

## Personliga pronomen

Av Eva Löwstedt

Inget nytt förutom språket, det evigt upptäckta. Att kauterisera de personliga relationernas vånda med heta ordval, hackig interpunktering, flyktiga meningsrytmer. Att tänka ut subtilare, mer fulladdade sätt att veta, sympatisera, hålla stången. Det är en fråga om adjektiv. Det är en punkt där tonvikten ligger.

(S. Sontag *Där tonvikten ligger*)

Författaren Susan Sontags död, 71 år gammal, den 28 december 2004 försvann i mediabruset av den Stora Vågen. Strax innan hon dör av den cancer hon i 30 år till och från lidit av, viskar hon till sonen: ”Du vet var dagböckerna finns.”

Sonen David Rieff, själv författare och sedan många år moderns förläggare, visste ingenting om vad hans mor önskade med dessa texter. Han fattar beslutet att ge ut dem och i våras kom den första delen av tre, som sträcker sig från 1947 till 1963. *Reborn* har Rieff kallat boken, en term han plockat upp från den unga Sontags syn på sina stadier på livets väg som en serie pånyttfödelser.

Hon föddes på Manhattan som Susan Rosenblatt. Hennes far var pälshandlare i Kina och modern var i långa perioder hans följeslagare, medan Susan och hennes yngre syster lämnades i släktingars vård. När Susan var fem år gammal dog hennes far i Kina av tuberkulos. För att söka lindring för Susans astma flyttade modern och barnen till Tucson och levde sedan där under flera år. I Arizona mötte modern kaptenen Nathan Sontag, en krigsveteran från andra världskriget som sänts dit för tillfrisknande. Paret gifte sig – Susan tog sin styvfars namn – och familjen flyttade till Los Angeles.

Hon tog examen från High School före sexton års ålder och studerade därefter en kort tid vid Berkeley, University of California, för att sedan fortsätta vid

universitetet i Chicago. Mycket försenad anländer hon till en lektion om Kafka. Läraren var sociologen Philip Rieff, då tjugoåttio år gammal, som senare skulle komma att skriva *Freud: the mind of the Moralist* (Viking, 1959). Han var, lär Sontag ha sagt, den förste person hon verkligen kunde tala med och efter tio dagars bekantskap var de gifta. Sontag var då sjutton år gammal och såg än yngre ut, oftast iklädd blå jeans och med det långa svarta håret utsläppt längs med ryggen. Ryktet gick om att Dr Rieff hade gift sig med en fjorton år gammal indianska.

1952 föds parets son och tidigt 1959 anländer hon till New York med vad som hon senare kom att beskriva: ”70 dollar, två resväskor och en sjuåring.”

Hon försörjer sig som redaktör och på tillfälliga undervisningsuppdrag. Hon publicerar sina första essayer, kritiska hyllningar av modernister, liksom sin första roman *The Benefactor* (1963), en utforskning av medvetande och drömmar.

1966 publicerar hon sin första essäsamling, *Against interpretation*, enligt *New York Times* den bok som cementerade hennes rykte som en stilens mästare över kontinenterna.

Till skillnad från de flesta seriöst intellektuella var Sontag också en firad celebritet. Hon var tveklöst den enda författare av sin generation som vann stora litterära pris och framträdde i filmer av Woody Allen och Andy Warhol och som en välkänd profil i tidskrifter som *Rolling Stone* och *People Magazine*; samt att bli fotograferad av Annie Leibovitz för en *Absolut Vodka*. Och när Marlon Brando i Bertoluccis *Sista tangon i Paris* köper blommor är det Sontag som är blomsterflickan.

## **Caveat lector**

I inledningen till dagboken skriver sonen David Rieff:

En av de dummaste saker som vi levande säger om de döda är: ”Han eller hon hade velat ha det på detta viset”.

Detta är i bästa fall en bra gissning, oftast är det hybris. Vi kan helt enkelt inte veta.

Vad vi än kan säga om utgivningen av dagböckerna är det inte den utgivning hon skulle ha producerat – om hon alls hade givit ut dem. Beslutet om utgivning, liksom urvalet är helt och hållet mitt.

