

Autofiktionsbegreppet i Marguerite Duras verk från *Indokinacykeln* till *Atlantcykeln*

Eva Ahlstedt

Marguerite Duras är ett av de namn som oftast nämns, både i Frankrike och internationellt, när det gäller att illustrera autofiktionsbegreppet med konkreta litterära exempel. Termen autofiktionsbegreppet i alla dess föreslagna definitionsvarianter verkar passa förträffligt på ett verk som *L'Amant* (*Älskaren*).¹ Å ena sidan frestas läsarna att tro att det rör sig om författarinnans autentiska minnen. Berättelsen är skriven i jagform, och det som framkommer om huvudpersonerna stämmer på många punkter väl överens med kända fakta om Duras och hennes familj. Å andra sidan har författarinnan själv understrukit verkets fiktionskaraktär och varnat för en alltför bokstavlig läsning. Hon påpekar att den kvinnliga berättaren i hennes bok inte har något namn (vilket alltså skulle strida mot idén om att en självbiografisk pakt skulle ha upprättats), och hon låter henne deklarerat: ”Mitt livs historia existerar inte” (*L'Amant*, s. 14). Denna berömda fras uttrycker idén om att den ”sanna” självbiografin inte existerar, att man alltid konstruerar sitt livs historia i och med att man berättar den, en idé som delas av många samtida teoretiker: ”[...] there is no such thing as ”life lived” to be referred to... a life is constructed by the act of autobiography”, skriver till exempel Smith & Watson (2005, s. 369).² En sådan ståndpunkt innebär att det är fullt möjligt att berätta sitt liv mer än en gång och på mer än ett sätt, något som Duras författarskap belyser på ett ypperligt sätt.

Nedan kommer jag att undersöka autofiktionsbegreppet i förhållande till Duras litterära produktion som helhet, alltså inte bara begränsat till *L'Amant*. Det första avsnittet ägnas åt *Indokinacykeln*, d.v.s. de verk av Duras som utspelar sig under kolonialtiden i franska Indokina. I det andra avsnittet analyseras verken från *Atlantcykeln* (även kallad *Yann Andréacykeln*), som utspelar sig vid Atlantkusten i Normandie från och med sommaren 1980. Därefter diskuteras i en avslutande kommentar de effekter som författarinnans dubbla pakter har på

¹ Den franska utgåvan av Duras bok *L'Amant* publicerades av Gallimard 1984. Madeleine Gustafssons översättning till svenska med titeln *Älskaren* gavs ut av Bonniers 1985. Sidhänvisningarna i det följande gäller den franska utgåvan.

² Artikelförfattarna tillskriver J. Bruner den citerade meningen, utan att erbjuda närmare referenser. Se S. Smith & J. Watson 2005, s. 369.

läsaren. Mycket tyder på att de utgör ett väsentligt och originellt drag i hennes författarskap.

Indokinacykeln

Många kritiker har försökt att definiera *L'Amant* utifrån en paktanalys.³ Eftersom boken bör läsas som en del av den så kallade *Indokinacykeln*, är det logiskt att ur samma perspektiv även analysera de andra texterna som den är så intimt förbunden med. I *Marguerite Duras et le "cycle du Barrage"* (Ahlstedt 2003, s. 24ff.), visar jag följande:

Un barrage contre le Pacifique (1950; *En fördämning mot Stilla Havet*⁴) och teaterpjäsen *L'Éden cinéma* (1977, "Eden Cinema", ej översatt till svenska) är båda skrivna utifrån en fiktionspakt men i och med att så många paralleller med författarinnans liv nu har blivit kända upplevs ändå *Un barrage* i våra dagar av läsarna som en självbiografisk roman och *L'Éden cinéma* som en dramatisering av samma självbiografiska roman. Det handlar om huvudpersonen Suzanne och hennes enda bror, Joseph, inte om Marguerite Duras och hennes bröder Pierre och Paul. Modern dör i slutet av de båda texterna ute på sin plantage i Kambodja, medan Duras egen mor fortfarande levde i all önskvärd välmåga när *Un barrage* kom ut 1950.

L'Amant (1984) är skriven utifrån det som Lejeune (1986, s. 33) kallar en "till hälften självbiografisk pakt" (*pacte semi-autobiographique*) eller "halv romanpakt" (*pacte semi-romanesque*). Det är emellertid svårt att förhindra läsarna från att se boken som en sanningsenlig självbiografi, eftersom Duras vid flera intervjuer talar om händelserna i *L'Amant* som om de vore självupplevda.

För *L'Amant de la Chine du Nord* (1991; *Älskaren från norra Kina*⁵) gäller samma sak som för *L'Amant*, men här inställer sig ytterligare ett problem för de läsare som frestas att välja den självbiografiska läsarten. I denna bok erbjuds nämligen delvis nya versioner av ett flertal episoder som redan beskrivs i *L'Amant*. Vilken variant skall läsaren anamma? Skall den nya versionen ses som en rättelse i förhållande till den föregående, eller som en fantasifull utveckling av den? Svaret på dessa frågor är, enligt min uppfattning, att Duras menar att samtliga versioner skall hållas för lika

³ Se t.ex. Armel (1990) och Bonhomme (1993).

⁴ Årtalet 1950 som anges inom parentes gäller utgivningsåret för den franska utgåvan. Sidhänvisningarna i det följande syftar på denna utgåva. Översättningen gjord av Marianne Lindström publicerades 1985 av förlaget Interculture.

⁵ Översättningen gjord av Marie Werup publicerades av Bonniers 1993.

riktiga och acceptabla. De slår inte ut varandra, hur oförenliga de än kan verka, utan existerar sida vid sida i de litterära konstverkens universum. Att inse att det finns många olika möjligheter att berätta samma sak är som ovan antytts en viktig poäng i sig.

Det finns dessutom ytterligare en version av händelserna i *Indokinacykeln*, ett handskrivet manusutkast från krigsåren, som upptäcktes efter Duras död och gavs ut 2006 med titeln *Cahiers de la guerre (Anteckningar från kriget)*⁶. Om detta manus går tolkningarna isär, men jag har i andra studier visat att det finns goda skäl att betrakta skrivpakten i det utkastet som självbiografisk, även om det är omöjligt att bevisa att texten inte (också) är ett första romanutkast som sedan gjordes om så att det fick betydligt större fiktionsgrad när det 1950 publicerades som romanen *Un barrage contre le Pacifique*.⁷

I *Indokinacykeln* tillämpar Duras i allra högsta grad det som Manuel Alberca (2007) kallar dubbla strategier.⁸ Genom att läsarna erbjuds olika varianter av samma episod i ett antal verk och genom att de får tillgång till allt mer information om Duras liv, frestas de att jämföra liv och verk.⁹ Duras agerande är motsägelsefullt och skapar förvirring. Å ena sidan understryker hon i intervjuer och textkommentarer att man skall se hennes verk som litterära skapelser och därmed så att säga per definition som fiktioner, å andra sidan berättar hon vid flera tillfällen beredvilligt om hur olika episoder i det litterära verket sammanfaller med verkliga upplevelser och händelser. Hennes texter omfattar dessutom ofta explicita referenser till egna publicerade verk, något som knyter dem samman med en yttre, existerande verklighet. Av dessa kommentarer är vissa placerade i förord, andra inbakade i själva romantexten. Det stora flertalet ges dock i ett från själva texten fristående sammanhang, främst i samband med intervjuer.

