

Diana Koloini

"Pisava sem jaz sama"

Marguerite Duras: MODERATO CANTABILE

Prevedel Stane Ivanc. Spremno besedo napisal Primož Vitez.

ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1997. (Knjižna zbirka Beletrina)

Z romanom *Moderato cantabile* smo ob uprizoritvi *La Musice* v Mali Drami SNG in lanski izdaji *Bolečine* v slovenščini končno le dobili malo obširnejši vpogled v pisanje ene najpomembnejših francoskih avtoric tega stoletja. Ustvarjalni opus Marguerite Duras (1914-1996) je naravnost impozanten: poleg proze (v slovenščini še *Boj z morjem*, rahlo nenavaden prevod naslova *Un barrage contre le Pacifique* iz leta 1958, in *Ljubimca*), dramatike, ki jo je praviloma tudi sama postavljala na oder (*Savannah Bay*), del, v katerih se fikcija staplja z esejistiko (kakršno je pisala v zadnjem obdobju), člankov in intervjujev za najrazličnejše časopise (zbrani so v več knjigah) je pisala tudi filmske scenarije in sama režirala filme (sedemdeseta leta je v celoti posvetila filmu, knjige, ki jih je izdajala v tem času, so naslovljene kot proza/gledališče/film – večji del njenih filmov je bilo mogoče videti ob retrospektivi v ljubljanski Kinoteki pred nekaj leti).

Za Durasevo velja, da je vedno pisala o istem: v središču njenih zgodb naj bi bila le moški in ženska, zapletena v nemogoče ljubezensko razmerje.

Tudi velja, da je avtoričino pisanje vselej tesno povezano z njenim osebnim življenjem (vse do trditve, da naj bi bila vedno pisala samo o sebi) – na oboje opozarja tudi Primož Vitez v spremni besedi k *Moderato cantabile*. In vendar bi o treh tekstih, ki smo jih pravkar dobili, ne bilo mogoče trditi, da prinašajo isto; čeprav se ne izmikajo "kanoničnemu" okviru Duras, vsakega posebej odlikuje na novo odkrita pisava, drugačna tematika, ki vsakič izpisuje svoj svet.

K stereotipu o nenehnem pisanju o sami sebi je gotovo pripomogla tudi Marguerite Duras sama, ki je v zadnjih letih zelo pogosto in zelo obširno govorila o svojem življenju, vse do razgaljanja najintimnejših in navadno skrivanih detajlov (od razmerja s petintrideset let mlajšim homoseksualcem do težav z alkoholom in številnimi detoksikacijskimi kurami ... o teh "banalnostih" svoje zasebnosti je javno govorila tako rada, da so ji nekateri pripisovali, da fabulira in načrtno mitologizira svojo lastno podobo boemke). Razlog, da se je težko izmakniti čaru zgodbic o njenem osebnem življenju, pa je verjetno tudi to, da Pariz petdesetih in šestdesetih let, v katerem je napisala večji del svojega opusa, pomeni nostalgичno podobo mitičnega intelektualno-umetniškega središča, kakršnega današnji svet ne pozna več (na Saint-Germain-de-Pres, kjer v prostorih nekdanjih sloviti knjigarn zdaj odpirajo butike razni Armaniji, je M. D. živela v neposredni sosesčini s Sartrom in Beauvoirjevo, v njenem stanovanju se je zbirala levičarska elita ...).

V njenem ustvarjalnem opusu trenutek, ko se je odločila odkrito in brez izmikanja pisati o sebi, zaznamuje *Ljubimec* (*L'Amant* iz leta 1984). Ta nesporno najslavnejši in najbolj prodajani roman je njena prva prvoosebna pripoved. Komentatorji njenega dela so se precej ukvarjali z vprašanjem, kaj je v njem takega, da je cenjeno, a za široko publiko preveč sofisticirano in intelektualistično avtorico nenadoma prestavil v krog najbolj prodajanih piscev – prvoosebna pripovedi, škandaloznost zgodbe o ljubezenskem razmerju med revno mladoletno belko in bogatim Kitajcem, ekso-tičnost okolja nekdanje Indokine in intimno problematizirani rasizem – zavračajoč kriterij popularnosti, so se pri tem večinoma strinjali, da ne sodi med njena najboljša dela. Pri tem je morda vredno omeniti, da se je Marguerite Duras z *Ljubimcem* vrnila k obdobju svojega življenja, ki ga je drugače – bolj realistično in manj erotiko poudarjajoč – opisovala že

