

MARGUERITE DURAS

ASKIYA ALINMIŞ TUTKU

SÖYLEŞİ
LEOPOLDINA PALLOTTA DELLA TORRE

Renė de Ceccatty'nin dipnotlarıyla
Çeviri: BİRSEL UZMA

can
söyleşi

La Passion suspendue, Marguerite Duras
© 2013, Éditions du Seuil
© 2014, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Aralık 2014, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Ayça Sezen

Düzelti: Burçak Karabağ, Ebru Aydın
Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Tasarım (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3 Güven İş Merkezi, Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 22749

ISBN 978-975-07-2429-9

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 10758

MARGUERITE DURAS

ASKIYA ALINMIŞ TUTKU

Söyleşi

Leopoldina Pallotta della Torre

İtalyanca aslından Fransızcaya çeviren

René de Ceccatty

Fransızcadan çeviren

Birsel Uzma

can

Marguerite Duras'ın Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Sevgili, 1985
Mavi Gözler Siyah Saçlar, 1987
Bir Kış Günü Öğleden Sonra, 1989
Kuzey Çinli Sevgili, 1992
Konsolos Yardımcısı, 1995
Bahçe, 1995
Pasifik'e Karşı Bir Bent, 1996
Hiroşima Sevgilim, 1996
Yazmak, 1997
Somut Yaşam, 1997
İngiliz Sevgili, 1998
Tarquinia'nın Küçük Atları, 1998
Moderato Cantabile, 1998
Bay Andesmans'ın İkindisi, 1999
Cebelitarık Denizcisi, 1999
Bir Yaz Akşamı On Buçukta, 2007

MARGUERITE DURAS, 1914'te Hindiçin'de doğdu. Sorbonne Üniversitesi'nde hukuk ve siyaset bilimi öğrenimi gördü. Yazar olarak ilk başarısını, üçüncü romanı *Pasifik'e Karşı Bir Bent* (1950) ile kazandı. Yine ilgiyle karşılanan *Cebelitarık Denizcisi* (1952) ve *Moderato Cantabile* (1958), diyalogların daha çok önem kazandığı, daha lirik yapıtlardı. Alain Resnais'nin ünlü filmi *Hiroşima Sevgilim*'in özgün senaryosunu da kaleme alan Duras, *India Song* (Hint Şarkısı) adlı oyununu 1975'te senaryolaştırdı ve filmin yönetmenliğini üstlendi. Sonraki yıllarda daha soyut bir üslubu benimsedi. Yarı özyaşamöyküsel romanı *Sevgili*'nin (1984) öyküsünü daha sonra *Kuzey Çinli Sevgili* (1991) adlı romanında yeniden ele aldı. Beyazperdeye de uyarlanan *Sevgili* adlı romanıyla Goncourt Ödülü'ne değer görülen Duras, 1996'da Paris'te öldü.

BİRSEL UZMA, 1970'te İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi ve İÜ Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. *Meydan Larousse Ansiklopedisi*'nin ekleri, *Thema Larousse* ve *Junior Larousse* Ansiklopedilerinde çevirmen olarak çalıştı. *Larousse Gastronomique*'in çeviri grubu başkanlığı çalışmasını üstlendi. François Rabelais, Pascal Bruckner, Albertine Sarrazin, Louis Aragon, Honoré de Balzac, Jean-Marie Laclavetine, Pierre Loti, Guy de Maupassant, Nicolas Michel, Marquis de Sade, George Sand, Victor Hugo gibi yazarlardan çeviriler yaptı.

Giriş

Marguerite Duras'la ilk kez, 1987 yılında, *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'ın İtalyanca çevirisinin yayımlanmasından kısa bir süre sonra görüştüm.

La Stampa için yapmak istediğim bu söyleşiyi kabul ettirmek pek kolay olmadı.

Onu ikna etmek için defalarca aramak ve pazarlık etmek zorunda kaldım. Bezginlikten gelen bir umursamazlığın pençesinde gibi görünüyor ve grip hastalığını bahane ederken, çok işi olduğundan şikâyet ederek (daha sonra *Sevgili*'nin senaryosunu yazmakla meşgul olduğunu öğrendim) benden kaçmayı sürdürüyordu. Nihayet bir öğleden sonra Inge Feltrinelli'yle olan dostluğumdan söz ettim ona. Bir an şaşkınlık yaşadı. "Hemen arasın beni," diye cevap verdi. Inge'ye telefon ettim ve Duras'ı aramasını rica ettim. Yarım saat kadar sonra, randevu almayı başarmış olmam inanılmazdı.

Saint-Benoît Sokağı'na biraz erken gittim. Üçüncü katın sahanlığı loş ve dardı. Kapıyı çaldım, birkaç dakika bekledikten sonra kapının arkasından bir erkek sesi (dokuz seneden beri yazarla birlikte yaşayan Yann Andréa olduğunu düşündüm) binanın aşağısındaki bistroya inip bir kahve içmemi ve yarım saatten önce geri dönmememi söyledi. Dairenin derinliklerinden bir yerden Marguerite'in sesini işittim: Söyleşi için verdiği randevuyu unuttuğunu iddia ediyordu.

Söylenen saatte onu küçük, küçücük, her zamanki gibi kâğıtlar ve değişik nesnelerle ağzına kadar dolu, tozlu odasın-

da, dirseklerini çalışma masasına dayamış sırtı dönük oturur halde buldum.

Ona söylediğim hiçbir şeye aldırmadan sessizce bana baktı durdu. Sonra konuşmaya başladı; hâkim olmayı bildiği o olağanüstü tınıyla, tonları ve aralardaki sessizlik anlarını büyük bir dikkatle ayarlayarak konuşuyordu. Zaman zaman sinirlenerek duruyor, defterime aldığım notlara bir göz atmak istiyordu. Telefon çalar çalmaz, sözlerini yazmamı engellemek istermiş gibi elimi tutuyor ve elimin hareket etmesini engelliyordu.

Evinde bulunduğum süre boyunca (üç saat, belki daha da fazla) çekmeceden durmaksızın kocaman naneli bonbonlar çıkardı; bana da bir tane ikram etmek ancak görüşmenin sonunda aklına geldi.

Hatta son olarak, fotoğrafının çekilmesine izin vermeyi bile kabul etti. Üzerinde her zamanki "M.D. üniforması" vardı: kısa evaze bir etek, kolları sıvanmış bir kazak, gri yelek, dolgu topuklu ayakkabılar. Poz vermek için yavaşça döndü. Objektiften kaçınmak ister gibi görünüyordu ama mavi gözleriyle, parmaklarını süsleyen değerli yüzüklerin kadraja girmesine özen gösterdi.

Giderken tekrar ne zaman görüşebileceğimizi sordum. "Ne zaman istersen," dedi. "Fakat fazla zamanım yok."

Veda etmek için eğildim ve beni öptü.

Yazdan sonra Paris'e geri döndüğümde aradım onu. İtalya'dan onun için büyük bir tekerlek parmesan getirdiğimi söyledim. Öğle vaktiydi ve Marguerite yeni kalkmıştı. "Güzel," dedi. "Evde de yiyecek hiçbir şey yoktu zaten."

Birkaç dakika içinde gelebileceğimi söyledi. Fakat bu kez de kapıyı açmaya gelen o değildi. Çekingen ve hamarat Yann, elimdeki ağır paketi almakla yetindi ve kapıyı çabucak suratıma kapattı.

Israr etmemem gerektiğini anladım ve birkaç gün geçmesine izin verdim.

Zaman içinde (belki de kaçınılmaz olarak) iki kadın arasında oluşan bu özel suç ortaklığı içinde, gevezelikler ve sohbetlerle dolu, uzun öğleden sonraları birbirini izledi.

Konuşmalarımız –şuradan buradan sohbetler– daha sonra

yeniden düzenlenip sıralansa da, bazen birbiriyle bağlantısız olarak kaldı.

Bazen saatlerce kesintisiz aynı konudan bahsederek geçiyordu. Marguerite'in itiraz edilemeyecek bir tonla, "Artık yeter," demesine kadar sohbete devam ediyorduk.

Tam o anda Yann, onu dışarı çıkarmak üzere çıkıp geliyor ve çilek rengi mantosunu giymesine nazikçe yardım ediyordu.

Konuşurken, Marguerite'in bembeyaz yüzünün kırışık cildi ara sıra geriliyor sonra yeniden kırışıyordu. Zaman zaman gençliğinden beri kullandığı erkek gözlüklerini çıkarıyor, sonra yeniden takıyordu.

Hatırlamasını, düşünmesini, dalıp uzaklara gidişini, doğasından gelen güvensizliği ağır ağır terk edişini dinliyordum: benmerkezci, kurumlu, dik kafalı, konuşkan. Yine de zaman zaman duygusallığa ve heyecana, çekingenliğe, ağırbaşlı gülmelere ya da kahkahalara açık. Birdenbire karşı konulamayan, açgözlü ve neredeyse çocuksu bir merakla canlanmış gibi görünebiliyordu.

Son görüşmemizi hâlâ hatırlıyorum. Salonun en uzak köşesindeki televizyon açıktı her zamanki gibi ve Marguerite'in yüzü günlerdir uyumamış gibi yorgun görünüyordu.

Benim hakkımda her şeyi öğrenmek istedi. Soru sormaktan alamıyordu kendini: Ona hayatımdan, aşklarımdan ve onun da yaptığı gibi, uzun uzun annemden söz ettim. "Ne olursa olsun, annem hayatım boyunca karşılaştığım en çılgın, en ne yapacağı kestirilemez insan olarak kalacak," dedi bana uzaklardan bir gülümseyişle.

LEOPOLDİNA PALLOTTA DELLA TORRE

Metni İtalyancadan Fransızcaya aktaran çevirmenin notu

On beş yıldan daha uzun bir zaman önce, Angelo Morino'nun Marguerite Duras hakkında yazdığı deneme yazısını (*Il cinese e Marguerite* [Çinli ve Marguerite] Sellerio, 1997) okurken haberdar olmuştum bu söyleşinin varlığından. Fransa'da henüz yayımlanmamıştı. Angelo Morino'nun çok sayıda alıntı yaptığı bu söyleşide, bugüne kadar yayımlanmış Fransızca söyleşilerde pek ele alınmamış farklı unsurlara yer verildiğini hemen anlamıştım. Leopoldina Pallotta della Torre'nin İtalyan olması ayrıca kararlılığı, ısrarcılığı, seçtiği temaların türü ve çok iyi yapılanmış bir düşünce biçimine sahip oluşu, bugüne kadar yayımlanmış söyleşilerin çoğunluğunda sorulara cevap vermemenin, konudan sapmaların hoşgörülmüş olması durumundan kaçınılmasını sağlamıştı. Bugüne kadarki söyleşilerde, söyleşiyi yapan kişi, karşısındaki otoriter muhatabının etkisiyle, Duras'ın hayranlarının, taklitçilerinin ve eleştirmenlerinin kodlarını yakından bildiği dilden, yani Duras gibi konuşmaya itiliyordu. Özellikle de konudan sapmalar, düşünceden düşünceye atlamaların çok oluşu, zaman zaman diyalogları tutarsızlık sınırına getiriyor, bu arada konunun ne olduğunun anlaşılamaz hale gelmesine neden oluyordu.

Angelo Morino'nun kitabıysa, *Sevgili*'nin gelişimi üzerine bir incelemeydi. *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'ten *Yann Andréa Steiner*'e kadar, Duras'ın eserlerinin bütünü içine dağıtılmış biyografik unsurlarla, yazarın kitlesi tarafından büyük ilgi gören bu romanın ortaya koyduğu yeni olma iddiasındaki unsur-

ların titiz bir karşılaştırmasıydı. Kitabın geç "keşfedilmesi" üzerinde duruyor, *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'teki "Mösyö Jo"nun yerini alan "Çinli" sevgili Huynh Thuy-Lê'nin kimliği konusunda bir şüpheye yer veriyordu. Marguerite Duras'ın *Pasifik'e Karşı Bir Bent*, *Sevgili* ve *Kuzey Çinli Sevgili*'de aynı olayları üç farklı anlatım biçimini karşılaştırıyor, erkek kardeş sayısının farklı oluşunun ve özelikle sevgilinin kimliğindeki (Fransız olan "Mösyö Jo", Çinlinin babası Vietnamlı Huynh Thuy-Lê'ye dönüşüyor) değişikliğin altını çiziyor, "gerçek" üzerinde uzun uzun durarak, *Sevgili* kitabının Henri (Émile adıyla geçen) Donnadieu'yü bir Vietnamlı ya da bir Çinliyle aldatan Marie Legrandi, yani Marguerite'in annesinin hayatından bir kesiti anlattığı iddiasını ileri sürüyordu. Marguerite ve en küçük erkek kardeşi Paulo, bu sevgilinin çocukları olmalıydı (*Kuzey Çinli Sevgili*'de, küçük kardeş ve genç kızın ten renginin bu sevgilininkiyle benzerliğine ilişkin çok sayıda ima bulunmaktadır). Bu durumda, Emile Donnadieu'nün tek oğlu, büyük erkek kardeş Pierre'dir. *Sevgili*'nin kızın değil, annenin sevgilisi olduğuna dayanan bu tez, Michel Tournier tarafından *Célébrations*'da tekrar ele alınmıştır. Bu tez, Marguerite Duras ve Emile Donnadieu arasındaki, yazarın yayınlanmasına izin verdiği fotoğraflara bakıldığında göze çarpan fiziksel benzerlik olmasa ikna edici olabilir. Marguerite bakışlarını, gözlerinin biçimini Emile Donnadieu'den almıştır. Danielle Laurin, Duras'nın Sadec'deki eski sınıf arkadaşlarından Madam Ly'le görüşmüş ve Haziran 1998'de, Duras artık hayatta değilken *Lire* dergisinde bu görüşmeye dayanan bir yazı yayımlamıştır. Bu arkadaş, Marguerite'in Huynh Thuy-Lê'yle kaçamaklarına tanıklık ettiğini belirtmekte ve 1952 yılında, Duras'ın oradan kesin olarak ayrılmasından yirmi yıl sonra, Huynh Thuy-Lê'nin bir kadın akrabası aracılığıyla kendisine Paris'ten haberler gönderdiğini söyleyerek Duras'ın, Çinli sevgiliyle ya da en azından ailesiyle bağlantısının sürdüğünü ortaya koymaktadır. Sevgilinin Çinli babası Huynh Thuan'ın evi, Sadec'te bir "Sevgililer Müzesi"ne dönüştürülmüştür. Duras buraya hiç ayak basmamıştır. Turistler ziyaret etmekte ve burada konaklayabilmektedir.

Duras söyleşi vermek konusunda pek cimri davranmadı-

ğından, onunla ilgili çok sayıda önemli söyleşiye ulaşmak mümkündür. Bunlar arasında özellikle de Xavière Gauthier'le *Parleuses* (Konuşan Kadınlar) (Minuit, 1974), Michelle Porte'la *Camion* (Kamyon) (Minuit, 1977) ve *Lieux de Marguerite Duras* (Marguerite Duras'ın Mekânları) (Minuit, 1978), Serge Daney ve *Cahiers du Cinéma* ekibiyle *Yeşil Gözler (Yeux verts, 1987)*, Jérôme Beaujour'la *Somut Yaşam (La vie matérielle*, P.O.L. 1987), Pierre Dumayet'yle *Dits à la télévision*'u (Televizyonda Söylenenler) (EPEL, 1999), Dominique Noguez'yle (Benoît Jacob, 2001), François Mitterand'la *Bureau de poste de la rue Dupin* (Dupin Sokağı'ndaki Postane) (Gallimard, 2006) sayılabilir. Hayatı boyunca yazılı basında ya da radyo ve televizyonda pek çok söyleşisi yayımlanmıştır (Alain Veinstein, Bernard Pivot, Bernard Rapp, Michelle Porte ya da Benoît Jacquot'yla). Fakat tek bir kitapta hem özel hayatını hem de yazar olarak kariyerini ele alan, Leopoldina Pallotta della Torre'yle yaptığı konuşmaya benzeyen, Fransızca bir yayın bulunmamaktadır. Sorularında sık sık sözünü ettiği üzere, Leopoldina Pallotta della Torre, Matthieu Galey'nin Marguerite Yourcenar'la yaptığı söyleşi kitabı, *Açık Gözler*'i *(Les Yeux Ouverts*, Le Centurion, 1980) model olarak almıştır.

Bu eseri yayımlayan La Tarraruga yayınevi artık varolmadığından, Limoges Üniversitesi'nde ders veren, İtalyan Portaparole yayımlarının basın ataşesi Annalisa Bertoni'yle karşılaşmama kadar kitabın bir kopyasını bulmayı başaramamıştım. Adriana Asti'yle ortak hazırladığımız, *Se souvenir et oublier* (Hatırlamak ve Unutmak) kitabının bu yayınevi tarafından yayımlanması sırasında yakaladığım bir fırsat sayesinde, Annalisa Bertoni'ye, artık ulaşılamayan bu efsanevi söyleşiden söz ettim. Tezini Marguerite Duras üzerine hazırlayan Bertoni, bu söyleşi kitabının bir kopyasını saklamıştı.

İtalyan editör arkadaşlarım sayesinde, Leopoldina Pallotta della Torre'nin ailesinin izini Bolonya'da buldum. Nihayetinde, Lucques'da oturan della Torre'nin kişisel iletişim bilgilerini elde etmeyi başardım.

Bir Fransız yazarın sözlerini, İtalyancadan Fransızcaya tekrar çevirmenin, ifade biçimini bozma riski oluşturduğu açıktır. Duras'ın, Fransız okurlarının alışkın olduğu tonunu olabildiğin-

ce korumaya çabaladım. Bana gerekli görünen açıklayıcı notlar koydum, zorunlu görünen düzeltmeleri yaptım.

Burada Annalisa Bertoni'ye teşekkür etmeliyim; o olmasaydı, Fransız halkı bu kitabı okuyamayacaktı.

RENÉ DE CECCATTY

Çocukluk

Saygon'dan birkaç kilometre ötede, Gia Dinh'da doğdunuz ve ailenizle birlikte sayısız taşınmanın ardından –Vinh Long, Sadec– on sekiz yaşına kadar, o dönemde Fransız sömürgesi olan Vietnam'da yaşadınız. Özel bir çocukluk geçirdiğinizi düşünüyor musunuz?

Bazen tüm yazılarımın oradan, o çeltik tarlalarından, o ormanlardan, o ıssızlıktan doğduğuna inanıyordum. Çıplak ayak dolaşan, zaman kavramı olmayan, görgü kurallarını bilmeyen, nehrin üzerinden alacakaranlığa bakmaya alışkın, yüzü güneşten kavrulduğundan hiçbir zaman tam olarak beyaz olamayan, Fransız'dan çok Vietnamlı o cılız şaşkın çocuktan.

Çocuk halinizi nasıl tanımlardınız?

Küçük, her zaman küçüktüm ben. Fakat kimse bana ufak tefek olduğumu söylemedi, evimizde kendime bakabileceğim bir ayna da yoktu.

Hafızanızın bu katmanlarıyla yazınız arasında bir bağlantı var mı?

Yazıyla canlandırılamayacak kadar güçlü, şimşek gibi çakıp yok olan anılarım var. Böylesi daha iyi değil mi aslında?

Hindiçin'deki çocukluk hayal gücünüz için mutlak gerekli bir referans mı?

Yazı hiçbir zaman o yoğunluğa ulaşamaz. Stendhal haklı: Çocukluk sonsuzdur.

Hatırladığınız en eski anılar neler?

Hayatımın ilk yıllarını yaylalar, yağmur, yasemin ve et kokusuyla hatırlıyorum. Hindiçin'deki yıpratıcı öğle sonraları, biz çocuklara, çevremizi saran boğucu doğaya meydan okuma hissi yaşatıyordu adeta.

Ormanın üzerinde bir yasak ve gizem hissi hüküm sürerdi. O anlar bizim, yani iki erkek kardeşimle benim o kadar hoşumuza giderdi ki, iç içe geçmiş sarmaşıklar ve orkideler arasına dalar, her an yılanlarla ya da ne bileyim, kaplanlarla karşılaşma riskine meydan okuyarak maceraya atılırdık.

Pasifik'e Karşı Bir Bent'te uzun uzun söz ettim bunlardan.

Çevremi saran o insanüstü dinginlik ve o sözle ifade edilemeyecek yumuşaklık bende silinmez izler bıraktı.

Köylerin dışındaki karantina alanlarının yakınından geçerken tabii ki Tanrı'yı suçluyordum: Yaşadığımız Siyam sınırında, tepelerin yamaçları boyunca havada darmadağınık bir ölüm hissi hüküm sürüyordu. Yine de, o halkın ezgili kahkahalarının çınlamaları hâlâ kulaklarımda: Yok edilemez bir canlılığın tanığıdır kahkaha.

Bunca zaman sonra, Hindistan ve Hindiçin'den hangi görüntü kaldı aklınızda?

Aşırılıkların, sefaletin, ölümün, çılgınlığın ve yaşamın yığınlar halinde biriktiği, dünyanın akıl almazlığının kalbi oralar.

Kitaplarınızda ve filmlerinizde yeniden inşa ettiğiniz Do-

ğu, yozlaşmış, harap olmuş bir Doğu. Ne kadar gerçek olduğunu söyleyebiliriz bilemiyorum.

Ben sömürge döneminde yaşadım ve sonrasında bir daha hiç gitmedim oralara.[1] Zaten, gerçekçiliğin sözde doğruluğu beni ilgilendirmiyor.

Fransızca ve Hindiçin dilinde konuşarak büyüdünüz. Bu çift dillilik deneyimi sizi nasıl etkiledi? Avrupa kültürüne bu kadar uzak bir kültürün size katkısı ne oldu?

Yıllar boyunca o hayatın büyük bir kısmını zihnimde baskı altında tuttum. Sonra aniden, bilinçaltımda ilk on iki yılıma ilişkin ne varsa, şiddetle geri dönerek ziyaretime geldi. Sefaleti, korkuyu, ormanın gölgesini, Ganj'ı, Mekong'u, su aramak için yol kenarına akın eden kaplanları ve ürkütücü cüzamlıları bıraktığım yerde geri buldum. Ülkem intikamını alıyor, dedim kendi kendime.

Çok genç yaşta seyyar olmaya, ev ve şehir değiştirmeye alışmıştınız.

Sömürgelerde görevli olan babamın mesleği nedeniyle... Çocuktum, evlere hiç bakmazdım, içindeki eşyalara ya da mobilyalara da. Zaten küçücüktüm, karanlığın içinde, bir hayvan gibi gözü kapalı dolaşabilirdim. Yetişkinlerden bıktığımızda kaçıp sığındığımız yerler olduğunu hatırlıyorum. Ondan sonra hep ait olacağım bir yer aradım, hiçbir zaman istediğim yerde olduğum hissine ulaşamadım: Derbeder bir yaşam diyebilirsiniz isterseniz.

Bundan elli yıl önce sürgün edildiğinizde, ülkenizi sonsuza dek terk ettiniz.

1. Marguerite Duras, Vietnam'dan [Hindiçin] 1932 yılında ayrıldı ve bir daha hiç gitmedi.
[Aksi belirtilmediği sürece bu kitaptaki dipnotlar metni İtalyancadan Fransızcaya aktaran çevirmene aittir. (Y.N.)]

Bu hissin bütün hayatımı şartlandıracağını sanıyorum. Yahudiler gibi, oradan oraya giderken yanımda götürdüğüm şeyler, uzakta olmaktan, artık orada bulunmamaktan dolayı daha da güçlü bir hale geldi.

Sizce bu özel çocukluk sizi nasıl şekillendirdi?

İçimde bugün bile, hâlâ yabanıl bir şey varlığını sürdürüyor. Hayata yabanıl bir bağlılık.

Sevgili ya da *Pasifik'e Karşı Bir Bent* gibi kitaplar, "içeriden aile portreleri" konuşmaya dayalı piyesler gibi de okunabilir. Annenizle olan karmaşık ilişkinize geçmeden önce, ergenliğinize kadar ailenizle ilişkileriniz nasıldı?

Yaşantı biçimimizde asil ama hoyrat bir şey vardı; Avrupa ya da Fransız eğitimine uygun değil şüphesiz. Başka bir şeymiş gibi yapmadan, aileleri yöneten ama aynı zamanda da bağlayan ilkel, saldırgan içgüdülerimize başvurmadan yaşıyorduk. Uzun zaman birlikte kalmak için yaratılmadığımızı biliyorduk, aile, birlikte hayatta kalmayı garanti etmek için vardı orada: Bir süre sonra ayrılacak ve kendi hayatımızı sürmeye başlayacaktık.

Tüm bunların sizin yazarlık geleceğiniz üzerinde güçlü bir etkisi olduğuna inanmıyor musunuz?

Altında ezilmeme neden oldukları bu sessizliği konuşturmak için yazmaya koyuldum.

Siz dört yaşındayken babanız ölünce, anneniz ve iki erkek kardeşinizle birlikte kaldınız.

Şimdi hepsi öldü, rahat rahat konuşabilirim. Acı terk etti beni.

Küçük erkek kardeşim zayıf, kıvrak bir bedene sahipti; Tanrı bilir neden, ilk sevgilimi, Çinli sevgilimi hatırlatırdı bana. Sessizdi, ürkekti. Öldüğü zamana kadar

kopamadım ondan. Diğeri serseriydi, vicdansız, pişmanlıkları olmayan, hatta herhangi bir duygusu olmayan bir serseri. Otoriterdi, bizi korkuturdu. Onu hâlâ Robert Mitchum'un *Caniler Avcısı*'ndaki karakteriyle özdeşleştiririm kafamda; babalık içgüdüsüyle bir suçlunun içgüdüsünün karışımı. Erkeklere karşı her zaman hissettiğim güvensizlik duygusu da buradan geliyor sanırım.

Onu son görüşüm, işgal döneminde, para istemek için Paris'te evime geldiği zamandı. Kocam Robert Antelme, bir kampa götürülmüştü. Çok uzun yıllar sonra, annemi de soyduğunu ve alkol nedeniyle perişan halde yatırıldığı hastanede tek başına öldüğünü öğrendim.

Robert Musil'in *Niteliksiz Adam*'ından esinlenerek tiyatro için yazdığınız *Agatha*'da, Agatha ve ağabeyi Ulrich arasındaki farazi ensest aşkı açık açık ortaya koydunuz.

Tutkunun son evresi, evet. Ağabeyim için hissettiğim nefretin altında bir tutku olduğu düşüncesini yadsıdım her zaman. Sonrasında, bana bakış biçimi beni aksine ikna etti. Bize bir pikap hediye etmişlerdi, dans ederdik, onunla dans etmeyi hiçbir zaman istemezdim: Bedenine temas etme fikri beni dehşete düşürüyordu ama bir yandan da çekici geliyordu.

Ağabeyiniz hem *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'te hem de *Sevgili*'de ortaya çıkıyor.

Bu nefretten ancak *Sevgili*'yle kurtulmayı başarabildim. Fransa'da elektrikçilik yapmaya başladığında, küçük erkek kardeşimle yalnız kaldım. Annemin histerisine ve öfke krizlerine karşı tek desteğim oydu. O ve ben, annemin istediği türden çocuklar değildik sanırım.

Bütün Gün Ağaçlarda, uzun süre sömürgelerde yaşadıktan sonra Fransa'ya geri dönen ve aslında hep en sevgili çocu-

ğu olmuş büyük oğluna –hırsız, dolandırıcı– yeniden kavuşan yaşlı bir kadını anlatıyor.

Doğru. Üçümüz arasında en sevilen oydu. Annem, ona, bir erkek bir de kız kardeş vererek kıskanmasına neden olduğu için kendini suçlu hissediyordu.

Peki size nasıl davranıyordu?

Bizim egzotik havamıza tahammül edemiyordu. Bize sürekli Fransız olduğumuzu tekrarlıyor, ekmek ve bal yemeye zorluyordu, biz de, o öğle uykusuna yatar yatmaz, pirinç, balık ve mango çalmaya koşuyorduk. On beş yaşında, beni melez sanmaya başladılar. Bazı kışkırtmalara cevap vermiyordum. Bildiğimiz bir şey varsa, o da annemin, babam bizi aylar boyunca terk edip gittiği zamanlarda bile, kocasına sadık kaldığıydı.

Babanızdan her zaman çok az söz ediyorsunuz.

Belki de farkında olmadan, içimde onunla yaşamaya devam ettiğim içindir. Erkekleri kaybedip sonra buluyordum; sanki babamdılar. Öğretmendi ve matematik kitapları yazıyordu. O kadar erken öldü ki onu hiç tanımadığımı söyleyebilirim. Ama akıllı bakışlarını görüyorum; bakışlarının üzerimde olduğu hissine kapılıyorum. Annem bize ondan hiç söz etmedi.

Ölümünden sonra ne oldu?

Çok fakirdik ve annem o kadar inatçıydı ki, burnunun dikine gitmek istedi. Dul kaldıktan sonra bir arazi satın aldı. Pasifik sularının altında kalmış, ekilip dikilmesi mümkün olmayan bu kıyıda, yirmi yıl boyunca nafile çalıştı durdu. Denizin önünü kesmek için kurulan bent yıkılınca bir daha kendine gelemedi, bir anlamda aklını kaçırdığı söylenebilir. Bize bu araziyi satan memurlar zenginleşirken, o sürekli herkesin bizi terk ettiğini tekrarla-

yıp duruyordu. Sonunda bir hayvan gibi acı çektikten sonra, yapayalnız, hırçınlaşmış, fakirleşmiş halde öldü. Yaşlandığında, sömürgeler ortadan kalktığından beri yaşayabildiğini söylediği tek yerde, Loire kıyılarında ölmeye gitti.