I en intervju som Duras gav i samband med lanseringen av *L'Amant* betonar hon att hon kan tänka sig ytterligare hundratals versioner av samma händelser som beskrivs i boken, och hon upprepar att det inte existerar någon "historia om våra liv", bara "romanen om våra liv".¹⁰ *L'Amant de la Chine du Nord* börjar med ett förord signerat Marguerite Duras, som ger en kort redogörelse för bokens tillkomst och som är ett talande bevis på hur läsaren erbjuds en

⁶ Utgiven av Modernista 2009 i översättning av Else Marie Güdel, Suzanne Skeppström, Magdalena Sörensen och Marianne Tufvesson.

⁷ Se analysen av Duras då fortfarande opublicerade manus i Ahlstedt 2001, s. 193-204 och i Ahlstedt 2003, s. 20-21. Jag höll även ett föredrag på ett liknande tema i augusti 2008 vid den skandinaviska romanistkonferensen i Tammerfors. Studien med titeln "Construction et déconstruction de l'image publique de Marguerite Duras. La bataille des biographes" har publicerats i konferensens Acta 2010.

⁸ Se introduktionskapitlet ovan.

⁹ I och för sig är det inte bara Duras som ger denna biografiska information. En hel del uppgifter härstammar från andra källor, uppsökande journalistik, sekundärkällor osv.

¹⁰ Intervju med Marianne Alphant i *Libération* 4 september 1984, s. 28.

tvetydig, dubbel pakt. Förordet avslutas med orden: ”Je suis redevenue un écrivain de romans” (”Jag har åter blivit en romanförfattare”), en formulering som måste anses sluta ett slags fiktionspakt med läsaren. I samma förord finns det emellertid också inslag som inbjuder till en självbiografisk läsning. Duras berättar att hon nyligen har fått veta att hennes forna älskare är död och hon kommenterar själva skrivandet av boken med följande ord: ”Under ett år återupplevde jag den period av mitt liv då Mekongöverfarten i färjan vid Vinh-Long ägde rum.”¹¹

Om man applicerar den modell som presenteras i slutet av introduktionskapitlet till denna samlingsvolym, skulle den pakt som författarinnan tycks vilja upprätta med läsaren i *Un barrage contre le Pacifique* kunna formuleras så här: ”Detta handlar inte om mig och min familj, utan om Suzanne och hennes familj”. En någorlunda initierad läsare kan emellertid inte låta bli att dra paralleller med Duras liv, efter som mycket (men inte allt) verkar likna händelser från författarinnans ungdom. Bokens anonyma förord, som av allt att döma har skrivits av utgivaren, inte av författarinnan, behandlar dessutom boken som en självbiografisk roman: ”Författarinnan, som är född i Cochinchine, har lagt mycket självbiografiskt material i denna berättelse [...]”.¹²

Pakten i *L'Amant* och *L'Amant de la Chine du Nord* är däremot: ”Den unga flickan som omnämns i boken är jag och inte jag”. Det är alltså frågan om en dubbel pakt, och eftersom det föreligger ett slags implicit namnidentitet mellan författare, berättare och huvudperson¹³ är detta en texttyp som både Alberca (2007) och Gasparini (2008) skulle kunna tänka sig att kalla autofiktion¹⁴, speciellt i dagens läge då Durasforskningen har kunnat peka ut ett antal detaljer i böckerna som inte överensstämmer med Duras eget liv. Någon genretillhörighet är inte angiven för vare sig *L'Amant* eller *L'Amant de la Chine du Nord* i de ursprungliga franska utgåvorna. Doubrovskys krav att autofiktionen skall omfatta stilistiskt och kompositionellt experimenterande uppfylls däremot utan tvekan av båda verken. Gasparini (2008, s. 306-307) hade ju konstaterat att autofiktionen i sin önskan att förnya självbiografin ”vägrar att berätta linjärt” och att den fragmenterade berättelsen är typisk för denna texttyp. Detta kriterium passar in på *L'Amant*, som är uppbyggd som ett pussel av tidsskärvor från olika epoker, medan berättandet i *L'Amant de la Chine du*

¹¹ ”Pendant un an j'ai retrouvé l'âge de la traversée du Mékong dans le bac de Vinh-Long” (*L'Amant de la Chine du Nord*, s. 12).

¹² ”L'auteur, née en Cochinchine, a mis beaucoup d'éléments autobiographiques dans ce récit [...]”

¹³ Huvudpersonens namn nämns inte, hon kallas ”jag”, ”hon”, ”den unga flickan”, etc. i *L'Amant* och ”barnet, hon” i *L'Amant de la Chine du Nord*. Däremot är namnen på andra familjemedlemmar identifierbara, vilket gör att det ligger nära till hands att utsträcka identifikationen även till huvudpersonen.

¹⁴ Observera dock att Albercas analys bara gäller romaner skrivna i första person. I strikt mening ligger alltså *L'Amant de la Chine du Nord*, som är en berättelse i tredje person om ”barnet-hon”, utanför den textkategori som han behandlar i sin bok.

Nord faktiskt är kronologiskt. Även om detta senare verk, som samtidigt presenteras som en roman och underlaget till en hypotetisk film, kan man ändå utan tvekan säga att det bryter mot ”den narrativa, naturalistiska, kronologiska, totaliserande, förklarande, allvarliga självbiografins klassiska modell” (Gasparini 2008, s. 309). Dessutom finns det i båda verken exempel på metadiskurs som kommenterar det egna självbiografiska skrivandet, något som ofta har beskrivits som ett typiskt drag i autofiktionen. Slutligen stämmer Gasparinis förslag att definiera autofiktionsförfattare som författare ”som antyder eller erkänner att de låter fantasin spela in i den självberättande processen” väl in på båda texterna (ibid., s. 313).

Vad gäller texterna inom *Indokinacykeln* som helhet, verkar det som om den stora läsekretsen snarare behöver påminnas om texternas fiktionsstatus än om deras självbiografiska anknytning, eftersom det är så lätt att falla i den så kallade ”biografiska fällan”.¹⁵ Många läsare glömmer att böckernas huvudpersoner är konstruerade pappersfigurer, inte människor av kött och blod. Förmodligen är det huvudsakligen speciellt initierade läsare som är medvetna om att Duras verkligen skriver autofiktioner snarare än självbiografiska bekännelser. Alberca föreslår ju att man i analysarbetet skall särskilja tre typer av information: 1) det som vi med säkerhet vet är biografiska fakta, 2) det som vi med säkerhet vet att det inte överensstämmer med säkerställda biografiska fakta, och slutligen 3) de fall där vi helt enkelt inte har någon säker information. Vad gäller de av Duras texter som handlar om den unga fransyskans barndom och ungdom i Indokina är det, som tidigare påpekats, mycket lätt att finna paralleller med Duras liv. Det är därför som den biografiska forskningen som betonar de punkter på vilka böckerna skiljer sig från säkerställda fakta har rönt mest uppmärksamhet de senaste åren. En av anledningarna till att Laure Adlers Durasbiografi (1998) blev en storsäljare är utan tvekan det faktum att den ifrågasätter hela den romantiska, sensuella beskrivningen av kärlekshistorien mellan Duras alter ego och hennes kinesiske älskare. Adler tar sin utgångspunkt i det opublicerade manuset som nämns ovan¹⁶ och fastslår att historien i *L'Amant* i hög grad var påhittad. Manuskriptet (som Adler tolkar utifrån en sanningspakt), berättar om en ung fransyska som var illa berörd av att uppvaktas av en man av annan ras. Hon fann honom ful och motbjudande och tillbringade inte alls natt efter natt med honom i hans ungarlsly under ett och ett halvt års tid, utan lät sig bara motvilligt övertalas att ge sig till honom en enda gång, mot slutet av sin vistelse i Indokina. Adler framhåller också att det romantiska romanslutet, då kärleksrelationen så tragiskt avslutas med att bokens huvudperson går ombord på ett fartyg i Saigon för att bege sig till Frankrike och aldrig mer återvända inte

¹⁵ Se Ahlstedt 2000, s. 59-69.