Det var inte ett beslut han ville ta, men: ”Min mor dog utan att ge några instruktioner.”

Hennes dagböcker bestod av handskrivna anteckningsböcker och uppgick vid hennes död till ett hundratal. Hon hade varken publicerat något ur dem eller någonsin läst ur dem för sina närmaste vänner – de var skrivna ”helt och hållet för henne själv”.

I sin läsning av dem konstaterar Rieff att där fanns sådant han inte velat veta – och inte heller önskat att någon annan skulle få veta.

– Dagböckerna är minst sagt självutlämnande, samtidigt som min mor långt ifrån var någon självutlämnande person.

– Jag funderade på att bränna dem. Mitt beslut att ge ut dem gör definitivt våld på hennes privatliv.

Jag kan konstatera att jag på den punkten läser Sontag annorlunda än sonen.

I sin dagbok skriver den tjugofyrfååriga Sontag om innebörden av bekännelsen så som den kan komma till stånd i dagbokens form: Sontag har just tjuvläst sin älskarinnas, H:s dagbok, och funnit att H<sup>1</sup> däri formulerar sådant som gör henne mycket sårad. Förutom en mängd nedvärderande beskrivningar om Sontag finns formuleringar som att denna H egentligen inte alls uppskattar något annat hos henne än Sontags passion för henne själv.

– Vi vet sällan vad människor tänker om oss eller snarare vad dom tror att dom tänker om oss, skriver den unga Sontag. Och vidare:

– Har jag några skuld känslor för att ha läst vad som inte var avsett för mina ögon? Nej. Ett av huvudsyftena med att föra dagbok är just att människor (som föräldrar och älskare) ska kunna stjäla sig till att läsa vad man brutalt ärligt har skrivit om dem. Kommer H någonsin att läsa detta?

Sontag är medveten om att det som gör en dagbok till en dagbok är att tillåten läsning är utesluten. Betingelsen för den sortens läsning är att den är förstulen.

---

<sup>1</sup> Harriet Schmers kom senare att skriva *Memoirs of Sontag: From an Ex-Pat's Diary*.

## **Första versionen**

För André Gide (1869-1951), nobelpristagaren i litteratur 1947, ingick uppriktighetskravet centralt i hela hans författarskap. Det märkvärdiga med hans författarskap var att han i jagform skrev det han ville göra sig av med. Hans så kallade bekännelselitteratur innehåller följaktligen också flera skandalösa saker. Det som är mest känt är hans pedofili.

Redan 1911 distribuerar han *Corydon* till vännerna som bestämt säger: publicera inte. Det väsentliga för Gide med att publicera *Corydon* var inte för att gå ut med sin uranism trots att vännerna avrådde. Det viktiga var att ge ut, i betydelsen göra sig av med, för att kunna fortsätta skriva.

Det är fullt rimligt för oss att i kliniken hantera jagformerna just så, dvs. inte som i klassisk analys som en identifikation, utan något som skrivs i talet för att göra sig av med. En illusion som det litterära verket.

I den självbiografiska texten *Om vetekornet icke dör* skriver han:

Jag rodnar över att nödgas återge det – men det är inte en roman jag skriver och jag har beslutat att inte försköna mig i dessa memoarer, varken genom att tillfoga någonting fördelaktigt eller genom att dölja det som är pinsamt.

Freuds besked på sin tid, så att säga hans dispositiv, var att mellan analysand och analytiker gäller full uppriktighet mot full diskretion. Att detta uppriktighetskrav inte kan tas bort från sammanhanget är inte samma sak som att tro att den totala uppriktigheten kan realiseras. Den som pläderar för detta räknar inte med den mängd av missförstånd som uppriktigheten inbegriper och inte heller med den urvalsprincip – eller den diplomati – som den talande eller skrivande omedvetet eller medvetet tillämpar. Som i Gides fall: det som handlade om hustrun censurerades bort och infördes i texten först efter hennes död.

