

Å fortelle gjennom traumer

Traumefremstilling i Marguerite Duras' *Emily L.*

Kaisa Hoel

(f. 1992) Har mastergrad i allmenn litteraturvitenskap fra Universitetet i Oslo. Hun har skrevet om Marguerite Duras og traumelitteratur, og jobber som redaktør for barne- og ungdomslitteratur i Gyldendal Norsk Forlag.

kaisa1103@gmail.com

TELLING THROUGH TRAUMA. TRAUMA REPRESENTATION IN MARGUERITE DURAS' *EMILY L.*

This article discusses how psychological trauma can be represented in literature and, more specifically, how it is represented in Marguerite Duras' novel *Emily L.* (1987). The novel has mostly been read biographically, yet I argue that in doing this, one ignores the textual structures. I therefore propose a reading based on aspects of the text itself. My claim is that, despite rarely thematizing trauma explicitly, the novel can be classified as trauma fiction. Trauma is represented through voice and focalization, resulting not only in a story about a traumatized person, but a story told through a traumatized perspective. I discuss two main plot lines, both concerning the relationship between the narrator's speech and what she is talking about. Firstly, I explore how trauma dissolves the border between past and present. I then analyze changes in perspective, arguing that, paradoxically, the narrator's trauma is more present where she is concealed in the text. Finally, I discuss the possibility of healing.

Keywords

trauma, trauma fiction, Marguerite Duras, perspective, focalization

I forordet til manuskriptet til filmen *Hiroshima mon amour* skriver Marguerite Duras at den første samtalen mellom den franske kvinnen og den japanske mannen i filmen er en allegori. Kvinnen forteller hva hun har sett i Hiroshima, mannen gjentar at hun ikke har sett noe som helst. Duras forklarer allegorien med det som må være et av de aller mest kjente sitatene fra hennes brede, varierte og godt siterte forfatterskap: «Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA» (Duras 1959, 10).¹ Filmen har blitt stående som et kroneksempel på hvor-

1. «Umulig å snakke om HIROSHIMA. Alt man kan gjøre er å snakke om det umulige ved å snakke om HIROSHIMA», min oversettelse.

dan litteraturen og kunsten kan tematisere språkets tilkortkommenhet i møte med overveldende og smertefulle erfaringer. I *Unclaimed experience* skriver Cathy Caruth, en av foregangspersonene innen tverrfaglig traumeforskning, at det interessante ved filmen er hvordan den utforsker mulighetene for å fortelle en historie (bombingen av Hiroshima i 1946) på en sannferdig måte gjennom å fortelle historien indirekte. Ifølge Caruth utforsker *Hiroshima mon amour* en av de mest sentrale problematikkene traumeteoretikere helt siden Sigmund Freud har vært opptatt av – forholdet mellom glemsel og erindring.

Hiroshima mon amour er i likhet med *Le Ravisement de Lol V. Stein* en av tekstene som gjerne blir trukket frem når Duras diskuteres i et traumeperspektiv. Tekstene fremstiller konkrete traumer som forsøkes bearbeidet i ettertiden og utforsker personenes forhold til fortiden. Men når det gjerne er stillhet og fravær som trekkes frem i Duras-forskning,² spør jeg om ikke traumers fravær også er en måte å representere dem på. Som Duras skriver i *La Vie matérielle*: «Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence» (Duras 1994, 35).³ Fremstilling av en historie gjennom dens fravær er betegnende for Duras' stil. En slik fremstilling er også en litterær strategi som reflekterer vår moderne forståelse av psykologiske traumer: en hendelse som i øyeblikket ikke ble fullstendig erfart, og som siden ikke fullstendig lar seg erkjenne (Caruth 1995, 153). Også i psykoanalysen gjelder denne forståelsen, hvor behandlingen først og fremst handler om å hjelpe pasienten med å sette ord på den fortidige hendelsen. Hvis den lar seg erfare språklig, kan den bli inkorporert i det narrative minnet.⁴ Slik kan fortiden endelig bli fortid, og slutte å hjemsøke den traumatiserte i nåtiden.

Caruth skriver at litteraturens språk møter psykoanalysens traumeteori i skjæringspunktet mellom viten og ikke-viten (1996, 3), altså at det er her de har en felles interesse. Jeg mener at dette er beskrivende for flere av Duras' tekster enn de nevnte, og jeg vil i denne artikkelen drøfte fremstillingen av traumer i *Emily L.* (1987), en av Duras' mindre kjente romaner. Der *Hiroshima mon amour* diskuteres side om side med Freuds traumeteori av Caruth, har ikke *Emily L.* tidligere blitt lest i et traumeperspektiv. I min analyse av *Emily L.* vil jeg undersøke hvordan forholdet mellom erindring og glemsel i mindre grad er personenes prosjekter, og snarere noe som uttrykkes gjennom språket.

Ettersom det ikke er skrevet mye om *Emily L.* tidligere, presenterer jeg først litt av diskusjonene som har vært fremtredende i lesninger av romanen. Dette for å vise hvorfor jeg mener den er verdt å lese i et nytt perspektiv. Mine analyser er hovedsakelig narratologiske, og jeg vil redegjøre for hvorfor jeg velger denne inngangen av mange mulige i en traumeorientert lesning. Jeg argumenterer deretter for at romanen både til tross for og på grunn av mangelen på eksplisitt omtale og fremstilling av traumene, nettopp handler om traumer.

2. Se for eksempel Carol Murphys *Alienation and absence in the novels of Marguerite Duras* (1982), eller Ragnhild Reintons *Marguerite Duras og lidenskapens språk* (2005).

3. «Å skrive er ikke å fortelle historier. Det er det motsatte av å fortelle historier. Det er å fortelle alt på én gang. Det er å fortelle en historie og fraværet av denne historien. Det er å fortelle en historie gjennom dens fravær», min oversettelse.

4. Traumatiske minner betegner hvordan traumatiske hendelser opptar plass i bevisstheten lenge etter selve hendelsen (Langås 2016, 25). Disse minnene lar seg ikke integrere i den viljestyrte minneprosessen, og den traumatiserte har ingen kontroll over dem. Hen kan verken påkalle eller avvise dem.

Jeg vil særlig ta for meg to forhold i romanen som begge viser hvordan traumene først og fremst er av språklig karakter. Det første er fortellerens reaksjon på en gruppe asiatiske menn i havneområdet hvor hun og kompanjongen hennes befinner seg. Her bruker jeg betegnelsen forteller-hovedperson for på den ene siden å markere hvordan fortelleren og hovedpersonen er den samme personen, og på den andre for å understreke hvordan forskjellen mellom «je» som forteller og som agerende romanperson er sentral i forståelsen av henne som traumatisert. Det andre er fortellerens forsøk på å fortelle historien om det engelske paret som sitter vis-à-vis dem i baren. I denne delen hersker det større usikkerhet rundt fortellerens identitet, og det blir enda viktigere å kunne skille fortellerstemme fra hovedperson. Gjennom en fortellerteknisk analyse ser jeg på hvordan det er problematisk å avgjøre hvem som snakker, og hvordan dette er en måte Duras lar språket henge igjen i traumene på. Avslutningsvis vil jeg se på mulighetene for helbredelse i romanen, og spør om det kan anes et håp om en traumefri fremtid.

