Dorota Rzycka

University of Nottingham Ningbo
School of International Communications

Prze-pisywanie siebie według Marguerite Duras: *Kochanek* (1984) opowiedziany na nowo w *Kochanku z Północnych Chin* (1991)

Literackie prze-pisywanie w swej nowoczesnej formie stało się ulubionym zabiegiem dwu grup pisarzy: odwołujących się do feminizmu i postkolonializmu. W przypadku obu umotywowanych ideologicznie nurtów strategia ta wzbogaca raczej wymowę socjologiczno-polityczną utworów niż ich warstwę artystyczną. Tezę tę dobitnie potwierdza *Kochanek z Północnych Chin*¹ (*L'Amant de la Chine du Nord*²), czyli ponownie opowiedziana przez Marguerite Duras jej własna powieść, *Kochanek*³ (*L'Amant*⁴).

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że literatura postkolonialna i feministyczna nie mają ze sobą wiele wspólnego. Jednak, analizując opowiadania ukształtowane pod wpływem tych odmiennych przecież ideologicznie szkół, szybko uświadamiamy sobie, że dominuje w nich ten sam temat: „represjonowana tożsamość”.

Prze-pisywanie feministyczne pojawiło się w krajach Zachodu jako uprzywilejowany sposób korekty i renarracji pamięci kulturowej. Jego pierwotną, założycielską misją było zdefiniowanie i ustanowienie zarówno języka kobiecego, jak i kobiecej literatury, które miały odzwierciedlać doświadczenie kobiety-czytelnika. Czytelniczki stały się świadome rozdzwieńku pomiędzy realiami swojego życia a ich literacką reprezentacją tworzoną przez pisarzy-mężczyzn. Feministyczna, krytyczna lektura doprowadziła do powstania strategii prze-pisywania feministycznego, w którym literatura – zdominowana w przeszłości przez mężczyzn – była (i nadal jest) prze-obrażana i tworzona na nowo tak, by zaproponować alternatywną,

---

¹ M. Duras, *Kochanek z Północnych Chin*, przeł. Z. Cesul, Warszawa 1995.

² M. Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris 1991.

³ M. Duras, *Kochanek*, przeł. L. Kałuska, Kraków 2007.

⁴ M. Duras, *L'Amant*, Paris 1984.

naprawczą wizję zreformowanego społeczeństwa ludzi równych bez względu nie tylko na płeć, ale także pochodzenie, rasę, religię itp.

Ideologiczne i pojęciowe podstawy kobiecego pisania zostały sformułowane przez Adrienne Rich i Hélène Cixous, które rozpoczęły debatę wokół literatury feministycznej w Stanach Zjednoczonych (Rich) oraz we Francji (Cixous) na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. „I am thinking how we can use what we have to invent what we need” – te dwa wersy z wiersza Adrienne Rich pt. *Leaflets* (*Ulotki*, 1969) ilustrują ideowy i sytuacyjny dylemat, w obliczu którego stanęła amerykańska pisarka. Później odkryła, że akt prze-pisywania przynosi rozwiązanie tego socjokulturowego impasu. W swoim przełomowym tekście „*When We Dead Awaken*”: *Writing as Re-Vision* (1971) uznała „re-wizję” za strategię posiadającą dla represjonowanej/stłumionej kobiecej tożsamości wartość terapeutyczną oraz naprawczą/korygującą.

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society⁵.

[Re-wizja – akt patrzenia wstecz, świeżego spojrzenia, wejścia w stary tekst nową krytyczną ścieżką – to dla kobiet coś więcej niż rozdział w historii kultury: to warunek przetrwania. Póki nie rozumiemy uwarunkowań, w których tkwimy, nie możemy poznać samych siebie. A dążenie do samowiedzy oznacza dla kobiety więcej niż poszukiwanie tożsamości: jest częścią odrzucenia autodestrukcji wpisanej w zdominowane przez mężczyznę społeczeństwo].

Cztery lata później Hélène Cixous pisze *Śmiech Meduzy* (*Le Rire de la Méduse*), gdzie stanowczo stwierdza, że „przeszłość nie może dłużej wytyczać przyszłości”⁶. Nie nawołuje do całkowitego zerwania z wcześniejszą tradycją męskiej literatury, ponieważ miałyby to poważne konsekwencje. Pisze: „Nie zaprzeczam, że skutki minionego są nadal obecne”⁷. Z drugiej strony, francuska pisarka nalega na zmianę: „Odmawiam jednak utwierdzenia ich przez powtarzanie; wyposażania ich w atrybuty nieugiętego przeznaczenia; mieszania biologii z kulturą. Musimy je uprzedzić”⁸.