## **TES**

Gides utlevelseetik har till förutsättning att censuren hindrar oss från att fullt ut bli människor. Han är mindre intresserad vilken roll censuren spelar för karaktärsbildning och anpassning. Det som han illustrerat med dramatiska

exempel är hur människor som överraskats av sitt omedvetna blir *skrämda* till döds, som barn skulle bli, om de vaknade med en varulv i sängen: Alissa, Gertrud.

I *La porte étroite* (på svenska *Den trånga porten*) återframkallar Gide sin barndomsmiljö. Alissa älskar Jérôme, Jérôme Alissa. Hon är ett helgon och han en kultiverad vemsomhelst. I hans otillräcklighets ställe reser Alissa ett tempel åt Gud, som hon förtvinar i.

### **Och lägger sedan till. ANTITES**

I *Om vetekornet icke dör* skriver han: ”Då jag överhuvudtaget är sådan att jag aldrig kan påstå någonting, utan att detta hos mig framkallar ett behov av att hävda motsatsen, förstår man vilken reaktion denna bok med dess överdrifter nödvändigtvis måste framkalla hos mig. Det tycktes mig som om jag fullständigt befriat mig från den oro jag där skildrade i och med att jag skildrade den.”

Metoden att skenbart fatta två motsatta ståndpunkter för att väcka läsaren till eftertanke är typisk för den s.k. gideismen. Gide har själv kallat sig för *un être de dialogue*, en dialogvarelse.

Hans uppfattning av andligt liv och arbete gick ut på att motsättningarnas samtidighet är det specifikt mänskliga, ”gud och djävul varje upplevelses polaritet”.<sup>2</sup>

Vi kan flyktigt konstatera att denna stil av motsägelser är av annan kvalitet än människans problematiska ambivalens.

### **Att utsätta sig**

Gide ville dra in människan (den unge borgaren som före kriget levde en vadderad tillvaro) i en *kris*, men föreslog aldrig någon att bygga en varaktig personlighetstyp på denna kristids vulkaniska mark. Hans etik var en etik, vars lagar påminde om krigslagar, med karaktären av ett provisorium.

*Les Nourritures terrestres* (på svenska *Jordisk föda*) utkom 1897 och skrevs under en smekmånad med sorgflor på. Hans mor hade precis dött och han hade gift sig med sin kusin Madeleine. I denna bok, även kallad Gides njutningsevangelium, framför han en skarp kritik av familjeinstitutionen.

---

<sup>2</sup> Ahlgren, S. (1937) *André Gide Diktaren och tidsproblemen*.

Det är Nietzsches krav på ett farligt liv, inte före Nietzsche själv, men innan Gides läsning av Nietzsche.

Lev som i ett ambulerande rum med porösa väggar; stanna aldrig på samma plats; världen är varje morgon ny, förnya dig själv med den; det du drömde bragte ett slags lycka, men uppfyllelsen bringar en helt annan; njut bådadera, ty allting har ett värde genom vad det är; lämna ditt hem, lär dig att överge, liksom du ska kasta min bok, då du har läst den; förakta att äga, blott din lidelse är din; familjer jag hatar er, unkna kyffen, dörrar som gått i lås, småaktiga ruvande på lyckan.<sup>3</sup>

Trettio år senare, 1927, tillfogar Gide ett förord till *Jordisk föda*. I syfte att motverka en kritiklös inlevelse påminner han läsaren om att texten med det beryktade dynamitnehållet författats av en man som axlat av sig kulturen, men sedan böjt sin rygg under den igen, återvänt till sina ägodelar och grundat ett hem, där han för att inte kvävas författat en hymn till rotlösheten. Det går, om man så vill, en längtan efter ungarstiden genom boken, men det väsentliga är Gides försäkran i förordet:

[...] det är givet att jag var fullständigt uppriktig, då jag författade min bok; men mitt avståndstagande (*le démenti de mon coeur*) från den var likaledes ärligt menad.

”Släng min bok då du har läst den”, slutar *Les Nourritures*. Det betyder: skyll inte på Gide, lita på dig själv.

Och i *Om vetekornet icke dör* säger han:

Om de bakomliggande orsakerna är invecklade är det inte mitt fel. Jag söker inte några komplikationer, de finns inom mig. Varje gest, i vilken jag inte kan återfinna alla de motsägelser som utmärker mig, är falsk; hos mig är allting äkta också komplicerat.