FRA BIOGRAFISK TIL TRAUMEORIENTERT LESNING

Det er som nevnt skrevet lite om *Emily L.*, og i det som tidligere er gjort av analyser, har den blitt lest enten biografisk eller som en roman som i all hovedsak tematiserer det å skrive.⁵ Vicky Mistacco kritiserer hvordan Duras' litteratur generelt etter *L'Amant*, *Emily L.* spesielt, har blitt vurdert ut fra hva tekstene sier om forfatterens liv. Mistacco hevder at populariteten Duras oppnådde med *L'Amant* og senere *L'Amant de la Chine du Nord*, hovedsakelig skyldes en interesse for det skandaløse ved beskrivelsene av Duras' oppvekst i den franske kolonien og forholdet til den voksne, kinesiske mannen (Mistacco 1992, 82). «After all, is that not what a woman writer is supposed to do: tell and retell the story of her life and loves?», spør hun ironisk (1992, 82). I biografiske lesninger av *Emily L.* kobles historien til Duras' forhold til Yann Andréa, hvor det blir satt likhetstegn mellom dem og romanpersonene.⁶ Selv om *Emily L.* har fellestrekk med tekster hvor disse navnene brukes⁷ og det er mange likheter med Duras' liv, mener jeg det er problematisk å sette likhetstegn mellom romanperson og forfatter. Jeg vil derfor hevde at det er på sin plass med en nylesning av *Emily L.*, hvor utgangspunktet er sider ved teksten snarere enn ved Duras' liv.

Først en oversikt over romanen: Kort sagt handler den om fortelleren og partneren hennes (omtalt som «je» og «vous») som i en bar i Quillebeuf observerer et annet par og dikter opp deres historie. Den oppdiktete historien handler om kapteinen og hans kone Emily L., og om hvordan kapteinen ikke tåler at Emily L. skriver dikt. Det ender med at han brenner et av diktene han ikke forstår, et dikt hvor han selv og deres dødfødte datter er fraværende.

5. Leslie Hills anerkjente monografi om Duras' forfatterskap, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires* (1993), er i forordet beskrevet av forfatteren som en «fully detailed, complete account in English of the fiction and films of France's best-known and most controversial contemporary woman writer» (Hill 1993, i), men nevner ikke *Emily L.* annet i en note for å eksemplifisere at for Duras henger skrift og frykt sammen (15). I Laure Adlers omfattende biografi om Duras, hvor liv møter verk, dekker ikke omtalen av *Emily L.* mer enn to sider.
6. Laure Adler er blant de som strekker den biografiske lesningen lengst, hvor hun ukritisk kaller fortelleren i *Emily L.* og partneren hennes for Marguerite og Yann (Adler 1998, 548). Elisabeth Aasen trekker den samme konklusjonen i sin bok om Duras (Aasen 2000, 159).
7. I de senere bøkene *Yann Andréa Steiner* (1992) og *C'est tout* (1995) bruker Duras eget navn og navnet Yann. Disse tekstene refererer i ulik grad til handlingen i *Emily L.*

Som en følge av ikke å få fullført diktet, blir Emily L. dypt deprimert. Innimellom historiediktningen diskuterer fortelleren og partneren en gruppe asiatiske menn de ser foran seg på kaia, forholdet sitt og hva det vil si å skrive. Denne handlingen utspiller seg som en ramme-fortelling på det diegetiske nivået, med den oppdiktete forhistorien til det engelske paret på det hypodiegetiske. Fortelleren kan sies å være en homo- og intradiegetisk forteller som forteller på alle nivåer, men som vi skal se blir dette problematisert gjennom en traumeorientert lesning.

Marguerite Duras knyttes gjerne løst til den franske nyromanen, en betegnelse som brukes om en gruppe franske forfattere⁸ som på 60-tallet «utviklet en romanform som avviste klassisk plott, personpsykologi og skildringer av verden ut fra den realistiske romanens estetikk» (Lothe 2007, 156). Dette innebærer blant annet anonyme og typifiserte personer (ofte omtalt kun med initialer), en mangel på tradisjonell handlingsfremdrift (om det i det hele tatt kan sies å være noen), samt observerende fremstilling, for å nevne noe (Lothe 2007, 157). Selv om Duras aldri vedkjente noen direkte tilknytning til gruppen, er mye av dette beskrivende for hennes litteratur, også *Emily L.* Her er personene navnløse («je» og «vous») eller betegnet med tittel (kapteinen, vakten) eller initialer (Emily L.), observasjon og samtale om observasjonene står sentralt, og det man kan kalle et klassisk plott problematiseres gjennom å være noe personene dikter opp. Igjen står spørsmålet om hvem som forteller, og hvorfor.

Emily L. er ikke historien om én traumatisk hendelse eller én traumatisert person. Snarere er romanen det Unni Langås kaller en estetisk kompleks traumeframstilling. I dette begrepet legger Langås at traumelitteraturen ofte fremstiller mange former for traumer samtidig, og på en sammensatt måte (Langås 2016, 177). Blant annet kan én person rammes av flere traumer, flere personers traumer fremstilles side ved side, eller teksten «går i intertekstuell dialog med andre verk» (2016, 177). Den andre fremstillingsmåten er den tydeligste i *Emily L.*, hvor de to kvinnene sliter med hver sine traumer: Fortellerens traumer stammer fra barndommen i de franske koloniene i Sørøst-Asia, hvor hun var vitne til at grupper med smilende menn kjørte over løshunder for moro skyld, mens Emily L. mistet datteren sin i barsel. Traumenes opphav er svært forskjellige, men de to kvinnene har så mange likhetstrekk at et spørsmål som melder seg er hvorvidt fortelleren indirekte forteller om seg selv gjennom å dikte opp Emily L. sin historie. Virkningen av en slik estetisk kompleksitet er at traumenes likheter og forskjeller fremheves. Det gjentakende og påtrengende ved traumene forsterkes, samtidig som den subjektive erfaringen bevares.

Også andre sammensatte måter å fremstille traumer på finnes i romanen, hvor blant annet referanser til det franske koloniveldet i Sørøst-Asia og til andre verdenskrig sørger for en forbindelse mellom individuelle og kollektive traumer. Det finnes referanser til forfattere som Henry James og kunstnere som Nicolas de Staël, i tillegg til en gjenklang av andre tekster av Duras, blant annet *Le Marin de Gibraltar* og *Barrage-syklusen*.⁹ Traumene i *Emily L.* overskrider romanens grenser, slik traumer kan sies å overskride språket. Også miljøbeskrivelser, hvordan fysiske grenser etableres, og hvordan personene er fanget i for-

8. Blant andre Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon og Michel Butor (Reinton 2005, 7).

9. Barrage-syklusen er en betegnelse som brukes om de av Duras' tekster som omhandler barndommen hennes i de franske koloniene i Sørøst-Asia. Syklusen inkluderer *Un Barrage contre le Pacifique* (1952), *L'Éden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) og *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

hold hvor de verken kan elske eller forlate hverandre,¹⁰ gjenspeiler personenes psykologiske tilstand. Blant annet kan deres vanemessige liv forstås som et bilde på en type beskyttelsesmekanisme mot sterke inntrykk som kan utløse traumene. Når jeg i denne artikkelen velger å fokusere på narratologiske grep og hvordan traumatiske erfaringer kan fremstilles gjennom perspektiv og perspektivendring, er det fordi jeg mener det her er mulig å studere en litterær fremstilling på mikronivå. De to andre måtene – den eksplisitte omtalen og de intertekstuelle referansene – får sin betydning først i lys av det traumatiserte perspektivet.

TRAUMATISK TID

Vi får vite heller lite om forteller-hovedpersonen i *Emily L.*, både hva gjelder fortid, ytre faktorer og personlighet. Dette til tross for at hun både er det fortellende og det opplevende jeget, det «je» som formidler egne traumer. Hun klarer ikke å ta øynene vekk fra en gruppe asiatiske menn som befinner seg i havneområdet i Quillebeuf, mennene hun kaller «les Coréens». Deres ankomst vekker en sterk frykt i henne, og ved synet av dem minnes hun barndommen sin i de franske koloniene i Sørøst-Asia, hvor grupper med smilende menn kjørte over hunder for moro skyld. Hun sliter med å skille hendelsene i barndommen fra synet av de asiatiske mennene foran seg, og i beskrivelsene blander de to bildene seg sammen slik at de er umulig å skille fra hverandre. Idet hun ser dem, utløses traumene fra fortiden, og igjen står de grusomme hendelsene fra barndommen klart for henne. Ordet «traume» brukes aldri i romanen, men jeg vil argumentere for at et traumatisert subjekt trer frem gjennom fortellerens blikk og stemme. Traumene skinner gjennom de stedene der leseren aner logiske brister og usammenhengende utsagn. Vanligvis ville man snakket om en upålitelig forteller, men min traumeorienterte lesning flytter fokuset fra det som fortelles til den som forteller, og jeg spør hva årsaken til denne tilsynelatende upåliteligheten er.

