

UDK 821.133.1.09-31

Izvorni naučni rad

Jovana SLIJEPČEVIĆ (Podgorica)

jovana.slijepcevic@gmail.com

TEKSTUALNI EGOTIZAM MARGERIT DIRAS

Ovaj rad bavi se tekstualnom analizom romanesknih ostvarenja Margerit Diras i nastoji da ispita spisateljicinu maniju bavljenja sobom – egotizam – na svim transtekstualnim nivoima. Na samom početku, autor daje kratak pregled teorije teksta, da bi potom posebnu pažnju posvetio izuzetno koherentnom stvaralaštvu Dirasove. Ono zapravo predstavlja skup međusobno povezanih tekstova koji, tek kada se zajedno posmatraju, ostvaruju svoju namjeru, i u kojima njen egotizam najviše dolazi do izražaja.

Ključne riječi: *Margerit Diras, egotizam, pisanje, tekst, transtekstualnost.*

1. Pojam teksta

Književni tekst možemo posmatrati kao mjesto susreta između autora i čitaoca, gdje prvi ne uspijeva sve da kaže, a drugi – sve da razumije. Imajući u vidu složenost i bogatstvo koje jedan takav tekst donosi sa sobom, logično je da se vremenom mijenjaju pristupi u njegovoj analizi i metode njegovog tumačenja. Što se teorija teksta tokom XX vijeka više razvijala, to je postajala očiglednija njegova autonomija. U svom eseju „Teorija teksta“ („Théorie du texte“), Rolan Bart (Roland Barthes) podjeća na povezanost teksta s crkvom, pravom, književnošću, zatim na njegovu epistemološku vrijednost, da bi potom od Julije Kristeve (Julia Kristeva) preuzeo definiciju u kojoj su implicitno prisutni svi osnovni koncepti teorije čiju problematiku obrađuje: „Tekst definišemo kao translingvistički uređaj koji ponovo uspostavlja red u jeziku, dovodeći u vezu komunikativnu riječ [...] sa različitim tipovima pređašnjih ili sinhronijskih iskaza“.¹ Već kroz tu definiciju primjećujemo da je tekst nosi-

¹ Roland Barthes, „Théorie du texte“ in: Encyclopaedia universalis: <http://www.universalis.fr/> („Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative [...] avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques“.) [13.03. 2013.] Ovaj citat, i svi naredni, dati su u prevodu autora rada, osim ukoliko nije naglašeno drugačije.

lac svoje sopstvene dinamike. Bart njega dalje izjednačava s produktivnošću; tekst može da dekonstruiše jezik komunikacije, zamisli i ekspresije, i da stvori jedan novi jezik. Njega ne treba miješati s djelom – ono jeste „završeni predmet”, koji zauzima fizičko mjesto, dok je tekst „metodološki prostor”. „[Prvi] se nalazi u ruci, a [drugi] u govoru”² – zaključuje Bart. Važno je napomenuti da tekstualna analiza ne posmatra priču kao jedan krajnji, zatvoreni produkt, već kao produkciju koja je u stanju svoje trenutne realizacije, i koju ograđuju drugi kodovi. Upravo u tom kontekstu razvija se koncept dijalozizma, a potom i intertekstualnosti.

Pojam *dijalogizam* prvi upotrebljava Mihail Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин), vezujući ga za djelo Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский), koje smatra izrazito polifonijskim. Roman čuvenog ruskog pisca u sebi sadrži raznovrsne lingvističke, stilističke i kulturne elemente, a njegov specifičan predmet jeste čovjek koji govori o svom govoru. Inspirisana Bahtinovim radovima, Julija Kristeva uvodi pojam *intertekstualnost*, ograničavajući ga na književno polje. Koncept se prvi put pojavljuje 1968. godine u djelu *Opšta teorija (Théorie d'ensemble)* koju, pored Kristeve, postpisuju Fuko (Michel Foucault), Bart, Derida (Jacques Derrida), i Solers (Philippe Sollers), a zatim u njenom djelu *Semeiotike, potraga za jednom semanalizom (Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse)*. Naime, Kristeva smatra da svaki tekst predstavlja transformaciju nekog drugog, ili nekih drugih tekstova, i na taj način ona stavlja tačku na mit o čistoj kreaciji. Bartovo mišljenje se podudara s njenim – „svaki tekst jeste intertekst”³, budući da on u sebi sadrži prisustvo drugih tekstova, na različitim nivoima, u manje ili više prepoznatljivim oblicima. Napomenimo još da se Kristeva, kao i svi poststrukturalisti, okreće proučavanju nastanka struktura koje oblikuju tekst, a takođe razvija i svoju teoriju po kojoj svaki tekst ima dva nivoa tumačenja – vertikalni, koji glavni tekst povezuje sa onima koji ga uslovljavaju, i horizontalni, koji povezuje autora i čitaoca čije tekstualno iskustvo igra bitnu ulogu u tumačenju određenog teksta.