v *Boju z morjem*. Ta roman je 1950 menda za las zgrešil Goncourtovo nagrado (z njo je ovenčan *Ljubimec*); moteči las pa je zdrsnil z njene levičarske glave, izrula ga je protikolonialistična in protikapitalistična politična ostrina. Zaradi te so tudi naklonjeni kritiki v petdesetih v njeni pisavi presenečeno razbirali izrazito "moški jezik" – kakšen paradoks, če vemo, da so jo pozneje slavili prav s formulo "ženske senzibilnosti". Marguerite Duras je svojo marginalno pozicijo (pisateljice, ki je otroštvo preživela v koloniji, se družila z vietnamskimi otroki, izobraževala v šoli za revne in šele v študentskih letih prišla v evropsko kulturno središče, kot tujka – pozneje je gotovo zavestno gojila ambivalentnost svoje odmaknjene pripadnosti francoski kulturi, saj se je označevala s "kreolskostjo", in gotovo ni naključje, da njen stilistično izbrušeni jezik ne ustreza povsem pravilom francoske slovnice) in upiranje slehernim avtoritetam, političnim in literarnim (v svoj krog so jo hoteli pritegniti zlasti predstavniki novega romana), lahko uspešno uveljavila samo z "intimizmom" in "specifičnostjo ženske pisave", ki sta paradoksalno zameglila njeno političnost (tej pa se sama nikoli ni odpovedala).

A kljub vsemu *Ljubimec* seveda ni avtobiografija (Marguerite Duras je celo načelno zanikala možnost avtobiografije kot kronologije življenja) niti ne samo ljubezenska zgodba iz avtoričinega lastnega življenja; odkrivanje pisave je v njem vsaj tako pomembno kot doživetje spolnosti. Vsebinsko romana je avtorica sama povzela v značilno formulo: "Edini predmet knjige je pisava. Pisava sem jaz sama. Torej sem jaz knjiga."

Nekateri domnevajo, da jo je prav uspeh tega "obrata" k prvoosebni spodbudil, da je v naslednjem letu izdala dnevnik iz obdobja ob koncu druge vojne z naslovom *Bolečina* (*La Douleur*, 1985). Marguerite Duras se je potrudila, da je tudi glede nastanka in nekajdesetletne "pozabe" tega dela zgradila mali mit: češ da se ne spominja, kdaj ga je napisala, a ga ni mogla pisati, ko se je dogajal; češ da je pozabila nanj in je bila v hiši, v kateri je bil spravljen, poplava ... (to naj bi bil še eden izmed njenih "trikov", celotna zgodba o nastanku načrtna mistifikacija, pa vendar se zdi nemogoče, da bi ga napisala šele v osemdesetih ...). A vse to je pravzaprav nepomembno. Nesporno je *Bolečina* tekst, ki s prav brutalno avtentičnostjo razgalja neko obdobje iz osebnega življenja in neki zgodovinski trenutek. Dnevnik, ki izpisuje doživljanje konca vojne, čakanje

na moževo vrnitev iz koncentracijskega taborišča in njegovo malodane čudežno rešitev, do poslednje nianse razkriva misel in občutje, tudi fizično stanje ženske, ki ga piše. Pa tudi njeno percepcijo političnega sveta, ki ga zaznamuje hipokritično ravnanje vzpostavljajoče se oblasti do žrtev vojne, na katerih gradi svoj moralni kapital. Ali je to iskrena ali literarizirana podoba Marguerite Duras, je konec koncev kaj malo pomembno.