Romanen annonserer allerede i åpningssetningen at angst og frykt gjennomsyrrer den: «Ça avait commencé avec la peur» (9).¹¹ Det upersonlige pronomenet *ça* refererer i første omgang ikke til noe som helst, ettersom det ikke er noe det kan vise til. Snarere indikerer det at hva enn det var som startet med frykten, er det romanen nå skal fortelle. Forestillingen om frykt er ikke entydig, for det fremstår både som «una cosa mentale» (51), et mentalt anliggende, og som noe som kommer utenifra. Det plutselige og uanmeldte ved fryktens ankomst understrekes av at fryktens opphav (de asiatiske mennene) dukker opp som ut av ingenting, ut av tomheten: «C'est entre deux arrivées du bac, dans ce vide de la place, que la peur est arrivée» (11).¹² Frykten er setningens subjekt og agens, og dermed utenfor fortellerens kontroll. Følelsen av at noe trenger seg på forsterkes ytterligere av at de asiatiske mennene kommer fra et område der ingen andre oppholder seg: «à la sortie du chemin abandonné, là où il ne devrait y avoir personne» (11).¹³

Det synes ikke å være noe skille mellom den indre frykten og de konkrete mennene på den åpne plassen ettersom frykten blir utløst idet mennene ankommer. Det skjer samtidig,

10. Denne siste observasjonen har jeg hentet fra Laure Adler (1998, 544).

11. «Det hadde begynt med redselen». De oversatte sitatene fra *Emily L.* er hentet fra Annie Riis' oversettelse fra 1989.

12. «Det var mellom to fergeanløp, i dette tomrommet på plassen, at redselen kom».

13. «[...] der den nedlagte veien slutter, der det ikke burde være noen».

slik at frykten ikke er en følge av mennene, men snarere *er* mennene. Når minnene fra barndommen med ett kommer tilbake, er det ikke i form av vilde tilbakeblikk, men gjennom at de utløsende faktorene (de asiatiske mennene) vekker følelsene fra den gangen. På den måten kan man si at forteller-hovedpersonen ikke husker fortiden, men gjenopplever den idet traumene trigges. Hun påpeker at dette er noe som skjer jevnlig, uten at det presiseres hva slags andre faktorer som kan få henne til å gjenoppleve fortiden: «Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient [...]» (47).¹⁴ Ordet «revenaient», kom tilbake, indikerer at det ikke er hun selv som fremkaller minnene eller frykten, men at de trenger seg på. Å være traumatisert er nettopp å være besatt av et bilde eller en hendelse som i fortiden ikke fullt ut ble forstått eller assimilert (Caruth 1995, 5). Det er traumenenes påtrengende karakter som gjør at de er et problem for offeret, og psykoanalysens metode går i stor grad ut på å sette ord på traumene for slik å vinne kontroll over dem. Psykoanalytikerne Bessel van der Kolk og Onno van der Hart skriver at ved å gjøre om de traumatiske minnene til narrativ, blir de en språklig konstruksjon som kan varieres og endres (van der Kolk og van der Hart 1995, 163). Slik blir traumene et narrativt minne, et minne som er bearbeidet og kan hentes frem ved hjelp av viljen (Langås 2016, 25), altså ikke slik de ved synes av mennene trenger seg på fortelleren i *Emily L.*

Et traume forstås som sagt som en gjenopplevelse av en fortidig hendelse som i øyeblikket ikke fullt ut ble erfart eller forstått. Dette medfører at traumet unndrar å la seg feste i tid og rom. Den temporale avstanden eller splittelsen mellom det ytre traumet (hendelsen) og det indre traumet (marerittene, flashbackene, å leve ut det som skjedde) skaper en forsinkelse i erkjennelsen av den traumatiske hendelsen (Caruth 1995, 9). Ikke bare kommer erkjennelsen i etterkant av selve hendelsen, men den skjer også gradvis, ettersom traumet tvinger den traumatiserte tilbake til hendelsen igjen og igjen. En slik gradvis og forsinket forståelse av traumet fører ifølge Caruth til at traumet i det hele tatt ikke har noen tid å eksistere i. I fortiden kan det ikke eksistere, for der ble det ikke fullstendig erfart; det kan heller ikke eksistere i nåtiden, for der blir ikke flashbackene fullstendig forstått (1995, 153).¹⁵ Forteller-hovedpersonen i *Emily L.* strever nettopp med å plassere traumene, og fortid og nåtid beskrives om hverandre. Med de asiatiske mennene foran seg forsøker hun å forklare hvorfor de vekker en slik frykt i henne: «J'ai dit que je connaissais les Asiatiques, qu'ils étaient cruels, que sur les routes ils s'amusaient à écraser les chiens moribonds de la plaine de Kampot avec leurs voitures» (47).¹⁶ Beskrivelsen er sprikende: I løpet av den ene setningen veksler hun mellom å beskrive de konkrete asiatene foran seg, asiater generelt, og de asiatene hun bevitnet kjøre over hunder for moro skyld for mange år siden.

Romanen inneholder flere slike skildringer, hvor det som er ment å si noe om den konkrete situasjonen hun befinner seg i – hvorfor hun blir redd for disse mennene som på ingen måte oppfører seg truende – glir over i å beskrive andre asiatiske menn, et annet sted, en annen tid.

14. «Som alltid når disse minnene dukket opp i meg».

15. Jeg benytter meg av begrepet *flashback* fremfor *tilbakeblikk*, ettersom de har en litt ulik betydning. Jeg forstår et tilbakeblikk som en villet undersøkelse av minner fra fortiden, mens en flashback er et ufrivillig tilbakeblikk.

16. «Jeg sa at jeg kjente asiatene, at de var grusomme, at de moret seg med å kjøre over døende hunder med bilene sine på sletten i Kampot».

Vous me demandez comment ces gens me font peur, même si c'est le personnel d'un pétrolier en tenue de sport. Je dis que c'est parce qu'ils ignorent recéler en eux la cause de cette peur. Dans la plaine de Kampot, quand ils tuaient les chiens à coup de bâton, ils restaient souriants, comme des enfants. (52–53.)¹⁷

Selv på et spørsmål som konkret refererer til mennene som fortelleren og partneren ser foran seg, klarer ikke forteller-hovedpersonen å holde samtalen i nåtid. Hendelsen der de asiatiske mennene drepte hundene på slettene i Kampot er uløselig knyttet til de asiatiske mennene i havneområdet i Quillebeuf mange år senere. Slik viskes skillet mellom fortiden og nåtiden ut, og traumene kan sies å befinne seg utenfor en kronologisk forståelse av tiden.

Det er ikke det at forteller-hovedpersonen tror at de (så vidt vi kan forstå det) uskyldige asiaterne er ondskapsfulle som er det viktige å trekke ut av dette. Snarere ligger betydningen i hvordan den forsinkede assimileringen av den traumatiske hendelsen i det narrative minnet, oppløser tidsperspektivet. Den traumatiserende hendelsen og de senere flashbackene kan dermed ikke skilles fra hverandre eller ordnes kronologisk. Den forsinkede og mangelfulle assimileringen av traumene til forståelige, narrative minner vises i romanen gjennom hvordan det ikke differensieres i beskrivelsene av traumenes opphav og hva som senere utløser dem.