Les Impudents (Saygısızlar) ve yine *Sevgili* ve *Bir Bent*. Anneniz tüm romanlarınızda karşımıza çıkıyor.

Bir Bent... Hatırlıyorum, öfkelenmişti... Hayatım onunla geçti. Neredeyse takıntı halinde, içimde yaşıyordu. Ölseydi, sanırım ben de çocuk-ölü olacaktım. Uzun zaman oldu gerçi; ama birbirimizden ayrıldığımız günden beri, toparlandığımı sanmıyorum.

Nasıl bir kadındı?

Taşkın mizaçlı, çılgın, yalnızca annelerin olmayı bildiği gibi. Bir insanın hayatında sanırım yalnızca anne, karşımıza çıkabilecek en tuhaf, en öngörülemez, en ele geçirilemez varlıktır. Uzun boylu, sert bir kadındı ama sürdürdüğümüz o sefil hayatın tüm yanlarından bizi korumaya her zaman hazırdı.

Hep eski püskü kıyafetler giyerdi. Üzerinde geceliğiyle kendi odasında ya da sömürge tarzı döşenmiş yemek odasının loşluğunda, umutsuz halde, Fransa'ya dönmek istemediğini haykırarak volta attığını hâlâ görür gibi oluyorum. Pas-de-Calais'li bir köylünün kızıydı ve sömürgeleri terk ettiği güne kadar, Vietnamca konuşmayı reddetti. Bu arada, yerli okullarında ders veriyordu ve şüphesiz Vietnamlılar ve Annamlılara beyazlardan daha yakındı. Annemin öğrencileri sık sık benimle oynamaya gelirdi. O kız çocuklarından yayılan o zarafeti, o neşeyi hiçbir zaman unutmayacağım. Hava sıcak olduğunda nehirlerin, göllerin içinde yaşarlardı. Zaten çocukluğumun tüm manzarası uçsuz bucaksız bir su diyarı gibi.

Annenize dair başka ne anılarınız var?

Olağanüstü bir masal anlatıcısıydı. Hayatımda onca şey, onca kitap, onca konuşma unuttum ama akşam bizi yatırırken, o ölgün sesiyle anlattığı bazı öyküleri hiç unutmadım. Sanırım bize asıl ait olan şeyler, tam olarak da burada saklanıyor: Edilmiş sözlerde, ağızdan çıktığı gibi.

Bugün annenizden ne kaldı geriye?

Deliliği bende sonsuza kadar devam edecek bir iz bıraktı. Karamsarlığı da. Hepimizi yok edecek bir savaş, bir doğal afet beklentisi içinde yaşıyordu daima. Evlerimizin her birinde bir sığınak duygusu yarattı, köylülere özgü bu güçlü ev duygusunu bana da geçirmeyi başardı.

Defalarca anneninizin, bir kız yerine başka bir erkek çocuğunun daha olmasını tercih edeceğini ve ergenliğiniz boyunca, bu beklentiyi karşılamamanın hayal kırıklığını önlemek için elinizden gelen her şeyi yaptığınızı ifade ettiniz.

Aslında tam olarak yapamadım. Fazla eğitimli olmamı istemiyordu aslında, orası doğru. Entelektüellere ve kontrolünden kaçabilecek her şeye karşı damarlarına kadar işlemiş bir tür korku vardı. Bir kere bile, elinde bir kitap gördüğümü hatırlamıyorum. İşte bu nedenle ve daha pek çok nedenle, sonsuza dek ondan ayrılmaya karar verdim.

Mekong kıyılarında, Fransa'daki hayatla ilgili nasıl bir fikriniz oluşmuştu?

Avrupa hakkındaki tek görüntü, annemin anlattıklarından öğrenebildiklerimdi. Batı'ya özgü davranışlar edinmeyi başarmam kolay olmadı. Birden, ayakkabı giymek ve biftek yemek zorunda kaldım...

Paris yılları

Tek başınıza Paris'e doğru yola çıktığınızda tam olarak on sekiz yaşınızdaydınız.

Tüm o yıllar boyunca, bir kapının ardına sinip ailemin varlığımı fark etmesini bekleyerek hata ettiğimi anladım. Yeniden başlamak, anneme ondan çıkıp gidebileceğimi kanıtlamak istiyordum. Olası tek maceranın, annenizin sizin için öngördüğü macera olduğu bir evden herkes kaçar değil mi?

Paris'e gelir gelmez üniversiteye yazıldınız.

Bir burs bulmuştum. Bir şeyler yapmaya başlamam gerekiyordu. Başlangıçta çok zordu. Önce, muhtemelen babamın yolundan gitmek için, matematik bölümüne yazıldım. Calvino ve Queneau pozitif bilimler ve edebiyat arasında çok güçlü bir bağ olduğunu ileri sürer. Daha sonra siyasi bilimleri denedim ve sonunda, hukuk dalında lisans eğitimi aldım. İlk sınavlarımı geçtikten sonra, annemden bana bulaşıcı bir hastalık gibi sirayet eden sefalet hissini –annem ister sömürge devletinin memurları ister gümrük görevlileri olsun, önemli olduğunu düşündüğü insanlar karşısında her zaman aşağılık kompleksine kapılırdı– yenmeye başladım.

Nasıl bir hayat sürdürüyordunuz?

Öğrenci hayatı. Derslere giriyor, sandviç yemek ve sohbet etmek için kafelerde buluşuyor ve sonra akşamları barlara gidiyorduk, hepimiz gençtik, meteliğimiz yoktu.

O yıllardan çok fazla şey hatırlamıyorum. Belki de bu yüzden pek sözünü etmiyorumdur. Bazen karanlığa gömülüp gitmişler gibi geliyor bana.

Paris'te ilk kimlerle ilişki kurdunuz?

Benim gibi üniversiteye devam eden öğrencilerle. Sonra Neuilly'den genç bir Yahudi delikanlıyla karşılaştım; hayatımın en teşvik edici ve belirleyici karşılaşmalarından biri oldu bu. Bilmediğim yerleri, bilmediğim kitapları tanıttı bana. Bataklıklardan ve Pierre Loti ile Pierre Benoit'nın egzotizminden başka bir şey bilmiyordum o zaman. İncil'i okumamı, müziği keşfetmemi sağladı. Her hafta Mozart, Bach, Haydn konserlerine gidiyorduk.

L'Opéra'nın programlarını da takip ediyor muydunuz?

Bunlar beni bunaltan sosyetik ve burjuva meşguliyetleriydi. Opera daha o zamandan sıkıyordu beni. Bakışı doyuran ama müzikal etkiyi fakirleştiren, fazla göz kamaştırıcı bir yapı. Müzik, gerçek müzik, hiçbir zaman başka bir şeyin arka planı olamaz. İçimizi tamamen doldurmalı ya da boşaltmalıdır.

Hâlâ müzik dinliyor musunuz?

Hayır. Bach o zaman dinlenir, genç ve naifken, hiçbir şeyle sarsılmazken, bugün dinlersem canımı yakacaktır. Çok büyük, acılı çabalar bunlar. İnsanlar bana gün boyu Mozart dinlediklerini söylediklerinde gülüyorum.

Paris'teki ilk yıllarınıza, Halk Cephesi yıllarına, solun ihtişamlı zaferine, Léon Blum'un seçilmesine, ardından Gide, Ber-

nanos, Malraux, Mauriac gibi pek çok entelektüelin angaje oluşuna sahne olan yıllara geri dönelim.

Ben tam anlamıyla angaje değildim o zamanlar. Siyaset benden çok uzak bir şeydi. Kendimi genç, kayıtsız hissediyordum. Örnek olarak, Malraux'nun güzel sözleri ve angajmanı –daha sonra, televizyonda boş gözlerle izlediğim o kültür bakanı olma döneminden çok önce– bana çoktan bir retorik nehri gibi görünüyordu.

Birkaç yıl sonrasında, takip eden yıllarda *l'Espèce humaine* (İnsan Türü) gibi angaje bir kitap yayımlayacak olan Robert Antelme'le evliliğinizden ve savaşın ilanından kısa bir süre sonra Komünist Parti'ye kaydolduğunuza göre, siyasi angajmanınızın olmadığı bu dönem oldukça kısa sürmüş. Neden?

Yalnızlıktan, içinde bulunduğum diasporadan sıyrılıp çıkmaya, bir gruba, kolektif ve paylaşılabilir bir bilince katılmaya ihtiyacım vardı. Gulag'lar, Stalinizm, Sibirya, Alman-Sovyet Paktı, 1934 pogromları hakkında bilmem gerekenleri biliyordum ama kayıt olmak, kendi kaderimden sıyrılmak ve partinin kaderini benimsemek anlamına geliyordu. Aynı şekilde, benim felaketim bir sınıf felaketine dönüşmüştü.

Komünist Parti saflarındaki sekiz yıllık militanlığınızın bilançosu ne oldu?

Hâlâ komünistim ama komünizm içinde bulamıyorum kendimi. Bir partiye katılmak için otistik, nevrozlu, bir anlamda kör ve sağır olmak gerekiyor. Yıllar boyunca neler olup bittiğini anlamadan, işçi sınıfının kendi zayıflığının kurbanı olduğunu fark edemeden, hatta proleteryanın kendi koşullarının sınırlarını aşmak için hiçbir şey yapmadığını anlamadan birim sekreteri olarak kalmaya devam ettim.

Ellili yılların ikinci yarısında, sizi partiden ayrılmaya iten neden ne oldu?

Stalin modeli, devrimden uzaklaşıyordu ve 1956 yılında Macaristan'da yaşanan olaylar canımı sıkmıştı. Partiden ayrılmak tabii ki bir travmaydı. Ancak 1968'le, kendime rağmen, komünist ideolojinin kurbanı olduğum hissinden kurtuldum. Bireyin çelişkilerini ortadan kaldırmaya çalışırken, bireyi daha da yabancılaştıran Marksist demagojiden bıkmıştım. İnsan bilincini basitleştirmeye ilişkin her girişim, kendi içinde faşist bir yan barındırır (bu noktada, Stalinizm ve Hitlercilik aynı şeydir).

Parti içinde, bir entelektüel olmanız ve üstelik yazıyor olmanız nasıl değerlendiriliyordu?

İlk yıllarda gizli gizli yazıyordum. Yoldaşlarım diplomalarım olduğunu bile bilmiyordu. Çok katı dogmalarla yaşıyorlardı: Önceden belirlenip dayatılan kitaplar dışındakileri okumak ve yazmak, teorik bir suç gibi görülüyor, partinin boğucu amentüsüne zarar vereceği düşünülüyordu. Yine de, sonunda beni suçlama noktasına geldiler: *Jaune le soleil*'in (Sarı Güneş) çekimleri başladığında, devam etmemi engellemek için antikomünizmle suçladılar beni. Sonra çift olarak, aile olarak yaşamaya zorladılar: Tüm diğer üyeler gibi, diyorlardı. Ardından, bir raporda gece kulüplerinin müdavimleri arasında yer aldığım ihbar edilince bir skandala neden oldum; çünkü ayrıca iki erkekle yaşıyordum: yeni ve eski sevgilimle.

Komünist Parti deneyimi çalışmalarınızı belirledi mi?

Öyle olsaydı gerçek bir yazar olamazdım. Yazdığım zaman her türlü ideolojiyi, her türlü kültürel hafızayı unuturum. Belki de yalnızca *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'te siyasi bir şeyler vardır: annenin sefaletle ilgili monologlarında, sömürgeyi tasvirinde. Fakat her zaman, umutsuz

bir kadının samimi diyalektiği söz konusuydu. Okuyuculara mesaj vermek için yazıldığına inanmıyorum: İnsan kendisinden öncekilerin üsluplarından koparak bunları her seferinde yeniden icat ederek, kendisine bakarak yazar.

Bunu yapan partili bir yazar tanıyor musunuz siz? Bana tutup Aragon'un sürrealizminden söz etmeyin: Güzel yazıyordu, nokta. Fakat hiçbir şeyi değiştirmedi, partinin sözcüklerle büyülemeyi bilen, sadık bir temsilcisi olarak kaldı.

Yine de siyasi ütopyaya inandınız.

Allende'ye, evet, 1917 Devrimi'ne, Prag Baharı'na, Küba'nın ilk zamanlarına, Che Guevara'ya.

Ya 1968'de? Yazar-öğrenci komitesinin üyesiydiniz değil mi?

Buna da tam olarak ütopya gibi inandım. Asıl büyük gücü, Avrupa'nın, belki de bütün dünyanın durağan sularını harekete geçirmek oldu.

Bir seferinde, "Baudelaire âşıklardan, arzudan söz ettiğinde, devrimci esinin doruğuna çıkıyor. Merkez Komite'nin üyeleri devrimden söz ettiğinde pornografi oluyor," demiştiniz.

Tüm rejimler gibi Marksizm de "bazı özgür güçler"den –hayal gücü, şiir, hatta aşk– korkuyor, kendi istediği gibi yönetilmezse, bir biçimde, temellerini sarsabileceğinden endişeleniyor. Gerçekten de gerektiği gibi yönetilmezlerse, bir biçimde, temellerini sarsabiliyor çünkü bu temeller her zaman deneyimin, arzunun sansürü üzerine inşa edilmiş oluyor.

Metinleriniz arasında hangilerini siyasi olarak kabul ediyorsunuz?

1970 tarihli *Abahn Sabana David*'de partiye olan tüm nefretim hissedilir: David, Stalinci demagojiyle ve yalanla uyuşturulmuş insanın sembolü; Abahn, olaylar neticesinde bir şizofren bir hayatına mahkûm edilmiş entelektüel bir figür ve Sabana da bizzat, yok edilemeyen bir acının amblemi olabilir. Buna karşılık, *L'amour*'da (Aşk), Kıyamet'e, dünyanın sonu hissine karşı korkum var. *Yıkmak Diyor Kadın'da* Élisabeth Alione, Alissa ve Stein dünyanın yok olmasını insanlık için var olan tek çözüm olarak ele alıyor.

Yıkmak'ı, bir Mayıs 68 manifestosu olarak görmek de mümkün mü?

Delilik, var olan modellerin uç noktada reddi olarak –ütopya da öyle– bizi uzaklaştırarak, her şeyden koruyarak kurtarır.

Foucault bu konuda benimle aynı görüşteydi. Sollers nasıl oldu da bunu siyasi bir roman değil, edebî bir roman olarak niteledi anlamıyorum.[1] Beni çok iyi tanıyan Blanchot, metnin devrimci düzeyini, tek esenlik yolu olarak sunduğum aşk-ölüm ikilisini, itkilerin özgürce akmasını

1. Sollers, 12 Ocak 1970 tarihli *Nouvel Observateur*'de yayımlanan "Duras Telle Quelle" (Duras Olduğu Gibi) başlıklı makalesinde, aslında Mayıs 68'in fazlasıyla edebî bir siyasi yorumuna karşı mesafe alıyor ve filmin (romanın değil) "edebî" değil, kastrasyon ve homoseksüellik (kadın ve erkek) temaları çevresinde psikanalitik yorum önerisinde bulunuyordu. "Dolayısıyla bir kadın üç başka kişi tarafından vahşi bir psikanalize tabi tutuluyor ve filmin sonunda semptomatik olarak 'iyileşiyor' denebilir, yani kusma gibi çok güzel bir belirtiyle ortaya koyduğu iyileşmeyi, hiçbir şey çözmüyor çünkü 'koca'nın gelişiyle temsil edilen bir toplumsal olanaksızlığa çarpıyor. Ve işte o anda, analitik alanın içindeki bir tür ortaklaşma rüyasının, analitik alanın *dışında* da olanaksız olduğu ortaya çıkıyor. Bu durum, bana ideolojik olarak ilgi çekici görünüyor çünkü çok güncel bir şeye; yani mümkün olsa da olmasa da, analitik söylemle ve onun dışında kalanın eklemlenmesine yani siyasi söyleme gönderme yapan bir problem bu. Fakat bu noktada, film bence askıda kalıyor ve bu meseleye bir çözüm getiremiyor gibi görünüyor."

engelleyenlerin tamamen yıkılmasından geçen o eski yolu hemen anladı.[1]

Mayıs 68'den çıkarılabilecek en önemli ders sizin için neydi?

Mayıs 68, Prag Baharı, üzerinden hareket ettikleri o ideolojik boşlukla, herhangi bir başka zaferden çok daha faydalı bir siyasi başarısızlık oldu. O günlerde sokakta yaptığımız gibi nereye gittiğini bilmemek, yalnızca gitmek, bir biçimde hareket etmek, sonuçlarından, çelişkilerden endişe etmeden hareket etmek: Bize bunu öğretti. Çelişkilere takılmadan yazar olunabilir mi, diye sordum kendime? Hayır. En azından, iyi bir hikâye anlatıcısı olunamaz. İdeolojilerin tamamının ortadan kaldırılmasını önermek, kendi içinde bir açıklaması olmayan her tarihsel döneme ezelden beri karşı gelmiş olan Fransa gibi bir ülkede kolay değildir. Bizi çocukluğumuzdan beri sürekli olarak hayatımızı düzene koymaya zorladılar, her türlü düzensizliği şeytan çıkartır gibi uzaklaştırdılar.

Ve iktidar, ortaya çıkarabileceği en ufak bir riski bile engelleme iradesi zemininde, bu boşluk korkusu zemininde köklendi.

1. Maurice Blanchot'nun *Yıkmak Diyor Kadın* üzerine yazdığı "Détruire" (Yıkmak) başlıklı makale, Éditions Albatros'un yayımladığı *Ça/Cinéma*'nın 1975 yılında Marguerite Duras'a ayırdığı özel sayısında yayımlandı. "Nereden geliyorlar? Kim onlar? Bizim gibi varlıklar şüphesiz: Bu dünyada başka varlıklar yok. Fakat aslında, çoktan kökten yıkılmış varlıklar (Yahudiliğe gönderme olarak) var; acınası yara izleri bırakmaktan uzak olan, içlerinde yalnızca kendi anılarını barındıran (birinde nihayet ortaya serilmiş bir yokluğun kaynaşmasıyla, diğerinde bir sürenin henüz tamamlanmamış ağır ilerleyişiyle ve genç kızda, salt gençliğiyle mutlak ilişkisiyle yıkıldığından gençliğiyle) bu erozyon, bu yıkım ya da bu sonsuz ölüm hareketi, onları tatlılıkla, başkasına dikkat etmek adına, sahiplenişi olmayan, özgü kılınmamış, sınırlandırılmamış aşkla özgürleştirilmiş varlıklar; her biri tüm bunlar ve çok genç yaşta, ergenliğinin karanlığında kabul ettiği, yalnızca onun tam bir gerçeklikle söyleyebileceği özel söz için özgürleştirilmiş varlıklar: *Yıkmak Diyor Kadın*."

Günümüz koşullarında, Marksist bir bilinç varlığını sürdürebilir mi?

Tüm siyasi söylemlerin birbirine benzediği prensibinden yola çıkıyorum: Angaje olmak hiçbir işe yaramıyor, Avrupa, kukla devrimlerin pençesinde ve Marksizm artık kavramsal, zihinsel ve bu haliyle de ölü sayılacak bir doktrin.

Siyasi metinlerinizden bir başkasının, *Le Camion*'un (Kamyon), kahramanı şöyle diyor: "Dünya yıkımına gitsin, yıkımına gitsin, tek siyaset bu."

Artık hiçbir şeye inanmıyorum ve inanmamak, "her türlü iktidara karşı eylem" olarak, bankaların oligarşisine, bizi yöneten sahte demokrasiye karşı verilebilecek tek yanıt olabilir.

Fakat son seçimlerde yine de sosyalistlere oy verdiniz.

İki zorba arasında seçim yapmak denebilir buna. Tüm bunlar bir yana, dostum Mitterrand'a verdiğim büyük değer bir yana. Zaten, Komünist Parti'ninkilerden sonra bir daha asla siyasi tezler için angaje olamam.

François Mitterrand'la birbirinizi uzun zamandır mı tanıyorsunuz?

Evet, direniş döneminden beri. Her kitabımdan bir tane gönderdiğim ilk ve nadir kişilerdendir. Kitapları okuyacağını ve üzerine konuşmak için arayacağını kesin olarak bilirim. Hayatı çok seven bir adamdır Mitterrand. Tabii ki, başkan olduğu sürece, Komünist Parti hakkında, bugünün Fransa'sı hakkında düşündüğü her şeyi dile getiremez.

Son yıllarda onları, Chirac ile onu, televizyonda her görüşümde, aralarındaki farkın ne kadar bariz olduğunu görüyordum: Biri değişimlere, diyaloğa açık, hazır, diğeri

demode bir dil içine sıkışıp kalmış, benmerkezci bir ulusun, yalnızca kendi içine kapanmış ve ister entelektüeller, ister Yahudiler, Araplar, Çinliler, Arjantinliler, Filistinliler olsun, dışarıdan gelecek her şeye karşı korku içinde bir toplumun savunucusu.

Birkaç yıl önce, *L'Autre Journal*'de, cumhurbaşkanıyla yaptığınız bazı sohbetlerinizin ve güncel olaylarla ilgili konuşmalarınızın bir dökümü yayımlanmıştı.

Mitterand'nın hoşuna gidiyordu, hatta bu sohbetlere devam etmemizde ısrarcı bile oldu. Konuşuyorduk, çoğunlukla da benim evimde görüşüyorduk; sonra konuştuklarımızı kâğıda döküyordum; o düzeltmeler yapıyordu, ben onun düzelttiklerini yeniden düzeltiyordum, o da düzeltmeme izin veriyordu. Çılgın gülme nöbetlerine tutuluyorduk...

Gazeteciliğe gelirsek... Ellili yılların sonundan itibaren, ülkenizin siyasi ve toplumsal hayatına faal olarak katıldınız; değişik konularda, günlük ya da haftalık yayınlarda, örneğin *Le Monde*, daha sonra *Le Nouvel Observateur* olan *France-Observateur*'de ve hatta *Vogue* ya da *Sorcières* gibi kadın dergilerinde yazılar yazdınız ve hatta yakın zamanlarda *Libération* ve *L'Autre Journal*'le bile çalıştınız.

Gazete yazılarının aciliyetini her zaman sevdim. Metnin yazılmış olduğu telaşın gücünü –ve tabii sınırlarını da– kendi içinde taşıması gerekiyor. Sonra da tüketilip atılıyor.

Le Monde'un yazılışleri, benden şu ya da bu olay hakkında yazmamı rica ediyor ama sıklıkla makalemi yayımlayacak cesareti bulamıyor...

En çok sevdiğim sol edebiyat dergisi *L'Autre Journal*'e gelince, onlarla birlikte çalışmamın satışları artıracağını söylediler.

Sizi gazetecilik kariyerine atılmaya iten nedenler nelerdir?

Birden, bazı konular hakkındaki düşündüklerimi herkese açmak benim için ihtiyaç haline geldi. Gün ışığına çıkma, kendimi odamın duvarlarının ardında tartma ihtiyacı. Günlük yazı çalışmalarıma ara verdiğim zamanlarda, yaşamımdan anlar üzerine makaleler kaleme almaya başladım. Kitap yazarken gazete bile okumazdım. Fakat gazete yazıları, hayal bile edemezsiniz, çok fazla zamanımı alıyordu ve bu işi yıllardan beri yapıyor olmama rağmen gerilimi çok yüksekti.

Gazeteciliğin işlevi ne olmalı?

Başka türlü kimsenin fark etmeyeceği olaylar hakkında bir kamuoyu yaratmak.

Ben mesleki bir nesnelliğin var olabileceğine inanmıyorum: Net bir "duruş alma"yı tercih ediyorum. Bir tür ahlaki duruş. Bir yazarın, kendi kitaplarında kolayca vazgeçebileceği bir duruş.

Bazı üçüncü sayfa haberlerine hep tutku dolu bir ilginiz oldu ve hâlâ da devam ediyor. Televizyon ya da günlük gazetelerde aldığınız tavırlar ve belirttiğiniz görüşler kamuoyu tarafından sık sık sert eleştirilerle karşılandı.

Düşündüklerimi söylemek istediğimden, Fransızların Cezayir Savaşı, totaliter rejimlerin yükselişi, gezegendeki militarizasyon, toplumun zorla ahlakçılaştırılması hakkında gösterdiği düşünmeme direncinin toplumsal adaletsizliğini ifşa etmek istediğimden, her zaman eleştiri aldım.

Beni en çok ilgilendiren, tüm bunların her bir birey üzerindeki etkisiydi: çılgınlıklar, keyfî hareketler, tutku suçu ya da umutsuzun neden olduğu suç. Ya da sadece insanın, yargı sisteminin, başka herhangi bir şeyin, geri dö-

nüşü olmayan bir doğa olayı gibi ele aldığı bazı yanlarına karşı duyduğum ilgi.

Bundan dört yıl önce, *Libération*'a yazdığınız uzun bir makalede, des Vosges'in bir köyünde, kendi oğlunu öldürdüğü ileri sürülen Christine Villemin davası üzerine eğildiniz. Lépanges-sur-Vologne'a bizzat gittiğinizi ve şahit olmasanız bile, olayların tam olarak nasıl geliştiğini anlayabildiğinizi ifade ettiniz: Çok uygun görülmediği halde davaya tamamen sahip çıkarak işi, Christine Villemin'i "zoraki soylu" bir kahraman yapmaya kadar götürdünüz. Yazı, geri dönüşsüz ve eksiksiz bir süreç. Kadının yabancı ve karanlık güçlerin etkisinde olduğunu söylüyordunuz. Kadının bu delice hareketi size göre, kendini bulmak ve istemediği bir çocuğu öldürerek kendi kaderinden kurtulmak gibi yüce bir girişim (ve dolayısıyla masum ve mahkûm edilemez) olmalıydı.[1]

Christine Villemin'in işlediği cinayet, her şeyden önce bir kadın olarak, aslında kendisi kurban olan birinin hatasıydı: var olmak için gereken maddi koşullardan mahrum bırakılmak, bundan sıyrılma kapasitesine sahip olmamak, istenmediği bir hayatın suniliğine mahkûm edilmiş olmak.[2]

1. 17 Temmuz 1985 yılında yayımlanan "Sublime, forcément sublime, Christine V." (Soylu Zoraki Soylu). Çocuk Grégory'nin ölü bedeni 16 Ekim 1984'te bulunmuştur.

2. Duras özellikle de şöyle yazar: "Dünyada hiçbir erkek, istemediği bir erkek tarafından sahip olunmanın bir kadın için ne anlama geldiğini bilemez. Arzu edilmediği halde içine girilen bir kadın cinayeti yaşamaktadır. Bedeninin üzerindeki eril hazzın ölümcül ağırlığı, kadının işleme gücünü bulamadığı cinayetin ağırlığını taşır: deliliğin. [...] Bu felaketin yarattığı süreci göremese de, şurası kesin ki, gitgide nereye gittiğini bilemez hale gelir: Belki de benim bilmeden yazdığım gibi, bilmeden öldüren masum Christine V.nin üzerine gece inivercek, camın ardındaki gözleri o ekim ayında gitgide artan karanlığın içinde görmeye çalışacak." Bu yayımın ardından, Françoise Sagan, Benoîte Groult, Simone Signoret, Régine Deforges ve Angelo Rinaldi isyan edecekti. Edmonde Charles-Roux ise Duras'ı savunmaya geçecekti. 14 Kasım 1986'da, *Le Nouvel Observateur*'de yayımlanan Pierre Bénichou ve Hervé Le Masson'la yapılan bir

Christine Villemin'i koşulsuz olarak savunmanız bir skandala neden oldu. Aralarında Simone Signoret'nin de olduğu entelektüellerden ve gösteri dünyasından pek çok kişi, size cephe aldı.

Christine Villemin, çift olmak, cinsellik ve arzuyla ilgili kuralları herkes için bizzat oluşturan erkek tarafından zorla boyun eğdirilmiş kadınlığın prototipidir. Onun gibi kadınlar her yerde var; çevrelerini saran boşluk yüzünden gücünü yitirmiş, söz söyleyecek durumda olmayan kadınlar: Çocuklar, kendilerini gerçekleştirme umuduyla aralarındaki yüce bağdan başka bir şey değil.[1]

söyleşi sırasında, Duras şunları söyledi: "Suçu umurumda değil. Yargıçlar da umursamıyor! Eminim. Ne olursa olsun, kimse makalemden sonra ona saldırmaya cesaret edemedi." Christine Villemin, Duras'la tanışmayı reddedecek ve gazete aracılığıyla onu iftira atmakla suçlayacaktı çünkü Duras, onun inkâr ettiği cinayet suçunu işlediği ön kabulüyle yazıyordu. Villemin'in *Libération*'a karşı açtığı dava ancak 1994 yılında düştü. Villemin, 3 Şubat 1993 tarihinde, kendi çocuğunu öldürme suçundan takipsizlik kararından faydalandı. Takip eden yıllarda, DNA testleri suçunu kanıtlayamadıysa da, 2012 yılında, teknolojinin gelişmesiyle araştırmalara yeniden başlandı. Takipsizlik kararının verildiği akşam, gazeteci Christine Ockrent, *Soir 3*'de, o sırada neredeyse kesinleşmiş olan takipsizlik kararından birkaç gün önce, Duras'la yapılmış bir söyleşiyi yayımladı. Duras analizlerinin her koşulda Christine V.nin masumiyetini kanıtladığı, cinayetin aldatılmış kadın olgusuna bağlı olduğu konusunda ısrar ediyordu. Tüm kadınların onu masum bulacağını ileri sürüyordu. Fakat makalesinin, her türlü yanlış anlaşılmadan ve her türlü skandaldan kaçınmak için, alışılmış bir ihtiyat sözüyle başlaması gerektiğini fark ettiğini belirtiyordu: "Eğer bir suçlu kadın karşısındaysak..." Dolayısıyla makalesinin basit bir varsayım olarak okunmasını talep ediyordu. Bu da makaleye geriye dönük olarak bambaşka bir anlam getiriyordu. Ockrent sordu: "Sizin için dava kapandı mı?" Duras cevap verdi: "Bu dava bitti. Fakat kapandı mı bilmiyorum. Fransızca bazen çok hoş olabiliyor. Dava bitti."

