

Sammendrag

I Marguerite Duras' Indokina-syklus, bestående av *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden cinéma*, *L'Amant* og *L'Amant de la Chine du Nord*, møter vi en stadig bearbeidelse av de samme hendelsene med rot i hennes barndoms Indokina. Sjanger og stil endrer seg mellom verkene, og i denne oppgaven leses disse bearbeidelsene med blick for hvilke muligheter de presenterer for hvordan man kan fortelle, og forholde seg til, sin livshistorie. Med dette for øye legges det særlig vekt på hvordan de vekslende fortellerposisjonene gir anledning til å presentere historien på nye måter. Oppgaven tar sats i det selvbiografiske teorifeltet, og søker å vise hvordan det gjennom *tekstlige*, *institusjonelle* og *erfaringsmessige* strategier er mulig å finne forskjellige metoder for å definere og forstå skrift som søker å utforske et individ.

Abstract

In Marguerite Duras' Indo-China cycle, which encompasses *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden cinéma*, *L'Amant* and *L'Amant de la Chine du Nord*, we meet an incessantly processing of the same incidents that took place in Duras' childhood in Indo-China. The genre and style change in the different writings, and this master's thesis investigates how these changes provide possibilities on how to narrate and relate to the history of one's life. The thesis stresses how the varying positions of the narrator give the opportunity to present the history in different manners. On the basis of autobiographical theory, this master's thesis seeks to show how *textual*, *institutional* and *experiential* strategies provide us with different methods to define and understand texts that seek to investigate an individual.

Forord

Å skrive en masteroppgave kan være en ensom aktivitet. Jeg er derfor dypt takknemlig for alle som i løpet av det siste året har bidratt til at jeg sjelden har følt meg alene i dette arbeidet, og som også har minnet meg på at det ikke er disse sidene som definerer meg som menneske.

I det faglige har jeg fått god støtte, motivasjon og motstand av min veileder Knut Ove Eliassen. Et utrolig arbeid har blitt utført langveisfra av Ingri Løkholm Ramberg og Even Teistung. Ikke bare har de lest stadig nye utkast til den store gullmedaljen, men de har hatt en urokkelig tiltro til både prosjektet og mine akademiske evner. Jeg vil også si takk til Jonas Krøvel for å ha lest korrektur og alltid stilt opp på lufteturer, og Johannes Laukeland Fester Sunde for å se over mine franske oversettelser. Studiemiljøet og ansatte på ISL skal berømmes for alltid å stå klare med en hjelpende hånd i store og små spørsmål, og for å ha tilrettelagt for mitt utvekslingsopphold ved Sorbonne. En ekstra honnør sendes til Sylvi Karin Andresen for all omtanke og optimisme for mitt studieløp.

Utover dette er det utrolig mange som fortjener gode ord for alle faglige innspill, oppmuntrende ord og smil over biblioteksbrua, teaterturer og samtaler om både litteraturvitenskap og livet – både i år og tidligere. Jeg vil spesielt takke Litterært Kollektiv for å ha holdt ut med meg både på mitt beste og mitt verste, og for muligheten til å ta litteraturvitenskapen utenfor universitetets vegger. En ekstra oppmerksomhet skal gis til Andrine, Siri, Benedikte og Vilde for selskap, oppmuntring og trøst på lange arbeidsdager.

Are August skal applauderes for hvordan han uopphørlig maktet å minne meg på alt som utgjør meningsfull hverdagslig væren og gjøren. Sist, men ikke minst, må jeg takke min familie for en støtte av en annen verden. Jeg vil takke pappa for all høytlesning og entusiasme over bøkene, mamma for alltid å tro at alle linjer i livet har ført meg akkurat dit hvor jeg er nå, og for utallige pakker i posten. Den aller største takken skal likevel gå til min fantastiske storesøster Agnes Harriet, som lærte meg å lese og som siden det har vært et forbilde å strekke seg etter. Uten hennes utallige telefonsamtaler, gjennomlesninger og støttende kommentarer ville dette prosjektet aldri ha kommet i mål.

Som barn sa jeg visstnok: «Tenk på alle de bøkene jeg ennå ikke har lest!». Entusiasmen i den kommentaren er i dag ispedd en viss ambivalens over all den litteraturen man ikke rekker over i forbindelse med en masteroppgave. Men etter all støtte foreligger nå et arbeid som får stå som ferdig. Det som nå finnes av feil og mangler, er mine egne.

Hanna Malene Lindberg
Trondheim, november 2017

Innholdsfortegnelse

Forord	i
1. Innledning: Å skrive Marguerite Duras	1
1.1 Marguerite Duras	2
1.2 Forfatterskapet: Inndeling, repetisjoner og stil	2
1.3 Oppgavens inndeling	5
1.4 Tekniske noter.....	7
2. Resepsjon av Marguerite Duras i Norge	9
2.1 Den oppløste Duras.....	9
2.1.1 Oppløsning av subjekt og fortelling	10
2.1.2 Oppløsning som invitasjon til medskapning	11
2.1.3 Oppløsning som bevisstgjøring og overskridelse	11
2.1.4 Oppløsning som politisk frigjøring	12
2.2 Den politiske Duras	14
2.3 Den biografiske Duras	14
3. Litteratur & selvbiografi.....	17
3.1 Hva er litteratur ?	17
3.1.1 Tekstorientert forståelse	18
3.1.2 Erfaringsorientert forståelse	19
3.1.3 Institusjonell forståelse.....	22
3.2 Hva er selvbiografi?.....	24
3.2.1 Selvbiografisk pakt og jeget i en tekst	25
3.2.2 Det selvbiografiske rommet	27
3.2.3 Et «jeg» som sier noe om et «vi»	29
3.2.4 Dobbeltkontrakt og tilknytningskategorier	30
4. <i>Un barrage contre le Pacifique</i>	35
4.1 Opphavsroman med selvbiografisk tilsnitt	36
4.2 Utbyttbarhet	39
4.3 Den skapende fortellingen	41
4.4 Den sykliske fortellingen	42
4.5 Fortelling, stillhet og søvn	44
4.6 En individuell samfunnshistorie	46
5. <i>L'Eden Cinéma</i>	49
5.1 Dramaets inntreden	49
5.2 Å fortelle en annens livshistorie	51

5.3	Å fortelle uten tilhørere.....	54
5.4	Tilknytning til Duras i verket.....	55
5.5	Å finne sitt opphav i morens historie.....	57
6.	<i>L'Amant</i>	59
6.1	Selvbiografi eller roman?.....	59
6.2	Skrift som avbildning.....	61
6.3	Oppbrudd av et sluttet jeg og en sluttet historie	63
6.4	Å beskrive og å konstruere en historie.....	65
6.5	Å inntre i historien og begjæret	69
6.6	Utbyttbare pronomener og benevninger	71
6.7	Alltid den samme, alltid den første	73
6.8	Tilknytning til Duras i verket.....	74
7.	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	77
7.1	Fortellerposisjoner	77
7.2	Sjanger og tilknytning.....	81
7.3	Fortellingens betydning	83
7.4	Enkelt detaljer og følelser i det allmenne	86
8.	Oppsummering: Å klargjøre hvor man snakker fra.....	89
8.1	Forfatterens posisjon.....	91
8.2	Selvbiografi fra flere vinkler.....	92
8.3	Indokina-syklusens selvbiografiske prosjekt	93
8.4	Fortellerperspektiv: Ikke bare én historie	94
	Litteraturliste	97

1. Innledning: Å skrive Marguerite Duras

L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie

Spørsmålet om hvordan vi ved språket kan nærme oss virkeligheten, har mange mulige svar. I denne oppgaven er det dette vanskelige feltet mellom tekst og virkelighet vi skal oppholde oss i når vi skal undersøke Marguerite Duras' Indokina-syklus ut fra spørsmålet om hvilke muligheter som finnes for å beskrive et jeg, et liv, i litteraturen.

Opgaven tar utgangspunkt i de fire verkene i Indokina-syklusen: *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) og *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). I disse tekstene behandler Duras til stadighet de samme hendelsene satt til hennes barndoms franske Indokina. Tekstene presenterer de samme elementene igjen og igjen, men innenfor forskjellige sjangre og med store formelle endringer, særlig hva kommer til fortellerposisjon. Ambisjonen er å undersøke hvordan denne endringen i utsigelsesinstansen kan sees i sammenheng med historiefortellingens betydning i det å konstituere et selv.

Marguerite Duras var en forfatter som i stor grad definerte sin plass i livet som en *skrivende* og var seg bevisst dette som en aktiv handling. I den norske resepsjonen har det vært lite fokus på hvordan hennes gjenskrivninger kan leses ut fra den teoretiske diskusjonen om hva det vil si å skrive frem et liv, og jeg vil dermed benytte meg av denne for å undersøke Duras' verk. Spørsmålet om selvbiografi er produktivt da det gir mulighet til å undersøke både det formelle i en tekst ut fra hvilke kriterier som definerer det selvbiografiske, og ta for seg diskusjonen om hvordan litteraturen muliggjør erfaring og formidling av et liv.

Gjennomgående i oppgaven vil jeg studere hvordan det selvbiografiske i Indokina-syklusen kan nærmes via *tekstlige*, *institusjonelle* og *erfaringsmessige* strategier. Ved å se på *tekstlige* kategorier som fortellerposisjon, verbtid og det selvrefleksive, samt *institusjonelle* trekk gitt ved sjangerdefinisjoner, paratekster og intervju, skal jeg vise hvordan disse kategoriene i varierende grad inviterer til å knytte forfatteren inn i verket. Samtidig vil jeg se hvordan det *erfaringsmessige* ved det selvbiografiske trer frem, ved hvordan det å fortelle sin egen historie behandles tematisk, og til slutt hvordan vi kan lese hele Indokina-syklusen samlet som nettopp et erfaringsøkende prosjekt. Dermed vil jeg undersøke den varierende tiltroen vi gjennom Indokina-syklusen blir presentert for med tanke på muligheten den narrative aktiviteten har til å faktisk gripe om virkeligheten og muliggjøre endring.

1.1 Marguerite Duras

Å skrive om Duras er ikke nytt. Forfatterskapet hennes strekker seg gjennom nesten hele andre halvdel av det 20. århundre, fra 1943 til 1995, og er preget av en enorm produktivitet. Ifølge Hans Erik Aarset, en av de norske litteraturviterne som oppmerksomt har nærmet seg Duras' samlede forfatterskap, teller hennes produksjon «hele 91 opusnumre, hvorav et titall inneholder alt fra 3-4 og opp til over 50 enkelttekster» (Aarset, 2001: 10). Ikke bare er produksjonen enorm, den sprenger også de fleste kategoriseringer, og inviterer således til mange forskjellige lesninger. Duras' kunstneriske virke inneholder romaner, drama, essays og filmmanuskript, og hun var selv produsent i flere oppsetninger og filmatiseringer av egne verk. Samtidig som hun virket i de fleste sjangre, bedrev hun stadig overskridelse av sjangerforventninger innad i enkeltarbeider, og bearbeidet ofte de samme hendelsene og karakterene om igjen i en ny form. Hun kommenterte til stadighet sin egen produksjon, både i egne tekster og i intervjuer, og disse kommentarene har ofte hatt betydning i lesningene man har gjort av henne.

I tillegg til et stort kunstnerisk virke skrev også Duras flere artikler om aktuelle tema i sin samtid. Hennes liv var, som formulert av Aarset, «spesielt (og i en viss forstand av ordet også «privilegert») i. o. m. at hun ofte oppholdt seg på, var opptatt av eller reiste til *steder* som – i akkurat *det* spesielle tidsrommet – kom til å få betydning lang ut over hennes egen privatsfære» (Aarset, 2001: 9). Duras ble født i 1914 i det franske Indokina, hvor hun bodde frem til hun flyttet til Paris for å fullføre utdannelsen sin i 1933. Hun ble boende i Frankrike resten av sitt liv, og var politisk aktiv under 2. verdenskrig og i studentopprøret i mai 68, og var også i en periode del av det kommunistiske partiet. Det er likevel ikke bare de sosialpolitiske omkalfatringene som har gjort sitt avtrykk hos Duras. Hun arbeidet i en tid hvor kunstens berettigelse og både de intellektuelles og kunstnernes plass, stadig er oppe til debatt og revurdering. Særlig prekært er spørsmålet om hvordan og på hvilken måte kunst, filosofi, litteratur og politiske skrifter kan reflektere og forme verden, og dette er noe Duras jevnlig vender tilbake til i sine tekster.

1.2 Forfatterskapet: Inndeling, repetisjoner og stil

Det er vanlig å dele Duras' forfatterskap inn i perioder. Jeg skal her gjennomgå disse periodene som gitt ved Aarset, og iblant stoppe opp for å gi nærmere informasjon om enkelte av dem der dette er nyttig for videre lesning. Den første perioden strekker seg fra 1943 til 1960, og omfatter i stor grad tradisjonelle romaner. Disse verkene blir gjerne lest som om de

inngår i samme tradisjon som for eksempel Hemingway og Steinbeck. Her markerer romanen *Moderato cantabilie* (1958) og filmen *Hiroshima mon amour* (1959) overgangen inn i den neste perioden, hvor Duras' arbeider gjerne sees i kontekst av den samtidige nyromanbevegelsen.¹

Nyromanen knyttet seg nært til de aktuelle litteraturteoretiske og filosofiske strømningene i Europa på 1950 og 60-tallet. Arthur Babcock skriver om denne bevegelsen i boka *The new novel in France : theory and practice of the nouveau roman*, og deler der nyromanbevegelsen opp i *to distinkte faser*, en fenomenologisk og en strukturalistisk. Den fenomenologiske fasen innebærer en søken etter *tingene slik de fremtrer* og bevissthetens relasjon til verden. Fanebærer for nyromanen Alain Robbe-Grillet, hevder at «most novelistic description [...], fails to preserve what is the first and most interesting attribute of things, that they simply *are there*» (som sitert av Babcock, 1997: 12). Håpet er å kunne vise verden slik den faktisk fremtrer for den enkelte. Mange av nyromantekstene har et veldig fokus på det visuelle, og fremstiller gjerne små tablå uten særlig narrativ.

Den strukturalistiske fasen i nyromanbevegelsen slår inn utover på 60-tallet når den direkte linjen mellom verden og subjektet blir problematisert, og den fenomenologisk rettede nyromanen blir anklaget for å være uttrykk for psykologisk realisme. I stedet for å lese litteraturen som representasjon, konkluderer strukturalistiske lesninger av nyromanen at «the novel is “about” itself and the process of writing» (Babcock, 1997: 6). Nyromanbevegelsen favner på denne måten en paradoksal veksling: Fra en tiltro til tekstlig representasjon, til et oppgjør med skrifts mulighet til å være referensiell. Babcock prøver å vise at sammenhengen i disse skriftene er en *overordnet opptatthet av form*, av relasjon mellom skrift og virkelighet. Eller, som sagt av Robbe-Grillet er det en søken etter: «new forms for the novel, forms capable of expressing (or of creating) new relations between man and the world, to all those who have determined to invent the novel, in other words, to invent man» (som sitert hos Babcock, 1997: 10).

Det er ved *Moderato Cantabilie*, boken som defineres som overgangsverket til den andre epoken i Duras' forfatterskap, vi også som regel finner startpunktet for de som gjør stilistiske studier av Duras' verk. Susan Cohen ønsker i sin bok *Women and discourse in the Fiction of Marguerite Duras* å undersøke hva det er man ser i Duras' tekster når man hevder at hun har «produced one of the most recognizable styles of contemporary literature» (Cohen, 1993:

¹ *Moderato Cantabile* er det første verket Duras gir ut på Les Éditions de Minuit. Dette forlaget blir regnet for nyromanernes forlag, og har styrket oppfatningen av Duras' plassering innad i denne gruppen på tross av at hun selv oppfattet sitt virke som uavhengig av skoler og strømninger.

133). Som vi skal se i resepsjonskapitlet blir gjerne Duras sett på som en som jobber med et språk på vei mot oppløsning og stillhet, og dette er synlig i mye av det Cohen trekker frem. Vi kan få noen indikatorer ut fra underoverskriftene som viser hvilke stilistiske elementer Cohen velger å gripe tak i: «Listening; Blanks; Hesitation, Representation and Indicative Language; Doubt, Error, Questions; Lies; Naming Silence and Speech» (Cohen, 1993: vii-viii). I denne andre perioden i Duras' forfatterskap gjennomgår hennes tekster «radikale nedskjæringer av særlig de deskriptive og narrative elementene i romanene» (Aarset, 2001: 13), og den stilen som vil kjennemerke Duras begynner å komme på plass.

Den tredje perioden i Duras' kunstneriske virke begynner med *Detruire, dit-elle* fra 1969. Dette verket blir først gitt ut som tekst, deretter film, noe som speiler denne perioden satt fra 1970-1984. Her beveger Duras seg inn i det multimediale, og filmen får en fremtredende plass. I denne perioden finner vi også Duras' mest kjente verksyklus, India-syklusen. Dette er en syklus på åtte verk fra 1964-1976, som, slik vi har det i Indokina-syklusen, stadig vender tilbake til hendelser som allerede er behandlet.² Det at en karakter og et miljø dukker opp i forskjellige verk, er ikke noe nytt, og vi kjenner det godt fra for eksempel Balzac og Zola. Men i deres tekster bidrar en karakters gjenkomst fra verk til verk til ytterligere kjennskap om denne, hos Duras er det nesten det motsatte som skjer: «L'éternel retour des quelques personnages n'ajoute que rarement à la connaissance historique que nous pouvons en avoir et sert surtout à détruire une partie de leur cohérence en ajoutant à chacun une série de possibles parallèles» (M. Saporta som sitert hos Py, 1985: 71).³ For hver nye fremstilling er det visse elementer som endrer seg: Alderen sammenfaller ikke, navnet er litt endret, hendelser har en annen rekkefølge eller skjer andre personer, en kjole har endret farge og så videre.

Gjenskrivingene dreier seg likevel om mer enn å skape brudd i koherensen til karakterene. Kommentarene Duras gir i forordet til *India Song*, sier noe om hvordan repetisjonsarbeidet handler om en stadig utforsking av forskjellige sjangre og utsigelsesposisjoner muligheter. Duras skriver at personene vi møter stammer fra *Le Vice-consul*, men at de her er plassert i *nye narrative regioner*. Dette gjør at teksten er noe annet enn en adaptasjon, innføringen «au nouveau récit en change la lecture, la vision» (Duras, 1973: 9).⁴ Duras hevder at det ikke er et

² India-syklusen består av flere romaner, filmer og manus: *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964, roman), *Le Vice-consul* (1965, roman) *L'Amour* (1971, roman), *La Femme du Gange* (1972, film), *India Song* (1973, tekst og 1975, film), og *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976, film).

³ «Den stadige tilbakevendingen av visse karakterer tilfører bare sjeldent noe til forståelsen av historien deres og tjener først og fremst til å ødelegge en del av deres koherens ved å tilføre hver av dem en rekke mulige paralleller.»

⁴ «i et nytt narrativ endrer hvordan den leses, sees».

ønske om å gi mer informasjon som får henne til å skrive frem de samme menneskene igjen, men et nytt formelt grep hun oppdaget i filmen *La Femme du Gange*, nemlig

les voix extérieures au récit. Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendrait* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives (Duras, 1973:10).⁵

Det avgjørende er muligheten til å kunne plassere fortelleren et annet sted, og dette er noe vi skal forfølge når vi ser på Indokina-syklusen.

Duras' repetisjoner av de samme karakterene på tvers av verk, ikke bare innenfor en syklus, men innenfor hele forfatterskapet, presenterer stadig nye fortellerposisjoner og språklige bearbeidelser. Aarset identifiserer fire forskjellige måter hvorved Duras bearbeider stoffet sitt: 1) *Fortsettelsen/utvidelsen*, hvor for- og/eller etterhistorien for hendelsen i basisverket utarbeides. 2) *Variasjonen*, som underkaster det samme stoffet forskjellige diskursive og diegetiske utprøvningsformer. 3) *Transposisjonen*, som omformer et stoff gitt i en litterær genre til en annen. 4) *Transformasjonen*, hvor et fiksjonsstoff går fra ett kunstnerisk medium til et annet, og hvor endringene i stoffet er såpass markante at det ikke kan være snakk om «normal adaptasjon» (Aarset, 2001: 12).

Den siste perioden i Duras' forfatterskap, fra 1984 til hennes død i 1996, blir stående i nettopp selvbiografiens tegn. Her er det *L'Amant* som sees på som terskelverket, og etter dette er det igjen tekstlige arbeider som står i fokus, arbeider som tar mer eksplisitt utgangspunkt i Duras' levde liv.

1.3 Oppgavens inndeling

I denne oppgaven vil jeg først gå gjennom den norske resepsjonen av Duras, for bedre å forstå hennes kunstnerskap og hvordan dette har blitt møtt. På denne måten vil jeg vise hvordan mitt arbeid plasserer seg i forhold til den norske Duras-forskningen, og belyse mitt valg av teoretisk apparat.

I teorikapitlet introduserer jeg hvordan litteraturen og selvbiografien kan forstås på forskjellig vis alt etter om vi nærmer oss dem ut fra *tekstlige*, *institusjonelle* eller *erfaringsmessige* strategier. Det *tekstlige* handler om å definere verk ut fra visse formelle og tematiske trekk i selve teksten, mens det *institusjonelle* handler om hvordan en tekst presenteres for oss. Det *erfaringsmessige* stiller spørsmålet om hvordan et verk kan defineres ut fra de måter den muliggjør vår opplevelse av virkeligheten og oss selv. Ut fra disse tre

⁵ «stemmer som står utenfor narrativet. Oppdagelsen gjorde det mulig å la narrativet bli badet i glemsel og disponeres av andre minner enn de til forfatteren: minner, som på samme vis *husker* en hvilken som helst annen kjærlighetshistorie. Minner som deformerer, som skaper».

strategiene finner vi forskjellige metoder for å begripe litteraturen og selvbiografien på. Det er ut fra disse metodene, samt de overordnede strategiene i seg selv, vi skal lese de fire tekstene.

Lesningene av Indokina-syklusen vil presenteres kronologisk. Kapittel fire tar for seg *Un barrage contre le Pacifique* (1950). I denne romanen introduseres universet vi skal møte igjen gjennom hele syklusen, med hovedvekt på morens historie. Vi følger hennes håpløse kamp mot et korrumpert kolonisystem på den ene siden, og Stillehavet som årlig oversvømmer risavlingene på den andre. I nærlesningen ser jeg på hvordan det *tekstlige*, både det formelle og det tematiske, og det *institusjonelle* ved romanbenevningen og resepsjon, gir utslag i diskusjonen om verkets selvbiografiske og historiske karakter. I det *erfaringsmessige* er det særlig introduksjonen til fortellingens rolle i et liv, og hvordan denne kan få både positiv og negativ valør, som blir vektlagt, samt muligheten for en individuell historie til å fungere representativt.

Kapittel fem tar for seg teaterstykket *L'Eden Cinéma* (1977), en transposisjon av historien fra *Un barrage contre le Pacifique*. Verket vil leses som dramatisk tekst, og jeg vil rette blikket mot hvordan det *institusjonelle* sjangerskiftet påvirker tekstens muligheter til å vise frem historien. Jeg vil undersøke etterordet, og se hvordan dette spiller inn på vår tilknytning av forfatteren til teksten. I dette verket er det fortsatt morens historie som er det bærende, men vi har fått flere endringer i det *tekstlige* når det kommer til fortellerposisjon og stil. I *L'Eden Cinéma* er det barna som legger frem morens historie i en diskurs med mye repetisjoner, avbrekk og stillhet. Det selvrefleksive får stor plass ved at selve fortellerhandlingen spilles ut, og vi skal se hvordan disse formelle endringene fører til en annen oppfattelse av den narrative aktiviteten som *erfaringsskapende*.

Det selvrefleksive i det *tekstlige* og den *erfaringsmessige* muligheten i narrativ aktivitet får hovedvekt i lesningen av *L'Amant* (1984), som vi skal studere i sjette kapittel. Her får forholdet mellom den unge jenta og den kinesiske elskeren for første gang hovedvekt, og vi skal se hvordan begjær og eksternt blikk kobles sammen med en konstruktiv fortellerhandling. I sentrum for det *tekstlige* og det *erfaringsmessige* står fortellerposisjonens tvetydighet ved en vekslende benevning av «je» og «elle», samt en fragmentert tekst som hele tiden bearbeider på hvilken måte historien har blitt lagt frem tidligere. I det *institusjonelle* skal det diskuteres hvordan vi ikke har noen markert sjangerposisjon, men samtidig får en referensialitet ved foto- og intervjumateriell.

I syvende kapittel ser vi på *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), hvor Duras behandler historien om elskeren for siste gang. Dette er en tekst som leker med det *institusjonelle* og det *tekstlige* ved å presentere seg som en mulig film, i bokform. Dette gir

igjen en selvreflekterende tekst hvor historien til tider blir fortalt på to nivå på samme tid. Vi får som i *L'Amant* stadige tanker om hvordan denne historien har blitt fortalt før, med stadige pek til utenomtekstlig informasjon. Dette, sammen med kommentarer i fotnoter og i forordet, påvirker hvordan mulighetene til å lage en referensiell, sluttet fortelling *erfares*.

I oppgavens siste kapittel vil jeg oppsummere hvordan den selvbiografiske inngangen har bidratt til lesninger som synliggjør både formelle og tematiske aspekt av Indokina-syklusen. Her vil jeg understreke hvordan denne lesestrategien har muliggjort ikke bare å se på Indokina-syklusen med et nytt perspektiv, men også gitt rom til en diskusjon om hvordan vi forstår og definerer forskjellige litterære kategorier. Til sist vil jeg se på hvilke svar syklusen som helhet presenterer oss for med tanke på hvilke muligheter som ligger i å fortelle en livshistorie.

1.4 Tekniske noter

For enkelhets skyld vil jeg forkorte mine referanser til de fire primærverkene jeg benytter meg av i oppgaven, full referanse finnes i litteraturlisten. Dermed vil *Un barrage contre le Pacifique* skrives som *UB*, *L'Eden Cinéma* som *EC*, *L'Amant* som *A*, og *L'Amant de la Chine du Nord* som *ACN*.

Jeg vil oppgi oversettelser av fransk tekst i fotnoter. For *L'Amant* og *Un barrage contre le Pacifique* vil jeg gjengi oversettelsene til *Elskeren*, av Annie Riis og *En demning mot Stillehavet*, av Elisabeth Aasen. Disse refereres til ved *E* og *DmS*. Alle øvrige oversettelser er gjort av meg, og er ikke ment som gjendiktninger, men for å muliggjøre lesning av teksten for også ikke-fransk-kyndige.

I henvisninger til andre masteroppgaver vil jeg inkludere utdanningsinstitusjon i referanser i løpende tekst. Det vil være flere henvisninger til intervju av Duras i oppgaven. Samtlige er, om ikke annet oppgis, hentet fra samlingen *Le dernier des métiers*, redigert av Sophie Bogaert (2016), og det vil refereres til dette verket.

2. Resepsjon av Marguerite Duras i Norge

Duras' tekster balanserer på *grensen* av det personlige og det politiske, troen på språket som formidling og det språkløse, det faktiske og det fiktive. Dette, kombinert med hennes stadige og eksplisitte uttalelser om at verkene hennes skal muliggjøre flere lesninger, forklarer kanskje hvorfor de fleste litteraturvitenskapelige tilnærminger har blitt benyttet på produktivt vis i lesninger av Duras. På mange måter er hun både en gavepakke og en hodepine for litteraturviteren: Hvordan velge inngang i et forfatterskap, i et verk, som i så stor grad inviterer til differensierte lesninger? Den største konsensusen i lesningene av Duras i Norge går nettopp på bevisstheten om dette: *At alle lesninger vil være partielle, delvise, at det motsatte utgangspunktet også ville vært mulig.* I havet av mulige utgangspunkt er det likevel denne åpenhetsfølelsen i seg selv som har avfødt flest nærlesninger av Duras, kanskje fordi denne lar oss reflektere ikke bare over Duras og hennes virke, men over hele kunsten og litteraturvitenskapens mulighetsfelt.

Det synes å være få teorier eller problemstillinger som *ikke* kan brukes til å belyse tekstene til Duras, og dette gjenspeiler seg i den norske resepsjonen. Det er skrevet et titalls masteroppgaver om henne i Norge, fra 70-tallet til i dag, i tillegg til at vi på 2000-tallet fikk tre lengre verk om Duras: Ragnhild Evang Reintons *Marguerite Duras og lidenskapens språk* fra 2005, Hans Erik Aarsets *Smerten, harmen og kunstens smil* fra 2001 og Elisabeth Aasens *Marguerite Duras* fra 2000. Jeg vil presentere disse verkene sammen med masteroppgavene i tre hovedinndelinger: Den oppløste Duras, den politiske Duras og den selvbiografiske Duras.

2.1 Den oppløste Duras

I mye av Duras' arbeid finner vi en undersøkelse av de mulighetene språket rommer til å fortelle en historie, noe som stadig analyseres i studiene av hennes verk. Særlig rettes oppmerksomheten mot hvordan hun bryter opp i stabile kategoriseringer av selvet, historien, sjanger og språk ved å la tekstene være utpreget selvrefleksive. Komposisjonen av narrativet stilles til skue – enten ved å benevne skrive- eller fortellerakten eller ved å til stadighet skape brudd og usikkerheter som stiller historiens konstruksjon i forgrunnen. Denne tilsynekomsten av skriveakten kombineres gjerne med en usikkerhet om *hva som faktisk kan sies*, og av et språk hvor *det som ikke kan sies* hele tiden betones. Følelsen av et språk som går i oppløsning og beveger seg ut i det åpne, har gitt opphav til mange lesninger av Duras. Under «Den oppløste Duras» vil lesningene sorteres inn i ytterligere tre underkategorier hvor det vises

frem hvordan oppløsningstematikken brukes til å betone oppløsning av subjekt og fortelling, invitere til leserens medskapning, eller oppløsning av satte normer som verktøy for politisk frigjøring.

2.1.1 Oppløsning av subjekt og fortelling

Mange lesninger undersøker hvordan Duras' språk på vei mot oppløsning antyder et spørsmål om et «jeg» og historiefortelling er mulig. Her brukes det mye plass på å undersøke det subjektive elementet i Duras' tekster, og fokus settes for eksempel på usikkerheten hun skaper ved sin ofte divergerende pronombruk og usikre fortellerinstanser. I sin grundige oppgave *Den avpersonaliserte fortellingens erfaring : en litteraturfilosofisk lesning av La Douleur* (UiB, 1994), tar Ingrid Nielsen for seg hvordan både fortelleren og fortellingen i *La Douleur* sakte oppløses i løpet av verket til vi står igjen med en verden hvor erfaringen er fundamentalt usikker og muligheten til å oppleve et jeg fortapes. Som teoretisk kompanjong har Nielsen særlig Maurice Blanchot og hans idé om litteraturens intransitivitet. Nielsen viser nødvendigheten av å anvende språk for at språkets fravær skal erfares, og hvordan forsøket på å beskrive det partikulære strander i språkets negasjon av det enkeltmenneskelige.

Funderingen over det litterære språkets mulighet til å nærme seg det umulige og dets koblinger til subjektet, og her også begjæret, gripes tak i av Randi Stene i *Stillhet druknet i setninger : skrift død og erotikk i Marguerite Duras' L'Amant* (UiO, 1999). Her ser hun på Roland Barthes' tekster om fotografiet, Georges Batailles begrep om det heterogene og begjæret som eksistensoverskridende, samt Blanchots tanke om språk laget rundt et fraværende sentrum, for å diskutere hvordan det metafiksjonelle gjør oss oppmerksomme på at vår forståelse av verden er avhengig av språket og våre begrepslige befestninger av den.

I Anne Oterholms *En analyse underveis. Med basis i Marguerite Duras sin tekst Détruire, dit-elle. Tekstens stemme* (UiO, 1994), er det igjen det subjektive i teksten som behandles, og den talendes evne til å skaffe seg en posisjon som subjekt i språket. I en masteroppgave som i større grad analyserer det stilistiske fokuserer Gunhild Guldset i *Lecture stylistique de Marguerite Duras, Le ravissement de Lol V. Stein* (UiO, 1997), på ambiguiteten som ligger i Duras' språk, som nekter å la protagonisten ha en stabil identifikasjon eller finne en sannhet. Det er ytterligere to oppgaver som diskuterer spørsmålet om historiefortellingens oppløsning, men som tar utgangspunkt i mer avgrensede bilder. I Anette Karoline Melby sin *La structure fluviale dans le Cycle de l'Indochine de Marguerite Duras* (UiO, 2009), løftes elven frem som det koblende elementet mellom subjekt, begjær og fortelling. Melby bruker

kryssingen av elven som et bilde på den ambivalensen som kommer til syne hos Duras, hvor nettopp grenser settes i spill. Samtidig betoner Melby hvordan vannet symboliserer en utvisking av forskjeller, og hvordan utviskingen forsterkes ved den stadige repetisjonen av karakterer på tvers av verk. Denne forskjellsløsheten leser Melby som en overgang inn i det allmenngyldige og mytiske, og denne tankegangen kommer igjen hos Marianne Klerck Nilssen som i *Kjærligheten i Marguerite Duras L'Amant : en tematisk analyse* (UiO, 2000), ser hvordan det allmenngyldige temaet kjærlighet lar de elskende være større enn seg selv og tre inn i en kjærlighetsmyte.

2.1.2 Oppløsning som invitasjon til medskapning

Mens de nevnte oppgavene bruker oppløsningstematikken for å tematisere fortellingens og subjektets instabilitet, skal det nå presenteres lesninger hvor oppløsningen i større grad settes i sammenheng med relasjonen mellom forfatter/skaper og leser/tilskuer. Helene Marianne Dyrnes studerer i *Marguerite Duras et le cinéma : un art de l'ouverture* (UiB, 1998) tre av Duras' filmer: *Hiroshima mon amour*, *India Song* og *Le Camion*. Dyrnes undersøker hvordan Duras i disse tre filmene beveger seg mot et stadig større tomrom og slik krever involvering av den som møter verket. For å nærme seg disse spørsmålene tar Dyrnes utgangspunkt i Barthes og hans synliggjøring av tekst som noe som får sin mening ved leserens medproduksjon, samt Theodor Adornos tanke om den moderne kunsten som lukket om seg selv og dermed fordrende medskapelse. Yvonne Robbestad Bonète skriver også om Duras' filmer, og tar tak i to av verkene innenfor India-syklusen når hun skriver *Film som skrift og litteratur som montasje : en sammenlignende analyse av India song og Le Vice-Consul* (UiB, 1994). Bonète fokuserer særlig på at film ikke er overføring av tekst til lerret, men kan fungere som en *lesning av litteraturen* ved at den filmatiske teksten, og montasjeprinsippet som ligger til grunn for den, kan brukes som et forstørrelsesglass for å fremheve *bruddet og ikke-identiteten* i den litterære fortellingen.

2.1.3 Oppløsning som bevisstgjøring og overskridelse

Den stadig større åpenheten som leses ut av Duras' verk sees ofte som en *bevisstgjøring av subjektet* ved språklig overskridelse. Dette synet finner vi hos Kirsten Engelstad i *Marguerite Duras' romaner : en tematisk analyse* (UiO, 1972). Her tar hun for seg flere av Duras' verk og finner en gradvis mer radikal språklig eksperimentering gjennom forfatterskapet, noe Engelstad mener er et forsøk på å komme bort fra det sagtes dominans over det usagte. Hun

konkluderer med at Duras' prosjekt er å få i gang en bevisstgjøringsprosess som gjør det mulig å frigjøre seg fra en følelse av meningsløshet i ens eget liv.

Det oppløsende som en bevegelse mot overskridelse av satte kategorier undersøkes også av Hanne Ramsdal i *Et annet sted : en tematisk lesning av det overskridende i Marguerite Duras' Moderato Cantabile* (UiO, 2006). Hun studerer den tematiske reisen fra orden til kaos hun mener finnes i dette verket. Denne reisen leser Ramsdal ut fra Batailles heterogenitetsbegrep, som legger frem nødvendigheten av å bryte med det konvensjonelle for å nå erfaringer utenfor individets og samfunnets genser.

En annen inngang til bevisstgjøringen i det språklige hos Duras finner vi hos Kaisa Hoel. I «*Les coréens*» eller *hvordan verken erindre eller glemme: en traumeorientert lesning av Marguerite Duras' roman Emily L.* (UiO, 2017), ser Hoel på hvordan et subjekt kan bli bevisst, eller forholde seg til, sine traumer gjennom språket. Spørsmålet om hvordan man kan fremstille noe som ikke kan settes språk på blir gjerne knyttet til større historiske traumer som Auschwitz, men Hoel bruker dette på individnivå og viser hvordan det er mulig å helbredes og bli bevisst sine traumer ved narrativ aktivitet. I Duras' vekslende fortellerposisjoner og oppløsende språk finner Hoel flere forskjellige alternativer til hvordan man kan forholde seg til de delene av sin historie man ikke har fullt ut erkjent, fra det lyriske og oppløsende til det mer lineære narrative – men det er i det oppløsende, lyriske og fragmenterte hun mener å finne fortellerens håp.