¹⁶ Manuset var opublicerat och i princip okänt då Adler skrev sin bok, därefter har det som ovan nämnts utgivits i *Cahiers de la guerre* 2006.

stämmer med verkligheten. Visserligen sattes en punkt för det tvivelaktiga förhållandet efter drygt ett år i samband med att Duras tillsammans med sin mor och yngre bror reste till Frankrike, men det var bara frågan om några månader av modern intjänad semester. Alla tre återvände sedan tillsammans till Saigon där Duras tillbringade ytterligare ett år för att avsluta sina gymnasiestudier, av allt att döma utan att åter ta kontakt med sin forna älskare.

Jean Vallier (2007) betonar för sin del i sin Durasbiografi att Duras familj inte alls var så utblottad och socialt marginaliserad som den internationella läsekretsen dittills hade inbillats att tro. Han har med hjälp av arkivforskning och en resa till den plats där familjen Donnadiéus odlingslott en gång låg kunnat visa att fördämningarna mot *Stilla havet* faktiskt höll efter några misslyckanden och att Mme Donnadiéu hade så stor framgång med sin risodlingslott att hon slutligen fick den fulla juridiska äganderätten till den, något som läsarna aldrig skulle ha kunnat gissa utifrån den information som ges i Duras *Indokinacykel*. Den som läser Valliers och Adlers Durasbiografier får därför anledning att ompröva eventuella antaganden om pålitligheten i det självbiografiska materialet i dessa verk. Det står klart att författarinnan har utnyttjat fiktionens möjligheter till fritt diktande och har tagit chansen att skapa en mångfacetterad bild av sitt alter ego och den mytomspunna bild av sig själv som hon tydligen har önskat förmedla till sin omvärld och efterkommande generationer.

*Atlantcykeln*¹⁷

Många studier har visat hur Duras redan tidigt i sitt författarskap blandade in självbiografiskt material i sina romaner men då i maskerad form. Detta gäller för t.ex. *Les Impudents* (1943; ”De fräcka”, ej översatt till svenska), *La Vie tranquille* (1944; ”Det lugna livet”, ej översatt till svenska), *Le Marin de Gibraltar* (1952; *Sjömannen från Gibraltar*¹⁸), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953; *De små hästarna i Tarquinia*¹⁹) och *Des journées entières dans les arbres* (1954; ”Hela dagarna i träden”, ej översatt till svenska), men i dessa verk har det självbiografiska materialet omvandlats i så omfattande grad att man inte kan tala om en självbiografisk pakt, eller ens om den typ av halvt dolda självbiografiska anspelningar som är typiska för den självbiografiska romanen. De uppräknade verken är helt enkelt fiktioner, även om en initierad läsare så att säga oinbjuden

¹⁷ Delar av följande analys av Duras *Atlantcykel* har publicerats på franska i Ahlstedt 2009.

¹⁸ Utgiven av Bonniers 2009 i översättning av Ulla Bruncrona.

¹⁹ Utgiven av Enskede TPB 2005 i översättning av Suzanne Palme.

kan välja att analysera dem på tvärs med den av författaren erbjudna fiktionspakten.

Det brukar sägas att det var i samband med mötet med Yann Andréa 1980 som Duras påbörjade en ny typ av öppet självbiografiskt skrivande. Redan 1977 dyker det dock upp en mycket speciell gestalt i hennes verk som Duras själv har kallat sitt alter ego, den lilla Damen i *Le Camion* ("Lastbilen", ej översatt till svenska). *Le Camion* består av en dialog mellan den lilla Damen och en lastbilschaufför som hon liftar med. Det är en text som kan läsas som ett utkast till ett filmmanus, men det är också en film, som originellt nog består av en inspelning av samma upplästa dialog. Den lilla Damen spelas i filmen av Marguerite Duras och lastbilschauffören av Gérard Depardieu. Bildmässigt är det en mycket enkel produktion: det enda åskådaren får se är de två personerna som sitter vid ett bord och läser högt från ett manus och parallellt med detta en inklippt sekvens av en lastbil som rullar på vägarna någonstans i norra Frankrike. Eftersom den lilla Damen inte har något namn, kan man inte säga att självbiografins eller autofiktionens namnkriterium är uppfyllt. Situationen som den lilla Damen befinner sig i är inte heller självupplevd utan helt uppdigt. Men å andra sidan sitter ju Marguerite Duras där livs levande på bild i filmen, och i texten tecknas ett snabbt, självvironiskt porträtt som mycket väl kan appliceras på författarinnan vid tidpunkten för textens tillkomst: "Liten. Mager. Grå. Banal. Hon har banalitetens adelsmärke. Hon är osynlig."²⁰ Om denna person säger Duras i en intervju med Dominique Noguez: "Den fysiska beskrivningen av denna kvinna motsvarar mig. Jag ser henne som mig. Det är första gången som det har hänt mig, inom litteraturen eller filmen. Jag såg mig själv. Med den där resväskan. Banaliteten själv. Jag tänkte på mig själv" (Noguez 2001, s. 167).

Atlantcykeln, så kallad eftersom samtliga texter geografiskt är förankrade till Atlantkusten i Normandie, består av ett antal verk skrivna från och med 1980 fram till författarinnans död 1996 i vilka den halvt verkliga, halvt uppdtade personen Yann Andréa figurerar.²¹ Dessa texter erbjuder ett intressant exempel på litterärt gestaltande av vissa episoder ur författarinnans liv och hennes relation till sin sambo Yann, texter som är svåra att definiera ur genresynpunkt. Cykeln består av följande texter: *L'été 80* (1980; "Sommaren 1980", ej översatt till svenska), *L'Homme atlantique* (1982; "Mannen från Atlanten", ej översatt till

²⁰ M. Duras, *Le Camion* (1977) Paris: Minuit, s. 65: "Petite. Maigre. Grise. Banale. Elle a cette noblesse de la banalité. Elle est invisible."

²¹ Duras har döpt sin litterära gestalt efter en ung beundrare som kom att dela hennes liv från och med sommaren 1980 fram till hennes bortgång. Yann är hans riktiga förnamn, men efternamnet Andréa är påhittat. Observera att Duras själv aldrig har delat in sina verk i cykler. Det är hennes kritiker som har valt att använda dessa beteckningar. Uttrycket *Atlantcykeln* ("le cycle atlantique") myntades t.ex. av Joëlle Pagès-Pindon 2001, s. 77.

svenska), *La Maladie de la mort* (1982; *Dödsjukdomen*²²), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986; *Blå ögon svart hår*²³), *La Pute de la côte normande* (1986; ”Horan från Normandiekusten”, ej översatt till svenska), *Emily L.* (1987; *Emily L.*²⁴), *Yann Andréa Steiner* (1992; ”Yann Andréa Steiner”, ej översatt till svenska) och *C'est tout* (1995; *Det är allt*²⁵). Alla dessa texter kom alltså ut under 1980-talet i Frankrike med undantag för de två sistnämnda som publicerades i början av 1990-talet, strax före Duras död. Flera av dem har även använts som underlag för teaterversioner och *L'Homme atlantique* har filmatiserats.²⁶