V tesnobi čakanja, negotovosti in strahu, da je on morda že mrtev, je bolečina, izpisana v dnevniku, tako intenzivna, da bralca preplavi z močjo, ki jo uspe doseči malokateremu literarnemu delu. Iz dneva v dan isto, ob vsakem srečanju, slehernem dogodku, z vsako novo vestjo, isto: grozljivo intenzivna zavest o bližini njegove smrti, ki njej, ki čaka, ne pušča nobenega življenja več. Ta zavest je gotovo samouničevalna, a misel na lastno smrt se ob njej kaže le kot nedovoljena tolažba (junakinja vsaj enkrat zapiše, da bo po moževi vrnitvi sama zagotovo umrla). Bralca včasih že obide želja, da bi jo obtožil pretiravanja, in vendar je njena pisava tako resnična, da se ji ni mogoče izmakniti: do kraja razgaljena obsedena misel; čustvo nikoli ni neposredno izpostavljeno, temveč živi v tej obsedenosti in seveda prek telesa – v fiziološki neznosnosti z mislijo izmučenega telesa. Z moževo vrnitvijo se razgaljanje zgolj stopnjuje: bolečino njegovega razkrojenega telesa, v katerem skoraj ni več misli, doživljamo skupaj z njo, v njeni pozornosti na sleherni detajl, od srhljivega poželenja po hrani do smrdečih telesnih izločkov. Zdi se, da je prav v tem grozo zbujujočem smradu izrisana poslednja podoba vojne. Vojna, med katero je sodelovala v odporiškem gibanju, je (kot sicer velja za večino piscev njene generacije) temeljno zaznamovala razumevanje sveta Marguerite Duras. Njen pogled pa nikoli ni nedvoumen, kaj šele enostranski: paradoksalnost njenega lastnega angažmaja z neverjetno odkritostjo problematizira v kratki prozi, ki je izšla skupaj z dnevnikom. Pri tem pa je dovolj nenavadno, a simptomatično, da je njen siloviti pesimizem določilo ne toliko neposredno doživetje kot zavest o dveh najhujših zločinih: koncentracijskih taboriščih in atomski bombi (kot kasneje tudi alžirska vojna ...).

Morda je v skrbi za tega moža ubesedena največja ljubezen, o kateri je zmogla pisati – kako nas potem preseneti, ko tik pred koncem, potem ko je že rešen, njemu in dnevniku skoraj mimogrede pove, da se je že davno odločila za ločitev. Ker hoče otroka z drugim moškim, nekom, ki je bil

v celotni pripovedi navzoč kot senca. To je eden najčistejših paradoksov ljubezni Marguerite Duras. Povsem enostaven, brez pojasnjevanj in brez slehernega načelnega razpredanja o "nemogućnosti ljubezni".

Ob tem se zdi skoraj banalno opozarjati, da je ljubezen pri Marguerite Duras vedno povezana z zavestjo o smrti. Nikoli ne pojasnjuje, zakaj naj bi bilo nemogoče uresničiti ljubezen in živeti v njej, česa takega niti ni trdila. Pa vendar je to ne le zakon njenih zgodb, temveč tudi najgloblja resnica ljubezni, ki jih je izpisovala v svojem obsežnem opusu. V scenariju za slovit film *Hirošima, ljubezen moja* (režiserja Alaina Resnaisa, 1959) je okvir zgodbe in tudi resnica ljubezni prav neizmerno veliko mrtvih v vojni (njen domnevno čisti "intimizem" pa pod vprašaj postavlja že to, da prav zaradi nedvoumne obsodbe ameriške agresije filma niso smeli predvajati na canneskem festivalu). V *Ljubimcu* je smrt navzoča kot staranje in izguba obraza; šele ta izguba omogoči pripoved o neizmerni čutnosti mladostne ljubezni. V pretanjenosti dramskega dialoga *La Musica* smrt nenehno brni v ozadju; da sta poskus samomora in načrt umora zgolj banalizacija in pobeg pred smrtjo kot resnico o neznosnem polomu ljubezni ... V *Bolečini* se ljubezen tako do kraja pretopi v skrb, da bi moža ubranila pred smrtjo, da ji po tem ne ostane nič drugega. In v *Moderato cantabile* je nasilna smrt neznane ženske pravo gonilo razmerja med protagonistoma.

