

Jn: Britt Andersen og Juvet Ole Elvén (red.):
Maskepi og maskerade, TONDELUM: Tapir
Akademiske Forlag, 2005.

Vendt bort, avventande

Om minnets fascinasjonskritiske at
og Savannah Bay av Marguerite Duras
Lars Sætre

Les personnages évoqués [...] ont été délogés [...] et projetés
dans de nouvelles régions narratives. [...] Même si un épisode
de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité,
son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.
*India Song*¹

[...] it seems to appear [...] that consciousness, in its illusion
of seeing itself seeing itself, finds its basis in the
inside-out structure of the gaze.
*Jacques Lacan*²

Kva dreier *Savannah Bay* (1982)³ seg om, dersom vi skal omtale stykket med
den positive hvsverdas omgrep? – Det dreier seg om ein samtale mellom Made-

¹Marguerite Duras, *India Song*. Texte – Théâtre – Film, Paris: Gallimard, 1973, s. 9.
²Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. Jacques-Alain Miller, oms.
Alan Sheridan, New York og London: Norton, 1981, s. 82.

³Førsteutg. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. Hg nyttar teksten slik den ligg føre i Marguerite Duras
Agatha: Savannah Bay. 2 plays by Marguerite Duras, oms. frå fransk av Howard Lindoh, Sanzaffiro, CA:
The Post-Apollo Press, 1992, ss. 53–122. Teksten finst i fleire versjonar; mi utgåve innheldt dg omsæt-
jinga til engelsk av den versjonen som vart laga til oppsetjinga ved Théâtre du Rond-Point, Paris, 27.9.
1983, der Madeleine Renaud spelte hovudrolla.



Marguerite Duras (1914–96)

leine (ei eldre kvinne) og Den unge kvinne. Den unge vitjar den eldre, som kan tenkjast å bu på aldersheim el. likn., på det som kan vere ein dag å feire. I sentrum står dialogen mellom dei to. Men samstundes skifter dei heile tida perspektiv, går inn i forteljingar og spelar roller for kvarandre. Poenget er at Den unge manglar medvit om avgjerande hendingar kring seg som spedbarn. Nå vil ho få henta opp av den eldre Madeleines skrantande minne, og få forma til forteljing, kva som eigentleg hende den fryktelege dagen i fortida: Dagen då ei anna ung kvinne, som nyss hadde fødd eit barn, etter eit intenst, erotisk kjærleiksforhold til ein mann tok sitt eige liv ved drukning, ved ein kvit stein, ved ei strand, der mannen etterpå rava skrikande rundt etter henne. Den døde viser seg å vere Den unge kvinns mor, og Madeleines dotter. Men – det er likevel ikkje dette teksten dreier seg om, forsikrar ei av forteljarstemmene oss om:

Tekstens historisk-kulturelle register gir i scenebildet signal om nyare, moderne vestleg tid, men i dialogens forteljingar også om austleg sein-imperialisme og om fasar i europeisk etterkrigstid. Den innlemmer og viser til ei rekkje litterære, musikalske, dramatiserte og filmatiske fiksjonar, men også biografisk stoff. Personane er både fiktive og historiske; fleire låner trekk frå Duras' livssamanhengar. Topografien i forteljingane er voven av Savannah-stranda med steinen, av Asia, Sør-Italia, Sørvest-Frankrike, av byar i Europa og i Austen. På scenen står enkle møblar, ytterkantane er draperingar og forheng. Frå bak desse kjem det stemmer, lydar og stundom latter frå andre, mangfaldig namngivne besøkande som seiest å befinne seg der. Dei har som gåve bringa Madeleine ei innspeling av Edith Piaf-songen «Les Mots d'Amour». Røyster, ikkje minst Piaf si reproduserte, og frå

medverkande som vi både ser og ikkje ser, istemmer fragment av denne songen gjennom heile forløpet.

Heller ikkje ei positiv atkjenning av slike komponentar, trass i at dei spelar ei rolle i dramaets (og forfattarskapens) poetikk, synest å bringe oss nær nok det som *Savannah Bay* kan dreie seg om. Kvifor finst dei der då; kva funksjonar har dei? Den dynamiske samanstillinga av slike utsnitt tener til å bringe til veges mengder av perspektiv/blikk, lydar/stemmer, og rytmar og modulasjonar. Det inntreffer repetisjonar av og forskuvingar mellom dei. Samtidig sørgjer dette for dramatiske brot og tomrom, som performativt opnar for at noko anna kan tre fram. Framfor alt sørgjer dramatekstens form for ei utskiljing av *blikk* og *stemmer* frå den positive livsverdas «heile menneske».

Slik blir dramaets «fokus» forskuvt over mot delar av menneskets kropp, i form av ei uvand sansing av utskilde, nyanserike fasettar av noko menneskeleg: modulerte stemmer og utsyn, nå trans- og interpersonalt samansette. Dette rører ved menneskets fundamentale register, som òg består av delar i eit liv der det ikkje heilt er menneske. Det er på dette viset innhaldsmotiva om kjærleiken og seksualiteten, traumet og døden blir framheva i dramaet. Mengda av perspektiv og stemmer riv tankar og affektar – byggjande glede eller innestengd sorg – laus frå identifikatoriske, individuelt medvitne livsverder, og gir lukke- og smertetilstandar rom i eit meir indirekte «fokus». I relasjon til det sjølv-medvitne framstår dette som desinteressert og avventande, og vender seg bort frå den i mangt privative og fjetrande fascinasjonen ved og illusjonane i livsverdas positivitatar (anten dei er «gode» eller «vonde»).⁴ Slik kan dramaet også lesast, som ei reflektert oppøving i ein modus å meistre kunsten å leve i. For å underbyggje dette vil eg her, med teoretiske sideblikk, kommentere nokre særdrag ved forfattarskapen (som også vedkjem *Savannah Bay*), og gi eit analytisk riss av stykket med vekt på dets paradoksale, ironiske dramatisk-litterære form.