Selv kaller forteller-hovedpersonen gjenopplevelsen av traumene for minner, «souvenirs», men selve flashbackene gjengis kun gjennom det hun forteller til partneren sin, aldri gjennom tankereferat, tilbakeblikk eller noen annen direkte måte. Idet frykten først dukker opp, lurar hun selv på om hun hallusinerer: «Je cesse de regarder. Je regarde de nouveau. Je vois que je me suis trompée. Ils sont encore là, mais ils ont avancé. Quelques-uns parlent. On n'entend rien encore mais moi je sais : ils existent» (11).¹⁸ Ved å la det som trigger traumet faktisk eksistere, understreker romanen traumets bokstavelighet: De asiatiske mennene i Quillebeuf er virkelige, ikke symboler på eller referanser til de asiatiske mennene i Kampot, de er ikke drømmer eller hallusinasjoner. I forteller-hovedpersonen verden er det de samme menneskene. Når asiaterne ankommer Quillebeufs havneområde, minnes hun ikke den traumatiserende barndommen, hun gjenopplever den.

Slike tvangsmessige gjenopplevelser er i likhet med flashbacks, mareritt og hallusinasjoner mulige ettervirkninger av traumeerfaringer (Langås 2016, 31). Det gjentakende er også i seg selv skremmende: Det mangfoldige og multipliserende ved synet, der gruppen ser ut som en gruppe kloner, gir inntrykk av at fortelleren har en slags hallusinatorisk opplevelse, slik hun selv bemerker. Hun og partneren ser de samme menneskene, men det er kun på henne synet av dem har noen effekt. Ser de egentlig det samme? For partneren utgjør de ikke annet enn en del av landskapet. For fortelleren vekkes fortiden til live på grunn av synet av asiaterne, men synet av asiaterne er også fryktinngytende på grunn av fortiden. Kontrasten mellom fortellerens og partnerens reaksjon på asiaterne understreker hvordan traumet er en individuell virkelighetsforståelse uten symbolsk betydning. Den subjektive opplevelsen uttrykkes aldri eksplisitt, men anes i omtalen av asiaterne, i gapet mellom hvordan forteller-hovedpersonen oppfatter dem og hvordan alle andre (ikke) oppfatter dem.

17. «Du spør meg hvordan disse menneskene kan skremme meg, selv om det skulle være en sportskledd besetning på en oljetanker. Jeg sier at det er fordi de ikke kan stenge det som skaper denne redselen inne i seg. Når de drepte hunder med stokkeslag på sletten i Kampot, smilte de hele tiden, som barn».

18. «Jeg slutter å se. Jeg ser på nytt. Jeg ser at jeg tok feil. De er der fremdeles, men de har kommet nærmere. Noen av dem snakker. Vi kan ikke høre det ennå, men jeg for min del vet: de eksisterer».

HVEM SNAKKER?

Fortelleren forsøker ved flere anledninger å forklare for partneren hva frykten for de asiatiske mennene går ut på, men kommer frem til at det ikke finnes et språk som kan favne om den: «C'est là. Sans langage pour se dire» (Duras 1987, 51).¹⁹ Dette er noe av det som ligger til grunn for min påstand om at traumet i romanen uttrykkes gjennom sitt fravær, slik jeg hevdet innledningsvis. Fortelleren har ikke ordene, så hvordan kommer traumene til syne? Hvordan representere en ordløs erfaring når litteraturens medium er språket? Traumatiske minner kalles også kroppsminner, nettopp fordi de er ordløse, men «representerer en slags somatisk hukommelse som er fragmentarisk og flytende og består av bilder, lyder, lukter og andre sterke sansninger» (Langås 2016, 25). I det følgende vil jeg undersøke hvordan romanen forteller *gjennom*, snarere enn *om* traumer.

Å bearbeide traumer handler om å sortere fortid og nåtid fra hverandre, og derfor er det illustrerende at det ikke enkelt lar seg gjøre å skissere et mønster eller et system for tempusvekslingen i romanen. Det er ikke slik at det i spesielt dramatiske øyeblikk fortelles konsekvent i nåtid (hvilket kunne indikert en nærhet til hendelsen) eller i fortid (som kunne vært en måte å markere avstand i møte med mulig traumeutløsende hendelser). Hvor og når det fortelles fra, varierer også innad i avsnitt, slik at én beskrivelse av for eksempel havneområdet, asiatene eller det engelske paret, kan fortelles først i presens, for så like etter å bli fortalt i fortid. Ofte når det skjer en slik temporal endring, ville man også forventet en holdningsmessig distanse mellom fortellerstemmene eller mellom fortelleren og hovedpersonen, der den retrospektive fortelleren kommenterer fortiden med nyvunnet innsikt. Når romanens første avsnitt er fortalt i fortid, skapes det en forventning om at det som fortelles er noe fortelleren har opplevd og ser tilbake på, vel vitende om historiens forløp. Et eksempel som illustrerer hvordan ingenting av dette gjelder for forteller-hovedpersonen i *Emily L.*, er når hun ser asiatene, som hun konsekvent kaller koreanere, for første gang og gjør partneren oppmerksom på dem.

Vous avez dit:

- Ce sont des Asiatiques en effet, mais pourquoi seraient-ils des Coréens?
- Je ne sais pas. Je n'en ai jamais vu.
- Vous riez tout à coup. Je ris avec vous. Vous dites :
- Comme vous n'en avez jamais vu, vous avez tendance à croire que les Asiatiques que vous ne reconnaissez pas, ce sont eux les Coréens, c'est ça ?
- C'est ça. (12–13.²⁰)

Igjen klarer ikke forteller-hovedpersonen å skille mellom de asiatiske mennene i Quillebeuf og de asiatiske mennene som traumatiserte barndommen hennes. Sammenligningen hennes mangler logisk sammenheng for en utenforstående, det vil si en som ikke deler hennes traumatiserte virkelighetsoppfatning. Når partneren påpeker denne logiske bristen, later hun ikke til å forstå at det skulle være noe problem å trekke en konklusjon om at

19. «Det er der. Uten språk å uttrykke seg med».

20. «Du sa:/Det er faktisk asiater, men hvorfor tror du det er koreanere? /Jeg vet ikke. Jeg har aldri sett koreanere. / Plutselig begynner du å le. Jeg også. Du sier:/Siden du aldri har sett noen, innbiller du deg at alle asiater som du ikke kan plassere er koreanere, stemmer det? /Akkurat».

disse mennene er onde fordi de utseendemessig ligner noen hun så gjøre onde ting for mange år siden. Partneren ler av henne, og hun ler med, tydelig uvitende om hva det er de ler av.

Det som gjør at dette utdraget illustrerer traumatiske minner som ennå ikke har blitt fullstendig bearbeidet, er ikke det som står skrevet, men derimot det som ikke står der. Hovedpersonen snakker nonsens, og med en retrospektiv, homodiegetisk forteller ville vi forventet at denne mangelen på logikk ville blitt kommentert. Hvorfor fortelle om en slik fortidig samtale, der traumene tydelig skinner gjennom, om ikke for å reflektere over hvorfor fornuften hennes tidligere var så forkludret? Ragnhild Reinton påpeker hvordan heller ikke fortelleren i *Le Vice-Consul* (1965) kommenterer misforståelser og feiltakelser i dialogen, og hevder at en flerstemmighet av samme type i *Le Ravissement* er en måte å undergrave fortellerens autoritet på (2005, 150). Spørsmålet om de uteblivende bemerkningene blir enda mer prekärt i *Emily L.*, hvor vi har å gjøre med en intradiegetisk forteller. Med en slik forteller ville vi forventet at de ulike stemmene vitnet om et selv i utvikling, hvor de ulike stemmene representerer utviklingens stadier (Rimmon-Kenan 1994, 113). I *Emily L.* er det derimot mangelen på en slik utvikling som utpeker seg, og fortelleren undergraver i så fall sin egen autoritet.