I det tvångsneurotiska talets fantasmatiske fängelse, som samhällsordningen lånat från, yttrar sig motsägelsernas komplexitet i fåfänga försök att nå absolut objektiv visshet. Den så kallade tvångsneurotikern tolererar inte den subjektiva visshetens gungfly som vi andra tvingas leva med och förbrukar sin tid i återvändsgränder med frågor som: ”Hur är det?” eller: ”Vem eller hur är jag, egentligen?”.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

Tvångsneurotikerns fråga som Lacan valde att precisera den: ”Är jag död eller är jag levande?” skulle vi i dessa sammanhang kunna pröva att översätta till: ”Är jag i det säkerställt slutna eller kan jag röra mig, framåt, i den ångestladdade öppna frågan om att bli?”

I det vi kallar det hysteriska talet förhåller det sig som vi vet annorlunda. Den uppfinningsrikedom som det hysteriska symptomet kan uppvisa i fråga om att laborera med tempus och personliga pronomina visar oss på ett flagrant vis att den så kallade identiteten inte bara är ett flyktigt lån utan en fräck stöld.

### **Ingen SYNTES**

Efter psykoanalysen finns ingen syntes, liksom varje komplicerad fråga alltid har ett enkelt svar – som är fel. Snarare då: att i kliniken beröva något mening, göra sig av med för att kunna återställa en störd funktion som initialt förde personen till analysen och öppna upp för de oändliga frågor som tidigare var oåtkomliga.

Att den öppna frågan, till skillnad från ”lösningen”, kan väcka frustration vet var och en som ger sig i kast med ett sådant projekt. Det kan möjligtvis förklara den explosion av enkla lösningar som under namnet evidens vill kontrollera och reglera det som inte låter sig kontrolleras, än mindre mätas: ordet.

Man måste fråga sig vilka dessa manualer är till för?

*Saul* skrevs 1896, tre år innan Freuds *Drömydning* kom ut. Här gestaltar Gide poetiskt den psykiska mekanismens arbetssätt. Saul är en man som lever ut vad andra förtränger – sina begär – och förtränger vad en normal människa är så illa tvungen att aktualisera – hänsyn till framtiden och till omgivningen. Förgäves försöker Saul be. Han kan inte nå koncentration. och eftersom han inte ”samlar strålarna av sitt väsen till en brännpunkt får han undvara en Gud. I den Gud han förgäves ropar på, gömmer sig hans förlorade identitet.”<sup>4</sup>

Genom hela dramat går ett sus av förtvivlan. Medan krisens Gide var en ung hjälte, som befallde över elementen, är Saul färdig att krossas av dem. Hans vilja vacklar för sinnerörelsernas ständiga beskjutning av förnimmelser. Saul kan inte stänga demonerna ute. Man vet aldrig – klagar han – om det då inte är den underbaraste man stöter bort; och han öppnar upp för allt och alla: ”[...] ingenting

---

<sup>4</sup> Ahlgren, S. (1937) *André Gide Diktaren och tidsproblemen*.

ljuvligt går mig ouppmärksammat förbi”. Sauls fiender är framtiden, sammanhanget och konsekvensen. För att ge sken av att leva i nuet, låter han döda alla spåmän och efter dem budbärarna, som berättar om spåmännens död. Han låter också döda drömtydarna. Det som han inte medvetet vill erkänna – sin ruin som människa och kung – fick inte heller spöka i drömmarna.

Tack vare ordets dåliga klang är *L'immoraliste* Gides mest kända bok. På sin bröllopsresa med Madeleine hade Gide beskrivit samma route kring medelhavsbacken som Michel och Marceline i boken. Vid ett tidigare tillfälle hade också han haft lungsjuka liksom Michel och liksom han hade han känt sig dragen till gossarna i oasstäderna, eller tillfrisknad kastat kläderna och badat i iskalla bäckar och klippt av sig skägget. Man identifierar alltså Gide med hans hjälte. Men han *är* inte Michel. Michel är någon som Gide är glad över att inte vara.