L'Amant, som kom ut 1984, utgör ett slags knutpunkt mellan *Indokinacykeln* och *Atlantcykeln*.²⁷ Man brukar däremot inte räkna in *La Douleur* (1985; *Smärtan*²⁸) i någon av cyklerna, men man skulle kunna säga att den hör ihop med *L'Amant* på så sätt att den utvecklar en episod som kortfattat nämns i boken, nämligen den period i slutet av andra världskriget då författarinnan med stor oro väntade på att få ett livstecken från sin man som satt fängslad i ett fångläger i Tyskland. *La Douleur* är skriven utifrån en tydligare sanningspakt än de övriga böckerna. Duras påstod att hon hade använt sig av ett slags dagboksmanus från krigstiden som hon återfann bland sina undanstoppade papper och att hon inte ville ändra eller stryka i texten för att behålla dess äkthet. Berättelsen ligger så nära verkligheten att vissa omnämnda personer, Duras första make Robert Antelme, hennes följande sambo Dionys Mascolo och deras vänner och bekanta, blev mycket upprörda över Duras offentlighöjande av texten. Hennes relationer med Antelme och Mascolo blev efter denna publikation ytterst kyliga (Adler 1998, s. 528ff).

I *Atlantcykeln* vävs fantasi och dikt samman med verklighetsförankrade och realistiska scener. Texterna är förbryllande eftersom de i många fall verkar vara så självbiografiskt utlämnande att läsaren spontant läser dem utifrån en självbiografisk sanningspakt, men här och var dyker det upp helt andra textavsnitt som ur logisk synpunkt inte kan tillhöra det självupplevda utan måste antas vara uppdiktade historier. Man kan tänka sig att det kvinnliga berättarjaget spinner samman dessa historier i samspråk med den person som i böckerna till en början bara kallas ”ni” (på franska ”vous”). Parets samvaro tycks till stor del bestå av ett samfällt fiktionsberättande, som många gånger initieras av personer eller scener som de betraktar på avstånd. Övergången från

²² Utgiven av Bonniers 1985 i översättning av Marie Werup.

²³ Utgiven av Bonniers 1988 i översättning av Kerstin Hallén.

²⁴ Utgiven av Bonniers 1989 i översättning av Britt Arendander.

²⁵ Utgiven av Ellerströms 2000 i översättning av Kennet Klemets.

²⁶ Det kan påpekas att även Yann Andréa har beskrivit samma period ur sin synpunkt i böckerna *M.D.* (Minuit, 1983), *Cet amour-là* (Pauvert, 1999) och *Ainsi* (Pauvert, 2000).

²⁷ I *Älskaren* finns det nämligen diskreta referenser till en narratör kallad ”ni” (”vous”), vilket i första hand uppfattas som ett läsartilltal men som även kan tolkas som en anspelning på samma anonyma ”vous” som förekommer i flera texter i *Atlantcykeln*.

²⁸ Utgiven av Bonniers 1989 i översättning av Marie Werup.

det sannolika till det osannolika är inte tydligt markerad, och det är just detta som gör att läsaren blir medveten om att *Atlantcykelns* texter är skrivna med en tvetydig eller dubbel pakt.

I företalet till *L'été 80* berättar Duras att hon under sommaren 1980 hade accepterat att skriva en serie artiklar för den vänsterradikala tidningen *Libération* och att hon sedan hade bestämt sig för att ge ut dem i bokform. Det är svårt att inte uppfatta berättarrösten som författarinnans egen. Det rör sig ju om en skribent som i första person berättar om hur hon under sommarmånaderna 1980 hade en egen kolumn i en välkänd dagstidning, fakta som inte är svåra att kontrollera. I dessa krönikor skriver hon om vad som utspelar sig utanför fönstret till hennes lägenhet vid strandpromenaden i Trouville, en lägenhet som omnämns i många andra sammanhang och som Duras var mycket stolt över, eftersom den låg i ett hotell där Marcel Proust på sin tid hade bott flera somrar. Hon hade fått fria händer att skriva om vad hon ville och ämnena som hon behandlar är en blandning av vardagliga observationer, politiska kommentarer och avslöjanden om hennes privatliv. Det börjar som en krönika om semesterorten Trouville och det politiska dagsläget och utvecklas så småningom till en kärleksförklaring till den okände unge mannen kallad "ni", som senare tiders läsare har kunnat identifiera som Yann Andréa. Läsarna får i detta sammanhang veta att det är fråga om en beundrare som Duras hade brevväxlat med ett tag, en homosexuell student från Caen, som hälsar på henne i hennes lägenhet i Trouville under sommaren och sedan stannar kvar. Duras blir förälskad i honom, men när hon deklarerar sin kärlek i slutet av boken svarar han med tystnad. Det enda som tycks intressera honom är hur kärlekshistorien mellan en tonårsflicka och en liten pojke som de tillsammans har diktat upp skall sluta. Flickan arbetar som fritidsledare på en barnkoloni i Trouville, och nu är kolonivistelsen slut och bussarna har kommit för att hämta barnen. Pojken åker iväg och flickan ligger kvar orörlig på marken, som om hon vore förlamad av sorg (ibid., s. 102).

Historien om Duras och Yann länkas samman med ytterligare en uppdiktad historia om omöjlig kärlek. Det är en saga som fritidsledaren berättar för kolonibarnen om en haj som är förälskad i pojken David som har lidit skeppsbrott och spolats i land på en liten ö ute i havet. Alla tre historierna har en relativt låg sannolikhetsgrad, men det finns en viss gradering. Hajhistorien strider fullständigt mot naturlagarna (hajar kan inte prata med människor), kärlekshistorien mellan flickan på arton år och pojken på sex år är i princip inte omöjlig, men den innehåller ett antal osannolika detaljer, historien om kärleken mellan den åldrande heterosexuella författarinnan och den unge homosexuelle mannen verkar nästintill lika omöjlig, men å andra sidan vet dagens läsare att den faktiskt har ägt rum.

L'Homme atlantique är en mycket kort text, snarast ett slags prosapoem i vilket det kvinnliga berättarjaget förklarar sin kärlek till en man som just har övergivit henne. Ingen av personerna namnges. I filmen som Duras lät göra utifrån detta manuskript spelas huvudrollen av Yann Andréa, men i texten nämns varken hans namn eller andra fakta som kunde tillåta de ursprungliga läsarna att identifiera honom. Däremot finns det anspelningar som gör att det kvinnliga berättarjaget utan svårighet kan kopplas samman med författarinnan själv. Hon bekräftar att hon skrev texten 1981, dagen efter det att den unge mannen kallad "ni" hade åkt sin väg utan avsikt att någonsin återkomma. Hon bestämmer sig då för att göra en film som skall fånga något av det som gör honom till den han är, en film som visar hur han går fram och tillbaka på en strand i Normandie. Genom att omvandla detta ögonblick till konst hindrar berättarjaget kärlekshistorien från att suddas ut, och det ger henne ett vapen som tillåter henne att hantera sin sorg. Berättarrösten uttrycker sig auktoritärt och påstår sig kontrollera situationen fullständigt. Så här låter hennes instruktioner till huvudpersonen som är utsedd att spela det frånvarande kärleksobjektet:

Ni kommer att tänka att det är jag som har valt er. Jag. Er. Ni som varje ögonblick tillsammans med mig är er själv fullständigt, och detta vad ni än gör, hur mycket eller hur lite ni än infriar mina förhoppningar. [...] Ni och havet, ni utgör en och samma sak för mig, ett enda objekt, min roll i detta äventyr. Jag ser också på havet. Ni skall se på det som jag, som jag ser på det, med all min kraft, i ert ställe.²⁹

L'Homme atlantique är som tidigare nämnts en mycket kort text men också en av Duras mest effektfulla. På sidan 27 är den planerade filmen redan slut och berättarskan påstår att hon har kommit över sin sorg. Men sedan rättar hon sig med en mening sprängfull av paradoxer: "I och med att jag inte älskar er längre, älskar jag inte längre någonting, ingenting utom er, fortfarande."³⁰ Ett kort ögonblick hämtat ur det verkliga livet har frusits fast och förvandlats till ett konstverk som kanske kan leva vidare i tusentals år.