Žerar Ženet (Gérard Genette) nudi funkcionalniji pristup – on koncept intertekstualnosti zamjenjuje konceptom *transtekstualnosti* („sve ono što [tekst] stavlja u odnos, očevidan ili prikriven, sa drugim tekstovima”⁴), svrstavajući prvobitni koncept na isti nivo sa ostala četiri transtekstualna odnosa u koje se ubrajaju: paratekstualnost, hipertekstualnost, arhitekstualnost i metatekstualnost. U njegovoj teoriji, intertekstualnost se definiše kao odnos

² *Ibid.* („L'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage”).

³ *Ibid.* („Tout texte est un intertexte”).

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 7. („tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes“.)

istovremenog prisustva između dva ili više tekstova; ona, dakle, predstavlja „reprizu“, bilo da je ona eksplicitna ili implicitna, i, u najužem smislu riječi, ona obuhvata tri oblika – citat, plagijat i aluziju. Teoretičari teksta, naročito Lisjen Delenbah (Lucien Dallenbach) i Žan Rikardu (Jean Ricardou), dalje razlikuju više tipova intertekstualnosti – *opštu (intertextualité générale)*, koja obuhvata intertekstualne odnose između tekstova različitih autora, i ograničenu (*intertextualité restreinte*), koja obuhvata intertekstualne odnose između tekstova istog autora i koja se u teoriji teksta naziva još i *intratekstualnost*. Književni likovi, scene, djelovi priče, rečenice koje se ponavljaju kao lajtmotivi – svi oni zajedno mogu stvoriti utisak jedinstva između tekstova koji pripadaju različitim djelima jednog istog pisca. Pored opšte i ograničene, postoji još jedan, takozvani *autarhijski tip intertekstualnosti (intertextualité autarcique)*, to jest *autotekstualnost* koja zapravo predstavlja sve moguće odnose koji jedan tekst uspostavlja sa samim sobom, prvenstveno kroz postupak *mise en abyme*.

Drugi nivo transtekstualnosti jeste *paratekstualnost* – ona predstavlja odnos koji tekst uspostavlja sa svim elementima koji se nalaze u njegovom okruženju i koji ga na taj način podržavaju. Tu prije svega mislimo na naslov, podnaslov, predgovor, pogovor i bilješke. Treći nivo jeste *hipertekstualnost* koju Ženet definiše kao odnos transformacije ili imitacije; na tome nivou razlikujemo glavni tekst (hipertekst) koji je vezan za predašnji tekst (hipotekst) koji on na određeni način podražava. Četvrti transtekstualni nivo jeste *arhitekstualnost*. Budući da svaki tekst ima svoj žanrovski arhitekst, ovaj nivo podrazumijeva skup opštih ili prelaznih kategorija – tipova diskursa, načina izražavanja, književnih rodova, itd. – koje svaki pojedinačni tekst otkriva. Posljednji tip jeste *metatekstualnost* koja obuhvata komentare koji određeni tekst povezuju s tekstom o kom on govori.

Razmatrajući složenu tekstualnu problematiku, Ljubomir Maširević u svom radu „Kultura intertekstualnosti“ podsjeća na tvrdnju teoretičara intertekstualnosti da „umjetnost imitira umjetnost“, što zapravo predstavlja kritiku realističkog kreda da „umjetnost podražava stvarnost“. Radikalizaciju njihove tvrdnje pronalazimo u čuvenoj izjavi Oskara Vajlda (Oscar Wilde) da „život imitira umjetnost“. „Svakodnevni život odvija se kroz tekstove i posredovan je njime“ – primjećuje Maširević, i zaključuje: „Pojam intertekstualnosti ne relativizuje samo granice između tekstova, već i između teksta i sveta u kome živimo. Danas saznajemo svet većinom putem njegove tekstualne reprezentacije“.⁵

⁵ Ljubomir Maširević, „Kultura intertekstualnosti“ in: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, broj 11–12, Beograd, 2007, str. 430.

2. Dirasovska transtekstualnost

Djelo Margerit Diras (Marguerite Duras) veoma je zanimljivo na nivou tekstualne analize, jer ono predstavlja prostor koji ima izrazito jaku dijalošku moć. Od knjige do knjige, određeni broj tema, motiva, dekora, likova i rečenica se ponavlja, stvarajući na taj način „poetiku istoga“ za koju se čini da naglašava materijalnu prirodu teksta; dovoljno je premjestiti djeliće iz jedne priče u drugu, i na taj način pokazati da tekst predstavlja strukturu koja se otvara u više pravaca. Mi ćemo ovdje pokazati koliko su nivoi koje je prvobitno definisao Ženet u stanju da iskažu tekstualni egotizam – maniju bavljenja sobom kroz tekst; tu, naravno, ne ubrajamo arhitekstualnost, imajući u vidu činjenicu da je ona neraskidivo povezana s postojanjem žanrovskog arhiteksta.