Vi kunne kanskje funnet en forklaring på denne uteblivende utviklingen i den tradisjonelle narratologiske opposisjonen *showing/telling*, hvor førstnevnte skal være en direkte representasjon av handling og tale, mens sistnevnte er fortellerens fremlegging av dem. I begrepet *showing* foreligger det ofte en tanke om at fortelleren forsvinner fra teksten. Dette kunne vært forklarende for sitatet over, hvor fortellerinstansen forsvinner, ettersom det er hovedpersonens direkte tale teksten viser. Slik uteblir også den forventede selvrefleksive kommentaren. Som Shlomith Rimmon-Kenan argumenterer for, er det derimot ikke slik at direkte tale medieres uten en forteller. Hun skriver om «the problem of mimesis» og hevder at det alltid er en forteller. Dette gjelder også for tekster som utgir seg for å være rent mimetiske, for eksempel rene replikkvekslinger. Selv direkte tale trenger at «noen», en fortellerinstans, registrerer og siterer det som blir sagt (Rimmon-Kenan 1994, 108). Rimmon-Kenan avviser i så måte *telling* og *showing* som språkets to fremstillingsmåter. Hun hevder at det kun finnes ulike grader av *telling* som kan gi en større eller mindre illusjon av å være mimetisk (108). Jeg deler her Rimmon-Kenans syn, og mener derfor at det ikke er slik at fortelleren i *Emily L.* er fraværende i hovedpersonens direkte tale. Hun har sitert seg selv, og er derfor klar over hva som blir sagt selv om hun ikke kommenterer det.

Vi finner den samme tendensen når partneren ved en senere anledning forsøker å få henne til å innse at hun er den eneste som er redd for disse asiatene, og at det derfor ikke er noe å være redd for. Det er bare er noe hun innbiller seg.

Vous me regardez avec insistance.

– Pourquoi êtes-vous seule dans tout le port à avoir peur de ces gens ?

– Je vous ai souri. Je vous ai dit:

– On m'a dit que c'était probablement les colonies, l'enfance là-bas et l'alcool. (50.)²¹

21. «Du stirrer på meg./Hvorfor er du den eneste på hele havnestedet som er redd for disse menneskene?/Jeg smilte til deg. Jeg sa:/Jeg har fått høre at det antagelig kommer av koloniene, barndommen der ute, og alkoholen».

Igjen smiler hun, og later ikke til å skjønne at spørsmålet er ment som en kritisk bemerkning til frykten partneren opplever som ubegrunnet. Heller ikke her finner fortelleren det naturlig å kommentere hovedpersonens (altså sin egen) merkverdige oppførsel. Hun kommenterer ikke mangelen på fornuft fordi hun ikke ser den, og hun ser den ikke fordi den ikke bare er med på å konstituere den agerende hovedpersonens virkelighetsbilde, men også den retrospektive fortellerens. Det er ingen holdningsmessig distanse, ingen utvikling mellom hovedpersonen, det presenssituerte fortellende jeget og den retrospektive fortelleren. På denne måten forblir de ikke-prosesserte og ikke-forståtte traumbildene ikke-prosesserte og ikke-forstått. Fortelleren er ikke forsonende, hun er ikke ferdig med å bearbeide traumene.

Denne mangelen på holdningsmessig distanse gjør at det er vanskelig å vite hvilken av fortellerens mange stemmer som snakker. Når fortelleren sier «[j]e suis plaine de résonances de la guerre, de l'occupation coloniale aussi» (52),²² er det i utgangspunktet umulig å vite om dette er noe hovedpersonen sier, noe hun tenker, eller noe hun som retrospektiv forteller i ettertid tenker om seg selv. Og hvis det er noe hun tenker om seg selv, er det om slik hun er nå eller slik hun var tidligere? Fordi «je» nærmest fremstår som flere ulike personer, kan flere av utsagnene hennes sammenlignes med fri indirekte diskurs, hvor en persons stemme kommer til uttrykk i fortellerstemmen. Bruken av fri indirekte diskurs (eller i dette tilfellet etterligningen av den) fremhever det problematiske forholdet mellom enhver ytring og dens opphav (Rimmon-Kenan 1994, 113). Det er derfor problematisk å avgjøre ikke hvem som snakker – det er «je» – men hvor- og nårfra hun snakker. Uten holdningsmessig distanse og temporal utvikling i fortellingen er det nærliggende å tro at alle mulighetene på en og samme tid er riktige. «Je» viser til fortelleren som fortellende, tilbakeskuende jeg, som fortellende nåtidig jeg, samt til hovedpersonen. Traumene gjennom-syrer alle varianter av forteller-hovedpersonens stemme.

Måten hun formulerer seg på gir assosiasjoner til en utenat lært setning med ordene koloni, barndom og alkohol. Hun oppsummerer, forenkler og generaliserer hendelser og perioder i livet som har satt dype spor i henne og som er definerende for hennes virkelighetsoppfatning. Ettersom jeg tolker fortelleren dit hen at hun fortsatt er sterkt preget av traumene, er ikke denne måten å uttrykke seg på et resultat av en tilbakelagt og vellykket sorgprosess hvor traumenes opphav ikke lenger har noen videre betydning for henne. Det kunne virket som en måte å etablere avstand til hendelsene ved å redusere dem til tre lite spesifikke ord, men som analysen min har vist, er hun så fanget i traumene sine at en slik avstand er umulig. Hun ser verden gjennom traumene, og slik er traumenes rolle å etablere perspektivet heller enn å skulle forklare forteller-hovedpersonens fortid. Denne indirekte forklaringen på hvorfor det bare er i henne at frykten vekkes ved synet av de asiatiske mennene, vitner om hvordan det å skulle snakke om traumene med egne ord er umulig for fortelleren. Det er kun gjennom andres ord hun kan si noe om det. De er kun standardsvar som hun kan gi med et smil for å tilfredsstille de som måtte spørre.

Carol Murphy skriver i sin lesning av *Emily L.* at fortellerens psykiske, indre virkelighet har forrang for den ytre virkeligheten (1991, 545). Selv om Murphy skriver om frykt fremfor traumer og dermed (etter min mening) går glipp av oppløsningen av tidsperspektivet i

22. «Jeg er full av gjenklanger av krig, og av okkupasjon av kolonier».

romanen, mener jeg at observasjonen hennes er sentral for å kunne forstå hvordan romanen til tross for at den her eksplisitt omtaler traumene, viser hvordan traumene ikke er gjort om til narrativt minne. Det er nemlig flere anledninger hvor hovedpersonen forteller om det hun bevitnet i barndommen, hvordan hun så de asiatiske mennene kjøre over hundene med bilene sine på slettene i Kampot. Felles for alle disse utdragene, hvor traumenes opphav omtales, er at de gjengis i indirekte tale: «J'ai dit que je connaissais les Asiatiques [...]» (47), «[j]e dis que la peur [...]» (51), «[j]e dis que c'est parce que ils ignorent recéler en eux la cause de cette peur de la nuit et la peur de Dieu et la peur des morts [...]» (52), «[j]'ai encore parlé des Asiatiques. J'ai dit qu'ils étaient cruels [...]» (64).²³ Det er verken hovedpersonens direkte tale eller fortellerens indre monolog, og det oppstår en usikkerhet rundt hvem som sier dette, eller snarere fra når det blir sagt. Her er det nødvendig å skille fortelleren fra hovedpersonen, nærmest som om de var to forskjellige personer: Fortelleren gjengir hva hovedpersonen har sagt som om det var noen andres ord. Heller ikke her bidrar hun med refleksjoner rundt det som blir sagt, og hun etablerer slik en avstand mellom seg selv og det hun sier. Hun gjenforteller, men det hun gjenforteller, er ikke ord hun tar inn over seg; det er ikke ord hun har assimilert i narrativet om seg selv. Identiteten mellom de ulike narrative nivåene blir løst opp ved at de ikke synes å snakke sammen eller stamme fra en felles bevissthet.

Ettersom vi her ikke får gjengitt hovedpersonens ord direkte, kan de beskrivelsene som gis heller ikke ukritisk tilegnes hovedpersonen på det diegetiske nivået. Distansen i tid og at det er snakk om indirekte tale, gjør at det ikke er urimelig å anta at ordene kan ha gjennomgått visse endringer fra hovedpersonen først sa dem, til fortelleren gjenforteller dem. Det virker som om hendelsene med asiatene i Siam og Kampot er for grusomme til at de kan gjengis direkte. Historien om ondskaper fortelleren var vitne til er av en slik karakter at verken fortelleren som agerende hovedperson eller fortelleren som formidler av historien vil påta seg ansvar for eller eierskap til dem, fordi det ikke finnes et språk de kan uttrykkes i.