La Maladie de la mort (1982; *Dödssjukdomen*), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986; *Blå ögon svart hår*) och *La Pute de la côte normande* (1986; "Horan från Normandiekusten") är tre texter som är intimt sammanbundna. Den självbiografiska bakgrunden förklaras i *La Pute de la côte normande*, en kort text i

²⁹"Vous penserez que c'est moi qui vous ai choisi. Moi. Vous. Vous qui êtes à chaque instant le tout de vous-même auprès de moi, cela, quoi que vous fassiez, si loin ou si près que vous soyez de mon espérance. (*L'Homme atlantique*, s. 10) [...] Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure. Je le regarde moi aussi. Vous devez la regarder comme moi, comme moi je la regarde, de toutes mes forces, à votre place." (Ibid., s. 14)

³⁰"Tandis que je ne vous aime plus je n'aime plus rien, rien, que vous, encore" (Ibid., s. 27.)

vilken Duras berättar om hur Yann brukade gå på jakt efter vackra män i barerna i Trouville på nätterna, och hur han terroriserade henne med sina vredesutbrott medan hon skrev *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Just *La Pute de la côte normande* kan läsaren utan problem se som en text skriven utifrån en sanningspakt, med syfte att beskriva en kort period i författarinnans liv. Det är betydligt svårare att uttala sig om de mycket originella texterna *La Maladie de la mort* och *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dessa texter, som Duras har konstruerat utifrån en tydlig fiktionspakt, vänder sig som tidigare till en narratör som är en homosexuell man kallad "ni". Det är egentligen inte på formella grunder tillåtet att sätta likhetstecken mellan denne man och verklighetens Yann Andréa, men många läsare har ändå gjort det. Det är också en möjlig men ganska vågad tolkning att se kvinnan i *La Maladie de la mort* som ett av författarinnans många alter egon, varvid mannen i texten kanske kan betraktas som en av Duras tidigare älskare, eller möjligen som en hybrid mellan Yann Andréa och en annan man.

Det bör till att börja med understrykas att dessa två texter inte utger sig för att skildra händelser som verkligen har ägt rum utan att de presenteras som hypotetiska. Det som utspelar sig i boken eller på scenen (texten kan nämligen ses som instruktionerna till skådespelarna i en teaterpjäs) är bara något som man skulle kunna tänka sig, ett experiment som en homosexuell man skulle kunna iscensätta för att pröva om det var möjligt för honom att bota sin brist på kärlek och åtrå till kvinnor genom att betala en kvinna för sexuella tjänster.

Precis som *L'Homme atlantique* kan *La Maladie de la mort* betecknas som ett långt prosapoem. En anonym berättarröst (det framgår inte om den tillhör en man eller kvinna), vänder sig till textens narratör, en man som bara betecknas som "ni". Texten börjar abrupt, utan några närmare förklaringar, och den första meningen innehåller en överraskande konditionalisform som antyder att det är frågan om ett iscensättande eller ett slags låtsaslek:

Ni skulle inte känna henne, ni skulle ha hittat henne överallt på en gång, i ett hotell, på en gata, i ett tåg, i en bar, i en bok, i en film, inuti er själva, i er, i dig, som ett resultat av din lem som reser sig om natten och som ropar för att den inte vet vart den skall ta vägen, var den skall befria sig från gråten som fyller den.

Ni skulle kunna ha betalat henne.

Ni skulle ha kunnat säga: Ni måste komma varje natt under flera dagar.³¹

³¹ I den franska texten:

"Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent.

Vous pourriez l'avoir payée.

En ung flicka accepterar att spela den roll som krävs. Hon skall helt passivt hålla sig tillgänglig för mannen i ett rum under nattens lopp och göra allt vad han säger till henne. Större delen av tiden ser han bara på när hon sover, men en gång lyckas han genomföra ett samlag med henne. Så småningom får man veta att flickan inte är en prostituerad, som man hade kunnat tro. Hon har gått med på överenskommelsen av medlidande för mannen, eftersom hon har sett att han är märkt av ”dödssjukdomen”, d.v.s. att inte kunna älska en kvinna. En dag bara försvinner hon. Mannen försöker att hitta henne men misslyckas och texten slutar med följande konklusion:

På så sätt har ni emellertid lyckats uppleva denna kärlek på det enda sätt som det är möjligt för er, genom att förlora den innan den har ägt rum.³²

Det är samma historia som presenteras i en ny, omarbetad version 1996 med titeln *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Det är inte möjligt att här i detalj redogöra för alla skillnader mellan denna version och den ursprungliga texten. *Les Yeux bleus cheveux noirs* är en sorts bearbetning för teaterscenen. Nu påstår t.ex. flickan att hon är författarinna. (”Hon säger att en dag skall hon skriva en bok om rummet, hon säger att det är en plats som verkar finnas av en tillfällighet, en plats som i princip är obeboelig, helvetisk, en avskärmad teaterscen.”³³) Dessutom har Duras nu lagt till en tredje person som inte fanns med i *La Maladie de la mort*, en ung främling med blå ögon och svart hår som älskas passionerat av både den manliga och den kvinnliga huvudpersonen. Denne unge man kommer från Vancouver, vilket för den uppmärksamme läsaren skapar en anknytning till den anonyme unge mannen som författarinnan tilltalar i *L'Été 80*. Hon påstår nämligen där att hon hade skrivit en av böckerna om Aurélia Steiner för honom, och man kan sluta sig till att det gäller *Aurélia Steiner – Vancouver*, utgiven 1979 (ibid., s. 11).

Den mycket korta texten *La Pute de la côte normande* (1986) berättar som tidigare nämnts om hur *Les Yeux bleus cheveux noirs* kom till, och i detta sammanhang nämns Yann Andréa vid namn. Författarinnan gör dessutom en överraskande sammanlänkning mellan sig själv och den kvinnliga huvudpersonen i texten i följande stycke:

Vous auriez dit : Il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours.” (*La Maladie de la mort*, s. 7-8.)

³² I den franska texten : ”Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu’il soit advenu.” (Ibid., s. 57.)

³³ På franska: ”Elle dit qu’un jour elle fera un livre sur la chambre, elle trouve que c’est un endroit comme par inadvertance, en principe inhabitable, infernal, une scène de théâtre fermée.” (*Les Yeux bleus cheveux noirs*, s. 40)

Det är vid denna tid som Yann kommer in i en period då han skriker och vrålar. Han skriver manuset på maskin, två timmar om dagen. I boken är jag arton år, jag älskar en man som hatar min lust, min kropp. Jag dikterar och Yann skriver. Medan han knackar på maskinen skriker han inte. Det är efteråt som det börjar. Han skriker åt mig, han förvandlas till en man som vill något, men han vet inte vad. [...] Då skriker han för att säga att han inte vet vad han vill.³⁴

Bokens titel får sin förklaring: ”Horan från Normandiekusten”, det är helt enkelt Yanns beteckning på personen som skriver boken, med andra ord Duras. Han skriker åt henne:

Varför i helvete sitter ni och skriver hela tiden, dagarna i ända? Ingen bryr sig om er. Ni är galen, ni är horan från Normandiekusten, en stackars toka, ni är pinsam.³⁵

Men sedan skrattar de åt detta tillsammans. Författarinnan skriver att hon inte vågade berätta för någon av sina bekanta om hur hon hade det (”eftersom ingenting i mitt liv hade varit så bortom alla lagar som min historia med Yann”³⁶), men ologiskt nog avslöjar hon det i stället för hela läsekretsen.