2.1.4 Oppløsning som politisk frigjøring

Det overskridende som bevisstgjørende har allerede vært poengtert, men ikke det eksplisitt politiske potensialet som ligger i dette. Det uttalt politiske i det oppløste er bærende i Ragnhild Evang Reintons bok *Marguerite Duras og lidenskapens språk* fra 2005. Her griper Reinton tak i hvordan kunst og litteratur står i forbindelse med levd liv og menneskelig erfaring. Hun legger vekt på hvordan Duras' verk går «inn i lidelsen og barbariet; bøkene, filmene og teaterstykkene hennes har tatt ulykken på ordet og er nesten alle forsøk på å gi den et språklig og litterært uttrykk» (Reinton, 2005: 7). Reintons hovedprosjekt er å koble det politiske og det litterære hos Duras ved å vise hennes stadige forsøk på å artikulere det smertefulle, og hennes refleksjon «over litteraturens muligheter i et samfunn som på mange måter overser dens uttrykk og forsøk på å yte motstand. Det dreier seg om å sprengre grenser og nærme seg erfaringer som ikke har noe språk. [...] Utrettelig holder hun frem at våre fortolkninger og kategorier ikke er alt» (*id.*, 8-9).

Reinton går i rette med Julia Kristevas kritikk av Duras. Kristeva mener at den *klossethetens estetikk* som finnes hos Duras ikke gir mulighet til å løfte blikket fra det sorgfulle, og dermed aldri gir den nødvendige vurderende avstanden og som trengs for å nå kunstnerisk renselse eller frigjørelse. For Reinton er denne klossetheten ikke et manglende løftet blikk, men et blikk som stiller til skue referensialitetens hull og mangler, og lar oss gjenoppdage en følsomhet overfor verden rundt oss hvor det vi ikke kan erfare likevel kan fornemmes. Ved å ta sats i Adorno, som i det kapitalistiske samfunnet ser en verden hvor vi har sluttet å undre oss, og å erfare noe utenfor oss selv, Hans-Georg Gadammers tanke om at opplevelser må kunne meddeles for å bli erkjent og erfart, og Batailles synspunkt om nødvendigheten av subjektets overskridelse, hiver Reinton seg inn i en studie av tre av verkene i Duras' India-syklus. Hun tar for seg *Le ravisement de Lol V. Stein* (roman, 1964) *Le Vice-consul* (roman, 1966) og *India Song* (film, 1975), hvor nettopp konfrontasjonen med meningsløsheten er det produktive i den politiske avdekkingen av verden.

Språklig overskridelse som speiling av en politisk revolusjon er en idé Duras selv har formulert, og den utvikles i flere masteroppgaver. I *L'amour, la mort et la politique dans India song et Le vice-consul de Marguerite Duras* (UiB, 1998) behandler også Tove Karina Eidhammer verk fra India-syklusen. Eidhammer ønsker å vise hvordan begjæret og negativiteten som går gjennom Duras' tekster får en subversiv funksjon mot det etablerte. Det er særlig galskapen, den tomme talen, og søvnen som Eidhammer bruker som eksempler på undergravingen av det teoretiske og sluttede, og hun støtter seg i dette på Kristevas tanke om det semiotiske som en undergraving av den symbolske orden.

I *Ødeleggelse og overskridelse. En lesning av Marguerite Duras sin roman Détruire dit-elle* (UiO, 2012), bygger Silje Aanes Fagerlund på idéen språklig overskridelse som politisk revolusjon når hun kobler sammen Batailles begrep om det heterogene og det homogene, altså nødvendigheten av overskridelse av det rasjonelle subjektet for å finne frem til friheten, med Beauvoirs transcendensbegrep, som hevder at man må være et sterkt selvbevisst subjekt for ikke å bli den andre. Denne noe paradoksale sammenkoblingen av «sterk» og «svak» subjektivitet vises fruktbar ved at hun lar den tematisere hvordan et sterkt bevisst subjekt og det å kunne miste seg selv er nødvendig for skriveakten, og for å si et absolutt nei til det etablerte. Aina Olsen bruker også *Detruire dit-elle* som sitt utgangspunkt når hun i *Marguerite Duras : Détruire dit-elle eller Die Kunst der Fuge* (UiO, 1976) hevder å finne en destruksjon av det senkapitalistiske, teknokratiske samfunnet i Duras' språklige oppløsning og overskridelse. For Olsen er Duras' formelt «nye skrift» et ønske om å få

mennesket til å identifisere, og bryte ut av, hemmende maktstrukturer. De endrede normene hun mener følger av dette, vil gi plass til enkeltindividet, og slik endre samfunnet.

Identifikasjonen av Duras' formforsøk som radikal kritikk av samfunnet gjøres også av Anders Ohnstad i *Utside og begivenhet; lesninger i Moderato Cantabile av Marguerite Duras* (UiB, 2008). Ved å vise til Michel Foucault, Gilles Deleuze og Ferdinand de Saussure ønsker Ohnstad å vise hvordan Duras stiller til skue selve erfaringskategoriene for vår kultur og hvordan litteraturen kan få oss til å transcendere disse.

2.2 Den politiske Duras

Etter å ha sett i hvor stor grad oppløsningstematikken kan brukes til å vise frem det politisk overskridende hos Duras kan det virke merkelig å legge inn en egen bolk med vekt på samfunnsmessig analyse, men selv om flere av lesningene vi har sett på uttalt viser det *politiske potensialet som ligger i overskridelsen og oppløsningen* er det ingen av disse som lar det politiske ta høysetet alene. Dette gjør imidlertid Hans Erik Aarset i sin bok *Smerten, harmen og kunstens smil* fra 2001. Aarset legger vekt på at Duras i sitt liv kom i kontakt med flere steder og system som har betydning utover hennes privatsfære. Han ønsker å undersøke hvordan Duras behandler disse hendelsene estetisk, men med hovedvekt på det politiske aspektet ved alt hun skrev og filmet, og det frigjørings- og frihetsprosjektet dette gir uttrykk for. Hans bok tar for seg store deler av Duras' virke, der hvor resepsjonen ellers har en tendens til å samle seg rundt India- og Indokina-syklusen, og han vektlegger innhold og den sosial-geografiske historiske situeringen av verkene i større grad enn det formmessige overskridende. Likevel lar han ikke det oppløsende i Duras gå hus forbi, og belyser det overskridende både i det estetiske, det erotiske og det selvbiografiske i sine to avsluttende kapitler. Men det er alvoret Aarset møter Duras med når han analyserer hennes kritikk av det postkoloniale, fascisme og rasisme i hennes verk som skiller hans lesning fra de øvrige. Særlig interessante i så henseende er kapitlene «PARIS» og «BIDONVILLE» hvor hovedvekten av tekstene han undersøker ikke er skjønnlitterære, men stammer fra Duras' journalistiske virke. I disse tekstene understøtter Aarset bildet av en politisk orientert og engasjert forfatter som han har dannet i lesningen av hennes skjønnlitterære tekster.

2.3 Den biografiske Duras

I Elisabeth Aasens essay *Marguerite Duras*, skrevet innenfor Gyldendals Ariadne-serie i 2000, får vi det eneste verket som i norsk resepsjon går kronologisk gjennom Duras' liv og

samlede kunstnerskap, og som dermed i størst grad nærmer seg en biografi. Men Aasen selv skriver at hennes prosjekt er en konstellasjon av liv og verk, og at «[å] skrive om Marguerite Duras er en balansegang mellom hennes verk, hennes biografi – og ikke minst de utallige kommentarer hun selv gir til flere av sine bøker i publiserte samtaler, intervjuer i media, TV-programmer. Å skrive var livet for henne» (Aasen, 2000: 10). Slik ender vi igjen opp på grensen mellom liv og verk, det kunstneriske og det faktiske, i kakofonien av stemmer som møtes og til sammen er Duras. Aasen tar ellers ikke i bruk et definert blikk i sitt arbeid med Duras, men søker å legge frem store deler av Duras' kunstnerskap og biografi.

Duras baserte i stor grad sine tekster på eget liv, og dette blir til stadighet tatt opp i analysene av verkene hennes. Men ofte er dette nevnt i forbifarten, før det bedyres at det å gå inn i spekulasjoner om hennes livs eventuelle tilstedeværelse i verkene ikke vil være produktivt. Hos Engelstad, som analyserer Duras' romaner frem til 1969, går det så langt at hun velger å ikke inkludere *Un barrage contre le Pacifique* i sine lesninger da hun mener at verket «på grunn av sin sterkt selvbiografiske karakter avviker fra de øvrige romaner og inntar en helt spesiell stilling i forfatterskapet» (Engelstad, UiO, 1972: 8). Lesninger lik den Lene Varhaug foretar seg i *Alcool et desir* (UiB, 1995), hvor alkoholens funksjon i Duras' tekster bedyres som forståelige på grunnlag av dens rolle i livet til forfatteren, er ikke av de mest givende. Likevel er det interessant at det store teoriapparatet som tross alt finnes i tilknytning til spørsmålet om hva det vil si å skrive ut fra eget liv i så liten grad er blitt brukt av de som studerer Duras i Norge. I Randi Stenes nevnte *Stillhet druknet i setninger : en studie av skrift, død og erotikk i Marguerite Duras' L'Amant* (UiO, 1999) får vi et kort sidespor til Philippe Lejeune og Gerard Genette og deres tanker om sjanger- og selvbiografi og hvordan dette påvirker mulige lesninger. Også Aarset og Aasen kommenterer som vi har sett biografiske innspill i verkene, men ingen av dem gir noen utførlig diskusjon om det *selvbiografiske som form eller erfaringskategori*.

Det hersker stor enighet om at Duras' liv er et viktig bakteppe for hennes virke, og at hennes stadige selv-iscenesettelse og kommentering av eget verk og liv, både innenfor det kunstneriske og det journalistiske, er vanskelige å komme utenom. Det brukes ofte mye plass for å redegjøre for Duras' liv– noe som for det meste handler om å situere verkene historisk. Særlig vekt får dette i Aarsets bok hvor kapittelinnstillingen er fundert på steder knyttet til Duras' biografi. Her får vi enkelte refleksjoner, særlig om Indokina-syklusen, om forhold mellom liv og tekst og hvordan det påvirker oss at verkene er uttalt basert på levd liv. Men hovedvekten legges på å vise hvor lite nyttig det er å søke biografiske sannheter i Duras' verk,

og hennes livshistorie brukes hovedsakelig som ramme for de sosialgeografiske strømninger som kommer til syne i verkene.

At jeg i denne oppgaven nettopp vil arbeide med verk Duras har hevdet baserer seg på eget liv kommer ikke av et ønske om å determinere graden av biografisk sannhet i det hun skriver og sier, og de biografiske fakta vil få liten plass. Det jeg ønsker å løfte frem er hvilke innganger til Duras' produksjon som kan finnes i de *teoretiske diskusjonene av hva det vil si å skrive selvbiografisk*. Spørsmålet om hva det vil si å skrive ut et «jeg» og hva det vil si å fortelle en (livs)historie blir undersøkt fra forskjellige posisjoner i de fire verkene vi skal nærme oss i denne oppgaven, og det er i dette jeg finner min inngang.

3. Litteratur & selvbiografi

Å velge selvbiografiteori som utgangspunkt gjør det nødvendig å se på flere av de mer grunnleggende litteraturvitenskapelige kategoriens definisjoner og avgrensninger. Jeg vil dermed undersøke begrep som litteratur, sjanger og forfatterposisjon, og på hvilken måte disse påvirker vår tanke om tekstens muligheter til å avgrense og erkjenne et «jeg». I det selvbiografiske blir problemet om hvorvidt det er mulig for tekst å påvirke og referere til noe utenfor seg selv akutt, samt spørsmålet om hvilken rolle historiefortelling har for mennesket.

Jeg vil her skissere opp forskjellige måter å forstå det litterære og det selvbiografiske på ut fra *tekstlige*, *erfaringsmessige* og *institusjonelle* strategier. Disse strategiene er nyttige for å avgrense begge begrepene, da mye av den samme problematikken kommer igjen: Hvordan kan vi skille forskjellige typer tekster fra hverandre, og hvordan påvirker disse skillene hvordan vi leser tekst? Hvordan skal vi forholde oss til tekst som beveger seg på tvers av definisjonsgrenser? Det er selvfølgelig ikke mulig å gjøre en uttømmende analyse av disse spørsmålene, men de fortjener vår oppmerksomhet. Når jeg her legger frem mulige forståelsesstrategier av litteratur og selvbiografi som jeg vil lene meg på videre i analysen av Indokina-syklusen, er det for å «[h]olde spørsmålene levende, ikke for å gi svar, men fordi historien viser at svaret er foranderlig» (Mollerin, 2016: 283).

Det blir til stadighet hevdet at Duras i sine verk beveger seg mot en åpenhet og en fortolkningsfrihet for leseren, noe hun i stor grad gjør ved bevisst å overskride våre gitte litteraturvitenskapelige kategorier. I hennes verk er sjangre ikke stabile størrelser, og vi møter en uopphørlig gjenskriving av de samme historiene og karakterene. I min analyse av Indokina-syklusen vil utprøvingen av forskjellige fortellerposisjoner og deres påvirkning av hvordan historien kan fremstilles og leses, få stor plass. Dette henger tett sammen med hvordan vi sorterer tekster i det litterære og det selvbiografiske.

3.1 Hva er litteratur ?

I *Fiction et diction* spør Gerard Genette «Qu'est-ce que la littérature ? La vraie sagesse serait peut-être de ne pas la poser. La littérature est sans doute *plusieurs* choses à la fois» (1991 :11).⁶ Av alle kunstarter er kanskje litteraturen den som er vanskeligst å definere, da ord

⁶ «Hva er litteratur? Det virkelig kloke hadde kanskje vært å ikke stille dette spørsmålet. Litteraturen er uten tvil *flere* ting på samme tid».

brukes til å produsere store mengder med tekst som *ikke kan defineres som litterære*. Hvordan skal vi så dra denne skillelinjen?

Genette identifiserer to innganger til hvordan litteratur kan defineres: En essensialistisk som går ut på å spørre *hvilke tekster som er litterære verk* og beskrive disse, og en kondisjonalistisk som spør seg *hvilke begivenheter/omgivelser som skal til for at en tekst skal kunne bli, eller slutte å være, et verk* (Genette, 1991: 14-15). Innenfor det essensialistiske utgangspunktet skiller han mellom det *rematiske* og det *tematiske*, hvor det rematiske tar for seg formmessige kjennetegn som fokalisering, narrative grep, relasjon mellom forfatter og forteller samt poetisitet, mens det tematiske bestemmer tekstens mulighet til å være litteratur eller ikke ut fra hvilke tema den tar opp. I *Hva er litteraturvitenskap* (2003) viser Erick Bjerck Hagen hvordan vi kan dele tilnærmingene til definisjonsspørsmålet i tre strategier: Den tekstorienterte, som tar for seg ordene og deres forhold til hverandre; en erfaringsorientert som søker det litterære som en spesiell måte å oppleve verden; og den institusjonelle som viser hvordan tekster defineres ut fra hvordan vi blir presentert for dem. Disse tre kategoriene, sammen med Genettes skille mellom det rematiske og det tematiske, gir oss de begrepene vi skal benytte oss av videre for å legge frem ulike måter litteratur og selvbiografi har blitt definert.

3.1.1 Tekstorientert forståelse

En *tekstorientert* forståelse av litteratur fokuserer på tekstens *formmessige kjennetegn*. Om vi samtidig skjeler tilbake til Genette kan vi minne på at det også finnes et *tematisk aspekt* i det tekstlige. Den tematiske definisjonen av hva litteratur er finner vi for eksempel hos Aristoteles. For ham var det to måter å definere språk på, som retorisk eller poetisk. Om det var snakk om å informere, overtale eller formidle er vi innenfor retorikkens domene, mens vi er innenfor poetikken når det er snakk om *kunstnerisk skapelse* – det vil si de tekstene som presenterer det som *kunne ha vært* istedenfor det som *er*. Litteraturen blir skilt fra historieskrivingen ved å være *det muliges* område. Denne definisjonen har vist seg slitesterk, og er inkludert i definisjonen av skjønnlitteratur i *Litteraturvitenskapelig leksikon*:

skjønnlitteratur (fr. belles lettres, 'skjønne skrifter), fellesbetegnelse for skrevne tekster som vil formidle poetiske eller dikteriske verdier, tekster med en tydelig estetisk dimensjon. I skjønnlitteratur dominerer den poetiske funksjonen: slike tekster fremstiller det som «kunne hende» (Aristoteles, *Poetikken* kap. 9, ca. 340 f. Kr.) heller enn å referere det som historisk har hendt. I prosaen presenterer skjønnlitterære tekster seg som fiksjon. Betegnelsen står i motsetning til sakprosa og brukes av og til synonymt med litteratur. Overgangen mellom skjønnlitteratur og sakprosa kan være uklar (Lothe, Refsum & Solberg, 2007: 211).

I denne definisjonen ser vi den tematiske distinksjonen lagt frem slik den er gitt ved Aristoteles, men det legges også vekt på at tekstene «vil formidle poetiske eller dikteriske verdier, tekster med en tydelig estetisk dimensjon». Dette kriteriet søker noe særskilt *i formen til teksten, i måten å bruke språket på*, eller for å snakke med de russiske formalistene – en teksts *litteraritet*.

Spørsmålet om litteraritet var viktig da man på begynnelsen av det 20. århundret søkte å vitenskapeliggjøre litteraturstudiene, og ved dette ønsket å «undersøke de spesifikke egenskapene ved litterært materiale, egenskapene som skiller slikt materiale fra alt annet materiale» (Boris Eikhenbaum som sitert hos Claudi, 2013: 22). Dette skillet skulle kunne avgrense litteraturvitenskapens studieobjekt, og formalistene fant at den avgjørende distinksjonen lå i en *spesiell måte å bruke språket på*. Hos Roman Jakobsen er det *funksjonen* språket har som avgjør hvor teksten kan plasseres. Den estetiske språkfunksjonen, som altså markerer en tekst som litterær, retter oppmerksomheten mot *selve ytringen* (Id. 25). Denne måten å skille på, hevder Genette, kan sammenfattes med at det poetiske språket er for prosaen eller det ordinære språket slik dans er for det å gå «c'est-à-dire un emploi des mêmes ressources, mais 'autrement coordonnées et autrement excitées'» (Genette, 1991: 23).⁷ Ordene er de samme, men når vi gjør bruk av språkets poetiske funksjon er det kommunikative aspektet redusert til et minimum.

Reduksjonen blir ytterligere satt på spissen av Viktor Sjklovskij, som mener det poetiske skal *vanskeliggjøre* språkets kommunikative element. Sjklovskij grunner sin argumentasjon på en sammenkobling av persepsjon og språk, og hevder at vi i vanen ikke sanser verden rundt oss: Vi ser ikke verden slik den *egentlig* er, vi bare gjenkjenner det vi har rundt oss etter innarbeidede kategorier. Det poetiske språket gjør det velkjente fremmed ved en *underliggjøring* som vanskeliggjør og forlenger persepsjonsprosessen, og som dermed får oss til å få øye på *tingene i seg selv og også det språklige utsagnet*.

3.1.2 Erfaringsorientert forståelse

Å stille den språklige ytringen som bryter med det kommunikative som utgangspunktet for det litterære, er noe vi også finner igjen i flere *erfaringsorienterte* strategier for å definere det litterære. I antologien *Litteratur og erfaring* (2001), redigert av Ragnhild Reinton og Irene Iversen, blir vi presentert for blant annet Julie Kristeva, Walter Benjamin, Theodor Adorno,

⁷ «Det vil si en anvendelse av de samme ressurser, men 'annerledes koordinert og med en annen intensitet'».

Hans-Georg Gadamer og Maurice Blanchot – tenkere som legger vekt på hvordan *litteratur kan gi oss ny eller annerledes erfaring av virkelighet*.⁸ Den gjennomgående tanken er at litteraturen evner å «sprengte erfaringens vanlige grenser, [...] nå det uerfarbare, lytte til det uhørte og se det usette» (Reinton & Iversen, 2001: 1). Det vi kan erfare i litteraturen skiller seg fra det vi kan få formidlet gjennom det dagligdagse eller det vitenskapelige språket. Det som definerer litteraturen og kunsten, er at man tar konsekvensen av den språklige og erfaringsmessige krisen i det moderne som stenger oss inne i forhåndsbestemte kategorier og ikke lar oss se annet i verden enn det vi allerede er innforstått med. Det er ved å bryte med våre forventninger og benytte seg av de delene av språket som ikke jobber med det kommunikative, at litteraturen åpner opp for nettopp erkjennelsen av språkets utilstrekkelighet, en erkjennelse som fører til et konstant og umulig arbeid i å fange det før-språklige i skriften.

Litteraturen som døråpner inn til en alternativ måte å *erfare* virkeligheten på er en vi finner også innenfor den feministiske litteraturteorien. Der hvor tenkerne ovenfor særlig legger vekt på hvordan det kapitalistiske og naturvitenskapelige har tatt kontroll over det språklige og fortrent det poetiske, og slik fått oss til å tro at språket er objektivt benevnende, er den feministiske litteraturteorien opptatt av å vise hvordan det vi ser på som nøytralt språk er bærer av mannlige strukturer. Innenfor dette systemet finnes ingen mulighet til å uttrykke noe annerledes eller kvinnelig, og det er dette for eksempel Héléne Cixous opponerer mot. Hun tar til orde for en *écriture blanche*,⁹ eller en kvinnelig skrift, som er radikalt annerledes fra den språkbruken vi omgir oss med til vanlig. Denne skriften består, som språket preget av den moderne erfaringens krise, av brytninger, flertydighet, og åpenhet. Cixous skriver i «Å komme til skriften»: «Jeg var dette begjæret. Jeg var spørsmålet. [...] For en ulykke det ville være for spørsmålet om det fant *sitt* svar, *sitt* endepunkt!» (Cixous, 1996: 22). Det er i de stadige begynnelser den kvinnelige skriften har sin kraft. Tanken er at en annen måte å skrive om verden på gir oss nye måter å tenke om verden på, nye måter å være i verden på.

Når litteratur defineres ut fra muligheten til å gi ny erfaring, er det stadig et fokus vi kan kjenne igjen fra det tekstorienterte på det som *bryter med det kommunikative*. Det er likevel ikke slik at alle mener at språket er nødt til å sprekke opp, være distansert og

⁸ Se særlig Tone Selboe sitt kapittel «Kunsterfaring hos Hans-Georg Gadamer» og Ragnhild Evang Reintons kapittel «Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin» i *Litteratur og erfaring* for mer inngående fremstillinger av disse tenkerne. For videre diskusjon av den erfaringsmessige definisjonen av litteratur ved «negasjonstankegangen», se for eksempel «'Litteraturen bor i samme gate som livet, bare i huset ved siden av' – Noen tanker om livet og litterariteten» av Ragnhild Evang Reinton (2005) i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 8 (2), s. 152-163.

⁹ *Hvit skrift*.

ukommunikativt for å formidle en erfaring av verden. Toril Moi og Kaja Schjerven Mollerin har tilnærmet seg litteraturen ut fra en forståelse om at «[å] gi form til verden, slik kunsten gjør, handler [...] om mer enn å forandre eller forfriske verden, det handler om å gjøre den begripelig. Kunsten lar oss ikke bare erfare omgivelsene på en ny og uvant måte, den lar oss i det hele tatt erfare» (Mollerin, 2016: 189). Mollerin og Moi lener seg på dagligspråkfilosofien og fenomenologien slik den kommer til syne hos Iris Murdoch, Simone Weil, Simone de Beauvoir og Stanley Cavell, og nærmer seg innstillingen vi så i introduksjonen av nyromanen: Håpet er å kunne beskrive en verden som *er der*, slik vi blir presentert for den gjennom våre sanser, vår plassering.

Moi og Mollerin er opptatte av å vise hvordan vi har kommet dit at vi gjerne tenker oss «at kunnskap er noe nøytralt. At man ikke tar stilling i vitenskapen. At man bare registrerer i logikken, at man bare observerer i kritikken» (Mollerin, 2016:141), samtidig som vi har fått en «kultur som gjør språket til noe som ikke har noe grep om virkeligheten» (Moi, 2013:65). Språket blir redusert til en subjektiv fremstilling, som dermed ikke kan bidra til en allmenn erfaring. Det er dette for eksempel Cavell opponerer mot når han hevder at det at vi «aldri unnslipper oss selv, unnslipper vår egen subjektivitet, vår egen eksistens som mennesker, er ikke en ulempe, men en *forutsetning* for å ha viten i det hele tatt» (som lagt frem hos Moi, 2013: 33). Ønsket er å skape en forståelse for at den nøytrale erfaring aldri er mulig, men at dette ikke betyr at vi må bryte med vårt felles språk, men nettopp «agitere for verdien av å rette et rettferdig og kjærlig blikk mot virkeligheten og *finne et språk for å uttrykke hva dette blikket ser*» (Moi, 2013, s.11). Det vi kan gjøre via litteraturen er å «[k]largjøre mine forutsetninger for å si det jeg sier, og til å strebe etter å forstå når det er avgjørende hvor jeg ser fra» (Mollerin, 2016: 38).

Tanken er at det faktisk er mulig å formidle vår erfaring og kommunisere denne til andre, og slik lage en felles forståelseshorisont, om vi klarer å ta inn over oss at nettopp vår erfaring er spesifikk. Glidningen vi ovenfor har sett bort fra troen på språklig kommunikasjon og betydningsdannelse blir satt på tiltalebenken: Tjener vi på å forkaste alle begrep, all tydelighet? Den eneste måten begrep, språket i seg selv, *kan* fungere på er ved å være ekskluderende, å ta inn i seg enkelte betydninger og utelukke andre. Den beste måten å arbeide med og bearbeide språket er ikke ved å fragmentere det og søke utenfor, men å bruke det, fordi hver talehandling, hver ytring, er en reforhandling av begrepenes grenser: «Når vi bruker ord, bidrar vi altså nødvendigvis til ordenes betydning» (Wittgenstein som sitert av Moi, 2001: 109). Litteraturen er ikke til for at disse ordene skal miste sin betydning, vi kan

gjærne minne p a at det er en  openhet i dem, at de viser til noe mer, men de er b arere av en kulturbefestet betydning som gj or at vi tross alt kan kommunisere.

3.1.3 Institusjonell forst aelse

Hvordan vi oppfatter og definerer det litter ere, kan alts a g a p a det *tekstlige*, gitt ved innhold eller formelle trekk, og det *erfaringsmessige*. Men det finnes ogs a en annen inngang: Den *institusjonelle*. Her er litteraturen noe som «kan beskrives som en institusjon eller en *praksis* som styres av visse spilleregler, og et litter ert verk kan oppfattes som en tekst som blir behandlet som om den var forventet   kunne fungere etter denne praksisens regler» (Hagen, 2003: 110). Denne inngangen til litteraturen s a vi ogs a et pek til i definisjonen fra *Litteraturvitenskapelig leksikon* som hevet at «I prosaen presenterer skj onnlitter ere tekster seg som fiksjon» (Lothe et al., 2007: 211). I det institusjonelle er blikket rettet mot det *som omgir* den litter ere teksten: Hvordan et verk blir presentert og i hvilken kontekst.

I *Fiction et diction* oppdager Genette at «il n'y a pas de propri et  textuelle, syntaxique ou s emantique [...] (narratologique) qui permette d'identifier un texte comme  uvre de fiction, parce que le r ecit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du r ecit factuel» (1991: 68).¹⁰ Genette ser p a sine forskjellige narratologiske kategorier og finner at det er lite som er reservert til bruk i *enten* fiktive *eller* faktiske tekster: *Rekkef olgen* trenger ikke v are annerledes, *hurtigheten* kan v are lik, *frekvensen* og *narrasjonens plassering* kan benyttes p a samme m ate i begge modi. Det som kan skille er *stemmen*: I det fiktive er det nemlig mulig   ha direkte tilgang til subjektets tanker (Genette, 1991: 75). I tillegg er selvreflekterende elementer noe som gjerne indikerer fiksjon, men frav eret av slike elementer er ikke et merke p a at det er sakprosa vi har med   gj ore. Dermed blir den avgj orende forskjellen mellom faktiske og fiktive tekster if olge Genette gitt ved *paratekstuelle markeringer*. Paratekster betegner «forholdet mellom den «egentlige» teksten og andre tekster som omgir den, og [...] skaper en ramme for lesningen. En teksts paratekst kan omfatte for eksempel titler, undertitler, kapitteloverskrifter, for- og etterord, noter, illustrasjoner og omslag» (Claudi, 2013: 97). Alle disse rammetekstene er med p a   definere hvordan vi m oter, oppfatter og leser en tekst.

Dette er noe Jonathan Culler jobber videre med n ar han i sin bok *Structuralist Poetics* (1975) gjengir et eksempel fra Genette, og setter opp en avisnotis i diktform. N ar vi leser

¹⁰ «det er ingen tekstlige, syntaktiske eller semantiske [...] (narratologiske) bestanddeler som i seg selv tillater   identifisere en tekst som et fiksjonsverk, da alle fiksjonstekster er en imitasjon av en faktuell tekst».

notisen i en ny form, vil vi oppleve at det åpnes nye betydningsmuligheter i teksten, men Culler understreker at disse mulighetene ikke er naturgitte: De er basert på at vi alle har lært oss til å forholde oss til tekst på en viss måte, at vi har opparbeidet en *litterær kompetanse*, og det er ut fra denne vi ser hvilke tolkningsmuligheter som er plausible for en gitt tekst (Claudi, 2013: 120-121). En lignende tankegang finner vi hos Stanley Fish som mener at tekster vi møter forstås ut fra «normer og forventinger som knytter seg til den situasjonen en ytring oppfattes i» (*Id.*: 124). Han ønsker å vise at det ikke finnes en litteraritet per se, men at «[u]like fortolkningsfellesskap foreskriver at vi møter ulike tekster med ulike fortolkningsstrategier. Valget av strategi styrer lesningen og dermed forståelsen av teksten, inkludert om vi forstår den som skjønnlitteratur eller ikke» (*Ibid.*). Det finnes ingen evige og allmenngyldige kategorier, og det vi må gjøre er «å overbevise om at visse lesninger og lese måter på det aktuelle tidspunktet bør anses som sanne eller gyldige innenfor det fortolkningsfellesskapet som litteraturvitenskapen utgjør» (*Id.*: 125). Vi leser tekster ut fra hvordan de blir presentert for oss, både ut fra kontekst og paratekstlige referanser. Hva vi anser som viktig i en tekst vil variere etter disse parameterne, og det er dermed tid for å bevege seg over fra spørsmålet om det litterære til spørsmålet om sjanger og det selvbiografiske.

En viktig del av vår litterære kompetanse og mulig fortolkningsfellesskap er knyttet til en teksts plassering innenfor en gitt sjanger. Vi forholder oss til sjangre som institusjonelt definerte, men det er også gjort flere forsøk på å finne sjangermessige kjennetegn i det tekstlige. Det å definere sjangre er igjen en utlegning som kan ta stor plass, men vi skal nøye oss med å se kort på dette for deretter å vende tilbake til det i spørsmålet om selvbiografiens spill med sjangergrenser. For å starte opp kan vi nok en gang skjele til *Litteraturvitenskapelig leksikon*:

SJANGER (fr. *genre*, 'slekt, art'), i litteraturvitenskapen betegnelse for de overordnede klasser for inndeling av ulike typer litteratur. Det har vært vanlig å skille mellom, først, de tre storsjangrene lyrikk, epikk og drama[...]. Deretter har man skilt mellom en rekke undersjangre, f.eks. lyriske: pastoral, ode, hymne, elegi osv., episke; epos, roman, novelle, ballade m.fl., dramatiske: tragedie, komedie, absurd drama m.fl. I tillegg følger en rekke former som vanskelig kan underordnes noen av de etablerte storsjangrene, f.eks. idyll, essay, fragment, prosadikt og science fiction (Lothe et. al. 2007: 209-210).

Den overordnede tredelingen ble befestet av Johann Wolfgang von Goethe på 1800-tallet og har i det store og det hele altså holdt stand til i dag. Gjennom vår skolegang er det gjerne disse tre sjangrene vi lærer oss å skille fra hverandre og det er ofte slik at vi tenker at det er disse sjangrene som *utgjør litteraturen*. Som en viktig del av den institusjonelle definisjonen av litteratur «er de fleste moderne litteraturteoretikere enige om at sjangerkonvensjoner og

sjangerforventninger er nødvendige for produksjon av, forståelse av og debatt om litteratur» (Lothe et al., 2007: 210).

Genette er en av mange som har undersøkt hva sjangre er og hvordan de kan defineres. I sin bok *The Architext* (1992) definerer han sjangre som krysningen mellom forskjellige uttalelsesmodi (for eksempel det narrative) og tema (kjærlighet og død). Uttalelsesmodiene er bestandige, mens temaene i større grad markeres av kulturelle og historiske situasjoner. Det er der hvor tema og modus over lengre tid arbeider sammen at vi får sjangre, eller «architexts». Selv om den i dag konvensjonelle tredelingen av sjangre ikke oppstod i antikken finner Genette likevel kimen til dem i skillet mellom mimesis og diegesis (etterligning og fortelling) hos Platon. Den mimetiske, etterlignende modus hvor ordene er lagt i munnen til karakterene finner vi i dramatikken, det diegetiske hvor dikteren er den som fører ordet er poesi, mens vi i den blandede modusen med vekslende utsigelsesposisjoner finner det episke. Samtidig vil det alltid være en fleksibilitet i slike oppdelinger, og sjangre kan benytte seg av forskjellige modi (Genette, 1991: 71), slik det tidligere også ble understreket at det ikke finnes bastante skiller mellom sakprosa og skjønnlitteratur. I tillegg til utsigelsesposisjonene finnes det enkelte andre elementer som gjerne trekkes frem som sjangerdefinerende: Lyrikk defineres gjerne ut fra sin tendens til å fokusere på ordene i seg selv, det formmessige og fragmenterte, det episke kjennetegnes ut fra å være lengre fortellinger mens det dramatiske vil være skrevet for å oppføres på en scene med dialog og scenehenvisninger.

I de fire verkene i Indokina-syklusen skal vi komme inn på hvordan Duras eksperimenterer med forskjellige modi, og hvordan hun aktivt benytter forskjellige sjangres utsigelsesposisjoner til å nærme seg historien på nye måter. Men før vi går løs på dette må vi se på hvordan den selvbiografiske komponenten passer inn i det litterære ut fra de tre strategiene vi har brukt ovenfor: det *tekstlige*, det *erfaringsmessige* og det *institusjonelle*.

3.2 Hva er selvbiografi?

Ordet selvbiografi, eller autobiografi kommer av gresk *autos*, som betyr selv, *bios*, liv og *gráfein*, skrive (Lothe et. al., 2007: 205). Vi har altså å gjøre med en tekst hvor *en person beskriver sitt eget liv i skrift*. I seg selv høres dette tilforlatelig ut, likevel viser omfanget av forskjellige teorier som forsøker å definere og forstå dette begrepet at vi har tråkket inn i et felt som ikke enkelt lar seg avgrense. Det selvbiografiske utfordrer vår litterære kompetanse ved å befinne seg på grensen mellom fiksjon og virkelighet, mellom det språklige og det empiriske, det personlige og det sosiale. Selvbiografien stiller til skue skriftens vanskelige

relasjon til virkeligheten, og ikke minst forfatteren. Skrift om selvet stiller seg mellom vante disipliner og sjangre, og bringer med seg spørsmålet om muligheten vi har til å konstituere en historie, og ikke minst et selv – med alt det innebærer.

I diskusjonene om hva som definerer det selvbiografiske finner vi igjen strategiene vi allerede har sett når det kommer til spørsmålet om litteraturens grenser, gjerne i kombinasjon med hverandre: Det er flere mulige *tekstlige* definisjoner av det selvbiografiske. Den *tematiske* er kanskje den som virker mest åpenbar, og er den vi allerede har vært innom ved å se på det etymologiske: En selvbiografisk tekst er en som omhandler forfatterens eget liv – et utgangspunkt som tas i nesten alle definisjoner. I det *formelle* har det blitt forsøkt å identifisere *hva det er* i en tekst som gjør at vi oppfatter det hele som selvbiografisk. Den *institusjonelle* inngangen står sterkt i tilnærmingen til selvbiografien, hvor terskeltekster og kontraktfesting av teksttype blir vektlagt, og hvor det stadig skilles ut nye undersjangre for å enda mer nøyaktig kunne bestemme hvor selvbiografien plasserer seg mellom fiksjon og fakta. Den *erfaringsmessige* definisjonskategorien finner vi hos flere som fremhever det å skrive om et selv som en eksistensiell øvelse.

3.2.1 Selvbiografisk pakt og jeget i en tekst

Det er flere som har gått skjematisk til verks for å definere selvbiografien som sjanger ved å kombinere det tematiske og det formmessige –for eksempel Phillipe Lejeune med sin *Le pacte autobiographique* fra 1975 og Genettes allerede nevnte *Fiction et diction* fra 1991. I disse tekstene presenterer de forskjellige skjema som behandler forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist og, viser hvordan disse tre størrelsens forskjellige mulige koblinger gir tekster som er selvbiografiske, historiske eller fiktive.