Teoretisk formulert kan *Savannah Bay* slik minne oss om to viktige partialobjekt i menneskets kroppsleg-psykiske og sosio-kulturelle konstitusjon og utvikling – blikket og stemma.⁵ Hinsides livsverda kan dramaet røre ved korleis kroppar

⁴Christine Bange har i ein stort anlagt studie om tid, død og minne i det moderne, samanfatta Duras sin poetikk i uttrykket «Die abgewiesene Faszination». Jf. Christine Bange, *Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und Marguerite Duras*, Weinheim/Basel, 1987. Nemninga er ei bearbeiding av Nathalie Heinrich sin term «das Zurückweisen der Faszination», frå artikkelen «Aurélia Steiner – Marguerite Duras», i *Cahiers du Cinéma*, No. 306, Paris, januar 1980, ty. oms. i *Blatt 16 des 10. Internationalen Forums des Jungen Films, Freunde der Deutschen Kinemathek, Kino Arsenal* (Hrsg.), Berlin, 1980.

⁵Ut over Freuds tre partial-objekt – bryst, faeces og fallos – utvikla Jacques Lacan gjennom analyse og teori merksemda for to andre, objekt-stemma og objekt-blikket (*L'objet petit a* på det auditive hhv. det skopiske feltet). Eg viser her til Jacques Lacan, *op.cit.*, særleg «The Split Between the Eye and the Gaze», og vidare til teoretisk og anvend utvikling av omgrepa hos bl.a. Mladen Dolar («The Object Voice»;

blir konstituerte libidinalt m.a. ved fornemninga av skilde delar (av «ein annan» som skal bli «eg»), som så blir fanga, forma, førestilte og «innskrivne», som underkasta (i subjektet). Men med blikk og stemmer på tvers av identifikatoriske samanhengar kan stykket då kanskje òg komme til å «dreie seg om» korleis kroppar i og som slike delar – som både er «eg» og «ein annan» – i (dramatisk performative) augneblinks-fornemningar kan vende (spektralt) tilbake. I så fall kan desse minne om, i ein alternativ forstand gjen-kjennast, og som framande vere delar av ei anna «erfaring». Den erfaringa – fantasmatisk grufull eller fantasifulle lukksalig – går på tvers av det regulerte medvits- og nærværstilværets fascinerte illusjonar om godt og gale. I det minste kan den opne for refleksjon, kanskje jamvel for skapande handtering av livsverdas stundom smertelege bindingar. Duras sitt verk skaper sonar for slikt ved sine rytmar og modulasjonar, og ved dei raske skifta mellom mengdene av forteljerspektiv og stemmer. Både verkpersonar og lesarar kan i den dramatiske skriftinga hennar fornemme å sjåande bli sett av blikk ein ikkje (heilt) kan sjå eller møte, og å vere delar av seieposisjonar der ein kan ane stemmer ein ikkje (heilt) kan høyre, men som talar (til) ein. Denne skriftinga skaper augneblinkserfaringar av noko framandt, men som kjenner ein. Ein les noko nytt som allereie er lese. Ein blir sett inn i ei skrift som ein alt er del av og innskriven i.

Fellesnemaen for dei her berørte innhaldsmessige, formspråklege og teoretiske problemfelta er gitt av dramateksten *Sjølvsjøl* – i dens mest openberre tematikk: spørsmål kring erfaringa av minnet og gløymsla, forstått som spørsmål om erindring og erindringas mulighetsvilkår og funksjonar. Dette sentrale temaet plasserer *Savannah Bay* i innhald og form klart innanfor det som Peter Szondi historiefilosofisk kallar moderne dramatik, og som ikkje heilskapleg evnar å frambringe eit absolutt og nærverande her og nå (det klassiske «ein nåtidig, mellommenneskeleg handlingsgang»). Moderne problem som tid, menneskets indre, og draumar og førestillingar involverer ein framandgjerande avstand. Også i dramatisk form må denne overvinnast, gjennom forteljing, ved subjektivitetar, som overfor dei stofflege objekta, så godt det lar seg gjere forsøker å minske avstanden ved å bringe det framande som tematiske fenomen hit, opp, ut, fram i lyset. Herav episeringa i dramatikken, tilnærminga til moderne romankunst og fiksjonsprosa, innslag av forteljingar, forteljarar, fleire subjektive stemmer og perspektivisme. Som romanen, samlar moderne dramatik eit ekstensivt stoff i forkunsta heilskapsgrep (ledemotiv, figurar, bilete og mønster), i eit samlande subjektivt utsyn som foregir å gripe fenomen her og nå, og lovar mening.

«At First Sight») og Slavoj Žižek («I Hear You with My Eyes»; or, The Invisible Master»; «There is No Sexual Relationship»), i Renata Salecl og Slavoj Žižek (red.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham og London: Duke UP, 1996.

⁶Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* [1956], Frankfurt/M: Suhrkamp, 1965.