W latach siedemdziesiątych XX wieku kobiety po raz pierwszy w historii otrzymały możliwość modyfikowania, negocjowania, a nawet dokonania

⁵ A. Rich, „*When We Dead Awaken*”: *Writing as Re-Vision*, „College English” 1972, nr 34 (1), s. 18.

⁶ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

realnej zmiany dynamiki relacji pomiędzy nimi a mężczyznami oraz społeczeństwem, co pozostawiło wyraźny ślad w literaturze. Liedeke Plate, hollenderska ekspertka, która prowadzi rozległe badania nad literaturą feministyczną, akcentuje następujące konkluzje:

Rewriting is not only *about* change; it *is* change. It transmutes the stock of narratives that serves to shape cultural identity and allows women writers to carve a space for the expression of female experience within literary tradition that they can legitimately claim their own. Challenging the authority of traditional representations (of the past, of women, of different roles in the past), it enables female authorship, facilitating women's access to print while satisfying their desire to supplement or correct the texts of the past⁹.

[Prze-pisywanie nie tylko *mówi o* zmianie, ono *jest* zmianą. Przekształca narracje, które służą kształtowaniu tożsamości kulturowej i pozwala pisarkom na wykrojenie z tradycji literackiej kawałka przestrzeni dla ekspresji kobiecego doświadczenia, o którym będzie można zasadnie powiedzieć, że istotnie jest ich własne. Kwestionowanie autorytetu tradycyjnych przedstawień (przeszłości, kobiet, odmiennych ról społecznych) umożliwia kobietom bycie autorkami, ułatwia im dostęp do publikowania, a jednocześnie jest spełnieniem ich pragnienia uzupełniania lub poprawiania tekstów z przeszłości].

Praktyka prze-pisywania jest silnie zakorzeniona również w literaturze postkolonialnej. Najlepszy tego przykład stanowi choćby kilka wersji opowiedzianej na nowo *Burzy* Shakespeare'a (wraz z najsłynniejszą stworzoną przez Aimé Césaire). Intencje stojące za *modus operandi* postkolonialnego prze-pisywania (które funkcjonuje również, co znamienne, pod terminem „pisania wstecz”) są bardzo podobne do celów przyświecających prze-pisywaniu feministycznemu. Pisarze postkolonialni opowiadają na nowo dzieła kanonu literackiego, aby dostarczyć ich krytycznej rewizji, jednocześnie jednak próbują uwolnić się od hipotekstów w taki sam sposób, w jaki dawne kolonie usiłują uniezależnić się od kultury swoich kolonizatorów. Diana Brydon i Helen Tiffin określają proces prze-pisywania europejskich tekstów przez pisarzy postkolonialnych mianem „strategii uzdrawiającej”¹⁰. Badaczki twierdzą, że literatura postkolonialna nie może być rozpatrywana jako „przedłużenie” literatury europejskiej, ale jako „przekorna i przeciwna” wobec niej¹¹. Ta sama formuła „strategii uzdrawiającej” znajduje praktyczne zastosowanie również w przypadkach prze-pisywania feministycznego; można ją też odnieść do tego, które zaproponowała Marguerite Duras.

Kochanek z Północnych Chin M. Duras respektuje wszystkie opisane wyżej cechy obu typów prze-pisywania, choć pojawia się tu pewna nowa

⁹ L. Plate, *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, London, 2011, s. 40.

¹⁰ D. Brydon, H. Tiffin, *Decolonising Fiction*, Aarhus 1993.

¹¹ Tamże, s. 78.

jakość. Francuska pisarka przepisuje bowiem swój własny utwór i stosuje przy tym zarówno feministyczne, jak i postkolonialne metody rewizji tekstu, by dokonać rewaloryzacji seksualnej i społecznej tożsamości swojej bohaterki, której wybory zdają się współgrać z jej własnymi. Jednocześnie używa prze-pisywania, by inaczej ukazać rasową i kulturową tożsamość postaci chińskiego kochanka oraz innych rdzennych mieszkańców Półwyspu Indochińskiego. Literacka przestrzeń opowiadanej na nowo powieści pozwala pisarce stanąć w obronie dwóch opresjonowanych tożsamości.