I *Le pacte autobiographique* søker Lejeune å lage orden i et felt han mener det er mye uklarheter i, og trekke opp grensene mellom selvbiografien og biografien på den ene siden, og selvbiografien og romanen på den andre. For Lejeune er selvbiografi *tematisk* definert som «retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality» (Lejeune, 1989: 4). Denne definisjonen er veldig åpen, og Lejeune beveger seg dermed inn i det *formmessige* for å legge flere premiss som må være til stede for at en tekst skal kunne defineres som selvbiografi: Teksten må være på fortellende prosaform; må handle om én persons liv; forfatter, forteller og protagonist skal være identiske og fortellingen etterstilt. Om ikke alle disse kriteriene er oppfylt, har vi å gjøre med andre sjangre. Hvis for eksempel formen ikke er på prosa, kan teksten være et selvbiografisk dikt, om fortellerposisjonen ikke er etterstilt står

vi foran en dagbok, og andre avvik i kriteriene gir oss memoarer, biografier, personlige romaner, selvportrett og essay. Sjangerkravene Lejeune stiller opp er til en viss grad fleksible, da han innser at det ikke finnes rene tekster som bare operer innenfor én modus, men ett krav er absolutt: identiteten mellom forfatter, forteller og protagonist.

At vi har en selvbiografi der et verks forfatter samsvarer med fortelleren og protagonisten, er det lett å gi tilslutning til. Men med denne definisjonen er ikke alt satt, for *hvordan kan vi egentlig finne ut at fortelleren og hovedpersonen er den samme?* Hvordan kan vi befestе identiteten til forfatteren og fortelleren, ja «who is 'I'»? (Lejeune, 1989: 8). Lejeune viser til Emile Benveniste som i sin bok *Problèmes de linguistique générale* (1966) legger frem at «jeg» i en tekst ikke eksisterer annet enn innad i en diskurs: «Jeg» i og for seg eksisterer ikke, pronomenet markerer kun den som snakker uten å kunne henvise utenfor teksten.

Det er dette fraværet av et «jeg» som også får Roland Barthes til å erklære forfatterens død i sitt kjente polemiske essay av samme navn fra 1967. Her berøver Barthes forfatteren autoritet over teksten ved at språket er utenfor «any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins» (Barthes, 2001: 1466). I teksten opphører all identitet, og Barthes hevder det ikke er noe behov for å erstatte pronomenet med en forfatters navn for at teksten skal gi mening, og overlater dermed tolkningsmuligheten til leseren. Lejeune ser seg enig i at «no personal, possessive, demonstrative, pronoun, etc., has ever referred to a concept, but simply exercises a function, which consists in referring to a noun or to an entity that can be designated by a noun» (Lejeune, 1989: 10). Men Lejeune minner oss om at pronomenet har en funksjon på tross av at de eksisterer innad i det tekstlige. Pronomenen er nettopp *pro nomen* – det står for et egennavn: «It is in the *proper name* that person and discourse are linked even before being joined in the first person [...]. [F]or each one, this 'I' refers to a single name, which he will always be able to express» (Lejeune, 1989: 11). I Lejeunes poengtering av pronomenets funksjon hører vi et ekko av Michel Foucaults forfatterfunksjon. Foucault skriver i «Hva er en forfatter?» at forfatteren kanskje ikke eksisterer i teksten, men at den funksjonen forfatternavnet har når det kommer til hvordan «visse diskurser eksisterer, sirkulerer og fungerer på innen et samfunn» (Foucault, 2003: 292), har en institusjonell verdi, og dermed er med på å definere hvordan vi leser en tekst. Forfatterfunksjonen kan ikke fjernes i et språk som tross alt operer med referenter til subjekt, til personer, og Foucault mener dette heller ikke burde være et mål.

Det finnes altså en tilknytning mellom den empiriske forfatteren og jeget i en tekst. Men det er i denne relasjonen mellom et «jeg» og et egennavn, mellom det tekstlige og det empiriske subjektet, vi finner selvbiografis problem. For hvis selvbiografien er fundert på likhet mellom forfatter, forteller og protagonist – og denne likheten strekker seg fra det tekstlige til det empiriske, hvordan kommer dette til syne i *teksten i seg selv*? Det er her Lejeune ser seg nødt til å innrømme, slik Genette måtte i spørsmålet om det fiktive, at i det tekstlige materiellet i seg selv «there is *no difference*» (Lejeune, 1989: 13). Alle de sjangermessige grepene som kan brukes i en roman kan også brukes i en selvbiografi, det som skiller dem er tittelsiden, eller altså det *institusjonelle*, det paratekstlige. At det finnes en likhet mellom forfatter, forteller og protagonist kan kun stadfestes her: Enten ved at sjangeren slås fast, eller ved at vi får bekreftet samsvar av egennavnet som brukes i teksten og egennavnet til forfatteren. Det er ved disse tegnene at forfatteren inngår det Lejeune kaller enten *the autobiographical*, eller *the fictional pact*. Det er med utgangspunkt i disse paktene og protagonistens benevning vi kan slutte om en tekst er fiktiv eller faktisk, roman eller selvbiografi.¹¹ Det problematiske punktet blir da de tekstene hvor paktene ikke er gjort eksplisitt og hvor protagonistens navn ikke er definert. Her er det ingenting som kan styre vår lesning i den ene eller andre retningen, og Lejeune konkluderer med at «The reader, according to his mood, will be able to read it in the register that he wants» (Lejeune, 1989:17). At dette feltet blir stående åpent er symptomatisk for den selvbiografiske teorien, som har problemer med å fastholde en definisjon som fungerer også i den homodiegetiske fortellingen. Det er i dette åpne feltet at vår litterære kompetanse blir utfordret, da vi ikke vet hvilket fortolkningsfellesskap vi befinner oss innenfor.

3.2.2 Det selvbiografiske rommet

Det er i det udefinierbare rommet opp mot fiksjonen at vi finner stadig nye undersjangre av selvbiografien. Men før vi går løs på disse skal det presiseres at også Lejeune ser det

¹¹ Senere skal Lejeunes skjema som basert på pronomenbruk og pakter utfordres. I 1977 kommer Serge Dubrosky med sin bok *Fils*. Her fyller han ut en plass i skjemaet som Lejeune oppfattet som umulig, nemlig en hvor navn på forfatter, forteller og protagonist er det samme, men hvor fortellingen ikke legger seg opp mot det selvopplevde. Han benevner denne fiksjonstypen for *autofiksjon*. Som reaksjon på denne undersjangeren lanserer den franske litteraturkritikeren Arnaud Schmitt i 2011 begrepet *selv-* eller *autonarrasjon*, da han mente at autofiksjonen fjernet seg for langt fra utgangspunktet, og førte til en uforpliktende fiksjonalisering. Her ønsker han anerkjennelse for at livshistorier alltid vil bli mangelfullt fremstilt, men at det må være en viss referensialitet for å kunne begynne å spille på referensialitet til et selv – og nærmer seg slik igjen Lejeunes forståelse av det selvbiografiske. For grundigere gjennomgang av disse underbegrepene se Kjerkegaard, Stefan og Anne Myrup Munk (2013) «Litterær selvrepresentasjon og autofiksjon», i Bunch, Mads (red.) *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring, s.325-348.

problematiske med å si noe «sant» om levd liv, noe det i gjengivelser av hans refleksjoner ofte hoppes bukk over. Han presiserer at selvbiografi og biografi er *referensielle tekster* som hevder å gi verifiserbar informasjon om en «virkelighet» utenfor teksten. I tillegg til en *selvbiografisk pakt* kan man altså snakke om en *referensiell pakt*. Men Lejeune understreker at «[t]he oath rarely takes [...] an abrupt and total form; it is a supplementary proof of honesty to restrict it to the *possible* (the truth such as it appears to me, inasmuch as I can know it etc..)» (Lejeune, 1989: 22). Den absolutte sannheten om et liv presenteres ikke i selvbiografien, men Lejeune hevder at romanen ikke er et bedre alternativ. Romanen får ofte merkelapp på seg av å være «sannere» enn selvbiografien, slik vi har sett at det åpne, ikke-kommuniserende og ikke-referensielle språket gjerne blir sett på som mer litterært, og via dette også mer åpne for erfaringer. Slik tenker man at det mangefasetterte livet kommer best til syne i romanuniverset. Men, sier Lejeune, er det ikke nettopp det selvbiografiske prosjektet det henvises til når romanen hevdes å være sannere?

What is this «truth» that the novel makes more accessible than autobiography does, except the personal, individual, intimate truth of the author, that is to say, the truth to which any autobiographical project aspires? So we might say, it is as autobiography that the novel is declared the truer. (Lejeune 1989: 27).

Lejeune sier at det nettopp er ved å ta i bruk den selvbiografiske, referensielle pakten at disse romanene nærmer seg sin større «sannhet», og til syvende og sist er det i tilnærmingen mellom de to paktene at vi finner det beste alternativet til å nærme seg et liv. «What becomes revealing is the space in which the two categories of texts are inscribed, and which is reducible to neither of the two. This effect of contrast obtained by this procedure is the creation, for the reader, of an ‘autobiographical space’» (Lejeune, 1989: 27). Dette *selvbiografiske rommet* mellom selvbiografien og romanen, er et som til stadighet blir undersøkt, og som har gitt opphav til flere nye definisjoner og underbegrep i selvbiografien.

Når Michel Beaujour tar for seg *selvportrettet* som sjangermulighet, er det det *formelle* i kombinasjon med det *erfaringsmessige* som kommer til syne. Ifølge Beaujour er selvportrettet selvbiografien uten sammenhengende fortellerform, og gjerne organisert tematisk heller enn kronologisk (Beaujour, 1991: 2-3). Selvportrettet er assosiativt, ikke-lineært og gjør ingen krav på sannferdighet. Selvportrettøren er et resultat av egen skrivepraksis, og ved tekstens fragmentering blir det materielle ved skriveprosessen satt i front: «self-portrait finds itself guilty, it is merely scribbling» (Beaujour, 1991: 8). Ved å vektlegge det selvrefleksive nærmer Beaujours selvportrett seg en forståelse av tekst som ligger tett opp til både den *tekstlige* og den *erfaringsmessige* strategien for å definere det

litterære, og når også sannhetskravet senkes nærmer vi oss den skjønnlitterære siden av Lejeunes selvbiografiske rom.

Fokuset på skriveprosessen spiller på det *erfaringsmessige* ved at den som produserer et selvportrett ønsker å vise frem subjektet via «the naked experience of language» (Beaujour, 1991: 12-13). «Jeg tenker, derfor er jeg» blir til «I write, therefore I think of the question: who am I?» (Beaujour, 1991: 12). Ved å delta i en ytterst selvbevisst tekstlig praksis som tar i bruk litterære *topos* vil portrettøren hele tiden bevege seg mellom det individuelle og det allmenne – og i dette skrivefellesskapet finner vi en mulighet for å forstå «the writer in the modern western world» (Beaujour, 1991: 9).

Det *erfaringsmessige* blir trukket frem av Arne Melberg når han i sin bok *Selvskrevet, om selvframstilling i litteraturen* gjør oss oppmerksomme på at det finnes stadig nye måter å skrive om seg selv, «for å konstituere seg selv i skrift [...]. Det er ikke noe mystisk med dette: Selvframstillingen er litteraturens måte kanskje ikke å besvare, men i det minste å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?*» (Melberg, 2007:7). Christian Lenemark hevder at teori om selvbiografi har vendt seg bort fra referensialitetsspørsmålet og over til spørsmålet om *hvordan identitet produseres i litteraturen og av mediene*, mens Per Stounbjerg hevder at vi har beveget oss fra «den selvbiografiske pakt til den selvbiografiske akt» (som gjengitt Kjerkegaard & Munk, 2013: 336). Selvet må stadig defineres og revideres, og litteraturen er et middel, ikke et mål for selvutfoldelse (*Ibid.*). Denne måten å tenke på finner vi også i John Helt Haarders begrep *performativ biografisme*, hvor «overensstemmelsen mellom forfatteren i teksten og forfatterens eget liv opptrer som et estetisk virkemiddel, dvs. som en funksjon eller strategi i teksten» (min utheving, Kjerkegaard og Munk, 2013: 335). I disse tankene blir det selvbiografiske i mindre og mindre grad en tematisk størrelse, og kun er et bidrag til det formelle. Men nettopp i hvordan det tematiske underlegges formen får vi en lek med det selvbiografiske som mulighet for å vise et mangefasettert livsløps erfaring.

3.2.3 Et «jeg» som sier noe om et «vi»

Det *erfaringsmessige* i selvbiografien som presentert ovenfor handler i stor grad om hvordan man ved forskjellige formelle utprøvinger kan nærme seg sitt selv, i all sin splittethet. I den feministiske litteraturteorien har spørsmålet om å kunne hevde retten til et «jeg» som ikke er fullstendig og sluttet, blitt diskutert flere ganger. I «Å komme til skriften» skriver Cixous:

Skrive? Men om jeg skrev «JEG» hvem ville jeg være? Jeg kunne godt passere som «JEG» i det daglige uten å vite mer, men skrive uten å vite hvem-jeg, hvordan kunne jeg gjøre det? Jeg hadde ikke rett til det. Skriften var ikke den stedet for Sannheten? Sannheten er ikke den klar, tydelig og én? Og jeg uklar, flerfoldig, samtidig, uren. Gi avkall på det! Er du ikke det mangfoldiges demon? Alle personene som

jeg overrasker meg selv med å være i stedet for meg, mine uevnelige, mine monstre, mine hybrider, jeg mante dem til taushet (Cixous, 1996: 39).

Også i det litterære kom vi inn på spørsmålet om å gi plass for flertydigheten. Som vi har sett er det flere som vektlegger hvordan det å skrive et selv handler om å *skape* et «jeg» gjennom skriften. En del vi ikke har sett nærmere på er hvordan dette kan være en mulighet for å gripe rundt mer enn bare den individuelle erfaringen.

Erklæringen om at det å skrive om et «jeg» kan si noe om samfunnet utover seg selv, har vært viktig i synliggjøringen av den eksemplariske kvinnelige erfaringen i det selvbiografiske. I *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske* (2001), diskuterer Toril Moi hvordan det subjektive og personlige har blitt diskreditert i teorien, men at nettopp det personlige er nødvendig for å kunne diskutere menneskers eksistensvilkår på en inkluderende måte. For Moi handler det om å være bevisst et subjekts stilling i verden, og hun siterer Beauvoir som hevder at det «er umulig å kaste lys over sitt eget liv uten å belyse andres her og der» (Beauvoir som sitert av Moi, 2001:135).

I forlengelse av dagligspråkfilosofien, anerkjenner Moi at det aldri er mulig å snakke fullkomment universelt. Dermed er en nødt til å ta utgangspunkt i seg selv, og prøve å eksemplifisere ut fra dette. Dette er ikke en svakhet, men en styrke: Å eliminere utsigelsesposisjonen til den som snakker, er for Moi å eliminere muligheten til å si noe i det hele tatt. «Hvis ikke noe i teksten viser hva det faktisk innebærer å snakke som det ene eller andre subjektet, er det like greit å la være» (Moi, 2001: 58). Vi minnes på at det «å se sin egen erfaring som eksemplarisk, som en instans av en mer generell tilstand, ikke [er] det samme som å generalisere ut fra ett spesielt tilfelle» (Moi, 2001:132). Det å fremstille en enkelthistorie fra ett ståsted kan gi en veldig tankekraft som går utover det spesielle, uten at man mister av syne at det ikke er snakk om universelle kategorier. Det selvbiografiske blir her en filosofisk metode som gir kvinnen rett til språket, om hun bruker dette språket til å befeste sitt jeg eller vise dets mangfoldighet.

3.2.4 Dobbeltkontrakt og tilknytningskategorier

I spørsmålet om hva det er som markerer det selvbiografiske ender vi ofte med definisjoner basert på kategorier som ikke lar seg avgrense i teksten. Dette tar Paul de Man tak i i sin «Autobiography as deFacement» (1979). Her hevder han at det er unødvendig å prøve å definere selvbiografi som sjanger da forsøk på dette «seem to founder in questions that are both pointless and unanswerable. [...] Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition» (de Man, 1984: 68). Det er umulig å skille mellom

selvbiografi og fiksjon, hevder de Man, og man kan også like gjerne si at «Life produces autobiography, autobiography produces life» (de Man, 1984: 69). De Man ender opp med å komme frem til mye av det samme som Lejeune: Selvbiografi er ikke en sjanger, «but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts» (*Id.*: 70). Den endelige avgrensningen er ikke mulig, og igjen blir vi nødt til å se det *institusjonelle* for å guide vår leseforståelse.

Vi har allerede sett hvordan definisjonene av det selvbiografiske ofte legger vekt på hvordan vi som lesere møter tekster som balanserer mellom det faktiske og det fiktive. Kontrakten forfatteren inngår med leseren blir tillagt stor vekt, og ilegges avgjørende betydning for om vi møter en tekst på den ene eller andre måten. En som tar inn over seg i hvor stor grad dette spillet aldri er entydig er Poul Behrendt som lanserer tanken om en *dobbeltkontrakt*.

I Behrendts begrep ligger det ikke et forsøk på en sjangerdefinisjon, men på å vise hvordan lesere håndterer at skillet mellom fakta og fiksjon i større og større grad flyter ut. Dobbeltkontrakten tar utgangspunkt i at det tradisjonelt er to forskjellige kontrakter som utformes mellom forfatteren og leseren, lik de to paktene vi har blitt introdusert for av Lejeune. Den ene sier at alt som står i teksten er sant og har foregått i virkeligheten, mens den andre slår fast at alt er oppdiktet og kun eksisterer innenfor tekstens rammer. «For en traditionel betragtning er den ene kontrakt sagprosaens, den anden fiktionens. Men igennem det sidste halve århundrede er de to kontrakter i stigende grad blevet indgået på skrømt» (Behrendt, 2006: 19). Forfatterne opererer nå heller med en dobbeltkontrakt, hvor de lover å sannferdig beskrive seg selv og virkeligheten, samtidig som de skriver fiksjon.

Dobbeltkontrakten løser opp opposisjonen mellom det skjønnlitterære og det faktiske, og hevder at alt vi leser innenfor det *selvbiografiske rommet* på samme tid vil låne av det litterære og av sakprosaen. Denne tanken føres videre av Arne Melberg når han hevder at selvbiografien er *både og*: «Den er *både* litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyter seg ikke med fiksjon. Eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn» (Melberg, 2007:9). Behrendt hevder at denne *både og* fører til en sterkt engasjert leser. Likevel viser det seg at det er det *paratekstuelle og forfatteren* som i stor grad får rollen som konstituerende for våre lesermuligheter. Når Behrendt gir forfatteren rett til å stadig inngå eller oppheve en kontrakt med leseren ved intervjuer, sjangerbetegnelser og så videre, får forfatteren igjen fullstendig rett til å velge hvordan vi som lesere skal forholde oss til teksten: «I sin mest radikale form implicerer dobbeltkontrakten et forsøg på at udskifte den implicitte forfatter med forfatteren som empirisk person» (Behrendt, 2006: 27). Med dobbeltkontrakten ønsker

Behrendt å gi leseren større spillerom til å lese innenfor flere kategorier samtidig, men i dette arbeidet ender han opp med å gi mye makt til nettopp forfatteren og det *institusjonelle*.

En som ønsker å holde på fokuset på leseren, men bevege seg ut av det institusjonelle, er Susan Lanser. Hun ønsker å vise at det tross alt må være mulig å se hvordan våre lesninger av *den faktiske teksten* påvirkes av antatt eller ikke-antatt referensialitet til en verden. I «The 'I' of the beholder, equivocal attachments and the limits of structuralist narratology» (2005) understreker Lanser, som vi allerede vet, at det innad i en tekst med en homodiegetisk forteller ikke er noen utvetydige tegn som lar oss skille fiksjon fra fakta. Allvitenhet og indre fokalisering hos flere karakterer er gjerne tegn på fiksjon, men fraværet av dette betyr ikke at det er sakprosa. Lanser kapitulerer likevel ikke til en avhengighet av paratekstuelle tegn, eller en pakt med forfatteren. I kjølvannet av Foucault vet vi at forfatteren alltid vil ha en funksjon i vårt møte med tekst og spørsmålet vi må stille er ikke *om* vi vil lese forfatteren inn i verket, men *når og på hvilke måter*. For å undersøke dette kommer Lanser med begrepene *attachement* og *detachment*, eller *tilknytning* og *distansering* som sier noe om i hvor stor grad vi vil trekke den som har produsert teksten inn i vår forståelse av denne.

Lanser deler all tekstproduksjon i tre etter graden av tilknytning mellom forfatter og tekst. Først har vi de distanserte tekstene, hvor forfatteren funksjonelt sett er anonym fordi jeget som skrev dem ikke er tilknyttet noen meningsproduserende instans i teksten: Stoppskilt, et epos uten kjent forfatter, trosbekjennelser. Deretter har vi tilknyttede tekster som artikler, essay og brev. Disse tekstenes sannhetsgehalt avhenger av at forfatteren er den samme som det primære jeget, og et brudd på denne tilknytningen fører til reaksjoner og spørsmål om plagiat. Den siste kategorien er den hvor tilknytningen er tvetydig, og det er ifølge Lanser *disse tekstene vi kaller litteratur*. Deres plassering innenfor det litterære er hos Lanser gitt av nettopp den tvetydige tilknytningen vi finner mellom utsigelsesinstansen og forfatteren. Lanser ønsker å vise hvordan leseren ikke følger én leserkontrakt av gangen, men hele tiden leser med forskjellig grad av tilknytning og distansering mellom forteller og forfatter.

«What textual signals might lead us to take a formally fictional voice for the author's against our instructions to do otherwise?» (Lanser, 2005: 211), spør Lanser, og identifiserer fem *tilknytningskategorier (terms of attachment)* i teksten, som sier noe om hvor og når vi som lesere knytter et tekstlig subjekt opp mot en forfatter: «singularity, anonymity, identity, reliability and nonnarrativity» (*Id.*: 212). *Singularity*, eller *enhetlighet*, handler om at vi i større grad vil knytte sammen forfatter og tekstlig stemme om det bare er én som snakker på tekstens høyeste diegetiske nivå. *Anonymity*, eller *anonymitet*, viser til at vi i større grad vil

knytte fortelleren til forfatteren om det er fravær av egennavn i teksten, med mindre egennavnet vi møter er identisk med forfatterens.

Identity, eller *identitet* og *reliability* eller *pålitelighet* går begge ut på hvordan vi identifiserer likheter mellom et tekstlig subjekt og forfatteren. *Identitet* viser til at vi legger sammen alle identitetsmessige likheter vi oppfatter mellom forteller og forfatter, og ut fra dette slutter en større eller mindre tilknytning. Jo flere likheter vi finner når det kommer til kjønn, rase, alder, biografisk bakgrunn, yrke – desto større sannsynlighet er det for at vi knytter forfatter og forteller sammen. Identitetskategorien henger i en viss grad sammen med et jeks anonymitet: Lanser hevder at det gjerne må være markerte *forskjeller* mellom forfatter og forteller om vi ikke skal knytte sammen et ikke-navngitt «jeg» og forfatteren. Denne tilknytningen gjøres i enda sterkere grad når det er snakk om kvinnelige forfattere – hvor selv et avvikende egennavn gjerne ikke stopper lesere fra å gjøre en identitetstilknytning mellom forfatter og forteller. *Reliability*, eller *pålitelighet*, går på leserens følelse av at forfatteren og fortellerens *verdier og oppfatninger av verden sammenfaller* – en tilknytning som i størst grad blir hindret om vi oppfatter fortelleren som upålitelig.

Lansers siste kategori *nonnarrativity/atemporality* som vil jeg oversette til det *atemporale*, viser til hvordan vi behandler de delene av teksten som ikke gjengir fysiske handlinger på en annen måte. Som lesere lager vi en sterkere tilknytning mellom forteller og forfatter der hvor vi for eksempel møter passasjer som omhandler skrivning, sammenlignet med dialogpassasjer. Det er ofte i vekslingen mellom det atemporale og beskrivelser av handlingsforløp at vi i en og samme tekst kan veksle mellom å tilknytte og distansere forfatteren: Vi har en tendens til å lese fremleggelse av dialog og handling som tilhørende en fiktiv forteller, mens de atemporale elementene legges opp mot både den faktiske forfatteren og fortelleren.

Disse fem tilknytningskriteriene brukes for å vise i hvilken grad vi knytter opp og kobler fra forfatteren mot fortelleren. Lanser bruker også disse kriteriene for å skissere en plassering av det lyriske, dramatiske og fortellende langs en akse med større og mindre grad av tilknytning, hvor «lyric [is] the most attached, drama the most detached and narrative the most equivocal of the equivocal genres» (Lanser, 2005: 212). Dette sammenfaller med nærheten av forfatterens stemme i våre tre hovedsjangre slik vi har gjengitt tidligere. Lyrisk poesi leses gjerne med høyest tilknytningsgrad da vi her som regel møter én stemme, ofte anonym, det er gjerne lite handling, det er sannsynlig at vi knytter sammen utsigelsessubjektets og forfatterens holdninger, og at teksten spiller på forfatterens identitet. Drama er den sjangeren som i størst grad leses som distansert fra forfatteren, da vi her i

hovedsak møter utspilte handlinger og dialog. Vi har, om vi ser bort fra scene- og regianvisninger som forsvinner når dramaet spilles ut, som regel flere stemmer som snakker uten noen samlende instans, og det eneste som kan knytte an forfatteren til det hele er identitets- og pålitelighetskategoriene som splittes opp mellom de forskjellige sceneaktørene.

Mellom de mest og minst tilknyttede sjangrene finner vi fortellende tekster som kan bevege seg langs hele skalaen. Epos ligger i tilknytningstermer i stor grad tett opp til det dramatiske, mens tredjepersons heterodiegetiske fortellinger av en ikke-navngitt stemme ligner det lyriske. «Homodiegetic fiction emerges as the most equivocal of the equivocal genres, always technically detached and yet sometimes readily attachable» (Lanser, 2005: 213-214). Det er altså i førstepersonsfortellingen vi igjen sitter med mest tvetydighet. Her har vi igjen *både og*, tilknytning og distanse, fiksjon og fakta.

Sammen med de andre definisjonene av det selvbiografiske og tankene om det litterære som vi har sett på ovenfor, skal vi bruke Lansers fem kategorier videre i gjennomgangen av Duras' Indokina-syklus.

4. *Un barrage contre le Pacifique*

Un barrage contre le Pacifique er Duras' tredje bok, og den første hvor hun behandler tiden i Indokina. Her møter vi Suzanne og Joseph og deres mor som har ruinert seg på å kjøpe en ukultiverbar konsesjon, et landstykke som hvert år oversvømmes av Stillehavet og gjør jorda så salt at det ikke nytter å plante noe der. Fortelleren er ekstradiegetisk, personene presenteres i tredjeperson, men vi får til tider innsikt i hva enkelte av dem tenker og føler. Verket er i stor grad skrevet i passé simple, og ved flere anledninger gir fortelleren kommentarer som viser at hun vet hvor historien er på vei.

Romanen tegner opp et kritisk blikk på det koloniale Indokina, og vektlegger familiens håpløse posisjon, klassemessig på bunnen av det hvite sjiktet av samfunnet. Diskursen er stort sett kronologisk med hovedvekt på moren og hennes liv. Det er likevel enkelte analepser, som hovedsakelig viser forhistorien til karakterer og hvordan de har havnet der de er innenfor det koloniale systemet. Sentralt i verket er morens stadige veksling mellom håp og håpløshet i den umulige kampen hun utkjemper både mot det kulturelle og det naturlige systemet hun er fanget av. Vi får en aksentuering av individets utbytbarhet, og ser hvordan dette påvirker morens og barnas fortellervirksomhet på forskjellig vis. Hvilke muligheter som ligger i formuleringen av en livshistorie skal forfølges gjennom hele Indokina-syklusen, og i denne lesningen er det særlig den enkeltes histories mulighet til å påvirke egen selvoppfatning og vår felles historie som skal få vekt.

Verket er delt i to deler, hvor vi i del I presenteres for familien og slettelandet, barnas lengsel etter kino, musikk og bevegelse, og morens ønske om å få noe til å gro *der de er*. Det er her vi får utspilt mesteparten av historien mellom Suzanne og M. Jo, en mann som har flere likhetstrekk med elskereren i de senere verkene: M. Jo er sønn av en rik mann, kjører en Leon Bollé, går i hvit silkedress og bærer en stor diamantring. Han blir ikke fremstilt som kineser (han er tvert imot M. Jo – altså monsieur, et ord som konnoterer en viss status), men til gjengjeld er han stygg og uoppfinnsom. I *Un barrage contre le Pacifique* representerer M. Jo først og fremst en mulighet for familien til å forbedre sin økonomiske situasjon ved sin håpløse kurtise av Suzanne, som til slutt ender med at han gir henne en diamantring.

I del II forflytter vi oss inn i den tydelig klassedelte byen. Her prøver moren desperat å få solgt diamantringen, mens barna vandrer rundt på måfå i gatene, går på kino og søker etter noen som kan ta dem bort fra moren og konsesjonen. Suzanne møter igjen M. Jo, men avviser både ham og en annen mulig beiler, mens broren Joseph stikker av med en platinablond kvinne som senere skal føre både ham og Suzanne vekk fra slettelandet etter morens død.

4.1 Opphavsroman med selvbiografisk tilsnitt

Un barrage contre le Pacifique kom ut i 1950, og blir sett på som Duras' opphavsroman, «roman des origines». I denne teksten blir vi presentert for det universet og de medmenneskelige relasjonene vi skal finne igjen og igjen i Duras' verk.¹² Vi får møte det som har blitt kalt «la durasie, ces pays sans frontieres» (Saporta, 1985: 21),¹³ og flere mener at Duras etter dette «ne quittent pourtant pas vraiment ce lieu irrespirable» (Borgomano, 1985: 42).¹⁴ Flere av temaene og relasjonene vi skal møte videre, blir vist for første gang: Den brokete familien, den incestuøse kjærligheten til broren, det umulige forholdet til den rike mannen, havet og historiefortellingen. Ifølge den epokeinndelingen av Duras' verk som vi har lagt frem hører *Un barrage contre le Pacifique* til den første delen av hennes kunstneriske virke, som gjerne blir satt til å vare fra 1943-1960 «da Duras var relativt isolert som forfatter, og ganske ukjent for det store publikum, og da hennes verker etter sigende var preget av behaviouristiske idealer à la Hemingway og dos Passos» (Aarset, 2001: 12).

Un Barrage contre le Pacifique kommer ut i en tid hvor koloniherrdømmet vakler. Boken blir sett på som «direkte og virker sannferdig i sin skildring av en lite kjent side ved livet i koloniene», ifølge kritikeren i *Le Figaro littéraire* i 1950 (som sitert av Aasen, 2000: 52), men som lite tro mot Duras' liv. Boka blir Duras' gjennombrudd, og hun betegner den selv som «[I]e livre le plus populaire, le plus public, le plus facile que j'aie fait [...] On en a vendu cinq mille» (Bogaert, 2016 : 356).¹⁵ Flere ser på det som en skandale at den ikke vinner Goncourtprisen, men «un type du *Figaro* a écrit: ' Nous ne donnerons pas le Goncourt a une communiste.' C'était en 1950 et il y avait dans le *Barrage* un programme politique tout simple. C'était : on se taille, on laisse la colonie – l'Indochine – aux indigènes » (*Id.* : 357).¹⁶

Teksten blir gitt ut under den paratekstuelle betegnelsen «roman», og flere lesninger legger vekt på hvordan dette er en tradisjonell roman som følger satte former. Bruken av ekstradiegetisk forteller, passé simple og kronologi er lite nyskapende. Men for eksempel Aarset understreker at: «*Un barrage...*[er] noe langt mer enn en tradisjonell, litt gammelmodig roman; den er et verk som på forbilledlig måte greier å kombinere en engasjert, systemkritisk diskurs med en litterær følsomhet» (2001: 53), og at den «utfordrer vårt

¹² Det er ikke bare i Indokina-syklusen vi finner spor av *Un barrage contre le Pacifique*. Familierelasjonene, barndom i det franske Indokina og kritikk av det koloniale systemet, spiller inn i for eksempel *Des journées entières dans les arbres*, *Agatha*, *La vie tranquille*, og verkene som utgjør India-syklusen

¹³ «Durasia, disse landene uten grenser».

¹⁴ «forlot aldri virkelig dette kvelende landskapet».

¹⁵ «[d]en mest populære, mest offentlige, enkleste boken jeg har skrevet [...]. Den ble solgt i fem millioner eksemplarer.

¹⁶ «en fyr i *Figaro* skrev: 'Vi gir ikke Goncourtprisen til en kommunist'. Det var i 1950 og i *Demningen* var det et enkelt politisk program. Det var: vi trekker oss tilbake, vi overlater kolonien – Indokina – til de innfødte».

politiske engasjement. Således er denne boken Marguerite Duras første byggesten i den litterære «demning» hun selv etter hvert bygget mot kolonialismens Stillehav av undertrykkelse, bedrageri og korrupsjon» (*Id.*: 54). I motsetning til de senere verkene hvor vi skal se hvordan det er de forskjellige *formelle* kategoriene som i større grad har skapt debatt om verkenes selvbiografiske tilhørighet er det i *Un barrage contre le Pacifique* tekstens *tematiske* skildring av Indokina som har plassert den nær forfatteren.

Teksten gir inntrykk av å skulle presentere en sannhet, men heller enn et spørsmål om *personlig sannhet*, er det snakk om hvordan enkeltmenneskene er del av et univers som har en *historisk referensialitet*. I like stor grad som den behandler enkeltmennesker og deres skjebner, viser romanen frem et sosialt system. En slik lesning kan finne støtte i det formelle: Verket er skrevet i *passé simple*, har en ekstradiegetisk forteller, og karakterer gitt ved tredjeperson og egennavn. Dette gir en tekst hvor det er avstand mellom de som handler og forfatteren. I *Litteraturens nullpunkt* skriver Roland Barthes at bruken av tredjeperson er: «forfatterens viktigste middel til å forme verden på den måten han vil» (1996: 34). Det å benytte seg av et «han» istedenfor et «jeg» er en formell manifestering av det mytiske, «en klar pakt mellom samfunn og forfatter» (*Ibid.*), som Barthes mener hentyder til det romanmessige. Det interessante er at *denne måten å skrive en roman på ligger tett opp mot historieskrivningen*. *Passé simple* er en verbtid som kun benyttes i det skriftlige, og Barthes situerer bruken av denne til en tid da det var «en nær forbindelse mellom romanen og historieskrivningen» (1996: 29). Slik er den passende for å etablere et «selvforsynende univers som lager sine dimensjoner og sine grenser og innenfor dem plasserer tid og rom, menneskene, gjenstandene og mytene» (*Ibid.*). Ved å benytte seg av tredjeperson og *passé simple* fremstår nettopp *Un barrage contre le Pacifique* som en helhetlig, sluttet historie hvor det er de betydningsfulle linjene som blir fremstilt «ikke en kaotisk verden som ligger åpent utbredd. Bak *passé simple* skjuler det seg alltid en demiurg, en gud eller en forteller» (*Id.*: 30). Ved å benytte seg av en ekstradiegetisk forteller og *passé simple* legges det inn et overblikk som i det formelle løfter historien fra det individuelle til det allmenne, det historiske.

Det som har gjort at *Un Barrage contre le Pacifique* har hatt en viktig plass i diskusjonen om den selvbiografiske Duras er hovedsakelig ikke enkeltmenneskene som portretteres i boka, men det formelle og det tematiske ved den historiske bakgrunnen og systemet menneskene skrives inn i. Ut fra det *tekstlige* som er fremstilt ovenfor, er det tydelig at vi er langt unna Lejeunes *selvbiografiske pakt* hvor forfatter, forteller og protagonist er den samme, og vi har heller ikke noe som ligner Beaujours søkende selvportrett. Det nærmeste vi kommer innpass i en selvbiografisjanger er det *tematiske* elementet. Dette kan sies å legges

frem ut fra en *performativ biografisme*, hvor elementer fra levd liv brukes for å gjøre teksten mer realistisk. Det er i skildringen av koloniveldet, som vi har sett at blir oppfattet som sannferdig både da romanen kom ut og av senere resepsjon, at vi finner tilknytningen til Duras' liv. Denne tilknytningen fører til at vi leser boka ut fra en behrendtsk dobbeltkontrakt, slik for eksempel Aasen skriver at «dette er en *roman*, tilsynelatende fiktiv, skrevet i tredje person, og kan leses som fiksjon uten direkte forbindelse til forfatterens liv. Men når leseren har fått kjennskap til Marguerite Duras og ikke minst til hennes egne kommentarer, er ikke romanen ren fiksjon lenger» (Aasen, 2000: 17). Aarset på sin side, hevder at «boken blir til dels en selvbiografisk beretning, skrevet i romans form med de dikteriske friheter en forfatter kan tillate seg» (Aarset, 2001: 18).

