och när börjar *nu* och när blir det *sen*?

MINNESKONST

Är inte konsten att “minnas” vårt *jag* i en annan ålder, en annan tid, en annan dröm skådespelarens – eller författarens – specialitet? Att laborera med föreställningen om sig själv, också i rollen av en annan, i skiftande tempus: som att *då* plötsligt visar sig för oss i ett aktuellt *nu*. Eller att föreställningen om ett *sedan* blir en fantasi vi utövar, *nu*. Och iscensätter.

– När jag spelat kvinnor så märker jag hur nära min mamma jag är, per automatik känner jag hur mamma eller farmor gjorde. (...) Jag har kommit på att jag nästan automatiskt gör gester som jag lagrat, jag har sparat minnen i mig själv som jag inte visste fanns.⁸

Men vems “ommöblering”, för att låna Göstas term för erinringens fiktiva karaktär, är det som blir konst?

Vems “teater”, rolltolkning blir konst? Och under vilka betingelser?

Vems skildrade eller iscensatta narcissism, hallucination, depression, hybris, ensamhet, sorg, lycka, kärlekstörst, förtvivlan – blir kvalité?

Vems ord utan kontroll blir litteratur?

Vems dagbok blir litteratur?

Gösta har skummat i Sontags dagbok vid tiden för filmens tillkomst, undrat hur hon hade det “med sig själv”, det var ju turbulenta tider.

Hur skrev hon, vilka tilltänkta läsare föreställde hon sig? Hon som skrev för att “bli”, som skrev sig ur depressioner⁹ och andra kriser¹⁰. Som hade ett förhållande till det egna jaget som

⁸ Ur: *Gösta Ekman. Farbrorn som inte vill va' stor..* En biografi av Klas Gustafson.

⁹ Ur dagboken: “Jag flyter i en ocean av smärta. Inte flyter, men simmar, dåligt – utan stil. Men inte sjunkande”. “Som att ha blivit överkörd av en truck. Liggande på gatan. Och ingen kommer. Jag lever inuti en stor smärta.”

något som regelbundet "blir till" med anledning av titeln på den första dagboken *Reborn*, jaget som man inte nödvändigtvis skyddar utan som man överger – för något nytt, en aktuell version.

Efter intervjun läser jag några rader hon antecknat i sin dagbok i Stockholm augusti 1968.

Hon konstaterar att hon aldrig tidigare skrivit så lite i sin dagbok som de senaste månaderna och ställer sig frågan om syftet med en dagbok. Resonerar kring upplevelsen av den egna ensamheten¹¹, ett återkommande tema i hennes dagböcker. Ensamheten både som en livsbetingelse och något som är svårt och oönskat. Om omöjligheten att tala högt för sig själv – en smärtsam påminnelse om ensamheten – men möjligheten att skriva till sig själv.

Hon frågar sig avslutningsvis om hon skriver för att hon tror att det en dag är möjligt att någon som hon älskar och som älskar henne kommer att läsa hennes dagbok – och känna sig ännu närmare henne?

HÄNVÄNDELSEN till den Andre och MISSFÖRSTÅNDETS KONST

Hur undanröjs hinder för den fria associationen, hur skapas förutsättningar för artikulationen av det undertryckta, det åtråvärt oförutsedda, den första versionen, det som vi inte hade väntat oss?

Vem skriver vi till, vem talar vi till, vem vänder vi oss till i förhoppningen om att få kommunikationen att fungera? Vad fungerar som kommunikation?

Vilket ord har effekt, i sin första version? Vilken artikulering har verkan medan vi talar?

Vilka artikulerade minnen, vilka bekännelser, vilka fiktioner blir vårt kapital?

Och för att vända tillbaka till en variant av en tidigare fråga: är att skriva dagbok, vända sig "till sig själv" – och sedan publicera – att jämföra med hänvändelsen till den Andre?

"Kris i självrespekt: Jag har trott på mirakel – hela mitt liv. Till slut bestämde jag mig för att genomföra ett. Jag misslyckades. Jag ville dö." (1970 var hon tillbaka i Stockholm för att göra filmen *Broder Carl*, en film som handlar om att göra mirakel.)

¹⁰ "Om jag skriver dåligt, så måste jag vara en som skriver dåligt. Jag skriver dåligt, med svårigheter. (...) Att skriva är bara ett substitut för att leva."

¹¹ Om sina objektrelationer skriver hon bland annat: "I grund och botten tycker jag om mig själv. Det har jag alltid gjort. (Mitt starkaste fäste för hälsa.) Det är bara det att jag inte tror att andra människor ska tycka om mig. Och jag 'förstår' deras synpunkt."

"Rädd för kontakt. Jag 'ser' andra människor. Men inte i relation till mig. Det är ogenomskinligt, ett mysterium – eller helt enkelt platt. Jag är besvärad att tala om det. Det verkar förmätet."