Opšta intertekstualnost rijetka je u romanima Dirasove, naročito u onima koji su nastali poslije *Ljubavnika* (*L'Amant*). Kada postoji, najčešće je u vezi s Biblijom i muzikom. Na biblijski tekst Dirasova se najviše poziva u *Ljetnjoj kiši* (*La pluie d'été*). Lajtmotiv te knjige postaje povik biblijskog propovednika *Eklisijasta* – „Sujeta nad sujetama, sve je sujeta“, što se zapravo odnosi na ljudski život koji nije oduhovljen istinskim smislom. U istom romanu Dirasova uspostavlja vezu sa savremenom francuskom muzikom, evocirajući dvije pjesme od Alena Sušona (Alain Souchon) – *Alo Mama Bobo* (*Allô Maman Bobo*) i *Na čistom izvoru* (*À la claire fontaine*); *Ljubavnik iz sjeverne Kine* (*L'Amant de la Chine du nord*) počinje zvukom valcera Johana Štrausa (Johann Strauss) i Franca Lehara (Ferenc Lehár), a u *Jan Andrei Štajneru* (*Yann Andréa Steiner*) je cijela jedna stranica inspirisana čuvenom Vilarovom (Hervé Vilard) pjesmom *Gotovo je sa Kaprijem* (*Capri c'est fini*), koju Dirasova prilagođava sebi, stvarajući sopstvenu varijaciju na postojeću temu. Pored aluzija na Bibliju i pojedine pjesme, čuvena je spisateljicina aluzija na Emili Dickinson (Emily Dickinson) koju pravi u svom romanu *Emili L.* (*Emily L.*); podudaranje u imenima se odmah zapaža, a kroz čitanje otkrivamo da je Dirasova naročito inspirisana jednom pjesmom te američke pjesnikinje – *Provlače se neki zraci* (*There's a certain slat of lights*). Emili L. piše upravo pjesmu o „svjetlosti koja se katkad javlja, u određenim popodnevim za vrijeme veoma hladnih i veoma mračnih zima”⁶. U tih nekoliko stihova nazire se cjelokupna filozofija života glavne junakinje.

Ograničena intertekstualnost, s druge strane, veoma je česta – Dirasova postiže da njeni tekstovi međusobno sarađuju. Iako se oni mogu čitati

⁶ Marguerite Duras, *Emily L.*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 84. („[le poème] sur la lumière qu'il y a certaines fois, certains après-midi pendant les hivers très froids, très sombres”).

nezavisno jedan od drugoga, smisao je moguće dokučiti tek kada se pročitaju svi zajedno. Ključ za razumijevanje *Plavih očiju crne kose* (*Les yeux blesu cheveux noirs*) jeste *Prostitutka sa normandijske obale* (*La pute de la côte normande*). U najtanjoj knjizi Dirasove takođe pronalazimo teme koje će ona kasnije ponoviti u *Jan Andrei Štajneru* (destruktivna ljubav, strah, knjiga u nastajanju), kao i scene koje su u kasnije napisanom romanu gotovo identične. S obzirom na to da su odlomci ti koji se ponavljaju, a ne cjelokupna priča (kao što je to slučaj s *Ljubavnikom* kog spisateljica u više navrata ponovo ispisuje), kada su u pitanju tekstovi koji nastaju oko Jana, mi u njima ostajemo na nivou intratekstualnosti. Primjeri su mnogobrojni: aluzija na *Zanesenost Lole V. Štajn* (*Le ravissement de Lol V. Stein*) – prostor u kom se nalaze glavni junaci *Jan Andree Štajnera* preobražava se u S. Thalu, Lolin rodni grad, uz pojašnjenje da je to grad svake ljubavi. U istom romanu posredstvom letećeg zmaja Dirasova evocira *Ljubavnika iz sjeverne Kine*. Ona ne zaobilazi da spomene ni svoja ranija djela koja je Bart nazvao „jednostavnim i šarmantnim“ (*Brana na Pacifiku* – *Un barrage contre le Pacifique*, *Konjiči iz Tarkvinije* – *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Mornar iz Gibraltara* – *Le marin de Gibraltar*), „ljubazno“ joj savjetovavši da se u svom pisanju vrati njihovom žanru. *Jan Andrea Štajner* takođe osvjetljava lik Teodore Kats o kojoj je spisateljica pisala u članku objavljenom 1979. godine u *Književnim novostima* (*Les Nouvelles Littéraires*), da bi ga potom opet objavila u svojoj knjizi *Outside* (*Outside*)⁷, kasnije nikada ne posvetivši pravi roman tome ženskom liku, jer, po spisateljicinin riječima, to bi bilo „PREVIŠE“. „Pisanje se zatvorilo sa njenim imenom. Samo njeno ime je bilo sve pisanje o njoj, Teodori Kats. Sve je bilo rečeno sa. Tim imenom“⁸.