Særlig Duras' egne kommentarer har her hatt stor innvirkning på hvordan vi oppfatter teksten som *tilknyttet*, da hun i flere intervju hevder sannheten av det miljøet hun forteller om. For eksempel sier hun i et intervju i 1969: «Vous savez, le barrage contre le Pacifique, je ne l'ai pas inventé ! C'est une chose que j'ai vécue» (Bogaert, 2016: 153).¹⁷ Lesningene og kommentarene om det biografisk funderte i verket skjøt dog *virkelig* fart etter at *L'Amant* kom ut i 1984. Dette er et verk som vi skal se at i stor grad tematiserer muligheten for å si noe sant om levd liv, og det ble sett på som en sensasjon hvor den reserverte forfatteren Duras endelig utleverte sin historie. I *L'Amant* knyttes forfatter og forteller tettere sammen, og ved å eksplisitt henviser til tidligere verk, får vi også et nytt blikk på for eksempel *Un barrage contre le Pacifique*.

I 1985, knapt ett år etter utgivelsen av *L'Amant*, utgir *L'ARC* et temanummer om Marguerite Duras, og her blir mye av Duras' tidligere arbeid studert i lys av hennes nyeste bok. I artikkelen «Une femme sans aveu» skriver Marceile Marini: «Nous voudrions bien croire qu'il est possible [...] d'accéder un jour à la vérité de son passé et de son être. Avec *L'Amant*, on veut en faire la preuve. Alors toutes les œuvres antérieures deviennent à la fois clairement autobiographiques et menteuses» (Marini, 1985: 9).¹⁸ Ved at *L'Amant* leses som uttrykk for Duras' liv, plasserer også hennes tidligere verk seg annerledes. Det er særlig Lansers tilknytningskategorier om *identitet* og *pålitelighet* som dras inn i denne (om)vurderingen av *Un barrage contre le Pacifique*. Disse to kategoriene veier tydeligvis tungt, da for eksempel min folio pocketutgave fra 1978 ikke lenger bærer den opprinnelige definisjonen «roman». I tillegg finner vi i denne utgaven et forord som oppsummerer boka.

¹⁷ «De vet, jeg har ikke funnet på demningen mot Stillehavet! Det er noe jeg har opplevd».

¹⁸ «Vi vil gjerne tro det er mulig [...] å en dag få tilgang til sannheten om vår fortid, vårt vesen. Med *Elskeren* vil vi bevise det. Dermed blir alle de tidligere verkene tydelig selvbiografiske og løgnaktige».

Denne begynner med å presentere «la mère» og hennes forhistorie som har plassert henne på den udyrkbare konsesjonen. På slutten av introduksjonen finner vi likevel også noen ord om forfatteren Margurite Duras: «L'auteur, née en Cochinchine, a mis beaucoup d'éléments autobiographiques dans ce récit» (UB: 8).¹⁹ Hvis vi leser verket ut fra en institusjonell strategi, går det fra å være uttalt fiktivt til å være situert i et hybridlandskap: Det understrekes at dette ikke er biografisk korrekte opplysninger, men samtidig fremheves tilknytningen til forfatterens egen historie og meninger om koloniveldet.

4.2 Utbytbarhet

I *Un barrage contre le Pacifique* er det skildringen av livet i kolonien for de fattige hvite og de innfødte som får hovedvekt – eksemplifisert ved morens historie. Både Aarset og Aasen legger vekt på den sosiopolitiske rammen vi møter som setter enkelthistorien i kontekst, og gjør morens skjebne til «et bilde på helt generelle feil ved selve kolonisystemet» (Aarset, 2001: 36). Denne vekslingen mellom den individuelle og den allmenne historien er en vi skal se at aksentueres på mange måter. I kolonisystemet slik det presenteres i *Un barrage contre le Pacifique*, får enkeltmennesket særdeles lite verdi. Menneskene blir veid etter sin økonomiske nytte, og er lett utbyttable. Det er talende når fortelleren i begynnelsen av del II forteller oss at: «Le latex coulait. Le sang aussi. Mais le latex seul était précieux, recueilli, et recueilli, payait. Le sang se perdait. On évitait encore d'imaginer qu'il s'en trouverait un grand nombre pour venir un jour en demander le prix» (UB: 169).²⁰ Det er produktet som har verdi, produksjonskostnaden i menneskeliv blir ikke vurdert. Dette kommer vi tilbake til flere steder, og særlig nærgående er den utdypende granskingen fortelleren gir oss av korporalen som er med på å bygge veien over slettelandet.²¹ Det er likevel ikke bare innenfor arbeidet at individualiteten på slettelandet forsvinner, også i det dagligdagse er det snakk om masser, heller enn enkeltmennesker. Dette kommer i stor grad av den veldige overfloden av barn, som fødes i en syklisk rytme av de innfødte kvinnene. Like sikkert som de repeterte fødslene er den stadig gjentagende døden, da det verken finnes nok mat eller omsorg til å holde alle i live. Så ofte dør et barn, at det ikke lenger er noen som sørger over dem eller lager markerte

¹⁹ «Forfatteren, født i Indokina, bruker mange selvbiografiske elementer i denne teksten» (min oversettelse)

²⁰ «Gummien rant. Blodet også. Men bare gummien var verdifull og ble samlet opp, og når den var samlet opp, betalte den seg. Blodet tapte seg. Man unngikk fremdeles å forestille seg at det en dag ville komme en mengde mennesker og forlange prisen for dette» (DmS: 112).

²¹ Se side 244-246 i *Un barrage contre le Pacifique*, side 160-162 i *Demning mot Stillehavet*.

graver, «Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs» (UB: 118).²²

Også Suzanne og Joseph kan i enkelte tilfeller se ut til å ha adoptert en kynisk tilnærming til mennesker som utbyttbare, som middel og ikke som mål. De lengter begge etter noen som skal komme og ta dem vekk fra slettelandet: For Joseph er det snakk om en stereotyp platinablond kvinne som røyker 555-sigaretter, mens Suzanne ser for seg en jeger. Hvem de *er* har lite å si, det er *funksjonen* disse drømte menneskene har, som er viktig. Suzanne har flere beilere gjennom historien, men de representerer det samme. Når hun møter den rike Barner i byen, kryssklipper hun til M. Jo: «Suzanne se souvint des mains de M. Jo qui cherchaient à toucher ses seins. Celles de Barner sur mes seins ce sera pareil. *Le même genre de mains*» (min utheving, UB: 215-16).²³ På samme vis vandrer tankene hennes når M. Jo sier at hun er vakker, til andre som har sagt det samme: «C'était donc la troisième fois qu'on le lui disait» (UB: 44).²⁴ Suzanne omgår de forskjellige beilerne med en slags skjødelsøshet, en desinteresse over hvem det er hun gir seg hen til. Når hun viser seg naken for M. Jo, er det ikke for å vise seg for *ham*, men fordi «elle, elle était là aussi, bonne à être vue. [...] Ce n'était pas fait pour être caché mais au contraire pour être vu et faire son chemin de par le monde, le monde auquel appartenait quand même celui-là, ce M. Jo» (UB: 73).²⁵ M. Jo er en del av verden, og hun kan like gjerne vise seg for ham som for andre, på samme vis som hun etter å ha ligget med Agosti svarer morens «au fond il n'est pas mal ce fils Agosti», med: «il est comme tout le monde» (UB: 355).²⁶ Hans oppdrag er å føre henne inn i det seksuelle – det kunne vært hvem som helst.

Denne likegyldigheten overfor hvem det er som ser på Suzanne, og eventuelt også utnytter henne seksuelt, fører an til en prostitusjonstankegang hvor kroppene er utbyttbare og opphav til økonomiske transaksjoner. I møte med et valg mellom forskjellige diamantringer fra M. Jo kommer Suzannes økonomiske holdning til deres forhold til syne: Det handler ikke om en sentimental eller estetisk verdi: «son importance n'était ni dans son éclat, ni dans sa beauté mais dans son prix, dans ses possibilités [...] d'échange. C'était un objet, un intermédiaire entre le passé et l'avenir. C'était un clef qui ouvrait l'avenir et scellait

²² «Barna vendte simpelthen tilbake til jorden akkurat som mangoene som falt ned fra trærne» (DmS: 76).

²³ «Suzanne husket hendene til herr Jo når han forsøkte å ta på brystene hennes. Barners hender på brystene mine vil bli det samme. *Samme slags hender*» (min utheving, DmS: 142).

²⁴ «Dette var altså tredje gang at noen sa det til henne» (DmS: 27).

²⁵ «Og hun – hun var der, klar til å bli sett, det var bare å åpne døren. [...]. En kropp var ikke skapt for å holdes skjult, men tvert imot for å bli sett og for å skape seg en vei gjennom verden, og til verden hørte tross alt også han, denne herr Jo» (DmS: 46).

²⁶ «Han er i grunnen ikke så verst, unge Agosti. / [...] han er som alle andre» (DmS: 232).

définitivement le passé» (UB: 126).²⁷ Barna har vokst opp i koloniveldet, og de har et annet blikk på utviskingen av det individuelle enn moren har. For dem kan nettopp utslettelsen av sitt selv i blant betones som noe positivt. De har sett hvor lite individet skiller seg fra massen, og hvorfor skulle man ikke da kunne løfte seg inn i en helt annen historie? Håpet er å bytte ut sin rolle med en lik de som finnes på kinolerretet: «On voudrait bien être à leur place. Ah ! comme on le voudrait» (UB: 189).²⁸ Barna er fascinert av veien, av byen, av bevegelsen – av utbyttbarheten som en *mulighet*, mens moren, som vi nå skal se, insisterer på sin egen individualitet, sin egen historie.

4.3 Den skapende fortellingen

Vi blir flere ganger presentert for hvordan morens «malheur venait de son incroyable naïveté» (UB: 25).²⁹ Etter sin manns død jobbet hun i ti år som pianist på L'Eden Cinéma for å få råd til å kjøpe en konsesjon, og slik sikre fremtiden til familien. Men i dette kjøpet var hun «désespérément ignorante du grand vampirisme colonial» (UB: 25),³⁰ og forstod ikke at man var nødt til å bestikke funksjonærene for å få en konsesjon det faktisk går an å leve av. Dermed ender familien opp som den fjerde som får tildelt den samme, udyrkbare konsesjonen som hvert år blir oversvømt av Stillehavet. Historien er ikke enestående, som innehaveren av den lokale kaféen sier: «C'aurait pu être la sienne, celle de chacun des concessionnaires de la plaine» (UB: 53).³¹ Likevel er det denne historien moren griper til i sin desperate kamp for å hevde sin individualitet.

Det er ved å gjenfortelle historien om den udyrkbare konsesjonen og sette den i sammenheng, at moren klarer å gjennomskue det koloniale systemet og dets base i menneskenes utbyttbarhet.

Point par point elle leur racontait son histoire et leur parlait longuement de l'organisation du marché des concessions. [...] Elle leur parlait dans l'enthousiasme, ne pouvant résister à la tentation de leur faire partager sa récente initiation et sa compréhension maintenant parfaite de la technique concussionnaire des agents de Kam. Elle se libérait enfin de tout un passé d'illusions et d'ignorance et c'était comme si elle avait découvert un nouveau langage, une nouvelle culture, elle ne pouvait se rassasier d'en parler. Des chiens, disait-elle, ce sont des chiens. Et les barrages, c'était la revanche. Les paysans riaient de plaisir (UB: 56).³²

²⁷ «Betydningen lå ikke i glansen, heller ikke i skjønnheten, men i prisen, [...] diamanten som byttemiddel. Den var et objekt, et mellomledd mellom fortid og fremtid. Den var en nøkkel som kunne åpne fremtiden og definitivt lukke fortiden» (DmS: 82).

²⁸ «Alle ville gjerne være i deres sted. Å, så gjerne de ville det!» (DmS: 126).

²⁹ «Ulykken kom av hennes utrolige naivitet» (DmS: 15).

³⁰ «Håpløst uvitende om den enorme kolonivampyren» (DmS: 15).

³¹ «Historien kunne ha vært om ham eller om hvem som helst som hadde konsesjon» (DmS: 33).

³² «Punkt for punkt fortalte hun dem sin egen historie og snakket lenge om hvordan konsesjonsmarkedet ble ordnet. [...] Hun snakket med begeistring og kunne ikke motstå fristelsen til å la dem ta del i sin nye viten og perfekte forståelse av funksjonærenes pengeutpressing i Kam. Hun frigjorde seg endelig fra en fortid med

Ved å fortelle frigjør hun seg fra sine fortidige illusjoner, oppdager et nytt språk. Hun samler krefter til å bekjempe systemet, både det koloniale og det naturgitte, ved sine demninger mot Stillehavet. Aarset skriver om hvordan morens innsikt og opprørsvilje vokser frem gjennom

repetert *narrativ* aktivitet; man får inntrykk av at det er gjennom å formulere og strukturere sin egen, selvbiografiske beretning om og om igjen, henimot perfektjon, at den større og dypere *forståelsen* av de generelle samfunnsforholdene vokser frem hos henne – et prosjekt som ikke er så aldeles ulikt Duras' eget prosjekt med sine mange Indokina-fortellinger (Aarset, 2001: 37).

Gjennom denne stadige gjenfortellingen av historien, klarer hun å engasjere bøndene på slettlandet og få dem med i det utopiske arbeidet hennes demninger er. Her gis talehandlingen vekt som det som endrer virkeligheten: «Un rien avait suffi à les faire sortir de leur passivité. Une vieille femme sans moyens *qui leur disait* qu'elle avait décidé de lutter les déterminait à lutter comme s'ils n'avaient attendu que cela depuis le commencement des temps» (min utheving *UB*: 54).³³ Ved å gjenta sin historie og innse hvordan denne ligner de andres, ønsker moren å bryte det sykliske nederlaget mot Stillehavet, mot barna som dør uten å etterlate seg spor, mot koloniveldet som gjør dem alle utbyttable. I første omgang kan det se ut som hun lykkes: Hun vekker bøndene på slettlandet fra sin passive tilværelse – og de setter i gang konstruksjonen av demningene. Men demningene faller sammen når juliflommen kommer, og alt går tilbake til det gamle, bare med en mor som er enda nærmere håpløshetens rand.

4.4 Den sykliske fortellingen

Etter at demningene brister er det som om den narrative aktiviteten som tidligere var et arbeid for å bryte ut av det sykliske, selv blir en del av det samme sykliske systemet. Hun setter sin lit til at en deskriptiv forklaring av hvordan hennes liv har blitt formet av dette systemet skal kunne nå frem og føre til endring, slik hennes og bøndenes holdning endret seg ved historiefortellingen. Når dette ikke skjer, klarer hun ikke annet enn å fortsette innenfor den stadig gjentagende diskursen, hennes repetisjon *av* historien speiler repetisjonen *i* historien. Slik blir moren identisk med sin historie, og det er ved denne de definerer henne. Når for eksempel forholdet mellom hotellvertinnen og moren skal stadfestes i del II, er det nettopp

illusjoner og uvitenhet; det var som hun hadde oppdaget et nytt språk, en ny kultur, hun måtte snakke om det. Hunder sa hun, de er hunder. Og demningene, det var hevnen. Bøndene lo godt» (*DmS*: 36).

³³ «En liten sak hadde vært nok for å få dem ut av passiviteten. En gammel kvinne uten midler som *sa til dem* at hun hadde bestemt seg for å slåss, fikk dem til å slåss som om det bare var det de hadde ventet på siden tidenes morgen» (min utheving, *DmS*: 34).

ved kjennskap til morens historie at dette gjøres: «Carmen connaissait bien la mère, l’histoire des barrages, l’histoire de la concession, etc.» (UB: 183).³⁴

Demningen mot Stillehavet blir morens holdepunkt, og like regelmessig som fødselen og døden av barna på slettlandet veksler hun mellom å se på denne demningen med håp og håpløshet. Dette viser seg for eksempel i hennes hvileløse planting på den øverste delen av konsesjonen som ikke blir oversvømt: «[I]l ne se passait pas de jour sans qu’elle plante quelque chose, n’importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, *qui pousse simplement*» (min utheving UB: 115).³⁵ Det handler ikke lenger om resultatet, men om at *noe skal vokse*, historien fører ikke lenger til en vekkelse av bøndene, *men den fortelles*. Etter hvert nederlag følger en periode med håpløshet, men det tar ikke lang tid før hun igjen finner nye muligheter: «et en trois jours elle prit l’habitude de tabler l’avenir sur la vente du phonographe comme elle l’avait fait sur l’hypothèque des cinq hectares, sur la bague de M. Jo et plus généralement et plus durablement, sur les barrages» (UB :252).³⁶ Demningene er hennes historie, og hun klarer ikke slippe troen på at de en gang skal holde, at fortellingen av hennes historie en gang kan bli en annen.

I sin artikkel «*Un barrage contre le Pacifique* : autoportrait et Lieu Mnémonique» skriver Claire A. Lidenlaub om hvordan «la mère représente le destin colonial de tout un peuple. Avec sa mémoire cyclique et statique, cette femme désespérée s’enracine à son lieu de victimisation. Elle y souffre en vain et chaque barrage détruit l’entraîne un peu plus vers la folie» (1996: 91).³⁷ Slik livet på slettlandet fortsetter på tross av håpløsheten, fortsetter moren igjen og igjen, med å plante, med å fortelle. I denne stadige gjentakelsen blir hennes fortellerhandling nesten like hensynsløs som naturen, som livet: «Pourquoi avait-elle recommencé ? peut-être qu’elle était folle. La vie était terrible et la mère était aussi terrible que la vie» (UB: 141).³⁸

³⁴ «Carmen kjente godt moren, historien om demningen, historien om konsesjonen osv.» (DmS: 121).

³⁵ «[Det] gikk [...] ikke en dag uten at hun plantet ett eller annet, hva som helst, bare det grodde og ble til trær eller frukt eller blad eller ingenting, *bare det grodde simpelthen*» (min utheving, DmS: 74).

³⁶ «Og i tre dager baserte hun fremtiden på salget av grammofonen slik som hun tidligere hadde gjort med konsesjonen på de fem hektarene, på ringen fra herr Jo og ikke minst på demningene» (DmS: 166).

³⁷ «Moren representerer den koloniale skjebnen til et helt folk. Med sitt sykliske og statiske minne rotfester denne desperate kvinnen seg i sin offerrolle. Hun lider forgjeves, og hver ødelagte demning bringer henne litt nærmere galskapen».

³⁸ «Hvorfor hadde hun begynt igjen? Kanskje hun var gal. Livet var forferdelig og moren var like forferdelig som livet» (DmS: 92).

4.5 Fortelling, stillhet og søvn

I de håpløse periodene går morens repetisjon av historien over i en avstandtagen fra det narrative, ved søvn og meningsløse rop. Begge disse elementene er gjentakende utover i Duras' verk, og har blitt studert av flere, som elementer som viser både desperasjon og håp om endring. Leah Hewitt skriver: «The value of silence remains ambivalent in Duras's texts, since it is both the sign of a suppression of women's voices and the sign of their power, their rebellion» (1990: 107). Ropet og søvnen ligner hverandre i hvordan de er en fallitterklæring overfor det å kommunisere via ord. Når vi får vite at moren «prenait ses pilules et elle dormait. Toujours, dans les périodes difficiles de sa vie elle avait dormi comme ça» (*UB*: 196),³⁹ eller at hun «ne criait pas pour mieux faire entendre des choses qu'elle aurait voulu qu'on comprenne. Elle gueulait à la cantonade n'importe quoi, des choses sans rapport avec ce qui se passait dans le même moment» (*UB*: 20),⁴⁰ er dette en fallitterklæring overfor denne stadige narrative aktiviteten hun bedriver som ikke fører noe sted. Men det er også et opprør ved at det bryter den sykliske fortellingen, og erstatter den med stillhet og meningsløse skrik.

I *Un barrage contre le Pacifique* virker denne stillheten, disse ropene likevel først og fremst å være markører på det fullstendige nederlag til denne moren. Hun har forsøkt å forstå systemet nettopp ved det narrative, men ikke kommet videre. «Elle avait aimé démesurément la vie et c'était son espérance infatigable, incurable, qui en avait fait ce qu'elle était devenue, une désespérée de l'espoir même» (*UB*: 142).⁴¹ Hennes stadige håp, hennes stadige gjentakelse av historien, er det som til slutt knekker henne.

La fin de la mère ressemble ainsi à celle de *La Femme du Gange*, qui 'meurt de se souvenir' (*Parleuses* 120) : elle meurt de l'impossibilité d'oublier, dans une autodestruction prédite par Joseph qui donne la première référence au titre «Je suis sûr que toutes les nuits elle recommence ses barrages contre le Pacifique» (*Barrage* 329) (Lidenlaub, 1996 : 91).⁴²

Moren dør av å ikke klare å bevege seg vekk fra historien, løsrive seg fra minnene, og i de senere verkene skal vi se hvordan denne umuligheten for å glemme til slutt gir en morsskikkelse som har forsvunnet inn i den stumme håpløsheten.

Morens narrative aktivitet er ikke konstruerende, slik vi skal se det senere i Indokinasyklusen, men et beskrivelsesarbeid hvori ingenting fornyes, hvor rammene som allerede er

³⁹ «Moren sov faktisk hele dagen. Hun tok pillene sine og hun sov. I de vanskelige periodene i livet hadde hun alltid sovet på den måten» (*DmS*: 130).

⁴⁰ «skrek ikke for at de skulle høre bedre hva hun ville si dem. Hun brølte hva som helst på måfå, det kunne være uten sammenheng med det som skjedde i øyeblikket» (*DmS*: 11).

⁴¹ «Hun hadde hatt en grenseløs kjærlighet til livet, og det var hennes utrettelige, uheldbredelige håp som hadde gjort henne til det hun var nå, en kvinne som selve håpet hadde gjort desperat» (*DmS*: 93).

⁴² «Morens endelikt ligner den til *La Femme du Gange*, som 'dør av å huske' [...]: hun dør av umuligheten for å glemme, i en selvdestruksjon som blir forutsagt av Joseph, som gir den første referansen til tittelen: 'Jeg er sikker på at hver eneste natt så begynner hun igjen med sine demninger mot Stillehavet [...]».

satt bare forsterkes. Det er disse rammene barna ønsker å bryte ved nettopp å gå på kino, bli noen andre. «Et c'était là la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes» (UB: 183).⁴³ Der hvor det ikke nytter å gjenta den samme historien, ser barna etter en helt annen historie, en helt annen virkelighet. Den finner de på kino, i drømmene om alt som beveger seg bort fra slettelandet. Det blir som med hesten de kjøper på begynnelsen av romanen, som i seg selv ikke er noe særlig, men som ved sin kontaktflate til verden utenfor muliggjør at man ved å forflytte noe fra denne ørkenen kan gjøre det om til noe annet, noe tellende: «même d'un désert, où rien ne pousse, on pouvait encore faire sortir quelque chose, en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde» (UB : 13).⁴⁴

De drømmer om å utslette seg selv og innta rollene til de som er på kinolerretet, sette seg i en bil og la alt det som finnes på slettelandet legges bak dem. Likevel innser de at morens historie er en de ikke kan dra ifra, den vil alltid være deres opphav: «Il ne pourrait jamais les oublier, prétendait-il. Il ne pourrait jamais l'oublier elle, ou plutôt ce qu'elle avait enduré. / – C'est comme si j'oubliais qui je suis, c'est impossible» (UB: 281).⁴⁵ Morens historie klarer ikke å endre deres virkelighet, men den påvirker hvordan de ser på verden, deres oppfatning av hvor de kommer fra. Til slutt i verket møter vi også morens siste forsøk på å la sin historie telle utover seg selv. Hun skriver et siste brev til funksjonærene i Kam: «Parce qu'il me semble encore que ma situation, si vous la connaissiez bien, pourrait pas vous laisser complètement indifférent» (UB: 288).⁴⁶ På tross av de utallige nederlagene tror hun fortsatt at den narrative aktiviteten kan endre deres syn, slik den endret hennes og bøndernes syn på sin egen posisjon. Moren forsøker å vise frem hvordan enkeltmenneskene rammes av det systemet hun har blitt bevisst gjennom språket, ved nettopp å stille til skue konsekvensene igjen og igjen, ved aldri å tie stille: «et tant que je vivrai, jusqu'à mon dernier souffle, toujours je vous en parlerai, toujours je vous raconterai dans le détail ce que vous m'avez fait, ce que vous faites chaque jour à d'autres que moi et cela dans la tranquillité et dans l'honorabilité»

⁴³ «Og det var det viktigste; hun måtte fremfor alt frigjøre seg fra moren som ikke kunne forstå at man kunne oppnå frihet og verdighet i livet med andre våpen enn de hun mente var gode» (DmS: 121).

⁴⁴ «det kunne til og med komme noe ut av en ørken der ingenting gror. Man kunne frakte folk gjennom den, folk som bor andre steder, folk som lever i verden» (DmS: 7).

⁴⁵ «Han ville aldri kunne glemme det, sa han. Han ville aldri kunne glemme henne, eller rettere sagt, det hun hadde gjennomgått. / – Det er som om jeg skulle glemme hvem jeg er, det er umulig» (DmS: 184).

⁴⁶ «Jeg tror nemlig at hvis De virkelig kjente godt til min situasjon, så ville De ikke forbli likegyldig» (DmS: 189).

(UB: 289).⁴⁷ Hun ønsker å gjøre sin historie kjent, umulig å gå forbi, slik at det ikke lenger er mulig å fortsette i den samme syklusen.

Après moi, personne ne viendra ici. [...] Car si jamais vous réussirez à me faire partir, lorsque vous viendriez montrer la concession au nouvel arrivant, [...] c'est-à-dire les cinq hectares trompe-l'œil du haut, cent paysans viendraient vous entourer. «Dites à l'agent cadastral, diraient-ils au nouveau concessionnaire, de vous mener sur le reste de la concession. Une fois là vous enfoncerez votre doigt dans la boue de la rizière et vous le goûterez. Croyez-vous que le riz puisse pousser dans le sel ? [...] ». Et vous, vous ne pourrez rien faire contre les paysans car si vous voulez essayer de les faire taire il vous faudra vous faire escorter par des miliciens armés. (UB : 292)⁴⁸

Håpet er at den narrative aktiviteten hun har bedrevet *skal* ha endret noe, *skal* gjøre det mulig å bryte syklusen. Men Joseph sender aldri brevet, han bestemmer seg for

de la garder toujours. Lorsqu'il la lisait il se sentait devenir comme il aimait être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam (UB: 284).⁴⁹

Bestemmelsen om å ta med seg morens historie videre, og ved dette en dag kanskje kunne hevne hennes nederlag, er en vi skal møte igjen og igjen utover Indokina-syklusen. Men da er denne beslutningen båret av datteren i familien, den skikkelsen vi etter hvert skal se at vi i stor grad vil knytte opp mot Duras selv.

4.6 En individuell samfunnshistorie

I *Un barrage contre le Pacifique* får vi presentert morens kolonihistorie, som danner bakgrunnen for de tre neste verkene i Indokina-syklusen. Som vi så innledningsvis er det et verk hvor fiksjonspreget ofte har blitt fremhevet ettersom man har kunnet dokumentere at det rommer flere biografiske feilopplysninger. Men i presentasjonen av koloniveldets veldige korrupsjon og hensynsløshet, mente samtidige kritikere som vi så å finne en roman som var «sannferdig i sin skildring av en lite kjent side ved livet i koloniene» (som sitert av Aasen, 2000: 52), mens Aarset ser en «engasjert, systemkritisk diskurs med en litterær følsomhet», som «utfordrer vårt politiske engasjement» (2001: 53). Morens ønske om å beskrive verden og ved dette få til en endring, eller i hvert fall muligheten for å bli sett med et *rettferdig og*

⁴⁷ «Og så lenge jeg lever, til mitt siste åndedrag, vil jeg si det til Dem, jeg vil fortelle Dem i detalj hva De har gjort mot meg, hva De gjør hver dag mot andre som er i samme situasjon, og det rolig og skikkelig» (DmS: 190).

⁴⁸ «[Etter meg vil ingen komme hit.] For hvis de noensinne lykkes i å få meg til å reise og De kommer for å vise frem jordstykket til en nykommer, det vil se de fem hektarene som er en bløff, så vil hundre bønder komme rundt dere. 'Si til matrikkelfunksjonæren,' vil de si til nykommeren, 'at han skal vise Dem resten av jorden. Der skal De stikke fingeren i rismarken og smake på den. Tror noen at ris kan vokse i salt? [...]'. De kan ikke gjøre noe mot bøndene, for hvis De ønsker at de skal tie, måtte De bli eskortert av væpnet milits» (DmS: 192).

⁴⁹ «beholde det for bestandig. Da han leste brevet, følte han at han ble slik han gjerne ville være – i stand til å drepe funksjonærene i Kam hvis han hadde møtt dem. Det var slik han ville være hele sitt liv, uansett hva som kom til å skje, selv om han skulle bli svært rik. Dette brevet ville være mye nyttigere for ham enn det noen gang ville være i hendene på funksjonærene i Kam» (DmS: 186).

kjærlig blick, er bærende i *Un barrage contre le Pacifique*. Selv om moren ikke lykkes i dette, er det kanskje nettopp dette Duras får til ved å skrive denne romanen? Her heves den individuelle historien opp til et eksemplifiserende nivå, som stiller til skue en historisk virkelighet, og slik gir mulighet til å endre vår oppfatning av det franske, koloniale Indokina.

Det paradoksale er at den tilknytningen som finnes mellom Duras og verket fungerer begge veier: Vi leser teksten som tilknyttet Duras ved at den legger frem «et sant bilde» av det franske Indokina, og vi oppfatter bildet som mer sant fordi vi tror vi vet at det er tilknyttet Duras. Ifølge Toril Moi er det slik at «Det personlige oppfattes [...] som noe som ligger nærmere ‘det virkelige livet’» (Moi, 2001: 43). Ved å ta utgangspunkt i morsskikkelsen og legge frem koloniveldet gjennom hennes historie skaper Duras en mulighet til å se på det fortidige med et engasjement, for «engasjementet er alltid personlig. Om teksten ikke har engasjement, er det vanskelig å vekke engasjement hos leseren, og uten engasjement blir det vanligvis lite tenkning og enda mindre politisk handling» (Moi, 2001: 9). I dette engasjementet finner vi også den litterære følsomheten som Aarset aksentuerer.

I *Un barrage contre le Pacifique* får vi fremført en kolonikritikk som virker sannferdig ikke bare på grunn av distansen vi får på plass med den ekstradiegetiske fortelleren og bruken av passé simple, men også på grunn av det engasjementet som vekkes i møte med morens håpløse narrative aktivitet. Vi møter en studie av eksistensvilkårene i det franske Indokina som virker slående nettopp fordi de tar utgangspunkt i enkeltmennesker. I Indokina-syklusen er dette verket det eneste som på det ekstradiegetiske planet ikke setter spørsmålstegn ved sin mulighet for å fortelle historien, og det selvrefleksive ligger i hvordan morens narrative aktivitet blir skildret. Her finner vi en kvinne som nettopp insisterer på sitt «jeg», men som ikke klarer å få det til å nå noe utenfor seg selv. Ved den selvbiografiske beretningen får hun en forståelse av eget liv, men etter at denne er lagt én gang blir alle senere gjenfortellinger kun repetisjoner av det samme.

Med dette verket retter Duras et oppmerksomt blick mot sitt barndoms land. Opplevelsene hun gjorde av det koloniale systemet gjør at hun, slik Beauvoir kan bruke «seg selv (sin egen subjektivitet) for å få frem en genuint filosofisk analyse av kvinners situasjon» (Moi, 2001: 26), kan bruke sin egen erfaring for å få frem en genuin politisk analyse. Som nevnt er det lite i det tekstlige som peker i retning av det selvbiografiske, hverken innenfor de forskjellige sjangerdefinisjonenes kriterier, eller Lansers tilknytningskategorier. Men vi har likevel sett hvordan vi gjennom plasseringen i Indokina og morens udyrkbare konsesjon får en grad av *identitetstilknytning*. Størst er likevel følelsen av *pålitelighet* ved hvordan den ekstradiegetiske fortelleren og moren presenterer livet på slettelandet. I verket ligger det en

harme over hvordan morens desperate forsøk på å formidle sin historie ikke når frem. I det *erfaringsmessige* har vi sett hvordan denne fortelleraktiviteten til moren starter som noe positivt, men til slutt binder henne til en syklus. Ved at hennes stadig gjentatte historie får plass mellom to permer, blir denne repeterbarheten plutselig igjen noe som tillater muligheter, ved å være løftet ut av det individuelle og inn i en tekst som arbeider med det eksemplariske.

Hos Aasen får vi sitert Alain Vircondelet som sier at det var i årene i Indokina at Duras «skapte sin egen legende, uten å være klar over det» (2000: 22). I presentasjonen av moren møter vi det første forsøket på å la det individuelle bli allment, i håp om at den systematiske uretten skal bli oppdaget. Som vi ser i mottagelsen av romanen lyktes Duras i å allmenngjøre denne historien på en helt annen måte enn moren i romanen noensinne gjorde. Spørsmålet om referensialitet blir sekundært, for «hvis en tvers igjennom fiktiv historie viser seg å kunne å produsere en omhyggelig analyse av spørsmålet det gjelder, er den filosofisk sett nyttig og verdifull» (Moi, 2001: 124). Slik er vårt første møte med det selvbiografiske hos Duras ikke rettet til hennes egen historie, men hennes familiebakgrunn, men allerede her er bearbeidelsen av et selv via fortellingen et bærende element.

5. *L'Eden Cinéma*

Teaterstykket *L'Eden Cinéma* er den første bearbeidelsen av historien vi presenteres for i *Un barrage contre le Pacifique*. I overgangen fra roman til teater har vi å gjøre med det Aarset definerer som *transposisjon*, altså omformingen av et stoff fra en sjanger til en annen. Hendelsene vi presenteres for er de samme, og Aarset hevder «at de to verkene først og fremst skiller seg fra hverandre ved den første tekstens langt større antall enkelthendelser og detaljrikdom» (2001: 55). På tross av at hendelsene er de samme, fører dramaformen til flere endringer i hvordan vi oppfatter moren, Suzanne og Joseph, og deres historie. Denne lesningen vil ta for seg verket som dramatisk tekst, og se hvordan de *tekstlige* og *institusjonelle* endringene påvirker historiefortellingen og vår tanke om tilknytning i teksten – noe som deretter vil bindes opp mot hvilken rolle fortellingen av et liv spiller i det *erfaringsmessige*. Det er særlig den endrede fortellerposisjonen som her blir viktig.

L'Eden Cinéma blir satt opp for første gang i 1977, over 30 år etter at Duras skrev *Un barrage contre le Pacifique*. I mellomtiden har Duras produsert flere av sine mest kjente titler som *Moderato Cantabile* (1958), filmen *Hiroshima mon amour* (1958), *Détruire, dit-elle* (1969), og også India-syklusen hvor hun stadig behandler den samme historien i nye sjangre og variasjoner. *L'Eden Cinéma* plasserer seg slik i forfatterskapets tredje periode, hvor Duras for alvor har beveget seg inn i det multimediale. Diskursen nærmer seg stilistisk den «typiske Duras», ved at replikkene i stor grad består av korte, amputerte fraser, repetisjoner, og en veldig vektlegging på *silence* og *temps*.⁵⁰

5.1 Dramaets inntreden

L'Eden Cinéma er en variant av *Un barrage contre le Pacifique* bearbeidet for scene, men på tross av dette møter vi i liten grad dramatiserte hendelser. Vi har, som Aarset påpeker, å gjøre med *episk teater*. Det primære er iscenesettelsen av *fortellingen om morens historie*, heller enn at denne faktisk spilles ut, altså en narrativ heller enn en scenisk fremstilling. Morens historie blir gjenfortalt i lange monologpartier, som regel fremført av Suzanne og Joseph. Så mye av dramaet er narrasjon, at det i scenetekst legges vekt på når ting faktisk skal spilles ut. Først på side 43 at vi møter «*première scène jouée*»,⁵¹ idet Mr. Jo og Suzanne danser sammen. *L'Eden Cinéma* er et selvrefleksivt verk, som stiller til skue sin egen iscenesettelse. Publikum

⁵⁰ *stillhet og tid.*

⁵¹ «*første spilte scene*».

tiltales direkte flere ganger, og blir gjort oppmerksomme på at det er historiefortellingen som her har hovedvekt: «On vous demande d'être attentifs à ce que nous allons vous apprendre sur elle» (EC: 18).⁵² Konstruksjonen av historien stilles til skue, og slik aksentueres selve fortellerhandlingen. Dette ser Christine Fau på i sin artikkel «Le rituel et la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras». Her tar Fau for seg *India Song* (1973), *L'Eden Cinéma* (1977) og *Savannah Bay* (1982 og 1983), og undersøker hvordan Duras i alle disse dramaene tar avstand fra det tradisjonelle teateret og «explore l'aspect rituel du theatre» (Fau, 1995: 22).⁵³ Fau trekker frem hvordan stykkene tar for seg ulike måter man kan fremstille en historie på scenen, og kommer frem til at: «Ce n'est pas une action qui est en train de se décider, de se jouer devant nous, mais la répétition d'une histoire déjà achevée» (Fau, 1995: 22-23).⁵⁴

Historien vi presenteres for er allerede fullendt, noe som understrekes på flere plan. Scenen blir beskrevet som «*un grand espace vide qui entoure un autre espace rectangulaire*» (EC: 11),⁵⁵ hvor det indre rektangelet er stedet for dramatisert handling, mens plassen rundt gir rom for kommenterende fortellerhandlingen. Denne sceniske todelingen svarer slik til en oppdeling i stykket mellom at karakterene står utenfor og forteller om det som har skjedd, og at de iblant trer inn i rollene av sine fortalte selv. Slik har også Suzanne *to stemmer*, benevnt som «SUZANNE» og «VOIX DE SUZANNE», og i den originale oppsetningen var disse lagt til to forskjellige skuespillere. Denne todelingen er likevel glidende, da *både* Suzanne og Voix de Suzanne kommer med fortellende kommentarer, en ambivalens vi skal se at kommer igjen i *L'Amant*.