Jag känner att 'jag' är för litet för mig!  
Någon bryter sig hårdnackat ut ur  
mig. Hallå! Vem är det jag talar med?  
Mamma? Mamma!

Din son är underbart sjuk. Mamma!  
Han har eldsvåda i hjärtat. Säg åt hans  
systrar, Liuda och Olja, att han ingen-  
stans har att ta vägen.

( B. Pasternak i *Lejdebrev* vid Maja-  
kovskijs död )

## **TROHET mot tempus och personliga pronomina**

### **Att bli**

Sontag, som tidigt gjorde sig till Gides lärjunge, visste att om vi skriver eller säger *jag*, så är det varken för att berätta om ”oss själva” eller för att vi är fångade i tron på en cementerad personlighet, likt det tröga tal som neurosen företräder och där



tvingande trohet mot såväl tempus som personliga pronomina visar sig särskilt tydligt.

Genom hela sitt författarskap, dagböckerna inkluderade, visar Sontag att det är möjligt att använda skrivakten – eller talakten – inte främst för att skildra var eller vad vi varit, eller ens vad vi är, utan vart vi ska: vad vi vill göra, vem vi vill bli.

Då den femtonåriga Susan Sontag läser André Gides *Journal* skriver hon i sin dagbok:

Jag borde ha läst den saktare och jag måste läsa om den många gånger – Gide och jag har uppnått en så fullkomlig intellektuell gemenskap att jag upplever de passande födslovåndorna för varje tanke som han ger liv åt! Sålunda tänker jag inte: ”Hur underbart klarsynt detta är!” – men: ”Stopp! Jag kan inte tänka så här fort! Eller snarare: jag kan inte växa (utvecklas, ‘grow’) så här fort”.

Jag inte bara läser denna bok, jag skapar mig själv!

I Paris, några dagar innan hon ska fylla tjugofem, då hon just lämnat studentlivets konforma Harvard och skilt sig från Davids far, återkommer hon till tonårens tanke om självskapelse; hon vet att man inte främst skriver för att ta reda på vem man är, utan för att bli:

I dagboken uttrycker jag mig inte bara mer öppet än jag kunde göra inför en annan människa; jag skapar mig själv. Dagboken är mitt redskap för min upplevelse av självhet. Den representerar mig som känslomässigt och andligt oberoende.

### **”Vi” eller *Duett för kannibaler***

1968 befinner hon sig i Stockholm för att göra film. I *Duett för kannibaler* står hon bakom såväl manus som regi. Gösta Ekman, Lars Ekborg och Agneta Ekman spelar huvudrollerna. Tomas och Ingrid, två unga vänsterradikaler, lever i ett avsvallat förhållande. Tomas söker en dag arbete hos en medelålders landsflyktig revolutionär, doktor Bauer. Denne är sysselsatt med att göra bokslut över sitt liv och anställer Tomas för att sortera upp dagboksanteckningar och korrespondens. Arbetet är konfidentiellt. Bauers på en gång arrogant fordrande och familjära sätt förvirrar Tomas. Det gör även Bauers vackra hustru Francesca,

av italiensk härkomst och Dante-beundrarinna. Bauer kräver att Tomas flyttar in hos familjen, vilket väcker Ingrids misstänksamhet och svartsjuka. Filmens fortsatta handling med dessa två ”vi” inkluderar vilsen åtrå, otrohet, mordiska impulser och utlevelser som får konsekvenser på liv och död. Men den som mördas återuppstår och den som suiciderat verkar vara vid liv när filmen slutar. Dagböckerna och andra papper eldas upp.

Namnet kannibalism i filmens titel är inte särskilt långsökt och att det skulle vara en *duett* och inte en *kvertett* som skildras med dessa fyra aktörer, javisst: kvaliteten av ett ”vi” kan i bästa fall inte begränsas till ett mellanmänniskt förhållande mellan två – en plus en – liksom jaget inte kan reduceras till det som jagpsykologin menar med ett jag.