1. Duras, 1993 yılında, makalesiyle ve bu davayla ilgili, aynı kanıtları ileri sürdüğü bir savunma metni yazdı: "Bu suçla ilgili mesele, bir kadın meselesidir. Çocuk meselesi bir kadın meselesidir. Erkek meselesi bir kadın meselesidir. Erkek bilmez bunu. Erkek kas gücünü, maddi gücünü özgürce kullanmak üzere yanılsamalar yaşarken, zekâsının derinliği erkeksi olmayacaktır. Yalnızca kadın, erkeğin kendisiyle ilgili hatasından haberdardır. İyi pişmemiş bir biftek için atılan tokattan daha beteri vardır, o da gündelik hayattır." Bu metin, Laure Adler'in 1998 yılında Gallimard'dan çıkan *Marguerite Duras* biyografisine kadar yayımlanmadan kaldı. Bu davayla ilgili başka metinler de, Jean-Pierre Martin yönetiminde, Ağustos-Ekim 2012 tarihinde yayımlanan *Marguerite Duras*,

Röportajlarınız her koşulda toplumun uçlarında –gettolarda, hapishanelerde, kaldırımlarda ya da aksine manastırlarda– mahkûmlarla, katillerle, rahibelerle, emekçilerle, Afrikalılarla, Yahudilerle, proleterlerle karşılaşmak için yapılan seyahatlere dayanıyor.

Ekonomik patlama yıllarında, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir dünyayı dile getirmek istiyordum. Bir biçimde, burjuva sınıfı tarafından yok sayılamayacak ya da araç olarak kullanılamayacak bir etki gücüne sahip bazı tanıklıklar –Cezayirli bir işçinin acı veren kendini savunma halini, bir Karmel rahibesinin ürkütücü entelektüel boşluğunu– ortaya koymak.

Gelecek ve insanlığın gidişatı konusunda ne öngörüyorsunuz?

Robotlaşma, iletişim, bilgisayarlaşma çaba göstermek zorunda olmaktan kurtarıyor insanları ve bu da eninde sonunda yaratıcılık yeteneklerini köreltiyor. Düzleşmiş, hafızası olmayan bir insanlık ortaya çıkma riski var. Fakat insanlığın problemlerinden söz etmek de bir anlam taşımıyor: İnsan, kendi çözümsüzlüğünü çözme girişiminin bitmek bilmeyen savaşını sürdürüyor her gün. Ya da bu bağlamda, her zamanki gibi Tanrı problemiyle karşı karşıya kalıyor.

Tanrı'ya inanır mısınız?

Bir tanrı varsa, onun sadece içimizde olduğunu düşünmek, çevremizi saran tek şey boşluk olduğunda prob-

la voix et la passion'da (Ses ve Tutku), *Le Monde*'un özel dosyasında bulunmaktadır. Bu dosya aynı zamanda Jacques Lacan'ın metnini, Hélène Cixous ve Michel Foucault'nun 1975 yılında *Cahiers Renaud-Barrault*'nun 89. sayısında yayımlanan bir söyleşisini ve Laure Adler, Jean Vallier, Yann Andréa, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Peter Handke, Jeanne Moreau, Didier Eribon'nun katkılarını da içermektedir.

lemi çözmeye yardımcı olmuyor. Tanrı'ya inanmamak da bir değişmez ilke değil. Hiç inanmamanın mümkün olduğundan da şüphe ediyorum. Her türlü anlamı, hayatımızın büyük tutkularının sonsuzluğunu ortadan kaldırmak olurdu bu. Her şey kendi sonunu kendi içinde barındırır ve sonuçlardan mahrum olurdu. Zaten, insanlığın geleceğinin tam da bu olacağını da dışlayamayız.

Size göre insan mutluluğundan söz edebilir miyiz?

Mutluluk hiçbir zaman telaffuz edilmemesi gereken bir sözcük. Sözcüğe atfettiğimiz anlam bile yolundan sapacak, erim alanının dışına çıkacak: Mutluluk ulaşılmaz, olağanüstü gizemli bir hale gelecek.

Tesadüfe inanır mısınız?

Kendimi büyük oyunun bir parçası olarak hissetmeyi severim: Kontrol etme kapasitesine sahip olmamak ama olayların seyrini öngörebilmek. İnsanların huzursuzluğu de buradan doğuyor sanırım, istedikleri seviyede olmadıklarının, kendi hayatlarının hakemleri olmadıklarının trajik bilincinden.

Ölüm fikri sizi ürkütüyor mu?

Bunu hastaneye son yatışımda fark ettim.[1] Bir kadeh daha içersem öleceğimi söylediler. Bunun üzerine tuhaf bir korkuya kapıldım, kapana kısılmış bir hayvanın hissettiği türden bir korkuya.

Bundan otuz yıl kadar önce gençken, ölümden çok delirmekten korkuyordum. Beni deli olmakla, mantıksız

1. 17 Ekim 1988 tarihinde, bir trakeostomi ameliyatı geçirdi ve suni bir komaya sokulduğu hastaneden ancak bir yılın ardından çıkabildi. Ekim 1982'de ilk defa alkolden arınma programına girdi. Yann Andréa'nın *M.D.*'de sözünü ettiği arınma programı da buydu (Minuit, 1983).

olmakla suçluyorlardı. Fakat bende bir aykırılık, bir çelişki vardı. Sonunda içimde küçük bir nevroz yaratmayı başardılar ve insanların bana dayattıkları delilikten kurtulmak için büyük çaba sarf etmek zorunda kaldım.

Üçüncü bin yılın eşiğinde, dünyanın sonundan çok sık söz ediliyor.

2000 yılı ve dünyanın sonu korkusu bir fantasma. Herkes bunu beklememiz gerektiğini söylüyor ama kimse nedeninden bahsetmiyor. Bin yılında yaşanan mistik Kıyamet korkusunun karşısında, bizim şimdiki korkumuz soğuk, bozulmanın geri dönüşsüzlüğü tehlikesini yaşayarak öğrenmenin bilincinde bir korku; bir zamanlar olduğu gibi "kutsal" ölüm düşüncesi yok: Olsa olsa, hiçlik düşüncesi yaşanıyor.

Çernobil Nükleer Santrali'nin patlaması gibi olaylar, kapsamı hâlâ hesaplanamayan, insanlığın kademeli olarak topluca sona gitmesinin mümkün olduğu gerçeğini ortaya koyuyor. Santrallerin tamamının kapatılması kararı alınmalıydı ama yapılmadı. Üçüncü dünya ülkeleri hâlâ bunlara ihtiyaç duyuyor. Zaten santrallerin kapatılması ne işe yarayacak, tehlike saçmayı sürdürmeyecekler mi? Nükleer santral bölgeleri hiçbir zaman tekrar buğday tarlalarına dönüşmeyecek.

Yazının güzergâhları

Sizi yazmaya iten nedenler neler?

Aciliyetini hissettiğim ama tam olarak gerçekleştirme gücüne sahip olmadığım bir şeyi beyaz bir sayfa üzerinde var etme ihtiyacı. O dönemde çok okuyordum ve kaçınılmaz olarak öyle bir yazma telaşına kapıldım ki, beni etkileyen her şeyin farkına varamadım. İnsan yazdıklarının gittiği yönü, edebiyat *düşüncesinin* üzerimizde yarattığı büyülenmeden yavaş yavaş sıyrılarak daha açık olarak ancak ikinci kitabından sonra görmeye başlıyor.

Nasıl başladınız?

On bir yaşında, her gün gölgede otuz derece olan Nam Kỳ'de yaşıyordum. Dünya üzerine, hakkında hiçbir şey bilmediğim hayat üzerine şiirler yazıyordum; zaten hep böyle başlar.

İlk kitabınız, *Les Impudents* 1943 tarihli. Yirmi dokuz yaşındaymışsınız.

O kitap ağabeyime karşı hissettiğim nefretten söz ediyordu. Elyazmalarını Gallimard'da çalışan Queneau'ya gönderdim, o zaman tanışmıyorduk. Bürosuna heyecan içinde ama kendimden emin halde girdim. Kitap daha önce üç yayımcı tarafından reddedilmişti ama bu kez kabul edileceğinden emindim. Queneau, kitabın güzel ol-

duğunu söylemedi; gözlerini kaldırarak yalnızca, "Madam, siz bir yazarsınız," dedi. Ertesi yıl, *La Vie Tranquille*'i (Sakin Yaşam) yayımladı. O kadar kötü kurgulanmış, o kadar vurgulu bir gerçekçilik içinde, öylesine naif bir kitaptı ki!

Moderato Cantabile'ye kadar, yazdığım kitapları neredeyse tanıyamıyordum. *Pasifik'e Karşı Bir Bent* ya da *Tarquinia'nın Küçük Atları* yine fazla dolu kitaplardır; her şeyin fazla söylendiği, hiçbir şeyin okuyucunun hayal gücüne bırakılmadığı kitaplar. Olgunluk çağım olarak değerlendirdiğim şu çağımla, *Cebelitarık Denizcisi*'nin bazı yanlarının sertliği arasında bir bağlantı kurulabilir: Bir kadın sonsuz bir bekleyiş içinde denizciyi, ulaşılmaz bir aşkı bekleyerek yaşıyor; şu anda yazdıklarıma çok benzer bir şey.

Yıllar boyu çok sosyal bir hayatım oldu ve insanlarla tanışmanın kolaylığı ya da onlara anlattıklarım kitaplarıma yansıyordu. Bu eğlence düşkünlüğü, bir erkekle tanışana kadar devam etti ve sonra yavaş yavaş kayboldu. Şiddetli, çok erotik, ilk kez benden daha güçlü bir aşktı bu. Kendimi öldürme isteğine bile kapıldım ve bu, edebiyat yapma biçimimi de değiştirdi: İçimdeki boşlukları, delikleri keşfetmek ve bunları söze dökme cesaretini bulmak gibiydi. *Moderato Cantabile* ve *Hiroşima Sevgilim*'deki kadın, bendim: Sözle ifade edemediğim bu tutkuyla dermansız kalmış, neredeyse soğukkanlılıkla yazmaya karar vermiştim.

1950 yılında sıra ergenliğiniz hakkında gerçek bir kitap, *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'e gelmişti.

Aynı zamanda da en popüler, en kolay kitabım. Beş bin kopya sattı. Queneau çocuk gibi heyecanlanmıştı. Çok reklam yaptı, az kalsın Goncourt Ödülü'nü alıyordum. Bu siyasi, sömürge karşıtı bir kitaptı ve o dönemde komünistlere ödül verilmiyordu. Ödülü ancak otuz dört yıl sonra, aslında aynı temaları ele alan *Sevgili*'yle kazan-

dım: sömürgelerdeki yerlilerin yaşamı, cinsellik, para, sevgili, anne ve erkek kardeşler.

Sevgili'yi yazarken ne hissettiniz?

Belli bir mutluluk. Kitap karanlıktan çıkmıştı –çocukluğumu sakladığım karanlık– ve bir düzenden yoksundu. Bulduğum ve duraklamadan, ilan etmeden, sonuca vardırmadan terk ettiğim, birbiriyle bağlantısız olaylar zinciri.

Söze dökülemez olduğunu söylediğiniz bu öyküyü anlatmaya iten ne oldu sizi?

Yeni kalktığım hastalık, yorgunluk bunca uzun zaman sonra kendime geri dönme isteği vermişti. Bir esinden öte, yazma duygusu hissediyordum. *Sevgili* yabanıl bir metindi ve içimde barındırdığım bu yabanıl yönü, Yann Andréa, *M.D.* adlı kitabıyla keşfetmemi sağladı.[1]

Romanın gerçekle örtüşen kahramanları ve durumları var mı?

Yıllar boyu geçmişe ait hikâyeler hakkında yalan söylemek zorunda kaldım. Annem hâlâ hayattaydı ve bazı şeyleri öğrenmesini istemiyordum. Sonra bir gün, yalnız kalınca, kendi kendime sordum: Neden artık gerçekleri söylemeyeyim? Kitaptaki her şey gerçektir: giysiler, annemin öfkesi, bize yedirdiği yavan yemekler, Çinli sevgilinin limuzini.

Size verdiği para bile mi?

Bir milyarderden bu parayı alıp eve vermenin görevim olduğunu hissediyordum. Bizi arabayla çevrede dolaştırarak, Saygon'un en pahalı lokantasında yemeğe davet ederek bana hediyeler vermeye çalışıyordu. Masada

1. Yann Andréa'nın Lemée adıyla yayımladığı kitap, Marguerite Duras'ın alkol tedavisine ayrılmıştır.

kimse ona tek laf etmiyordu. Sömürgelerde, biraz ırkçıydı herkes, ailem ondan nefret ettiğini söylüyordu. Tabii ki para söz konusu olunca gözlerini kapatıyorlardı. En azından, karnımızı doyurmak için mobilya satmak ya da evimizi ipotek etmek zorunda kalmıyorduk.

Bu adamla ilgili başka nasıl bir anınız var?

Çinli bedeni hoşuma gitmiyordu ama o benimkine haz veriyordu. Ve bu, o zaman keşfettiğim bir şeydi.

Arzunun gücü mü?

Evet, mutlak, duygunun ötesinde, kişiden bağımsız, körlemesine. Bunu kendine söyleyemiyordu. Bu adamın bana olan aşkını seviyordum ve her seferinde derin belirsizliğimizle o erotizmi.

Sevgili, Fransa'da görülmemiş bir olay yaratarak bir buçuk milyon sattı. Yirmi altı dile çevrildi. Bu devasa başarıyı nasıl açıklıyorsunuz?

Editörüm Jérôme Lindon başlangıçta beş bin basılmasına karar vermişti! Birkaç gün içinde tükendi. Bir ay içinde, baskı adeti yirmi bine yükseldi ve ben bu konuyla ilgilenmeyi bıraktım. O noktada bir daha ilgilenmemek üzere bıraktım ve hâlâ da ilgilenmiyorum. Aşkın başarıyı garanti eden bir konu olduğunu söylediler bana.

Fakat yazarken düşündüğüm bu değildi. Hatta daha önce işlemiş olduğum temaları yeniden ele alarak okuyucuyu sıkacağımı ya da sinirlendireceğimi düşünüyordum. Bu sayfalar sayesinde beni tanımayı başaran insanların kitabı popüler bir roman haline getireceğini gerçekten öngörememiştim.

Bu kadar çarpıcı bir başarıyı getiren diğer unsurlar ne olabilir?

Kitap sanırım yazdığım süre boyunca, günde on saat hissettiğim o büyük hazzı geçiriyor okuyucuya. Fransız edebiyatı her zaman bir kitabın önemini sıkıcı olması olgusuyla karıştırmıştır. Gerçekten de insanlar okudukları kitabı bitirmiyorlarsa, o kitabın tamamen kibre bulanmış olması, sürekli göndermeler yapılması, kendini beğenmişliği söz konusudur...

Tüm dünyada *Sevgili* sayesinde –ve bazen sadece onunla– tanındığınızı biliyor musunuz?

Sonuçta artık Duras yalnızca "entelektüel zımbırtılar" yazıyor diyemezler...

Sevgili'yi yorumlarken kullanılacak herhangi bir gizli anahtar vermek ister misiniz?

Bu bir roman, nokta. Hiçbir yere götürmeyen, hiçbir yere varmayan. Hikâye tamamlanmıyor, yalnızca kitap bir noktada duruyor. Aşk, haz bunlar birer "öykü" değil ve başka bir okuma, daha derinlemesine bir okuma, varsa eğer ortaya çıkmıyor. İsteyen, satır aralarında böyle bir şey görmeyi seçebilir.

Size göre, *Sevgili*'den sonra üslubunuzda meydana gelen en radikal değişiklikler nelerdir?

Yok. Yazım hep aynıydı. En azından bu konuda endişem yok. İnsanlar artık, görünüşte de olsa tutarsızlıklardan korkmuyor.

Üslubunuz *Sevgili*'den beri, gitgide daha hafif bir hal aldı.

Eskiye oranla, değişen yazının sesi oldu: bir tür istemsiz basitliğe kavuşmuş gibi.

Biraz daha açıklayın.

Sevgili, paradoksal olarak edebiyattan uzak gibi gö-

rünse de, aslında edebiyatla dopdolu bir kitaptır. Onu görmüyorlar, zaten sanat görülmemelidir, o kadar.

Bu roman için üsluptan söz etmemek konusunda direniyorsunuz.

"Fiziksel" bir üslup bir anlamda. *Sevgili* tesadüf sonucu bulunan bir dizi fotoğraftan doğdu ve görüntüye öncelik vermek üzere metni geri plana çekmeyi düşünerek başladım kitaba. Fakat yazı üste çıktı, benden daha hızlı gidiyordu ve ancak yeniden okuduğumda fark ettim kinayeler üzerine kurulu olduğunu. "Çöl", "beyaz", "haz" gibi metinden ayrılan ama metni bütün olarak ifade eden sözcükler var.

Bir diğer başarınıza, *Acı*'ya gelirsek, bu kitabın niteliğinin ne olduğunu düşünüyorsunuz?

Yalnızca genel konular üzerine değil, savaşla ilgili olarak konuşmaktan korkan bir kadının bakış açısını seçtim. Dachau dönüşü kocamın perişan bedeni gibi, en hayvansı görünümleriyle insan fizyolojisiyle ilgili küçük olgular da, benimle yatmak isteyen ve vazgeçirebilmek için sonuna kadar uğraştığım, Gestapo'dan Pierre Rabier'nin öyküsü de anlatılıyor. Daha tüyler ürperticisi, Almanların muhbirini maruz bıraktığım sorgu.

Acı cesur bir metin, dehşetle kutsalın bir karışımı, yazdığım en önemli metinlerden biri. Yazı sert, tüm olayları kesin ayrıntılarla ortaya koyması anlamında da moderndir. Söylendiğine göre Bataille'ı andırır. Fakat tekrar ediyorum, edebiyat değildir. Hem daha çoğu hem de daha azıdır.

Kitabın malzemesi, savaş boyunca yazdığınız ve bir gün bir dolabın içinden mucizevi bir biçimde çıkıveren defterlerden mi geliyor gerçekten?

Fransa'da pek çok eleştirmen bana inanmadı. İster-

lerse günlüklerimi gösterebilirim onlara. Hangi tarihte başlamış olduğumu hatırlamıyorum, yalnızca bunların müsveddeler, o zamanlar yazmayı planladığım romanlardan parça parça bölümler, *Denizci*, *Bent* üzerine notlar olduğunu biliyorum. Ayrıca bilirsiniz, insan bir şeyler hakkında yalan söyleyebilir ama bu şey hakkında, acının özü hakkında söyleyemez.

Bu noktada son yayımlanan eserlerinize geri dönersek, *Ölüm Hastalığı* gibi, metinlerinizden bir başkasının çekirdeğini alıp yeniden işleyen *Mavi Gözler Siyah Saçlar* –bir kadın ve bir eşcinsel arasındaki olanaksız tutkunun öyküsü– gibi bir kitabın satırları arasında otobiyografik bilgiler veriyorsunuz.

Yaşanmış bir öykü, evet. Hayır, uzun zaman önce değil, eğer bilmek istediğiniz buysa... Peter Handke ve Luc Bondy, Berlin'deki Schaubühne için, *Ölüm Hastalığı*'nın bir uyarlamasını istemişlerdi benden. Gönderdikten iki gün sonra, geri yollamaları için telefonla aradım onları. Metni sahne için yeniden yazarken aslında kaçınmak istediğim her türlü hataya teker teker düştüğümü fark ettim: yani öyle olmamış, "tamamlanmış" olarak kalması gereken ve asıl gücünü de bu tamamlanmamışlıktan alan bir metne "inşa edilmiş" bir form vermek. Açık ve kesin bir kaderin kurbanı olduğum hissine kapıldım ve uyarlamayı üç kez yeniden yazmama rağmen bir çıkış bulamadım. Bu konuda Yann'la konuştum, artık yazamadığımı söyledim. Çalışma şeklimi –krizler, pişmanlıklar, yeniden gözden geçirmeler– bilen Yann, buna inanmadı. Sonra 1986 yılında bir yaz akşamı, Trouville'de, öyle birden yazmaya başladım, sıcak üzerine, yaz geceleri üzerine. Ve öykü geliverdi.

Yann Andréa metnin okuma sürecine katılıyor muydu?

Büyük bir krizden geçiyordu, günde neredeyse on saat arabayla dolaşmaya çıkıyordu. Durduğunda, ağlıyor ve bana sitem ediyordu. Kendisinin bile açıklayamadığı

bir şeyleri yüzüme haykırmak ister gibiydi. Sonra yeniden dışarı çıkıyordu, nereye gittiğini bilmiyordum: Gece kulüplerine sanırım, barlara, büyük otellerin lobilerine, baştan ayağa beyazlar giyinmiş olarak, erkek aramak için. Bu sırada ben de, kendi arzusundan tiksinen bir adama âşık bir kadının öyküsünü yazıyordum.

Peter Handke, 1985 yılında bunu filme çekti.

Metni benim görüşlerime ve Blanchot'nun yargılarına dayanarak yeniden oluşturdu. Hatta kendine uygun hale getirdi.

Film, benim öykümden çok daha romantik. Ona göre erkek ve kadın arasındaki gerçek ölüm hastalığı, yalnızca duygu eksikliği.

Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*'te, *Ölüm Hastalığı*'ndan uzun uzun söz ediyor. Tutku konusunda şunu yazmış: "Bizim için önem taşıyan her şeyin ötesinde olduğundan kavuşmak imkân dahilinde değilmiş gibi gözüktükçe bizi çeken ötekine, sanki bize rağmen, zorunlu olarak bağlayan şeydir tutku."[1] Daha ileride şunu yazmış: "Elbette, zaman geçtikçe, tam da kadınla birlikte zamanın geçmediğini, ve böylece küçük özelliklerinden [mülkiyetlerinden], kadın oturuyor olmasına rağmen boş gibi olan –ve kadından bir fazlalık yapan şey, kadının oluşturduğu bu boşluktur– 'şahsi odası'ndan yoksun kaldığını farkettikçe, kadının kaybolması gerektiği ve eğer kadın (geldiği yer olduğuna inandığı) denize kavuşarsa her şeyin hafifleyeceği düşüncesiyle, düşünmenin gelgeçliğine aşmayan bu düşünce, aklına gelir. [...] Ne var ki, erkek, bundan başkalarına sözetme ve hatta gülme hatasını işler, sanki aşırı bir ciddiyetle, tüm yaşamını adamaya hazır olarak giriştiği bu teşebbüsten hafızasında kalacak olan şey sadece yanılsamanın gülünçlüğüdür. Ce-

1. Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 1997. (Y.N.)

maatin özelliklerinden biridir bu; cemaatin meydana gelmiş olsa bile asla mevcut olmamış izlenimi bırakarak dağılması..."[1] Tüm kuralları çiğneyerek almak, çalmak isteriz. Ve gerçekte bizden sonsuza dek kaçacak olanı isteriz. Her aşkın sona erişi, gerçekte, hiçbir zaman sahip olmadığımızın kaybıyla gerçekleşir: "Ebediyen geçici ve her zaman çoktan ıssızlaşmış bu cemaati" yaratan, erkek ve kadın arasındaki bu yabancılıktır. "İtiraf edilemez" tam olarak: Her cemaatte olduğu gibi, sevgililer de hiçbir zaman ne birbiriyle konuşabilir ne de kendini birbirine verebilir; ve ayrılırken, çoktan meydana geldiği halde, hiçbir zaman var olmamış bir şeyin izini bırakacaklardır birbirlerinde.

Evet, tam olarak da bu.

Sizi *Somut Yaşam*'ı, Jérôme Beaujour'la yaptığınız söyleşilerin dökümünü ya da daha çok, hafızanızdaki bazı düşüncelerin birleştirilmiş halini yayımlamaya iten ne oldu?

Hayatım boyunca asla yazmadığım, beni mutlu eden ya da endişelendiren ve genel olarak söyleşilerim sırasında, kimsenin haklarında herhangi bir soru sormadığı ama benim üzerine düşündüğüm şeyleri söyleme isteği.

Bir süre önce Robbe-Grillet'in, *Memoires*'ının (Hatıralar) son kitabı, "Yeni Otobiyografi"den, "Yeni Roman" olarak söz edilen *Angélique ou l'Enchantement*'dan (Angélique ya da Büyü) konuşuluyordu. Robbe-Grillet, Proust'un *Sainte-Beuve'e Karşı*'sına karşı çıkarak ve birçok yerde *Sevgili*'den söz ederek hafızanın değişmez ya da birbiriyle uyumlu verileri üzerine değil, "metin içinde, tam olarak da anıların değişkenliği ve fazla güvenilir olmayışını yansıtacak, hareketli ve dalgalanan parçalar" serisi üzerine dayanan, yeni otobiyografik yazı stillerini tanımlamak için bu ifadeyi benimsiyordu.

1. Agy. (Y.N.)

Savannah Bay gibi bir metne bakın: Yaşlı bir kadın sahnede, alev alev yanan beyaz bir kayalık görüntüsünden başka bir şey hatırlayamadığı, karmakarışık bir geçmişi yeniden yaşar. Bugünle karışan, biçimi değişmiş ya da yeniden icat edilmiş olabilecek kadar gerçekdışı bir geçmiş.

Son romanınız *Emily L.*'de zor bir doğum süreci oldu.

Hem de nasıl! Yine de bende şeytani bir şey var ve bu şey, bazen bir haftada bir kitap yazıp bitirmeme olanak sağlıyor... Okuldayken de yazılarımı aynı rahatlıkla yazardım.

Bazen, *Emily L.*'yi ben yazmamışım da yazılırken kitaba eşlik etmişim duygusuna kapılıyorum. Bitirmem için, Jêrôme'un kızı Irêne Lindon ısrar etti. Neredeyse her gün evime gelip yazdığım sayfaları alıyor, daktiloya çeliyor, sonra düzeltmem için bana geri getiriyordu.

Bu kitabın bazı açılardan *Lol V. Stein'in Kendinden Geçişi*'ne benzediğini bizzat siz söylediniz.

Aradaki fark, Lol Valêrie Stein için olanın aksine, burada doğrudan dahil olmadığı bir hikâyeyi izleyen bir kadın olması: kafede oturan diğer kadının, Emily'nin gerçekliği.

Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi üslup açısından ve bazı tematik içerikleri nedeniyle en karmaşık romanınız olarak değerlendirildi. Bizzat Lacan, seminerlerinde size sayfalar ayırdı.

Onu yazarken alkol diyetindeydim. O kitabı her zaman alkolsüz yaşama korkusuyla birlikte anacağım.

Kendinden Geçişi bir roman; hiçbir zaman açığa vurulmayan, eyleme dönüştürülmeyen gizli bir aşkla deliren bir kadının öyküsü. Başka bir deyişle, Lol, S.Thala balosunda, nişanlısı Michael Richardson'u başka bir kadınla, Anne-Marie Stretter'le gördüğünde, tüm hayatı

bu eksiklik, bu boşluk çevresinde gelişmeye başlar. Lol, yaşamayı başaramadığı bir hayatın mahpusu, delisidir.

O sırada gönderme yaptığınız boşluk, bu "eksiklik" Lacan'ın her türlü varoluşun kaynağını ve sonunu gördüğü eksiklik.[1] Bir düzenin, benin, çare bulunamayacak şekilde koptuğu bir merkezin eksikliği.

Doğru. Tüm kitaplarım doğuyor, her zaman tamamı hatırlanan ama her zaman da eksik kalan bir kafesin çevresinde hareket ediyor.

Tam olarak bu. Konuşmayan ve orada olmayan bir kahraman (Anne-Marie Stretter, Çinli, Cebelitarık Denizcisi, *Ölüm Hastalığı*'ndaki kadın), meydana gelmeyen bir olay (*Bahçe, Le Navire Night* (Gece Gemisi), *Moderato Cantabile, Tarquinia'nın Küçük Atları*'nda olduğu gibi) öyküyü ortaya çıkarıyor. Öykünün nostaljisini.