U okviru ispitivanja intratekstualnih veza, nezaobilazna je i knjiga *To je sve*. U njoj Dirasova evocira svoj roman iz 1982. godine („Treba pisati o čovjeku *Bolesti smrti*“⁹), a kada potom sebi kao imperativ postavlja da treba „pisati o mršavosti, počev od mršavosti čovjeka“¹⁰, aluzija na junaka iz spomenutog romana ukršta se sa slikom Robera L. za koga u *Bolu* (*La douleur*) saznajemo da je, vrativši se iz rata, postao čovjek sveden na „otpadak“. Dirasova podjeća i na jevrejsko ime koje je dala svom mladom ljubavniku („Postajete lijepi. Gledam vas. Vi ste Jan Andrea Štajner“¹¹), kao i

⁷ Vidjeti: Marguerite Duras, „Théodora“ in *Outside*, P. O. L., Paris, 1984, pp. 293–295.

⁸ Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, Gallimard, Paris, 1992, p. 121. („L'écriture s'est fermée avec son nom. Son nom à lui seul c'était route l'écriture de Théodora Kats. Tout était dit avec. Son nom.“)

⁹ Marguerite Duras, *C'est tout*, P. O. L., Paris, 1995, p. 15. („Il faut parler de l'homme de *La Maladie de la Mort*“.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 16. („Écrire sur la maigreur, à partir de la maigreur de l'homme“.)

¹¹ *Ibid.*, p. 46. („Vous devenez beau. Je vous regarde. Vous êtes Yann Andréa Steiner“.)

na ime svog kineskog ljubavnika koje za života čitalačkoj publici nije otkrila. Napomenimo još i da u pojedinim djelovima knjige, ona stvara atmosferu blisku onoj koju ima *Brana na Pacifiku*. („Kada pišem od istog sam ludila kao u životu. Pridružujem se gomili kamenja kada pišem. Kamenju Brane“.¹²)

„Novi Autobiograf ne zna gdje se nalazi niti kuda ide, i zbog toga počinje da piše“¹³ – pojašnjava francuski književni kritičar Rože-Mišel Alman (Roger-Michel Allemand). Dirasova nam potvrđuje da, bez obzira na neznanost puta, nikad nije kasno krenuti u potragu za sobom; za nju bismo mogli reći da ju je istinski započela u svojoj sedamdesetoj godini, kada je, poslije svih romana u kojima se skrivala iza likova o kojima je pisala, u svoje djelo konačno uvela prvo lice jednine, i time u njemu napravila novu podjelu uloga kojoj je ostala vjerna do svoje smrti. Iako su neki njeni romani iz poznog stvaralačkog perioda napisani u trećem licu jednine (*Ljetnja kiša*, *Ljubavnik iz sjeverne Kine*), prisustvo Dirasove živo je van glavnog teksta, to jest u predgovorima, bilješkama i pogovorima koji ga prate. Pojava toga „okolnog“ teksta, to jest parateksta, podsjeća nas na činjenicu da djelo nastaje u činu u kom ga spisateljica stvara; vezu između njih nikada ne možemo da prekinemo, a samim tim ni da izbjegnemo egotističku dramu čiji svjedoci postajemo.

Fenomen hipertekstualnosti uopšten je u djelu Dirasove i uglavnom se ispoljava u okviru jedne zatvorene cjeline kakvo je njeno djelo. Tako roman *Ljetnja kiša* funkcioniše kao hipertekst filmu *Djeca* (*Les Enfants*). U pogovoru toga romana spisateljica otkriva kako je nekoliko godina film za nju bio jedina moguća naracija priče, ali da je, često misleći na filmske likove koje je napustila, u jednom trenutku počela da piše o njima. Poznato je da je stvaralački potencijal Dirasove, pored književnosti, usmjeren i na film; samim tim nije čudno kada u njenom opusu naidemo na književnu i filmsku verziju jedne iste priče. Osvrnemo li se na prvu fazu njenog stvaralaštva, u *India Song*-u (*India Song*) i *Ženi sa Ganga* (*La femme du Gange*) prepoznaćemo filmske reprize *Vicekonzula* (*Le Vice-consul*).

Hipertekstualnost se najviše ispoljava kroz trilogiju koju sačinjavaju knjige *Brana na Pacifiku*, *Ljubavnik* i *Ljubavnik iz sjeverne Kine*. Tako je *Brana* hipertekst romana iz 1984. godine koji kao svoj hipertekst ima posljednji roman iz te trilogije.

¹² *Ibid.*, 24. („Quand j'écris je suis de la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage“.)

¹³ Preuzeto iz : Véronique Govet, *Le métissage chez Marguerite Duras et Hanif Kureishi : Réhabilitation du concept de différence*, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2008, p. 16. („le Nouvel Autobiographe ne sait pas où il est et où il va, et c'est pour cela qu'il se met à écrire“.) Vidjeti na : <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/> [13.03.2013.]