Som i romankunsten, blir denne dramatiske fenomenaliseringa imidlertid òg paradoksalt motarbeidd av den ekstensive, serielle forsvinninga i det objektive, av det uohørlege og usynlege i fråværet, brota og avstandane. Slik òg i *Savannah Bay*. Men – kanskje særleg gitt Duras-kunstens biande atterhald andsynes ei lyssettjande, illusjonsskapande fenomenalisering i livsverda av det røynelege, og dei føresetjande vilkåra i det – er dette i *Savannah Bay* drive endå lenger enn i mykje anna moderne, dramatisk skrift. Ut over å vere episert, har teksten òg eit sterkt preg av å vere prosaisk, i gjengse tydingar som lar seg tolke til bruk i litterær analyse: Teksten er «beint fram», om allment kvardagslege emne, og er i all dens serielle aktivitet tålmodig retta framover.⁷ Saman med den kompositoriske totalitetsinnrettinga dannar den episert-prosaiske dramateksten, som vi skal sjå nærmare om litt, ei ettertrykkeleg ironisk form.

II Særtrekk ved forfatterskapen

Marguerite Duras' forfatterskap⁸ tel kring 100 enkeltutgjevingar, og består m.a. av noveller, romanar, dramatekstar, filmscripts, filmar, filmar av filmatiseringar, og av ei lang rekkje essays, artiklar, kommentarar o.l. Den har sterke sjølvbiografiske trekk. Ein stor del er forma i verk-krinsar (India, Indokina, Europa). Forfatterskapen er av det slaget der stoff og detaljar blir repeterte og gjennomspelte igjen og igjen – med mindre eller større variasjonar. I denne gjenbruken kan ein peike på hendingar, personar, figurar og bilete som knyter seg til traume, tapserfaringar og gløymle. Men òg til grenseoverskridande erotisk kjærleik, moderskap, incest og vald, og vidare til krig, utbytting og prostitusjon i vid forstand. Den heimlause, omflakkande vandringa og det øyredøyvande skriket i fortvilninga og smertens liding går også att. Variantar møter ein både i enkelttekstar og gjennom heile forfatterskapen.

Krafta i dette framstår som både retroaktiv og framoverretta. Den gir kjensia av at det ein les (framover), allereie er lese; men skriv seg òg frå fornemninga av at

⁷«Prosaisk» er i denne samanhengen såleis å forstå som eit narrativt, perspektivisme- og subjektivitets-utnyttande, fiksjonsbearbeidande formtrekk, men som i høg grad og overvegande baserer seg på sidestilling, substitusjon og repetisjon. Moderne prosaisk-fiksjonelt språk og formspråk er difor kjenneteikna av: den etymologiske tydinga av å være beint fram, flat, sekvensiell, serielt og framoverretta; språkføring, som primært baserer seg på nærleiksrelasjonar og substitusjonar, gjerne i repetitive seriar; ei språklegging av kvardagslege emne; og stundom – mot denne bakgrunnen og i kontrastivt samspel med tekstens totaliserande og romlege innrettingar – performative innbrot i språket av ikkje-fenomenale tildragelsar, bortrykte frå kognisjon og medvit: før- eller u-koda hendingar i språkhandlinga.

⁸Interessa mi for delar av Duras sin kunst er blitt ytterlegare styrkt av Hans Erik Aarsets omfattande og breidt dokumenterte monografi om forfatterskapen og diktaren, og eg står i mangt i gjeld til den. Jf. Aarset, *Smerten, harmen – og kunstens smil. Marguerite Duras*, Trondheim: Tapir, 2001.

det ein les og freistar danne seg bilete av, samstundes useit og «unheimlich» følgjer med ein «blir lesen», «skrive», «sjølv» stemt og gjort til bilete.⁹ Krafta genererer seg av eit serielt innlemma fokus på det enskildde fragmentet, og på serielle repetisjon.¹⁰ Den spring ut av den prosaiske diskursens sideslilande eigenskapar. Krafta spreier seg bakover og framover og utover i forfatterskapen, inn i Duras' eige (skrivne) liv, inn i reell og fiktiv topografi, også over i andre både reelle og fiktive personars biografar.

Sharon Willis framhevar og utviklar Mary Ann Doane si bearbeiding av (Freud og) Jean Laplanche sitt omgrep *anaktise* til å beskrive denne krafta – anaktise viser i psykoanalysen til det å vere libidinal avhengig av, eller å støtte seg til, ein annan person, gjerne ein foreldrefigur.¹¹ Dette legg grunnen for (med psykoanalytiske overtonar) å framheve elementa av samanlenking, oppstøtning på, poding og (knopp)skyting i denne krafta. Forholdet mellom komponentane som genererer den, er serielt og av typen forskuing, avleing og metalorisk «displacement»: Når den første brukten av biletet, scenen eller personen er «metta» og «tilfredsstillt», er dei vidare og då stundom varierte fantasielementa i den litterære tekstens eller forfatterskaps bruk, avleidde av og forskuvde i forhold til denne primære, «viale» funksjonens objekt, men dei er like fullt «avhengige» av det i dei tydingane eg nemnde ovanfor. Ut over det her er plass til å seie om forfatterskapen som heilskap, skal vi sjå at denne anaktiske krafta òg er verksam i *Savannah Bay* sitt forverk. Der er bilete, personar og scenar som er framskrivne ved den mangfaldige perspektivismen og forteljesteinernes bereiningsfragment, forsvingar av, «libidinalt avhengige» av og knytte til – oppstøtta til og/eller av – slike primære og viale objekt. I splittingane mellom dei kan det bli skapt rom for ei fornemning av eit objektivt, usynleg blick, og ei objektivt, taust talande stemme («partial-objekt»), som etter indvikling og åtskilling frå morskoppen elles «er» på den medvitne sansverdas utside.¹²

⁹Drøftingar av problemet knytte til dette, bl.a. i relasjon til studiar av andre verk, finn ein m.a. i *Heire av bidraga* i Bertha L. Knapp (red.), *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York: Hall/Simon & Schuster Macmillan, 1998; sjå f.eks. kapla av Knapp, Lacan, Blanchot, Willis og Hill.