Status kobiety-powieściopisarki powoduje, że M. Duras (1914–1996) niejako naturalnie wpisuje się w nurt feministycznego prze-pisywania. W 1987 roku w książce pt. *La vie matérielle* pisarka potwierdza swój feministyczny punkt widzenia na rolę literatury: „Depuis des millénaires, le silence c’est les femmes. Donc la littérature c’est les femmes. Qu’on y parle d’elles ou qu’elles la fassent, c’est elles”¹² [Od tysięcy lat cisza to kobiety. Zatem literatura to kobiety. To kobiety niezależnie od tego, czy o nich mówi, czy jest przez nie tworzona]. Interesujące jest wszakże, dlaczego pisarka, urodzona przecież jako Francuzka, sytuuje siebie po stronie pisarzy postkolonialnych? Odpowiedź leży w dzieciństwie M. Duras. By zrozumieć, dlaczego identyfikuje się ona ze skolonizowanymi i poddawanymi opresji, powinniśmy wziąć pod uwagę fenomenologiczne odkrycie Rolanda Barthesa, dotyczące relacji pomiędzy terytorium, dzieciństwem i percepcją cielesną. Odnosząc się do własnego doświadczenia, francuski badacz zaobserwował co następuje:

I enter these regions of reality in my fashion, that is with my body; and my body is my childhood, as history has made it. [...] ‘To read’ a country is first of all to perceive it in terms of the body and of memory, in terms of the body’s memory. I believe it is to this vestibule of knowledge and analysis that the writer is assigned: more conscious than competent, conscious of the very interstices of competence. That is why childhood is the royal road by which we know a country best. Ultimately, there is no Country but childhood’s¹³.

[Wkroczyłem w ten obszar rzeczywistości w swoim stylu, to jest moim ciałem; a moje ciało jest moim dzieciństwem ukształtowanym przez historię. [...] „Czytać” kraj to przede wszystkim doświadczać go poprzez ciało i pamięć, poprzez pamięć ciała. Uważam, że pisarz jest przypisany do tego obszaru poprzedzającego wiedzę i świadomość: bardziej świadomy niż wyuczony, świadomy najsubtelniejszych pęknięć swojego doświadczenia. To dlatego dzieciństwo jest królewską drogą, dzięki której poznajemy jakiś kraj najlepiej. Ostatecznie nie ma więc innego Kraju niż Kraj Dzieciństwa].

¹² M. Duras, *La vie matérielle*. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour, Paris 1987, s. 104.

¹³ R. Barthes, *The Light of the Sud-Ouest*, [w:] *Incidents*, przeł. R. Howard, Berkeley 1992, s. 7–9.

Urodzona w 1914 roku w miejscowości Gia-Dinhin w Kochinchinie (dzisiejszy Wietnam) M. Duras w swojej twórczości ciągle powraca do miejsca swoich narodzin i do czasów dzieciństwa, które spędziła głównie w towarzystwie Wietnamczyków, nie zaś dzieci francuskich kolonizatorów. Pisarka, podobnie jak jej narratorka, wróciła na stałe do Francji w wieku siedemnastu lat. Obie powieści: *Kochanek* oraz *Kochanek z Północnych Chin* stanowią przetworzenie traumatycznego doświadczenia jej dzieciństwa i wieku dojrzewania, przeżyć, które znacząco wpłynęły na całą twórczość Duras.

Kochanek, który ukazał się we Francji w 1984 roku, zapowiadał w literaturze francuskiej – w czasach po *nouveau roman* – powrót do bardziej tradycyjnego opowiadania. Powieść opublikowana jako „pół-autobiograficzna” głosem młodej dziewczyny opowiada historię jej rodziny – owdowiałej, pozostawionej bez środków do życia matki i dwóch dysfunkcyjnych braci – rozgrywającą się na tle indochińskiej biedy początków lat trzydziestych XX wieku.

Piętnastoletnia narratorka, delikatne i przedwcześnie dojrzałe dziecko, angażuje się w erotyczną relację z dwudziestosiedmioletnim mężczyzną, synem i spadkobiercą chińskiego milionera. Dziewczyna czyni to, by uchronić matkę przed skrajną biedą. Czarna limuzyna chińskiego kochanka codziennie odbiera nastolatkę ze szkoły i zabiera ją do jego garsoniery w Sajgonie, gdzie mężczyzna kocha się z nią. „On”, „Chińczyk z Cholon”, „kochanek” – jak jest określany w toku narracji – desperacko kocha dziewczynę; chce by z nim wyjechała, ale jego ojciec, jak czytamy w tekście: „refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec” (LA, s. 44)¹⁴ [„nie zgodzi się na małżeństwo syna z małą białą prostytutką z placówki w Sa Dec”; K, s. 36]. Nastolatki zaś nie obchodzi jej chiński kochanek. Traktuje go tylko jako źródło korzyści finansowych. Jednak pod koniec fabuły, kiedy jest na statku i opuszcza Indochiny na zawsze, narracja skupia się na chwilę na jej prawdziwych emocjach – bohaterka przyznaje, że nie wolno jej kochać ze względu na kolonialne i społeczne zakazy:

[...] elle avait pleuré. Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants. Sans montrer à sa mère et à son petit frère qu'elle avait de la peine, sans monter rien comme c'était l'habitude entre eux (LA, s. 130).