1. Jacques Lacan bu romana özel bir yayım hazırladı: *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, Aralık 1965, sayı 52, s. 7-15. Metinde şunları yazıyordu: "Lol' un başına ne geldiğini anlamamıza ve bir hayal olarak aşkı, ötekinin bize giydirdiği ve bundan sıyrıldığınız zaman size yalnızca bir 'sen' imajının kaldığı halin ne olduğunu kavramanıza yeterince olanak sağlamıyor mu? Lol, o akşam, on dokuz yaşın tüm tutkusuyla, üzerine giydirdiğiniz giysi ve onun da üzerine çıkan çıplaklıkla parıldamıyor mu? Bundan geriye ne kalıyor peki, küçükken sizin hakkınızda söylenen, orada hiçbir zaman iyi olmadığınız bilgisi. Fakat nedir o halde bu boşluk? O sırada bir anlam kazanan boşluk: Evet, bir gece, şafak ağarana kadar, bir şeylerin serbest bırakıldığı bir yerde, bakışların merkezinde oldunuz. Bu söyleyişi ne gizler? Merkez, tüm yüzeyler üzerinde aynı değildir. Bir plato üzerinde tek, bir küre üzerinde her yerde, daha karmaşık bir yüzey üzerinde tuhaf bir düğüm halinde olabilir. Bu bizim düğümümüzdür. Çünkü ne içinde ne dışında olunabilecek bir muhafazanın söz konusu olduğunu hissedersiniz ve merkezindeki dikiş, tüm bakışları sizinkine döndürür, onları doygunlaştıran, hiç olmadığı kadar doygunlaştıran sizin bakışınızdır. Lol için, gelip geçen herkesin bakışını istiyorsunuz. Herkesin bir tehlike gibi kaçtığı o tılsımı, bakışı geçerken yakalayıp Lol'ü izlemesini istiyorsunuz. Büyülenmiş halde kendine 'her Lol'ü sevmeye hazır' olduğunu söyleyecek Jacques Hold gibi Lol de. Ona benim için işaret eden bir kalemin ucundan geri gelecek bu dâhiyane çizginin toplanacağı konu üzerine bir dilbilgisi o. Bu bakışı romanın her yerinde teyit ediyoruz. Marguerite Duras onu bakış dışında tasvir ettiği için, olaydaki kadını tanımak çok kolay. Görüşün imaj ve bakış arasında bölündüğü, bakışın ilk modelinin, gözün sonsuza uzanan radarının türettiği bir leke olduğunu biliyorum. Bakış, ressamın eseri karşısında bakışınızı indirmenizi sağlamak için, tuvalin üzerine fırçayla yayılıyor." *Le Monde, Marguerite Duras, la voix et la passion.*

Kendinden Geçişi'ne dönersek, Lacan'la ilişkiniz nasıldı?

Bana hemen Freud'dan söz etti. Bir konunun araştırılması ve analizinde, sanatçıların analistlerden önce geldiğini ileri sürdüğü dönemdeydi. Lol'un gelişim sürecini benim bile bilmediğimi açıklamaya çalıştım ona.

Şüphesiz, kadını yargılayan tipik erkek –üstelik bir de entelektüel– tutumuyla yaklaşıyordu bana.

Bense onu okumuyorum. Açık söyleyeyim, onun yazdıklarından fazla bir şey anlamıyorum.

Sık sık görüşüyor muydunuz?

Bir akşam hatırlıyorum, Paris'in merkezinde bir kafede karşılaşmıştık. İki saat boyunca soru yağmuruna tuttu beni; sorularına güçlükle cevap veriyordum, her zaman takip edemiyordum. Lol, diyordu, klinik *delirium* halinin klasik bir örneği – iki ebeveyn ve çocuk arasındaki "ilk sahne"nin gelişiminin dramı. Her şeyin anahtarının, küçük deli kızın bilerek eksik bıraktığım o isminde bulunması gerektiğine ikna olmuştu: "Lol V. Stein, yani, açarsam: 'Kâğıttan kanatlar', bir de 'makas' anlamına gelen (sağır dilsizlerin işaret dilinde) V. ile 'taş' anlamına gelen Stein var. Bunların birleşimi açık, sonucuna işaret ediyor: *le jeu de la mourre*,[1] yani *'le jeu de l'amour*'" diyor ve, "siz," diye ekliyordu, "'kendinden geçen' sizsiniz. Okuyucunuz da 'kendinden geçirilen.'"[2]

1. (Fr.) Taş, kâğıt, makas oyunu. Duras'ın yapmak istediği gibi, "*Le jeu d'amour*" (aşk oyunu) tanımlamasıyla ses benzerliğine dikkat çekmek için metnin içinde Fransızca kullanıldı. (Y.N.)

2. "Kendinden geçiş; bu sözcük bizde gizem yaratıyor. Lol V. Stein'ın buna karar vermesi objektif mi, sübjektif mi? Kendinden geçmiş olmak. Ruhu anarız ama etki eden güzellik olur. Bu bağlamda, yapabildiğimiz kadarıyla kurtarırız yakamızı sembolle. Kendinden geçen kadın, aynı zamanda, bu yaralı, nesnelerden sürgün edilmiş, dokunmaya cesaret edemediğimiz ama sizi avı haline getiren figürü dayatacak imajdır. Yine de iki hareket, yeniden yazmanın çeperinde, bilgece oluşturulmuş bu ismin ortaya çıkardığı bir şifre içinde düğümlenir.

Psikanalize inanıyor musunuz?

Freud büyük bir yazardır, kolaydır bir deyişle. Freud'culuğa gelince, kendi çevresinde dönen, mumyalanmış bir disiplindir. Normalin kodlarına göre hatalı bir dil kullanmakta, dış dünyayla gitgide daha az kesişmektedir. Sonuçta psikanaliz beni fazla ilgilendirmiyor. Belki de yazdığım için, psikanalize ihtiyacım olduğunu sanmıyorum. Fakat akıl hastası için de, iyileşmek için kendi nevrozunun bilincine varmanın yeterli olduğunu düşünmüyorum.

1943 yılından bugüne,[1] senaryoları ve tiyatro eserlerini saymazsak, on beş roman yayımladınız. Bir kitabınız çıkacağı zaman ne hissediyorsunuz?

Bir kitap gün yüzüne çıkmadığı sürece, doğmaktan, dışarı çıkmaktan korkan biçimsiz bir şeydir. İnsanın içinde taşıdığı, yorgunluktan, sessizlikten, yalnızlıktan, yavaşlıktan şikâyet eden bir varlık gibi. Fakat bir kez dışarı çıktı mı, bir şimşek çakması gibi diğer her şey ortadan yok olur.

Peki neye dönüşür?

Herkese ait hale gelir, onu eline alıp kendine uyarlamak isteyen herkese. Kitabı yazının kafesinden kurtarmak, canlı, ortalıkta dolaşabilir, insanlara hayaller kurdu-

Lol V. Stein: Kağıttan kanatlar, V. makas, Stein, taş, bu oyunda sen kaybediyorsun.

Cevap veriliyor: Ey açık ağız, suyun üzerinde üç kez sektirmek istediğim; aşk oyununun dışında, nereye dalıyorum? Bu sanat, kendinden geçenin Marguerite Duras olduğunu, kendinden geçenin biz olduğumuzu söylüyor. Fakat eğer, Lol'un romanda yankılanan adımlarının ayak izlerine basarak ilerlersek, kimseyle karşılaşmadığımız halde arkamızdan geldiğini hissederiz onun; varlığı paralel alanlarda mı hareket ediyor acaba? Ya da içimizden biri diğerinin içinden geçti ve o ya da biz, geçilmesine izin mi verdik? Ya da yakalamak için üç kişi olmak gerektiğinden, şifrenin başka biçimde düğümlenmek olduğu mu görüldü?" *Le Monde, Marguerite Duras, la voix et la passion.*

1. 1989 yılında, henüz *Yaz Yağmuru* (1990), *Kuzey Çinli Sevgili* (1991), *Yann Andréa Steiner* (1992) ve *Yazmak* (1993) yayımlanmamıştı.

rabilir hale getirmek gerekir. *Hiroşima Sevgilim*'in bir şarkıya esin kaynağı olduğunu söylediler bana.

Evet, bir İngiliz grup *Ultravox* söylüyor.[1]

Sevindim buna. İnsanların bana ait şeyleri kendilerine uyarlamalarını seviyorum.

L'amour için, İtalya'da editör değiştirdiniz. Her zamanki editörlerinizle (Feltrinelli ve Einaudi) değil, Mondadori'yle çalıştınız.

Daha fazla para ödenmesi hoşuma gidiyor.

Başlık özgün değil.

Kitabı yazmayı bitirdikten sonra, bu ismi taşıyan tüm diğer kitaplara tepki olarak bu adı koymaya karar verdim. Bu bir aşk hikâyesi değil, tutkunun ortasında, adını koymanın olanaksızlığı içinde askıda kalan her şeyin hikâyesi. Kitabın anlamı da tamamen burada, bu elipsin içinde.

Graham Greene, yazı konusunda, er geç her yazarın kurbanı olacağı gerçek bir *writer's block*'tan[2] söz eder. Benzer anlar yaşadınız mı?

Ölüm Hastalığı'nın uyarlaması sırasında içinden geçtiğim krizden söz etmiştim. 1968'den önce, büroya gider gibi her gün gelip bu masaya oturuyor, düzenli olarak yazıyordum. Sonra, o tarihten itibaren, birden kriz: Neredeyse bir yıl boyunca, hayal gücüm bloke oldu.

Sonunda, *Yıkmak Diyor Kadın* sel suları gibi sökün edip geldi, en çok beş ya da altı gün çalıştım. Ondan sonra da hep böyle oldu: Kitaplar bitmek bilmeyen uzun sessizliklerden sonra çıktı.

1. ***Ha! Ha! Ha!* (1977) albümünde.**
2. **Yazarın yazamama hali. (Y.N.)**

Bir metin analizi için

Sözdizimi kurallarının askıya alınması, anlatımın doğrusallığının belli anlamda ortadan kaldırılması ve öyküleme analizinin başarısı metninize sözle anlatılamaz bir anlam katıyor.

Bir parçadan diğerine boş alanlar, sizin "tipografik boşluklar" olarak adlandırdığınız boş kısımlar (filmlerinizden bazılarında ritmi belirleyen siyah ekrana düşmeler gibi) ve sonra, sayfa üzerinde pelikül üzerindeki gibi okunan sessizlikler, ardından gelen diyaloglar, söylevlere verilen aralar, sözü alışılmış bağlamından koparıyor, yeni bir anlambilim yaratıyor.

Bu konuşmanın otomatizminden bir kopma, zamanın yarattığı yıpratmadan arınma oluşturuyor.

Okuyucunun hayal gücü, arzusu, sizin "kurgunun nostaljisi" olarak adlandırdığınız şey böylece artık anlatının yapısına hapsolmuş ya da bu yapıyla doyurulmuyor, özgür bırakılıyor: ayrıntıların abartılı birikimiyle değil, hatta olmayışlarıyla.

Anlam zincirleri içinde açılan delikler, eksiklik değil; bu boşluklardan bir şey doğabilir.

Tam olarak sessizlik: Aşkta olduğu gibi, diyalogda da, susan ya da yalnızca üstü kapalı olarak söyleyen, eserinin büyük bir kısmını kendisiyle doldurur. Karakterlerinizi tanımlayan tek faaliyet, sadece sözlere emanet edilmiş gibi.

Hayatın tutarsızlığını, yerini tutacak bir şeylerle doldurmaya çalışır gibi, sonsuz bir yaşamdan vazgeçiş içindeymiş gibi konuşuyorlar. Le *Camion*'daki kadına bakın: Karşılaştığı insanlarla genellikle ne konuştuğunu soran kamyon şoförüne, "Konuşuyorum," diye cevap vermekle yetiniyor. Sözünü ettiğimiz şeyin, söze döktüğümüz anda anlamını yitirdiğini söylemek ister gibi. *Hiroşima* ya da *Ölüm Hastalığı* ya da *La Musica*, *Le Navire Night*, *Moderato Cantabile*'deki sevgililere, sözden başka bir şey kalmamış. İletişimsizliğin son koltuk değneği olarak "orada olmalarının" doğrulanması gibi, dünyanın tüm sevgililerine söz gereklidir belki. Yine de söylem kendi gereksizliğini de kendi içinde barındırır. Ötekine ulaşmanın kendi içindeki olanaksızlığı. Kahramanlarınızın, konuşmakta inat ederek, kendi kendilerine yalan söylemekten başka bir şey yapmadıkları söylenebilir. Kutsal ve metafizik bir törenselliğin ritimlerini ve ayinlerini taklit etmek istercesine, diyalogları, bir şarkının nakaratı gibi, bir ayin gibi cümlelerin bizzat kendisiyle duraklara ayrılıyor. Çok sayıda sessizlik bölüyor sözü: Bunların değeri – ve iletişimi– herhangi bir sözden daha büyük.

La Princesse de Clèves'i (Clèves Prensesi) hatırlıyor musunuz? O romanda, prenses ile Nemourd dükünün sessizliklerine aşk sessizliği denebilir gerçekten de. Aralarında söz, her zaman eksik olacak, arzunun ifadesi için yetersiz ve yanlış bir araç olarak kalacak. Fakat bu sessizliğin muğlaklığı tutkunun her ânını büyütür ve erteler. Musil'de olduğu gibi. *Niteliksiz Adam* gibi bir kitap ancak tamamlanmamış olabilirdi.

Erkek ve kız kardeş arasındaki cinselliğin sözle anıştırıldığı, asla somutlaştırılmadığı ilişkiye bakın: Edebiyat sadece böyle, yani ancak ifade edilebilir olanın eşiğinde yapılabilir sanki.

Kullandığınız anlatımsal yöntemleri tanımlayabilir misiniz?

Her şey sözden çıkıyor. Kullandığım dilin anlamını o anda ben belirlemiyorum sanki. Varsa anlam, metnin

içinde kendini belli ediyor; Baudelaire'in şiirlerinde olduğu gibi.

Sevgili için, bir "bilinçakışı"ndan söz ettiniz.[1]

Bu bir şeyleri, birinden diğerine geçerek, açıklamak için ısrar etmeden, kâğıt üzerine dökme biçimi: kardeşimin tasvirinden tropikal ormanınkine, arzunun derinliğinden gökyüzünün mavisine.

Hatırlamalar, konu dışı sözler, geriye dönüşler eserlerinizin anlatım yapısının ayrılmaz bir parçasını oluşturuyor her zaman.

Hayatın, olaylarla kronolojik olarak kısımlara ayrıldığı düşünülür çoğunlukla: Gerçekte, olayların erimleri bilinmez. Kayıp anlamı bize geri veren hafızadır. Yine de, görülebilir olan, söylenebilir olan her şey, deneyimimizin görünür kısmı, yüzeyi, gereksiz kısmıdır. Gerisi içeride, karanlıkta, hatta kafamızda yeniden canlandırmamız güç bir noktada kalır. Bir şeyler ne kadar yoğunsa, bütün olarak ortaya sermek de o kadar güç hale gelir. Klasik anlamda hafızayla çalışmak beni ilgilendirmiyor: Verilerine istediğimiz zaman ulaşıp kullandığımız arşivler değil söz konusu olan. Ayrıca, unutmak aslında mutlak gerekli bir eylem: Başımıza gelenlerin yüzde seksenini bastırmasak, yaşamak katlanılmaz olurdu. Unutmak, boşluk, gerçek hafıza: Bize anıların, perişan edecek acıların altında ezilmekten kurtulma olanağı veren. Ne mutlu ki unutuyoruz.

1. 28 Eylül 1984 tarihli *Apostrophes* programında, *Sevgili*'yle Goncourt Ödülü almadan iki ay önce, Bernard Pivot'yla yaptığı bir söyleşide, bu yazı biçimini uzun zaman aradığını, artık burada yakaladığından emin olduğunu söylüyordu. Şöyle tanımlıyordu yazısını: "Neredeyse koşan, bir şeyleri söylemekten çok yakalamak için acele eden bir yazı; görüyorsunuz, sözcüklerin doruk noktasından, hızlı gitmek için, kaybolmamak için dorukta koşan sözcüklerden söz ediyorum."

Jacqueline Risset, Flaubert'i ve onunla birlikte de çağdaş edebiyat geleneğinin önemli bir kısmını değerlendirirken, sizin eserlerinizden de kesintisiz bir "hiç üzerine kitaplar"[1] serisi olarak söz etti. Tam olarak hiçlik üzerine inşa edilmiş romanlar.

Yazmak, bir hikâye anlatmakla sınırlı değildir: Çevresini saranları canlandırarak, hikâyenin çevresini anbean yeniden yaratırız. Var olan her şeyi, aynı zamanda var olmayabilecekleri ya da değişebilecekleri; yaşamdaki olaylar gibi. Hikâye ve onun gerçekdışılığı ya da yokluğu.

Şart kipini her zaman tekrar tekrar kullanmanızı da böyle mi açıklıyorsunuz?

Şart kipi, sinema gibi edebiyatın temelinde bulunan sanat düşüncesini diğerlerinden çok daha iyi yansıtıyor. Her olay, bir başka şeyin potansiyel, varsayımsal sonucu olarak ortaya çıkar. Çocuklar oyun oynarken, kurgunun ve aynı zamanda da oyunun hafifliğinin sonuna kadar bilincindeyken, fiilleri her zaman şart kipinde çeker.

Romanlarınız sıkça –*Suzanne Andler* ve *Bahçe* geliyor aklıma– sonuçlara varmak yerine, rastlantısal niteliği ifade eden bir zarfla, "belki"yle bitiyor.

Bir sonla "biten" hikâyelerden her zaman kaçındım.

1. Jacqueline Risset, Duras'ın ölümü üzerine, Mart 1996'da *Unità*'da yayımladığı veda yazısında şu ifadeyi kullandı: "Kendisi için yazı yazmak anlamına gelen o 'yabanıl ülke'ye kavuştu. Marguerite Duras, Flaubert'in isteğini belki de diğer 20. yüzyıl yazarlarından daha iyi gerçekleştirdi: 'Bir hiç üzerine kitap yazmak', yazmak eylemini sonuna kadar götürmek, edebiyatın tek kişilik hücre olarak adlandırılabilecek atomunu tasvir etmek. Kitaplarında kurgu, ilk bakışta sanılabileceği gibi, zengin çiçekleriyle, karmakarışık, egzotik alanlarıyla romansı hayal gücünden değil, yaşamdan gelir; uçlarda bir fakirlikten, temel unsurların neredeyse tamamen seyreltildiği bir gerçeklikten. Ve her seferinde, bilinmeyen bir alanın – sıklıkla da boşluk ve yokluk mekânı olarak aşkın keşfi söz konusudur."

Sizin "hikâye olmayan hikâyeleriniz" romanlara özgü hayal gücüne bir biçimde hiç başvurmuyor. Yine de, zaten biraz yıpranmış olan, tek bir epik söylemi seçiyorsunuz: aşk söylemini.

Bilinmeyen yerlerini keşfetmek için kafa patlatarak edebiyatı yenileyebileceğine inanan bazı budalalar var.

Sizin dili kullanma biçiminiz, nadir ve değerli formüller arayışına girmek yerine, belli bir günlük, sinirli konuşma dilini kullanmaya dayanıyor sanki.

İçimde, dilbilimsel malzemenin arıtıldığı ve kaynaştırıldığı otomatik bir süreç yaşanıyor. Her sözün kendi çıplaklığıyla durduğu bir geometrik uzam, yazıdan tasarruf etme arzusu.

Son romanlarınızda, *Mavi Gözler Siyah Saçlar* ve *Emily L.*'de (ve yine "dış" seslerin kullanılması sayesinde, sinemada daha çok), "çift anlatım" olarak adlandırılan tekniği kullanıyorsunuz. Anlatıcı, hikâyeye birinci tekil şahıs olarak dahil olurken, aynı anda meydana gelen bir başka hikâyeye tanıklık ediyor. Dolayısıyla bakış açısı, anlatımsal çekirdekten sapıyor, ikiye bölünüyor.

Okuyucuya ulaşan asla doğrudan bir aktarım değil, yaşananların işlenmemiş bir raporu. En çok da heyecan, ulvileştirilmiş tortu. Düşlerimizi anlatırken de böyle olmaz mı?

Bakış, birbirinin içinde yitip giden bakışların durmadan kesişmesi, karakterlerin ve öykünün açıldığı gerçeklik için hakiki bir kavramsal araç olarak kalıyor. Birbiri üzerine binen bakışlar. Her karakter bakıyor ve bir başkası da ona bakıyor, bir başkası tarafından gözlemleniyor. Tüm bunlar, anlatıcının yüce ve her şeyi bilen bakışına doğru taşınabiliyor, bu durumda, her şeyi özetleyen ve ifade eden de o oluyor. *Lol V. Stein*'ın gizli macerası bunu çok iyi temsil ediyor: Hakiki bir röntgenci-

lik hikâyesi. Kadın kahraman başka olayların gelişimine özel bir ilgi gösteriyor. Lol, daha anlatımın başında, nişanlısı Michael Richardson'un Anne-Marie Stretter'le karşılaşmasına tanıklık ediyor; hatta daha sonra iki âşığın, bir biçimde ona ebedî bir izleyici rolü veren sahnesini sonsuza dek sürdürmek için bilinçsiz bir arzuyla, Jacques Hold ve Tatiana Karl'nın buluşmasına da tanıklık ediyor.

Röntgencilik –ki *L'amour*'daki bazı üçgenlerden *Yıkmak Diyor Kadın*'a, *Moderato Cantabile*,'den *Emily L.*'ye kadar, örnekleri çok– eserinizin sabit aşk konularından biri. Her zaman, bir çift arasındaki tutkuya şahit olan bir üçüncünün var olduğu varsayımını kanıtlamak ister gibi.

Aşkın her zaman üç kişilik olduğunu düşünmüşümdür: Biriyle diğeri arasında arzu akıp dururken onları seyreden bir göz vardır. Psikanaliz "ilk sahne"nin mutlak tekrarından söz eder. Ben, yazıdan bir öykünün üçüncü elemanı olarak söz edeceğim. Zaten yaptığımız şeyle hiçbir zaman tamamen çakışmayız, olduğumuza inandığımız yerde olmayız tamamen. Bizimle hareketlerimiz arasında, bir sapma vardır ve her şey *dışarıda* olup biter. Karakterler, kendilerine de bakıldığını bilerek bakar. Yaşamın dışına atılmışlardır ve aynı zamanda, önlerinde bir kez daha yaşanmakta olan "ilk sahne"ye dahil edilmişlerdir.

Filmlerinizde ve romanlarınızda zamansal boyutun doğrusallığı ya da birbirini takip edilmesi kuralına uyulmuyor. Geriye dönüşler ya da daha sonra sözünü edeceğimiz, önceden görmeler aracılığıyla zaman da ayrıştırılıyor, çevrimsel olarak kendisine geri dönüyor, eylem ve mekân birbiri içinde eriyor.

İzlediğiniz kriter, eşzamanlılık kriteri: Paralel ve sıkıştırılmış kurgular içinde, ayrıldıktan sonra yeniden birleştirilen üç eylem, tek bir seferde anlatılmaya devam ediliyor.

Her olay başka bir yerde meydana gelen bir şeyle kesişiyor. Dolayısıyla hikâyenin zamanı, kahramanlar için özel bir

içsel zaman ve bir eylemin değişik zaman-mekân koordinatlarına göre serbest bırakılmış akışıyla çakışıyor.

Hayatımızdaki olaylar hiçbir zaman biricik değildir ve asla, bizim istediğimiz gibi tek anlamlı şekilde birbirini izlemez. Çokludurlar, karşı konulmazdırlar, bilinç içinde sonsuza dek aksederek devam ederler, geçmişimizden geleceğe gidip gelir, akis gibi, su halkaları gibi yayılır ve her seferinde birbirlerini değiştirirler.

Edebiyat

Size göre neden yazmaya başlar insan?

Son romanım *Emily L.*'yi düşünüyorum. Emily okuyor, şiirler yazıyor: Gerçeği söylemek gerekirse her şey, babasının ona telkin ettiği edebiyatla, kitabın uzaktan esinlediği Emily Dickinson mısralarıyla başlıyor. İnsanları yazmaya itenin ne olduğunu bilmiyorum aslında, belki de çocukluklarındaki yalnızlıktır. Emily için olduğu gibi, benim için de, bir baba ya da bir kitap ya da bir öğretmen ya da Nam Kỳ çeltik tarlalarında kayıp bir kadın oldu. Biliyor musunuz? Birini tanıyıp da kendime şu soruyu sormadığım olmadı: İnsanlar yazmıyorlarsa ne yaparlar? Yazmayan insanlara karşı gizli bir hayranlığım var ve nasıl yapabildiklerini tam olarak bilmiyorum.

Yazı ve gerçek arasında nasıl bir ilişki var?

Tüm yazarlar, ister istemez kendilerinden söz eder. Hayatlarının başlıca olgusu olarak kendilerinden bahsederler. Orada bile, bize açıkça yabancı şeyler anlatırken, bizim benimiz, takıntılarımız karışır işin içine. Freud'un da dediği gibi rüyalarımızda da aynı şey oluyor: Aradan egoizmimiz kendini belli ediyor.

Yazarın iki yaşamı vardır: Biri onu konuşturan, günbegün hareket ettiren yaşam. Diğeri gerçek yaşamı, onu her yerde takip eden, dinlenme fırsatı vermeyen yaşam.

Otobiyografik unsur sizin için ne kadar önemli?

Her zaman *diğerleri*, karşılaştığımız, sevdiğimiz, gözlediğimiz insanlar yazdıklarımızın bir parçasını ellerinde bulundurur. Yazarların, hatta büyük yazarların sandığının aksine, dünyada tek olduğumuzu düşünmek aptalcadır.

Marguerite Yourcenar, *Açık Gözler*'de, Matthieu Galey'le konuşmalarında şunu iddia ediyor: "Yazdığımda, bir görevi tamamlıyorum, adeta kendi diktem altındayım; kendi düşüncemi ve kendi diktemi düzenlemeyle ilgili güç ve yorucu görevi yapıyorum."[1]

Bir parçanın ardından diğeri, yavaş yavaş, değişik dönemler arasında doğrudan bağlantılar bulmayı denemeden: Bırakıyorum bağlar benden habersiz oluşsun.

Öte yandan yazı, pasif bir gebelik süresi gibi, daha önceden bildiğimiz bir şeyin ortaya çıkışı gibi.

İçimizde, ilkel haliyle, başkalarının çözemeyeceği haliyle bulunan, benim "tutku mekânı" dediğim yerde duran şeyin şifrelerini çözmek söz konusu.

Kendi yazı sürecinizi tanımlayabilir misiniz?

Haftada en az bir kere gelen, sonra aylarca kaybolup giden, ıslah olmaz bir soluk. Çok eski bir emir, nedenini bilmeden oraya oturup yazma ihtiyacı: Yazı bizzat bu bilmezliğe, deneyimin tüm bütünlüğüyle biriktiği o gölgelik mekânın arayışına tanıklık ediyor.

Uzun zaman, yazmanın bir iş olduğuna inandım. Şimdiyse, içsel bir olgu olduğuna, her şeyden önce insanın kendi içindeki boşluğa ulaştığı ve sonunda içimizde zaten *aşikâr* olanı filtre etmeyi başardığı bir "çalışmama hali" olduğuna ikna oldum. Karşılıklı güç ilişkilerinin dil-

1. Matthieu Galey, *Açık Gözler, Marguerite Yourcenar*, çev. Ayten Er, Doruk Yayıncılık, 2008. (Y.N.)

le tanımlanması, sınıflandırılması, sınırlandırılması gereken düzyazının ekonomisinden, formundan ya da bileşiminden fazla söz etmeyeceğim. Bir müzik partisyonu gibi. Bunu dikkate almazsak, tam olarak "özgür" kitaplar oluştururuz. Fakat yazmanın bu özgürlükle hiçbir ilişkisi yoktur.

Dolayısıyla size yazdıran esas mantık bu mu?

Acı verici olan, kendi içimizdeki gölgeyi sayfanın üzerine özgün gücünü yansıtarak yaymak için *delmek* zorunda olmak, doğası gereği "içsel" olanı "dışsal"a dönüştürmektir. İşte bu nedenle, yalnızca delilerin tam olarak yazdığını söylüyorum. Hafızaları "delikli" ve tamamen dışarıya dönük bir hafıza.

Fantasmaları bedenden kovmak için yazmak mı? Siz de yazının tedavi edici bir gücü olduğunu mu savunuyorsunuz?

Çocukken, bana cüzam bulaşmasından korkardım hep. Ancak daha sonra, cüzam hakkında yazarken korkmayı bıraktım bu size durumu açıklayabilir belki.

Kendimi bayağılaştırmak, yok etmek, önemimi ortadan kaldırmak, yükümü hafifletmek için yazıyorum: Metin benim yerimi alsın, daha az var olayım diye. İki durumda kendimi özgürleştirmeyi başarabiliyorum: İntihar düşüncesiyle ve yazma düşüncesiyle.

Yourcenar, bir yazarın "[o]kurun bilinçlenmesine katkıda bulunur, onu çekingenliklerden ve önyargılardan kurtarır, yardımı olmadan okurun göremediği ve duyumsamadığı şeyi ona gösterir ve duyumsatırsa yararlı"[1] olduğunu iddia ediyor.

Evet, gerçek yazarların gerekli olduğu doğru. Başka-

1. Agy. (Y.N.)

larının belirsiz biçimde hissettiklerine bir form verirler: Totaliter rejimler o yüzden sürgüne gönderir onları.

Size göre edebiyatın görevi nedir?

Yasak olanı temsil etmek. Normal koşullarda söylenmeyeni söylemek. Edebiyat, skandal yaratıcı *olmalıdır*. Günümüzde tüm zihinsel etkinlikler riskle, macerayla ilgili olmak zorundadır. Bizim aksimize, kendini hayattan korumayan şair bile, bu riski kendi içinde barındırır.

Rimbaud'ya bakın, Verlaine'e... Fakat Verlaine sonra gelir. En büyüğü her zaman Baudelaire'dir: Ebediyete ulaşmak için yirmi şiir yetti.