¹⁰Sharon Willis drøftar dette (ss. 3–8) og utviklar det i relasjon til ei rekkje psykoanalytiske og feministiske innfallsvinklar til verk av Duras: Samstundes som ho profilerer andre sine arbeid, utviklar ho eiga forsking gjennom teordanning og verkanalyse (av *Hiroshima mon amour*, *La Vierge*, *Le Vice-consul* og *L'Amour*), i Willis, *Marguerite Duras. Writing on the Body*, Urbana og Chicago: Univ. of Ill. Press, 1987.

¹¹Hild, ss. 18ff. Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP, 1976, s. 23. Mary Ann Doane artikkel er «Woman's Stake: Filming the Female Body», i *October*, no. 17 (1981), ss. 23–26.

¹²Duras har ytra seg om den serielle, dramatiske-narrative dynamikken i eiga skrift. I intervju allereie på 1970-talet (med hlv. Xavier Gauthier, Michelle Porte, og Susan Hussert-Kapit) pekar ho på ein-klid-ordets viktige rolle, men framfor alt viser ho til funksjonen tomromma har («decoupage» og

Ut frå Lacan og etterfølgjarane, ser desse kroppsobjekta oss sjåande hlv. talar oss talande i ei svært tidleg stadium. Dei er (dei som skal bli) «eg» og «ein annan» i eit formedrive grenseland mellom det reelle og det imaginære. Dei er gjennomstrøymde og kryssa i ein annethet, både av det reelle og av den andre sitt begjer. (Det er denne kryssinga som ved ei seinare «berørande erfaring» av dei gjer at dei – det usynlege blicket og den ubøylege stemma – ikkje berre treng nøgde oss fast, men òg opne for frisejande ending.) Men så formar dei oss, skriv oss som oss, sjølve og til subjekt. Vi er då gjort anaktisk avhengige av dei, elsker og hatar dei, men ser og høyrer dei ikkje i vår medvitne livsverd lenger som dei var – slik vi gjorde som «eg-og-annan». Dei blir ambivalent framande for oss i vår illusoriske livsverd (der vi er ella til å tru vi kan sjå oss sjølve sjå, og høyre oss sjølve høyre og tale). I grenseferingar og under omstende i kunsten og litteraturen kan dei vende tilbake, repeterast, og jamvel kantsje kjenne oss kjennande igjen. Det er altså etter kvart fleire som har reita sine undrande forskarspørsmål andsynes Duras' stor-slagne kunst i denne leia. Om effekten inntrer, anten i lesinga tekstokalt eller av forfatterskapen, er det ei initialt «unheimlich», men likevel truleg tankefremjande erfaring av noko endegyldig gloymt og tapt som performativt momentant kan tildra seg i gjen-takinga. Men då nettopp ikkje som fenomen i form av eit nervervsgjort, gripande minne av ei eksistensiell sorg eller ein fascinasjon, men som ei fundamentalt erfarings- og menneskekonstituerande *ai*. Som ei bortvendt, fascinasjonskritisk «innsikt» i erfaringa av minnets og gloyrnstas funksjonar.

«multiplicateur» som dannar «blanks» og «ruptures»). Det kan ha noko fornemmat, ter performativ fram. Alle tomromma som ho har oppstå i rekkjene av språkdeltar, har også noko med femininitet å gjere, medter ho, og meir allment med seksualitet og begjer. Dei som skriv om noko anna enn begjer, div berre plagiering, hevdar ho, «Feminine literature» er for Duras «an organic, translated writing [...] translated from blackness, from darkness [...] translated from the unknown, like a new way of communicating rather than an already formed language. But to achieve that, we have to turn away from plagiarism» (siteret etter Willis, *op.cit.*, s. 15). Og plagiatisme kan ein her godt forstå som den uprobatiserte trua på multiplikaten til fenomenal avdekkning og etterlikning, eit fascinernt nerverv, som Duras altså vender seg bort ifrå. I *India Song* nemner ho at skrivarenken kennar arbeider for å nå «nye narrative regions» (jf. note 1). Det er ikkje dei ytre personane og episodane i seg sjølve som er det vesentlege når ho reaktulerer dei; det vesentlege er at dei serielle samanknyting, i ei ny fortelling tvrt om er det som forandrar lesinga, og det som er språk. Med dette blir det i det minste anvendt at dei positerande mengdene av samansjelda perspektiv og forteljestemmer kan vere feminint kjønna. Dei er mogleg at denne skrivkvaliteten i moderniteten kan nå, endre eller omskape tyrom som er annleis enn den fenomenale samning, bok dei ofte maskulin kjønna, heilskapslege og samantlegande, men forkunna og kunstferdig skapte kodane. Vi skal ikkje sjå bort ifrå at slike samningar, knytte til den ambivalente fornemninga av dei nemnde partial-objekta, på og bakover grensa mellom dei innig-nære og det reelle (Lacan), er det som Julia Kristeva lenker som «The True-Real» (1979; i T. Moi (red.), *The Kristeva Reader*, New York: Columbia UP, 1986).