Det er flere tilfeller hvor de forskjellige karakterene snakker som «utenfor seg selv», ved at vi får informasjon om at replikker skal sies som om de resiteres, leses opp. Ofte er det slik at de som kommer med disse «lesereplikkene», ikke selv får med seg hva det er de sier. Et eksempel er når vi flere ganger introduseres for hvordan avlingene oversvømmes av Stillehavet, i den samme lesestilen og satt i fet skrift: «SUZANNE ou LA MÈRE / *celle-ci comme ignorant le dire, mécaniquement: / la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte* (EC: 19).⁵⁶ Teksten legges som replikk, men har skinn av å skulle introduseres fra bortenfor de dramatiske personenes bevissthet. Slik er det også likegyldig

⁵² «Vi ber dere om å være oppmerksomme på det vi skal lære dere om henne».

⁵³ «utforske teaterets rituelle aspekt».

⁵⁴ «Det er ikke en handling som utspiller seg foran oss, men en repetisjonen av en allerede fullført historie».

⁵⁵ «Et stort åpent rom som omringer et annet rektangulært rom».

⁵⁶ «SUZANNE eller MOREN / som om denne ikke klar over å si det, mekanisk: / **julifloen steg og kastet seg over sletten og druknet avlingen**».

hvorvidt det er «SUZANNE ou LA MÈRE» som utsier denne, noe som kommer igjen flere ganger i løpet av verket. Likevel er regelen at moren ikke får mulighet til å aksentuere noe utenfor seg selv, noe vi skal se nærmere på.

5.2 Å fortelle en annens livshistorie

Det selvrefleksive som kommer inn med det episke teateret aksentuerer fortellerposisjonen. Ved inntreden i dramatikken har den distanserte, ekstradiegetiske fortelleren fra *Un barrage contre le Pacifique* forsvunnet, og blitt fordelt mellom de forskjellige dramatiske personene og deres stemmer. Kritikken av kolonialismen og morens forhistorie, som i romanen blir lagt til fortelleren og moren, blir nå uttalt av Suzanne og Joseph. Det er likevel ikke slik at fortellerelementene er jevnt fordelt, og det er Suzanne med sin todelte stemme som får mest taletid. Dette gjør at vi flere steder kan oppfatte henne som verkets forteller. Denne forskyvningen i fortellerposisjon endrer vår oppfattelse av Suzanne, Joseph og moren. Det at barna legger frem kritikken mot koloniveldet, gjør dem, som Aarset kommenterer, til «andre mennesker enn de er i romanen» (2001: 60). Ved at barna i *L'Eden Cinéma* blir gitt en stor del av fortellerens «replikker» blir de «[r]eflekterte, innsiktsfulle personer som har store evner til sammen å formulere så vel sin egen som den samlede familiens historie og til å fortolke begge på meningsfylt vis» (*Ibid.*).

At kritikken av koloniveldet og formuleringen av morens historie nå i stor grad er flyttet vekk fra moren gjør også henne til en annen skikkelse enn den vi møtte i syklusens første verk. I *Un barrage contre le Pacifique* er det moren som bedriver den narrative aktiviteten for å forstå sin egen situasjon, mens vi i *L'Eden Cinéma* har en mor som i stor grad ikke har replikker på fortellerplanet, men tvert imot er objektet det fortelles om. I hele introduksjonen av hennes fortid sitter hun stille og lytter til barna, men «*elle écoute comme sans comprendre*» (EC: 17).⁵⁷ Det er som om hun ikke skjønner at det er hennes liv de legger frem:

*La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée – comme la scène – de sa propre histoire. / Les autres la touchent, caressent ses bras, embrassent ses mains. Elle laisse faire : ce qu'elle représente dans la pièce dépasse ce qu'elle est et elle en est irresponsable. (EC: 12)*⁵⁸

⁵⁷ «hun lytter som om hun ikke forstår».

⁵⁸ «Moren forblir urørlig på stolen sin, uten uttrykk, som gjort til en statue, fjern, separert – som scenen – fra sin egen historie. / De andre tar på henne, kjærtegner armene hennes, omfavner hendene hennes. Hun lar dem gjøre det: det hun representerer i stykket overskrider det hun er og for det er hun ikke ansvarlig».

Moren er den det fortelles om i stykket, men hun får sjeldent ta del i den narrative aktiviteten, og er kun del av den sceniske fremstillingen. Vi blir introdusert for en distanse mellom det hun *er* og det hun *representerer* – og på denne måten stilles hun på avstand fra seg selv, ved at hun i dette stykket er fanget i det sykliske, det skjebnetunge, allerede fra starten. I begynnelsen av stykket får vi introdusert moren og hennes historie med blick på at hun allerede er død, og vi går altså hele veien mot en varslet slutt. Dette understrekes videre av at moren ikke får ordet om seg selv

Ce sont les autres personnages qui vont essayer de reconstituer son histoire, qui vont parler d'elle. Elle est donc à la fois présente et absente, comme une actrice qui représente seulement, mais n'est pas vraiment présente dans l'histoire qui se joue à travers elle. Dans *L'Eden Cinéma*, la mère « se prête, vivante, à la mise en scène de sa mort » (Fau, 1995: 27).⁵⁹

I og med at historien allerede er fullendt, legger barna den frem med en distanse. De «*racontent sans tristesse l'histoire de la mère. En souriant*» (EC: 16).⁶⁰ Moren på sin side, gjenkjenner ikke en gang sin egen historie når den gis i hennes egne replikker: «*La mère a écouté sa voix et elle a essayé de se souvenir*» (Id.: 27).⁶¹ Det er barna som er den narrative drivkraften, mens moren ikke lenger klarer favne om sin egen historie. Hun er satt på utsiden av historien, og blitt degradert fra å være en *aktør* til å bli et *element*.

I *L'Eden Cinéma* understrekes slik selve fortellingsakten, og stykket blir på mange måter en iscenesettelse av hvordan datteren nærmer seg morens historie. I innledningen så vi at opptattheten av fortellerens plassering og dennes påvirkning på materialet slo inn for fullt da Duras begynte å lage film – og at det særlig var muligheten til å plassere fortellere utenfor narrativet som fascinerte henne. Denne aksentueringen av fortellerposisjonens viktighet for hva man kan oppfatte, gir gjenklang i dagligspråkfilosofiens tanke om at det er viktig å klargjøre spørsmålet om *hva man ser, og hvorfor* (Mollerin: 2016: 136). Der hvor *Un barrage contre le Pacifique* med sin ekstradiegetiske forteller og *passé simple*-lukkede univers gir inntrykk av å være et objektivt ytre blick på det franske Indokina slik det virkelig var, gjør *L'Eden Cinéma* oss akutt oppmerksomme på hvordan det vi presenteres *sees fra et visst ståsted*. Vi møter et ønske om å «[k]largjøre mine forutsetninger for å si det jeg sier, og til å strebe etter å forstå når det er avgjørende hvor jeg ser fra» (Mollerin, 2016: 38).

⁵⁹ «Det er de andre personene som vil forsøke å rekonstruere historien hennes, som vil snakke om henne. Hun er dermed på samme tid til stede og fraværende, som en skuespiller som bare representerer, men som ikke er virkelig til stede i historien som spilles gjennom henne. I *L'Eden Cinéma* er det slik at moren 'låner seg levende til iscenesettelsen av sin egen død'».

⁶⁰ «*de forteller morens historie uten tristhet. Smilende*».

⁶¹ «*Moren har lyttet til stemmen sin og hun har prøvd å huske*».

Med *L'Eden Cinéma* ser det ut til at Duras blir mer bevisst at det å fortelle noens historie ikke er uskyldig. Dette er en tanke som blir aksentuert av flere filosofer og litterater i spørsmålet om hvordan litteraturen kan gripe om virkeligheten. En som har jobbet mye med dette, og som brukes i mange lesninger av Marguerite Duras, er Maurice Blanchot. I «La littérature et le droit à la mort» (1949), hevder han at «det foregår en terror i språket, fordi subjektet i sitt ønske om absolutt frihet dreper tingene som ting-i-seg-selv for å oversette dem til ting-for-oss» (Som lagt frem av Reinton, 2005: 186).

Kan hende har Duras' oppmerksomhet på språkets mulighet til å frarøve den som betraktes sitt indre liv å gjøre med morens reaksjon på den første romanen: Duras mente selv at *Un barrage contre le Pacifique* var en kjærlighetserklæring til moren, og i et intervju i 1984, sier hun: «Dans le *Barrage*, je lui rendais un hommage qu'elle n'a pas vu, qu'elle n'a pas lu. Pour elle, dans le livre j'accusais sa défaite, je la dénonçais. Qu'elle n'ait pas compris cela reste une des tristesses de ma vie» (Bogaert, 2016 : 280-281).⁶² I en artikkel i *L'ARC* viser Marcelle Marini til hvordan moren misbilliget hvordan hennes historie ble gjort tilgjengelig for andre, til noe ytre, der hvor det burde ha vært stillhet:

Mais «l'inconvenance fondamentale de l'écrit» est l'écriture elle-même. Ce que la mère n'acceptera jamais – tout en admirant le féroce désir de vivre de sa fille –, c'est qu'elle s'autorise à faire non seulement le roman de sa vie, mais le roman des autres, ses proches, et de cette société qui l'entoure. Qu'elle accède à cette connaissance-là, qu'elle la publie – qu'elle la jette – à la face du monde. [...] Qu'elle mette des mots, des récits là où doit régner le silence (Marini, 1985 : 14).⁶³

Det koster å bringe noe inn i en offentlighet, å sette sine ord på en kollektiv opplevelse. Dette ser Duras ut til å ha tatt mer til etterretning i denne gjenskrivningen, ved at hun gjør det så tydelig at moren vi presenteres for er sett gjennom andres blikk, hennes historie gitt via andres ord. Når vi får fortalt at moren endelig har råd til å kjøpe konsesjonen får vi vite at «[c]'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité. La voici» (EC: 18).⁶⁴ Det blir eksplisitt nevnt at dette er den *skrevne* historien, ikke nødvendigvis den levde, men en hvor moren, som vi har vært inne på, representerer noe utenfor seg selv. Det er likevel også i denne skriften at morens historie hever henne opp til en mytologisk, udødelig skikkelse. Vi skal senere se hvordan det å navngi ikke faller lett hos Duras, men det er interessant å merke seg at moren er den eneste bærende karakteren gjennom Indokina-syklusen som aldri skal få et navn. Slik

⁶² «I *Demningen* ga jeg henne en hyllest som hun ikke så. For henne var boken en anklage av hennes nederlag, en fordømmelse. At hun ikke forsto det forblir en sørgmodighet i mitt liv».

⁶³ «Men den 'fundamentale usømmeligheten i skriften' er skriften selv. Det som moren aldri ville godta – på tross av at hun beundret sin datters glupske livsvilje –, var at hun tillot seg selv ikke bare å skrive romanen om sitt liv, men romanen om andre, sine nærmeste, om dette samfunnet som omgir dem. At hun får tilgang på denne kunnskapen, at hun publiserer den – at hun kaster den – i fjeset på verden. [...] At hun plasserte ord, fortellinger, der hvor stillheten skulle regjere».

⁶⁴ «Det er der hennes skrevne historie begynner. Hennes udødelighet. Denne her».

holdes hun hele veien på avstand som en allmenn størrrelse. Vi møter *moren*, ikke Suzannes mor eller Duras' mor, noe som også uttales i stykket: «Pleine d'amour. *Mère de tous. Mère de tout. Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable [...]* Sans Dieu, la mère. / Sans maître. / Sans mesures. Sans limites, aussi bien dans la douleur qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde» (min utheving, *EC*: 17).⁶⁵

5.3 Å fortelle uten tilhørere

I *L'Eden Cinéma* er moren vi blir presentert for den «Tause uvillige moren [...] - bildet av henne som hele resten av livet var såret over den måten datteren hadde fremstilt henne på i sine bøker og som i tverr mutthet aldri kunne gjenkjenne verken sin egen eller barnas situasjon i den 'vanskelige, men lykkelige' kolonitiden» (Aarset, 2001: 60). I motsetning til i *Un barrage contre le Pacifique* retter ikke moren sine anklager mot funksjonærene, men snakker innbitt til seg selv og den døve (!) korporalen: «*C'est au caporal qu'elle parlait et qu'elle parle. Au caporal qui n'entend rien. C'est pourquoi elle crie. Puis elle s'assied à une table et recommence à construire ses barrages*» (*EC*: 91).⁶⁶ Likevel finnes det en liten rest av moren som har tiltro til språket: Som i *Un barrage contre le Pacifique* skriver hun et brev til funksjonærene, i håp om at hennes historie skal kunne utgjøre en forskjell utenfor familien. Dette kommer også til syne ved morens dødsleie. Suzanne går inn:

J'ai dit à ma mère que j'étais là, j'ai dit mon nom, que j'étais son enfant. / [...] Elle n'a pas eu l'air de se rappeler. / Ça ne devait pas être à nous, à ses enfants que la mère aurait voulu parler encore mais plus avant que nous, aux autres, à d'autres et d'autres encore, qui sait ? à des peuples, au monde (*EC*: 150).⁶⁷

På tross av at hun her stort sett er taus, tillegges moren likevel et ønske om å nå utenfor familien med sin historie, om å nå verden. I et intervju med Bernard Pivot i *Apostrophes* i 1984, retter Duras på Pivot når han snakker om hvor fantastisk morens brev er, og forteller:

Vous savez, elle n'avait pas d'interlocuteur, donc c'est à nous qu'elle disait tout ça. C'est mes berceuses, ça, l'histoire de la concession. C'est avec ça qu'on a grandi, dans cette terre incroyable du *Barrage* où on allait tout le temps, quelquefois on y restait plusieurs mois d'affilée, aux vacances. C'était à nous qu'elle parlait, c'était le cinéma, ma mère. C'était pas la musicienne, c'était le cinéma (Bogaert, 2016: 296).⁶⁸

⁶⁵ «Full av kjærlighet. *Mor til alle. Mor til alt. Skrikende. Hylende. Hard. Forferdelig. Ulevelig. [...]* Uten Gud, moren. / Uten hersker. / Uten målestokk. Uten grenser, like mye i smerten som hun rasket sammen overalt, som i kjærligheten til verden» (min utheving).

⁶⁶ «*Det er til korporalen at hun snakket og at hun snakker. Til korporalen som ikke hører noen. Det er derfor hun skriker. Etterpå setter hun seg ved et bord og begynner igjen å konstruere demningene sine*».

⁶⁷ «Jeg sa til moren min at jeg var der, jeg sa navnet mitt, at jeg var barnet hennes. / [...] Det virket ikke som om hun husket. / Det kan ikke ha vært til oss, til barna sine at moren hadde villet snakke fortsatt, men til andre, til andre og andre igjen, hvem vet? Til folk, til verden».

⁶⁸ «De vet, hun hadde aldri noen å samtale med, dermed var det til oss at hun sa alt det. Det var min vuggeviser, dette, historien om konsesjonen. Det var med den vi vokste opp, i dette utrolige landet til *Demningen* som vi dro til hele tiden, noen ganger ble vi der i flere måneder i strekk, i feriene. Det var til oss hun snakket, det var kino, moren min. Det var ikke musikeren, det var kino».

I etterordet til *L'Eden Cinéma* legger Duras frem hvordan usikkerheten når det kommer til språkets mulighet til å formidle, til å endre, som vi møter gjennom hele Indokina-syklusen, stammer fra nettopp moren: «Et enfin, elle nous a fait le dernier de ses cinémas, celui du *doute fondamentale* quant à une utilité quelconque de meurtres de cet ordre face à l'inacceptable définitif, inaltérable, l'injustice et l'inégalité qui règnent dans le monde» (min utheving, EC: 158).⁶⁹ Spørsmålet er om de handlingene et enkeltmenneske rår over, egentlig kan gjøre noen forskjell i verdens grunnleggende urettferdighet. Kan denne historien egentlig tjene til noe? Spørsmålet vil aldri få et endelig svar. Men der moren aldri legger frem historien for andre enn sine barn, skriver Duras *Un barrage contre le Pacifique* og *L'Eden Cinéma*, hvor vi møter moren som allment enkeltmenneske – først som en som betrakter, deretter som en som betraktes.

5.4 Tilknytning til Duras i verket

Teaterstykket kan sees som en kommentar til skapelsen av *Un barrage contre le Pacifique*, og i hvordan fortellerposisjonen har endret seg ut fra sjangerskiftet finner vi en *større tilknytning* til Duras. Dette kommer til syne i det *formelle* vi har sett på ovenfor, og ved det *institusjonelle* etterordet. Forskyvningen av hvor historien fortelles påvirker som vi har sett vår oppfatning av de som snakker, og også om det som blir sagt. Aarset spør seg om «hvorvidt de politiske, samfunnskritiske formuleringene av den angjeldende historien her har fått en mer riktig plassering enn når de var lagt til moren (sitert brev i romanen) eller til en objektiv allviter (romanens forteller)» (2001: 60). Med en «mer riktig» plassering, mener Aarset at vi får en større tilknytning til Duras i verket, noe som kan vises ved hjelp av Lansers tilknytningskategorier.

Ved at Suzanne får en såpass aktiv rolle som forteller beveger hun seg opp som nesten enestående på det øverste diegetiske nivået, og på tross av at vi har å gjøre med et drama har vi altså nesten en *enhetlig* forteller. Når Suzanne blir den som i størst grad presenterer mye av kritikken mot det koloniale systemet virker hun også tilknyttet Duras via *pålitelighetskategorien*, da vi oppfatter det som om Suzanne og Duras deler de samme verdiene. I *identiteskategorien* skaper Suzannes fortellerrolle et større samsvar mellom den dramatiske personen og forfatteren, enn vi så mellom romankarakteren og forfatteren. I *Un barrage contre le Pacifique* får vi vite at Suzanne «n'imaginait pas encore que l'on pût se

⁶⁹ «Og til slutt lagde hun en siste kino for oss, den om den *fundamentale tvilen* vedrørende nytten av drap i denne skalaen i møte med den definitivt uakseptable, uforanderlige, uretten og ulikheten som regjerte i verden».

faire confidence d'autre chose que d'événements concrets. Le reste était honteux ou trop précieux, en tout cas, impossible à dire» (UB: 201).⁷⁰ I *L'Eden Cinéma* har Suzanne derimot kommet dit at hun kan artikulere seg om både det konkrete og abstrakte, og hun deler den narrative aktiviteten med Duras. Når fortelleraktiviteten tillegges så stor vekt får vi også flere tilfeller av det *atemporele*, hvor nettopp fortellingen, ikke dramatiseringen, står i sentrum. Når vi hele tiden får morens historie fortalt gjennom barna, og særlig Suzanne, opplever vi i stor grad Suzanne som et speilbilde av Duras som skriver *Un barrage contre le Pacifique*.

Vi har i *L'Eden Cinéma* en kort introduksjon som ligner den vi fant i *Un barrage contre le Pacifique*. Denne gangen får vi ikke eksplisitt uttalt at forfatteren har benyttet seg av selvbiografiske detaljer, men kun en kort oppsummering av forfatterens liv og at hun bodde i Indokina til hun ble atten – noe som likevel inviterer til en identitetstilknytning. Identitetstilknytningen blir ytterligere understreket av etterordet i boken. Dette er signert Marguerite Duras, og vi oppfatter det «je» som her behandles som tilhørende forfatteren selv. I dette etterordet skriver Duras om hvordan hun til stadighet lyttet til morens historie. Hun bruker «nous», «vi», for å snakke om hvordan de som barn hørte moren fortelle om hvordan «il aurait fallu massacrer, supprimer les Blancs qui avaient volé l'espoir de sa vie ainsi que l'espoir des paysans de la plaine de Prey-Nop» (EC: 158).⁷¹ Ved å slik knytte inn seg selv som barna av moren vi nettopp har blitt presentert for, skaper Duras en tilknytning på det paratekstlige planet lik den vi har sett at hun legger frem i intervjuer, og inngår en selvbiografisk pakt med leseren.

På tross av at dette er et drama, som ifølge Lanser er den sjangeren med minst tilknytning til forfatteren, ser vi her *en bevegelse mot en større tilknytning* i transposisjonen fra romanen *Un barrage contre le Pacifique* til teaterstykket *L'Eden Cinéma*. Dette kommer i stor grad av den karakteren dette verket har av å være ikke bare drama, men episk teater, som kjennetegnes nettopp av å være selvreflekterende og fortellende. Som Duras sier det: «Presque jamais rien n'est joué au théâtre [...]. C'est dit» (Duras som sitert hos Costaz, 1985: 66).⁷² Når skuespillerne i større grad forteller om handlinger heller enn å handle blir vi hele tiden minnet på at det vi står overfor er en formet historie – og at det bak denne formgivningen finnes en forfatterinstans.

⁷⁰ «Visste enda ikke at man kunne fortelle noe annet enn konkrete begivenheter» (DmS:133).

⁷¹ «Man skulle ha massakrert, tilintetgjort de Hvite som hadde stjålet håpet fra livet hennes, i likhet med håpet til bøndene på sletten i Prey-Nop».

⁷² «Nesten aldri blir noe spilt på teatret [...]. Det blir sagt».

5.5 Å finne sitt opphav i morens historie

Christine Fau gjør oss oppmerksomme på hvordan Duras i flere av sine drama lar en datter ta plassen som forteller av morens historie, og at dette kan sees på som en grunnleggende akt, hvor morens død samsvarer med datterens fødsel (1995: 28). Å skildre moren er en mulighet for datteren til å erkjenne morens historie, og slik kunne bryte med denne og lage sin egen.

I *L'Eden Cinéma* beveger vi oss mot en distansering fra morens historie, og nærmer oss dermed de to neste verkene i Indokina-syklusen, hvor det er datterens brudd med morens historie som er det bærende. Det er ved å ta kontroll over morens historie og selv fortelle denne, at datteren får mulighet til å bryte med familien, og slik begi seg ut i et kjærlighetsforhold som går på tvers av normene. Slik møter vi en annen definerende historie i hennes liv, men denne gangen en som er bare hennes egen.

På denne måten er Indokina-syklusen delt i to. I de to første verkene er det morens historie som fremstilles. Først utbroderes koloniveldets korrupsjon og morens håpløse posisjon i *Un barrage contre le Pacifique*. Hennes historie må fortelles igjen og igjen for at både moren, og vi som lesere, skal forstå hvordan hennes posisjon er eksemplarisk i et system som ikke anerkjenner enkeltindividet. Allerede her får vi flere kommentarer om hvordan barna ikke kan se for seg noe annet enn at denne historien er en de vil bære med seg for alltid, men de lengter etter å bryte med morens destruktive og sykliske historiefortelling. I *L'Eden Cinéma* videreutvikles lengselen vi så hos barna i *Un barrage contre le Pacifique* om å kunne skille seg fra morens historie. De tilegner seg hennes fortellerposisjon, og slik muliggjøres en større distanse, og ved dette en videreformidling av historien utover slettelandets sfærer. Dermed nærmer vi oss *L'Amant* og *L'Amant de la Chine du Nord*, hvor nettopp distansen til morens historie er det avgjørende.

L'Amant er et verk som skrives rundt et fraværende bilde, kalt «l'image absolue», «det absolutte bildet». Dette bildet fremstiller datteren på vei over Mekongfloden, og vi skal se hvordan dette bildet favner en bevegelse vekk fra moren og familien – inn i begjæret og skriften. Dette absolutte bildet som aldri ble tatt, og som tar for seg de bitene av historien som hittil har vært skjult, står som representant for hele historien. Men det er flere faktiske fotografier som gjengis i *L'Amant*, og i et intervju benevner Duras hvordan ett av disse bildene kunne stått som det absolutte for hennes liv:

J'aurais parlé d'une autre photographe qui aurait pu passer – pour les autres gens – pour l'image absolue. C'est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi. Le livre ne

part pas de cette photographie-là, effective, mais il y revient chaque fois qu'il parle de la mère et de son désespoir – ce désespoir si pur dont elle était douée – je cite le livre. (Bogaert, 2016: 280).⁷³

Fotografiet som kunne vært det definerende bildet for Duras' liv, er det som viser morens håpløshet. I *L'Amant* skal vi se hvordan vi ved skildringen av det fraværende fotografiet får forsøk på å nå de mer skjulte delene av historien. Det er dette andre, absolutte bildet Duras legger frem i *Un barrage contre le Pacifique* og i *L'Eden Cinéma*.

I *L'Eden Cinéma* ser vi hvordan en ny sjanger fører til et skifte i fortellerposisjonene som endrer tilknytningsgraden til Duras i verket. Der vi i *Un barrage contre le Pacifique* mest møtte bevisstheten om narrativ produksjon i morens historiefortelling, blir det her tydeligere vist frem at diskursen som helhet er en konstruksjon. I *Un barrage contre le Pacifique* hevder moren viktigheten av å kunne skrive, da «[i]l n'y a rien de plus important, si tu ne sais pas écrire une lettre tu ne peux rien faire, c'est comme s'il te manquait, je ne sais pas moi, un bras par exemple» (UB: 349).⁷⁴ Men i *L'Eden Cinéma* har hun beveget seg inn i stumheten, og hennes historie presenteres av andre. Ved å miste sin egen historiefortellende rolle i verket går hun fra å være en aktør til å bli et element i andres historie – ved ikke selv å ordlegge sitt liv går hun fra å være en aktør til en representasjon. Slik vises det i hvor stor grad det å fortelle sin historie konstituerte hennes individualitet.

Samtidig er det i fortellerovergangen en forskyvning som gjør fremstillingen mer pålitelig ved hvordan den stiller til skue hvem som ser, og hvor de ser fra. Erindringen av morens liv i *L'Eden Cinéma* virker mindre smertefull, noe som er forbundet med at historien nå sees på avstand, for «erindring på godt og vondt er forbundet med følelser» (Mollerin, 2016: 269). Denne avstanden ligger ikke bare i at barna har tatt over fortellerrollen, men i at det hele nå stadig tydeligere legges frem som en konstruksjon, som én mulighet av flere.

⁷³ «Jeg kunne snakket om et annet bilde som kunne passert for – for andre mennesker – det absolutte bildet. Det er det av min mor og hennes tre barn, samlet sammen en ettermiddag i Hanoi. Boken springer ikke ut av dette bildet, men kommer tilbake til det hver gang den forteller om moren og hennes håpløshet – denne rene håpløsheten som hun var så begavet i – jeg siterer boken».

⁷⁴ «[d]et er ikke noe viktigere. Hvis du ikke kan skrive et brev, kan du ikke gjøre noe. Det er som å mangle noe, jeg vet ikke riktig, en arm for eksempel» (DmS: 229).

6. *L'Amant*

L'Amant blir gitt ut i 1984, og etter Aarsets forskjellige typer av gjentakelse har vi her å gjøre med en *variasjon* hvor kjent stoff blir presentert på en ny måte innenfor nye diegetiske utprøvningsformer. Det er også mulig å se på teksten som en *fortsettelse/utvidelse* av de tidligere verkene. Her har historien om moren og demningene som faller sammen blitt redusert til bakgrunnsinformasjon, og det er datterens liv som utforskes ytterligere. Det bærende elementet er hennes forhold til en eldre kineser. Vi får også inn tekstblokker som behandler livet hennes etter Indokina-tiden, men disse vil ikke behandles i denne oppgaven.

Det selvrefleksive i det *tekstlige* og den *erfaringsmessige* muligheten som finnes i narrativ aktivitet vil her få hovedvekt. Teksten benevner til stadighet seg selv og hvordan diskursen er konstruert over eksisterende og imaginære fotografier. Det har kommet inn en større grad av usikkerhet enn tidligere, fortelleren sier iblant at hun ikke husker, men forestiller seg at noe må ha vært på en viss måte. I *L'Amant* har vi igjen en ny fortellerposisjon som påvirker hvordan vi kan se på tilknytningen i teksten. For første gang har vi en homodiegetisk forteller som oppfattes som sammenfallende med protagonisten, og som titulerer seg selv som «je», samtidig som pronomenbruken veksler mellom dette selvtitulerende «je» og et mer distansert «elle».

Tilliten til språket som verktøy for endring og forståelse er vekslende. Vi blir flere ganger presentert for tanker om hvordan man, både ved det språklige og det mer taktile som en klesdrakt, kan omforme et gitt stoff, om det er en livshistorie eller en kropp. Likevel er det flere ganger at vi stanger mot historiens umulighet, mot håpløsheten. Stillheten og mellomrommene har fått stor plass, både ved benevningen av det ordene ikke kan gripe, og i tekstens oppstyking i kortere tekstblokker med blanklinjer mellom. Vi gjør nedslag i forskjellige punkt i livet til fortelleren, men på tross av hopp i tid og sted foregår fortellingen for det meste i presens.

6.1 Selvbibliografi eller roman?

Utgivelsen av *L'Amant* blir gjerne sett på som begynnelsen på Duras' selvbibliografiske periode, og oppfattelsen av verket som basert på Duras' liv var til stede allerede i samtiden. Aasen siterer Aliette Armel, som «viser til at kritikken entydig oppfattet *Elskeren* som en selvbibliografisk beretning der en kjent og mystisk forfatter endelig utleverer hemmeligheter både om familien og en uvanlig kjærlighetshistorie» (Aasen, 200: 152).

Teksten inngår ikke en entydig paratekstuell avtale med leseren, og det å gi den ut uten sjangerbetegnelse var, ifølge Duras selv, et bevisst valg. I et intervju i *Libération* ble hun spurt om dette var en roman. «'Jeg ble bedt om å kalle den 'roman'. Jeg sa at jeg kunne det, men så gjorde jeg det ikke,' svarte hun. 'Om man kaller det roman eller ikke, er i grunnen opp til leseren'» (som sitert hos Aasen, 2000: 151). Fraværet av markert leserkontrakt blir likevel satt på prøve av senere versjoner av boka, ikke av en tekstlig sjangerbetegnelse, men ved innføringen av et fotografi. Der den første utgaven kun har tittel, forfatternavn og Les Éditions de Minuits stjerne på coveret, får vi i 1993 et bilde av Duras på et «bande publicitaire» (Lecarme & Lecarme-Tabone, 1997: 257), dette båndet som blir slått rundt mange franske bøker.

Jaques Lecarme og Éliane Lecarme-Tabone går i *L'autobiographie* inn på hvordan et forfatterportrett virker inn på vår oppfattelse av en boks sannhetsinnhold, og da særlig hvis denne spiller på det selvbiografiske. Lecarme og Lecarme-Tabone sier at det å gå fra et portrettfritt førsteopplag for deretter å ha et bilde på pocketutgaven er normalt. Men :

La photo d'identité force ici souvent l'identification du texte comme autobiographique et empêche le lecteur de se laisser porter par les surprises et les hésitations du texte même. Elle rassure le lecteur, en lui promettant de l'autobiographie, mais elle fait bon marché des stratégies subtiles que l'auteur déploie dans son « incipit », en jouant sur les valeurs diverses du « Je » (1997: 255).⁷⁵

Fotografiet av Duras på dette båndet legger inn et element som lager en institusjonell tilknytning mellom forfatteren og protagonisten, og gjør at teksten må motarbeide en slik sammenstilling: «L'identité narrative qui se fait à travers un tel texte se fait aussi contre la photo d'identité» (Lecarme og Lecarme-Tabone, 1997: 255).⁷⁶ Fotografiet blir referensielt på et annet plan enn teksten: «Une photo d'écrivain, c'est la mort d'une œuvre. Une œuvre d'écrivain, c'est une négation de toutes ses photographies» (*Id.* : 256).⁷⁷ For Lecarme & Lecarme-Tabone er tekstens arbeid å negere det fotografiske, frigjøre historien fra å bli bundet opp mot et bilde. At de velger å bruke akkurat *L'Amant* som eksempel på et verk hvor forfatteren i senere utgaver figurerer på utsiden er interessant, da fotografiet i denne boka er viktig ikke bare i det *institusjonelle*, men også i det *tekstlige*.

⁷⁵ «Portrettfotografiet tvinger ofte en identifikasjon av teksten som selvbiografisk, og forhindrer leseren fra å overgi seg til tekstens tvil og overraskelser. Det beroliger leseren ved å love selvbiografi, men underbyr de subtile strategiene forfatteren benytter seg av i sin «incipit», som setter i spill forskjellige valører av «Jeg».

⁷⁶ «Den narrative identiteten som etableres på tvers av en slik tekst må også etableres i strid med portrettfotografiet».

⁷⁷ «Et fotografi av en forfatter er verkets død. En forfatters verk er en negasjon av alle sine avbildninger».

6.2 Skrift som avbildning

L'Amant begynte som et arbeid over fotografier fra Duras' liv (Aasen, 2000: 148). I tillegg til å behandle flere faktiske fotografier, bærer teksten merke av det fotografiske utgangspunktet i måten den legger frem sitt univers på. Ved å ta utgangspunkt i billedmaterieell blir *blikket* styrende for teksten, og vi blir i stor grad presentert for det som blir sett, men også det fortelleren *ser for seg*. Vi har flere beskrivende passasjer som tar for seg området historien utspiller seg i: Elven, sola som kommer opp og går ned, monsunregnet. Disse språklige bildene fungerer som erstatninger for at «[m]a mère ne fait photographier que ses enfants. Jamais rien d'autre. Je n'ai pas de photographie de Vinhlong» (A: 111).⁷⁸ I skriften gis det plass til disse indre, forestilte bildene. Susan Cohen skriver i *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : love, legends, language* at «[w]hatever the genre, Duras treats vision as a verbal phenomenon: to see means to imagine with words» (Cohen, 1993: 93). Dette søkende blikket som prøver å lage tekstlige bilder skiller ikke mellom de fotografiene som faktisk finnes og de som ikke eksisterer, men er en *måte å nærme seg historien på*. Når fortelleren innser ting er det ofte ved vendingen «maintenant je vois que» (feks. A :15),⁷⁹ og ved flere anledninger blir vi oppfordret til å *se* på det billedlige teksten ønsker å konstruere: «sur le bac, regardez-moi» (A: 24).⁸⁰ Beskrivelsene vender til stadighet tilbake til de samme fotografiene, de samme øyeblikkene, og utbroderer, omformer.

Antall *faktiske* bilder som behandles i teksten er ikke stort, vi har et av sønnen, et av moren (dødsbildet), samt et bilde av moren og de tre barna som bli navngitt «la photo du désespoir».⁸¹ Det bildet som likevel får størst plass og som strukturerer mesteparten av historien er et som aldri ble tatt. Dette «absolutte bildet» var til å begynne med også navnet på teksten, «l'image absolue» (Bogaert, 2016:280). Dette bildet behandler fergeturen over Mekongfloden, hvor den unge piken og kineseren møtes første gang. Selv om bildet er situert i tid og sted, blir det flere steder poengtert at det ikke kan annet enn å ha en slags varighet, det viser frem til det som skal komme og tilbake til det som har vært: «Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant» (A: 48),⁸² og «[l]'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche» (*Id.*: 44).⁸³ Bildet favner essensen til hele historien – nettopp ved at det ikke eksisterer: «C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de

⁷⁸ «Mor får bare tatt bilder av barna sine. Aldri noe annet. Jeg har ikke noe bilde fra Vinhlong» (E: 112).

⁷⁹ «Nå ser jeg at».

⁸⁰ «Men der på fergen [...], bare se på meg» (E: 20).

⁸¹ «Håpløshetens bilde».

⁸² «Bildet på fergen måtte allerede, før tiden, ha rommet dette øyeblikket» (E: 46).

⁸³ «Dette bildet starter lenge før han gir seg i snakk med den hvite piken ved rekken» (E: 41).

représenter un absolu, d'en être justement l'auteur» (A: 17).⁸⁴ Bildet eksisterer ikke, og nettopp ved dette er det den språklige konstruksjonen får plass, denne muligheten for bevegelse fra *hva som faktisk eksisterte* til *hva som kunne ha vært*. «[T]he non-being of the 'absolute image' allows 'Duras' to write memory in terms of desire, when she steps back to 'look' at her young self. What she remembers of her appearance combines with her preferred imaginary vision of herself to compose the image» (Cohen, 1993:93). Ved å introdusere disse fotografiske elementene stilles teksten som konstruksjonsarbeid i relieff.