Opsesivne teme autorke u sva tri romana ostaju iste; forma je ta u kojoj se ogledaju najveće promjene (od klasičnog romana do skripta za film) i koja pojedinim aspektima priče dozvoljava da se različito ispolje. Naravno, Dirasova vremenom mijenja mnoge detalje koji su u vezi s njenim djetinjstvom provedenim u Indokini (treba uzeti u obzir vrijeme kada su romani nastali – prije ili poslije smrti njene majke), a logično je da najviše razlika postoji između *Brane* i ostala dva romana. Dovoljno je baciti pogled na glavnu junakinju da bismo se u to uvjerali – u prvom romanu je to šesnaestogodišnja Suzana koja se u potpunosti potčinjava normama koje joj nameće porodica; u *Ljubavniku* i *Ljubavniku iz sjeverne Kine* glavna junakinja nema ime, ali je oba puta prikazana kao djevojčurak (od petnaest i po godina u prvom, i četrnaest i po godina u drugom romanu) koji nikako ne pristaje da radi ono što se od nje očekuje. U *Stvarnome životu* (*La Vie matérielle*), Dirasova otvoreno priznaje da u njenom životu postoje dvije djevojčice, to jest dvije mladalačke verzije nje same – ona iz *Brane* i ona iz *Ljubavnika*. Najveću transformaciju doživljava lik Kineza; izgleda da je vrijeme uticalo da njega Dirasova sve više idealizuje. U *Brani*, on je ružni g. Džo („Istina je, figura nije bila lijepa. Imao je uska ramena, kratke ruke [...] Kada je ustao, vidjelo se da je baš ružno građen“¹⁴), a u *Ljubavniku iz sjeverne Kine* autorka upućuje na razlike koje taj muški lik nosi sa sobom od prvog do drugog *Ljubavnika*, što je u suprotnosti sa načinom na koji tretira svoj mladalački lik: „Iz crne limuzine izašao je muškarac drugačiji od onoga iz knjige [*Ljubavnika*], jedan drugi Kinez iz Mandžurije. Malo se razlikuje od onoga iz knjige: snažniji je od njega, manje se plaši od njega, smjeliji je“.¹⁵ Suzanin predmet ljubavi u *Brani* nije g. Džo, već je to Džozef, njen stariji brat; ona njega poredi sa svim muškarcima koje upoznaje, ali nijedan ne odgovara idealu koji on predstavlja. U obje verzije *Ljubavnika*, predmet ljubavi mlade Dirasove jesu njen mali brat, Kinez i Elen Lagonel; paralele među njima su mnogobrojne – mali brat i Kinez su naročito slični po svojoj fizičkoj građi, a za Elen Lagonel bi se moglo reći da predstavlja njihovo ovaploćenje u ženskom obliku.

Dirasova je za svoga života *Branu* uvijek predstavljala kao djelo iz njenog opusa koje je najviše autobiografsko; do kraja nije predstavljala da izjavljuje da taj tekst ne pripada književnosti, već nečem što je suviše blizu proživljenom iskustvu. Pa ipak, vidjeli smo koliko ga je ona istovremeno is-

¹⁴ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950, pp. 42–43. („C’était vrai, la figure n’était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts ... Debout il était nettement mal foutu“.)

¹⁵ *Ibid.* („De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre [*Amant*], un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d’audace“.)

pravljala. Na hipertekstualnom nivou za nju sve postaje jedna velika igra koja joj omogućava da stvori upečatljivi mit o sebi.

Metatekstualnost je kod Dirasove veoma složen fenomen koji se ispoljava na više različitih načina. On, po teoriji teksta, može da ima dva osnovna oblika – unutrašnji (kada tekst komentariše sam sebe) i spoljašnji (kada tekst komentariše drugi tekst, pripadao on istom piscu ili ne), i oba pronalazimo u spisateljicinom djelu; opšte je poznato da je Dirasova veliki komentator svojih umjetničkih ostvarenja. Ona ima naviku da komentariše unutar samih romana, gdje nam kroz pripovijedanje naratora ili razmišljanja likova otkriva osnovne mehanizme svog pisanja, stvarajući na taj način izvjesni *mise en abyme* koji se poklapa sa onim što je Dalenbah definisao kao autotekstualnost. Primjećujemo da katkad među različitim transtekstualnim nivoima ne postoje jasno utvrđene granice. Tekstovi Dirasove su, dakle, sposobni da izgrade svoj sopstveni kritički komentar, i često se ne odnose samo na priču koju čitamo, već na spisateljčinu cjelokupnu koncepciju pisanja: „Ponekad, kada pričamo zajedno, to je isto tako teško kao da se umire. [...] To otkrivam sa ovom pričom koju imam sa vama: pisati, to znači takođe, nesumnjivo, brisati. Zamjenjivati“.¹⁶

Djela koja sadrže najviše autorkinih komentara o njenim ostalim djelima jesu *Stvarni život* i *Pisati (Écrire)*. Istovremeno, postoji cijeli jedan korpus radio-televizijskih razgovora u kojima Dirasova govori o sebi i svom umjetničkom stvaralaštvu.