Bir röportajda, erkek edebiyatıyla kadın edebiyatını ayıran kesin niteliklere gönderme yapıyorsunuz.

Kadını sessizliğe ve dolayısıyla kendini tanımaya ve dinlemeye bağlayan, her zaman var olmuş içten ve doğal bir ilişki var. Bu, kadının yazdıklarına erkeğin yazdıklarında eksik olan bir özgünlük katıyor; erkeğin yazdıklarının yapısı daha çok ideolojik, teorik bilgilere dayanıyor.

Kısacası erkek, kültürel bir yük olarak bilgiye daha çok mu bağlı?

Ve dolayısıyla iktidara, *gerçek* yazıyla fazla bağlantısı olmayan otoriteye. Roland Barthes'ın aşk hakkında yazdıklarına bakın. Göz kamaştırıcı, kılı kırk yaran, akıllıca kaleme alınmış, edebî ama soğuk fragmanlar. Aşkı yalnızca okuduklarından ya da uzaktan gördüklerinden bilen, insanı nasıl coşturduğunu, kışkırttığını, acı verdiğini bilmeyen birinin elinden çıkmış. Barthes'ta, aşırı derecede kontrol edilmemiş hiçbir şey yok. Proust, eşcinselliği sayesinde, tutkunun dolambaçlı yollarına sapmış olduğundan, aynı zamanda bunu edebiyata dönüştürmeyi başardı.

Biraz abarttığınızı düşünmüyor musunuz?

Erkek yazısı tanımından, düşünceyle fazla ağırlaşmış bir edebiyatı anlıyorum. Proust, Stendhal, Melville, Rousseau'nun cinsiyeti yoktur.

Raymond Queneau'yla ilişkinizden söz ederken, aslında fazlasıyla materyalist bir vurgu oluşturmaya çalıştığınız *Bahçe* için, aşırı bir romantizm içerdiğini söyleyerek yargıda bulunması nedeniyle aranızın açıldığını anlattınız.

Bu sefer gerçekten anlamamıştı. Bu kitabı, bir aşk öyküsü gibi okuyanlardan daha fazla anladığı söylenemezdi...

Queneau'yla ilgili başka bir anınız ya da buluşmalarınızdan aklınızda kalan bir şey var mı?

Onu çok seviyordum. *Zazie Metroda*'yı olağanüstü bulmuşumdur ama kendi kendime sorarım hep, Queneau kendisinden, düşüncelerinin karanlık derinliklerinden korkmasa nasıl bitirirdi bu kitabı acaba?

Görüştüğünüz zamanlarda yazmaktan söz eder miydiniz?

Gallimard'a gelen elyazmalarına göz gezdirmek konusunda kendine özgü bir yöntemi vardı: Fikir edinmek için birkaç sayfanın yettiğini söylerdi; kitabın ne ölçüde başarı sağlayacağını değil, yazarın sayfaya, günlüğüne yazan bir genç kız gibi içini döken benmerkezci bir edebiyat meraklısı mı, yoksa iyi olmasa bile gerçek bir yazar mı olduğunu anlamaktan söz ederdi. Yazar diyordu, metnin karşısında yalnız başına olmadığını fark eden kişidir.

Yeni Roman'ın diğer yazarlarıyla, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Claude Simon'la ilişkileriniz nasıldı?

Hepsi de benim için fazla entelektüel. Bir edebiyat teorisine tutunmak ve tüm hayal gücünü bununla yönetmek. Bense, hayır, benim hiç böyle düşüncelerim, öğreteceklerim olmadı...

Nathalie Sarraute en kıymetli dostlarımdan biridir: Tabii ki, yazdığı denemelerin, örneğin Dostoyevski[1] hakkındakilerin, her zaman fazla entellektüel olan romanlarından üstün olduğunu düşünüyorum. Bundan birkaç yıl önce, o da otobiyografik bir üslupla yazmaya başladı. Fakat aramızda *Çocukluk*'u okuyan var mı? Çok az sattığı söyleniyor.[2] Robbe-Grillet, aile öyküsünün üçüncü cildinde.[3] Fakat söyleyin bana, İtalya'da kitaplarından söz eden kaldı mı? Tamam çok parlak bir adam, coşku dolu... Bir seferinde her zamanki gibi biraz karmakarışık bir biçimde, şüphesiz kötücül bir amacı olmadan, beni tekrara düşmekle suçlamıştı.[4] Kitaptan kitaba geçince bazı konular üzerinde ısrarcı olmak, hayal gücü eksikliği anlamına gelmek zorundaymış gibi. Her yeni metin benim için eskisinin yerini alır, onu daha da vurgular, değiştirir.

Ellili yıllara doğru, *Pasifik'e Karşı bir Bent* ya da *Moderato Cantabile* gibi romanların döneminde, sizinle Yeni Roman arasında üslup ve tema açısından bazı yakınlıklar olduğundan söz edilir.

1. *Kuşku Çağı*.

2. *Çocukluk*, Nathalie Sarraute'un ilk gerçek popüler başarısı oldu.

3. Robbe-Grillet, aslında hâlâ yazıyordu (*Les Derniers Jours de Corinthe* [Korint'in Son Günleri]) çünkü bu eseri 1994'de yayımlandı. İlk iki cilt, *Le miroir qui revient* (Geri Dönen Ayna) (1985) ve *Angélique ou l'Enchantement* (1988), Minuit Yayınevi tarafından basılmıştı.

4. Robbe-Grillet, Irène Frain'le daha sonra yaptığı ve *Lire* dergisinin Temmuz-Ağustos 2000 sayısında yayımlanan bir söyleşide şöyle diyecekti: "İlk zamanlar komik, canlı, sıcak bir kadındı. Zaman geçtikçe, sık sık söylendiği gibi kibirle iyice şişmiş bir kişiliğe büründü. Normal yazarların hepsi kendisinin en büyük olduğuna inanmak zorundadır, Marguerite Duras da bu kurala uydu; ne var ki onun için, büyük olan başka yazarlar da olabileceğini hayal etmek olanaksızdı..."

Bu konuyu sevmiyorum. Yalnızca, ustalarımın her zaman başka yazarlar olduğunu ve öyle olmaya devam edeceğini söyleyebilirim: Hemingway'in diyalogları, Madame de la Fayette ve Benjamin Constant'ın aşk analizleri ve sonra Faulkner, Musil, Rousseau.

Philippe Sollers, Michel Tournier, Michel Leiris, Michel Butor gibi bazı çağdaş Fransız yazarlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kim okuyor onları? Sıkıcılar bence. Butor gibi insanların *La Modification*'dan sonra söyleyecek pek bir şeyi kalmadı sanırım. Sollers[1] çok sınırlı: Onun gibi biri, kala-

1. Philippe Sollers, 3-9 Şubat 1994'te, *Le Nouvel Observoteur*'de, "Duras Médium" (Medyum Duras) başlıklı bir makale yayımladı. Bu makale daha sonra *Éloge de l'infini* (Sonsuza Övgü, Gallimard, 2001) adlı kitabında ve *Le Monde*'un özel sayısındaki dosyada tekrar yayımlandı: *Morguerite Duros, la voix et la passion*, s. 85: "Duras'ın kitapları sihirli sözler, dualar, kehanetler, ilham deneyleridir. Sonra, sahnede, kim kimi büyüler? Televizyon? Marguerite Duras? Gerçek nerededir? İktidar nerededir?" Birkaç sene sonra, Jean-François Kervéan'a, Duras'la arasında oluşan antipati hakkında çok açık konuştuğu, ilgi çekici bir röportaj verdi. Bu röportaj, Laure Adler'in *Marguerite Duras* biyografisini yayımlamasının ardından, 3 Eylül 1998'de, *L'Événement du Jeudi*'de yayımlandı. Röportajda özellikle şunları söylemektedir: "Duras meselesi beni ilgilendiriyor çünkü içinde kendimi bulamadığım bir Fransa'nın sembol kişiliği kendisi. [...] Onunla bir zamanlar Fransa'nın ilk büyük problemi hakkında, Hindiçin'deki sömürgecilik üzerine konuşurduk. O sırada, Donnadieu adıyla, kendini Fransız sömürgeciliğinin ozanı gibi sunan bir Marguerite Duras'la karşı karşıyaydık. Kitabı o dönem için çok açımlayıcıydı. [...] Medyumlar gibi önemli bildirimlerde bulunmayı bilen, güçlü bir yazardı. Edebiyatı daha ziyade dilin bilinçli olarak kullanılmasından çok falcıların gördüklerini aktarmasına benziyordu. Onda hipnotik etkisinin kaynağını aldığı bir güç vardı ve bu etki *India Song* (Hint Şarkısı) ya da *Hiroşima Sevgilim*'le ekrana taşındığında, öylesine gülünç, öylesine acıklı bir hale geldi ki, bir çocuğun ayağa kalkıp, kral çıplak, diye bağırması yeterli olacaktı. Ayinsi bir davranış ve kendini hipnotize etme, tüm ülkeyi hipnotize etme arasında bir akrabalık olduğunu düşünüyorum ve bu da önemsiz sayılamaz. [...] Benim Duras'ta hissettiğim, güçlü, fazlasıyla ısrarcı, otoriter, sistemleştirilmiş ama en azından benim kulağıma sahte gelen bir şey. [...] Bu sahtelik hissinin nereden geldiğini sordum hep kendime. Süreci izlemeye devam edelim... Daha sonra, onda, beni en çok şok eden ve sahte Yahudilik olarak adlandıracağım şey ortaya çıktı. Böyle bir kulağa sahip olduğum için üzgünüm ama onun ortaya koyduğu filosemitizmde, bana göre, Yahudi soykırımının önemini azımsamış olmaktan gelen şiddetli bir suçluluk

balıkları kendine çekmek için her şeyi yapan ve aslında artık kimseyi şok etmeyen konularla burjuvaziyi şaşırtarak kendinden söz ettiren biri, kendine çok fazla güveniyor olamaz.

Hem zaten bakın, bu insanlar da bana katlanamıyor artık sanırım. Ne zaman gazetelere röportaj versem ya da televizyona çıksam, geçen sene Godard'la birlikte televizyonda sinemadan ve kitaplardan söz ettiğimiz zaman olduğu gibi, bana saldırmaya hazır bekleyen eleştirmenlerin çoğu gibi, kıskançlık ediyorlar.

İçlerinden hiçbiri *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi* gibi bir kitap yazamayacak oysa.

"Yeni Felsefeciler"i tanıyor musunuz?

duygusuna bağlı aşırı bir ilgi hissediliyordu. Bu suçluluk duygusu onu, Yahudiler adına Yahudi olmaya çalışmak gibi bir duruma itti. İşte Duras'ın durumu buydu. [...] 70'li yıllarda görüşüyorduk. *Tel Quel*, Saint-Benoît Sokağı'na yakındı. Pré-aux-Clercs'de kahve içmeye gidiyorduk. Bence hâlâ pozitifti o zamanlar. Feminizm dönemiydi aynı zamanda. [...] Oldukça sempatikti. Daha o zamanlardan çok içmeye başlamıştı. Önemli değil. Sonra *Femmes*'in (Kadınlar) yayımlanmasıyla patlama gerçekleşti. O kitap büyük yankı uyandırdı. Bir yıl sonra da *Sevgili*'yle ortaya çıktı. Mitterrand iktidara gelmişti. Duras, Elysée Sarayı'nın kâhini, bilicisi haline gelecekti. [...] Duras saçmaladığı konuşmalara başladı; Afrika'dan, Fransız taşrasından, Victor Noir'ın Père-Lachaise'de yatan bedeninden söz edebiliyordu... *L'Autre Journal*'de, Duras-Mitterrand söyleşilerinin yayımlandığı dönemdi. Mitterrand'ı Richelieu denizaltısının üretilmesinden dolayı tebrik ediyordu ve o da, 'Affedersin ama o bir uçak gemisi,' diye cevap veriyordu. Neyse, Duras'ın o dönemdeki en büyük numarasına geçelim. [...] Pierre Berge'le yaptığı, *Globe*'da yayımlanan bir röportajda, 'Keşişler kaldırımında peynir yapan keşişler gibi başının üzeri tıraş edilmiş sanki, gülünç, iğrenç, hükümsüz bir romancı vb.' dedi benim için. Bundan sonra saldırıları sistematik olarak devam etti. *Femmes*'dan sonra, benim manzarasını bozduğuma, dolayısıyla yıkması gerektiğine karar verdi. [...] Onda bir frijitlik, bir kuruluk, aşkın bir yapmacıklık var, bu bana zorlama geliyor. Aşk uzmanı olduğunu söyleyen birinin kendine, Laure Adler'in tanıklık ettiği şu soruyu sormasını acınası buluyorum: 'Neden bu kadar kötücülüm?' [...] Kitaplarını güçlü, hipnotik buluyorum. Fakat kötü yaşlanacağını tahmin ediyorum. Filmleri zaten izlenemez nitelikte. Kitaplarına da, günün birinde aynı biçimde saldırılacak. Bana suni, şişirilmiş, sürdürülemez gibi görünen bir edebiyat bu. Onda her zaman, telefonda bile, bir hükmetme isteği hissetmişimdir. Bunu sevmiyorum. Kafka'nın böyle olduğunu sanmıyorum."

Antipatik değiller. Aksine. Fakat bana biraz taşralı, Parisli olma merakına ve solun züppeliğine kapılmış gibi görünüyorlar. Özellikle de benim gibi, her bir yılı bir öncekinden daha ağır bir kültürel yoğunluk içinde geçiren birinin, onlar hakkında söyleyecek daha fazla bir şeyi olamaz.

Marguerite Yourcenar ölmeden önce, onunla birlikte, Fransız kadın yazarlarının birinci sırasını paylaştığınız söyleniyor.

Yourcenar, Fransız Akademisi'nin üyesiydi. Ben değildim. Daha ne diyeyim? *Hadrianus'un Anıları* büyük bir kitaptır: Gerisi, *Archives du Nord*'dan (Kuzey Arşivleri) itibaren, bana okunamazmış gibi geliyor. Onu da yarıda bıraktım.

Bazen sokakta beni, o sanıyorlar. Belçikalı romancısınız değil mi? diye soruyorlar. Evet, evet, diye cevap verip kaçıyorum.

Albert Camus'nünki gibi, angaje edebiyat hakkında ne düşünüyorsunuz?

Daha önce de söyledim, çağdaşlar sıkıyor beni. Çoğunlukla böyle. Kitaplarının aynı şekilde, aynı kurallara göre, aynı ahlakı yükseltme hedefiyle yazıldığını tahmin ediyorum. Edebiyatı, bir tezi yaymak için araç olarak düşünmeleri fikri bile beni bunaltıyor.

Sartre'la ilişkinize gelelim.

Sartre'ın, Fransa'nın bu üzücü kültürel ve siyasi geri kalmışlığının nedeni olduğunu düşünüyorum. Kendisini Marx'ın mirasçısı, düşüncesinin tek gerçek tercümanı olarak kabul ediyordu: Varoluşçuluğun muğlaklıkları da buradan geliyor. Öte yandan, Conrad'ı düşünecek olursak, ondan hakiki bir yazar olarak bile söz edemeyiz: Artık, bir tür zorunlu sürgünde, kendi içinde büzüşüp kalmış, yalıtılmış bir figürden öte bir şey değil. Savaştan

önce, benim de yaptığım gibi her entelektüelin partiye kaydolması gerekiyordu ve Sartre, yapması gerektiği gibi militanlaşmak yerine, sözde "entelektüelin hatası"na saldırdı: Asıl hata ona aitti.[1]

Ellili yıllardaki daimi ziyaretçileriniz arasında, Georges Bataille da vardı.

Çok iyi arkadaştık ama hiçbir şey, içimdeki Bataille' da fazlasıyla Katolik bir şey olduğu düşüncesini ya da en azından şüphesini yok etmeyi başaramaz. Eserlerinin bütününü bir tür muğlaklık istila eder: Onu aynı anda hem iten hem de büyüleyen çok eski bir suçluluk hissinin işkencesi altındaymış gibi. Erotik yazıları kanıtlar: oysa dışsal bir ihlali konu alırlar. Canlı, bedenin içinde hissedilen bir hazdansa, kâğıt üzerinde yaşanan daha steril bir hazla ilgili bir şey.

Dili kullanışına gelince, Bataille'ın büyüklüğü, yazarken "yazmama" biçimine dayanıyor.

Göğün Mavisi'ndeki üslup eksikliği, kendisindeki edebî hafızayı ne pahasına olursa olsun tamamen boşaltma isteğidir. Bir anlamda, sözcüğe, diğer her türlü anlamından budayarak ilk değerini geri vermektedir. Aynı biçimde, kitabın kahramanları da, burjuva bireyselliğinin cüruflarından kurtarıldıklarında, yok olmaya, "ben"in çözünmesine doğru gitmektedir.

1. Duras, Sartre'a içerlemişti çünkü Sartre, *Les Temps Modernes* için gönderdiği "Madame Dodin"i eleştirmişti; Duras bu olayı, Edda Melon'a verdiği ve *İngiliz Sevgili*'nin çevirisinin önsözünde yer alan bir röportajda şöyle anlatıyordu: "Sartre beni çağırıp konunun ilgi çekici olduğunu, güzel bir öykü olduğunu ama benim yazmayı bilmediğimi söyledi. Sonra ekledi: 'Bunu ben söylemiyorum, bir kadın, hayatta en çok güvendiğim kadın söylüyor.' Bu kadın Simone de Beauvoir'dı tabii. Üstelik, herhangi bir zarafetten uzak bir üslupla, hakkında her şeyin söylendiği, her şeyin zaten kelimelere dökülmüş olduğu konularda yazan bir kadın." Fakat *Les Temps Modernes*, Duras'ın öyküsünü Mayıs 1952'de yayımladı. Aynı öykü, iki yıl sonra, Gallimard Yayınları tarafından, *Bütün Gün Ağaçlarda* içinde basıldı.

Uzun zaman, Elio Vittorini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Giulio Einaudi gibi İtalyan yazar ve entelektüelleriyle görüştünüz. Ellili ve altmışlı yıllarda tatillerinizin büyük bir kısmını İtalya'da geçirdiğinizden, İtalya'yı iyi tanıyorsunuz. Çağdaş İtalyan edebiyatı konusunda ne düşünüyorsunuz?

Altmışlı yılların ortalarından sonra okumayı bıraktım. Tabii ki Vitaliano Brancati, Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda da vardı. Vittorini, gerçekten büyük olmak için, İtalya'yı terk etmeliydi. Taşralılıktan çıkmalıydı böylece.

Elsa Morante'yi tercih ettiğiniz biliniyor.

Doğru. *Ve Tarih Devam Ediyor*, Roma'nın bombardıman altındaki sokaklarında, köpeği ve çocuğuyla tek başına yürüyen bir kadının öyküsü, gözümün önünden silmeyi başaramadığım bir görüntüdür. Morante'yi bunun için sevdim sanırım ve romanından konuşmak için buluşmak istediğim sırada, ona haber göndermeyi başaramadan da hayatını kaybetti.[1]

1. Elsa Morante'nin romanı İtalya'da 1974'te yayımlandıysa da, Fransa'da ancak 1977'de basılabildi. Elsa Morante, 25 Kasım 1985'te öldü.

Eleştiri

Kitaplarınızdan söz edilmeye ne zaman başlandı?

1958 yılında, *Moderato Cantabile*'yle. Eleştiri bu kitapla başladı ve sonra da devam etti. Bazıları Yeni Roman'dan yola çıktı: "Öyküsü olmayan bir öykü," dediler.

Sonra yıllar süren bir sessizlik; eleştirmenlerin çoğunluğunun ve halkın büyük bir kısmının eserlerinize ilgisiz kaldığı uzun yıllar geçti. Ve aniden, 1984 yılında, Duras vakası patlak verdi: *Sevgili*, sadece Fransa'da bir buçuk milyon sattı, yirmi altı dile çevrildi. Bu ani dönüşü nasıl açıklıyorsunuz?

Eleştirmenler ne zaman bir kitap çıksa, yazarın kendisini hatalı hissetmesine, çalışmasını ve hatta kendi varoluşunu haklı çıkarma ihtiyacı duymasına neden olacak yazılar yazar. Fransa'da benim başıma da hep aynı şeyler geldi. Şimdi artık bitti. Değişen ben ya da yazma biçimim olmadı aslında. Halk değişti. Şimdi insanlar "zor, sert şeyleri de okuyor ve anlamadıklarında, bir metnin içinde *söyleneni*, aslında aleni olanı yakalayamadıklarında yine de devam ediyor, karanlık bölümleri geçiyorlar. Modern edebiyatta ışıktan karanlığa sıçramalar oluyor. Bilimdeki ilerlemeler için de aynı durum geçerli. Nereye doğru ve nereye kadar ilerleneceğini bilmeseler de, yollarına devam ediyor insanlar.

Sevgili, yetmiş yaşınızda size, en saygın edebiyat ödüllerinden biri sayılan Goncourt Ödülü'nü getirdi.

Bana bu ödülü vermeleri –çünkü vermemeleri için herhangi bir geçerli neden yoktu– siyasi bir olaydır: Böylece geleneksel olarak, edebiyata cesaretlendirmek amacıyla genç yazarlara verilen bu ödüle, yeni bir anlam kazandırılmış oldu.

Goncourt çevresinde bile, herkesin saflarına katılmak istediği "Mitterrand çağı"nın etkisi hissedilmiştir.

Neredeyse on yıl boyunca, Almanya'dan gelen ödemelerle yaşadım. Sonra İngiltere'den gelenlere geçtim. Fransa'da, kendi köşemde yaşadım, üzerimde bir tür *black-out*[1] hüküm sürüyordu.

Beni, yazan diğer kadınlara (Colette'ten beri gerçekten yazan) asıl yaklaştıran, kendimi edebiyatın "korkunç çocuğu" olarak hissetmemdir. Eleştiri, bazı dişi alanlardan doğan her şeyi her zaman sansürlemiştir: aşk, itiraf, otobiyografi. Yıllar boyu, kadının sınırı aşması kendini şiirle ifade etti ve bu alanla da sınırlı kaldı: Ben bunu romana taşımak istedim ve yaptığım pek çok şeyin devrimci olduğuna inanıyorum.

Edebiyat ödülleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

İdealim, Fransa'da iktidar kurallarına göre biçimlenen o mutlak eleştirilere son veren bir ödül olurdu: Bir eserin edebî değerinden önce kurum önemseniyor. Bir kitabın hedefi ödül almak oluyor. Yenilikçi eğilimlerin ağır basabilmesi için, her şeyden önce jüriyi yargılayabilmek gerekiyor: İşte bu nedenle bana teklif ettiklerinde Médicis jürisinin parçası olmayı reddettim. Claude Ollier'e verdikleri ödül de fikrimi değiştirmem için yeterli olmadı.

1. (İng.) Karartma. (Y.N.)

Az önce sözünü ettiğiniz *black-out* sizi şartlandırdı mı?

Hayır. Benim edebiyatım kendini zorla kabul ettirdi. Eğer olduysa da şüphelerim yazının kendisiyle ilgiliydi, kitaplarımın konularıyla değil: İnsanların kafasında, zorlamaya gerek kalmadan bazı fikirler üremesi yetiyordu bana.

Bugün, özellikle de ilk kitaplarınıza düşkün okuyucular var.

Bir yığın eski okuyucu bana "bir zamanlar olduğu kadar basit olmadığım" için sitem ediyor. Haksız olduklarını söyleyemem: *Sevgili*, *Ölüm Hastalığı*, *Emily L.* zor kitaplar, kesintiler, sessizlikler, alt metinlerle dolu. Metinle okuyucu arasında, yalnızca cümleleri anlamak gibi basit bir algıyı aşabilecek, neredeyse aşklarınki gibi bir işbirliği gerekiyor.

"Duras'ı okumak" için bazı ipuçları vermek ister miydiniz?

Devamlılık göstermeyen, sıçramalarla, okuyucunun alışkanlıklarına oranla farklı bir sıcaklıkla giden bir okuma. Balzac tarzı klasik romanın doğrusallığının aksine, tamamlanmamış, son anda değişebilecek, hareket etmeyi hiçbir zaman bırakmamış bir dünyayı hedefleyen açık kitaplar söz konusu.

İnsanları eğitmenin, bazı kesin okuma modellerine yönlendirmenin mümkün olabileceğini düşünmüyor musunuz?

En iyisi, bazı süreçleri kendi kendini oluşturmaya bırakmak.

Bu son yıllarda, okuyucularınızla aranızda yanlış anlamalar olduğunu düşünüyor musunuz?

Böyle bir şey varsa, ahlakla bir meseleleri var, demektir, edebî olguyla değil. *Sevgili*'yi ele alalım. Küçük Blanche'ın yaşamıyla ilgili olarak asıl olağanüstü bulduğum, bir yığın annenin bu kitabı sapkın bulmasıdır.

Son kitaplarınızın ilk sayfalarında ya da arka kapaklarında, metinlerin kendisini savunan yazılar yazmanıza bakılırsa, siz de halkın ne düşüneceğine fazlasıyla dikkat etme ihtiyacı hissediyorsunuz.

Kitaplarımın beğenilmemesi endişesi yakamı bırakmıyor. Beğenmeme söz konusu olmadığını anladığımda sakinleşiyorum, sonrasında bir daha bu konuyu düşünmüyorum ama yerin dibine batırıldığım durumları çok zor unutuyorum. 1964 yılında, *Lol V. Stein'in Kendinden Geçişi* eleştiriler aldı ve sonra, uzun yıllar sonra, aynı gazete –adını vermeyeceğim– benimle çalışmak istediğinde o eleştiriyi aklımdan çıkarmayı başaramadım.

Yıkmak Diyor Kadın'da ve yine *Nathalie Granger*'da, bazı kahramanların okuyuculara, kitapları yırtıp atabileceklerini söyledikleri ve hatta tumturaklı sözlerle açıkça bunu yapmaya davet ettikleri sanılabilir.

Yeniden yaratabilmek için bilgiyi yıkmanın, ondan kurtulmanın gerektiğini düşünüyordum. Şimdilerdeyse, pek çok sayıda kitap okuduktan sonra onları yırtmamız gerektiğine inanıyorum. Sonra da üst üste yığıp biriktirmeliyiz.

Peki siz nasıl okuyorsunuz?

Ben geceleri okurum, sabah üçe, dörde kadar: Karanlık, insanı sarmalayan karanlık, kitapla aramızda kurulan mutlak tutkuya çok şey ekliyor. Siz de öyle düşünmez misiniz? Gün ışığı yoğunlukları bir biçimde dağıtıyor.

Neler okursunuz?

La Princesse de Clèves'i yeniden keşfettim, hâlâ çok hızlı okunuyor. Çok güzel bir kitap; ben yazmış olmak isterdim. Sıra dışı çağdaşlığı, asla tam olarak karşılaşmayan ama çakışan bakışların, hiçbir zaman gerçek anlamda

telaffuz edilmeden karşılıklı anlaşılan sözlerin ve her aşkta olduğu gibi aslında gerçekliğin söze dökülemez derinliğinde gizlenen, bitmek bilmeyen o sessizliklerin aleniyetinin doruğa çıktığı bir oyuna dayanıyor. Ve tabii ki, her zaman yanımda olan kitaplar vardır: *Moby Dick*, *Niteliksiz Adam*, İncil. Jean-Jacques Rousseau'yu ve Jules Renard'ı yeniden okumakla meşgulüm. Büyük yazarların günlükleri, tüm bir yaşamın ve tüm bir dönemin özetleri olarak olağanüstü, düzensiz, anlatım yapılarının zorlamalarına tabi olmayan okumalar sunuyor.

Fransız edebiyatının eski mirası denemelere gelince, Jacques Le Goff ya da Georges Duby gibi bazı büyüklerin bile, onların bile yaratıcı bir şey çıkaramadıkları "bilgisizlik, şüphe" gibi konuları tekrarlayıp durduğunu düşünüyorum. Hiçbir yere götürmüyorlar artık.

Bir karakterler galerisi

Marguerite Yourcenar'a göre, bir varlığa derinlemesine yaklaşmanın en iyi yolu, "onun sesini dinlemek, hatta kalbinin derinliklerindeki ezgiyi anlamaktır [...] [B]ilinçsizce, kişileri kendi özüyle besleyerek, kendi etiyle besler gibi, insan kendi söyleyeceği şeyi yapıta asla koymamalıdır."[1] Siz, roman ve sinema evreninizde tekrar tekrar ortaya çıkan o karakterleri inşa ederken hangi tekniği kullanıyorsunuz?

İmaj, varlığını sürdüren ayrıntıların ardından, bakışla ve hayal gücüyle yeniden ortaya çıkan, yıkanan fotoğraflar gibi yavaş yavaş oluşuyor. Karakterlerimi hiçbir zaman eksiksiz bir biçim olarak yüzlerindeki ifadeleriyle görmüyorum; en çok, kübist bir resim gibi, parçalanmış ayrıntılar yığını ya da onu belirleyecek basit bir jest olarak görüyorum.

1. *Açık Gözler, Marguerite Yourcenar* metninde, Zenon'un kahramanları, Hadrianus ve Zenon'dan söz eder. Daha sonra aynı düşünce sistemiyle, *Archives du Nord*'da babası Michel'den söz edecektir: "Zenon ya da Hadrianus olduğumdan daha çok Michel değilim. Özümden hareketle –her romancı gibi– ancak bu değişmemiş bir özdü, onu yeniden oluşturmayı denedim. Yaratılan kişi kendisini yaratanın özüyle beslenir: Bu biraz da gebelik olgusudur. Ona bir şeyler vermek ya da yeniden yaşam vermek için, onu insani yardımla çok iyi güçlendirmek gerekir, ancak bundan onun biz, bizim de o olduğumuz sonucu çıkarılmamalıdır. Kendilikler farklı olarak kalırlar." [Matthieu Galey, *Açık Gözler, Marguerite Yourcenar*. (Y.N.)]