III Eit riss av *Savannah Bay*, og ironisk dramatisk form

Stoffet i *Savannah Bay* har ein kjerne av bearbeiding av minne om svik i ulike former for kjærleik, av lidning, maktrelasjonar, sorg og død. Men kjernen rommar òg som nemnt ei vending bort frå fascinasjonen over ei erindring som kunne bringast positivt inn i livsverda. I denne kjernen ligg også det å ikkje bry seg lenger. Handling og språkform rommar eit potensial av åpenhet og ei avventing, som begge er retta framover. I utgangspunktet blir det rett nok spurt: Kva skjeddde ein gong i fortida, kva konsekvensar kan det ha hatt? Men etter kvart, og meir og meir, blir spørjinga forskvad mot kva det inneber at erindring kan skje, at gløymse kan skje. Korleis er dette *at*, som *gjer mogleg* den hastande lengten etter identifikatoriske minne om *kva* (den illsjøen vi og Den unge kvinna trur vi kan vere nær og i, og som Madeleine emblematiske held seg uthaldande fjernt frå)? Som svar legg dramateksten til rette for performative møte – sjølva i former av ein annan – mellom fortruleg kjent og noko framand bortanfor. Den arbeider i splittingar og utspalningar av skodningar og lydleggjingar som kan substituere for den arkaiske kroppens tinglege delar. Har slik arke-splitting og kropp-i-delar spor av «innskrifter» som ved formanning kunne la sansing og tanke bli gjort om – i forhold til førestillingar om bestemming og avlukkning, og om transformasjon og skapande forandring? Slik synest teksten å spørje.

Denne episk-prosaiske problematikken må i dramaet imidlertid i nokon monn ha ei form til vern om medvite's sansande sjølvnærvere, og må difor formgivar estetisk. – Den eine formkrata er såleis den episerste, heilskapleggjerrande komposisjonen, som gjerne kan kallast logosentriske eller metafysiske, maskulint retta mot ein skap og samanheng. Ei kraft som arbeider for «ein transzendental Obdach», kallar Georg Lukacs den i *Theorie des Romans*.¹³ Komposisjonen har m.a. desse komponentane i *Savannah Bay*: Madeleine og Den unge kvinna *samtalar* på typisk durassk uteskande og fortolkande vis. Dette varer ved gjennom dramaets oversiktige gitte *fire delar*, som står velordna til kvarandre. Ein eksposisjon blir etterfølgd av eit fokus på ytre handling, kvinnene tilpassar klede og Madeleine prøver kjolar. I tredje fasen aukar intensiteten i dialogen under stadige bøner om å føre vidare, eller trugsml om å bryte av forteljerådana i replikkane, alltid der den eldre kvinnas forteljing synest å nærme seg fylde og nærvere i erindringsarbeidet. Men i samtalen og dramaets fjerde del får dialogens intensitet følgje av ein merkbart aukande grad av rollespel hos dei to kvinnene, og det fortidige «uverkelege» som har nærma seg eit verkeleggjort minne, blir over alt i uverkeleg, røyndomsforkunsta form.

Gjenarte avspelingar av Edith Piaf's «*Les Mots d'Amour*» saman med kvinnens eiga framføring og hymning av songen, skanderer forløpet kompositorisk. Samtidig fordoblar songtekstens innhald av kjærleikssvik og -tap det tapet og sviket som vi høyrer fortalt at den kvitsilke-dressa mannen har erfart ved den drukningsdøde kvinna. Like kunstferdig fordoblar songteksten det croiserte mannsforholdet (samme mann?) som Madeleine i eit anna perspektiv fortel at ho sjølv erfarte i Savannah Bay. Formfullendande plassert i teksten finn vi òg den gulkvite *kyolen* som Den unge har med til den eldre, og Madeleines byte frå svart til kvitt og tilbake igjen. Slik innpassert er også motivet med trugsmlat om ein dag å *forlate* Madeleine for godt. Som eit byggjande ledemotiv les vi gjennomgåande i variantar og på ulike beretlar- og fiksjonelle røyndomsnivå om den kvite steinen og hendingar rundt den. Som kompositorisk lydlytete treer dei familiarere *stemmene* *bok forhengja* fram med jamnt fordelte mellomrom. *Dialogens* moti er strukturerte med sansbar rytmikk, både i sirklar av spørsmål om fortida, utprøvande forteljefragment, konkrete svar, og vilja tegnad – og i glidning frå Madeleines beretningsforsøk over til at Den unge aktivt fører vidare den eldre si forteljing. Tilsvarende gjeld markeringane av *rollespelet* mellom dei to kvinnene, som særlig mot slutten har replikkar med «Fortel meg nå...» bli etterfølgde av vilja, tilgjort spel, ofte kombinert med rollespelende *tittelar* av typen «Madam Kjølemakers» osv. Òg så mønsteret av *omfamnningar* og *kyss* dannar gjennomførte kompositoriske skanderingar.

Det er òg eit skille i teksten mellom *to tidsplass* – mellom dialogen i settinga i nåtida, og ei – rett nok meir diffus og utflytande – perspektivisk fortald fortid; trass i mangfaldig overlagra fortidsnivå, er skillet mellom nå og då i ytre forinlikkevel kompositorisk. Heilskapdarnande fungerer også den rytmiske vekslinga ut over dei to kvinnens forteljeperspektiv – mellom dramaets omfattande episke *forteljarnervere*, og *dialogparti*. I tillegg er det med samanbindande verknad lagt ned eit *myrisk mønster* i den fortids-beretninga som Madeleine og Den unge kvinna saman nestar trådar av i dialogen. Forholder mellom dei føreska unge, mannens top, attendekallinga av den drukningsussatte kvinna frå dødens bølger, den ravande, mentale oppløysinga av den einsamblive mannen, alluderer i det minste indirekte til myten om *Orfevs* og *Eurydike*, og til andre mytrefragm, som t.d. om *Afyodite* omgitt av havskummel. – Med slike formtrekk er drama-teksten gitt ein oversiktleg, samlande og heilskapsfregivande komposisjon gjennom innhandlingar, ledemotiv, nivåvekslingar, mytrestar, osv. – i mangt parallelt med måtar som moderne fiksjonsprosaiske organisert materiale sitt på.