U *Stvarnom životu* čitamo da je, pišući *Ljubavnika*, Dirasova imala osjećaj da „otkriva“ („Kako govoriti o tome, kako opisati to što sam poznavala i što je bila tamo u jednom kvazi tragičnom odbijanju da pređe u spis, kao da je to nemoguće“¹⁷). Na jednom mjestu ona komentariše reakciju pojedinih muškaraca na vezu između „male bjelkinje“ i „kineskog ljubavnika“ – za njih je bilo nemoguće da je prihvate, jedna takva veza im se doimala odbojnom. Pa ipak, spisateljica smatra da većinu taj par iz knjige „ispunjava neočekivanom željom koja dolazi s početka vremena, iz srži muškaraca“¹⁸, željom za incestom i za nasiljem.

¹⁶ *Emily L.*, p. 23. („Certaines fois, quand nous parlons ensemble, c’est aussi difficile que de mourir. [...] Je découvre ça avec cette histoire que j’ai avec vous : écrire, c’est ça aussi, sans doute, c’est effacer. Remplacer“.)

¹⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P. O. L., Paris, 1987, p. 31. („Comment parler de ça, comment décrire ce que je connaissais et qui était là dans un refus quasi tragique de passer à l’écrit, comme si c’était impossible“.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 43. („[Le couple du livre] les remplit d’un désir inattendu qui arrive du fond des siècles, du fond des hommes“.)

Dirasova *Ljubavnika* poredi sa svojom knjigom *Bol* po istoj emociji koju obje nose u sebi: „Ona [emocija] odjekuje u tim knjigama“¹⁹. Spisateljica ne zaboravlja da spomene ni mnoge druge svoje romane: *Ljeto 80-e* (*L'Été 80*), *Vicekonzula*, *Plave oči crnu kosu* (*Les yeux blesu cheveux noirs*), *Branu na Pacifiku* – ovu posljednju smatra „nedodirljivom knjigom“ u kojoj je sve postalo sastavni dio prvobitne priče koja je nestala (usljed nužnih „prerušavanja“ i „zamjenjivanja određenih ličnih činilaca nekim drugim koji su manje izazivali znatiželju čitaoca“²⁰), da bi se potom opet pojavila u *Ljubavniku*. Dirasova čak ne zaboravlja da spomene ni svoj nezavršeni roman *Prevaren čovjek* (*L'homme menti*), koji je već evocirala u *Prostitutki sa normandijske obale*.

Čitanje *Stvarnoga života* nam pomaže da shvatimo kakav je spisateljicin stav o njenim sopstvenim romanima. Ona njih smatra veoma teškim za čitanje, naročito *Ljubavnika* i *Bolest smrti* (*La maladie de la mort*). U njihovom slučaju, „radi se o intimnom odnosu, između knjige i čitaoca. Žalimo se i plaćemo, zajedno“²¹.

U djelu *Pisati* se naročito spominju raniji romani Dirasove – *Vicekonzul*, na koga je spisateljica imala naviku da misli često, i *Aban Sabana David* (*Abahn Sabana David*), jedna od njenih najdražih knjiga. Nezaobilazna je i spomen *Lole V. Štajn*. „Malu luđakinju“ niko ne može da upozna, ni čitalac ni njen tvorac, a sve lijepo što je Lakan (Jacques Lacan) rekao o Loli, Dirasova nikada nije u potpunosti razumjela. „Bila sam preneražena Lakanom“²² – priznaje, citirajući njegovu rečenicu koja je za nju postala jedna vrsta principijelnog identiteta: „Ona ne smije da zna da piše to što piše“²³.

„Dirasovski metatekst se ne predstavlja kao jedno određeno znanje i tu, kao i drugdje, Dirasova dekonstruiše znanje, ne oklijevajući da iznese obavještenja koja su na ivici kontradiktornog“²⁴ – ističe Izabela Dona-Dosen (Isabelle Doneux-Dossaint) u svojoj studiji koja se bavi romanesknim dijalogom kod spisateljice, i zaključuje da se čitav metatekstualni fenomen kod nje odnosi na pisanje i sve poteškoće koje ono sa sobom nosi.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89. („Elle [l'émotion] résonne dans ces livres-là“.)

²⁰ *Ibid.*, p. 88. („le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur“.)

²¹ *Ibid.*, pp. 119–120. („Il s'agit d'une relation privée, entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble“.)

²² Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 20. („J'étais abasourdie par Lacan“.)

²³ *Ibid.* („Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit“.)

²⁴ Isabelle Doneux-Daussaint, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras: un essai de pragmatique narrative*, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 2004, p. 72.