Karakterleriniz nesnel tipolojilere ya da betimlemelere uymuyor. Her türlü gerçeklikle bağlarını koparmış, teması ya da tanımı olmayan varlıklar. Esrarlılar, delilikle normallik arasında, çığlıkla sessizlik arasında bir yerde asılı duruyorlar; sahneye aniden çıkıyorlar; klasik kurgu mekanizmalarındaki gibi kaderin bir gereksinimi olmaktan uzaklar. Tüm eylemlerini, bitmek tükenmek bilmeyen sözlerini bir törensellik, bir tür ayın istila ediyor. Fakat yine de, kahramanın kendisini vasıflandıran psikolojik bir çerçeve tanımı her zaman eksik kalıyor.

Balzac tarzı geleneksel romanda kahraman, anlatıcı tarafından önceden oluşturulmuş, kendine özgü, pürüzsüz, bozulmaz bir kimliğe sahiptir. Oysa insan, birbiriyle bağlantılı olmayan basit itkiler demetinden başka bir şey değildir ve dolayısıyla edebiyat da onu böyle sunmalıdır.

Çalışmanız, kahramanların kişiliğinin kademeli olarak oluşturulmasından çok, parçalara bölünmesi üzerine dayanıyor.

Onları yapılanma ve çözünme gibi tamamlanmamış bir evrede ele alıyorum çünkü beni; çatlakların incelenmesi, söz ve eylem arasında açılan olası boşlukların doldurulması, söylenmiş olan ve susulan arasındaki tortuların özü ilgilendiriyor.

Karakterlerin niteliklerini herhangi bir başka ifadeden çok, diyalog ortaya koyuyor. Derinlemesine yapılarının özünden, bilinçakışından önce, sözle, olumsal eylemle değerlendirilen bir varoluşun imajı ön plana çıkıyor. Karakterleri hareket geçiren samimi aciliyetler ortaya konulmuyor, bunlar analiz edilmiyor.

Okuyucu hiçbir zaman onlarla özdeşleşemesin, her zaman yapılanın aksine, kendini yüzeydeki psikolojiye teslim etmesin diye. Fakat karakterlerimin sözleri –belki de hepimizinki gibi– ortaya sermedikleri bir öz barındırıyor. Söylemeye, düşünmeye çalıştıkları her şey, kendi

seslerini işitilmez hale getirme girişiminden başka bir şey değil.

Erkek karakterler sıklıkla zayıf, kararsız bir kişiliğin görünümlerini yansıtırken –Lahore'daki konsolos yardımcısını, Mösyö Jo'yu, Jacques Hold'u, Chauvin'i, Michael Richardson'u,[1] *Bahçe*'daki temsilciyi düşünüyorum da– kadın karakterlere bir güç, duygusunu tam olarak ifade etme konusunda radikal bir irade veriyorsunuz.

Evet, kadınlar dışarıya, hayata karşı gerçek anlamda tamamen açılabilme gücüne, tutkunun içlerinden taşan gücüne sahipler. İşte bu nedenle kadının geleceğe, yenilenen yaşam biçimlerine daha açık olduğunu düşünüyorum, *Ölüm Hastalığı*, *Mavi Gözler Siyah Saçlar*, *Emily L.*'deki gibi. Erkekler nasıl sıyrılacaklarını bilmedikleri bir geçmişin içinde fosilleşmiş halde, istedikleri ama umutsuzca yaşamayı başaramadıkları bir arzunun mahkûmu durumundalar. Buna karşılık, filmlerimin ve kitaplarımın tüm kadın kahramanları, Andromaque'daki kız kardeşler, Phèdre, Bérénice gibidir: onları tamamen ele geçiren, kutsala ulaşana kadar istila eden bir aşkın aziz şehitleri.

Kitaplarınızı dolduran tüm o kadınlar ve erkekler, değişik derecelerde de olsa hepsinin içinde bir biçimde yeri olan bir arketipten türemiş gibi görünüyor. Anne-Marie Stretter ve Lol V. Stein, kadının oluşumunu; Lahore konsolos yardımcısıysa erkek karakterlerin gelişimini temsil edebilir.

Lol, ebedî isteğe yenilmiş, deneyiminin ve hafızasının ağırlığıyla tamamen yıkılmış bir kadının simgesi. S.Thala'daki balodan sonra yaşamaya devam eden Lol,

1. Sırasıyla: *Konsolos Yardımcısı*, *Pasifik'e Karşı Bir Bent*, *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*, *Moderato Cantabile*'de ve *L'Amour*, *La Femme du Gange* (Ganj'lı Kadın) ya da *India Song* serisinde.

onu yabancı bir şey gibi sarıp sarmalayan, yalnızca bedenine ya da hayvani içgüdüsüne tabi olduğu bir yaşam sürüyor. Acıyı bastırmak, onun için bir tür yeni bakirelik edinmeye benziyor; öyle ki her gün her şeyi ilk kezmiş gibi yeniden hatırlamak zorunda kalıyor. Anne-Marie Stretter'e gelince, yazmaya; onun hakkında yazmak için başladığıma gerçekten inanıyorum: Yazdıklarım bu kadının neredeyse ölümcül bitkinliğinin yarattığı büyülenmenin durmaksızın yeniden yazılmasından başka bir şey değil sanki. Onu ilk görüşümü hatırlıyorum. Saygon'daki Fransız büyükelçisinin karısıydı. Büyük siyah bir arabadan indi. Dekolte elbisesi beyaz, ince bir bedeni sarıyordu. Fransız tarzı saç modeliyle yolun üzerinde hafif adımlarla yavaşça ilerledi. Onu gözlemeyi hiç bırakmadım. Gün batıp da sıcaklık düşünce, evinden benim için ulaşılmaz bir güzellikle çıktığını görürdüm.

Bir adamın, aslında genç sevgilisinin Laos'un, Luang Prabang şehrinde ona olan aşkı nedeniyle öldürüldüğü haberi beni fazlasıyla altüst etmişti. Anne ve zina, o andan itibaren bu kadın benim sırrım haline geldi; fazla deli olan annemin hiçbir zaman başarmadığı biçimde, hem kadın hem anne olan kadının arketipi oldu.

Buna karşılık, *Konsolos Yardımcısı*'nda –ve zaten *Kuzey Çinli Sevgili*'den, *Ölüm Hastalığı*'ndaki adama kadar kitaplarımdaki pek çok başka erkekte– bir acı, büyük bir zayıflık, kendinin ve toplumun tamamen reddedilmesi üzerine dayanan bir yaşayamama hali vardı. En azından benim ergen bakışım böyle görüyordu. Anne-Marie Stretter ve genç adam arasındaki olanaksız aşkın öyküsü, o andan itibaren, mutlak aşkın ve sömürge Hindistan'ın tamamının öyküsünü temsil etti benim için.

Duras'ın evreni durağan ve boğucu. Okuyucunun içinden çıkamayacağı hissine kapıldığı kapalı bir mekân. *Tarquinia*'

nın Küçük Atları'ndaki dağ ve denizle sınırlı pasajı, *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'teki ve *Yıkmak Diyor Kadın*'daki ormanı, romanlarınızda sevgililerin birbirini arzu ettiği sayısız çıplak sahneyi düşünmek yeterli.

Benim sözünü ettiğim insanlık, dünyamızı pek kaldıramıyor; diğerlerinde olduğu gibi, *Yıkmak Diyor Kadın*'daki Alissa da, onu felç eden nevrozun üstesinden ancak aşırı bir eylemle geliyor. Bunların yaşandığı mekânlar da, onlara ait bu boğuntuyu yansıtıyor.

Dışarıda olan hiçbir şey, yani karakterlerin bilincindeki uçurumlardan, sessizliklerinden, sözlerinin şüpheli niteliğinden başka hiçbir şey onları ilgilendiriyormuş gibi görünmüyor.

Dışarıya birkaç egzotik görünüm (ilk romanlarınızdaki Hindiçin) ya da belli belirsiz bir tarihsel bağlam (*Pasifik'e Karşı Bir Bent*'te ele alınan sömürge meselesi, *Hiroşima Sevgilim*'de fon oluşturan savaş ya da *Yıkmak Diyor Kadın*'da öğrenci protestoları) dışında ancak belli belirsiz bir fikir verecek kadar değiniyorsunuz.

Dışarısı beni yalnızca karakterlerimin bilincinde yaptığı etki kadar ilgilendiriyor. Her şey çaresiz bir biçimde, "ben"in boğucu mikrokosmosunda olup bitiyor.

Sinema

Sinemaya sık gider misiniz?

Artık değil. Kaset olarak çıkan ve Yann'la beraber videoda seyrettiğim filmlerde, beni çarpacak, hayatı altüst edecek hiçbir şey göremiyorum. Bir sürü iyi sinemacı var, mükemmel teknisyenler, ne var ki yeni bir dil yaratma yetisinden yoksunlar, kendilerini kandırmakla yetiniyorlar.

Sizin de söylediğiniz gibi, "İnsanlar sinemaya kendilerini daha az yalnız hissetmek ve kendilerine öyküler anlatılması için gidiyor," ise, televizyona olan bağımlılık hakkında ne düşünüyorsunuz?

Televizyon gereklidir: Benim gibi her gün televizyonu dikkatle seyretmek ama içi boş gevezeliklerden, içi boşalmış bir gerçeklikten başka bir şey olmadığını da bilmek gerekir. Televizyonda haberleri, eğlence programlarını, maçları seyretmek, başkalarını gözlemlemek, çağımızın, televizyon olmasa asla tanıyamayacağımız bazı önemli yüzleriyle aramızdaki mesafeyi kaldırmak anlamına gelir. Şüphesiz pasif izleyiciler var. Okuma ve konuşma çabasından kurtulmak için televizyon izleyenler var.

Paris'te arkadaşlarla buluşmak istediğimizde, randevular her zaman en az bir hafta sonrası için veriliyor:

İletişim için, geceleri telefonlaşmaktan başka bir şey kalmıyor.

Evinizde televizyon çoğunlukla açık oluyor. Yann ve siz, spor programlarını takip ediyorsunuz değil mi?

Mayıs 1985'te Belçika, Heysel'deki[1] kanlı olay meydana geldiğinde, koltuğumda oturuyordum ve her şeyi canlı izledim. Bu görüntülerin insanı donduran girdabı karşısında delirdiğimi sandım. Oradaydım ve bu hiçbir işe yaramıyordu. Çığlık atmaya başladım.

Bundan iki sene önce, Fransa'da, Michel Platini'yle[2] buluşmanız ve *Libération*'un spor sayfasında yayımlanan yazılarınız da az konuşulmadı (14 ve 15 Aralık 1987).[3]

1. 29 Mayıs 1985'te, Avrupa Şampiyonlar Kupası kapsamında yapılan, Juventus ve Liverpool maçının başlamasından birkaç dakika önce, bir tribün duvarıyla parmaklıklar, İtalyan taraftarlara saldıran İskoç holiganların yaptığı baskı sonucu yıkılarak otuz dokuz kişinin ölümüne ve altı yüz kişinin yaralanmasına neden oldu. Duras televizyonun karşısında bulunan tek kişi değildi. Tüm Avrupa bu barbarlığı canlı yayında izledi.

2. Dokuz yıl sonra, 4 Mart 1996'da, futbol yıldızı, yine *Libération*'dan Patrick Leroux'ya şunları söyleyecekti: "Bu röportajı tamamen gerçekdışı ya da daha çok gerçeküstü bir şey olarak yaşadım. Ben Marguerite Duras'ın kim olduğunu bilmiyordum; entelektüel parlaklığının bilincinde değildim. Hayır, etkilenmemiştim çünkü tamamen ya da neredeyse tamamen yabancısı olduğum edebiyat dünyasında, bu kişinin önem düzeyini ölçemiyordum. Buna karşılık, çok ilgimi çekmişti çünkü futbol dünyasından olmayan insanlarla temasta bulunmaya her zaman bayılmışımdır. Onunla konuşmak ilginçti çünkü daha önce hiçbir futbol maçına gitmediğinden emindim. Bu röportajdan aklımda kalan, bir oyuncu olarak bana yaklaşma biçimi oldu. Sürekli angelizmden söz ediyordu. Hatta futbolcudan söz ederken kullandığı, melek saflığında, idealist adam anlamında bir sözcük bile uydurmuştu. Beni mavi melek olarak kabul ediyordu... Eğlenceliydi, yeniydi, spora tamamen farklı bir bakış getiriyordu. Benimle daha çok ortamdan, bir erkeğin topla ilişkisinden, ailemden konuştu. Soruları çoğunlukla dokunaklıydı. İtalya'da oynadığım zamanlar, pek çok yazar hakkımda uzun yazılar yazmıştı ama bunların tamamı futbolla ilgilenen entelektüellerdi. Futbol meselelerinde bu kadar cahil biriyle daha önce hiç röportaj yapmamıştım."

3. "Duras-Platini, le stade de l'ange" (Duras-Platini, Meleğin Statı). Michel Platini'nin *Ma vie comme un match* (Bir Maç Gibi Hayatım) (Patrick Mahé'yle birlikte, Laffont, 1987) adlı kitabının yayımlanması vesilesiyle, gazeteci Jean-

Yıllardır Platini'nin tüm maçlarını takip ediyordum. Hoşuma gidiyordu, hayrandım ona. Futbolun o güce sahip olduğunu düşünüyorum: Oyuncuda –ve belki izleyicide de– o güçlü insanlık duygusunu, insanları bugün hâlâ coşturabilen o biraz çocuksu gerçekliği alevlendiriyor.

Şimdi de sinemanıza gelelim. 1966 yılına ait *La Musica*, ilk filminiz oldu.[1] Sinemacılığa yeni başladığınız zamanlardan ne hatırlıyorsunuz?

Hemen bir Duras sineması tanımlama ihtiyacı hissettim: Kimseden korkmadan, bana ait olacak bir dil yaratmak. Üstelik, ustalarımdan herhangi birine gönderme oluşturmayacak bir dil.

Yeni bir sinemanın mümkün olduğuna inanıyor muydunuz?

Başka bir sinema, evet. Hâlâ tamamı keşfedilmemiş bir araç söz konusuydu çünkü.

Yazarken düşündüklerinizi peliküle aktarmayı denerken ilk kaygılarınız neydi?

Pierre Delacroix tarafından ayarlanan bir görüşme söz konusudur. İki bölümlük bir televizyon söyleşisi formunda filme alınmıştır: "Bu şeytani ve ilahî oyun nasıl bir şey?" (14 Aralık) ve "Meleğin Statı" (15 Aralık). *Des idées et des hommes* televizyon programında yayınlandı. Duras özellikle şunları söylüyordu: "Benim dünyadaki işim, bakmaktır. Futbol sahası, ötekinin de sizin kadar bulunduğu bir yerdir. Eşitlik vardır. [...] Futbol sahası, oyuncuların oynadığı, oyuncuların kapatıldığı bu alan, seyircilerin onları izlediği bir tiyatro, bir karşılaşma mekânı, dolayısıyla zaten siyasi bir mekândır. Bir iddian varsa, basit bir zafer de söz konusu olsa, daha az basit bir yenilgiye uğramışsındır zaten – küfürle kendini ispatlamanın yenilgisi: Artık oynamak için oynamazsın, düşmana karşı oynarsın. Ve ona çamur atmak, onun yenildiğini ispat etmek için her yol mubahtır. Bu dehşetten kimse kaçamaz. Tabii ki, bir statta olup bitenlerin siyasi tercümesi yoktur. Fakat baştan, bir yansıma, bir ırkçılık vardır – tüm sözcükler iyidir; ama sen hiçbir zaman kimseye saldırmamışsındır. Bundan eminim." Bu söyleşi, Ekim 2012'de, Lyon'da, 8. bölgedeki Nouveau Théâtre tarafından sahneye uyarlandı.

1. Bu filmi Paul Seban'la birlikte çekmişlerdi. Aslında ilk filmi, 1969'da çektiği *Yıkmak Diyor Kadın*'dır.

Sessizliği aktarmak istiyordum. Canlı, zengin bir sessizlik. İşitebileceğimiz bir şey gibi.

Bundan birkaç yıl önce sinema hakkında yazdıklarınıza hâlâ inanıyor musunuz? "Zaman geçirmek için sinema yapıyorum. Hiçbir şey yapmayacak gücüm olsaydı, hiçbir şey yapmazdım. Hiçbir şeyle meşgul olmamaya gücüm olmadığından, filmler yapıyorum. Başka hiçbir nedeni yok. Yaptığım işlerden en gerçeği de bu."[1]

Evet.

Neredeyse yirmi film[2] ve bir o kadar da roman. Yazar ve sinemacı olarak çalışmalarınız arasında ne fark var?

Doğası gereği "dışsal" olan –kolektif eser, *başkalarıyla* birlikte hayatın *içinde* olma biçimi– filmde, yazının o aciliyeti, o saplantısı yok. Film, bir anlamda, yazarı eserinden uzaklaştırır; sessizliğin, gıyabın kumaşı olan yazı ise geri dönüşsüz olarak içeriye atar. Kimse bir yazar kadar yalnız değildir.

Çoğunlukla bu ürkütücü, bitmek bilmeyen, mutsuz işten kaçmak için filmler yaptım. Yine de her zaman, başka her şeyden çok yazmak istedim.

Metninizi "sonsuz bir metin" yani sizin hafızanız üzerinden ve kendinden çoğalan, kendi bağlamından taşan, başka bir deyişle, sayfadan film şeridine taşan bir metin olarak okuyabilir miyiz?

Yazdığım sözcük kendi imajını içinde barındırıyordu sanki. Onu filme çekmek, söylemi takip etmek, vurgusunu artırmak anlamına geliyordu. Görüntünün üze-

1. İlk kez, *Marguerite Duras* isimli ortak derlemede yayımlanan *Notes Sur India Song* (India Song Üzerine Notlar).

2. Aslında on beş.

rinden yazmaya devam etmek. Mesele metnin halesine ihanet etmek değil, daha çok onu yüceltmek, fiziksel varlığının tamamını keşfetmekti.

Sinematografik çalışmanızı nasıl niteleyebiliriz?

Klasik sinemayla yeniden üretilen gerçeklik beni hiçbir zaman ilgilendirmedi. Her şey fazla *söyleniyor*, fazla gösteriliyor: Anlamların aşırılığı karşısında, bağlam zayıflıyor.

Benim sinemam, kurgunun ifade bütünlüğü için organik, işlevsel olanı gizlemez, bastırmaz; daha çok, malzemenin parçalanması, üst üste yerleştirilmesi, evrelerinin sıralamasının bozulmasından, sapmalardan, çözünmelerden oluşuyor: Tüm bu hayal dünyası, hayata dair heterojenliği ve alt edilemezliği yansıtıyor.

Niteliksiz Adam'da, size burada anlattıklarımın anlamını özetleyen bir pasaj var: "[...] Ve hayatında çoğu zaman onca dolaysız önem kazanmış olan o sapa ve soyut düşüncelerden biri olarak aklına, bu hayatın insanoğlunun kendi yükünün ağırlığı altında ve basit yaşamanın hayalini kurarak özlediği yasasının anlatıya özgü düzenden başka bir şey olmadığı geldi! O düzenin özü, insanın şöyle diyebilmesinde yatıyordu: 'Bu olduktan sonradır ki, şu oldu!' Bu noktada bizi yatıştıran, basit bir sıranın varlığıdır, hayatın olağanüstü çeşitliliğinin, bir matematikçinin söylemiyle, tek boyutlu bir düzlemde resmedilmesidir; mekânda ve zamanda cereyan etmiş ne varsa, hepsinin incecik bir tele dizilmesi, 'anlatının ana motifi' diye adlandırılan noktada odaklaştırılmasıdır; hayatın ana motifi de işte bunun aynıdır. 'Olduğu zaman', 'önce' ve '...sonra' diyebilen kişi, aslında ne mutlu kişidir! [...] Ulrich ise şimdi, aslında toplumsal hayatta her şeyin artık anlatı düzeninin dışına çıkmış ve artık belli bir "seyir" içerisinde olacak yerde, sonsuz genişlikteki bir dokuya

yayılmış olmasına rağmen, özel hayatın hâlâ eteklerini bırakmadığı bu ilkel epik öğeyi kendisinin kaybetmiş olduğunu hissetmekteydi."[1]

Sinemanızın aşırı edebî olduğu konusunda eleştirildiniz. Her sekansın yavaşça sonlanarak diğerine geçmesi ayrıcalığından vazgeçen bir sinema.

Film karesi üzerinde oluşturmak istediğim *içsel* zamanın, bir filmde alışılmış olan "anlatım" zamanıyla hiçbir bağlantısı yok.

Plan-sekansın, panoramik görüntünün, siyaha düşmenin, her ayrı sahnenin kameranın belli bir miktar hareketsizliğiyle belirlenen sabitliğinin kullanılması sayesinde, sizin "sinema dışı" olduğunuz ya da "antisinema" yaptığınız söyleniyor.

Sahnenin hareketsizliği yalnızca görünürde kalıyor. Durgun deniz yüzeyinin altındaki akıntıların girdabı ya da sessizliklerin ardına saklanan seslerin mırıltısı gibi. Sinemanın hareket olduğunu söylenir: Tamam ama bazı sözler, bazı bakışlar, bazı sessizlikler, sahnede kavga eden ya da yürüyen iki adamdan daha az hareketli değildir.

Sizin için "gerçek" sinema nedir?

Özü sanırım arkaik, fakir, yalın formlara dayanıyor. İşte bu nedenle sinemayı, ifadesinin sıfır noktasına neredeyse primitif haline geri döndürmek istedim. Tasvir etmemek, fikir vermek. Sinemayı fakirleştirmeden, Lumière Kardeşler ya da Marcel l'Herbier döneminin, sessiz sinemanın da kullandığı bazı sanatsal kazanımları da dahil etmek.

1. *Niteliksiz Adam II*, Robert Musil, çev. Ahmet Cemal, YKY, Kâzım Taşkent Dizisi, 2009. (Y.N.)

Sinema ilk doğduğu zamanlarda, mesela siyah beyaz dönemde, renkli filmde hiçbir zaman bulunamayacak bir şiddete sahipti; Dreyer'e, Murnau'a bakın.

O beyazları, o dramatik kontrastları yeniden bulmak hoşuma giderdi. Rengi ise, seyirci üzerinde daha büyük bir etki yaratma niyetiyle güzelleştirmek için değil, gerçekliğin bazı görünümlerini belirginleştirmek için kullanmak isterdim.

Her zaman "ucuz" filmler yaptınız. Finansmanınız daha iyi olsaydı, tarzınızı değiştirir miydiniz?

Hayır. Paranın azlığı –*Le Camion* için on üç milyon frank, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* için on yedi milyon frank– tasvir ettiğim gerçekliğin doğasına iyi uyum sağlıyor. Kemirilmiş, parçalanmış. Filmlerin güzelliği bence; bunları çekmek için kullanabileceğim çok sınırlı bir zamanım olmasına (bazen sekiz gün) ve sınırlı bütçelerine de bağlıydı.

Sayfa üzerinde olduğu gibi filmde de anlatılacak malzemeyi bulup çıkarmayı, kabuğunu soymayı hedefliyorsunuz.

Ben gereksiz olanı, bir filmde, normalde değişik sekansları birbirine bağlamak için kullanılan, tüm bağlama o "doğallık" hissini, gerçeklik yanılsamasını veren "olaylar-dönüm noktaları" olarak adlandırılan fazlalıkları yok etmek istedim. Aksine her zaman izleyicinin bilincini, o zamana tek tipleştirilmiş, önceden sindirilmiş olanı bir araya getirme, birleştirme çabasına zorlayarak uyarmak istedim.

Ne tip bir izleyiciye sesleniyordunuz?

Benim sinemamı seven on beş bin kişiye. Sinemanın bir zaman geçirme aracı, kendini kaybetmekten ibaret

bir oyun olduğu bir çocuk izleyiciler kategorisi var; ben onlara hiçbir zaman ulaşamayacağım.[1]

Filmlerinizin gösterimleri sırasında pek çok izleyicinin hoşgörüsüzlüğüyle karşılaştınız. Bu popülarite eksikliği size ağır geldi mi?[2]

Yıkmak Diyor Kadın, bundan yirmi yıl önce, uzlaşmanın bana göre olmadığını anladığım filmim oldu. Prodüktörler beni caydırmaya, kendimi bir kez daha sorgulamaya ikna etmek istiyordu: "Ne yaptığından emin misin?" diye soruyorlardı. Beni yazar olarak seven birçok arkadaşım, yaptığım sinemaya tahammül edemiyordu. Neden böyle bir ihtiyaç içinde olduğumu soruyorlardı.

Onlara cevap vermiyordum. İnsanlar zahmete değmeyeceğini bilerek de bir şeyler yapılabileceğini anlayamaz.

Basın beni yok saydı belki ama öğrenciler sinemam üzerine tezler yazmayı sürdürüyor hâlâ.

Son kitaplarınızdan ikisinin arka kapağında, *Acı* ve *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'da, okuyuculara metni mutlak gerçeklik olarak okumayı öneriyorsunuz.

1. Michelle Porte'nin *Les Lieux de Marguerite Duras* (Marguerite Duras'ın Mekânları) adlı kitabının 94. sayfasında Duras şöyle diyordu: "Ben yaptığım sinemayı kitaplarımı yazdığım yerden yapıyorum. *Tutkunun yeri* olarak adlandırdığım yerden. *İnsanın kör ve sağır olduğu yerden.* Sonuç olarak, mümkün olduğunca orada kalmaya çalışıyorum. Hoşa gitmek, eğlendirmek için yapılan sinemaya ben, nasıl desem, cumartesi sineması, ya da tüketim toplumunun sineması diyorum. *O sinema, seyircinin yanından ve hoşa gitmek*, seyirci çekmek için çok kesin tarifelere uyularak yapılıyor, gösteriye dönüştürülüyor. Gösteri bittiği anda, o sinemadan geriye hiçbir şey kalmıyor. Biter bitmez silinip giden bir sinema. Ve ben, *benim sinemamın, bir okuma gibi, ertesi gün başladığı* izlenimine kapılıyorum."

2. Hiçbir filmi, kitapları kadar başarılı olmadı. Oğlu Jean Mascolo, telifi düşen on bir uzun metrajı, 1998 yılında kurduğu Éditions Benoît Jacob için satın aldı. Annesinin unutulmuş ya da az bilinen (edebî ya da sinematografik) eserlerini pazarlamak istiyordu. Gerard Depardieu, *Le Camion* filminin bobinlerini ondan satın aldı.

Buna karşın, skandal film *l'Homme Atlantique* (Atlantik Adamı) vizyona gireceği zaman *Le Monde*'da[1], seyircileri gelip filmi görmekten caydırmaya yönelik bir makale yayımladınız. Kışkırtıcı bir üslupla, koşulsuz şartsız, bir tür adanmışlıkla, imanla dolu tam bir katılım istediniz onlardan.

Gerçekten de bu filmi görmekten caydırmak istiyordum onları. Zahmete değmeyecekti. Sıkıntıdan öleceklerdi. Neredeyse tamamında (kırk beş dakikanın otuz dakikasında) ekran siyah kalıyor çünkü.

Kamerayı nasıl kullandınız?

Kendi bakışımı dışarıya yansıtır gibi: Hareketin en küçük bileşenlerine bile ihanet etmeden. Klasik romancının her şeyi bilen ve her yerde bulunan rolünü reddedişim gibi kameranın yukarıdan her şeye hâkim olduğu, hapse aldığı ve entrikaya odaklandığı o istila halini reddediyorum. Kamera esnek olmalı, birden fazla olaya ayrıcalık tanımalı, karakterlerin gözlerinin fark edilemeyen hareketliliği gibi yer değiştirmeli. Kamera orada izlemek için bulunuyor, karakterlerin yerini almak için değil.

Montaj evresinde rolünüz neydi?

Belirleyici. Filmin yalnızlık ve sessizlik içinde, acılı bir yavaşlıkla kesildiği, tekrar birleştirildiği karanlık oda, yazı sürecine benzer: Aynı törensellik vardır. Sayfa üzerinde olduğu gibi sinemada da esas olan silmektir. Az çekmek, sadece gereken kadar. İzleyiciye olabilecek en azı izletirken anlayabileceği, dinleyebileceği en çok şeyi vermek.

1. Duras, 27 Kasım 1981'de, *Le Monde* gazetesinde, filmin içerdiği yarım saatlik tamamen karanlık sahneleri kaldırmaya hazır olması gerektiğini bildiren bir yazı yazdı. Kaldıramayacak izleyicilerin, "*Atlantik Adamı*'nı görmeye kesinlikle gitmemelerini ve hatta ondan kaçmalarını", "diğerlerinin" ise, "mutlaka görmelerini, hiçbir gerekçeyle kaçırmamalarını" söylüyordu.

Dinlemek mi?

Film çekerken bazen, oyuncularımın söylediklerinin seslerinin tınısından daha az önemli olduğunun farkına varıyordum.

Ses bandına, "off" olarak kendi sesinizi de katıyorsunuz.