Unni Langås argumenterer for at en slik måte å skape en tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon på er et kjennetegn ved traumelitteraturen, ettersom det tematiserer det vanskelige forholdet mellom bevisst eller ubevisst glemsel på den ene siden, og erindring og rekonstruksjon på den andre (2016, 13). I *Emily L.* viser dette seg gjennom hvordan det ikke lar seg avgjøre hvem det er som uttaler disse ordene, og usikkerheten demonstrerer hvordan teksten lar flere stemmer spille sammen. Også fortelleren kan snakke med flere stemmer, og i samspillet visker de hverandre ut. Her resulterer disharmonien mellom fortellerstemmen og hovedpersonen i en forestilling om at noen ting ikke kan sies. Ragnhild Reinton skriver om *Hiroshima mon amour* at «[å] sette ord på Auschwitz og Hiroshima er samtidig å forråde Auschwitz og Hiroshima» (2005, 9). Noen erfaringer er for grusomme til at man gjennom språket kan uttrykke noe sant eller virkelig om dem, slik fortelleren i *Emily L.* forskyver ordenes opphav slik at en feilaktig gjengivelse av fortiden aldri riktig finner sted. Dette er interessant når vi vet at fortelleren og hovedpersonen i *Emily L.* er samme person. Noe blir sagt, leseren får innblikk i den traumatiske barndommen, men det er

23. «Jeg sa at jeg kjente asiatene [...]», «Jeg sier at mørkeredsel og redsel for Gud og redsel for døden [...]», «Jeg sier at det er fordi de ikke kan stenge det som skaper denne redselen inne i seg», «Jeg begynte å snakke om asiatene igjen».

ingen som sier det, ingen som påtar seg ansvaret for ordenes opphav. Rekonstruksjonen av minnet er mislykket, men minnet kan heller ikke glemmes.

FOKALISERING OG FORTELLERSTEMME

Samspillet mellom fortellerens tanker og hovedpersonens utsagn er altså helt avgjørende for en fremstilling av traumer innenfra, hvor hele perspektivet preges av traumene og det som fortelles ikke kan skilles fra den traumatiserte fortellerstemmen. I overgangen fra rammefortellingen om de asiatiske mennene til den innskutte fortellingen om det engelske paret, skjer det imidlertid en forandring. Her snakker fortelleren sammenhengende over lengre partier, og selv om fortellingen om det engelske paret også handler om traumer, er ikke fortellerstemmen lenger preget av traumene. Jeg vil i det følgende undersøke hva som skjer med fortelleren, fokaliseringen og fortellerstemmen i overgangen fra det diegetiske til det hypodiegetiske nivået.

I begynnelsen kommer forholdet mellom fortelleren og det hun forteller om til syne gjennom at det fortelleren kan se og høre setter begrensninger for hva hun kan fortelle. Hun observerer det engelske paret og beskriver det hun og partneren kan se og høre: «Devant eux il y a les boissons des alcooliques anglo-saxons: la Pilsen noire pour lui et pour elle le double bourbon» (17),²⁴ «[e]ux aussi ils étaient des Anglais d'Angleterre. Quand les silences se faisaient jour dans la salle on entendait cet anglais qu'ils parlaient entre eux» (18).²⁵ Deretter blir det gradvis mer og mer problematisk å si at det er fortelleren, altså «je», som er opphavet til ytringene. Blant annet skjer dette når hun gjengir samtalen mellom kapteinen og vertinnen i Café de la Marine, en samtale som fremstilles gjennom vekselvis direkte og indirekte tale (32–40). Replikkstreker samt replikker i kursiv og på engelsk gir inntrykk av at det ikke er fortelleren, men en upersonlig tredjepersonsforteller, som formidler talen: «Le Captain avait dit que la voyage s'était bien passé. *Yes, we had quite a good trip*» (32),²⁶ «[i]l a dit: *Oh... It's too sad... too much*» (34).²⁷ Her er tegnsettingen nok en måte å la teksten forsøke å gjengi replikkene mimetisk, hvor ikke bare talen, men også pausene, kommer frem. Effekten av slike grep er at fortelleren blir mer og mer tilslørt. Enda tydeligere blir dette der kapteinens direkte eller indirekte tale går over til fri indirekte diskurs: «Il a parlé de la Malaisie, de Malacca, des îles de la Sonde. *Sonda Islands*. Est-ce qu'elle avait entendu parler?» (39).²⁸ Det er som om forteller-hovedpersonen blir erstattet av en upersonlig tredjepersonsforteller som like gjerne kan ta kapteinens perspektiv.

Jeg har tidligere argumentert for at den tilsynelatende upersonlige fortelleren kun er en illusjon, og at de stedene det virker som om «je» ikke lenger er forteller snarere vitner om traumene hennes. Illusjonen blir derimot brutt når den engelske kvinnen snakker om den avdøde hunden Brownie og grammatikken slår feil: «Elle a recommencé à en parler. Brownie était un chien merveilleux, le plus charmant qu'ils aient eu, c'était ce qu'elle pensait, elle. *The*

24. «Foran dem står de angelsaksiske alkoholikernes drinker: Mørkt øl til ham og en dobbel bourbon til henne».

25. «De selv var også engelskmenn fra England. Da det ble pauser i salen kunne vi høre den engelsken de snakket seg imellom».

26. «Captain svarte at det hadde vært en fin reise. *Yes, we had quite a good trip*».

27. All kursivering i sitatene er som i originalen, hvor alt på engelsk er kursivert.

28. «Han snakket om Malaysia, om Malakka, Sundaøyene. *Sonda Islands*. Hadde hun hørt om dem?»

nicest one we ever have [sic]» (140).²⁹ En må kunne regne med at den engelske kvinnen ikke ville sagt noe så grammatisk ukorrekt, og at endringen har skjedd i og med fortellerens gjengivelse. Fortelleren er altså fremdeles til stede. Når hun gjengir det engelske parets tale på engelsk, er ikke dette noe mer virkelig enn for eksempel miljøskildringene. Men bruken av et annet språk forsterker illusjonen om *showing* over *telling*, selv om det egentlig kun er snakk om ulik grad av mimetisk illusjon, hvor fortelleren er mer eller mindre tilslørt.

I motsetning til når hun gjengir kapteinens, vertinnens, partneren og Emily L. sin tale, er fortelleren mer tilbakeholden med å markere at det er hun som snakker. Flere steder sier hun «je dis» én gang, før vi er vitne til en lang indre monolog. Da er det vanskelig å vite om hun gjenforteller egne ord fra da de var i Quillebeuf, eller om det er senere tanker: «Je dis aussi qu'ils doivent passer par Quillebeuf avant de rentrer en Angleterre [...] Où, en Angleterre? On ne sait pas. Cette année, les dates devaient coïncider avec celles qu'ils avaient prévues» (67).³⁰ Nok en gang blir skillet mellom de ulike fortellertidene visket ut. Overgangen fra der hun er en utilslørt forteller til å bli en slags allvitende forteller er absolutt idet historien om det engelske parets fortid virkelig begynner: «Je dis que le Captain n'a jamais dû tout à fait comprendre cette fille de l'île de Wight» (71).³¹ Herfra strekker historien om Emily L. og kapteinen seg over 25 sider i tredjeperson uten avbrekk. Også her forsvinner jeget, men enda mer interessant er det at det traumatiske og usikre ved talen forsvinner. Hva ligger i en slik overgang, hvor vi på den ene siden presenteres for fortellerens direkte tale, men hvor hun på den andre siden aldri har vært mer fraværende i fortellingen?