Cohen noterer seg at «in books containing photographic illustrations a hybrid structure is produced in which the balance tips towards the factual register» (1993: 99), noe vi også så at Lecarme & Lecarme-Tabone var inne på med tanke på portrettfotografiet på bokens utside. Vi er vant til å møte bilder som formidlere av «[v]irkeligheten i bokstavelig forstand» (Knut Stene-Johansens utheving, etterord i *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*, Barthes, 2001: 160). Når vi ser et bilde er det i en visshet om at «scenen 'virkelig' fant sted» (*Id.*: 162). Ved å ikke inkludere de faktiske bildene, men heller representere disse skriftlig, forskyver Duras seg fra det faktuelle og lar det fotografiske ta plass i det fiktive. På denne måten settes, som vi har nevnt, konstruksjonsarbeidet i relieff – samtidig som vi forledes til å tro at det bak det fortelleren velger å formidle oss faktisk eksisterer bilder som viser nettopp en scene som «'virkelig' fant sted».

Slik får vi for eksempel avsnitt hvor det først skrives: «Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là mais seulement de certaines robes» (A: 18),⁸⁵ før vi rett etterpå får vite: «Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte» (*Ibid.*).⁸⁶ Minnets usikkerhet blir erstattet av en konstruksjon som virker sann fordi hun i *skriveøyeblikket* ikke kan se annet enn disse skoene, altså er det disse som kommer til syne også for leseren.

Teksten som en litterær behandling av fotografisk materiale vises også gjennom den utstrakte bruken av presens som vi finner i *L'Amant*. Minnene og bildene blir produsert idet de skrives ned, og gir opplevelsen av at dette ikke er en sluttet, ferdig fortelling, men en sammenstilling av utvalgte hendelser. Leseren inviteres sammen med fortelleren til å forestille seg hvordan det hele kunne ha vært. Særlig gjelder dette det fraværende bildet som boken

⁸⁴ «Det er denne mangelen på å bli tatt som er dets styrke, at det representerer et absolutt som det selv har vært skaperen av» (E: 13)

⁸⁵ «Jeg husker ikke skoene jeg brukte på den tiden, bare enkelte av kjolene» (A: 14)

⁸⁶ «Denne dagen har jeg nok de berømmelige høy-hælte i gull-lamé. Jeg kan ikke tenke meg noe annet jeg kunne ha på meg den dagen, altså har jeg dem» (A: 14). (I originalen brukes verbet «voir», altså «å se»: «Jeg kan ikke se noe annet jeg kunne ha på meg den dagen, altså har jeg dem».)

springer ut av, som gjør at mye av teksten ikke fremstiller handlinger, men fortellerhandlinger.

6.3 Oppbrudd av et sluttet jeg og en sluttet historie

Vekten som legges på det å *se* og å *forestille seg* som det fotografiske utgangspunktet gir, påvirker også fortellerposisjonen i *L'Amant*. Som nevnt oppfatter vi teksten som en hvor fortelleren sammenfaller med protagonisten, og denne legger tidlig frem en ambisjon om å fortelle om eget levd liv. Slik møter vi for første gang i Indokina-syklusen en protagonist som betegnes som «je», men denne benevnningen er ikke stabil. Som en slags forlengelse av fotografiene hvor fortelleren «ser seg selv» og det fraværende bildet hvori hun «konstruerer seg selv» får vi en veksling mellom «je» og «elle», slik Suzanne hadde to stemmer i *L'Eden Cinéma*. Som i teaterstykket er denne todelingen i *L'Amant* mer kompleks enn den kan virke ved første øyekast. Det er ikke slik at vi har et nåtidig, ekstradiegetisk, «je» som ser tilbake på et fortidig, diegetisk, «elle». Snarere ser dette pronomenskiiftet ut til å introduseres i teksten som en understrekning av usikkerheten i tekstens referensialitet, av muligheten til å avgrense en historie om et jeg.

Vekslingen mellom første- og tredjeperson er noe Duras benytter seg av i flere verk, i så stor grad at Susan Cohen kaller den «a distinctive feature of Duras' (primarily) first person narratives» (1993: 181). Denne vekslingen innfører en forvansking av identifiseringen av ett subjekt, det innskriveres en avstand, og vi blir bevisst «the I's internal 'otherness'» (*Id.*: 181). I «Fiction and Autobiography/Language and Silence: *L'Amant* by Duras» kobler Janice Morgan denne vekslingen sammen med inntreden av et *markert fiktivt element*. Hun mener tredjepersonspronomenet i *L'Amant* «seems to mark the deliberate intrusion in autobiography of a fictional artifice; that is, Duras, the public figure and author *narrating*, becomes Duras, a literary character, *narrated* in her own story» (Morgan, 1989: 273). Vekslingen i benevnningen av subjektet kan sees på som en bevisstgjøring av leseren om at det vi møter kun er én mulig fremstilling av flere, og ikke en gitt sammenhengende livshistorie. Jeget som har vært bærer av fortellingen slår spekker. Dette oppbruddet i enhetligheten hos fortelleren utfordrer hvordan vi ser på tekstens virkelighetsreferensialitet, og viser frem formgivningsarbeidet som er gjort.

Oppbruddet av det sluttede jeget, den sluttede historien, forsterkes ytterligere ved at fortelleren stadig refererer til, og korrigerer, foregående behandlinger av møtet mellom kineseren og den unge jenta. Selv om ingen titler oppgis, kjenner vi igjen Duras' tidligere

verk, som når fortelleren utbryter: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire» (A: 35).⁸⁷ I tillegg til korreksjonene kommer det flere henvisninger til at det er i *denne teksten* vi skal få løftet frem de delene av livet som hittil har vært skjult, som det har vært umulig å uttrykke:

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille [...] L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements (A: 13-14).⁸⁸

Slike avsnitt bidrar nok i stor grad til hvordan *L'Amant* gjerne har blitt sett på som «den endelige bekjennelsen» av Duras' liv hvor hun viser det hun hittil har forbigått. Teksten korrigerer, repeterer, stiller spørsmålsteget, er usikker – og gir nettopp mye plass til avbrekk og stillhet. Denne segmenteringen av teksten gjør at den beveger seg i retning av det lyriske. Med sine stadige brudd fremhever den det formmessige og ordene i seg selv, og overlater i større grad til leseren å trekke mening på tvers av hullene. Vi får flere benevninger av stillhet, samt fortellerens usikkerhet om muligheten av å legge frem en historie.

Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée (A: 34).⁸⁹

I *L'Amant* har vi fått inn alle de elementene Cohen bruker som underoverskrifter når hun skal definere det som er typisk for Duras' stil: «Listening; Blanks; Hesitation, Representation and Indicative Language; Doubt, Error, Questions; Lies; Naming Silence and Speech» (Cohen, 1993: vii-viii). Denne stadige nølingen og fremvisningen av verket som konstruert over en fragmentarisk virkelighet peker tilbake til en definisjon av det litterære som det som bryter med det kommunikative og setter den språklige ytringen i fokus. Men i dette er det også paradoksalt nok en invitasjon til å lese verket som *tettere tilknyttet* Duras. Når fortelleren uttaler at «L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce

⁸⁷ «Dere ser altså at det ikke er i kantinen i Réam, slik som jeg har skrevet før, at jeg møter den rike mannen i den svarte limousinen» (E: 32).

⁸⁸ «Jeg har skrevet mye om disse medlemmene av familien [...] Fortellingen om en ørliten del av ungdommen min har jeg allerede mer eller mindre skrevet, jeg mener, så mye at man kan ane den, og jeg snakker da om akkurat dette, denne overfarten på elven. Det jeg gjør nå er både annerledes og likt. Før har jeg snakket om de klare periodene, om de som lå oppe i lyset. Nå snakker jeg om de skjulte periodene i den samme ungdomstiden, om enkelte fakta, enkelte følelser, enkelte hendelser som jeg kan ha gravd ned» (E: 10).

⁸⁹ «Det som foregår der inne er nemlig helt stille, det langsommelige arbeidet som tar meg hele livet. Ennå befinner jeg meg der, hos disse besatte barna, på samme avstand fra mysteriet. Jeg har aldri skrevet, bare trodd at jeg har gjort det, aldri elsket, bare trodd det, aldri gjort annet enn å vente foran den lukkede døren» (E: 30).

n'est pas vrai il n'y avait personne» (A: 14),⁹⁰ fører ikke dette til at historien som presenteres virker mindre sann, eller at vi ikke har tro på at vi her kan få kommunisert noe om fortellerens liv. Snarere blir vi beroliget om at fortelleren tar på alvor det vi har sett at stadig er innvendingen mot selvbiografiske arbeid: Det umulige i å fullstendig troverdig gjenfortelle et liv, å lage et sluttet «jeg».

Ved tekstens stadige hopp, inndeling i blanklinjer og uttalelser som: «C'est fini je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant» (A: 37),⁹¹ minnes vi om at dette er en fortellerhandling, og at «[e]n fortellerhandling forutsetter [...] en evne til å selektere hendelser i virkelighetens kaos og bringe de utvalgte hendelsene i en sammenheng med hverandre» (Aaslestad, 2001:22). Vi har å gjøre med en dobbeltkontrakt hvor tekstens brudd virker til å verifisere dens sammenheng, noe som bekrefter Lansers tanke om at «the farther a homodiegetic narrator wanders from the demands or details of story [...] the more likely that voice is to get authorially attached» (Lanser, 2005: 217). I nettopp fraskrivelsen av muligheten om at dette er en livshistorie setter leseren i gang med å lese historien som dette.

6.4 Å beskrive og å konstruere en historie

Der hvor diskursen i *L'Amant* synliggjør historiefortellingen som et konstruksjonsarbeid, finner vi hos karakterene to måter å nærme seg en historie på, som plasserer seg i hver sin ende av Lejeunes selvbiografiske rom: Morens beskrivende tilnærming, slik den allerede har blitt vist i *Un barrage contre le pacifique* og *L'Eden Cinéma*, og datterens mer konstruerende narrasjon.

Vi har allerede nevnt at datteren sammenfaller med fortelleren, og i og med at det selvbiografiske i stor grad handler om spørsmålet om benevning av protagonisten, er det interessant at jenta for første gang benevnes som noe annet enn «je» i en passasje hvor *formingen av et jeg* kommer til syne i ikke bare diskursen, men historien. Her får vi også en sammenkobling av det å formgi en kropp og en fortelling. Etter å ha fått presentert bildet som ikke finnes begynner beskrivelsen av jenta med et «je», for i løpet av kort tid å gå over til «la petite»:

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. [...] C'est une robe dont je me souviens. [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. [...] C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça [...]. Ce ne sont pas les chaussures qui

⁹⁰ «Min livshistorie eksisterer ikke. Slikt eksisterer ikke. Det finnes aldri noe sentrum. Ingen vei, ingen linje. Det finnes veldig områder hvor man blir innbilt at det var noen, det er ikke sant, det var ingen der» (E: 10).

⁹¹ «Det er slutt, jeg husker det ikke lenger. Derfor er det så lett for meg å skrive om henne nå» (E :34).

font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. / L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (A: 18-19).⁹²

Beskrivelsen av det ytre, av klærne, viser til en ambivalens i jentas utseende der hun balanserer mellom barn og voksen – den nesten gjennomsiktige kjolen og den rosa herrehatten. Det understrekes at den aparte klesdrakten er et valg, «C'est ma volonté»,⁹³ på linje med fremstillingsvalget i det skrevne: «[E]ncore maintenant je me veux comme ça».⁹⁴ Valget av klesdrakt følges opp av en refleksjon som ytterligere understreker hvordan man kan gjøre om det medfødte, det gitte, til noe skapt, her representert ved den rosa herrehatten:

[J]e me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu : sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. Soudain, voilà, qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir (A: 19-20).⁹⁵

Ved å innføre denne ambivalensen i sin fysiske fremtoning blir ansiktet hun møter i speilet en annens. Hun får øye på seg selv med et eksternt blikk, «je me vois comme une autre». I dette eksterne blikket, denne endringen i det fysisk gitte, ligger kimen til å endre også i det fortalte, til å narrativt beherske sin egen historie. Selv moren anerkjenner at det ligger noe i «cette imagination de la petite, d'inventer de s'habiller de cette façon» (A: 32).⁹⁶ Ved den egentlige mistilpassede hatten tar kroppen en annen form, en *valgt* form. Det lar henne se seg selv utenfra via de andres eksterne blikk, som nettopp er koblet opp mot det språklige – det å *se* er å *forestille seg*.⁹⁷

I dette fysiske beherskende valget som introduseres sammen med benevnningen «la petite» legges det klare linjer opp mot skrivingen som konstruksjon av et selv. Neste gang «la petite» nevnes er det nettopp i forbindelse med det *første uttalte ønsket om å skrive*. Igjen har vi en ytre beskrivende introduksjon av denne jenta på femten og et halvt: «Et puis cette tenue qui

⁹² «Jeg har på meg en kjole av natursilke, den er slitt, nesten gjennomsiktig. [...] En kjole jeg husker. [...] Denne dagen har jeg nok de berømmelige høyhælte [skoene] i gull-lamé. Jeg kan ikke tenke meg noe annet jeg kunne ha på meg den dagen, altså har jeg dem. [...] Jeg vil ha det slik. Jeg tåler ikke meg selv uten de skoene, og den dag i dag vil jeg være slik. [...] Men det er ikke skoene som er det rareste, det mest uhørte den vesle jenta har på seg den dagen. For den samme dagen har hun nemlig også på seg en herrehatt med flate bremmer, en myk, rosentrefarget filthatt med et bredt svart bånd. / Det er først og fremst hatten som gjør bildet så avgjort tvetydig» (E: 14-15).

⁹³ «Jeg vil ha det slik».

⁹⁴ «og den dag i dag vil jeg være slik».

⁹⁵ «[J]eg så meg i speilet til selgeren og fikk se følgende: under herrehatten ble det oppløpne og magre i skikkelsen, barndommens svake punkt, til noe annet. Det var ikke lenger et rått og skjebnetungt naturfenomen. Det var tvert imot blitt til noe jeg selv hadde valgt og som satte seg opp mot naturen, et fornuftig valg. Og plutselig ble det godtatt. Plutselig ser jeg meg selv som en annen person, slik som man ser på en annen, utenfra, til alles disposisjon, utsatt for alles blikk, satt inn i byenes, veienes, begjærets omløp» (E: 15-16).

⁹⁶ «at vesla har fantasi, at hun kan finne på å kle seg slik» (E: 28).

⁹⁷ På fransk er det også en etymologisk tilknytning mellom «image», bilde, og «imaginer», å forestille seg.

pourrait faire qu'on en rie et dont personne ne rit. Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux, c'est ça, écrire» (A : 28).⁹⁸ Valget av antrekk presenteres sammen med ønsket om å skrive som moren kaller «une idée d'enfant» (A :29).⁹⁹ Valgene har i seg muligheten til å være barnlige innfall, men det blir fort tydelig at det tvert imot er overveide valg som tar synlig plass i jentas væren i verden.

Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. [...] Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. Mais celle-ci, un jour, elle le sait, elle partirait, elle arriverait à sortir. Première en français (A: 30).¹⁰⁰

Slik kobles skrivningen, historiefortellingen, sammen med muligheten til å *unnslippe det man er gitt og gjøre det om til noe villet*. Moren gjenkjenner at datterens fremtoning og beherskelse av språket setter henne i en posisjon hvor hun kan bryte ut, at det er en sammenheng mellom å være «première à partir» og «[p]remière en francais». ¹⁰¹

Morens tilnærming til historiefortellingen er en annen. Som en fortsettelse av utviklingen som gikk fra *Un barrage contre le Pacifique* til *L'Eden Cinéma*, møter vi i *L'Amant* en desillusjonert mor som har gravd seg så langt ned i sin egen livshistorie at det bare er stumhet igjen. Hennes stumhet og håpløshet brer seg ut over hele familien, og første gang vi møter et fotografi av familien er det morens maktesløshet som blir understreket. Bildet, som fortelleren kommer tilbake til flere ganger, viser moren og barna foran det falleferdige huset, og blir kalt «la photo du désespoir» (f.eks.A: 40). Her møter vi en mor som hver dag beveger seg inn i håpløsheten: «Et puis suivait l'impossibilité d'avancer encore, ou le sommeil, ou quelquefois rien, ou quelquefois au contraire les achats de maisons, les déménagements» (A: 22).¹⁰² I den veldige vekslingen mellom pågangsmotet og håpløsheten kjenner vi igjen moren fra *Un barrage contre le Pacifique*. Som oftest er likevel håpløsheten forårsaket av den fortidige historien som tar all plass. Det er ikke rom til å se hva som foregår i øyeblikket, til å ha et konstruktivt, eksternt blikk på seg selv: «[T]out le monde regarde, elle,

⁹⁸ «Og med et antrekk som kunne ha kalt på latteren, men som ingen ler av. Jeg skjønner godt at alt som skal til er der, alt som skal til, og ennå har ikke noe skjedd, det kan jeg se av blikkene. Jeg vil skrive. Jeg hadde allerede sagt til mor at det var det jeg ville, skrive» (E: 25).

⁹⁹ «En barnslig idé» (E: 25).

¹⁰⁰ «Jeg hadde svart henne at det jeg ville mer enn noe annet, var å skrive, ingenting annet enn det, ingenting. Sjalu er hun [...] Jeg skal bli den første som drar. Ennå må vi vente noen år før hun mister meg, før hun mister denne datteren, dette barnet. For sønnene var det ingenting å frykte. Men hun selv kom til å dra, det visste hun, hun ville klare å komme seg ut. Den beste i fransk» (E: 27).

¹⁰¹ «den første som drar» og «[d]en beste i fransk»

¹⁰² «Og så om umuligheten av å gå videre, eller søvnen, eller hun kunne ikke gjøre noen ting, eller tvert imot gi seg i kast med huskjøp, flytting, død» (E: 18-19).

elle s'aperçoit de rien» (A: 31).¹⁰³ Det tellende i hennes liv er det som allerede har skjedd, og hun, og familien, er lukket inne i denne historien.

Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder, c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. Le mot conversation est banni. Je crois que c'est celui qui dit ici le mieux la honte et l'orgueil. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie (A: 66-67).¹⁰⁴

Det finnes ikke noe utenfor denne historien, den forener familien i en adskillelse fra dette samfunnet som har nedverdiget dem.

Morens historiefortelling som statisk understrekes ytterligere ved hennes omgang med fotografier. Når familien blir formidlet gjennom det nøytrale kameraøyet blir den i det minste mulig å observere: «Ma mère nous fait photographier pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement» (A: 111).¹⁰⁵ Men der fortelleren forholder seg til bildene som springbrett for å se seg selv ikke bare *slik hun var*, men *slik hun ønsker å fremstå*, er bildene for moren kun en objektiv og nøytral gjengivelse av verdenen. Dermed følger det ingen ytterligere kommentarer til fotografiene: «Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit» (A: 111).¹⁰⁶ I morens blikk på fotografiene som sluttede og umulige å bruke som utgangspunkt for å si noe annet enn akkurat det de representerer, kjenner vi igjen historiefortellingen til moren i *Un barrage contre le Pacifique*. Når bildene er tatt og historien konstruert, er det ikke lenger mulighet for narrativ bearbeidelse, kun repetisjon.

Moren klarer ikke å skjule sitt nederlag, sin håpløshet, og i *L'Amant* blir det betont hvordan hennes forstening av sin egen historie blir utgangspunktet hvori barna må finne sin identitet, sin historie: «C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée» (A: 67).¹⁰⁷ Dette så vi opptakten til allerede i *Un barrage contre le Pacifique* og

¹⁰³ «[A]lle [ser] på henne, men hun, hun merker ikke noe, aldri» (E: 29).

¹⁰⁴ «Alt er som det er, stumt, fjernt. Det er en stenfamilie, fullstendig forstenet i en tetthet som det ikke finnes adgang til. Hver dag forsøker vi å drepe hverandre, å drepe. Det er ikke bare det at vi ikke snakker sammen, vi ser heller ikke på hverandre. Å se på noen er det samme som å vise et tilløp til nysgjerrighet for, overfor, det er en nedverdiggelse. Ingen som blir sett på er blikket verdt. Det er alltid nedverdiggende. Ordet samtale er bannlyst. Jeg tror ikke noe annet ord kan illustrere denne skammen og stoltheten bedre. Ethvert fellesskap, enten i familien eller utenfor er noe avskyelig og nedverdiggende for oss. En fundamental skam over å være nødt til å leve livet forener oss» (E: 65).

¹⁰⁵ «Mor får fotografert oss for å kunne se på oss, se om vi utvikler oss normalt» (E: 112).

¹⁰⁶ «Foto er noe vi kan se på, vi ser ikke på hverandre, men vi ser på fotografiene, hver for seg, uten et ord til kommentar, men vi ser på dem, vi ser oss selv» (E: 11).

¹⁰⁷ «Dette er vårt dypeste fellestrekk, dette at vi alle tre er barn av denne hederlige kvinnen, vår mor, som samfunnet har drept» (E: 65).

L'Eden Cinéma, hvor morens historie er en de aldri kan glemme, og slik blir også deres utgangspunkt i livet. Det understrekes at: «Notre mère ne prévoyait pas ce que nous sommes devenus à partir du spectacle de son désespoir [...]. Mais, l'eût-elle prévu, comment aurait-elle pu taire ce qui était devenu son histoire même ? faire mentir son visage, son regard, sa voix ? son amour ? Elle aurait pu mourir (A: 67-68).¹⁰⁸ Der moren i *Un barrage contre le Pacifique* dør av å ikke klare å slippe historien, påpekes det her slik vi var inne på i *L'Eden Cinéma* at også det å fornekte den ville være en utvisking av henne selv, da dette er og blir hennes livshistorie som hun ikke kan eksistere på utsiden av.

6.5 Å inntre i historien og begjæret

Like lite som moren kan endre sin fysiske fremtoning, ansiktet, stemmen, kjærligheten, kan hun endre deres opphavshistorie – og hvordan kan hun vite hvordan dette vil påvirke barna? Det er i møte med denne moren og hennes evige repetisjon at datteren ser seg nødt til å finne en annen strategi, da hun ser hvordan nettopp denne begravelsen i det beskrivende ikke fører til noe.

Da vi så på introduksjonen i skriften så vi hvordan jenta plutselig så seg selv som en annen, «comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir» (A: 19-20).¹⁰⁹ Det eksterne blikket hun her får på seg selv er som vi har sett koblet opp til skrivingen, men også til begjæret, til det å bli sett av en annen, se seg selv som et mulig objekt – og vi finner alle disse overgangene bundet sammen med møtet med kineseren på fergereisen over Mekongelven der det absolutte bildet ikke blir tatt.

Møtet med kineseren er en øvelse i det skrevne, noe som blir anerkjent av både Randi Stene og Klerck-Nilsen i deres masteroppgaver. I bevegelsen over elva blir vi igjen og igjen introdusert for alt det som skiller jenta fra den familiære sfæren: språket, begjæret og det eksterne blikket. Allerede før vi møter kineseren, ved introduksjonen til bilen hans, blir han knyttet opp mot det å skrive, mot historien. For bilen, «Oui, c'est le grande auto funèbre de mes livres» (A: 24).¹¹⁰ Fra det øyeblikket jenta senere går inn i bilen vet hun at «elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus

¹⁰⁸ «Mor hadde ikke forutsett hvordan synet av hennes fortvilelse skulle påvirke oss senere [...]. Men selv om hun hadde kunnet forutse det, hvordan skulle hun kunnet tie stille med det som var blitt selve livshistorien hennes? Tvinge ansiktet, blikket, stemmen, kjærligheten til å lyve? Hun kunne ha dødd» (E: 66).

¹⁰⁹ «Plutselig ser jeg meg selv som en annen person, slik som man ser på en annen, utenfra, til alles disposisjon, utsatt for alles blikk, satt inn i byenes, veienes, begjærets omløp» (E: 15-16).

¹¹⁰ «Akkurat den store, dystre bilen fra bøkene mine» (E: 21).

savoir ce qu'il adviendra d'elle» (A: 45).¹¹¹ Når hun setter seg inn i bilen legger hun inn en distanse mellom seg og familien, både i fysisk og overført forstand. Hun ser at hun beveger seg inn i en historie hvor moren ikke har plass, denne moren som «n'a pas connu la jouissance» (A: 49).¹¹² Distansen muliggjør at hun blir tilskuer til sin mor, «son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère même, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à son événement» (A: 70).¹¹³

Det er ikke bare ved å fjerne seg fra familien og dens stumme sfære hvor begjæret ikke benevnes at hun kan se annerledes på dem, det er også i møte med kineseren at hun for første gang nettopp selv formulerer sin historie, morens historie. Etter at de har ligget sammen for første gang blir det beskrevet at «[c]'est la *première fois* que nous parlons. Je lui parle de l'existence de mes deux frères» (min utheving, A: 49).¹¹⁴ Det er at hun forteller *for første gang* som blir betonet, som om det er en innføring i historiefortelling, og ikke det seksuelle, som har foregått.

Jenta har brutt med familien som er lukket inne i seg selv, og blitt en fortellende aktør. Det må understrekes at heller ikke hennes tiltro til forandring er konstant, iblant blir hun grepet av «Et de ce dégoût aussi qu'elle a quelquefois de la vie, quand ça la prend, qu'elle pense à sa mère et que subitement elle crie et pleure de colère à l'idée de ne pas pouvoir changer les choses, faire la mère heureuse avant qu'elle meure, tuer ceux qui ont fait ce mal» (A: 118).¹¹⁵ Likevel får vi ved jenta inn en annen måte enn morens å bearbeide et selv i det fortalte. På mange vis er det mellom morens og datterens historiefortelling en overgang fra den selvbiografiske pakt til den selvbiografiske akt, slik det ble formulert av Stounbjerg i teorikapitlet. I datterens tilnærming har fortellingen blitt et middel, ikke et mål – og istedenfor Lejeunes selvbiografiske pakt, som moren følger til punkt og prikke, har vi en selvkonstruksjon som nærmer seg Beaujours selvportrett. Dette arbeidet gjør historien til noe eksternt, og gir henne distanse fra den tragiske opphavshistorien – og mulighet til å se sin rolle i historien med kineseren på avstand, innse hvordan også denne er utbytbar.

¹¹¹ «Nå er hun for første gang og for alltid adskilt fra familien. Heretter må de ikke få vite hva som skjer med henne» (E: 42).

¹¹² «Moren kjente ikke til vellyst» (E: 46).

¹¹³ «blikket hennes er forandret, hun er blitt en tilskuer til sin egen mor, til morens ulykke, det er som om hun deltar i det tragiske som hender henne» (E: 69).

¹¹⁴ «Vi snakker sammen *for første gang*. Jeg forteller ham om de to brødrene mine» (min utheving, E: 47).

¹¹⁵ «Og for avskyen som hun av og til har for livet, når det kommer over henne, når hun tenker på moren sin og plutselig skriker og gråter av sinne over at hun ikke kan forandre tingene, gjøre moren lykkelig før hun dør, drepe de som har gjort henne vondt» (E: 119).

6.6 Utbyttbare pronomen og benevninger

Moren graver seg ned i sin egen historie, mens jenta fjerner seg fra familien ved å bevege seg inn i konstruksjonsarbeidet ved det eksterne blikket gitt i begjæret og skriften. Dette er sfærer som ikke bare gjør det mulig å bekrefte sin individualitet ved å få øye på seg selv som en annen, men også la seg forsvinne inn i roller som like gjerne kunne vært fylt av andre.

Vekslingen mellom «je» og «elle» i *L'Amant* stiller som sagt til skue hvordan historien er formet, og stiller opp hvordan et «jeg» ikke nødvendigvis er en sluttet, unik størrelse. Denne splittelsen gjør at subjektet overskrider seg selv, eller som Morgan skriver: «When Duras slips into the third person, she effectively transposes the transparency of the first-person account of an individual experience into a more complex kind of theatre, one which transcends the limits of the personal» (Morgan, 1989: 273-274).

Følelsen av splittelse av subjektet som ble presentert ved fortellerens vekslende benevning i første- og tredjeperson, kommer også til syne i hvordan flere andre i verket benevnes. I motsetning til i *Un barrage contre le Pacifique* og *L'Eden Cinéma* blir vi i *L'Amant* i liten grad introdusert for egennavn:¹¹⁶ De forskjellige personene benevnes i stor grad ut fra *rollene de har i verket*. I *L'ARC* skriver Dominique Noguez en mye sitert artikkel, «La gloire des mots», hvor han legger frem stilistiske kjennetegn hos Duras. Her poengterer han at «[I]’acte de nommer, chez Duras, peut aller jusqu’à devenir, comme dit Sartre à propos de Ponge, ‘un acte métaphysique d’une valeur absolue.’ [...] [I]l ne va jamais de soi» (Noguez, 1985: 31).¹¹⁷ I tillegg presenterer Noguez antonomasi, eller perifrasen, som arketyrisk for Duras’ stil. Antonomasi er en retorisk figur hvor et epitet eller en setning tar over plassen til et egennavn, mens perifrasen er en omskrivning for å unnsnippe å nevne tingene ved sitt egentlige navn. Dette har vi mye av i *L'Amant*, og også i *L'Amant de la Chine du Nord*. For eksempel benevnes elskeren som blant annet «le Chinois de Cholen», «cet homme obscur de Cholen, de la Chine», «L’amant de Cholen».¹¹⁸

Et annet gjennomgående stilistisk trekk hos Duras, som i *L'Amant* blir brukt i utstrakt grad for første gang i Indokina-syklusen, er hangen til å benytte «articles définis (au lieu des possessifs qu’on attendrait) qui sont comme la marque d’une distance, presque d’une

¹¹⁶ Der karakterer benevnes med egennavn får også disse navnene karakter av å være noe som ligner roller, ved at de blir gjentatt mer enn nødvendig. Eller som Cohen legger det frem: «Her manipulation of full names nearly always exceeds purposes of identification» (Cohen, 1993: 189).

¹¹⁷ «navngivningsakten hos Duras, beveger seg mot å bli, som Sartre sier om Ponge, ‘en metafysisk handling av en absolutt valør.’ [...] Det går aldri av seg selv».

¹¹⁸ «kineseren fra Cholen», «denne mystiske mannen fra Cholen, fra Kina», «Elskeren fra Cholen» (mine oversettelser).

indifférence» (Noguez, 1985: 37).¹¹⁹ Bruken av bestemt artikkel der vi forventer eiendomsartikkel underbygger den avstanden som allerede er satt i spill, vi har ofte «l'amant», «la mère», istedenfor «mon amant», «ma mère». Ved i stor grad å fjerne egennavn og benevne menneskene ut fra deres roller med bestemt artikkel, gis det inntrykk av at de vi møter er allmenne figurer, eller som Cohen legger det frem:

Transforming the private into the public, when Duras makes fiction from her own life or from other stories, she treats her material in such a way as *to ritualize the particular while generalizing it*. Duras' texts skip the simply fictional as they skirt the strictly autobiographical, and move directly into the legendary (min utheving, Cohen, 1993:178).

Vi møter ikke hennes mor, men en hvilken som helst mor, ikke hennes elsker, men elskereren i utallige kjærlighetshistorier. Duras selv sier: «Quand je parle de mon amant, je ne dis pas que je revois son visage, je dis que je revois le visage et que je me souviens du nom. C'est rendu à l'extérieur. À vous. Je vous le donne» (Bogaert, 2016: 271).¹²⁰ Denne måten å snakke om menneskene på tar dem ut av en ensidig tilknytning til fortelleren og skaper brudd i det selvbiografiske, det partikulære går over inn i det universelle, det mytiske.

Fjerningen fra det individuelle kommer også til syne ved at de rollene som blir tildelt de vi møter i stor grad er utskiftelige. Nesten samtlige karakterer vi introduseres for innenfor familiens og kjærlighetens sfære får for eksempel på vekslende steder benevningene «mon amour» og «mon enfant»,¹²¹ noe som gjør det mulig for oss å se på dem som komponenter i historien heller en faktiske mennesker. Rollene de innehar tar over plassen for individene, slik pronomener og antonomasi tar over for egennavnene. Slik nærmer diskursen seg Beaujours selvportrett, hvor han legger vekt på at selvportrettøren med sin ambisjon om å skrive ut seg selv inngår i en felles praksis, og i sitt arbeid blir nødt til å ta i bruk eksempler og allegoriske figurer. Slik vil portrettøren «go beyond his individual memory and horizon [...]. Thus, every self-portrait [...] ceases to be essentially individual, except, of course, in a purely anecdotal sense» (Beaujour, 1991: 20). Selvportrettet er ikke opphøyningen av personen som portretterer seg selv, men en eksemplarisk fortelling – eller slik Moi poengterer: «fordi jeg er et menneske, er jeg et like godt eksempel på et menneske som du er» (Moi, 2001: 128). På denne måten kan rollene gi like stor forståelse som egnavnet.

¹¹⁹ «Bestemte artikler (istedenfor eiendomsartiklene man skulle forventet) som er som en markering av en avstand, nesten likegyldighet».

¹²⁰ «Når jeg snakker om elskereren min, sier jeg ikke at jeg ser hans ansikt igjen, jeg sier at jeg ser igjen ansiktet og at jeg husker navnet. Det blir overgitt til utsiden. Til deg. Jeg gir det til deg».

¹²¹ «min kjære» og «mitt barn».

6.7 Alltid den samme, alltid den første

Utskiftbarheten på diskursnivå, blir også aksentuert flere steder i historien. Det allmennmenneskelige legges vekt på, og fortellingen viser hvordan det som skjer bare én gang med ett menneske, likevel ikke kan annet enn å ligne andre hendelser, andre livsløp. I begjæret skjer det til stadighet overskridelser av individuelle grenser – også de bærende hovedrollene som elskende kan skiftes ut. Jenta aksentuerer selv sin mulige utbytbarhet i denne relasjonen flere ganger: «Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue» (A: 52).¹²² Slik blir relasjonen til kineseren en som speiler jentas prosjekt om å plassere seg selv på siden av sin historie, se seg selv med et annet blikk. Hvordan utviskingen av det individuelle i dette forholdet fungerer til å opprette en kjærlighetsmyte, skal vi se nærmere på i *L'Amant de la Chine du Nord*.

Det allmenne opp mot det enkelte løftes stadig frem, for eksempel ved avgangen til båtene tilbake til Europa: «Les départs. C'était toujours *les mêmes départs*. C'était toujours *les premiers départs* sur les mers» (min utheving, A: 127).¹²³ Båtene går, folk står gråtende igjen. Det skjer til faste tider og rollene er hele tiden de samme, men de fylles av forskjellige mennesker – dermed får vi denne *alltid den samme, alltid det første*.

Utviskingen av individualitet blir særs tydelig i portrettfotografiet moren tar av seg selv når hun nærmer seg døden, en handling som i seg selv er en repetisjon, en tradisjon: «Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait» (A: 113).¹²⁴ Bildet viser det enkelte mennesket, men i sitt format er det nettopp utskiftbart, en del av en felles fortelling, «elles étaient toutes de même format» (A: 114).¹²⁵ Slik speiler dette bildet selvportrettør-praksisen slik den ble definert av Beaujour: Det er et forsøk på å si «hvem jeg er», men nettopp ved å gjøre dette innenfor en tradisjonell skriftpraksis beveger det hele seg over til det allmenne. Den formelle likheten, lik selvportrettene topus, aksentueres i *L'Amant*:

Tous les gens photographiés [...] donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage [...], étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. C'était ce que voulaient les gens. Cette ressemblance – cette discrétion – devait habiller le souvenir de

¹²² «Jeg sier at jeg liker å tenke på at han antagelig har mange kvinner og at jeg hører med blant disse kvinnene, smeltet sammen» (E: 50).

¹²³ «Avreisene. Det var bestandig *de samme avreisene*. Det var bestandig *de første avreisene* på havet» (min utheving, E: 128).

¹²⁴ «De innfødte som satt godt i det gikk også til fotografen én gang i livet, når de merket at døden nærmet seg» (E: 114).

¹²⁵ «Alle av samme format» (E: 114).

leur passage à travers la famille, témoigner à la fois de la singularité de celui-ci et de son effectivité (A: 114).¹²⁶

Enkeltmennesket portretteres på en måte som understreker dette menneskets tilhørighet til et fellesskap, og skal ved dette gi tilgang på det enkelte og det allmenne på samme tid – slik også *L'Amant* beveger seg mellom det singulære og det som er felles. I alle de omskiftbare pronomenene og rollene løftes historien opp til det allmenne, men samtidig står individene i fare for å bli visket ut. Slik slår det jenta, idet hun er på båten på vei vekk fra Indokina, at hun «n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce que il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable» (A: 133).¹²⁷ Kan hende tok formen overhånd, og hun ble *for dyktig* i å skape avstand til seg selv. Slik unnslipper hun morens fortapelse i sin egen fortid, men mister kanskje også nærheten, for «nøytraliteten man innbiller seg å ha når man ikke er direkte berørt [...], kan også være et hinder: man skjønner ikke hva det står om. Slik er man fanget i sitt eget perspektiv» (Mollerin, 2016: 59). Ved å stå til siden for seg selv, muliggjøres en bevegelse inn i noe annet enn den sirkulære desperasjonen til moren. Det blir anledning for bevegelse og løsrivelse, men også en avstand til det som brenner. Dermed blir utskiftbarheten ikke bare noe positivt som løfter den enkelte opp til en eksemplarisk verdi, men fører, som også Beaujour aksentuerer «to displacement, absence and death» (Beaujour, 1991: 20).