Filmlerimin büyük çoğunluğunun fotoğraflarını çeken Bruno Nuytten, sesimin *sol* tonundan olması nedeniyle çok güzel olduğunu iddia ederdi.

1978-1979'da çektiğiniz kısa metraj filmler, *Césarée*, *Les Mains Négatives*[1], *Aurélia Steiner* (Melbourne) ve *Aurélia Steiner*' de (Vancouver), sizin tarafınızdan okunan bir metin dışarıda çekilmiş görüntüleri yorumluyor ve sıklıkla bu görüntüler söylenenlerle ilgili olmuyor.

Filmlerinizde sıklıkla, görüntü ve metin arasında bir kayma –tam olarak uyumsuzluk demeyelim– var. Planlar, dekorlar, perspektiflerde sürekli bir kayma. Filmin görsel içeriği diyaloglar ya da monologları resimlemek yerine, başka anlatımlara girişiyor. Söz bile açıklama ya da yorumlama işlevini tamamen yitiriyor.

Sesler görüntülerin içeriğini tanımıyormuş gibi. Dolayısıyla anlatım hiçbir zaman ânında, doğrudan olmayacak. İzleyiciye, onu yeniden oluşturması için geri gelecek.

Klasik anlatımın pek uygun olmadığı bu sözdizimsel sıçramalarla –şimdiki zamandan şart kipine, geçmiş zamana– zenginleşen senaryo, bu ayrılmanın altını tam olarak çiziyor.

Le Camion belki de, bu açıklamalarınıza en iyi örnek. Sinematografik olay –yalnızca Depardieu ve sizin okuduğu-

1. Magdalenieu mağaralarında bulunan tarihöncesi dönemi ait el resimlerine verilen isim. (Y.N.)

nuz senaryo– her türlü romansı imtiyazdan kurtarılmış olarak, yalnızca sözü "gösteren" bir destek olarak beliriyor ve kalıyor.

Filmde başlangıçta, oyuncular yer alacaktı. Hatırlıyorum, Simone Signoret'yi düşünmüştüm. Bu fikre pek ikna olamıyordum. Bir gece filmi çekmekten çok, anlatmaya, *çekmiş olsam* nasıl olacaksa öyle anlatmaya karar verdim.

Atlantik Adamı ve dolayısıyla *Le Camion* gibi filmlerde, o âna kadar devam eden anlatımı kesmek ve duygusunu dağıtmak için ekranı siyaha düşürmeyi seçtiniz.

Metin ve görüntü arasında laf kalabalığı olsun istemiyordum; tam olarak, yazarken aralarda bıraktığım *beyaz* alanlara denk düşen *siyah* parçalar olsun istedim.

Yeni başlayan bir sinemacıya ne tavsiye edersiniz?

Herhangi bir modeli, kendi korkusunu maskelemekten başka bir işe yaramayacak herhangi bir referansı izlemeden kendi yolunu bulmasını. İtalya'da –Roma'da, Taormina'da– birçok ödül jürisinde yer aldım: Sinema dünyasında insanların kendini göstermesi önemlidir, her türden yenileştirici karşılaştırmalar, teşvikler söz konusudur. Birçok ilk filmin beni sıktığını itiraf etmeliyim. Bireylik yirmi yedi ya da yirmi sekiz yaşından önce oluşmuyor. İnsan ancak ikinci filmiyle sinemacı haline geliyor. Birinci filmde, bu kimse için mümkün değil.

Çağdaş Fransız sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Alman sineması için yapabildiğimizin aksine, "yeni Fransız sineması" diye bir şeyden söz edemeyiz. Bir tür neo-romantizm, yeniliklerin yarattığı kötüye gidiş söz konusu... Son kuşak yönetmenlerin okuma zevkini yitirmiş olduğundan şüpheleniyorum. Senaryoları okumu-

yorlar ve her koşulda, çekmek istedikleri filme oranla indirgemeci, yüzeysel kalıyorlar. Bir de Jean-Pierre Melville tarzı *auteur*'ler var: Yabancıların "çok Fransız" dediği, şu aralar çok moda bir tarz. Her şeyin görüntülerden ibaret olduğu, tamamı hesaplanmış bir *look* sineması.

Benim için Fransız sineması; hâlâ Jacques Tati'nin muhteşem kahkahalarıyla mimikleri ve sonra Robert Bresson, Jean-Luc Godard olarak kalmaya devam ediyor. Godard en büyüklerden biri. Sık sık kavga etsek de, iyi arkadaşız kendisiyle. Birbirimize değer veririz ama –sanırım– çok farklıyız. Bu nedenle onun *Kaçan Kurtulur-Hayat*'ına katılmayı reddettim ve istediği halde *Acı*'yı filme çekmesine izin vermedim. John Huston'un çekmesini tercih ederdim. Ne zaman bir Bresson filmi izlesem, sanki ilk kez izliyormuşum gibi, başka herhangi birinin filmini izlerken olduğundan daha çok hissediyorum aynı heyecanı, aynı acı şiddetini. Jean Renoir'a gelince, aşk gibi, Hindistan gibi, benim için çok kıymetli konuları işlemesine rağmen fazla duygusal buluyorum onu.

Ya İtalyan sineması?

Fransa'da Rossellini tarzı bir yeni gerçekçilik miti hâlâ belli oranda devam ediyor. Büyük bir sinemacı, tamam. Fakat bu coşkuyu hiçbir zaman tam olarak paylaşamadım.

Ben onun, kimsenin sözünü etmediği *La Prise de Pouvoir par Louis XIV* (XIV. Louis'nin İktidara Gelişi) gibi filmlerini tercih ederim. O filmi gördünüz mü?

Antonioni'nin sinemasıyla sizinki arasında bir bağ olduğu ileri sürülebilir.

Avventura'nın (Macera) ilk kadrajlarına bakarsak, evet, o zaman kabul ederim.

Pasolini'nin eserlerini biliyor musunuz?

Ben her zaman onun çevresindeki o mistisizm halesinden ve tüm o retorikten rahatsız olmuşumdur. *Salò*'ya gelince, onu açıkça iğrenç buldum. İşte bu nedenle, hiçbir zaman kitaplarını okuma isteğine kapılmadım.[1]

En sevdiğiniz sinemacılardan söz edin biraz.

Cahiers du cinéma'nın ekibiyle söyleşi yaparken, Dreyer'in görkemli trajikliğine hissettiğim aşkla Bergman'ın entellektüel estetizmine karşı hissettiğim tahammülsüzlüğü karşılaştırmıştım. Doymak bilmez "kültür" açıklıklarını tatmin etme arzusundaki Amerikalılara yönelik bir soytarılık.

Benim en sevdiklerim her zaman Yasujirô Ozu, John Ford, Jean Renoir, Fritz Lang oldu ve olacak. Ve Chaplin: Chaplin'in dehası konuşmadan onca şey söyleyebilme yeteneğine dayanıyor. Göz hareketleri, mimikleri, vücut hareketleri, suskunlukları. Fena halde New York tarzı, Woody Allen tarzı konuşma takıntısıyla arasında ne büyük bir fark var! Konuşan hiçbir zaman sessiz kalanın etkisine ulaşamayacak.

1. Bu radikal ve gerçeği söylemek gerekirse karikatüral pozisyon alma, üniversitelerde yapılan çalışmalarda sık sık altı çizildiği üzere, muhtemelen çok sayıda ortak noktası olan bu iki yaratıcı insan arasındaki ilişkiyi yansıtmamaktadır. Duras'ın burada itiraf ettiği bilgisizlik, şüphesiz tam olarak doğru olamaz. Duras'ın, Komünist Parti hakkındaki takıntılarıyla uyuşan *Uccellacci e uccellini*'yi (Büyük Kuşlar, Küçük Kuşlar) ya da onun tutku tasarımına çok yakın olan ve özellikle de çok beğendiği Maria Callas'a yer veren *Medea*'yı izlememiş olması pek makul görünmemektedir; ancak ona bir şeyler söyleyebilecek bir sembolizmin, bir estetik formunun kullanıldığı *Parcile*, (Domuz Ahırı) *La Terra vista dalla Luna* (Dünya'nın Ay'dan Görünüşü) ya da *Teorema* (Teorem) gibi filmleri saymıyoruz bile. Pasolini'nin *L'odore dell'India*'sını (Hindistan Kokusu) ya da o dönemdeki kaygılarıyla çakışan, altmış ve yetmişli yıllara ait siyasi şiirlerini okumamış olamaz. Aynı şekilde, Bergman'la ilgili dile getirdiği mutlak yargıları da normal görünmemektedir. Ya da konuşmaya dayanan sinemaya karşı, ondan geldiği için yine oldukça paradoksal olan diktası da öyle!

Yakın zamanlarda Elia Kazan'la yaptığınız uzun bir söyleşiyi okudum.[1]

Onunla konuşurken, birbirimize ne kadar benzediğimizi fark ettim.[2] Aynı zevk, biraz ilkel, yalnızca esas olana, görüntünün kesinliğine ve temizliğine düşkünlük. Kazan, arzuyu dile getirmeye çalışmış –ki erkek olması durumu daha da olağanüstü hale getiriyor– belki de benim dışımdaki tek sinemacıdır. Arzu, doğası gereği, söze dökülemezdir, erişilmezdir.

Cahiers du cinéma'nın bir sayısını tamamen sinemaya ayırdınız: *Yeşil Gözler.*

Benimle yaptıkları bir dizi söyleşiyle başladık ve sonra doğrudan müdahaleler istediler; sonunda baştan sona bana ayrılmış olan sayının tamamını benim düzenlememe karar verdiler.

Öylesi daha hızlı olmuştur, değil mi?

Fikri veren Godard oldu. Derginin redaktörleri, başta baskı sayısını sınırlı tuttu, satmayacağını düşünüyorlardı. Şimdiyse bir cep versiyonu çıkardılar. Çok iyi sattığını söylüyorlar... Söylediklerine göre –doğru olduğuna da eminim– bana ödeyecekleri para, derginin borçlarını ancak karşılıyormuş.

Çalışmanızın kadın sineması olarak kabul edilebileceğini düşünüyor musunuz?

1. "L'homme tremblant" (Titreyen Adam), Marguerite Duras ve Elia Kazan söyleşisi.

2. Duras özellikle de şunları söyler: "Ben de sizin durumunuzdayım. Sömürgelerde doğdum. Doğduğum ülke paramparça edildi. Ve bu, bu beni hiç bırakmıyor – doğduğumuz ülkede yaşamama olgusu. [...] İki şansımız oldu. Fakirlik ve bir de yaşadığımız ülkenin uzaklığı. Bunları iki şans olarak görüyorum. Siz, Türkiye'ye geri gidebildiniz. Bense, savaş oldu, evlenmiştim, bir çocuğum oldu, doğduğum ülkeye bir daha hiç gidemedim ve hiç de gidemeyeceğim. Çocukluğumdan tamamen ayrı düştüm."

"Kadın" filmleri yapmış olsaydım, iki tarafa da ihanet olurdu: kadınlara da sinemaya da. Kadın, her koşulda içindeki dişi yandan –özel bir ironi, meselelere yalnızca kadının getirdiği özel bakış dışında– vazgeçmek zorundadır...

Yaratıcı olmak, hepsi bu. Kadına her zaman güç vermiş ama aynı zamanda da ihanet etmiş rolü bir kenara bırakmak.

Politik sinemaya inanıyor musunuz?

Kötüye kullanıldığında, propaganda sinemasına dönüştürüldüğünde, tehlikeli bir araç haline gelebilir. Sinema aracılığıyla mesaj vermek ve yaymak, kitaplarla olduğundan çok daha kolay: Görüntü, okumanın düşman haline getirdiğini basitleştiriyor. Benim filmlerimin tamamının doğası politiktir ama politikadan söz etmez, tezler ileri sürmez. Politik anlama, daha ziyade, başka yollarla ulaşılması gerekir. Prolaterya retoriği ya da mitleştirmesiyle değil.

1957 yılında, René Clément'in *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'i, 1960'da, Peter Brook'un *Moderato Cantabile*'si, 1966 yılında Jules Dassin'in *Bir Yaz Akşamı On Buçukta*'sı, 1967 yılında, Tony Richardson'ın *Cebelitank Denizcisi*, son olarak 1985'de, Peter Handke'nin *Ölüm Hastalığı*'ndan yola çıkarak çektiği film. Ayrıca, Henri Colpi'nin sizin de emek verdiğiniz *Une aussi longue absence*'ı (Çok Uzun Bir Yokluk). Tabii unutmadan Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i. Romanlarınızdan ve senaryolarınızdan çekilen filmler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Film çekmeye başladım çünkü –Resnais dışında– kitaplarımdan çekilenler hoşuma gitmiyordu. Kendi kendime, ne yapabileceğimi görmek istiyorum, dedim: Nasıl olsa, daha kötüsü olamazdı.

Sinemacılar metni bozuyor ya da içeriğine ihanet mi ediyordu?

Her şeyden önce bayağılaştırıyorlardı. Hikâyeleri kendilerine mal ederek ve onları roman biçiminde yeniden yaratarak, çıkış noktalarının, anlatımın söz bolluğundan ziyade indirgemeye, duraklamaya dayandığı anıştırmaların olduğunu anlamayarak yaptılar bunu. Boşlukları yazıyla doldurmak istediler. Fakat söz, bu şekilde tüm şiddetini kaybediyordu: Görüntü orada sözün yerini almak, bu yoksullaşmayı telafi ederek hikâyeyi süslemek için bulunuyordu.

Neredeyse elli yıldır sinema sözden korkuyor.

Paradoksal olarak, sizi büyük kitlelere tanıtan, sizin yazdığınız bir senaryodan bir başkası tarafından çekilen bir film oldu.

Hiroşima'dan mı söz ediyorsunuz? Alain Resnais bir gün bana telefon etti. Kitaptan bir film yapmak istediğini bile bilmiyordum.

Ona her türlü bilgiyi ve düşünceyi aktardım, o da beni izledi, destek oldu. Godard, o filmin her şeyden önce benim filmim olduğunun altını çizen ilk kişi oldu; bu hemen görülüyordu zaten.[1]

1. *Les Cahiers du cinéma*, Godard'ın, "Bunun edebiyat olduğunu söylemekle başlayalım işe," (Duras'ın ismini anmadan) dediği, film üzerine bir yuvarlak masa toplantısı düzenledi ve aslında Alain Resnais'nin sinetamografik çalışması üzerinde durdu: "*Hiroşima*'da beni biraz rahatsız eden bir şey var ve aynı şey beni *Nuit et Brouillard*'da (Gece ve Sis) da rahatsız etmişti; korkutucu sahneleri göstermek konusunda belirli bir rahatlığı var, hızla estetiğin dışına çıkılıyor. Söylemek istediğim, iyi ya da kötü çekilmiş olsun, önemli değil, bu tür sahneler yine de izleyici üzerinde kötü bir etki bırakıyor. Toplama kampları ya da işkence üzerine bir film, ister Couzinet ister Visconti imzası taşısın, benim için neredeyse aynı şeydir. *Au seuil de la vie*'den (Hayatın Eşiğinde) önce, Unesco tarafından çekilmiş, sakatların, körlerin, kolu bacağı olmayanların, açlıktan bir deri bir kemik kalmışların, yaşlıların, gençlerin, yeryüzünde sürünen tüm insanların görüntüleri üzerine müzik döşenmiş bir montajla, bir belgesel filmi vardı. Başlığını unuttum, "İnsan" ya da öyle bir şey olabilir. Neyse, bu film iğrençti.

Resnais'yle çok çalıştınız mı?

Ben senaryoyu yazıyordum, o da okudukça aklına gelen düşünceler ışığında değiştirip düzeltiyordu. Daha sonra üzerinde birlikte çalıştığımız düşünceler bulmak için Japonya'ya gitmişti.[1]

Film 1959'da çekilmişti. İlk defa mı sinemayla bu kadar yakından meşgul oluyordunuz?

Evet. Hiçbir şey bilmiyordum. Sözleşme koşullarından, bana ödenecek telifin yüzdesinden başka hiçbir şey. Yazar, bir film yapım zincirinde aslında –eleştirmenler ta-

Nuit et Brouillard'la hiçbir biçimde karşılaştırılamazsa da, insanlar üzerinde, yakınlarda *Nuremberg Duruşması*'nın yaptığı gibi bir etki bırakıyordu. Dolayısıyla sıkıntı, dehşet sahneleri göstererek, otomatik olarak konunun ötesine geçilmesi ve biraz da pornografik görüntüler gibi görüntülerle şok yaratılmasıdır. Temelde, *Hiroşima*'da beni şok eden, ilk planlarda sevişen çiftin görüntülerinin, yakın planda gösterilen atom bombasının neden olduğu yaraların görüntüsü kadar ürkütücü olmasıdır. Aşkı ya da korkunçluğu aynı yakın planlarla göstermekte ahlaksız olmayan ama ahlakdışı bir şey var. Resnais, belki de bu nedenle Rossellini'ye oranla gerçek anlamda modern. Fakat bunu bir gerileme olarak görüyorum çünkü *İtalya'ya Yolculuk*'taki Pompei'deki çifte, George Sanders ve Ingrid Bergman'a bakarken, aynı boğuntu ve güzellik hissine sahiptik, hatta biraz daha fazla bir şeylere." Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Éric Rohmer, "Table ronde sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais" (Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i üzerine Yuvarlak Masa), *Cahiers du cinéma*, sayı 97, Temmuz 1959.

1. Resnais aslında Japonya'ya, senaryo yazıldıktan sonra filmin çekimi için gitmiştir. Çekim esnasında Duras'tan bazı değişiklikler yapmasını istediği olmuştur ama bazen onayını almadan kendi değişikliklerini yapmak zorunda kalmıştır. Luc Lagier'ın kitabında, Marguerite Duras'ın *France-Observateur*'de yayımlanan makalesinden de söz edilir: "Travailler pour le cinéma" (Sinema için Çalışmak) (Ağustos 1958): "Dokuz haftada edebiyat yapamazdım, Resnais bunu gayet iyi biliyordu. Bir senaryo yazmaya yetecek zamanım olmadığını da biliyordu. Bense bilmiyordum. Bununla birlikte, benden edebiyat istiyordu. Son güne kadar bunu istedi benden. Bu süre içinde, bir şeylerin görüntüsünü kurtarmak gerektiğinde, Resnais işin edebî görüntüsünü kurtarmayı seçti." Kasım 1972 tarihinde *Le Monde*'da yayımlanan bir söyleşide daha kesin konuşuyordu. Sinopsisi on beş günde yazmıştı. Resnais de teyit etti bunu. Japonya'ya yola çıkmasından önceki yedi hafta boyunca birlikte çalışmışlardı: "Sinopsisi her gün geliştirdim. Resnais her gün ya da iki günde bir gelip yazdıklarımı okuyordu, okuduktan sonra "görüyordu" veya göremiyordu; bu durumda ben o görebilene kadar yeniden yeniden yazıyordum. Daha sonra, benden filmi çekilmiş gibi anlatmamı istedi."

rafından sözü edilse ve göklere çıkarılsa bile– bir hiç sayılır ya da yalnızca filmin sahneye koyduğu öykünün anlatıcısı olarak kalır. Çok çalıştım ve çok az para aldım: Eski parayla bir buçuk milyon frank. Daha sonra bana ek ödeme yapacaklarını düşünmüştüm. Fakat hayır, hepsinin o kadar olduğunu anladım. Birkaç yıl sonra, Resnais' den bana ödenmesi gerekenin yarısından da azını ödediğini öğrendim. Züğürttüm, deneyimsizdim: Tabii ki, kimse bana yardım etmedi.

Çok bilinen bir diğer filminiz de *India Song*. Siz bu filmden, "oluşturduğum yapının altüst edilmiş hali" olarak söz ettiniz.

Evet. Anlatılan öykünün yıkılmasıyla –Anne-Marie Stretter ve konsolos yardımcısının öyküleri– bir başka öykü, tersinden, daha da güçlü bir öykü yaratılmıştı. Tüm film, bu mesafeli ikilik üzerine dayanıyordu.

India Song'dan sonra sizi, aynı mekânlarda, aynı atmosferlerde geçen, aynı tonu yansıtan *Son nom de Venise dans Calcutta désert* filmini çekmeye teşvik eden neydi?

Birkaç aydan beri belli bir tatminsizlik hissi yakamı bırakmıyordu: *India Song*'la sözümü tamamlayamamış olma hissi, başka bir şey söyleme hissi. Aslında her ikisi birden, yazarken hayal ettiklerimin mükemmel bir sahnelemesiydi: Hindistan'daki Fransa Elçiliği'nin içinde bulunduğu çöküş, sömürgeciliğin sonu, beyazların umutsuzluğu, bir aşkın sona erişi, alacakaranlık, çocukken, bu sokaklarda dolaşırken hissettiğim ölüm.

Son filminiz, Pierre Arditi, André Dussollier ve Axel Bogousslavsky'le birlikte 1984 yılında yaptığınız *Les Enfants* (Çocuklar). Ondan beri de sinema yapmak istemediğinizi söylüyorsunuz.

Doğru, evet. Sinemayla işim bitti. Her şeyin ötesinde, tüm bu yıllar boyunca, sinema yapmak zaten zor olmuştu.

Film, günün birinde aniden, bilmediklerini öğrenmek istemediğini söyleyerek okula gitmeyi reddeden bir ergen çocuktan, Ernesto'dan söz ediyor. Zorunlu eğitim mantığına tüm gücüyle karşı koyuyor.

Ernesto'nun, tamamen uzlaşma mantığına dayanan bir dünyadaki çılgınlığı, sahip çıkmak istediği, içinden taşan o aşırı, devrimci özgürlükte yatıyor. Önceden belirlenmiş her türlü değeri reddedişinde, bilgiyi –onun durumunda, okulda verilen bilgiyi– baltalamasının özünde, içindeki evrensel masumiyeti bulma isteği yatıyor. Filmin umutsuz-komik tarzda yapılmış olması tesadüf değil.

Bu filmi çekerken oğlunuz Jean'ı mı düşünüyordunuz?

Outa'yı[1] ve kendimi. Ernesto da benim gibi hayır demeyi öğrendi.

Oyuncularla ilişkileriniz nasıldı? *Le Camion*'da Gérard Depardieu'yle ve yönettiğiniz filmde, Lucia Bosè ve Jeanne Moreau, Nathalie Granger'yle olan ilişkilerinize bakılırsa, çok yoğun olduğu söylenebilir.

Hatta tutkulu. İtilaflar ve yüzleşmelerden ibaret: Her şeyi ve sık sık konuşuyorduk, oyuncuların eleştirileri karşısında, metni onların önerilerine göre değiştirmekten, karakterleri onları yorumlayanlara göre uyarlamaktan memnundum.

Davranışlarının genel geçer bir şeyler içermemesi, canlandırdıkları heyecanların ve korkuların içlerinden gelmesi benim için önemliydi. Sert olduğumu, öfkeye kapıldığımı söylüyorlardı.

Bulle Ogier'le birlikte *Agatha* üzerine çalışan Yann'a bile sinirleniyordum. Filmin içine girmesini istiyordum,

1. Marguerite Duras'ın oğluna taktığı isim.

oynamasını değil. Depardieu'yle birlikte çalışırken, anlaşıldığımı hemen hissettim. Başlamadan önce ona sadece: "Telaffuz ettiğin kelimelerin sesiyle akıp gitmeye bırak kendini, cümlelerin anlamıyla uğraşma. Sözcüklerin müziği, kullanacağın ton filmin durağanlığını bozmaya yetecektir," dedim. *Le Camion* zor bir filmdir ve yine de, bir an bile sıkıntı, ıstırap olmadı. Depardieu ve ekip coşkuluydu.

Jeanne Moreau'dan Lucia Bosè'ye, bu arada Delphine Seyrig, Bulle Ogier, Madeleine Renaud, Dominique Sonda, Isabelle Adjani, Catherine Sellers gibi kadın oyuncularla ayrıcalıklı ilişkileriniz olduğunu siz de kabul ettiniz. İçlerinden pek çoğu sizin dostunuz oldu en azından.

Madeleine Renaud her zaman en sevdiğim dostlarımdan biri oldu. İşlevsel ve özensiz giyim tarzımızla da benzeriz birbirimize. Onunla tiyatrodan konuşmayı, daha çok da onu dinlemeyi severim. Sıcaklığını, "naif" masumiyetini severim –Beckett bir gün, onun dehasının bu olduğunu söylemişti– bu onu öyle bir hale getiriyor ki, şu anda bile sahneye adım atmak Madeleine için dehşet verici bir deneyim.

Savannah Bay'i onun için yazmışsınız.

Bütün Gün Ağaçlarda'da, annem rolünü yorumlayışını unutamıyordum. Ona annemden söz etmemi istedi. Ben de fotoğraflarını gösterdim. Sarsıcıydı. Madeleine o küçük Parisli hanımefendi havasından çıktı ve Hindiçin'de yerlilere ders veren bir öğretmene dönüştü.

Odéon'un o koca sahnesinde, birdenbire annemi gördüm sanki, solmuş, yaşlanmış.[1]

1. Jean-Louis Barrault'nun sahneye koyduğu oyun, 1 Aralık 1965'te, Odéon'da oynandı.

Yatak odanızda Delphine Seyrig'in büyük bir fotoğrafı asılı; onu *India Song*'u yorumlaması için tesadüfen seçmiş olamazsınız.

Onu keşfeden Resnais oldu. *Geçen Yıl Marienbad*'da için istemişti onu. Sene 1961. Delphine sekiz yıldan beri tiyatro yapıyordu, yabani, temkinli bir kadındı, röportaj vermezdi, davetlere katılmazdı ama yine de, en büyük Fransız kadın oyunculardan biriydi. Sanırım daha onu görmeden, telefonda sesinin o olağanüstü iniş çıkışlarını işittiğimde seçmiştim Delphine'i.

Buna karşılık, *Nathalie Granger*'de oyuncular Jeanne Moreau ve Lucia Bosè oldu. Senaryoyu onları düşünerek mi yazdınız?

İki büyük yıldızla çalışma fikrini seviyordum. Klişeyi tersine çevirerek, bedenlerini arkadan göstererek ya da bacaklarında, yüzlerinde, göğüslerinde oyalanmadan ellerine odaklanarak.

Kadının ritmine saygı gösteren, fena halde beş paralık edilmiş, alışılmış kadınlık hallerine başvurmadan bir film yapmak istiyordum. O iki kadınla aramda oluşan o kadınlar arası anlaşmadan güzel anılarım var.

Jeanne'a gelince, daha *Moderato Cantabile* döneminde fark ettim onun bakışındaki olağanüstü zekâyı, rollerinin içine nasıl bir ciddiyetle girdiğini. Brook'la birlikte film çevirirken, sürekli bana gelip Anne Desbaresdes'in yaşamı hakkında bir şeyler sorardı ve ben de onu memnun edebilmek için hemen oracıkta bir şeyler uydurmak zorunda kalırdım.

Jeanne bana çok benzer: İkimiz de, tüm hayatımız boyunca aşkın gücüyle ayakta kalmışız. Bunun o sırada var olan bir aşk olması gerekmez, henüz orada olmayan, gelecek ya da bitmiş olan bir aşk da olabilir.

Tiyatro

Yazdığınız tiyatro oyunlarının ve tiyatro uyarlamalarının sayısı da az sayılmaz. Eserlerinizin sahneye koyulması sürecinde neler oluyor?

Bir kitap varsa, kitap olduğu gibi sahnedir; bu durumda, sahneyi "gerçekleştiren", kendi başına var olması mümkün olmayan metindir. Onu yeniden yaşatacak olansa, oyuncuların yazarın sesinin üzerinden aşan sesidir. Ben tiyatroda, arkada sessiz kalıyorum – kulislerde gizli bir kaçış noktası. Bir anlamda, oynayanlar konuşuyor benim yerime.

Tiyatroda sahneye koymakla sinema platosunda yönetmek arasında ne fark var?

Tiyatro hiçbir zaman endüstriyel bir ürün olmayacak. Tiyatro canlı bir şey, her akşam yenilenen bir risk. Sinemanın bu korkularla hiçbir ilişkisi yok. Bir film izleyiciye sunulmadan önce parçalara ayrılır ve düzeltilir.

Tesadüfi ya da önceden belirlenmemiş bir şey yoktur.

Fakat sahnede herkesin bildiği sınırlar var: Hayal gücü ancak filmle tamamen ortaya serilebiliyor.

Tiyatronun zenginliği de tam olarak burada: Bakışın sınırlandırılmış olmasında.

Peki metin sahneye konulurken ne tür değişikliklere maruz kalıyor? Sizin çalışmanızda, genel olarak kitaptan filme ya

da sahneye geçişte kaymalar kaçınılmaz olabilir. Eleştirmenler sıklıkla sizin eserinizi, hangi sanat biçimi olursa olsun, herhangi bir dahili sınır, herhangi bir devamlılık çözümü üretmemek açısından eleştiriyor.

Bir edebî metnin tiyatroya aktarılabilmesi için, titizlikle inşa edilmiş olması gerekir; bu da çok nadir olan bir durumdur. Her şeyden önce yeniden boyutlandırılması gerekir: Diyaloglara güvenilebilir ama bunlar yeterli olmaz. Bu noktada yazının büyüsünden gelen tarifi olanaksız birkaç çağrışımı yansıtmak konusunda belli bir zorluk söz konusudur ve sinema, teknik efektler sayesinde, bunları bir parça da olsa verme yetisine sahiptir.

Ölüm Hastalığı gibi, boşluklar, duraksamalar, deniz sesi, ışık, rüzgâr üzerine inşa edilmiş bir metni alın: Sahne fazla küçük kalır...