[...] zapłakała. Uczyniła to, kryjąc łzy, ponieważ on był Chińczykiem i nie należało oplakiwać takiego rodzaju kochanków. Nie okazując matce i braciszкови swojego cierpienia, nie okazując nic, tak jak to było między nimi w zwyczaju (K, s. 109).

¹⁴ Przy oznaczaniu cytatów z powieści M. Duras będę stosować następujące skróty: LA dla *L'Amant*, K dla polskiego przekładu *Kochanka*, LACN dla *L'Amant de la Chine du Nord* oraz KzPCh dla polskiego przekładu *Kochanka z Północnych Chin*.

Powieść kończy się kilka dekad później, w teraźniejszości narratorki, sceną, w której chiński kochanek z Indochin (teraz mężczyzna w podeszłym wieku) dzwoni do niej:

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit: je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit: c'est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retrouvé l'accent de la Chine. Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres, il l'avait su par la mère qu'il avait revue à Saïgon. Et aussi pour le petit frère, qu'il avait été triste pour elle. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à la mort (LA, 136-137).

Wiele lat po wojnie, po małżeństwach, dzieciach, rozwodach, książkach, przyjechał do Paryża z żoną. Zadzwonił do niej. To ja. Poznała go po głosie. Powiedział: Chciałem tylko usłyszeć pani głos. Powiedziała: To ja, dzień dobry. Był onieśmielony, bał się jak dawniej. Głos zadrział mu nagle. I wraz z tym drżeniem odnalazła chiński akcent. Wiedział, że zaczęła pisać książki, dowiedział się o tym od matki, którą spotkał w Sajgonie. I również o małym braciszku, zasmucił się tym ze względu na nią. A potem nie wiedział już, co jej powiedzieć. A później powiedział to. Powiedział, że jest jak dawniej, że kocha ją jeszcze, że nigdy nie przestanie jej kochać, że będzie ją kochał do śmierci (K, s. 114).

Niemalże identycznym obrazem kończy się *Kochanek z Północnych Chin*, który jest, jak wiadomo, wersją *Kochanka* opowiedzianą na nowo na potrzeby kina. M. Duras zdecydowała się na prze-pisanie powieści pod wpływem filmowej adaptacji utworu dokonanej przez Jeana-Jacquesa Annauda, do której odniosła się krytycznie. Produkcja filmu rozpoczęła się w późnych latach osiemdziesiątych XX wieku, Duras wspierała reżysera w charakterze doradcy, jednak sprzeczne wizje obojga spowodowały, że musieli przerwać współpracę. Wykluczenie z planu filmowego spowodowało pisarkę do stworzenia własnej, utrzymanej w konwencji scenariusza, wersji wydarzeń powieściowych. Poprzez analizę intertekstualnych relacji pomiędzy *Kochankiem* i *Kochankiem z Północnych Chin* jesteśmy w stanie określić, w jaki sposób to auto-prze-pisywanie służy ideologicznym celom literatury feministycznej i postkolonialnej.

Powieść *Kochanek*, w swej późniejszej wersji, *Kochanku z Północnych Chin*, poddana została znaczącym przekształceniom. Wydobywają one tezę, że seksualność dziewczyny jest rezultatem jej własnych, osobistych wyborów. W przepisanej powieści bohaterka staje się podmiotem (nie przedmiotem, jak w *Kochanku*) aktywności seksualnej. Została tu nawet dodana scena kazirodcza, w której protagonistka uprawia miłość ze swoim bratem, Paolo. Ten dodany wątek akcentuje wolność seksualną dziewczyny oraz jej autonomię względem mężczyzn i norm społecznych. Wpisana

do nowej wersji tekstu „strategia uzdrawiająca” została wykorzystana także do złagodzenia obecnego w *Kochanku* napięcia rasowego i kulturowego. Choć głos narratorki często współbrzmi z tym z tekstu prototypowego, to jednocześnie te referencyjne odniesienia powieści późniejszej są płynne. Zarówno fabuła, jak i sam tekst są modyfikowane i rozwijane (jak choćby tytuł) – co dowodzi, że dla Duras prze-pisanie jest zarazem przeformułowaniem pierwotnego przesłania powieści.