Ei annleis arbeidande, seriel og *Bay's* arkeologiske regionar i menneskets imot heilskapleggjinga i *Savannah Bay*. Dei arkeologiske regionar i menneskets konsitusjon som dens *moti operandi* kan assosiere i retning av og kan hevdest å røre ved, kan ved biletleig analogi her gjerne kallast av-maskuliniserte eller

¹³Lukacs, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, oppr. 1916/1920, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1974.

feminine.¹⁴ Drammteaksten er nemleg noko meir og anna enn «berre» tradisjonelt «episk teater». Dialogane og forteljarcommentarane opnar komplekse prosafraksjonelle forteljingar. Forteljingane, igjen, opnar perspektiv og stemmer som peikar i mange retningar; der fragmentar og sekvensane med radikal kraft blir sette repetitivt og serialt etter kvarandre. Det minnet blir freista henta fram inne i gløymsta, blir gitt fleire utrydeliggjerende forteljarcommentarar – om personane på scenen, og om personane i dei forteljarfragmenta som fiksjonaliserande blir bringa inn i bileteggjeringa (visuelle og auditive bilete). Desse skriv seg frå samtid og historie, frå teater- og filmverda, og frå store delar av Marguerite Duras sin prosa-, dramatik-, og filmforfatterskap. Di fleire forteljingar teksten på ulike måtar podar inn etter kvarandre, desto fleire perspektiv og stemmer blir det bringa inn, som slik blir aktiverte suksessivt. Og desto fleire høi og «ruptures» oppstår det mellom dei. Slik blir mulighetsvilkåra for *konkret*, positiv minnerfaring, forståings-fylde og forsoning (t.d. «med fortida», eller «i familien») svekka.

I filmskaparverksemda si, der ho fleire gonger opna andre blikkvinklar og lét høyre andre stemmer ved å tage filmar om filmatiseringane, kalla Duras denne modusen for «multiplicateur», og den blir realisert gjennom den høge graden av «ruptures». Slik tildrar det seg stadig performativt noko, inntrer det noko i *framstillinga* (i re-lasjonen).¹⁵ Det er i denne delen av formanalysen (slik vi såg dei i skissa av nokre særkjennne i heile forfatterskapen) at vi igjen kan aktualisere *analkise*-figuren å Freud og Laplanche. Perspektiva og stemmene (og personar, sentralhendingar, bilete, motiv, osv.) er «libidinært avhengige av foreldrefiguren deira». Dvs. dei er samankjeda, støttar einannan opp, er poda inni eller blir skotne ut av kvarandre. Med andre ternar er dette sambandets form forskuvninga, erstarninga, serhalten.

¹⁴Eller også moderatleg investerte, sidan dei som dynamisk verkekräft i dette dramaet kan hevdat å vere figurerte slik enkelte menneskelege handlingsenergjar og forestillingar teoretisk standom blir tillagt materielle substrat i kroppslige del-objekt, der mornarræret er sterkt, og der symbolspråkleg og sosial (makroin) autoritet ikkje eig fast, undestandaat grep. – Det finst imidlertid korkje i psykoanalytisk teori eller i moderne dramatikforskning direkte, «autonatiske samband mellom seriale språk- og formspråkterfer, og overvegande feminine eller moderatleg investerte partial-objekt. Den enkelte tekstanlysen vil måtte avgjere nysans. For øvrig kjemmer både Lacan og etterfølgjarar, som Dolér (særleg i «The Object Voice»), til skiljet mellom del-objekta blikk og stemme si investering med hhv. femlinn *jouissance*, og den valdeleg-ubalderge vranngsida av *le père-la-jouissance* (jf. Lacan, *op.cit.*, og Dolér, *op.cit.*, i *Saled/Zjæk* (redl.), *op.cit.*, særleg ss. 22–28. – Om slike symbolspråkterfer regionar har dei seg i mange uansett berre argumentere ved metaforiske substitusjonar og transformasjonar, og i analogar (som trass i det kan sj god meining).

¹⁵Ketopp; i den ambivalente, fordooblade framstillinga i relasjonen – i anamorfozen – finn Lacan dei estetiske også ved biletet og bileteggjeringa (virtuelt eller «verkelege»), der han viser til det som verkar forvridd eller er uside i spliftinga mellom geometrisk flate og ein perspektivisk optikk. Jf. *op.cit.*

Av forteljarar og forteljemakar finst det fleire. Vi møter forteljarstemmas eiga historie, som beskriv gir tilvisingar og lesande fortolkningar meiner og foreset (om personane, om det som kan ha hendt, og om publikum), men òg er i villite om hengingar og personar. Denne stemma talar både i direkte, men òg i 3. persons indirekte, «innlevande» diskurs. Dette er imidlertid samstundes ei multiplisert forteljarstemme (som om «seg sjølv» seier både «M. D.», «eg», «vi», «ein», «del du», og «publikum»); det splittar denne historia gjennom ei rekke brot. Vi høyrer også (og ser forteljehandlingane av) forteljingane til Den unge kvinna, som i tillegg seier at ho er aktiv som forteljar på vegne av Madeleine. Vidare er Madeleine forteljar, på same tid som ho arbeider med å gi fortolkningar av replikkane sine. Ut over dette finst det òg skjulte forteljarar i dei mange narrativa som blir poda inn som fragment (sjå nodanfor). Ei mogleg samanlikning ville vere å seie at dette narrative apparatet har trekk til felles med apokalyptisk diskurs, der tekstens struktur held fram ein lovnad om ei positiv innsikt, som «innover» eller bortetter ledda stadig møter nye op og ikkje lar seg innfri, men tvært om skapar fordunkling og fjernt seg frå høvet til innsyn.