"Jag använder mig själv som en annan person."

Första gången Lacan införde begreppet om den Andre (med stort A)¹² i teorin om kliniken var i seminariet om “Jaget i Freuds teori” 1955. Samma höst i seminariet om psykoserna definieras den Andre på följande sätt:

För min del specificerar jag, inom kommunikationen som allmänbegrepp vad talet är som talande till den andre. Det är att få den andre som sådan att tala. – Denna andre ska vi, om ni så vill, skriva med ett stort A. – Och varför med ett stort A? (...) den andre är där som absolut Annan. Absolut, det vill säga han är igenkänd, men han är inte känd.

Var Lacans första uttalande om den store Andre ett missförstånd? Termen har ju brukats flitigt i psykoanalytiska sammanhang genom åren men knappast i termer av någon Andre som “finns”, än mindre någon som talar.¹³

Men låt oss ta denna första version av klinikens term den store Andre och läsa den just så: vad talet är som talande till den andre, den andre som absolut Annan, igenkänd men inte känd. Vad kan det betyda?

Är det inte så att vi i den mellanmännsliga kommunikationens svåra konst i vårt urval helt enkelt plockar upp något av det som sägs och brukar det bäst vi kan – och vill? Och i upplevelsen av att ha “förstått”, tar från den andre vad vi “känner igen utan att känna till”?

I distinktionen mellan den andre som sådan – den vi relaterar till i våra klibbiga objektrelationer: såsom vår granne, vår vän, kollega, hustru, älskare – och den Andre med stort A, är den senare där liksom enkom för mig. En uppfinning i missförståndets konst måhända, men något för mig igenkännbart, brukbart. Och att få den Andre att tala i bemärkelsen att det mest kända dyker upp, förklätt.

Hur ser våra relationer ut? Med den andre, oss själva inberäknade?¹⁴ Vilka fiktioner inför vi för att få relationen till den andre att fungera? Och ensamheten, hur brukar vi den?

I en tid då många i sitt begärliga självförverkligande och självförhärligande ställer krav på den andre i form av absolut hängivenhet och absolut frihet.

Juni 2013-januari 2014.

¹² Drygt tjugo år tidigare, 1934, hade Anaïs Nin i sin dagbok, använt termen den Andre för att känneteckna just relationen till analytikern, i något som måste betraktas som ett “kärleksdelirium” i förhållande till sin andre analytiker Dr Otto Rank.

¹³ Främst har termen använts som en definition av det omedvetna som den Andres tal.

¹⁴ I Freuds verk förekommer “subjekt” en enda gång. Det är så sent som 1932 i den trettioförsta Föreläsningen då han säger: “Den situation som vi befinner oss i början av vår undersökning ska visa oss vägen. Vi vill göra jaget till föremål för denna undersökning, vårt mest egna jag. Men kan man det? Jaget är ju det egentliga subjektet, hur ska det kunna bli till objekt?” Den enda gång som Freud anspelar på subjektet är det alltså för att säga att jaget inte är subjektet, utan objektet.

Litteratur

- BORGES, L,
CRAFOORD, C. (2010) *Kärleksförsök och svek*. Stockholm: Natur och kultur.
ESPMARK, K. (2010) *Minnena ljuger*. Stockholm: Norstedts.
FREUD, S. (1932) *Föreläsningar*. S.Skr I. Stockholm: Natur och kultur 1996.
-(1937) *Konstruktioner i analysen*. S.Skr VIII. Stockholm: Natur och kultur 2002.
JÜNGER, E. (2007) *Psykonauterna. Rus och droger*. Cavefors förlag.
GUSTAVSON, K. (2010) *Gösta Ekman. Farbrorn som inte vill va' stor*. Stockholm: Leopard förlag.
HUSTVEDT, S. (2008) *Sorgesång*. Stockholm: Norstedts
- (2012) *Living, Thinking, Looking*. London: Hodder&Stoughton
- (2010) *Den Skakande kvinnan eller En historia om mina nerver*. Stockholm: Norstedts
KNAUSGÅRD, K.O. (2013) *Min kamp*. Stockholm: Norstedt.
NABOKOV, V. (1989) *Tala minne*. Södra Sandby: Bokförlaget Forum
NORÉN, L. (2013) *En dramatikers dagbok 2005-2012*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
SONTAG, S. (1969) *Konst och antikonst*. Stockholm: Pan/Norstedts
-(2008) *Reborn. Journals&Notebooks 1947-1963*. New York: Farrar, Straus and Giroux
-(2012) *As Consciousness Is Harnessed to Flesh. Journals&Notebooks 1964-1980*. New York: Farrar, Straus and Giroux
RIEFF, D. (2011) *Against Remembrance*. Melbourne: Melbourne University Press.
SVENSSON, M. (1997) *Om härledningen av den store Andre*. Göteborgs Kliniska Seminariums produktion.