W *Kochanku* różnice rasowe i kulturowe od samego początku stanowią fundament istnienia dwóch diametralnie różnych światów. W rezultacie, pojawiające się w powieści obserwacje narratorki dotyczące owych różnic regularnie przybierają formę obraźliwych określeń. Już w scenie pierwszego spotkania pary na łodzi Chińczyk jest określany przez narratorkę jako odmienny rasowo: „pas un blanc” (LA, s. 25), „Nie jest biały” (K, s. 20). W powieści pojawiają się też inne, mocniejsze stwierdzenia dotyczące koloru skóry kochanka: „Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter; c'est pourquoi il tremble” (LA, s. 41), „Różnią się rasą, on nie jest biały, musi przezwyciężyć tę różnicę i dlatego drży” (K, s. 34); „Cela, parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc” (LA, s. 63), „Jest przecież Chińczykiem, nie jest białym” (K, s. 52). Niezależnie od swojej zamożności i wysokiego statusu w chińskiej społeczności, mężczyzna jest postrzegany przez pryzmat uprzedzeń, które zostały podyktowane przez kod kolonialnego postępowania, zgodnie z którym francuscy obywatele nie mogli mieszać się z autochtonami – na terenie kolonii francuskich segregacja rasowa obowiązywała jako nakaz bezwzględny. Dziewczyna jest dyskryminowana przez społeczność kolonizatorów nie dlatego, że utrzymuje seksualne relacje w relatywnie młodym wieku, ale z powodu tego, z kim się zadaje:

Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. Elle est aussi au lycée où sont les petites filles blanches, les petites sportives blanches qui apprennent le crawl dans la piscine du Club Sportif. Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec (LA, s. 106).

Każdego wieczoru ta mała grzesznica oddaje swe ciało pieszczotom jakiegoś wstrętnego chińskiego milionera. Do szkoły też chodzi, tam gdzie są małe dziewczynki, małe białe sportsmenki, ćwiczące kraula na pływalni klubu sportowego. Pewnego dnia dostaną polecenie, żeby nie rozmawiały więcej z córką nauczycielki z Sa Dec (K, s. 88–89).

Kiedy matka pyta dziewczyny, czy ta związała się z Chińczykiem, bohaterka, w odruchowej samoobronie, sięga po wyrażenia obraźliwe: „Comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, simalingre?” (LA, s. 72), „[...] wyobrażasz sobie, że mogłabym to zrobić z jakimś Chińczykiem, takim brzydkim, takim cherlawym?” (K, s. 60).

W *Kochanku* rasa, narodowość oraz kulturowe korzenie Chińczyka w żadnym razie nie mogą zostać zaakceptowane przez rodzinę białej francuskiej dziewczyny. Ze względu na kolor skóry jest on konsekwentnie przedstawiany jako gorszy, mimo iż jego ojciec, milioner, nigdy nie zezwoliłby na mariaż swojego syna i bohaterki z powodu jej niskiego statusu społecznego i finansowego.

W *Kochanku z Północnych Chin* obserwujemy całkowitą zmianę perspektywy narracyjnej. Narratorka znacząco modyfikuje przesłanie płynące z tej samej historii o zakazanej, grzesznej miłości. Kiedy przyjrzymy się nowej wersji rozmowy pomiędzy dzieckiem (takie określenie uwypukla młody wiek dziewczyny) a matką, natychmiast dostrzeżemy zmianę w zachowaniu i słownictwie obu stron:

- Alors... c'est pas seulement pour l'argent que tu le vois.
- Non... – l'enfant hésite – Pas seulement.
- Tu te serais attachée à lui... ?
- Peut-être, oui (LACN, s. 207).

- A więc... widzisz się z nim nie tylko dla pieniędzy.
- Nie... – dziecko waha się – nie tylko.
- [...]
- Czyżbyś się przywiązała do niego?
- Chyba tak (KzPCh, s. 214).

W odróżnieniu od *Kochanka*, który był formą autobiograficznego monologu, narracja *Kochanka z Północnych Chin* została oparta na dialogach dziewczynki i jej chińskiego partnera – ich tożsamość kulturowa była konstruowana, wyjaśniania lub uzgadniania jako rezultat ich rozmów i dyskusji. Ekspozycja chińskiego tła, które w hipertekście pozwoliło na złączenie uprzedzeń, było w *Kochanku* zupełnie nieobecne.