Forteljingane som dramaet koplar til, varierer i graden av fiksjon og er av mange slag. Delar av ei biografisk beretning om den kjernde franske skodespelarinna Madeleine Renaud og hennar forhold til Duras, er ei; Duras skreiv *Savannah Bay* nettopp for henne. I augneblinkar kunne Madeleine Renaud forstå for Duras som om ho «var» Duras' eiga mor i levande live. Men på denne måten koplar dramateksten også an til saga om det kompliserte forholdet mellom Duras og mora hennar, Marie Legrand Donnadieu. Også faren Henri Donnadieu og sviket hans mot hustru og familie blir berørt. Nok ei forteljing er Edith Piafs songtekst – om intens kjærleik som ein dør av, om svik, og om dei altfor mange orda som ein gong lovde, men som ikkje treffe eller vart innfridda. Metonymisk sidesitt, blir slik òg Edith Piaf si livshistorie gjort til sekvensielle delar av dramateksten, med dens komponentar av kjærleik, lidning, rus, sjølvnordsforsøk, og død.

Om og om igjen blir det i dialogen tematisert personar, bilete, hendingar og forteljingar frå Duras sin eigen forfatterskap. Frå «India-verka»,¹⁶ lenar t.d. beretningane om ei kvinne – Anne-Marie Stretter som kjem frå Savannaktet i Laos («Savannah Bay»), dør for eiga hand av kjærleik, ved ein stein, nær ei strand – seg analtittisk til fragmenta om den drukna kvinna i dramaet vårt, og omvendt. Men forskuvningar og podingar i begge retningar mellom tilsynelatande meningsberande element finst det òg i motiv (vandring, svik, deliriske hyl) og kjærleikssøkjande, svikne og likande person-figurar (t.d. India-verkas Lol

¹⁶India-verka omfattar romanar, film, drama (og anna, kommenterende og perspektiverende tekstmateriale), og rommar titlar som *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *L'Amour*, *India Song*, *La femme du Gauguin*, *Son nom de Venise dans Calcutta d'après*, *Les parlesses*, *Les lieux de Marguerite Duras*.

V. Stein, Tiggarkvinna frå Savannakhet, den skrikande Vise-konsulen, Michael Richardson, Jacques Hold). Idet vi nemner dette, høyrer vi samstundes korleis serialiteten ugiendrivelig beverkar sprang over til «Indokina-verka» i Duras sin forfattarskap.¹⁷ Men «crindrings-dialogen» mellom Madeleine og Den unge tematiserer òg La Magra i Italia, og koplar slik til fragment frå den etterkrigs-omhandlande delen av forfattarskapen til Duras, som m.a. nettopp i denne topografien i Italia set romanar og forteljingar om kjærleikens vilkår.¹⁸ Gjennom namngjevingar og tilsvarende tematikk blir prosafiksjonar med setning i Frankrike gjorde til knoppshot.¹⁹ Men fragmenta i *Savannah Bay*-dramaet om La Magra-elva, og dermed Bocca di Magra, er samstundes bitar av trådar inn i forteljingar og mytar i det offentlege rommet om Duras, ektemannen Robert Antelme og elskaren Dionys Mascolo (far til Marguerite sin son Jean) og deira italienske ferieopphald i trekantforhold.

Dialogen i dramaet vårt skriv vidare fram ei forteljing om teateret, der Madeleine blir skildra som forhenverande skodespelarinne, og verdsmetropolar blir nemnde, som har husa oppsetjingar av stykke om nettopp «Den kvite steinen». Skodespelarinnepersonen Madeleine blir i samtalen mellom dei to kvinnene jamvel figurert i forteljande sekvensar om film og om film-innspeilinga av «Savannah Bay» – som Madeleine blir sagt å ha opptredd i, og som ho her i dramaet stykkevis rollespelar. Innspeilinga, høyrer vi, skal ha funne stad i Austen – og knyter an til *Hiroshima mon amour* og stoffet ikring. I *Savannah Bay*-dramaet fortel dialogen at Madeleine spelte saman med Henry Fonda – og antyder at ho under innspeilinga hadde eit kjærleiksforhold til ein mann i kvit silkedress. Han sit i ein sekvens og græt over eit brev og seier at kona hans har døydd. Denne mannen blir invadert av trekk frå kinesaren i Indokina-romanen *L'amant*, men framstår i vår dramatekst òg som Den unge kvinns far – som dermed, slik fiksjonssekvensane antyder, kan ha eit forhold til si eiga svigermor, Madeleine.

Dermed skulle det vere antydd noko om kompleksiteten i historiane og samanføyingane av dei, om variantane av dei mange person-figureringane, og om variasjonane i måtane dei blir fortalde og framførte på. Men er ikkje denne formkrafta ei samanbinding, ei innretting mot heilskap og transcendens, kan ein spørje. Den finst òg i stykket, som vi alt har sett. Men – ironisk motstilt det vi her har peika på, arbeider den ikkje åleine. Ikkje med det mylderet av tidssonar, men framfor alt av perspektiv og stemmer som her blir sette i anaklitiske seriar, føyer seg inntil kvarandre og forskuvar seg bortetter og erstattar kvarandre, repetitivt og sekvensielt.

¹⁷ «Indokina-verka» omfattar titlar som *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Éden cinéma*, *L'amant*, *L'amant de la Chine du nord*.