3. Filozofija pisanja kao krajnji metatekst

Dirasova u svim knjigama iz svoje posljednje spisateljske faze pokazuje svu svoju strast prema pisanju kome se manijakalno predaje, zatvarajući se u svoju „kulu od slonove kosti“ – upotrijebimo izraz naročito blizak pjesnicima XIX vijeka. Pisanju prethodi samoća; ona za spisateljicu znači „ili smrt ili knjigu“. Dirasova će uvijek izabrati ovo drugo, znajući da, koliko god pokušavala, nikada neće uspjeti da otkrije zbog čega ljudi pišu ili ne pišu, kao ni šta bi to što je napisano tačno trebalo da predstavlja („Mnogo sam govorila o napisanom. Ne znam šta je to“²⁵). Njeno pisanje se često otima kontroli („To daleko ide, pisanje... Sve dok se ne završi. Ponekad je to neizdrživo. Najednom sve dobija smisao u odnosu na napisano, to je da se poludi“²⁶) i čini da čovjek podivlja („Pridružujemo se divljaštvu od prije života. I uvijek ga prepoznamo, to je divljaštvo šuma, staro kao vrijeme“²⁷). Spisateljica nas uči da moramo biti jači od sebe da bismo pisanju uopšte pristupili, da moramo biti jači i od toga što pišemo. A kada u knjizi *To je sve* pisanje poredi sa plesom i muzikom, ona se približava Valerijevoj (Paul Valéry) ideji koja poeziju izjednačava sa tim aktivnostima – oni su slični po snazi koju posjeduju u trenutku svog „izvršenja“. Podsjetimo da je Valerijeva pjesma *Slavopjev stubovima* (*Cantique des colonnes*) istinska himna arhitekturi, muzici, plesu, poeziji i matematici, koji zajedno naš životni elan vode ka božanskoj perfekciji. Takođe, dirasovsko pisanje se predstavlja kao nešto što nikada nije završeno, što je opet u skladu s Valerijevim shvatanjem da jedna pjesma nikada ne može biti završena, već samo ostavljena. Dirasovu je lako uporediti i sa učiteljem ovog istaknutog francuskog pjesnika, Stefanom Mallarmeom (Stéphane Mallarmé), jer ona u svom pisanju često dotiče samu granicu, ispitujući domašaje onoga čemu se prepušta, i tako se približava tišini – „deverbalizovanom svijetu koji je jedini sposoban da bude povezan sa istinom bića“²⁸. Nije li to upravo ono što Mallarme radi u svojoj poeziji, a naročito u pjesmi *Bacanje kocke nikad neće ukinuti slučaj* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*)? Njih dvoje na sličan način pokušavaju da dopru do apsoluta. Ali, granicu koja postoji nije moguće preći, budući da nju nameće sama egzistencija čovjeka. Unutar te granice pisanje se često doima kao katarzičan čin, kao liječenje od

²⁵ *La Vie matérielle*, p. 37. („J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est“.)

²⁶ *Écrire*, p. 25. („Ça va loin, l'écriture... Jusqu'à en finir avec. C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou“.)

²⁷ *Ibid.*, p. 24. („On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps“.)

²⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Editions Universitaires – Université de Boeck, Bruxelles, 1989, p. 66. („un monde déverbalisé seul susceptible d'avoir rapport à la vérité de l'être“.)

te iste egzistencije, to jest svih boljki koje ona izaziva u čovjeku; pa ipak, to nije slučaj sa pisanjem Dirasove. Kod nje su stvari obratno postavljene. Ona izgleda kao da je osuđena da vječito piše, nezavisno od bilo čega što bi na to moglo da utiče. Pisanje je samo po sebi, dakle, boljka bića, a ne lijek. A kako u njemu ona nastoji da barem pomjeri granicu riječi, tražeći iza nje smisao koji je nemoguće spoznati u ovozemaljskom, prinuđena je da se suoči sa vlastitom nemoći. Ona ujedno postaje svjesna i nemogućnosti da dočara svoju ličnu dramu. Njen poraz je logičan, i jedini mogući ishod.

Po riječima spisateljice, mjesto gdje nastaje pisanje jeste „crna soba“. Pridjev koji prati imenicu u sebi nosi jasnu simboliku – crno se povezuje sa mističnim sferama, ali i s umiranjem; napomenemo li da pisanje za Dirasovu, između ostalog, znači i „umrijeti za sebe“ („mourir à soi“), biće nam jasniji njen odabir riječi u gorepomenutoj sintagmi. Crno nije boja već odsustvo boje koje ona često koristi, ako ne izdvojeno, onda u kombinaciji sa plavom bojom (*Plave oči crna kosa*, „crna i plava“ muva iz eseja *Pisati*, „plave i crne“ vode koje teku u romanu *Emili L.*). O „crnoj sobi“ spisateljica piše u romanu *Jan Andrea Štajner*; upravo u njoj se govori o nezamislivim stvarima koje se potom bilježe: o ljetnjim događajima, o nepravdi, o djetetu i njegovoj vječnosti, koja zapravo predstavlja „vječnost malog brata preko smrti“²⁹, a o kojoj Dirasova govori u *Ljubavniku*. „Vječnost djeteta je, takođe, i vječnost „male bjelkinje“ kroz mnoge romane, a samim tim i spisateljicina sopstvena vječnost kroz književnost.