W *Kochanku z Północnych Chin* już pierwsze spotkanie bohaterów na łodzi, które opisywane jest w tekście prototypowym, nabiera całkowicie innego znaczenia ideologicznego i symbolicznego. Narratorka przedstawia nowo poznanego mężczyznę jako zamożnego dwudziestosiedmiolatka o chińskich korzeniach, który właśnie wraca z Paryża, gdzie studiował. W przeciwieństwie do sceny z *Kochanka*, kolor skóry protagonisty nie staje się tu problemem postrzeganym przez pryzmat uprzedzeń rasowych. Co więcej, przedstawiany jest on jako niemal biały: „Lui, c'est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord” (LACN, s. 36), „On jest Chińczykiem. Wysokim Chińczykiem, o białej skórze Chińczyków z Północy” (KzPCh, s. 32).

W *Kochanku z Północnych Chin* obserwujemy wyraźnie pozytywną waloryzację chińskiej tożsamości, rzeczywistej zaś zmianie ulega tożsamość dziewczynki. Bohaterka grzęźnie gdzieś pomiędzy dwoma wspólnotami. Już

w pierwszej wymianie zdań z Chińczykiem deklaruje swoją przynależność do Indochin, nie do Francji: „Je suis née en Indochine” (LACN, s. 38), „Urodziłam się w Indochinach” (KzPCh, s. 34). W dalszej części tekstu dziecko jest ukazywane oczami sędziwej narratorki, która nienawidzi Francji tak bardzo, że wypływa francuskie jedzenie. Według chińskiego kochanka, dziewczynka wygląda jak miejscowa, jak gdyby istniała jakaś osmotyczna relacja pomiędzy krajem dzieciństwa a ciałem dziecka (co ponownie przypomina o uwagach Rolanda Barthesa na ten temat). „Tu as la peau de la pluie comme les femmes de l’Asie. Tu as aussi la finesse des poignets, et aussi des chevilles comme elles...” (LACN, s. 85–86), „Masz skórę jakby splukaną przez deszcz, jak kobiety z Azji. A także nadgarstki i kostki nóg masz jak one...” (KzPCh, s. 85).

Powieść pokazuje, że relacja pomiędzy dziewczynką a Chińczykiem wyzwała transfer międzykulturowy, który pozostaje jednak jednostronny. Tylko tożsamość młodej bohaterki ulega dekonstrukcji dzięki spotkaniu z kulturą chińską, podczas gdy tożsamość jej kochanka pozostaje niezmienną. Żeby zrozumieć, dlaczego tak się dzieje, musimy ponownie odwołać się do Barthes’owskiego rozumienia relacji pomiędzy dzieciństwem a poczuciem przynależności terytorialnej. Mężczyzna urodził się w Chinach i spędził tam pierwsze pięć lat swojego życia, zanim jego rodzina wyemigrowała z powodu niepokojów politycznych. Tożsamościowy bagaż bohatera wydaje się nie podlegać negocjacji, nawet za cenę utraty miłości. Chińczyk podkreśla, jak ważne w jego kulturze są „tradycja” i „obyczaje”, pozwala mu to wyjaśnić niemożność związania się z dziewczynką w przyszłości. Całkowicie akceptuje fakt, że ze względu na wiekową tradycję rodzina wybrała już dla niego narzeczoną: „Tu le sais, ça se passe comme ça s’est passé il y a dix mille ans en Chine” (LACN, s. 200), „Widzisz, to wszystko odbywa się tak, jak się odbywało dziesięć tysięcy lat temu w Chinach” (KzPCh, s. 207). Tylko tożsamość dziecka ewoluuje w obrębie doświadczenia kulturowego, przestrzeni spotkania i dialogu, które są rezultatem międzykulturowej konfrontacji. Na początku znajomości dziewczynka deklaruje: „J’aime pas beaucoup les Chinois, tu sais ça?” (LACN, s. 89), „Chińczycy... nie bardzo lubię Chińczyków... Czy wiesz?” (KzPCh, s. 88). Ale jej stosunek do chińskiej kultury ulega zmianie w trakcie rozmów z kochankiem: „Je pourrais écouter cent fois tes histoires de la Chine...” (LACN, s. 107), „Mogłabym sto razy słuchać twoich historii o Chinach” (KzPCh, s. 108). Ta zmiana dziecięcych odczuć i postrzegania ewoluuje do takiego stopnia, że Chiny stają się dla bohaterki idyllicznym odpowiednikiem mitycznej Arkadii, wyobrazonego, bezpiecznego miejsca:

Elle le regarde et, pour la première fois, elle découvre qu’un ailleurs a toujours été là entre elle et lui. Depuis leur premier regard. Un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. Une sorte de Chine lointaine, d’enfance, pourquoi pas? (LACN, s. 86).