Samma text innehåller en passage som kopplar samman Yann, Duras och en restaurangterrass belägen i den lilla normandiska kustorten Quillebœuf, något som sedan får sin betydelse i nästa Duraspublikation, eftersom det är på denna plats som *Emily L.* (1987) utspelas.

Emily L. utgör en fortsättning på den till synes omöjliga kärlekshistorien mellan den åldrande författarinnan som skriver om sig själv i jagform och mannen som hon kallar ”ni”. Här beskrivs relationen parallellt med en kärlekshistoria som författarinnan och mannen i hennes sällskap diktar ihop när de betraktar ett äldre engelskt par som sitter i baren på samma restaurang. Om man som läsare har valt att se de båda romanpersonerna som representanter för Yann och Duras, upplever man vissa uttalanden som skarpa anklagelser mot författarinnans sambo. Textens författarinna misstänker t.ex. sin partner för att bara stanna kvar av ekonomiska skäl:

³⁴ ”C’est à cette époque que Yann entre dans une période de cris, de hurlements. Il tape le livre à la machine, deux heures par jour. Dans le livre j’ai dix-huit ans, j’aime un homme qui hait mon désir, mon corps. Yann tape sous dictée. Tandis qu’il tape, il ne crie pas. C’est après que ça survient. Il crie contre moi, il devient un homme qui veut quelque chose, mais qui ne sait pas quoi. Il veut, mais il ne sait pas quoi. Alors il crie, pour dire qu’il ne sait pas ce qu’il veut.” (*La Pute de la côte normande*, s. 11.)

³⁵ ”Qu’est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée ? Vous êtes abandonnée par tous. Vous êtes folle, vous êtes la pute de la côte normande, une connarde, vous embarrassez.” (Ibid., s. 16)

³⁶ ”Parce qu’il n’y avait rien dans ma vie qui avait été aussi illégal que notre histoire, à Yann et à moi. C’était une histoire qui n’avait pas cours ailleurs que là, là où nous étions.” (Ibid., s. 18-19.)

Vid den tidpunkten älskade ni mig redan inte längre. Förmodligen hade ni aldrig älskat mig. Ni funderade på att lämna mig. Det var en fråga om pengar för er. Att tjäna pengar [...].³⁷

Men författarinnans bitterhet har en förklaring. Som i de tidigare böckerna inom *Atlantcykeln* är det hon som uttrycker sin kärlek till mannen medan han som alltid svarar med tystnad³⁸. Boken slutar trots allt inte med en separation utan med ett slags (åtminstone tillfällig) förlikning.

När man läser Duras uttalanden om *Emily L.* i samband med publikationen 1987 förstår man att hon betraktade den som en viktig bok.³⁹ Den samtida kritikerkåren var emellertid inte särskilt imponerad och beskrev romanen som en av hennes mindre betydelsefulla. Men några år senare kom hon ut med ytterligare en bok i samma serie som mycket väl kan ses som kronan på verket, *Yann Andréa Steiner* (1992). Precis som Proust i *Den återfunna tiden* knyter ihop diverse tematiska trådar i *På spaning efter den tid som flytt* flätar Duras i *Yann Andréa Steiner* ihop olika ledmotiv och referenser till sina tidigare böcker.⁴⁰ Själva titeln binder samman Yann Andréa med den fiktiva gestalten Aurélia Steiner och alla de andra personerna i olika Durastexter som heter Stein eller Steiner. Boken utgör som övriga delar av *Atlantcykeln* en kärleksförklaring till Yann men omfattar också en metalitterär diskurs som så småningom framstår som verkets egentliga huvudtema.

I *Yann Andréa Steiner* upprepar Duras så gott som alla händelser som fanns med i *L'Été 80*, men hon både ändrar berättelsen och lägger till detaljer.⁴¹ Den person som tidigare kallades ”ni” sammanlänkas nu på ett oomtvistligt sätt med namnet Yann Andréa:

Det var sommaren 1980. Sommaren med vind och regn. Sommaren med Gdansk. Med barnet som grät. Med den unga flickan som jobbade på barnkolonin. Med vår historia. Sommaren med vår historia som har berättats här, den första sommaren 1980, historien om den mycket unge Yann Andréa Steiner och den där kvinnan som skrev böcker och som,

³⁷ ”Vous ne m’aimiez déjà plus à cette époque-là. Vous ne m’aviez sans doute jamais aimée. Vous pensiez m’abandonner. C’était une question d’argent pour vous, de gagner de l’argent [...]”. (*Emily L.*, s. 144)

³⁸ ”Jag sa till er att jag älskade er. Ni svarade aldrig på den här typen av galenskaper.” På franska: ”Je vous ai dit que je vous aimais. Vous ne répondez jamais à ce genre d’insanité.” (Ibid., s. 142.)

³⁹ Hon säger om denna bok i *La Vie matérielle* (1987, s. 104): ”Det var länge sedan jag älskade en bok som jag har älskat den här.” På franska: ”Il y a très longtemps que je n’ai pas aimé un livre comme j’ai aimé ce livre-là.”

⁴⁰ Verk som nämns är *L'Été 80 (passim)*, *Le Navire Night* (s. 10), flera verk i den indiska cykeln (s. 10, 15,16, 19-20), *Aurélia Steiner* (s. 11), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (s. 13), *Un barrage contre le Pacifique*, *Les Petits Chenaux de Tarquinia* och *Le Marin de Gibraltar* (s. 21), *L'Amant* och *L'Amant de la Chine du Nord* (s. 31), *L'Amour* (s. 15, s. 71), *Agatha et Emily L.* (s. 71), *La Pute de la côte normande* (s. 73).

⁴¹ Beskrivningen av mötet med Yann finns dessutom återgiven i *La Vie matérielle* (1987, s. 82, 89, 160-161) som återger samtal mellan Duras och Jérôme Beaujour.

hon, var gammal och ensam som han i denna sommar, som i sin tur var lika stor som Europa.⁴²

Historien om Yanns ankomst till författarinnans lägenhet i Trouville berättas med fler detaljer än förut, och vi får också reda på hur det slutar redan från början, d.v.s. att Yann inte åkte sin väg, trots allt, utan blev kvar hos Duras i alla år (ibid., s. 18). En upplysning som inte fanns med tidigare tillkommer. Yann hade när han först kom till Trouville speciellt velat fråga Duras vad som hade hänt med en roman som hon hade påbörjat men avbrutit, *Théodora Kats*. Han hade läst ett utdrag i *Outside* (ibid., s. 16, 22) och ville veta varför författarinnan inte hade fortsatt.⁴³

Det finns med andra ord många skäl för läsaren att se *Yann Andréa Steiner* som en självbiografisk text som rättar till vissa missförstånd och utelämnanden. Som tidigare verkar Duras inte tveka att göra intima avslöjanden. Hon berättar t.ex. om hur Yann och hon älskar tillsammans för första gången och hur han säger att hennes kropp är ”otroligt ung”. Hon påstår visserligen att hon tvekade om hon borde skriva ner denna mening men att hon ”inte kunde låta bli”.⁴⁴