V *Moderato cantabile* se srečamo s povsem drugačno pisavo. V *Bolečini* sta pisateljčina osebnost in življenje povsem razgaljena, tu pa največ pove z zamolki, elipsami in nelogičnimi preskoki. Vse ostaja v fragmentih, nedorečenosti in skrivnosti. Pripoved je stkana iz impresionističnih slik, pretrganih dialogov, nepotrjenih domnev in predpostavljenih predsodkov. V *Bolečini* je svet artikuliran prek ene same misli – naj je ta obsedena in opredeljena z osebnim problemom, vendarle izpisuje koherentno podobo sveta. V *Moderato cantabile* pa je celostna samo še atmosfera, ki jo ustvarjajo nepovezani zvoki in premene svetlobe: sonatina, ki jo pri klavirski lekciji igra junakinjin sin (v sonatini, ki daje tudi naslov romanu, je zajet osrednji paradoks celotne zgodbe: s prepričanjem, ki ga ni mogoče pojasniti, pa vendar se z njim strinja tudi samovoljni fantek, da je v glasbi nekaj posebno lepega, in zoprno sitnostjo, ki spremlja drill učenja), sirena, ki oznanja konec delovnega dne, hrup iz pristanišča, banalni pogovori v gostilni in doma ... Svet oblikujejo nepričakovana toplota sonca,

spremenljivost oblakov in vonj cvetočih magnolij. Zgodba protagonistov, ki se pleče v tem ozračju, pa je razpršena v drobce. Kar se zgodi, se zgodi v preskokih med njimi, in to lahko zgolj slutimo. Usoda njunega razmerja je prejkone ta, da se nikoli ne bo zgodilo. Spočne in vodi pa ga skrivnost – tuja skrivnost, ki postane predmet njunih domnev.

Moderato cantabile, nastal 1958, je eno izmed del, ki Marguerite Duras najbolj približujejo novemu romanu. Nepovezana pisava in nedorečena zgodba z odlomki objektivističnih opisov – ki pa tu ne stopnjujejo samo halucinantnosti, ampak tudi nestandardno emocionalnost – gotovo dajeta misliti na literarno šolo, ki ji Marguerite Duras nikoli ni hotela pripadati. Morda je tudi zato roman pozneje predstavila v okvir svoje lastne "mitologije": ko je izpovedala, da ga je napisala v obdobju nekega strastnega in temačnega razmerja, v katerem naj bi bila blizu nasilja, zločina in smrti (in med katerim naj bi se bila, tako kot Anne Desbaresdes, naučila piti); da je nedorečenost, temeljna karakteristika romana, posledica hotenega prikrivanja, čeprav – in prav zato – je to delo, v katerem je največ nje same. Seveda pa je banalno s takim podatkom pojasnjevati skrivnost, ki tiči v jedru opisovane zgodbe. Prikritost in nejasnost sta prava vsebina želje Anne Desbaresdes in Chauvina, ženske in moškega, ki se srečata ob soočenju z nasilno smrtjo iz ljubezni.

Zločin pripada drugemu, neznanemu paru: v gostilni neki moški ubije žensko in zblazni od ljubezni do nje – tako sodijo ljudje, ki o paru nič ne vejo, dogodek do skrajnosti prignane intimne zgodbe se namreč zgodi pred očmi (kar najbanalneje) javnosti. Protagonista romana se zapleteta ob tem dogodku, kot da bi bilo – in potem tudi v resnici je – skozenj pretkano njuno lastno življenje.

Anne Desbaresdes in Chauvin pripadata različnima socialnima slojema in v malem mestecu se brez pretresljivega zunanega dogodka verjetno nikoli ne bi srečala (četudi pozneje postane jasno, da vsaj on zelo dobro ve zanjo, še iz časa, ko je bil zaposlen pri njenem možu). Oba pa sta vsak v svojem svetu na stranski poti: ona je tuja v razkošnem domu, in verjetno v svetu sploh; na življenje jo priklepa samo že skoraj neprimerna navezanost na malega sina; Chauvin, ki je brez pravega razloga in načrtov pustil službo, pa je tudi tujec v proletarskem okolju. Oba sta brez pravih ciljev ali vizij, vodi ju le neopredeljena želja. V smrti iz strasti, ki poseže v ustaljeno življenje mesteca, ugledata posebno skrivnost: nekaj groznega in tujega,

kar pa vendar nosi tudi lepoto in morda celo smisel; nekaj globoko usodnega, česar ni mogoče do kraja doumeti, pa vendar obeta neko posebno resnico.