6.8 Tilknytning til Duras i verket

L'Amant setter i mange henseende i gang et spill hvor vår litterære kompetanse får oss til å lese vekselvis innenfor det fiktive og det faktiske. Det fotografiske utgangspunktet gjør oss tilbøyelige til å tro at det som presenteres faktisk har funnet sted, samtidig som den tekstlige behandlingen av det fotografiske og den usikkerheten som følger med dette beveger seg inn mot det fiktive. Denne samme tvetydigheten får vi i hvordan fortelleren vekselvis benevner seg selv som «je» og «elle», og i stor grad lar de andre personene i verket tre frem ut fra sine roller, heller enn sine egennavn. I tillegg har vi denne vekslingen mellom ordleggingen av det

¹²⁶ Alle som ble fotografert [...], så nesten ut som om det var det samme bildet, en vanvittig likhet. Ikke bare fordi alle gamle ligner hverandre, men portrettene ble alltid retusjert slik at det som var særegent for ansiktet [...], ble svekket. Alle ansiktene ble forberedt på samme måte til å møte evigheten, de ble visket ut, ensartet forynget. Det var slik folk ville ha det. Denne likheten – denne diskresjonen – skulle kle minnet om deres gang gjennom familien, samtidig være vitne om deres særegenheter og om deres ekthet (E: 114-115).

¹²⁷ Plutselig hadde hun ikke vært sikker på om hun ikke hadde elsket ham med en kjærlighet som hun ikke hadde sett fordi den fortapte seg i historien som vann i sand (E: 134)

som sees og det som ikke kan sees, som aldri kan gripes rundt, denne ambivalensen overfor skriften og dens mulighet til å gi et bilde av virkeligheten, i både diskursen og historien.

Som vi har sett er teksten ekstremt selvrefleksiv, og vi har et stort tilfang av det Lanser definerer som *atemporalitet* – altså fravær av handling og dialog til fordel for refleksjoner over hva det vil si å skrive, fortelle, konstruere – noe som også reflekteres i tekstens stadige brudd og aksentuering av stillhet. At vi i like stor grad får en fremstilling av muligheten for å fortelle et liv, som en fremstilling av levd liv i seg selv, gjør at vi lettere knytter fortelleren sammen med forfatteren ved *identitetskategorien*. Arbeidet fortelleren og forfatteren gjør virker til å samsvare, og når jenta også kommer med et uttalt skriveønske begynner vi å nærme oss et nesten lejeunsk samsvar mellom forteller, forfatter og protagonist. Korreksjonene som gjøres av tidligere fremstillinger av historien underbygger også denne tilknytningen.

I *pålitelighetskategorien* er det kanskje særlig måten den vekslende tiltroen til skriften presenteres på, at vi oppfatter at forteller, protagonist og forfatter deler de samme verdiene. Her får vi både eksempler på hvordan skriveaktiviteten kan sammenstilles med begjærets sprengning av grensene og det lukkede, samtidig som vi iblant får inn enn veldig håpløshet: «Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien» (A: 14).¹²⁸ I måten skriften og fortellingen er både alt og ingenting, finner vi igjen en gjenklang av Beaujours tanker om selvportrettet, som «finds itself guilty, it is merely scribbling» (Beaujour, 1991: 8). Teksten innrømmer at den bare er tekst, og at vi stadig er på «la même distance du mystère» (A: 34).¹²⁹ Men i skriften finnes *muligheten*. Usikkerheten, hullene og avstanden fra det individuelle blir flere ganger aksentuert som det positive som nettopp forhindrer en håpløshet lik morens.

L'Amant er i en særstilling ved å være det første verket i Indokina-syklusen hvor vi får satt i spill Lansers *anonymitetskategori* ved at jenta ikke får et egennavn, men benevnes ut fra pronomen. Det er en tvetydighet når det kommer til spørsmålet om *enhet*, ved denne stadige vekslingen i pronomen, men i og med at de to benevningene hele tiden benyttes om hverandre uten tydelig mønster blir selve denne differensieringen mer en nyansering enn et akutt skille. Ut fra Lansers tilknytningskategorier er det ikke rart at det er nettopp *L'Amant* som er teksten som virkelig setter fart på diskusjonen om det selvbiografiske hos Duras. Innenfor bokas grenser får vi ingen entydig paratekstlig definering, og det er også det eneste verket i

¹²⁸ «Av og til vet jeg dette: i det øyeblikk det ikke er, alt flyter sammen, en anelsesløs drift med vind, er det å skrive ingenting» (E: 10).

¹²⁹ «på samme avstand fra mysteriet» (E: 30).

Indokina-syklusen som ikke har et kort oppsummerende forord om forfatteren i begynnelsen. På flere vis havner dermed denne teksten i den kategorien hvor Lejeune ser at det ikke eksplisitt er inngått noen pakt med leseren, og hvor protagonistens navn ikke er definert – tilfellet hvor vi har sett at Lejeune henfaller til at «The reader, according to his mood, will be able to read it in the register that he wants» (Lejeune, 1989:17).

Spillet *L'Amant* setter i gang mellom det selvbiografiske og det fiktive har blitt understreket av mange i resepsjonen både i Norge og i Frankrike, noe som er en konsekvens av at vi får mange muligheter og invitasjoner til å knytte sammen forfatteren, fortelleren og protagonisten, både ved *identitet* og *pålitelighet* og i det formelle. Historien har skiftet fokus fra moren, og hovedvekten legges på hvordan protagonisten finner sin inngang i en historiefortelling som skiller seg fra morens – både i form og innhold. Slik vi så det i *L'Eden Cinéma* virker diskursen å være en dramatisering av *selve fortellerhandlingen* like mye som av de *faktiske hendelsene*. Dette skjer både på det diegetiske planet ved flere passasjer som iscenesetter den «narrative ursituasjon», men også i det selvrefleksive i hvordan teksten hele tiden behandler seg selv. Så stort er dette tilfanget at det er fristende å si at teksten til syvende og sist handler om «creativity, in particular the self-making of a woman and of a woman writer whom we watch in the process of creating out of that very initial non-presence» (Cohen, 1993: 93). Ved hvordan jentas beherskelse av både kroppen og det narrative skiller seg fra morens nitidige beskrivelsesarbeid, får vi en ny måte hvorved skrivingen av et liv kan gi mening. Slik aksentueres jentas bevegelse inn i beherskelsen av sin egen historie i like stor grad som inntredenen i kjærighetsforholdet til kineseren.

7. *L'Amant de la Chine du Nord*

L'Amant de la Chine du Nord kom ut i 1991, mot slutten av Duras' liv. Forholdet mellom kineseren og den unge jenta er det bærende elementet i teksten, som er betydelig lengre enn *L'Amant*. Vi får få innskudd fra livet etter forholdets slutt, men til gjengjeld utbroderes flere detaljer og episoder fra perioden forholdet varer. Flere av de andre personene i verket får komme til orde og legge frem sin historie, men på tross av disse innskuddene oppleves den samlede diskursen i større grad kronologisk og sammenhengende. Som i *L'Amant* forholder fortelleren seg aktivt til tidligere bearbeidelser av historien, og vi får også flere fotnoter i teksten som referer til verk av Duras utenfor Indokina-syklusen.

I dette verket mener Aarset at vi først og fremst møter en *variasjon* av historien som legges frem i *L'Amant*. «Det betyr at det stort sett er de samme personer og hendelser som skildres, og uten at det kan sies å foregå noen vesentlig perspektivforskyvning i fremstillingen» (Aarset, 2001: 69). Jeg vil likevel argumentere for at vi i denne teksten finner en lek med *transposisjonen* – da vi flere steder finner undersøkelser av hvordan denne teksten er en bearbeidelse av historien fra *L'Amant* slik den ville kunne presenteres i en film. Der *L'Amants* tilfang av fotografier påvirket hvordan historien ble fortalt, er det filmen som skaper nye fortellerposisjoner og tilknytningsmuligheter i *L'Amant de la Chine du Nord*. I denne lesningen skal vi se hvordan de *tekstlige* og *institusjonelle* endringene vi møter i sammenheng med denne perspektivforskyvningen fører til nye fortellerposisjoner og muligheter for tilknytning – og hvordan dette gir anledning til en annen fortelling. I det *erfaringsmessige* er det den stadige bearbeidelsen av allerede fortalt historie som står i fokus, og vi skal se nærmere på hvordan dette kobles opp mot det erotiske forholdet til kineseren.

7.1 Fortellerposisjoner

I *L'Amant de la Chine du Nord* finner vi flere bearbeidelser av teksten i retning av et filmmanus. Vi får flere henvisninger til hvilke kamerautsnitt vi skulle møtt, og hvordan lydsporet skulle vært lagt i en potensiell film. I denne mulige filmatiseringen legges det også inn en fortellerstemme – som får en fremtredende plass. Tekstens lek opp mot filmmanuset fører altså til at vi får to fortellere: Vi har en ekstradiegetisk forteller som konstruerer verket, og som i dette legger frem en mulig filmatisering. Under denne har vi en diegetisk forteller som ser på filmen den ekstradiegetiske fortelleren har konstruert, og kommenterer det som her kommer til syne, tilsynelatende uten kjennskap til den historien som utspilles.

På denne måten ligner endringene i diskursen mellom *L'Amant* til *L'Amant de la Chine du Nord* den mellom *Le Vice-consul* og *India Song*. Som vi så i innledningen fikk *India Song* inntreden av «les voix extérieures au récit» (Duras, 1973:10), som «a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendrait* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives» (*Ibid.*).¹³⁰ I *L'Amant* så vi hvordan vekslingen mellom «je» og «elle» ga følelsen av at fortelleren så på seg selv med et eksternt blikk, men dette tas enda lenger i *L'Amant de la Chine du Nord* ved at den diegetiske fortelleren ikke har tilknytning til den ekstradiegetiske fortelleren eller protagonisten. For første gang siden *Un barrage contre le Pacifique* får vi altså en forteller som ikke presenterer seg selv som deltager eller vitne til den opprinnelige historien, men står ved siden av oss som lesere og ser på den filmen vi presenteres for.

Dette gir en fortellerstemme som *ikke er fokaliseringsinstansen*. Keling Wei skriver i sin artikkel «Le temps à l'œuvre dans l'écriture deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras» : «La focalisation narrative n'est ni celle des personnages ni celle de la narratrice, mais celle d'un «on» neutre, de l'œil de la caméra» (Wei, 2002 :105).¹³¹ Den diegetiske fortelleren er ikke selv sansende instans, men er nødt til å forholde seg til det kameraet ser, slik det blir dirigert av den ekstradiegetiske fortelleren. I *L'Amant de la Chine du Nord* får vi dermed en reversering av den normale inngangen hvor «fokaliseringsinstansen [...] på et vis [er] underlagt fortellerstemmen» (Aaslestad, 1999: 83). Her er fortellerstemmen nødt til å underlegge seg *kameraets fokalisering*, et «on» som går frem og tilbake, ser jenta og mister henne av syne: «La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc. [...] La jeune fille revient sur la route. Elle disparaît entre les arbres. Et puis la voici encore» (ACN: 19-20).¹³² Denne fortellerstemmens eksterne plassering til handlingen slik den blir presentert i den mulige filmen gjør at vi som i tidligere verk får en betoning av selve fortellerhandlingen, som Wei skriver: «la narration se narrative» (Wei, 2002: 105).¹³³

¹³⁰ «stemmer som står utenfor narrativet» som «gjorde det mulig å la narrativet bli badet i glemsel og disponeres av andre minner enn de til forfatteren: minner, som på samme vis *husker* en hvilken som helst annen kjærlighetshistorie. Minner som deformerer, som skaper».

¹³¹ «Den narrative fokaliseringen er hverken den til personene/karakterene eller den til fortelleren, men den til et nøytralt «man», kameraets øye».

¹³² «Den unge jente skrår over mot parken, hun vil se festplassen bak gjerdet. Man følger henne. Man stopper overfor parken. [...] Den unge jenta kommer tilbake på stien. Hun forsvinner mellom trærne. Og så er hun der igjen.

¹³³ «Narrasjonen narrasjonere seg»

Den diegetiske fortelleren som står utenfor konstruksjonen av historien er stadig usikker på hva hun ser, og dette påvirker hvordan vi nærmer oss protagonisten. Når hun dukker opp i kamerabildet er den diegetiske fortelleren prøvende i sin omtale av henne: «C'est un très jeune fille, ou une enfant peut-être. Ça a l'air de ça. Sa démarche est souple. Elle est pieds nus. Mince. Peut-être maigre. Les jambes... Oui... C'est ça... Une enfant. Déjà grande» (ACN: 18).¹³⁴ Vi skal møte jenta i flere omganger uten å bli sikrere på hvem hun faktisk er, før den ekstradiegetiske fortelleren griper inn og gir henne et navn, en rolle: «La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant» (ACN: 21).¹³⁵ Vi får stadig slike vekslinger mellom de to fortellerne som ikke er tydelig markert. Skiftene kommer kun til syne ved hvordan den ekstradiegetiske fortelleren har større innsikt i historien, og hele tiden aksentuerer hvordan diskursen presenteres som en bok og en mulig film. Den diegetiske fortelleren kommer inn med et underliggjørende blikk på det som vises i den mulige filmen, og underbygger ytterligere konstruksjonsarbeidet til den ekstradiegetiske fortelleren. Et eksempel på hvordan fortellerne hele tiden skifter på å føre ordet finner vi andre gang vi møter igjen barnet. Det blir først benevnt at vi er plassert i «la chambre à coucher de la mère et de l'enfant» (ACN.: 23),¹³⁶ hvor vi blir informert om at vi venter på barnet. Dette er informasjon vi blir nødt til å knytte til den ekstradiegetiske fortelleren, da et bildebilde ikke umiddelbart vil kunne gi den diegetiske fortelleren denne kunnskapen. Så kommer jenta, men nå er det plutselig usikkert om det faktisk er dette barnet vi har fulgt hittil: «La voici. Elle vient du dehors. Elle traverse la chambre. Peut-être reconnaît-on sa silhouette, sa robe. Oui, c'est celle qui marchait vers le fleuve dans la rue droite le long du parc» (ACN: 23-24).¹³⁷ Slik beveger vi oss hele tiden mellom et diegetisk nivå hvor filmen blir vist frem og kommentert av den usikre diegetiske fortelleren, til direkte tilgang til det hypodiegetiske hvor scenene presenteres for oss, tilsynelatende uten medierende blikk.

Den diegetiske fortelleren er altså eksplisitt distansert fra protagonisten, og er med på å skape avstand til det som legges frem. Til gjengjeld er det flere steder vanskelig å skille den ekstradiegetiske fortelleren og protagonisten fra hverandre, og vi får her satt i spill alle Lansers tilknytningskategorier. Vi skal først se på *enhetlighet*, *anonymitet* og *identitet*, før vi kommer tilbake til det *atemporelle* og *pålitelighet*. Som vi har sett finnes det en todeling på

¹³⁴ «Det er en veldig ung jente, eller kanskje et barn. Det virker sånn. Gangen hennes er lett. Hun er barføtt. Tynn. Kanskje mager. Beina... Ja... Det er slik... Et barn. Allerede høyt».

¹³⁵ «Den unge jenta, i filmen, i denne boken, man vil kalle henne Barnet».

¹³⁶ «soverommet til moren og barnet»

¹³⁷ «Der har vi henne. Hun kommer utenfra. Hun krysser rommet. Kanskje kjenner man igjen silhuetten hennes, kjolen hennes. Ja, det er den som gikk mot elva på den rette veien langs parken».

fortellernivå i teksten, men på det øverste diegetiske nivået har vi *én enhetlig forteller*, som flere ganger er lett å knytte opp mot både protagonisten og forfatteren. *Anonymitetskategorien* settes i spill ved at protagonisten nettopp ikke benevnes ved navn, og ved flere tilfeller får vi pek mot at forteller og protagonist deler mye av den samme *identiteten*. Vi har flere forskyvninger hvor fortelleren plutselig innsetter seg selv på barnets plass i historien. På båten som tar familien vekk fra Indokina heter det for eksempel : «Mais elle n'est pas là, elle est plus loin sur ce même pont, elle est vers Paulo qui est déjà heureux, déjà en allé vers le voyage. Libre mon petit frère adoré, mon trésor, sorti de l'épouvante pour la première fois de sa vie» (ACN: 226).¹³⁸ Først har vi et distansert «elle» i nærheten av Paulo, før Paulo plutselig blir benevnt som «*mon petit frère*» – og slik settes Paulo som bror av både protagonist og forteller.

Protagonisten kobles opp til Duras flere ganger, da særlig gjennom verkets 15 fotnoter. I disse får vi stadig ytterligere henvisninger til hvordan man skulle løst en eventuell filmatisering, den utenomtekstlige, historisk funderte virkeligheten, samt referanser til mange av Duras' andre verk. Ofte settes disse verkene av Duras i relasjon til protagonisten, for eksempel hevder barnet: «Une fois j'écrirai ça: La vie de ma mère*» (ACN: 101).¹³⁹ Dette ønsket om å skrive morens historie får følge av fotnoten som ledsager asteriksen: «*Le pari a été tenu: *Un barrage contre le Pacifique*» (Ibid.).¹⁴⁰ Dermed identifiseres protagonisten som forfatteren av et verk vi kjenner fra Duras' produksjon, og vi får en sterk *identitetstilknytning*.

I *L'Amant de la Chine du Nord* finner vi også, for første gang gjennom Indokina-syklusen, en eksplisitt benevning av en forfatterstørrelse. Denne gjør sin inntreden i verkets første fotnote: I denne fotnoten presenteres to mulige innganger for filmatisk å løse en scene, før det konkluderes med at «[l]'auteur préfère cette dernière proposition» (min utheving, ACN: 28).¹⁴¹ Her benevnes altså en forfatterstørrelse som den som legger føringer for den potensielle filmatiseringen, en rolle som hittil har vært gitt den ekstradiegetiske fortelleren. Dette fører til at vi eksplisitt blir invitert til å knytte sammen den ekstradiegetiske fortelleren med forfatteren, ikke bare ad deres felles tilknytning til protagonisten. Dette verket er også dedikert til Thanh, husgutten, og er dermed det første i Indokina-syklusen som benevner en av skikkelsene vi finner i verket i det paratekstlige. Som i alle de tidligere verkene, bortsett fra *L'Amant*, finner vi også en kort intro i begynnelsen av verket, før dedikasjonen. Som i *L'Eden*

¹³⁸ «Men hun er ikke der, hun er lenger bort på den samme dekk, hun er ved Paulo som allerede er lykkelig, allerede på vei mot reisen. Fri, min elskede lillebror, min skatt, fri fra redselen for første gang i sitt liv».

¹³⁹ «En gang skal jeg skrive det: Livet til moren min*».

¹⁴⁰ «*Veddemålet ble holdt: *Demning mot Stillehavet*».

¹⁴¹ «Forfatteren foretrekker dette siste forslaget» (min utheving).

Cinéma får vi her ikke en oppsummering av verkets innhold og informasjon om hvordan det knytter seg til Duras' liv, men kun en påpekning av forfatterens livshistorie: «Marguerite Duras est née en Indochine où son père était professeur de mathématiques et sa mère institutrice. À part un bref séjour en France pendant son enfance, elle ne quitta Saigon qu'à l'âge de dix-huit ans» (ACN: 7).¹⁴²

I det *tekstlige* får vi en sterk opplevelse av samsvar mellom forteller, forfatter og protagonist, fundert på Lansers *enhet-, anonymitet- og identitetstilknytning*. Vi nærmer oss altså Lejeunes absolutte kriterie for at noe skal oppfattes som selvbiografi. Det er likevel flere ting innad i verket som setter i spill *pålitelighetskategorien* til dette verket, da særlig gitt ved det *atemporale*, eller hvordan verket presenterer seg selv som både referensiell tekst og fiktiv film.

7.2 Sjanger og tilknytning

Forordet, en tilknyttet tekst signert Marguerite Duras mai 1991, plasserer teksten under en behrendtsk dobbeltkontrakt. Forordet begynner med å sette teksten i relasjon til tidligere verk: «*Le livre aurait pu s'intituler: L'Amour dans la rue ou Le Roman de l'amant ou L'Amant recommencé. Pour finir on a eu le choix entre deux titres plus vastes, plus vrais : L'Amant de la Chine du Nord ou La Chine du Nord*» (ACN: 11).¹⁴³ Det er et gjenopptakelsesarbeide, og spørsmålet om forskjellige titler er interessant ikke bare fordi det så tydelig stiller til skue hvordan alle de tekstlige elementene vi møter er resultat av valg, men ved at valget til slutt står mellom to bredere, to *sannere* titler. I løpet av forordets første setninger har vi altså fått satt en ramme for lesningen vår som sier: Denne teksten er sannere enn den forrige, men også denne er kun et utvalg, en mulighet. På slutten av forordet konkluderer også Duras med: «*Je suis redevenue un écrivain de romans*» (ACN: 12).¹⁴⁴

Når hun får spørsmålet om hvor stor del av verket som er realitet og hvor stor del som er fiksjon, svarer Duras: «*Dans L'Amant de la Chine du Nord, c'est moins inventé que dans L'Amant*», før hun litt senere understreker at «*il faut que le roman s'annonce dès le départ du livre, et pas comme une voie de tout repos: comme une histoire proposée, mais vraie, réellement*» (Bogaert, 2016: 386).¹⁴⁵ Det at historien er en roman er ikke det samme som at

¹⁴² «Marguerite Duras er født i Indokina hvor hennes far var matematikkprofessor og hennes mor var lærerinne. Bortsett fra et kort opphold i Frankrike i sin barndom forlot hun ikke Saigon før hun ble atten år».

¹⁴³ «*Boken kunne ha blitt kalt Kjærligheten i gaten eller Romanen om elskeren eller Elskeren begynt på nytt. Til slutt hadde man valget mellom to mer omfangsrige, sannere titler: Elskeren fra Nord-Kina eller Nord-Kina.*

¹⁴⁴ «*Jeg ble igjen en romanforfatter*».

¹⁴⁵ «*I Elskeren fra Nord-Kina er det mindre oppdiktet enn i Elskeren*». «Det er nødvendig at romanen kunngjør seg fra starten av boken, ikke som en måte å hvile på: som en foreslått historie, men sann, virkelig».

den ikke skal tas på alvor, at den ikke er sann, men handler for Duras om at det kun er ett forslag av flere. På denne måten benevner hun teksten som både mer referensiell enn tidligere, samtidig som hun understreker dens konstruksjon. Slik plasserer hun seg i begge ender av Lejeunes selvbiografiske rom på samme tid, eller midt i Behrendts dobbeltkontrakt.

Som vi har sett er denne teksten en som ikke lett lar seg føye etter én enkelt sjangerdefinisjon. Vi får en eksplisitt uttalelse tidlig i verket om at det vi møter «C'est un livre. / C'est un film / C'est la nuit» (ACN: 17),¹⁴⁶ og vi har sett hvordan denne utydeligheten hva kommer til det sjangermessige har innvirkning på hvordan fortellerne posisjoneres, og historien presenteres.

Det filmatiske vi presenteres for i verket blir hele tiden understreket som noe adskilt, underlagt det tekstlige, noe vi har sett synliggjort ved fortellerposisjonene. Det er også flere elementer i teksten som hevder å skulle være til stede *enten bare i det filmatiske* eller *bare i det tekstlige*. Musikken vi møter igjen og igjen gjennom verket vil for eksempel behandles forskjellig: «Dans le film, on n'appellera pas le nom de cette Valse. / Dans le livre ici, on dira: La Valse Désespérée» (ACN: 21).¹⁴⁷

Denne inndelingen gjør det mulig for Duras å fortelle historien på to måter på samme tid, og dette kommer også til syne i det grammatikalske. I sin artikkel deler Wei verbtidene i «le présent de «temps du film» et l'imparfait de «temps du livre» ou de «temps de la narration» (Wei, 2002: 106),¹⁴⁸ noe som minner om hvordan konstruksjonen av de tekstlige bildene førte til en stor bruk av presens i *L'Amant*. Som nevnt får filmen i mange henseender den samme posisjonen som fotografiene gjorde i det forrige verket. Men der det er slik at fotografiet trekker en tekst mot det faktiske, ved at vi forventer at et fotografi gjengir en scene som «'virkelig' fant sted» (Stene-Johansen i Barthes, 2001: 162), inngir ikke en film dette samme inntrykket av referensialitet. Tvert om er også filmen et narrativt medium, og vi har sett hvordan den mulige filmen i *L'Amant de la Chine du Nord* oppfattes som underlagt den samme ekstradiegetiske fortelleren som konstruerer teksten. Når denne fremleggingen av en film fungerer som en ramme rundt hendelsene forskyves dermed teksten mot det fiktive.

For eksempel plasseres verket presist geografisk og historisk tidlig i teksten «C'est un poste de brousse au sud de l'Indochine française. / C'est en 1930. / C'est le quartier français» (ACN :17- 18).¹⁴⁹ Denne situeringen virker å være ment referensiell, ihverfall om vi setter det

¹⁴⁶ «Det er en bok. / Det er en film. / Det er natten».

¹⁴⁷ «I filmen gir vi ikke navn til denne Valsen. / I boken, her, sier man: Den Håpløse Valsen».

¹⁴⁸ «Presens som 'filmens tid' og preteritum som 'bokens tid' eller 'narrasjonens tid'».

¹⁴⁹ «Det er en utpost i villmarken syd i det franske Indokina. / Det er i 1930. / Det er det franske kvartalet».

i sammenheng med hvor stor grad annen utenomtekstlig informasjon tar plass i verket ved henvisninger til faktiske verk av Duras. Men på slutten av boka møter vi løstrevende, stemningsgivende scenebilder, som skal kunne benyttes fordelt utover *ved en filmatisering*. Scenebildene kommer etter historiens avslutning og er satt i en mindre skriftstørrelse. Det blir understreket at bildene «ne devraient ‘rendre compte’ du récit, ou le prolonger ou l’illustrer. Elles seraient distribuées dans le film au gré du metteur en scène et ne décideraient en rien de l’histoire» (ACN: 243).¹⁵⁰ De små tekstene viser frem bilder av landskapet, av himmelen, av elva, av veiene, men gir også instruksjoner for lyd og sang. «Je vois ces images comme un dehors qu’aurait le film. Et seulement de lui, du film, un «pays», celui de ces gens du livre, la contrée du film. Et seulement de lui, du film, sans aucune référence de conformité» (Ibid).¹⁵¹ Landskapet er bare filmens – men de menneskene som inngår i dem er altså de vi har blitt presentert for i den verdenen boken skaper. Når vi da i disse avsluttende bildene igjen får henvisninger som virker referensielle, som «Les routes de la Cochinchine française en 1930» (ACN: 244),¹⁵² får vi nå beskjed om at disse beskrivelsene ikke går utenfor tekstens univers, men er til stede for å underbygge det konstruerte. Dermed settes også troen på referensialiteten av den opprinnelige geografiske og tidsmessige presentasjonen av verket i spill. Slik er konstruksjonen av filmen i *L'Amant de la Chine du Nord* en understekning av hvordan hver historie ikke kan annet enn å være sluttet om seg selv, ved å være ett utvalg, et forslag som ikke når utover seg selv, samtidig som Duras understreker at det hele er «comme une histoire proposée, mais vraie, réellement» (Bogaert, 2016: 386).¹⁵³

7.3 Fortellingens betydning

Måten konstruksjonen av en historie alltid er én av flere mulige, trekkes ikke bare frem av den ekstradiegetiske fortelleren, men også flere steder av karakterer i verket. Jentas venninne, Hélène Lagonelle, ber : « – Dis-moi encore sur ton petit frère. / – La même histoire toujours... ? / – Oui. C’est jamais la même mais toi, tu le sais pas» (ACN: 56).¹⁵⁴ Hver gang historien legges frem vil det tre inn nye elementer, nye nyanser. Historien vil aldri være akkurat den samme, og den narrative aktiviteten, reforhandlingen av minnet, blir i seg selv

¹⁵⁰ «skal ikke ‘redegjøre for’ teksten, eller forlenge den eller illustrere den. De skal fordeles i filmen etter regissørens ønske og skal ikke påvirke historien».

¹⁵¹ «Jeg ser disse bildene som en utside filmen har. Og bare fra den, fra filmen, et ‘land’, landet til disse menneskene i boken, filmens land. Og bare fra den, fra filmen, uten noen annen referanse for samsvar».

¹⁵² «Veiene i det franske Indokina i 1930».

¹⁵³ «som en foreslått historie, men sann, virkelig».

¹⁵⁴ « – Fortell meg igjen om lillebroren din. / – Fortsett den samme historien... ? / – Ja. Det er aldri den samme, men du, du vet det ikke».

viktig – slik vi har sett det flere steder i Indokina-syklusen. Slik vektlegges også gjenfortellingen av en opplevelse like tungt som selve hendelsen flere steder, som for eksempel når vi har fått lagt frem scenen hvor jenta og kineseren ligger sammen for første gang: «Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise» (ACN : 81).¹⁵⁵ Like sterkt som minnet av handlingen står minnet *om det som er skrevet, den tidligere bearbeidingen av det som har skjedd*. Denne bearbeidingen blir aldri ferdig, men sies igjen og igjen, på tvers av sjangre: «Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours, elle le dirait. Et encore elle le dit ici» (Ibid.).¹⁵⁶

Erfaringsmessig får skriften stor betydning ved hvordan den skriver frem, og springer ut av, kjærlighetshistorien. I forordet skriver Duras: «*J'ai appris qu'il était mort depuis des années*» (ACN: 11).¹⁵⁷ Det er kineserens død som har startet opp skrivingen igjen, som har gjort det nødvendig å nok en gang se på «*l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans L'Amant, le temps manquait autour d'eux*» (Ibid.).¹⁵⁸ Igjen blir hun lukket inne i «*l'amour entre le Chinois et l'enfant*» (Ibid.).¹⁵⁹ Det er kjærligheten mellom de to som nå skal skrives frem, og kan hende kan vi koble Duras tidligere diskuterte uttalelse om at hun nå igjen har blitt en romanforfatter i tråd med romanens etymologiske opprinnelse, som *romanse*, en kjærlighetshistorie?

Kjærligheten, døden og skriften blir tett sammenbundet i Weis artikkel, hvor hun kaller *L'Amant de la Chine du Nord* «*Livre de mort, écriture du deuil*» (Wei, 2002: 101).¹⁶⁰ Døden og kjærligheten er to størrelser som gjør at normal tidsforståelse oppheves, noe som også er tilfellet i det skriftlige: «*Écrire c'est aussi sentir, faire passer, durer [...] C'est répéter mille fois ce qui se passe une fois, et continuer, par ce geste, à tracer et à effacer, sans répit*» (Ibid.),¹⁶¹ eller som vi får vite det i *L'Amant de la Chine du Nord*: «*L'histoire est déjà là, déjà inévitable, / Celle d'un amour aveuglant, / Toujours à venir, / Jamais oublié*» (ACN : 52).¹⁶²

¹⁵⁵ «Hun husker. Hun er den siste som fortsatt husker. Hun hører fortsatt lyden av havet i rommet. Å ha skrevet dette, hun husker det også, som lyden fra den kinesiske veien».

¹⁵⁶ «Hun ville fortsatt sagt det om det dreide seg om en film, fortsatt, eller en bok, fortsatt, alltid, ville hun sagt det. Og hun sier det fortsatt her».

¹⁵⁷ «*Jeg fikk vite at han hadde vært død i årevis*».

¹⁵⁸ «*historien til elskeren fra Nord-Kina og barnet: den var ennå ikke der i Elskeren, tiden manglet rundt dem*».

¹⁵⁹ «kjærligheten mellom kineseren og barnet».

¹⁶⁰ «Dødsbok, sorgskrift»

¹⁶¹ «Å skrive er også å føle, å overføre, å vare [...] Det er å repetere tusen ganger det som skjer én gang, og å fortsette, ved denne gesten, å spore/streke opp og viske ut, uten stans».

¹⁶² «Historien er allerede der, allerede uunngåelig, / Den til en blind kjærlighet, / Alltid kommende, / Aldri glemt».

Barnets inntreden i forholdet til kineseren er ikke en inntreden bare i begjæret, men også der historiefortellingen åpnes opp, slik vi også så det i *L'Amant*. Det er til kineseren at barnet for første gang forteller historien om sin mor, og vi får vite at: «Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire» (ACN: 101).¹⁶³ Og slik hun forteller morens historie til kineseren, for senere å skrive denne, ser hun også på deres møte som et som lar seg innskrive i en kjærlighetsmyte, noe som kan bevares nettopp utenfor deres individuelle grenser.

I dette aktive blikket for deres kjærlighetshistorie, denne inntreden i fortellerrollen, blir jenta en aktiv rolletaker. Ved å se deres historie som en inntreden i noe allment, ligger også jentas overtak på kineseren. For hos ham ligger nettopp redselen ved ikke å overskride seg selv, å leve et liv kun én gang:

Le premier jour j'ai cru que tu étais... pas un richard, non, un homme riche, et aussi un homme qui faisait beaucoup l'amour et qui avait peur. De quoi, je ne savais pas. Je ne sais pas encore. Je ne sais pas bien dire ça... peur à la fois de la mort... et peur de vivre aussi, de vivre une vie qui va mourir un jour, de le savoir tout le temps... Peur aussi de ne pas aimer peut-être... de jamais oublier que... je ne sais pas dire ça.

(ACN:143)¹⁶⁴

Han er redd for den endelige døden, for å leve et liv som skal avsluttes, hvor alt er gitt: «Parce que autrement... si tout est donné, c'est comme la mort?» (ACN:144).¹⁶⁵ Men hos jenta ligger en mulig overskridelse av det gitte, ikke bare av individet i kjærligheten, men også over dødens grense for kjærligheten ved innskrivingen av den til en kjærlighetsmyte, i dette veldige gjenfortellingsarbeidet. Dette – e r

Selv om skriften, kjærligheten og døden alle er overskridende størrelser, er det skriften som blir stående igjen som den som skal vare på tvers av de to andres forgjengelighet:

Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l'histoire. / – Je ne sais pas. / Ils pleurent. / – Et un jour on mourra. / – Oui. L'amour sera dans le cercueil avec les corps. / – Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil. / – Peut-être. On ne peut pas encore savoir. / Le chinois dit: / – Si, on sait. *Qu'il y aura des livres, on sait. / Ce n'est pas possible autrement.* (min utheving, ACN: 195)¹⁶⁶

Den veldige sikkerheten kineseren her presenterer bøkens eksistens på, står i kontrast til hvordan vi ellers sjeldent får presentert noe som udiskutabelt, men heller får passasjer som: «Elle, elle sait que non, elle croit ça, que non. On ne sait pas» (ACN: 43).¹⁶⁷ Denne usikkerheten rammer også ofte muligheten for å kunne fortelle noe som helst, men likevel er

¹⁶³ «Å fortelle denne historien, er for meg senere å skrive den».

¹⁶⁴ «Den første dagen trodde jeg at du var... ikke en riking, nei, en rik mann, og også en mann som elsket mye og som var redd. For hva visste jeg ikke. Jeg vet det fortsatt ikke. Jeg vet ikke hvordan jeg skal si det.. redd på en gang for døden... og redd for å leve også, å leve et liv som skal dø en dag, å vite det hele tiden... Redd for ikke å elske også kanskje... å aldri glemme at... jeg vet ikke hvordan jeg skal si det».

¹⁶⁵ «For ellers... hvis alt er gitt, er det som døden?»

¹⁶⁶ « – Og så en annen dag, senere, mye senere, skriver man historien. / – Jeg vet ikke. // De gråter. / – Og en dag dør man. / – Ja. Kjærligheten vil være i kisten sammen med kroppene. / – Ja. Det vil være bøker over/utenfor kisten. / – Kanskje. Man kan ikke vite det ennå. / Kineseren sier: / – *Jo, man vet. At det vil være bøker, vet man. / Noe annet er ikke mulig*» (min utheving).