Vad är det då som gör att man kan tala om denna text som autofiktiv?⁴⁵ Även i detta verk finns det för *Atlantcykeln* så karakteristiska draget att läsaren ställs inför textavsnitt som verkar förmedla självbiografiskt stoff och sedan utan tydliga övergångar andra som verkar vara rena fiktioner. Historien om Théodora Kats illustrerar detta. Författarinnan återger berättelsen i ett antal helt olika versioner för Yann, vilket understryker fantasins roll i berättandet. Ibland tror författarinnan att hon har träffat Théodora i Paris, där hon fick bo i en lägenhet som Duras f.d. granne Betty Fernandez (som beskrivs i *Älskaren*) hade lånat henne. Ibland tror hon att Théodora arkebuserades på en tågstation i Tyskland under kriget, ibland att hon hade bosatt sig i London och gift sig med en berömd författare (ibid., s. 42). Den senare uppgiften sammanfaller för övrigt med den information som Duras hade fått om nyss nämnda Betty Fernandez livsöde efter kriget, så hon verkar medvetet blanda ihop sin före detta bekant med sin romanfigur (Ahlstedt 2003, s. 139). Hela berättelsen bygger på fria fantasier. Duras ikläder sig sagoberätterskans roll och hittar som i *Tusen och en natt* på den ena historien efter den andra för att trollbinda sin

⁴² ”C’était l’été 80. L’été du vent et de la pluie. L’été de Gdansk. Celui de l’enfant qui pleurait. Celui de cette jeune monitrice. Celui de notre histoire. Celui de l’histoire ici racontée, celle du premier été 1980, l’histoire entre le très jeune Yann Andréa Steiner et cette femme qui faisait des livres et qui, elle, était vieille et seule comme lui dans cet été grand à lui seul comme une Europe.” (*Yann Andréa Steiner*, s. 17-18)

⁴³ En bit av detta manus har sedermera publicerats i Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes* (2006).

⁴⁴ ”J’ai hésité à publier cette phrase. Mais je n’en ai pas eu la force.” (*Yann Andréa Steiner*, s. 30-31.)

⁴⁵ I en studie i vilken hon jämför *L’Été 80* och *Yann Andréa Steiner*, påpekar även Anne Cousseau (2005, s. 51-52) att det autofiktionsella inslaget blir allt starkare i den senare boken. (”Les vertiges de l’écriture. De *L’Été 80* à *Yann Andréa Steiner*”. I *Roman 20-50. Revue d’études du roman du XX^e siècle*, n° 40, décembre 2005, s. 46-56.)

älskade och behålla honom vid sin sida. Historien om barnet från sommarkolonin i Trouville sommaren 1980 berättas ännu en gång, liksom sagan om hajens olyckliga kärlek till pojken David. Men nu får vi veta att pojken från sommarkolonin är jude och heter Samuel Steiner och att den unga kvinnan som förälskar sig i honom också är judinna och heter Johanna Goldberg (ibid., s. 84-85). Det uppdragas att pojken har upplevt ett trauma som förklarar varför han inte är som andra barn. Han berättar att han blev vittne till hur tyskarna dödade hans lillasyster, Judith Steiner (ibid., s. 114-115). Sedan kallas hon i stället Maria, vilket ytterligare understryker textens godtycklighet (ibid., s. 122). Vid det här laget har läsaren insett att berättelsen bryter mot alla sannolikhetskonventioner. Hur skulle en pojke som var sex år 1980 ha kunnat uppleva nazitidens fasor? För det finns väl ingen rationell förklaring till varför tyska soldater skulle ha massakrerat en judisk familj någon gång under sent 1970-tal? I berättelsen kommenteras detta brott mot logiken över huvud taget inte, vilket är en tydlig indikation på att vi befinner oss i ett alternativt universum där fantasin råder.

Likheter mellan Yann och pojken från barnkolonin understryks gång på gång. Båda har grå ögon och betecknas som sorgsna, magra och långa (pojken för sin ålder). Precis som i *L'Été 1980* tvinnas flera trådar samman, nämligen de uppdiktade kärlekshistorierna, berättelsen om de aktuella politiska händelserna i Gdansk och berättelsen om Yann och författarinnan (ibid., s. 130-131). *Yann Andréa Steiner* skiljer sig emellertid på en väsentlig punkt från ursprungsversionen. I slutet av boken tittar Yann ännu en gång ut genom fönstret och berättar vad han ser för författarinnan. Barnkolonin håller på att upplösas. Bussarna har kommit för att hämta barnen, men denna gång följer inte pojken med. Han och den unga flickan har bestämt sig för att fly tillsammans för att inte behöva skiljas åt. När de båda åskådarna i lägenheten inser detta gråter de av glädje. Och sedan frågar Yann igen varför författarinnan inte avslutade boken om Théodora Kats. Men hon har inte något svar. Det oskrivna förblir oskrivet. *Yann Andréa Steiner* avslutas med följande ord:

Kanske var det för mycket, den där vita färgen, det där tålmodet, den där vaga, oförklarliga väntan, det var för mycket, den där likgiltigheten. Skrivandet tog slut med hennes namn. Hennes namn i sig var allt man kunde skriva om Théodora Kats. Allt var sagt. Med detta namn.

Hennes vita klänningar och vita hud.

Kanske var det något ännu okänt, Théodora Kats, en ny tystnad i skriften, kvinnornas och judarnas.⁴⁶

⁴⁶ "C'était trop peut-être, ce blanc, cette patience, cette attente obscure, inexplicable, c'était trop, cette indifférence. L'écriture s'était fermée avec son nom. Son nom à lui seul c'était toute l'écriture de Théodora Kats. Tout était dit avec. Ce nom.

Et le blanc des robes et celui de sa peau.

Proust avslutar *På spaning efter den tid som flytt* genom att i sista stycket återknyta till tidstematiken som han hade introducerat redan i verkets öppningsmening. Duras avslutar å sin sida *Yann Andréa Steiner* på ett lika betydelsefullt sätt i förhållande till sitt verk. Den gåtfulla avslutande utsagan låter oss ana att tystnaden paradoxalt nog skulle kunna dölja sig i en ny sorts skrivande, en skrift som möjligen skulle kunna skapas av kvinnor och judar. Man får då inte glömma att beteckningen ”jude” inte användes av Duras i gängse betydelse utan som en beteckning på sökande, medmänskliga, ansvarstagande människor som besatt en alldeles speciell ny typ av visdom. Men hur signifikativt detta slutord än är, blev det trots allt inte Duras sista ord till läsekretsen. Precis som Proust fortsatte att bearbeta sitt manus långt efter det att han hade skrivit in ordet ”Slut”, fortsatte Duras att diktera texter ända fram till sin död. Den tunna boken *C'est tout*, kom först ut 1995, ett år före författarinnans död, och sedan posthumt i en slutgiltig version 1999. Texten kan betraktas som ett slags postskriptum till *Atlantcykeln*, eftersom den omfattar författarinnans farväl till sin älskade Yann, till skrivandet och till livet.