Jeg har allerede undersøkt hvordan en forventet narrativ distanse er fraværende på avgjørende steder i romanen, og jeg vil argumentere for at dette er tilfellet også her. Fortelleren blir så engasjert både i det hun forteller og i det å fortelle, at hun ikke kan skilles fra ordene sine. Hun blir ett med det hun forteller. En plausibel tolkning kunne vært at fortelleren her narrativiserer de traumatiske minnene sine gjennom å fortelle om det engelske paret, altså at hun indirekte forteller sin egen historie. Dette ettersom traumene forsvinner fra fortellerstemmen idet hun begynner å fortelle om dem. På den andre siden er det å narrativisere minner å rekonstruere en tapt identitet, en identitet som ikke lenger eksisterer ettersom fortiden er ugjenkallelig (Laub 1995, 67). Ettersom fortellerens identitet er fraværende på det hypodiegetiske nivået, vil jeg hevde at det ikke er det som skjer, men at hun heller mister seg selv i og med fortellerhandlingen. Det er ikke snakk om en bearbeidelse av minnene, men snarere en fortapelse i diktningen, hvor fortellerens identitet forsvinner snarere enn å bli rekonstruert. På bakgrunn av denne tolkningen mener jeg fortellerhandlingen er et resultat av traumene snarere enn en motgift, og kan forstås som en slags avledningsmanøver fra det som er vondt å snakke om – fortellerens egen historie.

Fra tydelig å vise forholdet mellom forteller og objekt, blir fortelleren mer og mer tilslørt, og til slutt umulig å identifisere. Det slutter ikke her, for en enda mer merkverdig perspektivendring finner vi den ene gangen det er noen form for kontakt mellom de to parene som sitter vis-à-vis hverandre i baren. Fortelleren spør kapteinen om hva hans kone heter,

29. «Hun begynte å snakke om den igjen. Brownie var en fantastisk hund, den søteste de hadde hatt, det var ihvertfall hennes mening. *The nicest one we ever have*».

30. «Jeg sier også at de sikkert pleier å komme gjennom Quillebeuf før de drar tilbake til England. At de sikkert er nødt til det. Hvor i England? Vi vet ikke».

31. «Jeg sier at Captain aldri kan ha forstått denne piken fra øya Wight helt ut».

og med ett skifter perspektivet til en tredjepersonsforteller: «La Française lui fait signe. Elle lui demande tout bas comment s'appelle sa femme, son prénom. A voix très basse lui aussi, le Captain dit le prénom» (107–108).³² Fortelleren er ikke lenger bærer av fokaliseringen, ei heller tekstens stemme, men er blitt en hvilken som helst person i romanen. Forskjellen mellom den tidligere nevnte tilsynelatende tredjepersonsfortelleren og denne faktiske tredjepersonsfortelleren, ligger i at «je» her ikke lenger omtales i førsteperson, men i tredje: «Elle [den engelske kvinnen] a regardé cette femme qui avait demandé son nom [...]» (108).³³ Fortelleren er ikke lenger «je», men «la Française» eller «cette femme». Igjen splittes fortellerens identitet, og det er som om hun ikke bare snakker med flere motstridende stemmer, men også til tider befinner seg utenfor seg selv.

MULIGHET FOR HELBREDELSE

Bearbeiding av fortiden er et tema litteraturen har behandlet i uminnelige tider. Den moderne traumeforskningen, både i psykoanalysen og i litteraturvitenskapen, er derimot av nyere dato. Selv om de to disiplinene er opptatt av mye av det samme, blant annet muligheten for å bearbeide fortidens vonde erfaringer gjennom språket, har de på grunn av ulike forskningsobjekter ulike tilnærminger til traumeproblematikken. Der psykoanalysen forsøker å hjelpe pasienter med å sette ord på traumene for slik å kunne bli kvitt dem, er litteraturvitenskapen opptatt av tekstlige fremstillinger og utforskninger av traumatiske erfaringer. Anne Whitehead påpeker blant annet i innledningen til *Trauma fiction* at traumelitteratur, særlig den postmoderne, ikke handler om helbredelse, men snarere kritiserer psykoanalysens løfte om at traumer kan overvinnes gjennom samtale (2004, 7). Heller enn å la språket være en nøkkel til helbredelse, utforsker (den postmoderne) traumelitteraturen språkets begrensninger. Jeg stiller meg bak Whiteheads påstand, og mener en litteraturvitenskapelig utforskning av traumer må ha psykoanalytisk teori som et bakteppe, ikke som mål. Traumelitteraturen forsøker ikke å illustrere psykoanalytiske begreper og teorier, og kan derfor utforske og utfordre forståelsen av traumers effekter på en annen, mer personlig, mindre klinisk måte.

Duras' tekster regnes ikke som postmoderne, men spørsmålet om hvorvidt traumelitteraturen hennes tillater noen form for helbredelse fortjener likevel å bli viet oppmerksomhet. Som analysene mine har vist, medfører det traumatiske perspektivet en usikkerhet rundt hvem som snakker, eller snarere rundt hvilket stadium i livet fortelleren snakker fra. At det ikke er mulig å identifisere noen utvikling mellom de ulike tidene fortelleren snakker fra, viser hvordan hun ikke har gjennomgått noen utvikling. Hun skiller ikke mellom fortid og nåtid, og usikkerheten rundt hvem som snakker vitner om at traumene ikke er tilbaketrukkne, men fortsetter å prege hennes virkelighetssyn også i nåtiden. Likevel mener jeg det finnes et håp om helbredelse, og at dette håpet kommer til uttrykk i den gjennomgående diskusjonen mellom fortelleren og partneren om hva skriftens og skrivingens rolle er. I samtalen de to imellom oppstår misforståelser og uenigheter, og den speiler i så måte

32. «Den franske kvinnen gjør et tegn til ham. Hun spør ganske lavt om navnet på konen hans, fornavnet hennes. Og kapteinen hvisker tilbake og sier fornavnet hennes».

33. «Hun så på denne kvinnen som hadde spurt om navnet hennes».

situasjonen de befinner seg i, hvor traumer og frykt spiller en stor rolle og hvor språket ikke strekker til. Gjennom samtalen om skriften uttrykker de derimot et ønske om en annen måte å formulere seg på, en annen måte å samtale, enten med hverandre eller med fortiden.

Skriften kan dermed sies å være den ideelle uttrykksmåten, mens samtalen for øyeblikket er alt de har. Fortelleren tillegger skrivingen en funksjon som ligner den psykoanalytiske samtalen, altså en annen samtaleform enn den hun har med partneren, når hun forklarer for ham hvorfor hun har behov for å skrive «notre histoire», historien om de to.

Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous: écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer. (23.)³⁴

Ved å sette ord på traumene, slutter de å være traumer og blir til minner som kan hentes frem og legges vekk ved hjelp av viljen. Skrivingen erstatter traumene, og selv om fortellerperspektivet er gjennomsyret av de traumatiserende hendelsene, mener jeg det her finnes en slags innsikt i hva som må til for å legge fortiden bak seg. Hun er derfor ikke uten ønske om en fremtid, men narrativiseringen og veien ut av traumene forblir i den hypotetiske sfære.

Til tross for en slags forståelse fra fortellerens side om at skriften kan være redningen, skriver hun ingenting. Den eneste skrivingen som skjer i romanen, er den oppdiktede, hvor Emily L. skriver flere dikt og et brev. Av disse er det kun ett dikt som omtales med tittel, diktet «Winter Afternoons» som hun skrev etter å ha mistet datteren i barsel. Når kapteinen oppdager at verken han eller datteren er nevnt i diktet, brenner han det i sjalusi og forferdelse. Å miste diktet blir for Emily L. nærmest som å miste datteren på nytt, men det som opprører henne mest er at hun aldri fikk skrevet diktet ferdig og raskt glemmer hva det var hun hadde skrevet og tenkt. Diktets oppbygning og historie fortjener en egen analyse, men jeg vil her nøye meg med å si at jeg forstår diktet som et bilde på den mislykkede bearbeidningen av traumene. Å ferdigstille diktet kunne bety å bearbeide traumene, men etter som prosessen aldri fullføres, forsterkes Emily L. sine traumer i stedet for å forsvinne. Til tross for at traumene ikke blir overvunnet, viser arbeidet med diktet det samme som fortellerens sitat over: Det finnes en vei ut av traumene, og det er gjennom skriften.