I dagboken ställer sig sextonåringen frågan huruvida den lesbiska formen av ett ”vi” för hennes del enbart varit en förevändning för att undkomma sitt förakt för den passiva position som en kvinna intar i förhållandet till en man i den sexuella relationen. Frågan ställs eftersom hon påkommit sig själv med att i relation till älskarinnorna ha njutit av att vara såväl i positionen av ”kvinna” till H och den aktiva (”butch”) i relation till I.

Vi skulle kunna säga det i andra termer: den passivitet man tillskrivit kvinnan i ett ”vi” är en aktiv passivitet: det krävs aktivitet för att *göra* sig till objekt, till mottagare.

### **Jaget och andra objekt**

I Freuds verk förekommer termen ”subjekt” en enda gång. Det är så sent som 1932 i den trettioförsta Föreläsningen då han säger: ”Den situation som vi befinner oss i vid 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 egentligaste 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.

Och att första person, ’jag’, är en fiktion härledd från tredje person visar sig alldeles särskilt i hur barnet erövrar språket genom att först benämna sig själv i

tredje person med egennamn. Det är först senare barnet behärskar funktionen första person singularis, alltså att säga *jag*. Först är vi Du, sedan blir vi Jag<sup>5</sup>.

Klinikens bruk av grammatikens term subjekt eskalerade i samband med Lacans undervisning och har sedan dess fortsatt att ha sitt lystmäte.

Det är ett ord i mängden av ord – eller namn – som lånats från litteraturen in i den psykoanalytiska – och psykiatriska – nomenklaturen och efterhand fått verklighetskaraktär. (Pan och paniken, den trånga gränden och ångesten.)

Vi vågar nog påstå att ideologin om den cementerade personligheten, ”jaget”, är ett illustrativt bra exempel på hur ett väl användbart ord övergår från att vara just ett ord till att dyka upp förväxlad till realitet – i familjen, i kärleken, i ”psykosomatiken”.

Och om vi inte tillräckligt utforskar gränserna för narcissismen i de berättelser som ges, om vi glömmer fantasins status för det reella, så kan vi lätt missta oss på *vem* det är som berättar *vad?* För *vem?* Och i vilket sammanhang?

### **Överskridande eller övergivandet av jaget**

Resurserna av de ”lösa kanterna” i Gides ”jag” bidrog till att han skrev in sig i världslitteraturen och den unga Sontags tidiga läsning av hans texter kom att bli avgörande för vad hon under hela sitt författarskap skulle återkomma till: överskridande eller övergivande av jaget. Några få exempel ur raden får illustrera:

I sena tonår antecknar hon i dagboken:

Behandla sig själv som en annan.

Vari ligger hemligheten i att plötsligt börja skriva, att hitta en röst? [...].

För att skriva måste du tillåta dig själv att vara den person du inte vill vara (av alla personer du är).

1958 klagar hon i dagboken över att hon i äktenskapet med Philip Rieff varken kan erövra den nödvändiga avskildhet och ensamhet som krävs för jagets förhöjning – eller den lysande heroiskt vackra jagförlust som följer av passion.

Paret skiljs åt samma år.

---

<sup>5</sup> Jakobsson, R. (1935) *Randanmärkningar till poeten Pasternaks prosa*, Stockholm: Norstedts (1971).

Hon antecknar – också det 1958: “Jag skyddar inte mitt nakna genuina själv – jag övervinner det.”

Och långt senare, i essäsamlingen *Där tonvikten ligger*:

Mina böcker är inte jag – inte hela jag. Och på vissa sätt är jag mindre än de. De bättre av dem är intelligentare, mer begåvade än jag – och i vart fall annorlunda. Det ”jag” som skriver är en transformering – en specialisering och en uppgradering enligt vissa litterära mål och lojaliteter – av det ”jag” som lever. Det känns bara i en trivial mening sant att säga att jag gör mina böcker. Vad jag verkligen känner är att de blir gjorda, genom mig, av litteraturen – och att jag är deras tjänare.

Inte heller är mina böcker några medel för att upptäcka eller uttrycka vem jag är – jag har aldrig föreställt mig skrivandets ideologi som terapi eller uttryck för jaget.

I själva verket har jag aldrig kallat vad jag gjort för ”mitt” verk, utan ”verket”.