Patrzy na niego i po raz pierwszy odkrywa, że jakiś duch jest między nimi. Od ich pierwszego spojrzenia. Duch miejsca, opiekuńczy, czysty, bezmierny, nienaruszalny. Z dalekich Chin, z dzieciństwa, dlaczego nie? (KzPCh, s. 85).

Wszystkie opisane aspekty tematyzowania kulturowej tożsamości były zupełnie nieobecne w *Kochanku*. Wydaje się więc, że M. Duras opowiedziała tekst prototypowy na nowo z przyczyn ideologicznych oraz socjokulturowych, jako że narracja *Kochanka z Północnych Chin* staje się niemal apelem w sprawie emancypacji kobiet oraz równości rasowej.

Strategia prze-pisywania zastosowana przez Duras jest znakomicie wpisana w konstrukcję całej powieści i zarazem wyeksponowana. Za pośrednictwem głosu narratorki pisarka regularnie informuje czytelnika o podobieństwach i rozbieżnościach pomiędzy hipotekstem a przepisaną wersją. Narracyjny sygnał takich nawiązań odnajdujemy już na pierwszej stronie *Kochanka z Północnych Chin*: „J’ai écrit l’histoire de l’amant de la Chine du Nord et de l’enfant: elle n’était pas encore la dans *L’Amant*” (LACN, s. 1), Napiisałam „historię kochanka z Północnych Chin i dziewczynki, dziecka. Historii tej nie było jeszcze w *Kochanku*, jeszcze czas nie był po temu” (KzPCh, s. 7).

Kolejne komentarze dotyczące poszczególnych form narracji i instrukcje lektury związane z hipotekstem pojawiają się stale w całej powieści. Narratorka określa tę powieść np. tak: „C’est un livre. C’est un film. C’est la nuit” (LACN, s. 17), „Książka. Film. Noc” (KzPCh, s. 13). Definiuje też siebie samą: „La voix qui parle ici est celle, écrite du livre. Voix aveugle. Sans visage. Très jeune. Silencieuse” (LACN, s. 17), „Głos przemawiający tutaj to słowa zapisane w książce. Głos jest ślepy. Bez twarzy. Bardzo młody. Spokojny” (KzPCh, s. 13). Pojawia się tu również wyjaśnienie przyczyny konsekwentnego określania dziewczyny mianem dziecka: „La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l’appellera l’Enfant” (LACN, s. 21), „Dziewczynę w filmie i tej książce będziemy nazywać Dzieckiem” (KzPCh, s. 17). Wyraźnie zaznaczone zostało również pojawienie się w hipertekście niejako ulepszonej wersji bohatera (chińskiego kochanka):

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent que celui du livre: il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d’audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus pour le cinéma que celui du livre (LACN, s. 35–36).

Z długiej limuzyny wysiadł mężczyzna, ale nie ten opisany w poprzedniej książce, inny Chińczyk z Mandżurii. Różni się nieco od tego z książki: jest solidniejszej budowy niż tamten, mniej wystraszony, bardziej zuchwały. Więcej w nim urody, więcej zdrowia. Jest bardziej filmowy niż tamten z książki (KzPCh, s. 32).

Bohaterka zostaje zaprezentowana jako najbardziej trwały konstrukt łączący obie powieści: „Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c’est, moins belle qu’il n’en paraît, pauvre, fille de pauvres...” (LACN, s. 36), „Ona zaś, ona została taka jak w książce: mała, chuda, pewna siebie, nieprzenikniona, trudna do określenia, nie tak piękna, jakby się wydawało w pierwszej chwili, uboga, córka biedaków...” (KzPCh, s. 32). Oprócz przytoczonych fragmentów, w przepisany tekście istnieje jeszcze wiele podobnych, komentarzy odnoszących się do kształtu hipertekstu.

Wyeksponowana literackość opowiadanego na nowo utworu, szczególnie w sytuacji, gdy pisarka przepisuje swoją własną powieść, stanowi istotną kwestię badawczą. Książka Julie Sanders *Adaptation and Appropriation*, zgodnie z tym, co podkreśla sama autorka w pierwszym zdaniu wstępu, „is concerned with literariness of literature”¹⁵ [dotyczy literackości literatury]. „Adaptacja” i „przywłaszczenie” to dwa terminy, których nie może zabraknąć przy rozważaniach na temat prze-pisywania/opowiadania na nowo, dlatego przyjrzę się, jak oba pojęcia funkcjonują w intertekstualnej przestrzeni dwóch powieści M. Duras.