Na kraju, naglasimo da je kod Dirasove pisanje često paradoksalan čin u kom ona „stvara destrukciju“. Hamida Drisi (Hamida Drissi) nam daje pojašnjenje toga oksimorona: „Pisac uništava da bi se oslobodio suvišnog, da bi pročistio biće i učinio da u njemu preovlada samo suština“³⁰. Spisateljica, dakle, svjesno dekonstruiše, da bi potom mogla da rekonstruiše. Ona svoje djelo posmatra kao prostor za transformaciju koji biću dopušta prelaz iz jedne u drugu dimenziju. Pozitivna strana destrukcije je što ona olakšava pristup praznini koja, po orijentalnoj mudrosti, vodi u spokoj. Treba napomenuti da praznina („šunjata“) u budizmu nije isto što i ništavilo. „Prazna realnost“ za budiste jeste realnost u kojoj se pomjeraju granice, što će reći da stvari u toj realnosti treba posmatrati i shvatiti u relaciji sa onim što nisu, isto kao i sve suprotnosti (dobro i zlo, život i smrt) – tek tada je moguće vidjeti ih kao uzajamno zavisne. Ako je pisanje kod Dirasove okrenuto ka spoljašnjem, ono

²⁹ Margerit Diras, *Ljubavnik*, prevod – Muhamed Nežirović, Vijesti, Podgorica, 2003, str. 91. („l'éternité du petit frère à travers la mort“.)

³⁰ Hamida Drissi, *L'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne*, Université Paris-Est, Paris, 2008, p. 428. („L'écrivain détruit pour se débarrasser du superflu, pour purifier l'être et faire en sorte que ne subsiste de lui que l'essentiel“.)

jeste takvo samo da bi zašlo u unutrašnje; bilo da ono predstavlja nastojanje ka okretanju od sebe ili ka sebi, u centru se stalno nalazi jedno egotističko *ja* oko koga se sve okreće.

Vidjeli smo da dirasovska transtekstualnost, na kom god nivou da se javlja, objelodanjuje uvijek iste namjere – opsesivno vraćanje sebi. Kada spisateljica smješta svoj lik u sam vrh književnosti, ona zapravo daje jednu narcističku viziju sebe. Takođe, komentarišući pisanje kroz svoje tekstove, ona pribjegava krajnjem vidu metatekstualnosti iz koga se rađa njena sopsstvena filosofija. Moglo bi se pomisliti da je glavni predmet njenih knjiga samo pisanje. Pa ipak, ukoliko se piščevo *ja* izjednači sa pisanjem, kao što je to slučaj sa Dirasovom, onda postaje jasno da kod nje glavni predmet knjige može da bude samo ona sama.

Bibliografija

- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Editions Uiversitaires – Université de Boeck, Bruxeles, 1989.
- BARTHES, Roland, „Théorie du texte“ in: *Encyclopaedia universalis*: <http://www.universalis.fr/>
- DONEUX-DAUSSAINT, Isabelle, *Le dialogue romanesque chez marguerite Duras: un essai de pragmatique narrative*, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 2004.
- DRISSI, Hamida, *L'œuvre de Marguerite Duras ou l'expression d'un tragique moderne*, Université Paris-Est, Paris, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- DIRAS, Margerit, *Ljubavnik*, prevod – Muhamed Nezirović, Vijesti, Podgorica, 2003.
- DURAS, Marguerite, *C'est tout*, P. O. L., Paris, 1995.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.
- DURAS, Marguerite, *Emily L.*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1987.
- DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, P. O. L., Paris, 1987.
- DURAS, Marguerite, *Outside*, P. O. L., Paris, 1984.
- DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950.
- DURAS, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, Gallimard, Paris, 1992.
- GOVET, Véronique, *Le métissage chez Marguerite Duras et Hanif Kureishi : Réhabilitation du concept de différence*, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2008.
- MAŠIREVIĆ, Ljubomir, „Kultura intertekstualnosti“ in: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, broj 11–12, Beograd, 2007, str. 421–431.

Jovana SLIJEPČEVIĆ

TEXTUAL EGOTISM OF MARGUERITE DURAS

The author of this paper engages in textual analysis of Marguerite Duras's novelist creations and aims to explore the writer's mania of pursuing herself – egotism – at all transtextual levels. To start with, the author presents a short overview of textual theory, which is then followed by a special emphasis on Duras's extremely coherent literary creation. In fact, it can be viewed as a set of mutually related texts which achieve their intention only when observed as a whole, and which manifest her egotism in the most expressive way.

Key words: *Marguerite Duras, egotism, writing, text, transtextuality*