Plågad över att skilja mig själv (jag var en sökare) från henne (hon hade bara hittat), ryggade jag tillbaka inför allt som skrevs om henne.

Denna högkvalitativa distansering från ”oss själva” som i mötet med det psykiatriska talet riskerar att kortslutas och patologiseras under olika diagnosnamn.

### **Skenet**

Som mycket ung reste Sontag till Grekland och på en amfiteater i södra Peleponessos såg hon en uppsättning av Medea. När Medea är i färd med att döda sina barn börjar flera ur publiken att skrika: ”Nej, gör det inte, Medea!”

”Dessa människor hade ingen känsla för att se ett konstverk.”

”För dem var allt verkligt”, konstaterade hon.

David Rieff bekänner att för honom framkallade läsningen av moderns dagböcker samma reaktioner som för den grekiska publiken på femtiotalet.

Jag ville skrika: ”Nej, gör det inte” eller ”akta dig, hon älskar dig inte”. Liksom ”döm inte dig själv så hårt” eller ”tänk inte så gott om dig själv”.

Vi vet att vad som gör ett verk till fiktion är inte om historien är osann – den kan mycket väl vara sann, delvis eller helt – utan bruket eller omfattningen av en

uppsättning grepp (däribland felaktiga eller förfälskade dokument) som skapar vad litteraturkritiker kallar en ”realitetseffekt”.

I essäsamlingen *Om fotografi* som utkom på svenska 1981 utforskar Sontag fotografins innebörd och skiftande öden, dess förhållande till konsten och vetenskapen. Sontag hävdar där att fotografin har format vår perception av världen och förlamat oss i betraktandet av lidandet. Hon skulle komma att backa på den uppfattningen när hon återkommer till temat i *Regarding the pain of others* som utkom på svenska 2004 med titeln *Att se andras lidande*.

Enligt en däri högst inflytelserik analys lever vi i ”spektaklets samhälle”. Varje situation måste förvandlas till ett skådespel för att vara verklig – det vill säga intressant – för oss. Verkligheten har abdikerat. Det finns bara återgivningar: medier.

Det egendomliga är inte att så många nyhetsbilder med ikonstatus ur det förflutna [...] tycks ha varit iscensatta. Det egendomliga är att vi häpnar när vi fått höra att de var iscensatta och alltid blir lika besvikna.<sup>6</sup>

Hennes argument: den så kallade verkligheten kräver en regi, en iscensättning för att erfaras. Översätter vi henne fritt kan vi säga: sanningen finner vi genom lögnen. Verkligheten genom fiktionen. Oss själva genom skenet.

Detta argument kan läsas, inte som en kritik mot Lacan eller ens lacanianerna, men i allra högsta grad som en kritik mot Klein<sup>7</sup>, dvs. tillämpningen av konstruktion och fiktion för att komma åt eller erfara något autentiskt, men utan att vara medveten om eller erkänna bruket av fiktion.

### **Dagbok som fiktion eller fiktiva självbiografier**

I sin tidiga självbiografiska bok *Lejdebrev* ställer Pasternak frågan om vad människan gör när hon *bara* talar sanning:

---

<sup>6</sup> Sontag, S. (2004). *Att se andras lidande*. Uppsala: Bromberg.

<sup>7</sup> När den engelska psykoanalytikern Melanie Klein blev känd som den som renodlade psykoanalysen genom att dogmatiskt för klienten återställa en sanning reflekterar varken hon eller hennes anhängare över att de istället för en sanning ger sina klienter en fiktion.

Tiden går medan hon talar sin sanning och under tiden löper livet i förväg. Hennes sanning halkar på efterkälken och blir illusorisk. Måste människan tala på det viset och allestädes överallt?

Han påminner oss om att på ryska har ordet ”ljuga” mer betydelsen av ”överdriva” än ”bedra”.

När Majakovskij, den evige sonen, trampade igenom – och istället för att få ångest – tar sitt liv skriver Pasternak i *Lejdebrev* om sin vän:

Hurdant var egentligen hans personliga liv? frågar man stundom. Ni ska nu få besked på den punkten. Det väldiga fältet av maximala självmotsägelser drar sig samman, koncentreras, utjämnas – och plötsligt med en samtida skälkning genom alla delar av sin struktur börjar det att existera kroppsligen. Det slår upp ögonen, drar djupt efter andan och kastar av sig de sista resterna av en pose.