Sanders definiuje „adaptację” jako: „[...] a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself”¹⁶ [praktykę przenoszenia, osadzania jakiegoś gatunku w innej konwencji; akt re-wizji sam w sobie]. Zgodnie z tą definicją, *Kochanek z Północnych Chin* jest adaptacją, gdyż pisarka zdecydowała się zmienić dyskurs narracyjny z pół-autobiograficznego monologu obecnego w hipoteksie na opowiadanie w trzeciej osobie, uzupełnione opisami i komentarzami typowymi dla scenariusza filmowego. Kompozycja powieści respektuje także inne kryteria adaptacji literackiej:

Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized¹⁷.

[Adaptacja często oferuje komentarz do tekstu źródłowego. Efekt ten jest najczęściej osiągany poprzez prezentację zrewidowanego wobec „oryginału” punktu widzenia, uzupełnienie o hipotetyczną motywację lub oddanie głosu milczącym i marginalizowanym].

W odróżnieniu od sytuacji w tekście źródłowym, w hipoteksie chiński kochanek wypowiada się w swoim imieniu w dialogach, nie zaś za pośrednictwem „uciszającej” mowy zależnej. Jeśli zaś chodzi

¹⁵ J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London–New York 2006, s. 1.

¹⁶ Tamże, s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 19.

o „marginalizowanych” (w *Kochanku* obecność autochtonów była znikoma), w *Kochanku z Północnych Chin* pojawia się nowa postać – Thanh, tubylec, tajski sierota mieszkający z rodziną, odgrywający znaczącą rolę w przepisany tekście.

Według J. Sanders, w przypadku adaptacji tekst prototypowy jest zawsze możliwy do zidentyfikowania, natomiast gdy mamy do czynienia z przywłaszczeniem, zależność ta jest mniej oczywista i wyraźna: „In appropriations the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that the political or ethical commitment shapes a writer’s [...] decision to reinterpret a source text”¹⁸ [W „przywłaszczeniach” intertekstualna relacja jest mniej jawna, bardziej wtopiona w tekst, jednak nie przysłania to faktu, że przekonania polityczne i etyczne pisarza kształtują jego [...] decyzje dotyczące reinterpretacji tekstu źródłowego]. Paradoksalnie zatem, w stosunku do *Kochanka z Północnych Chin* M. Duras daje się zastosować również kategorię „przywłaszczenia”, jako że przepisana wersja *Kochanka* jest wytworem dyskursu socjoideologicznego nieobecnego w tekście źródłowym. Pod wpływem opinii feministek, wyzwań pojawiających się w związku z dyskryminacją rasową i kulturową w epoce postkolonialnej, M. Duras stała się „politycznie”, „ideologicznie” i „etycznie” zaangażowana. To zaangażowanie (którego teoretyczne i literackie dowody, jak mam nadzieję, udało mi się przedstawić w moim tekście) doprowadziło tę uznaną francuską pisarkę do decyzji o przepisaniu swojego utworu.

Zatem opowiedziana na nowo powieść stała się przestrzenią narracyjnej absorpcji koncepcji feministycznych i krytyki postkolonialnej. W przepisanej wersji swojego dzieła M. Duras bez wątpienia udało się zmienić wizerunek Chin i Chińczyków oraz ukazać emancypację bohaterki. Czy jednak strategia opowiadania na nowo wzmocniła również walor literackości (w rozumieniu Romana Jakobsona¹⁹) *Kochanka z Północnych Chin*? Choć wielu krytyków uważa, że *Kochanek* jest lepszy pod względem estetycznym od swojej przepisanej wersji, pozwolę, aby to pytanie pozostało otwarte.

przeł. Magdalena Kowalska

¹⁸ Tamże, s. 2.

¹⁹ R. Jakobson, cyt. za: B. M. Eichenbaum, *The Theory of the Formal Method*, [w:] *Readings in Russian Poetics: Formalists and Structuralists Views*, eds. L. Matejka, K. Pomorska, Cambridge 1971, p. 8. : “The object of study in literary science is not literature but ‘literariness’ – that is what makes a given work a literary work.”

Rewriting yourself according to Marguerite Duras: *L'Amant* (1981) told in *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)

Summary

According to Milan Kundera, rewriting embodies the spirit of our times. Marguerite Duras's rewritten narratives confirm the accuracy of this statement. In my intertextual analysis of *L'Amant de la Chine du Nord* I demonstrate that rewriting offers an optimal narrative space to accommodate feminist and postcolonial discourses. We should not lose sight of the fact that these two categories have recently been, and still are, at the centre of most sociocultural debates. As for the technicalities of rewriting, I prove that, in Julie Sanders' terms, durassian novel represents an intersection of 'adaptation' and 'appropriation', which is a very uncommon situation for a rewritten piece of literature.