¹⁶⁷ «Hun, hun vet at nei, hun tror det, at nei. Man vet ikke».

nettopp historiefortellingen en viktig aktivitet for flere av karakterene i *L'Amant de la Chine du Nord*. Som nevnt får flere av de vi møter mulighet til å presentere sin egen historie, som Thanh og elskeren. På mange måter kan vi finne gjenklang av Wittgensten slik han ble sitert av Moi i teorikapitlet: «Når vi bruker ord, bidrar vi altså nødvendigvis til ordenes betydning» (2001: 109). Hver fremleggelse av en historie er en forhandling av historiens grenser, og i flere tilfeller er disse grensedefinisjonene konstituerende for karakterene vi møter. Når kineseren spør barnet hva som gjør henne så fascinert av Anne Marie Stretter, er svaret nettopp: «Je crois, l'histoire» (ACN : 50-51).¹⁶⁸

7.4 Enkelt detaljer og følelser i det allmenne

Håpet er kanskje at det også fra hennes liv vil stå igjen en historie, at det vil «reste quelque chose de très précis, même les noms des gens, des rues, les noms des collègues, des cinémas il faudrait les dire, même les chants des boys la nuit à Lyautey et même les noms d'Hélène Lagonelle et celui de Thanh» (ACN: 223-224).¹⁶⁹ I sammenheng med denne aksentueringen av at noen detaljer er nødt til å stå igjen, noen navn, er det interessant at kineseren ikke tildeles egennavn: Hans rolle er og forblir hans identitet. Og der det i *L'Amant* understrekes at jenta faktisk husker navnet, men velger å fortie det, er det her lagt inn en glemsel overfor hva han faktisk het: «Son nom à lui, elle l'avait oublié. Toi, elle disait. / On le lui avait dit encore une fois. Et de nouveau elle, elle l'avait oublié. Après, elle avait préféré taire encore ce nom dans le livre et le laisser pour toujours oublié » (ACN : 82).¹⁷⁰ I løpet av verket sier jenta navnet hans én gang «Elle dit son nom tout bas: la seule fois. Elle s'endort. Il n'a pas entendu» (ACN: 192),¹⁷¹ men hun lar verken ham eller oss høre det. Slik går han for alltid inn i det navnløse, inn i rolle fremfor individ. Hans redsel for å leve bare ett liv er på et vis fullendt. *Elskeren* er løftet opp i historien, men muligheten for presis identifikasjon ved egennavnet er forsvunnet. Slik ender han, som moren, opp som en arketype i jentas histoire, i større grad som bestanddel enn aktør.

Insisteringen på at noen detaljer må bevares, gir likevel rom til elskeren ved hans følelsesmessige involvering. Historien må løftes utover det individuelle for å spille en rolle i det allmenne, slik vi så i *Un barrage contre le Pacifique*, men historien må like fullt ta

¹⁶⁸ «Jeg tror, historien».

¹⁶⁹ «blir igjen noe veldig konkret, navnene på menneskene, gatenene, navnene på skolene, på kinoene, man må si dem, selv sangene som guttene synger om natte ved Lyautey og også navnene til Hélène Lagonelle og det til Thanh»

¹⁷⁰ «Hans navn, hun har glemt det. Du, sa hun. / Man sa det til henne en gang til. Og hun igjen, hun glemte det. Etterpå foretrakk hun igjen å tie om dette navnet i boken og la det for alltid bli glemt».

¹⁷¹ «Hun sa navnet hans lavt: den eneste gangen. Hun sovner. Han har ikke hørt».

utgangspunkt i enkeltmennesket – for det er i det personlige noe står på spill. Dette kommer til syne når jenta ber kineseren om å fortelle historien om dem til sin kone: «Le Chinois avait demandé pourquoi sa femme? Pourquoi raconter à elle plutôt qu'à d'autres ? / Elle avait dit : Parce que, elle, c'est avec sa douleur qu'elle comprendra l'histoire. / Il avait demandé encore : / – Et s'il n'y a pas de douleur ? / – Alors tout sera oublié» (ACN: 224).¹⁷² Historien løfter dem opp til noe som kan huskes, men denne historien er ingenting uten kjærligheten, døden, smerten – uten deres subjektive utgangspunkt.

Ved igjen å skrive historien, hvor tiden i enda større grad er lagt imellom og hvor også elskereren fra Nord-Kina nå er død, trer historien i større grad frem som en som handler om kjærlighet. Det er lagt inn en større distanse til barnet ved benevnningen «l'Enfant» og «elle», samt den kommenterende diegetiske fortelleren. I *L'Amant* så vi hvordan jenta i sin oppfatning av historien hun konstruerte mens forholdet pågikk kanskje glemte sin egen individuelle involvering. Det er som om vi i *L'Amant de la Chine du Nord* starter på nytt ut fra den åpenbaringen hun fikk på båten på vei bort fra Indokina, et forsøk på å se på konstruksjonen en gang til med et nytt blikk. I denne avstanden finnes det mulighet for større følelsesmessig involvering. Dette endrer også kineserens fremtoning, noe som aksentueres første gang vi møter ham:

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant. / Elle, elle est restée celle du livre [...] (ACN: 35-36)¹⁷³

I *L'Amant de la Chine du Nord* sier barnet at hun elsker kineseren, noe som aldri tidligere har blitt uttalt i noen av verkene. Der hvor *L'Amant* slutter ved at kineseren i en telefonsamtale, flere år etter hendelsen, sier at han aldri har glemt henne, at han alltid vil elske henne, frem til døden, vet vi jo i *L'Amant de la Chine du Nord* at han nå faktisk er død. I det siste avsnittet får vi da også inn nettopp mer følelsesmessig involvering, med protagonisten og elskerens reaksjon på denne utvekslingen:

¹⁷² «Kineseren spurte hvorfor til hans kone? Hvorfor fortelle til henne heller enn andre? Hun sa: Fordi hun, hun vil forstå historien med sin smerte. / Han spurte igjen: / – Og hvis det ikke er noen smerte? / – Så vil alt bli glemt»

¹⁷³ «Ut fra den svarte limousinen stiger det en annen mann enn den i boken, en annen kineser fra Mandsjuria. Han er litt annerledes enn ham i boken: Han er litt mer robust enn ham, han er mindre redd enn ham, dristigere. Han er penere, sunnere. Han er mer 'for kino' enn ham i boken. Han er også mindre forlegen overfor barnet. / Hun, hun har forblitt som i boken».

Il avait entendu ses pleurs au téléphone. / Et puis de plus loin, de sa chambre sans doute, elle n'avait pas rattaché, il les avait encore entendus. Et puis il avait essayé d'entendre encore. Elle n'était plus là. Elle était devenue invisible, inatteignable. Et il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces. (ACN: 242).¹⁷⁴

Smerten er til stede, den er mer enn de kan bære, den fortsetter etter døden, etter individet, i historien.

I *L'Amant de la Chine du Nord* får vi en tekst som fortsetter å eksperimentere med hvordan skifte av fortellerperspektiv påvirker det som blir sagt. Ved å få inn en ekstern stemme som kommenterer det som skjer og betrakter det hele på avstand, videreutvikles bevegelsen bort fra det individuelle og over i det allmenne, hvor både barnet, kineseren og moren inntre i roller overfor hverandre. Men disse rollene har sitt fundament i enkelthendelsene vi møter, hendelser som vi fortsatt i stor grad kan knytte *identitetsmessig* til Duras selv. Vi har sett hvordan Duras legger institusjonelle føringer for hvordan *denne* bearbeidelsen er den endelige, den mest korrekte. Samtidig understreker diskursen til stadighet sin egen konstruksjon som én mulighet – og hvordan denne muligheten alltid vil ha noe fiktivt ved seg ved å gi det hele en sluttethet som det i det utenomtekstlige aldri vil ha.

Hver fremstilling vil være en som viser det hele slik det fremstår i det øyeblikket det blir skrevet ned, i det fortellerperspektivet som adopteres, i den tidsmessige og følelsesmessige avstanden som finnes eller konstrueres. I *L'Amant de la Chine du Nord* fører delingen i en mulig film og benevnningen av denne, til at vi i større grad sitter igjen med en diskurs som er et sluttet, retrospektivt narrativ slik Lejeune ønsker seg i sin selvbiografidefinisjon. Vi har også sett hvordan vi på flere plan kan sammenstille forteller, forfatter og protagonist, ved Lansers tilknytningskategorier, men denne sammenstillingen forvanskes ved at den foregår på tvers av filmen som oppfattes som mer fiksjonell og verket for øvrig. Slik har vi igjen fått presentert en ny, avgrenset bit av «la durasie, ces pays sans frontieres» (Saporta, 1985: 21),¹⁷⁵ en bit som posisjonerer seg som en fiktiv bearbeidelse, men likevel hevder å kunne berøre virkeligheten.

¹⁷⁴ «Han hadde hørt gråten hennes på telefonen. / Og så fra lengre unna, fra rommet hennes uten tvil, hun hadde ikke lagt på, hørte han det fortsatt. Og så hadde han forsøkt å fortsatt høre. Hun var ikke lenger der. Hun hadde blitt usynlig, unælig. Og han hadde grått. Veldig sterkt. Så sterkt som han hadde krefter til».

¹⁷⁵ «Durasia, disse landene uten grenser».

8. Oppsummering: Å klargjøre hvor man snakker fra

Du sökte en kvinna
och fann en själ -
du är besviken.
- Edith Södergran

Hvilke muligheter finnes for å beskrive et liv, et jeg, i litteraturen? Det var spørsmålet jeg gikk inn i denne oppgaven med. I Marguerite Duras' Indokina-syklus presenteres vi for stadig nye måter å nærme seg en fortelling om et selv på, med vekslende stil, sjanger og fortellerposisjon. Vi har sett hvordan disse endringene gjør at verkene kan plasseres innenfor forskjellige definisjoner av det selvbiografiske, og har varierende tilknytningsgrad til forfatteren. Men vi har også hatt et blikk for hvordan disse vekslingene gir oss stadig nye posisjoneringer overfor spørsmålet om hvilken rolle fortellingen av et liv kan ha for et menneske.

I løpet av analysene mine av de fire verkene i Indokina-syklusen har jeg vist hvordan de forskjellige gjenskrivingene benytter seg av Aarsets bearbeidelseskategorier. Vi har sett hvordan de to siste verkene kan sies å utgjøre en *fortsettelse/utvidelse* og *variasjon* i overgangen fra de to første, ved at hovedfokuset beveger seg fra morens til datterens historie. I tillegg har vi en *transposisjon* fra romanformen i *Un barrage contre le Pacifique* til dramaet i *L'Eden Cinéma*, og en muliggjøring av en *transformasjon* mellom *L'Amants* fragmenterte fremskriving ut fra fotografi og *L'Amant de la Chine du Nords* inntreden i det filmatiske. I disse stadige skiftene og bearbeidelsene er det særlig *endringene i fortellerperspektiv* som har blitt utforsket, da disse har gitt oss mulighet til å vurdere verkene ut fra kategorier vi har funnet ved *tekstlige, institusjonelle og erfaringsmessige* strategier.

I *Un barrage contre le Pacifique* fremstilles historien ved en ekstradiegetisk forteller, og gir inntrykk av å være en sluttet gjengivelse uten et spesifisert fortellerperspektiv eller selvrefleksiv vurdering av egen mulighet til å gjengi det som har skjedd. Slik vises også morens narrative aktivitet som en referensiell gjengivelse av virkeligheten, uten spørsmålsstilling om hvilken utsigelsesposisjon hun anlegger. Dette fører til at hun ikke finner mer enn én mulig fortelling – noe som også henger sammen med morens ønske om å hevde sin stabile individualitet i et system som betrakter mennesker som utbyttable. Morens narrative aktivitet fremstår som individualiserende, men ikke frigjørende. På diskursnivå er det likevel i den stadige repetisjonen av morens skjebne at verket klarer å vise til en allmenn

Oppsummering: Å klargjøre hvor man snakker fra

sannhet, og slik blir tolket som historisk referensiell. Slik løftes morens historie opp på et nivå som overgår det individuelle, som representerer noe utenfor henne selv.

I *L'Eden Cinéma* får vi et drama som gir en narrativ, heller enn en scenisk, fremstilling av hendelsene vi møter – det vi presenteres for fortelles i større grad enn det spilles ut. Slik settes fortelleraktiviteten og -perspektivet i front, og vi konfronteres med hva det vil si ikke bare å konstruere sin egen historie, men å gjengi en annens. Her blir det fremtredende hvordan det å være en som forteller er en *handling* som forhindrer at du blir et element i en annens historie, og også hvordan det er nødvendig å bryte ut av de andres historie om deg for å få mulighet til å konstruere din egen. Ved at organiseringen av fortellingen aksentueres får vi en større grad av pålitelighet, da nettopp det begrensede i enkeltmenneskenes perspektiv trer mer til syne. Vi har større avstand i tid til hendelsene som beskrives, og dette samt forflytningen av morens fortelleraktivitet til barna muliggjør en følelsesmessig distanse som gjør det mulig å behandle morens historie *uten tristhet*. Denne distanses trengs for at barna skal kunne bevege seg ut av den sykliske fortellingen, men minner oss også om at det å betrakte og gjengi noen på avstand betyr at deres individualitet, deres indre, fortapes.

L'Amant representerer et tematisk skifte, hvor fokus beveger seg fra morens til datterens historie. Dette er også det første verket hvor spørsmålet om å etablere et selv og sin livshistorie blir hovedelement både i diskursen og historien. Måten datteren nærmer seg historiefortellingen av livet sitt på bryter med den vi har fått presentert hos moren. Her videreføres det distanserte blikket som ble anlagt for å fortelle en annens historie i *L'Eden Cinéma*, samt leken med å posisjonere fortelleren både innad og utenfor historien. Den stadige vekslingen mellom «je» og «elle» i benevningen av protagonisten forhindrer et sluttet subjekt og en lineær historie. Det store fraværet av egennavn, samt at flere av karakterene omtales ved samme benevning, påpeker hvordan menneskene inntar roller som er utskiftbare. Utbyttbarheten blir mindre negativt betont enn tidligere, men det er likevel et blikk for hvordan denne aksentueringen av det allmenne i den enkeltes historie, og den distanseringen dette innebærer, gjør at man kan tape sin følelsesmessige involvering.

I *L'Amant de la Chine du Nord* tas det eksterne blikket på sin egen historie fra *L'Amant* enda lenger, ved at vi for første gang får inn en fortellerstemme som presenteres som utenforstående for de hendelsene hun presenterer. Vi får betont hvordan hver gjenfortelling kun er én mulig fremstilling av historien, og hvordan den stadig gjentagende fortelleraktiviteten er nyttig for å belyse et liv, en historie fra flere vinkler. Skriftens mulighet til å bevare individet forbi det forgjengelige trer nok en gang frem ved utbyttable roller, men

det understrekes at individets følelsesmessige involvering og konkrete detaljer om det som har hendt, er nødvendige for at historien skal kunne løftes opp til å bli en myte. For at historien skal kunne nå utenfor seg selv og bli allmenn, må det stå igjen noen markører av det individuelle.

8.1 Forfatterens posisjon

Duras' bearbeidelser innebærer et stadig skifte av fortellerposisjoner, som er knyttet til endringer i sjangertilnærmingen i verkene. Dette er ikke til å undres over da vi i teorikapitlet så hvordan sjangrene i stor grad har blitt skilt fra hverandre nettopp ved deres forskjellige utsigelsesposisjoner, eller grad av mimetisk og diegetisk fortelling. I Indokina-syklusen har vi sett hvordan Duras utfordrer vår litterære kompetanse knyttet til sjanger ved å berøve oss en institusjonelt stabilt definert tekst, og slik forvansket identifikasjonen av hvilke fortolkningsstrategier vi kan lese ut fra. I et intervju svarer Duras på spørsmålet om hun oppfatter seg selv som en romanforfatter med å hensette hele sjangerproblematikken til å være et «*mini-problème*. Et puis, elle n'aime pas être classée. 'Je ne me classe pas'» (Bogaert, 2016: 77).¹⁷⁶ Men om hun skyr den paratekstlige avgrensningen er hun særst bevisst hvordan endrede utsigelsesposisjoner gir nye muligheter i fortellingen av en historie.

Er det noe som har kommet til syne i denne oppgavens arbeid med Indokina-syklusen er det at det er viktig hvor man ser fra, *hvor man forteller fra*. Dette er noe Duras selv benevner:

Je cherche un angle de prise de vues. Et puis non, ce n'est pas cela, c'est faux. Je cherche ma place dans le livre. Voilà ! C'est capital, la place de l'écrivain dans un livre! [...] À chaque livre c'est toujours le même problème de structure : trouver la relation du roman à son auteur (Bogaert, 2016, s. 75).¹⁷⁷

Det viktigste er hvordan forfatteren velger å plassere seg i boken, et valg som påvirker hvordan vi leser verket både i spørsmålet om det selvbiografiske og det litterære. I selvbiografien er relasjonen mellom forfatter, forteller og protagonist avgjørende. I spørsmålet om hvordan litteraturen kan defineres, har vi sett at både *tekstlige* og *erfaringsmessige* strategier understreker hvor det snakkes fra, ved at formidlingen i seg selv settes i front – om det er ved å skape et brudd med det kommunikative eller ved å synliggjøre sin egen posisjon. Slik aksentueres vårt subjektive utgangspunkt for det vi kan se, vise frem, fortelle.

¹⁷⁶ «*Mini-problem*. Og dessuten, liker hun ikke å bli kategorisert. 'Jeg kategoriserer meg ikke'».

¹⁷⁷ «Jeg leter etter en kameravinkel. Eller nei, det er ikke det, det er feil. Jeg leter etter min plass i boken. Der har vi det! Det er det viktigste, plassen til forfatteren i en bok. I hver bok er det bestandig det samme problemet med struktur: å finne romanens relasjon til sin forfatter».

8.2 Selvbiografi fra flere vinkler

I *Autobiographical tightropes* skriver Leah Hewitt at hun på en konferanse om Duras ble «Struck by the various speakers' nervous insistence that one should not think of Duras's book *The lover*, as 'just' an autobiographical work, that in effect it was 'really' literary fiction» (1990: 1). Denne tendensen har vi sett også i norsk resepsjon av Duras, hvor flere hevder at spørsmålet om det selvbiografiske ikke kan annet enn å være et blindspor i lesningen. Aarset er en av dem som konkluderer med at «også disse 'åpne' selvbiografiske tekstene best kan leses som *litteratur*» (2001: 369). De fleste avvisningene av å lese ut fra det selvbiografiske tar utgangspunkt i en *tematisk* definisjon, og dveler ved hvordan det er lite givende å lese på jakt etter diskrepanser i opplysningene som gis i verkene, og den biografiske informasjonen man kan søke seg frem til i offisielle papirer og lignende. Denne forkastelsen følges gjerne opp med å påpeke avvik mellom informasjon som gis i verkene og Duras' liv, i en litt paradoksal understrekning av det unyttige ved denne inngangen ved selv å benytte den. Slik aksentuerer for eksempel Aarset hvordan opplysningen om at moren spiller piano på Eden Cinéma i ti år, som kommer igjen i både *Un barrage contre le Pacifique* og i *L'Eden Cinéma* er feil, noe biografen Laure Adler finner ut på sin reise til Saigon på midten av 90-tallet (Aarset, 2001: 55).¹⁷⁸

Det er tydelig at de fleste som skyr unna den selvbiografiske inngangen til Duras' verk ser på denne som en inntreden i et fortolkningsfellesskap hvor hennes verk blir nødt til å leses som *tilknyttede* tekster, og at den eneste strategien som der kan benyttes er en som ser på verkene tema, deres innhold, deres referensialitet. Men i vår fremlegging av det selvbiografiske fortolkningsfellesskapet har vi vist hvordan det finnes flere muligheter i selvbiografien enn forsøk på å verifisere eller avkrefte en lejeunsk selvbiografisk pakt. Snarere aksentuerer de fleste som arbeider teoretisk med selvbiografien i hvor stor grad det å skrive om et selv er et *formgivningsarbeid*. Dette ser vi hos Melberg, som påpeker hvordan arbeidet med å skrive om seg selv er et spørsmål om å finne ut hvem man er, hos Moi, som viser hvordan de Beauvoir brukte det selvbiografiske som en filosofisk metode, og også i Lenemarks hevdelse av at det å lese selvbiografisk er en undersøkelse av hvordan identitet kan produseres i litteraturen. Med Behrendts dobbeltkontrakt, Stounbjergs selvbiografiske akt og Haarders performative biografisme, ser vi at en selvbiografisk leserstrategi ikke nødvendigvis tar utgangspunkt i at teksten er tilknyttet forfatteren og slik plassert på utsiden

¹⁷⁸ Og som Duras også hevder i et intervju i 1984. «Bernard Pivot. -Et puis vous racontez qu'elle a joué pendant dix ans du piano dans un cinéma. / Marguerite Duras. -Oui, c'est pas vrai, ça» (Bogaert, 2016 :295) - « Bernard Pivot. – Og deretter forteller De at hun spilte piano på en kino i ti år. / Marguerite Duras. –Ja, det er ikke sant.

av det litterære. Snarere aksentuerer arbeidet med det selvbiografiske den tvetydige tilknytningen forfatteren har til verket, denne tvetydige tilknytningen som Lanser trekker frem som det som nettopp kjennetegner litteratur. Slik åpnes det opp for at en selvbiografisk lesning kan undersøke verk også ut fra et litterært fortolkningsfellesskap, hvor for eksempel spørsmålet om fortellerposisjonering blir viktig. Det er slik lesning jeg har foretatt av Duras' Indokina-syklus.

8.3 Indokina-syklusens selvbiografiske prosjekt

I vår tilnærming til det selvbiografiske hos Duras har målet vært å se hvilke alternativer som finnes for å skrive frem et jeg i litteraturen. I Indokina-syklusen gir hver nye bearbeidelse en endret fortellerposisjon, og viser frem alternative måter å forholde seg til både sin egen, og andres, historie på. Vi har gått gjennom hvilken betydning det å beskrive sitt liv gis for de forskjellige karakterene i verkene, og skal nå se hvilke muligheter fortellingen som middel for erfaring har gitt oss om vi ser på syklusen som et samlet, selvbiografisk prosjekt.

Ambisjonen har ikke vært å identifisere hvilket av verkene som ligger tettest på Duras' liv. Det interessante er ikke hvilken elsker som er den mest referensielle, om det er den latterlige M. Jo i *Un barrage contre le Pacifique* eller den mandige og vakre kineseren fra *L'Amant de la Chine du Nord*. Spørsmålet er *hvilken fortellerposisjon* som er inntatt, og *hvordan denne muliggjør at elskeren presenteres på de forskjellige måtene*. Duras selv sier at hun i *Un barrage contre le Pacifique* så på elskeren med sin families blikk: «C'est le regard de ma mère et de mes frères que j'ai adopté dans le Barrage. Ils voyaient mon amant comme un objet étranger, dégoûtant» (Bogaert, 2016 : 268-269).¹⁷⁹ Om vi skal ta henne på ordet eller ikke, er én sak – men det er tydelig at vi i *Un barrage contre le Pacifique* introduseres for M. Jo fra en posisjon som lar ham tre frem ut fra hans potensielle økonomiske nytte, ikke ut fra hans relasjon overfor Suzanne. I *L'Amant de la Chine du Nord* finner vi på den annen side en beskrivelse av elskeren ut fra et fortellerperspektiv som nettopp ser på kjærlighets-/begjærsrelasjonen mellom ham og jenta som bærende for hans posisjon i verket.

I den etymologiske klarleggingen av selvbiografien så vi at det handler om å beskrive sitt eget liv i skrift. Utgangspunktet for disse skriftene vil alltid være den som skriver, og dennes posisjon i verden, og overfor seg selv. I resepsjonen av Duras så vi hvordan det ofte er hennes famling, nøling og arbeid opp mot stillheten som aksentueres, og hvordan hun ønsker

¹⁷⁹ Det er blikket til moren min og brødrene mine som jeg har adoptert i *Demningen*. De så på elskeren min som et fremmedelement/ fremmed element, motbydelig.

å vise hvor språket ikke når frem og truer med å gå i oppløsning. Når vi har lagt vekt på fortellerposisjonen beveger vi oss inn i en verden hvor ikke språkets grenser i seg selv er det som stilles til skue, men grensene formidlingen får ved vårt subjektive utsyn på verden.

8.4 Fortellerperspektiv: Ikke bare én historie

I *L'Amant* fant vi den programmatisk erklæringen, «L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne» (A: 14).¹⁸⁰

Vissheten om at historien i entall ikke finnes, henger sammen med vissheten om at vi alltid vil handle fra ett spesifisert punkt, snakke fra en spesifisert posisjon. Målet må bli å vise frem hvor vi handler og forteller fra, for på denne måten å vise hvordan vi har kunnet nå frem til den historien vi denne gangen har presentert.

I Duras stadige gjenskrivninger av de samme hendelsene og karakterene, både i Indokina-syklusen og i øvrige arbeid, får vi igjen og igjen nye posisjoner å fortelle fra, som gir nye glimt av dette store området hvori den ikke-eksisterende lineære fortellingen vil befinne seg. Vi finner nye forsøk på å plassere fortelleren og forfatteren i forskjellig grad av tilknytning til det som blir fortalt, og slik både beskriver og konstruerer verkene sin, de organiserer fiktive helheter som viser én mulig inngang i virkeligheten. Spørsmålet er ikke bare hvordan nye utsigelsesposisjoner gjør nye fortellinger mulige, men hvordan disse tilnærmingene gir muligheter for å erfare et jeg. I Indokina-syklusen presenteres vi for motstridende fortelleraktiviteter som fungerer både sluttende og sprengende for et jeg's grenser, men ingen av fortelleraktiviteten gir endelige løsninger til hvordan vi kan ivareta både vår egen individualitet og kreve vår plass i andres fortellinger på samme tid.

Morens beskrivelsesarbeid tar utgangspunkt i hennes subjektivitet, men innehar intet selvreflekterende element. Hun klarer ikke se hvordan en annen historie enn den hun ser fra der hun står kunne vært mulig – og ut fra dette perspektivet lykkes hun å finne ut *hvem hun er* gjennom sin fortelleraktivitet, men når denne erkjennelsen er nådd klarer hun ikke se hvordan hennes svar bare er ett av mange mulige. Slik tviholder hun på det samme perspektivet, et perspektiv hun ikke får til å virke gjeldende for andre.

Datterens fortellerarbeid er en uopphørlige påpekningen av sin egen utbytbarhet som frigjørende, sin egen historie som mangetydig. Ved å stadig innta nye fortellerperspektiv,

¹⁸⁰ Min livshistorie eksisterer ikke. Slikt eksisterer ikke. Det finnes aldri noe sentrum. Ingen vei, ingen linje. Det finnes veldig områder hvor man blir innbilt at det var noen, det er ikke sant, det var ingen der (E: 10).

reflektere over hva hun ser og hvor hun ser fra, kan hun løfte seg selv opp i fellesskapets myter. Faren er at dette arbeidet mister det subjektive av syne, ved å glemmer at man selv i forsøk på å adoptere andre fortellerposisjoner aldri vil kunne frigjøre seg fra sitt eget ståsted, et ståsted som er nødvendig for å møte verden med føleler og inderlighet. Det er tross alt i det individuelle, i følelsene og de spesifikke detaljene, at den allmenne historien finner sin kraft.

Slik er det ingen av posisjonene som skildres i Indokina-syklusen som gir et endelig svar på hvordan det er mulig å gripe om sin egen livshistorie på en måte som lar deg se både deg selv, og skape anerkjennelse for den plassen du har i verden overfor andre. Men i de stadig nye forsøkene syklusen som helhet presenterer blir vi oppmerksomme på at de forskjellige posisjonenes eksistens og egenart.

Å innta en posisjon til å definere hva som er universelt innebærer makt, og vi kan ikke alle hevde våre enkelthistorier som de eneste tellende – men det betyr heller ikke at vi skal tro at vår subjektive, utbyttbare posisjon gjør at vi ikke skal forsøke å la vår stemme bli hørt på lik linje med andres. Våre roller er utbyttbare, men vi vil fylle dem på forskjellig vis – og vi har alle har like stor rett på å forsøke å organisere, forstå og endre verden ut fra den posisjonen vi har. Dette innebærer også at vi i våre fortellinger ikke må glemme at også de andres historie har like stor rett som vår.

Å søke etter seg selv i historiene vi kan komponere ut av våre liv, er en aktivitet som kan løfte oss opp ved å gi oss en dypere forståelse av vår posisjon i verden – og dermed av verden selv. Det er likevel en aktivitet som ikke nødvendigvis fører frem. Om vi glemmer at utgangsposisjonen vår alltid vil være subjektiv, vil vi kunne grave oss ned i vår egen forståelse av verden og miste den korreksjonen som trengs av andres innspill, av andres oppfatninger og historier. På den andre siden kan en for stor oppmerksomhet på vår egen utbyttbarhet gjøre oss lik alle andre, og maskere hvordan vi alltid snakker fra et spesifisert punkt. Det som gir mest plass til både det individuelle, og anerkjenner dennes subjektivitet, er det å akseptere at hver enkelt historie er én mulig representasjon, og at det er ut fra denne enkelthistorien vi må finne den allmenne tankekraften.

Ved å vise frem sine begrensninger i sin mulighet til å legge frem en sluttet historie, har vi sett at vi gjerne oppfatter verk som mer pålitelige – nettopp fordi vi alle kjenner oss igjen i denne usikkerheten, i denne umuligheten, til egentlig helt å fatte og begripe både oss selv, vår posisjon overfor andre, og den verdenen vi har blitt satt inn i. Slik finner vi i selvbiografien ikke bare et referensielt prosjekt som skal klargjøre fakta, men en inngang til å undersøke hvordan verden kan beskrives fra vårt synspunkt – og strekke oss mot å forstå hvordan vårt synspunkt påvirker hva vi ser.

Litteraturliste

Primærverk

- Duras, Marguerite (1973) *India Song*. Paris : Gallimard
Duras, Marguerite (1978) [1950] *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard
Duras, Marguerite (1989) [1977] *L'Eden Cinéma..* Paris : Gallimard
Duras, Marguerite (1993) [1991] *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard
Duras, Marguerite (2007) *Demning mot Stillehavet* (oversatt av Elisabeth Aasen). Oslo: Gyldendal
Duras, Marguerite (2013) *Elskeren* (oversatt av Annie Riis) 4. Utgave. Oslo: Gyldendal
Duras, Marguerite (2015) [1984] *L'Amant*. Lonrai/Paris: Les Éditions de Minuit

Sekundærlitteratur

Bøker

- Aarset, Hans Erik (2001) *Smerten, harmen – og kunstens smil : Marguerite Duras*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag
Aasen, Elisabeth (2000) *Marguerite Duras*. Norge: Gyldendal Norsk Forlag AS
Aslestad, Petter (1999) *Narratologi: en innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forlag
Babcock, Arthur E. (1997) *The new novel in France : theory and practice of the nouveau roman*. New York: Twayne Publishers
Barthes, Roland (1996) *Litteraturens nullpunkt* (oversatt av Leif Tufte). Oslo: Cappelen akademisk forlag AS
Barthes, Roland (2001) *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oversatt og med etterord av Knut Stene-Johansen) Oslo: Pax
Behrendt, Poul (2006) *Dobbeltkontrakten : en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal
Bogaert, Sophie (red.) (2016) *Le dernier des métiers. Entretiens 1962-1991*. Paris : Éditions du Seuil
Cixous, Hélène (1996) *Nattspråk*. (Oversatt av Sissel Lie) Oslo: Pax Forlag A/S
Claudi, Mads B. (2013) *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS
Cohen, Susan D. (1993) *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : love, legends, language*. Basingstoke: The Macmillian Press LTD
Genette, Gérard (1991) *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil
Genette, Gérard (1992) *The Architext : An Introduction*. Oversatt av Jane. E Lewin. Berkeley / Los Angeles / Oxford : University of California Press
Hagen, Erik Bjerck (2003) *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget
Hewitt, Leah D. (1990) *Autobiographical Tightropes*. Lincoln & London: University of Nebraska Press
Lecarme, Jaques og Éliane Lecarme-Tabone (1997) *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin
Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS, H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA
Melberg, Arne (2007) *Selvskrevet, om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus
Moi, Toril (2001) *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske* (oversatt av Rakel Christina Granaas). Oslo: Pax
Moi, Toril (2013) *Språk og oppmerksomhet*. Oslo: Aschehoug
Mollerin, Kaja Schjerven. (2016) *I denne verden. Om Susan Sontag*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
Reinton, Ragnhild og Irene Iversen,. (red.) (2001) *Litteratur og erfaring*. Oslo: Spartacus

Reinton, Ragnhild Evang (2005) *Marguerite Duras og lidenskapens språk*. Oslo: Novus Forlag

Bokkaptitler

- Barthes, Roland (2001) The Death of the Author, i Leitch, Vincent B. (red.) *The Norton Antology of Theory and Criticism*. London: Norton & Company, s. 1466- 1470
- Beaujour, M. (1991) Introduction: Self-Portrait and Autobiography i *Poetic of the Literary Self-Portrait* (oversatt av Katherine Leary). New York & London: New York University Press, s. 1-21
- De Man, Paul (1984) Autobiography As De-Facement, i De Man, Paul (red.) *The Rhetorics of Romanticism*. New York: Colombia University Press, s. 67-81.
- Foucault, Michel (2003) Hva er en forfatter? (oversatt av Frode Moelven, revidert av Atle Kittang), i Kittang, Atle et. al. (red.) *Moderne litteraturteori : en antologi*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, s. 287-302.
- Kjerkegaard, Stefan og Anne Myrup Munk (2013) Litterær selvframstilling og autofiksion, i Bunch, Mads (red.) *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring, s.325-348.
- Lanser, Susan S. (2005) The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology, i Phelan, James og Peter J. Rabinowitz (red.) *A Companion to Narrative Theory*, s. 206-219.
- Lejeune, Phillipe (1989) The Autobiographical Pact, i *On Autobiography* (oversatt av Katherine Leary) Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 3-30

Artikler

- Borgomano, Madeleine (1985) Romans : la fascination du vide, *L'ARC 98 Marguerite Duras*, (98), s. 40-48
- Costaz, Gilles (1985) Théâtre : la plainte.chant des amants, *L'ARC 98 Marguerite Duras*, 98, no 1003, s. 58-67.
- Fau, Christine (1995) Le rituel et la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras, *Symposium* vol. 49 (1), s. 22-34.
- Lidenlaub, Claire A. (1996) *Un barrage contre le Pacifique* : autoportrait et Lieu Mnémonique, *Women in French Studies*, vol. 4, s. 88-99.
- Marini, Marcelle (1985) Une femme sans aveu, *L'ARC 98 Marguerite Duras*, 98, no 1003, s. 6-17.
- Morgan, Janice (1989) Fiction and Autobiography/Language and Silence: *L'amant* by Duras, *The French Review*, vol. 63 (2), s. 271-279.
- Noguez, Dominique (1985) La gloire des mots, *L'ARC 98 Marguerite Duras*, 98, no 1003, s. 25-40.
- Py, Françoise(1985) La « constellation India Song », *L'ARC 98 Marguerite Duras*, 98, no 1003, s. 71-75
- Reinton, Ragnhild E. (2005) Litteraturen bor i samme gate som livet, bare i huset ved siden av... Noen tanker om livet og litterariteten, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, vol. 8 (2), s. 152-163
- Saporta, Mark (1985) L'existence inévitable de Marguerite D., *L'ARC 98 Marguerite Duras*, 98, no 1003, s. 17-24
- Wei, Keling (2002) Le temps à l'œuvre dans l'écriture de deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, *Études littéraires*, vol. 34 (3), s. 101-114

Masteroppgaver

- Bonète, Yvonne Robbestad (1994) *Film som skrift og litteratur som montasje : en sammenlignende analyse av India song og Le vice-consul*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen
- Dyrnes, Helene Marianne (1998) *Marguerite Duras et le cinéma : un art de l'ouverture*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen.
- Eidhammer, Tove Karina (1998) *L'amour, la mort et la politique dans India song et Le vice-consul de Marguerite Duras*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen
- Engelstad, Kirsten (1972) *Marguerite Duras' romaner : en tematisk analyse*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Fagerlund, Silje Aanes (2012) *Ødeleggelse og overskridelse. En lesning av Marguerite Duras sin roman Détruire dit-elle*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Guldseth, Gunhild (1997) *Faute d'un mot : lecture stylistique de deux textes de Marguerite Duras : Le ravissement de Lol V. Stein, L'amour*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Hoel, Kaisa (2017) *Les coréens» eller hvordan verken erindre eller glemme: en traumeorientert lesning av Marguerite Duras' roman Emily L*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo
- Melby, Anette Karoline (2009) *La structure fluviale dans le Cycle de l'Indochine de Marguerite Duras*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Nielsen, Ingrid (1994) *Den avpersonaliserte fortellingens erfaring :en litteraturfilosofisk lesning av Marguerite Duras' fortelling La Douleur*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen.
- Nilssen, Marianne Klerck (2000) *Kjærligheten i Marguerite Duras' L'amant : en tematisk analyse*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Ohnstad, Anders (2008) *Utside og begivenhet; lesninger i Moderato Cantabile av Marguerite Duras*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen.
- Olsen, Aina (1976) : *Marguerite Duras: Détruire dit-elle eller Die Kunst der Fuge*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Oterholm, Anne (1994) *En analyse underveis : med basis i Marguerite Duras sin tekst Détruire, dit-elle : tekstens stemme*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Ramsdal, Hanne (2006) *Et annet sted : en tematisk lesning av det overskridende i Marguerite Duras' Moderato Cantabile*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Stene, Randi (1999) *Stillhet druknet i setninger : en studie av skrift, død og erotikk i Marguerite Duras' L'Amant*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Varhaug, Lene (1995) *Alcool & désir : une étude de l'œuvre de Marguerite Duras*. Masteroppgave. Universitetet i Bergen.