Så hvorfor tar ikke fortelleren fatt på det arbeidet hun vet er nødvendig for å bli kvitt traumene? Vil hun ikke overvinne dem? Å skrive er å viske ut, sier hun, men når man først har visket ut, er arket blankt og man må starte på nytt. Det kan i seg selv være skremmende, og Carol J. Murphy har bemerket hvordan havneområdet i Quillebeuf ligner et blankt, linjert ark, og hvordan det til stadighet refereres til et blått-på-hvitt-motiv som gir assosiasjoner til blått blekk på et hvitt ark. Navnet Quillebeuf gir dessuten assosiasjoner til det engelske ordet for fjærpenn, «quill» (1987, 540). Murphy knytter frykten for å skrive til en frykt for døden gjennom å gjøre noe endelig og håndfast, som en avsluttet bok (1987, 540). Jeg forstår dette heller som en frykt for å leve. «C'est vrai que la mort nefface rien», sier partneren (23), og antyder at døden ikke visker ut, den bare avslutter. Døden er

34. «Jeg har inntrykk av at det er først når det kommer i en bok at det ikke vil gjøre vondt lenger... at det ikke vil være noe lenger. At det blir visket ut. Det går opp for meg i den historien jeg har med den, at det å skrive, det er sikkert også å virke ut. Å erstatte».

tenkbar, men fortelleren kan umulig se for seg et «vanlig» liv uten traumer. Hennes evne til å se for seg å skulle leve uten traumene strekker seg til å diskutere hva skrift er. Romanen ender i en kaotisk og oppildnet monolog fylt med motsigelser og abstrakte ideer om hvordan man bør skrive. I denne opptattheten av skriften skimtes mulighetene for og viljen til å overvinne og overleve traumene, selv om den retrospektive fortelleren ikke synes å ha fulgt sine egne råd.

Julia Kristeva skriver i *Soleil noir: Dépression et mélancolie* at det ikke finnes noe katharsisk ved Duras' litteratur, men at Duras evner å fange det vonde gjennom et haltende språk, en «klossethetens estetikk» (1987, 233). Kristeva ser ingen mulig helbredelse i Duras' tekster, hvor hun ser sykdommen og språket så tett knyttet sammen at det ikke er noen utvei (1987, 237). Dette verken for forteller, romanpersoner, forfatter eller leser. Dette synet, at Duras' litteratur ikke byr på annet enn fortapelse i sykdommen, blir utfordret av Ragnhild Reinton (2005, 11) og av Sirkka Knuuttila, hvor sistnevnte i motsetning til Kristeva befinner seg innenfor traumefeltet. Knuuttila mener det hos Duras finnes en motstand mot en slik moralsk fortapelse blant annet gjennom ironi og distanse (2011, 60), mens Reinton peker på at Duras' tekster handler om «å se sprekker og avbrudd» i galskapen, sykdommen eller melankolien (2005, 14). Verken Kristeva, Reinton eller Knuuttila nevner *Emily L.* eksplisitt, men jeg mener deres uenigheter passer godt til å belyse helbredelsestematikken i romanen. På den ene siden er jeg enig med Kristeva i at det er gjennom denne klossetheten, eller usikkerheten som jeg i denne artikkelen har kalt det, at Duras er forbundet med traumene (sykdommen hos Kristeva). Duras balanserer på grensen til traumer eller galskap, men på den andre siden er det denne usikkerheten som sørger for å ikke la noe i romanen være avklart. Romanens slutt, hvor fortelleren gjennom døra roper til partneren hva som skal til for å skrive godt, viser hvordan hun til tross for traumene har en slags tilknytning til fremtiden. Hun ønsker å skrive, og selv om noen narrativisering av traumene ikke skjer, gir forsøket i seg selv et lite håp. En frykt for et nytt og fremmed liv er, om ikke annet, en følelsesmessig tilknytning til et slikt mulig liv.

På visse punkter ligner *Emily L.* på det Duras tidligere har skrevet om traumer. I *Hiroshima mon amour* og *Le Ravisement de Lol V. Stein* er traumenes opphav tekstens kjerne, og de kollektive (koloniale) traumene er et tydelig bakteppe. I likhet med disse bygger traume-fremstillingen i *Emily L.* på mangfoldet av traumer både innad i romanen og som inter- og intratekstuelle referanser. Likevel fremstilles traumene på en annen måte enn i *Hiroshima mon amour* og *Le ravisement*, hvor nåtiden handler om å forsøke å rekonstruere fortiden og forstå traumenes opphav. I *Emily L.* skjer det, i likhet med *Le ravisement*, ingen slik språklig rekonstruksjon. Forskjellen ligger i at der *Le ravisement* fremstiller et forsøk på å bearbeide traumene, fremstiller *Emily L.* et traumatisert fortellende subjekt som ikke synes å være klar over at hun er preget av fortiden. Gjennom mangel på holdningsmessig narrativ distanse skaper Duras en usikkerhet knyttet til hvem det er som snakker og fra når, når fortelleren lever seg så inn i fortellerakten at subjektiviteten hennes forsvinner. Med et slikt perspektiv gis de intertekstuelle referansene ny mening: Referansene til kolonitiden, andre verdenskrig og annen litteratur om traumer blir ikke bare et bakteppe, men samtaler med de individuelle traumene, de som oppleves helt ned til tegnsettingen. På den ene siden er traumeopplevelsen subjektiv og ordløs, på den andre er den i dialog med alle andre traumeerfaringer gjennom deres felles språkløshet.

Muligheten for å overvinne traumene, både for den enkelte og for grupper, ligger i å sette ord på dem, og det er dette både fortelleren og Emily L. mislykkes med. De snakker sammen, men samtalen preges av misforståelse, og det å skrive er enn så lenge kun en idé. I *Hiroshima mon amour* kan ikke de to elskerne snakke om noe annet enn det umulige ved å snakke om Hiroshima; i *Emily L.* klarer de ikke engang snakke om det umulige ved å sette ord på traumene.

LITTERATUR

- Aasen, Elisabeth. 2000. *Marguerite Duras*. Oslo: Gyldendal.
- Adler, Laure. 1998. *Marguerite Duras, NRF biographies*. Paris: Gallimard.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, Md: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Duras, Marguerite. 1959. *Hiroshima mon amour: scénario et dialogue*. Paris: Gallimard.
- Duras, Marguerite. 1964. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard.
- Duras, Marguerite. 1987. *Emily L.* Paris: Les éditions de minuit.
- Duras, Marguerite. 1989. *Emily L.* Oversatt av Annie Riis. Oslo: Gyldendal.
- Duras, Marguerite. 1994. *La Vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris: Gallimard.
- Orginalutgave, 1987.
- Hill, Leslie. 1993. *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*. London: Routledge.
- Knuuttila, Sirkka. 2011. *Fictionalising trauma: the aesthetics of Marguerite Duras's India cycle*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Laub, Dori. 1995. «Truth and testimony: The Process and the Struggle» i *Trauma: Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, s. 61–75. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Lothe, Jakob. 2007. «Nyromanen» i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (red. Lothe m.fl.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mistacco, Vicki. 1992. «Plus Ça change...: The Critical Reception of Emily L.» *The French Review* nr. 66 (1): s. 77–88.
- Murphy, Carol J. 1982. *Alienation and absence in the novels of Marguerite Duras*. Lexington, Ky: French Forum.
- Murphy, Carol J. 1991. «Duras's 'beast in the jungle': writing fear (or fear of writing) in Emily L.» *Neophilologus* nr. 4 (75): s. 539–547.
- Reinton, Ragnhild E. 2005. *Marguerite Duras og lidenskapens språk*. Oslo, Novus forlag.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1994. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Routledge.
- van der Kolk, Bessel A., og Onno van der Hart. 1995. «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma» i *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, s. 158–182. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.