Poslej je njuno bivanje usmerjeno v srečanja v gostilni (tam se zlasti ona, prostoru neprimerna ženska iz višje družbe, brez premisleka izpostavlja neodobravajočim pogledom mestne srenje), med katerimi skupaj odkrivata resnico o tej smrti – ki bo slej ko prej njuna lastna resnica. Resnica je pri tem zelo svojevrstne narave: konkretni podatki – ki jih je malo in so nezanesljivi, pa tudi to ni povsem jasno, koliko Chauvin ne manipulira z njo – niso nič pomembnejši od izmišljanja in njunih fantazij. Prav nasprotno, za fascinantno podobo drugega je še najpomembnejše, kaj ji pripišeta iz svojega lastnega, stvarnega ali namišljenega življenja. Njuno iskanje se nujno dogaja z nepovezanim stapljanjem tuje in lastne zgodbe, nepričakovanimi miselnimi in razpoloženjskimi preskoki, na robu katerih je mogoče čutiti bolečino, nasilje in brutalnost (vse do vulgarne psovke, ki je Marguerite Duras nikoli ne izpiše, da pa jo slišati v Anninem ugaslem pogledu).

V tej specifični pisavi ni mogoče doseči pravega spoznanja, stopnjuje se zgolj občutek omotičnosti, brezupnosti in izgubljenosti. Med njima se ne more zgoditi nič pravega. Očiten pa je Annin hitri in nezadržni propad: od vina, ki se ga s strastno samouničevalnostjo navadi v nekaj dneh, do obtožujočih pogledov, ki obetajo njen družabni polom. Paradoksalno je iz te pripovedi skoraj v celoti odmaknjen Annin mož, za katerega je vendarle jasno, da zagotavlja ne le njen družinski in socialni status, ampak bo prej ali slej določil tudi meje njenega ravnanja. In vendar hiša, v katero so jo poročili, nikoli ni poosebljena z njegovo pojavo. Šele v predzadnjem poglavju, ko v njej priredijo slavnostno večerjo, in šele potem, ko se podoba mestne elite prek Anninega pijanega pogleda spači v karikaturu, je prvič omenjen – prav simptomatično kot "eden izmed njih". A njegova podoba je povsem jasna, čez nekaj strani se pojavi v okviru vrat kot "senca, ki je še bolj zatemnila mrak v sobi"; to je ta, ki bo Anne prepovedal skrb za otroka in jo tako dokončno izgnal iz njenega življenja.

Med večerjo, ko se Anne s pijanostjo izloča iz svoje dosedanje družbe, se njena blodnja prepleta s Chauvinovo, ki kroži po okolici. Vendar bosta ostala ločena vsak na svojem koncu prepletajoče se želje. V očeh mesta sta sicer "prešuštnika", a skupaj ne moreta priti. Tudi njun prvi telesni dotik (še v zadnjem poglavju) ne prinese olajšanja niti potešitve; zgodi se kot

avtomatizem, paradoksalna obveznost, v kateri ni izpolnitve želje, temveč tujost in hlad. Njena želja je zapisana skrivnosti in nedosegljivosti. In skrivnosti je zavezana tudi avtoričina pisava. Z Anninim zadnjim stavkom na mesto sklepne resnice postavlja mračno enigmo (ko Chauvin, navezujoč se na tujo zgodbo, ki sta jo skupaj zasledovala, izreče željo, da bi bila mrtva, in Anne odgovori: "To je storjeno." – Kaj pomeni ta privolitev v smrt: napoved samomora, dogovor za umor, konstatacijo socialnega propada ali njeno željo?).

Kolikor toliko izkušen bralec sodobne literature bo *Moderato cantabile* brez dvoma postavil v okvir izpred nekaj desetletij. Ljubitelja filmske umetnosti (četudi ni videl ekranizacije Petra Brooka z Jeanne Moreau in Jean-Paulom Belmondom iz leta 1960) pa bo gotovo spomnil na francoski novi val in morda zgodnje Antonionijeve filme (*La notte*). Marguerite Duras je tu (zagotovo bolj kot v *Bolečini*) po tematiki in pripovednem načinu prepoznavno zapisana šestemu in sedmemu desetletju tega stoletja. In to brez pretenzij po stilni ostrini, kakršno je z novim romanom konceptualiziral Robbe-Grillet. Gotovo je škoda, da smo knjižno izdajo prevoda (ki ga je Stane Ivanc naredil že v šestdesetih) dobili šele zdaj. Pa vendar tu ni mogoče govoriti o kakršnem koli zastaranju. *Moderato cantabile* ostaja sveža, avtorsko izrazita in predvsem neizmerno subtilna literatura, ki jo je vedno vredno brati.