¹⁸ T.d. romanen *Les petits chevaux de Tarquinia*.

¹⁹ *La douleur*, Yann Andréa Steiner, *Les yeux bleus cheveux noirs*, m.a.

Dette er ei alternativ formkraft. Vi har dramatekstens ord for at det ikkje er den positive frambringinga av minnet og den fenomenale identifiseringa av personar og kva som hende med dei, dramaet «dreier seg om» (og som vi her eit lite stykke på veg har måtta gå inn på for å antyde tekstens komplekse veremåte).

Mot denne bakgrunnen er det heller grunn til å framheve at det blir sett, at det blir fortalt, at det blir opna rom også for usynlege blikk og tause stemmer – mellom dei mangfaldige perspektiva og forteljingane om hendingar og personar (anten dei er oppdikta, halv-fiktive, eller historiske). For «personane» blir i figureringane jamvel også perspektivisk forskuvde inn i dramaets topografiske element idet det skjer anaklitiske sprang mellom t.d. kjolar og omgivande scenedraperi, hudfargar og strandomgjevnader, m.v. I stadig forskuving er kven som ser, kva dei har sett, kven som høyrer, og kva dei har høyrte i dette paradoksalt, ironisk forma moderne dramaet. Det synest å gjelde for alle partar, jamvel for lesar og tilskodar. Biletleggjerina og den imaginære fiksjonen slår sprekker. Vi kan synast å bli bringa til ei «erfaring» av ei vrangside for sjåing og høyring, eit «bortanfor», og av å gløyme illusjonen om det konkrete og nærverande. Denne kunsten kan beverke at ein blir gjen-kjend, sett (til) og talt (til), av noko framandt, tingleg anna som delar av oss sjølv. Altså ikkje som eit noko som vi positivt minnest, men som har ei framtoning likt eit tilgrunnliggjande at som berre har hendt, og som ikkje er ei spesifikk crindring. Marguerite Duras sitt drama kan vagt gi ein verknad av å bli sett av og å høyre istemt i seg dette verkelege som òg «er oss», men som vi som fenomenalt medvitne sjølv er gitt ikkje (heilt) å kunne sanse.

Dei motivisk-tematiske innhaldselementa og den semantiske gehalten av tungt kvilande sorg, smerte og tap, og av grenselaus kjærleik, erotikk og glede, spelar openbert med i frambringinga av dramatekstens doble utsegnskraft. Men det er den nyansert utarbeidde balansen i handteringa av dette innhaldsstoffet – omslutting og traume – som plasserer det med kraft i det ironisk-paradoksale drama-formspråkets utspørjing av minnets og gløymslas funksjonar. Det er primært i den livsverds-utvendige dimensjonen at det kan hevdast at *Savannah Bay* dreier seg om kva lidning og smerte som kan liggje i åtskiljing, og samstundes om kva impulsar av ubroten lukkeleg glede som kan finnast i just det samme feltet. Også til dette er det Duras har sett inn sine «ikkje-plagiaristiske»²⁰ kunstnarlege krefter, for det ho skriv «om», kan ikkje direkte avbildast eller avdekkjast, men det kan i den bortvende avventingas mangfaldige brot og fordoblingar gjen-skapande og kreativt berørast, og reflektivt skapast om. Slik kan det òg finne vegen til symbol-språkleg formulering.

Savannah Bay lar erindre at mennesket i delar ber i seg minnet av ei tilgrunnliggjande og framtidig gløymle, og peikar på vilkår og muligheter som ligg i

²⁰ff. note 12.

det. Marguerite Duras sin författarskap för övrigt ber i seg ett stort potential för liknande insikter, og for andre.

Bibliografi

- Bange, Christine: *Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Bandelaira, Benjamin und Marguerite Duras*, Weinhelm/Basel, 1987.
- Doane, Mary Ann: «Woman's Stake: Filming the Female Body», i *October*, no. 17 (1981).
- Dolar, Mladen: «The Object Voices», i Salecl, Renata, og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham og London: Duke UP, 1996, ss. 7–31.
- Dolar, Mladen: «At First Sight», *ibid.*, ss. 129–153.
- Duras, Marguerite: *India Song. Texte – Théâtre – Films*, Paris: Gallimard, 1973.
- Duras, Marguerite: *Agatha; Savannah Bay. 2 plays by Marguerite Duras*, oms. Howard Limoli, Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 1992.
- Knapp, Bettina L. (red.): *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York: Hall/Simon & Schuster Macmillan, 1998.
- Kristeva, Julia: «The True-Real», i Moi, Toril (red.): *The Kristeva Reader*, New York: Columbia UP, 1986.
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. Jacques-Alain Miller, oms. Alan Sheridan, New York og London: Norton, 1981.
- Laplanche, Jean: *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP, 1976.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, oppr. 1916/1920, Neuvedl/Berlin: Luchterhand, 1974.
- Salecl, Renata, og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham og London: Duke UP, 1996.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*[1956], Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.
- Willis, Sharon: *Marguerite Duras. Writing on the Body*, Urbana og Chicago: Univ. of Ill. Press, 1987.
- Žižek, Slavoj: «I Hear You with My Eyes: or, The Invisible Masters», i Salecl, Renata, og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects, op.cit.*, ss. 90–126.
- Aarset, Hans Erik: *Smerten, harmen – og kunstens smil. Marguerite Duras*, Trondheim: Tapir, 2001.

Britt Andersen og Knut Ove Eliassen (red.)

Maskepi og maskerade

Festskrift til Hans Erik Aarsset

Tapir akademisk forlag

Tromsø
2005