Döden är outhärdlig  
såtillvida som du inte kan  
komma bortom jaget.

(S. Sontag i *Reborn*)

## **Om att dö**

Sontag antecknar 1956 i sin dagbok:

Beträffande Gertrude Steins död: hon vaknade upp ur djup koma och frågade sin följeslagerska Alice Toklas, ”Alice, Alice, vad är svaret?”. Hennes följeslagerska svarar: ”Det finns inget svar.” Gertrud Stein fortsätter, ”Jaså... vad är då frågan?”, varpå hon lutar sig tillbaka och dör.

Sontag läste Kirkegaard hela sitt liv och var anhängare av hans tanke att livet måste förstås retroaktivt [baklänges] men levas projektivt [framlänges], med blicken mot framtiden. Att hon själv levde resolut framlänges och inte accepterade döden vittnar sonen David Rieff om i boken om sin mors sista tid *Swimming in a Sea of Death. A Son's Memoir* (2009).

Där beskriver han hur hon in i det sista var upptagen av tankar på att snart kunna lämna sjukhuset för att återvända till läsandet och till vad hon skulle skriva.

Han beskriver den sista ordväxling han hade med sin mor. Det var dagen innan hon dog. Hon var mest sovande eller talade för sig själv.

”Är David här?” Hennes ögon var hårt sammanslutna.

”Ja, jag är här”, minns han att han hörde sig själv säga.

”Min mor öppnar inte ögonen eller vänder på huvudet. För ett ögonblick trodde jag att hon hade somnat om. Men efter en stund säger hon, ”Jag vill berätta för dig...”

”Det var allt hon sade [...] Jag tror hon somnade om sedan. Det var de sista orden hon sade till mig.”

### **Berättelsen, samtalet och läsningen**

Klientens berättelse i den psykoanalytiska kliniken kan liknas vid romanen på så vis att den inbegriper såväl fiktionen samt en särskild laborering med tempus och personliga pronomen.

Men om romanen är något som skrivs färdigt så är just *fortsättningen* av klientens berättelse essentiell.

Vårt uppdrag som lyssnare är att ingripa i denna berättelse på ett sådant vis att vi tar bort förvanskningen och föreslår en ny version som bättre kan brukas av klienten. Analytikerns läsning av klientens tal kan på så vis sägas vara en sorts förstulen läsning där vi bortser från det som klienten på en medveten nivå säger och läser texten med de tempus eller personliga pronomen som analysanden censurerat bort.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Som i hallucinationen där jaget tagits bort. I istället för att kunna säga: Jag önskar att mamma sjöng i köket som hon gjorde på den mer lyckliga tiden, förskjuts jagets önskan till något utifrån kommande och erfars som en hörselhallucination. När patienten kommer till psykiatrin och säger att de ”hör” röster och inte får hjälp med denna tydning diagnostiseras de som psykiskt sjuka. Klientens fortsatta tal om dessa röster riskerar att utebli om ingen är intresserad av annat än att symptomen namnges som prepsykotiska eller psykotiska och försvinner snarast möjligt.

I ångesten erfars väsentlig autentisk erfarenhet såsom något jagfrämmande. När detta antas av jaget – blir jagenligt – kan ångesten övergå till en fruktan eller oro som jaget har större möjligheter att bearbeta.

I melankolin är objektförlusten något som har undandragits medvetandet och vi måste därför välja att lyssna på det melankoliska talets förödande självanklagelser såsom stränga anklagelser gentemot någon i den närmaste omgivningen för att berättelsen ska bli mer begriplig och möjlig att ingripa i.

Liksom jaget är förmöget att döda sig självt enbart om det genom att dra tillbaka objektfladdningen kan behandla sig själv som ett objekt, dvs. om det mot sig själv får rikta den fientlighet som gäller ett annat objekt. Det som kallas självmord kan med denna retorik ses som ett slags ”föreställt” mord.