Avslutning

Efter denna kortfattade genomgång av de Durastexter som enligt min åsikt är de mest centrala för autofiktionsproblematiken, återstår det att besvara den fråga som ställdes inledningsvis, d.v.s. vilket resultat som författarinnans originella och ombytliga pakter får för läsarens upplevelse. Paradoxalt nog leder de ständiga omformuleringarna av olika textstycken till att läsaren både görs medveten om sanningens relativitet och spurras att söka efter paralleller mellan liv och dikt. Duras texter avslöjar och döljer, upprättar och suddar ut i en ständig växelverkan. Författarinnan medverkar skickligt till att skapa myten om sig själv, något som har väckt stort gensvar hos läsekretsen, på gott och ont. Hennes öppenjärtighet har tidvis gett upphov till skarp kritik, speciellt bland hennes samtida i Frankrike, som ibland har tyckt att hennes mytskapande kring det egna jaget har skett på bekostnad av hennes närstående. Kanske kommer de negativa reaktionerna att dämpas i och med att avståndet i tid och rum mellan läsekrets och författarskap växer. Som ett exempel på detta kan nämnas att texterna om och av Yann Andréa har visat sig vara mycket uppskattade av en geografiskt avlägsen läsekrets, nämligen i Kina.⁴⁷

C'était peut-être quelque chose d'encore inconnu, Théodora Kats, un nouveau silence de l'écriture, celui des femmes et des Juifs.” (Ibid., s. 141.)

⁴⁷ Se Xu Hejin (2005).

Såväl *Indokinacykeln* som *Atlantcykeln* cirklar runt en kvinnas passionerade förhållande till en man. Den ena historien utspelar sig i gränslandet mellan barndom och ungdom och den andra i livets slutskede. Texterna berättar famlande och fragmentariskt historien om den första älskaren och om den sista. De samverkar till att ge en komplex och fascinerande bild av det skrivande subjektet, Marguerite Duras. Autofiktionsinslaget är som föreliggande studie har visat inte riktigt av samma art i de båda cyklerna. Genom att läsa *Indokinacykelns* olika verk i kronologisk ordning får läsaren följa en rad texttransformationer med hjälp av vilka läsaren leds att ifrågasätta och omtolka bilden av det skrivande subjektet och hennes närstående. I *Atlantcykeln* är det autofiktiva inslaget av en annorlunda art. Här möts läsaren av texter som verkar avväpnande osminkade och självutlämnande men som varvas med fiktionsberättande av de allra mest fantasifulla slag.

Bibliografiska referenser

Marguerite Duras verk

- Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
Le Marin de Gibraltar. Paris: Gallimard, 1952.
Les Petits Chevaux de Tarquinia. Paris: Gallimard, 1953.
L'Après-midi de Monsieur Andesmas. Paris: Gallimard, 1962.
L'Amour. Paris: Gallimard, 1971.
L'Été 80. Paris: Minuit, 1980.
Outside. Papiers d'un jour. Paris: Albin Michel 1981, rééd. P.O.L. 1984.
Agatha. Paris: Minuit, 1981.
L'Homme atlantique. Paris: Minuit, 1982.
La Maladie de la mort. Paris: Minuit, 1982.
L'Amant. Paris: Minuit, 1984.
Les Yeux bleus cheveux noirs. Paris: Minuit, 1986.
La Pute de la côte normande. Paris: Minuit, 1986.
La Vie matérielle. Paris: P.O.L., 1987.
Emily L. Paris: Minuit, 1987.
L'Amant de la Chine du Nord. Paris: Gallimard, 1991.
Le Navire Night. Paris: Gallimard, 1992.
Yann Andréa Steiner. Paris: P.O.L., 1992.
Écrire. Paris: Gallimard, 1993.
C'est tout. Paris: P.O.L., 1995. (Édition définitive: Paris: P.O.L., 1999.)
Cahiers de la guerre et autres textes. Édition établie par S. Bogaert et O. Corpet. Paris: P.O.L./Imec, 2006.

Översättningar till svenska av Marguerite Duras verk

En fördämning mot Stilla havet. Interculture, 1985. Översättare: Marianne Lindström.

Älskaren. Bonniers, 1985. Översättare: Madeleine Gustafsson.

Dödsjukdomen. Bonniers, 1985. Översättare: Marie Werup.

Blå ögon, svart hår. Bonniers, 1988. Översättare: Kerstin Hallén.

Smärtan. Bonniers, 1989. Översättare: Marie Werup.

Emily L. Bonniers, 1989. Översättare: Britt Arendander.

Älskaren från norra Kina. Bonniers, 1993. Översättare: Marie Werup.

Det är allt. Ellerströms, 2000. Översättare: Kennet Klemets.

De små hästarna i Tarquinia. Enskede TPB, 2005. Översättare: Suzanne Palme.

Anteckningar från kriget. Modernista, 2009. Översättare: Else Marie Güdel, Suzanne Skeppström, Magdalena Sörensen och Marianne Tufvesson.

Sjömannen från Gibraltar. Bonniers, 2009. Översättare: Ulla Bruncrona.

Övriga referenser

Adler, Laure (1998), *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard.

Ahlstedt, Eva (2000), "Marguerite Duras et le piège biographique", *Moderna språk*, CIV (1), Linköping, s. 59-69.

Ahlstedt, Eva (2001), "L'histoire de Léo. La première version de l'épisode de l'amant", *Moderna Språk*, vol. CV, n° 2, Linköping, s. 193-204.

Ahlstedt, Eva (2003), *Marguerite Duras et « le cycle du Barrage »*. Göteborg: Romanica gothoburgensia L, Acta universitatis Gothoburgensis.

Ahlstedt, Eva (2009), "Duras au pays de Proust : « le cycle de Yann Andréa »". I E. Ahlstedt, & Söhrman, I. (eds), *Paroles sur la langue. Etudes linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au Professeur Christina Heldner à l'occasion de son départ à la retraite. Romanica Gothoburgensia. Acta universitatis Gothoburgensis. LXIV*, s. 167-183.

Ahlstedt, Eva (2010), "Construction et déconstruction de l'image publique de Marguerite Duras. La bataille des biographes". *Actes du XVII^e congrès des*

romanistes scandinaves. Tampere University Press, eds. Jukka Havu et. al., Tampere Studies in Language (Series B 5), s. 1-15. Tillgänglig på <http://tampub.uta.fi/english/tarkennettu.php>.

Alberca, Manuel (2007), *El Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Armel, Alette (1990), *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris: Le Castor Astral.

Bonhomme, Béatrice (1993), "L'écriture de Duras ou la réécriture du livre : *L'Amant de la Chine du Nord* ou *L'Amant recommencé*", *La Revue des lettres modernes*, n° 2, 1993, s. 121-161.

Cousseau, Anne (2005), "Les vertiges de l'écriture. De *L'Été 80* à *Yann Andréa Steiner*", *Roman 20-50. Revue d'études du roman du XX^e siècle*, n° 40, décembre 2005, s. 46-56.

Gasparini, Philippe (2004), *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.

Id. (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.

Noguez, Dominique (2001), *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion.

Pagès-Pindon, Joëlle (2001), *Marguerite Duras*. Paris: Collection Thème et Études, Ellipses.

Proust, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Smith, Sidonie & Watson, Julia (2001), *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Smith, Sidonie & Watson, Julia (2005), "The Trouble with Autobiography: Cautioning Notes for Narrative Theorists", i *A Companion of Narrative Theory*, J. Phelan (ed), Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.

Vallier, Jean (2006), *C'était Marguerite Duras*. Tome I. 1914-1945. Paris: Fayard.

Xu Hejin (2005), "La réception et le rayonnement de Marguerite Duras en Chine". I B. Alazet et Blot-Labarrère, Ch. (eds), *Marguerite Duras*. Paris: Editions de l'Herne, s. 350-353.