Kendinizi en yakın hissettiğiniz tiyatro yazarı kim?

Strindberg insanın ruhsal çöküntüsünü zalimliğe varacak ölçüde analiz ediyor. Pinter buradaki patolojiyi ortaya çıkarıyor. Fakat teatral uzam, varlıkların içinde olup bitenleri gerçek anlamda aktarmıyor hiçbir zaman; belki yalnızca Çehov'un oyunlarının dışında.

Açıkça bayağı ama yine de anlamlı ayrıntılarla örülmüş metin ve sesten oluşan tiyatro. Çehov'un büyüklüğü işte bu "basit" diyalog yapısında ve konuşmaların uçucu mırıltılarının altında sözün sakladığı ya da maskelediği şeyde yatıyor: Benimkiler gibi, hiçbir zaman doygunluğa ulaşmayan, eylemin askıya alındığı, kendi tamamlanmamışlığı içinde bırakılmış metinler. Bir tür sessizliğin müziği. Tamamen hayale açık.

Bahçe, La Musica, İngiliz Sevgili, Suzanna Andler, Savannah Bay, Bütün Gün Ağaçlarda gibi metinleri düşünüyorum. Tiyatronuz hangi türe giriyor?

Trajedisiz tiyatro olmaz. Trajedi de aşktır, histeridir,

hatta taşralı bir çiftin sessizce ayrılmasıdır. Ben tam olarak, teatral söze, dinsel ayinlerin kutsal gücünü taşımak isterim.

Tiyatronuzu "sözün ve sesin tiyatrosu" olarak tanımlamıştınız.

Önemli olan aslında bütünü "fikir tiyatrosu" olarak adlandırmamak.

Tiyatro için çalışmış olmanın sizin için anlamı ne?

Tiyatroyu yabancı bir şey, bir olgu olarak ve bir kitapla kurulmaya alışılmış o dahil olma ve samimiyet ilişkisi olmadan, kendinin dışında ele almayı öğrenmek. Ben diyaloglara kaptırıyordum kendimi. Her sabah bunları üç saat uğraşıp yeniden yazıyor, her öğleden sonra tiyatroya yeni önerilerle geliyordum. Örneğin *La Musica*, en çok değişikliğe maruz kalmış metinlerimden biridir. Miou-Miou ve Samy Frey tükenip benden durmamı istedikleri güne kadar...

Tiyatro oyuncuları ve sinema oyuncularıyla ilişkileriniz arasındaki farklılıklar neler?

Tiyatro oyuncularının metne kişisel katkılarda bulunmasına başka yerlerdekinden daha çok ihtiyaç duyuyordum. Yani halkın önünde oynanmadan önce, her şeyi baştan yaratmak pahasına, değişiklikler yapmama olanak veriyordu.

Hatırlıyorum, düşünceler öylesine kendiliğinden doğuyordu, nasıl olursa olsun hareket eden bir bedeni görmek gibisi yok.

Metinle onu yorumlayanın sesi arasındaki ilişki size göre nasıl olmalı?

Oyuncu kendini natüralist olarak tanımlamamalı ama belli bir mesafede durmalı, kendisi ve oynadığı kişi arasındaki mesafe üzerine oynamalı.

Bu tiyatro tutkusu size nereden geldi?

İzlediğim gösterilerden olmadığı kesin. Otuzlu yıllarda, Hindiçin'in bir köyünde, ne tiyatro vardı ne de sinema. Evimizde bulabildiğimiz nadir yayınlardan biri de *La Petite Illustration*'du.

Ellili yıllarda, oyun yazmaya *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*'la (Seine-et-Oise'un Viyadükleri) başladınız. Savaşın hemen ardından gelen o yıllarda, Fransız tiyatrosu hakkında ne düşünüyordunuz?

Antonin Artaud gibi tiyatroda devrim yaratmış bazı teorisyenler beni o kadar ilgilendirmiyordu. Sartre ya da Camus'ye gelince, tıka basa dolu oldukları tüm o ideolojiler kadar köhne bir tez tiyatrosu yapıyorlardı. Trajedinin olası katkısının eksik olduğu, yanlış ve didaktik bir tiyatro. İzleyici, ona sergilenmekte olanın karşısında pasif bir alıcı rolüne mahkûm ediliyor, bir anlamda maruz bırakılıyordu.

Dionys Mascolo[1], Camus'nün her yeni oyununun prömiyerine, onunla birlikte gitmeye zorluyordu beni.

Tiyatro eleştirisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ancak yeni başlayan biri için anlamı olabilir, benim gibi biri için değil şüphesiz. Bundan kırk yıl öncesine ait, psikolojik açıdan gerçeğe benzerlik ölçütleri ya da bu tarz öyküler üzerine kurulu teatral arka planla ilgim olamaz.

Eleştirmenlerin gösterilerimi izlemeye gelmesi, yapmacıklı bir duygusallıkla anıları ve tutkuyu katletme oyunu oynamaları beni rahatsız ediyor.

1. Dionys Mascolo 1947 ve 1956 yılları arasında Marguerite Duras'la evliydi ve oğlunun babasıydı. Gallimard'da editör olarak çalışıyordu.

Tutku

Tüm kitaplarınız, şu ya da bu biçimde aşk öyküleri anlatıyor. Tutku, kahramanlarınızı felç eden o güçsüzlük ve hareketsizliği aşmak üzere içten ve gerekli bir araç olarak ortaya çıkıyor. Duras'ın tüm evreninin ekseni gibi.

Aşk gerçekten anlamlı olan tek şey olmaya devam ediyor. Bir erkek ve bir kadın arasındaki öykülerle sınırlı olduğunu düşünmek aptalca.

Yourcenar, Fransız edebiyatında aşk temasının baskın ve takıntılı karakterinden şikâyet ediyordu.[1]

Aynı fikirde değilim. Tüm sanatların ana konusu olmasına rağmen, hiçbir şey asla tutkuyu dile getirmek, tasvir etmekten daha zor olmamıştır: Bir yandan en bayağı ama aynı zamanda da en muğlak şey tutku.

Hiroşima Sevgilim'de bir cümle var, her aşkın derin, çelişkili doğası hakkında düşündüklerinizi özetleyebilecek bir cümle: "Öldürüyorsun beni, öyle iyisin ki bana."[2]

1. Marguerite Yourcenar, *Açık Gözler*'de, özellikle Avrupa romanının, aşk duygularının kutsal boyutunu yok saydığının ve aşkın "gösterişçilik duygusu" olarak sunulduğunun altını çizer.

2. Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*, çev. Cevat Çapan, Can Yayınları, 2011. (Y.N.)

Fakir ve ölçüsüz olduğum bir zamanda karşılaştım, her türlü tutkunun içinde gizlenen duygular karmaşasını keşfettiğim Çinli sevgiliyle. Bir başkasına onu tüketmek isteyecek kadar sahip olma isteği olarak aşk.

Sevgili konusunda, zengin Çinli'den tüm hayatınızın en önemli öykülerinden biri olarak söz ettiniz.

Bu öykü; tüm diğerlerini, beyan edilmiş, tanımlanmış tüm diğer aşkları arkasında bıraktı. Dil, adını koymaya, özgün ve kutsal karanlığından çıkarmaya kalkışınca her türlü tutkuyu öldürür, sınırlandırır, azaltır. Fakat aşk söze dökülmediğinde, bedenin gücüne, hazzın kör ve eksiksiz gücüne sahiptir: Gölgeyle harelenmiş âşıkların mucizevi görüntüsü hep kalır. *Sevgili*'de, bu öyküyü ancak uzaktan, yaşlı Çinliden, nehirlerden, gökyüzünden, orada yaşayan beyazların felaketinden söz ederek anlatabildim. Aşk hakkında, sessizlik yarattım.

Aynı anda hem büyüleyen hem ürküten, yakan eksiksiz bir aşk. *Bahçe*'de genç kız: "Böyle kaçınılmaz şeyler vardır, kimsenin kaçınamayacağı şeyler." diyor ve buna Mösyö şöyle cevap veriyor: "Zaten bize en büyük acıyı çektiren şey kadar, yaşamak isteği uyandıran bir başka şey yoktur."[1] Sürrealistlerin çılgın aşkı gibi bir şey, âşıkları gündelik hayatın yavanlığının ötesine geçiren bir tutku. Mutlağın arayışı olarak, ölümle, kötülükle, yaşamdan duyulan sıkıntıyla bile mücadele edebilir. "Dünyada hiçbir aşk, gerçek aşkın yerini tutumaz. Yapılacak şey yok."[2] der *Tarquinia'nın Küçük Atları*'nın kahramanı Sara.

Ve zaten kim yokluk ya da ölüm çinde yatışmadan, çözül-

1. Marguerite Duras, *Bahçe*, çev. Müntekim Ökmen, Can Yayınları, 2011. (Y.N.)

2. Marguerite Duras, *Tarquinia'nın Küçük Atları*, çev. Leyla Gürsel, Can Yayınları, 1998. (Y.N.)

meden durabilir ki! "Ölmüş olmanızı isterdim," der Chauvin, Anne Desbaresdes'e *Moderato Cantabile*'de. Aşk eksiksiz olamaz, ontolojik olarak olanaksızdır bu. Sizin kısa metinlerinizde, *L'Homme assis dans le couloir*, (Sofada Oturan Adam) *L'Homme atlantique*, *Normandiya Kıyısının Yosması* ve *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'da, bu görünüm tutkunun metaforu haline dönüşecek kadar genişler.

Aşk ancak birkaç saniyeliğine vardır. Sonra dağılır: Bir hayatın seyrini değiştirmenin gerçek anlamda olanaksızlığı içinde.

Aşk teması bir başka temaya, cinsiyetler arasındaki iletişimin olanaksızlığına doğru ilerler. Karakterleriniz birbirini sever ve kesin olarak başarısız olduklarını anlayana kadar da sürekli mücadele eder.

Cinsiyetler değil beni ilgilendiren, insanların bir tür cinsel renksizleşme içinde olması. Erotizmin kaynağında olan da bu: arzu. Cinsellikle yatıştıramadığımız belki de, yatıştırmamamız gereken. Arzu gözükmeyen bir şeydir ve bu yönüyle yazıya benzer: İnsan yazdığı gibi arzular, durmaksızın.[1]

Zaten, yazmaktan vazgeçtiğimde, kendimi, yazdığım zamanlardan daha çok dolu hissederim yazıyla. Arzu ve haz arasındaki fark, yazının ilkel kaosuyla –tam, okunamaz– sayfa üzerinde hafifleyen, aydınlanan son hali arasındakiyle aynıdır.

Kaos arzunun içindedir. Haz, ulaşmayı başardığımız

1. Duras, Pierre Bénichou ve Hervé Masson'la yaptığı, yukarıda sözü geçen söyleşide (*Le Nouvel Observateur*, 14 Kasım 1986) şöyle diyordu: "Önemli olan sevişmek değil, arzuyu hissetmek. Çok sayıda insan birbirini arzulamadan sevişiyor, o da yetiyor. Kadın yazarlar bundan o kadar kötü söz etmiş ki, tüm dünya üzerine geliyor insanın! Ben, cinsellik dünyasının muhteşem, olağanüstü geniş olduğunu çocukluğumdan beri biliyordum. Hayatımın kalan kısmı bunu teyit etmekle geçti."

o küçücük kısımdır. Aslında, arzumuzun asıl büyük kısmı orada kalır, sonsuza dek kaybedilir.

Arzunun bu imajının tipik olarak kadınsı dünyalara ait olduğunu düşünmüyor musunuz?

Belki. Erkek cinselliği her zaman çok kesin davranış modelleri, tahrik, orgazm çevresinde döner. Sonra başa dönülür. Hiçbir şey havada kalmaz, söylenmeden geçilmez.

Atalarımızdan kalma ilkeler gereği, onları kısırlaştıran bir sadakatin engel olduğu tüm kadınların, suçluluk duygusuna kapılmadan arzuyu sonuna kadar yaşama yeteneğine sahip olmadığı açıktır.

Daha on beş yaşında, yüzünüzde arzunun izlerini taşıdığınızdan söz ediyorsunuz sık sık.[1]

Küçücükken, plaj kabinlerinde, trenlerde yabancılarla yaşadığım ilk maceralardan beri, arzunun ne anlama geldiğini iyi bilirim.[2] Çinli sevgiliyle, en güçlü halini deneyimledim arzunun ve ondan sonra, cinsel ilişkilerimin, hatta sert deneyimlerimin sayısı oldukça yüksek oldu.

Sayısız tutkunuzla, çalışma takıntısı olarak adlandırabileceğimiz şeyi birlikte var etmeyi nasıl başardınız?

Hayatımda ne zaman bir erkekle birlikte yaşamayı bıraksam, kendimi yeniden buluyordum. En güzel kitap-

1. "Alkolün yüzü alkolden önce geldi bana. Alkol gelip doğruladı onu. Benliğimde yer vardı buna, başka şeyler gibi bunu da anladım, ama tuhaf bir biçimde, zamanından önce. Aynı biçimde isteğe de yer vardı içimde. On beş yaşımda yüzüm hazzın yüzüydü ve ben hazzı bilmiyordum. İyiden iyiye görünüyordu bu yüz. Annemin bile görmesi gerekirdi. Kardeşlerim görüyorlardı. Her şey böyle başladı bende, bu göze batan bitkin yüzle, bu zamanından önce, deneyimden önce morarmış gözlerle." [Marguerite Duras, *Sevgili*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2013. (Y.N.)]

2. *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'da, bu deneyimlere göndermelere rastlanır.

larımı yalnızken ya da gelip geçici sevgililerle yazdım. Yalnızlık kitapları, diyorum ben onlara.

Erkekler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Hayatı, çevrelerini saran şeylerin çoğunu fark etmeme noktasında, bir tür saydamsızlık içinde yaşıyorlar. Kendi kendilerinin tutsağı halindeler. Yaptıklarının tutsağı halindeler, öyle ki bazen, bir kadının kafasında sessizce meydana gelenleri hiçbir zaman bilemeyecek durumdalar. Kendini fazlasıyla ciddiye alan bir fallik kategorinin de varlığını sürdürdüğünü sanıyorum hâlâ...

Erkeklerle olan yaşamınızı nasıl tasvir edersiniz?

Seyahatlerde her yere onların peşinden gittim. Bana benimsetmeye çalıştıkları ve benim tahammül edemediğim meşguliyetlerden aldıkları mutluluğu paylaştım. Böyle yapmasam öfkeden deliye döneceklerdi. Benim erkeklerim bitmek bilmeyen yorumlarıma, insanlar beni yorduğu zamanki şikâyetlerime, yazma konusunda yaşadığım güçlüklere katlanmakta zorluk çekti. Ev işleriyle, mutfak işleriyle uğraşmamı ve gerçekten yazmam gerekiyorsa bunu gizli bir faaliyet gibi ara sıra yapmamı istiyorlardı.

Sonuçta her zaman başka bir yerdeydim: Yazarlar, asla başkalarının onların olmasını istediği yerde olmaz.

Her türden adam tanıdım. Doğal olarak bir çoksatar yazmamı istedi hepsi. 2000 yılından önce değil tabii.

Erkeklerin kusuru nedir?

Müdahale etme, konuşma, çevrelerinde olup biten her şeyi yorumlama ihtiyaçlarına katlanmak için çok sevmek gerekir onları.

Sıkça "erkeklerin hepsi homoseksüel" demişsinizdir.[1]

Tutkunun gücünü sonuna kadar yaşama gücüne sahip olmadıklarını da eklemeliyim. Yalnızca kendilerine benzeyenleri anlamaya hazırlar. Bir erkeğin gerçek hayat arkadaşı –gerçek sırdaşı– ancak bir başka erkek olabilir. Erkek evreninde, kadın başka bir yerde, zaman zaman erkeğin yanına gitmeyi seçtiği başka bir dünyadadır.

Homoseksüellik hakkında ne düşünüyorsunuz?

Benzerler arası aşkta, karşı cinslere ait o mitsel ve evrensel boyut eksik: Homoseksüel, sevgilisinden çok homoseksüelliği sever.[2] İşte bu nedenle edebiyat –Proust'u düşünmek yeter– homoseksüel tutkuyu heteroseksüel tutkuya dönüştürmek zorunda kalmıştır. Açık olmak gerekirse, Alfred'den Albertine'e...

Daha önce de söyledim, işte bu nedenle Roland Barthes'ı büyük bir yazar olarak kabul edemem: Onu sınırlayan bir şey oldu her zaman; hayattaki en eski deneyimden yoksundu sanki, bir kadını cinsel olarak tanıma bilgisinden.[3]

1. Özellikle de *Somut Yaşam*'da Jérôme Beaujour'la söyleşisinde; "Erkekler eşcinseldir. Bütün erkeklerde eşcinsellik eğilim halindedir; bütün eksikleri bunu bilmek, bunu onların gözüne sokacak olaya ya da açık seçik gerçeğe rastlamaktır. Eşcinseller bunu bilir ve dile getirirler. Eşcinsellerle tanışıp onlara vurulmuş kadınlar da bunu bilip dile getirirler." [Marguerite Duras, *Somut Yaşam*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 1997. (Y.N.)] Burada, *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'da erkeğin kadına söylediklerini tekrarlar ve "hüküm cümlesini söyler" ifadesiyle özetler. "Er ya da geç bize gelecekti, hepsi gelirler, zamanını beklemek gerek yalnızca." [Marguerite Duras, *Mavi Gözler Siyah Saçlar*, çev. Roza Hakmen, Can Yayınları, 1987. (Y.N.)]

2. "Eşcinselliğin en büyük tutkusu, encinselliğin kendisidir. Eşcinselin sevgili, yurt, yaratı, toprak diye sevdiği şey, sevgilisi değil, eşcinselliktir." [*Somut Yaşam*]

3. Duras, Yann Andréa'yla olan bağları nedeniyle de onu yakından ilgilendiren bu mesele üzerine çok çelişkili beyanlarda bulundu. Hayatına giren bir eşcinsele karşı olan tutkusu ve derin bir aşağılanma duygusunu sonsuz bir gurura dönüştürme biçiminin merkez olduğu *Ölüm Hastalığı* ve *Mavi Gözler Siyah Saçlar*'a dönmeden, feministlere ve militan eşcinsellere sitem ettiğini *Yeşil Gözler*'i hatır-

Kadın homoseksüelliğini tanıyor musunuz?

Tabii ki. Bir başka kadın tarafından verilen haz, çok yürekten bir şeydir ama içinde her zaman baş dönmesinin eksik olmasının izini taşıyacaktır. Bizi yerle bir edebilecek gerçek yıldırım çarpması, bir erkekle gelebilir.

Ölüm Hastalığı ve daha da ötesinde, *Mavi Gözler Siyah Saçlar* gibi metinlerde, erkek homoseksüelliğine dramatik olarak ve aynı zamanda da büyük bir kavrayıcılıkla yaklaşıyorsunuz; iki kitap da, bir kadınla asla yaşanamayacak olan bir aşkın ve kendi bedeninden haz almayı başaramaz hale gelmiş bir erkeğin öyküsünü anlatıyor.

Bu çok iyi bildiğim bir mesele. Homoseksüellik de ölüm gibi yalnızca Tanrı'ya ait, ne insanın ne psikanalizin ne de mantığın müdahil olabileceği eşsiz bir alan. Üremenin olanaksızlığı bile aslında, homoseksüelliği ölüme fazlasıyla yaklaştırıyor.

Çok sayıda homoseksüel tanıdığınızı ve sevdiğinizi beyan etmiştiniz.

Onları tanımadan önce, onlar da diğerleri gibi, diye düşünürdüm. Aslında değil. Homoseksüel yalnızdır, ara sıra kendisi gibi biri tarafından eşlik edilir ama eşi olmamaya mahkûmdur. Onun yakınında yaşayan kadın da,

layabiliriz: "Eşcinsellikle kadın hareketleri arasında bir paralellik görüyorum. Eşcinseller de her şeyden önce kendileriyle ilgililer. Eşcinsellik aleyhinde söylenecek en ufak bir sözün bile gelip dayandığı nokta, sonuçta eşcinsellerin, hem istenen hem de acı verici bir durum olan azınlık ayrımcılığı içinde kendilerini doğrulaması oluyor. Kadınlar şimdi adeta erkeklerle aralarındaki ayrımın dimdik ve sapasağlam ayakta durmasına gayret ediyorlar. Eşcinseller de aynı şekilde toplumla aralarındaki uzaklığı, kendilerine yöneltilen eski baskıları koruma çabasındalar. Durumlarının düzeldiğini öne sürme cüretini gösterirseniz onlara büyük bir hakarette bulunmuş oluyorsunuz. Kadınlar gibi eşcinseller de toplumla olan davalarını sürdürmek niyetindeler. Davalarını iyice yerleşikleştiriyor, buralara bağlanıyor, şehitlerini buralardan seçiyorlar." [Marguerite Duras, *Yeşil Gözler*, çev. Nilüfer Güngörmüş, Metis Yayınları, 2008. (Y.N.)]

onun yanında yalnız olacaktır. Yine de aşk, tam da burada, olanaksız gibi görüneceği yerde, radikal ve fizyolojik olanaksızlığı içinde yaşanabilir. Bizim başımıza geldiği gibi.

Dokuz yıldan beri Yann Andréa'yla yaşıyorsunuz.

Beni bulan o oldu. İki yıl boyunca, çok güzel mektuplar yazdı bana. Bu durum şaşırtmadı beni. Kitaplarımı okuyan pek çok kişi yazıyordu bana.

Kim bilir neden, ona cevap verdiğim gün kendimi iyi hissetmiyordum. Sonra telefon etti. Caen'li bu öğrenciyi daha önce hiç görmediğim halde, gelmesini söyledim. Birlikte içmeye başladık ve iki kişilik çılgınlığımız da böyle başladı. Yann'la birlikte, bir kez daha, hayatta insanın başına gelebilecek en beter şeyin sevmemek olduğunu keşfettim.

Onun varlığıyla kendimin dışına taşmıştım. Arkadaşları, kendisinden çok daha yaşlı bir kadınla birlikte olmasını eleştiriyordu ama Yann onlara kulak asmıyordu.

Hâlâ nasıl oldu, diye soruyorum kendi kendime. Tutkumuz, tüm tutkular gibi trajikti ve arzumuzun kesişmeyişinden, gerçekleşemeyişinden doğdu.

Yann Andréa, kesintili yazım tarzıyla sizin son zamanlardaki edebî eserlerinizi andıran, *M.D.*[1] adlı bir kitap yazdı ve birkaç yıl önce karar verdiğiniz alkol tedavisini ve hastanede yatışınız sırasında yaşadığınız korkunç şeyleri anlattı.

Kendimi bu kitapta çok iyi tanıyorum. Sinemam ya da kitaplarım hakkında denemeler var kitapta. Fakat asla benim hakkımda değil, nasıl olduğum hakkında değil.

1. 1989 yılında Yann Andréa'nın yalnızca bu kitabı yayımlanmıştı. Yann Andréa, Duras'ın ölümünden sonra, *Cet amour-là* (Bu Aşk) (Pauvert, *1999*), *Ainsi* (Böylece) (Pauvert, 2000), *Dieu commence Chaque matin* (Tanrı Başlıyor Her Sabah) (Bayard, 2001) adlı kitapları da yayımladı.

Özellikle hangi noktada buluşuyordunuz?

Ciddiye almama, tatmin olmama, boşluk hissinde. Artık içmeden yaşayamayacak olma düşüncesinin yarattığı öz yıkımda.

İlk ne zaman durdunuz?

Alkolü artık bir insanı tanır gibi tanıyordum. Siyasi toplantılarda ve akşam davetlerinde başlamıştım içmeye. Sonra kırk yaşında, iyice kapıldım. İlk olarak 1964 yılında bıraktım. Fakat on yıl sonra yeniden başladım. Üç kez tekrar tekrar başlayıp bıraktım.

Üç hafta süren sanrılar, delirium hali, haykırışlardan sonra Neuilly'de Amerikan Hastanesi'ne girene kadar; sonra beni bu işten kurtarmayı başardılar.

Üzerinden yedi yıl geçti ve yine de, yarın yeniden başlayabileceğimi biliyorum.

Size göre insan neden yeniden içmeye başlıyor?

Alkol yalnızlığın hayaletlerinin biçimini değiştiriyor, orada olmayan "diğeri"ni değiştiriyor, uzun zaman önce, içimizde bir yerlerde açılan boşlukları dolduruyor.

Bir kadın

Bir seferinde hayatınızı "dublajlı, montajı kötü yapılmış, kötü yorumlanmış bir film, özetle bir hata olarak tanımlamıştınız. Cinayetlerin, polislerin, kurbanların olmadığı, konusuz, hiçbir şeysiz bir polisiye"[1] olarak tanımlamışsınız.

Kendimi gözenekli, farkında olmadan içimden geçen her şeyi içine çeken bir sünger gibi hissettiğim her seferinde.

Le Camion'un kahramanı bir kadın, belki de kendinizi bulduğunuz bir kadın, "kafasının içinde rüzgâr olmasından"[2] şikâyet ediyor.

Yazar gibi, bu kadın dışarının hizmetine sunulmuş biri. Plajda ya da kırlarda yalnız yürüdüğümde olduğu gibi, bora gibi güçlü hisleri karşılamaya hazır.

Kendinizi nasıl tanımlarsınız?

1. "Yaşamım iki yönlü kötü oturtulmuş, kötü yorumlanmış, yerine oturmamış bir film, sizin anlayacağınız bir yanılgı gibi. Cinayetleri olmayan, aynasızı ve kurbanı olmayan, konusu, hiçbir şeyi olmayan bir polis filmi." Marguerite Duras, *Somut Yaşam*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 1997. (Y.N.)

2. Şöyle diyordu: "Baş dönmeleri ve çığlıklarla dolu kafam. Rüzgârla dolu. Böyle zamanlarda bazen yazıyorum mesela. Sayfalarca yazıyorum görüyorsunuz." (*Le Camion*, s. 35).

Neşeli. Gülmeyi seviyorum, bazen kendimi komik bulduğum için gülerim bazen de başkalarının farkına bile varmadığı aptalca durumlara. Tabii ki sonrasında, sekiz yaşındayken, nesnelerin, varlıkların, ormanın devasalığı karşısında hissettiğim korku gibi ani bir boğuntunun içine düşüyorum yeniden. İnsan gençken kendinden, hayatından emin olmadığında güvensiz çıkar yola. İnsan sanki söz konusu olan bir başkasıymış gibi kendine güvenmeyi geç öğreniyor.

Hayatta sık sık var olmadığım hissine kapıldım; herhangi bir model, herhangi bir referans yoktu, her zaman bir mekân arayışındaydım; kendimi hiçbir zaman olmak isteyeceğim yerde bulamadım; hep geç kalmıştım, hep başkalarının tadını çıkardığı şeylerden zevk alamaz durumdaydım. Şimdi bu çokluk düşüncesi hoşuma gidiyor: İnsan kendini her zaman bize ait olan teklik hissine ulaşmaya zorluyor; oysa zenginliğimiz bu taşmanın içinde yer alıyor.

Bugün yetmiş beş yaşında, hayatınızın bilançosunu çıkarıyor olmanız gerekse...

Çocukluk, ergenlik, ailemin umutsuz hikâyesi, savaş, işgal ve toplama kampları olmasa hayatım, sanırım, pek de önemli olmazdı. O sıralarda Anciens Combattants'ın temsilcisi François Mitterrand'ın sekreteryasında çalışırken, Hitler'in tüyler ürpertici suçlarını, Auschwitz'i ve yedi milyon Yahudi'nin öldürülüş hikâyesini öğrendim. Otuz yaşındaydım ve sanırım işte o zaman, uzun bir uykudan uyandım.

Yalnız olduğunuzu mu düşünüyorsunuz?

Dünyadaki herkes gibi; korkudan, sonuna kadar gizlemeye çalıştığımız o kesin yalnızlığı yaşıyorum. Fakat bu koşullar altında bile, yalnız kalamadığım tek bir gün bana nefes alınamaz gibi görünüyor.

Hâlâ kadınların, gençlerin arasında olmayı sevdiğiniz söyleniyor.

Kadınlarla olmak her zaman hoşuma girmiştir; bu dostlukları her zaman teşvik edici bulmuşumdur. Dostlarımla sohbet ederek geçirdiğim, çok güldüğümüz, birlikte içtiğimiz öğleden sonralar hatırlıyorum.

Gençlerle farklı: Onlara öğretecek çok fazla bir şeyim olduğunu sanmasam da, hoşuma gidiyorlar. Anlatacak bir roman teorim bile yok... Artık eskisi gibi aynı "bakışa" sahip olmadığım için görüşmeyi kestiğim birkaç eski dosta tercih ediyorum onları. Bana, "Marguerite, sus artık lütfen!.." denmesini duymaktan bıkmıştım.

Annenizden söz ederken, anlattığı olağanüstü öyküleri, sonrasındaki onca okumaya, onca analize ya da incelemeye rağmen unutmadığınızı söylüyorsunuz.

Doğru, kesinlikle. Sık sık en önemli şeyleri –herhangi bir nedenle aklımda tutmak gerektiğini bildiğim– unuttuğum ve saçmalıkları, ayrıntıları hatırladığım hissine kapılıyorum. Bir ses, bir elbise kumaşı... Yazdığım makaleleri, söylediğim şeyleri, yıllar boyu sürdürdüğüm gündelik hayatı unuttum. Aklımda iz bırakmadan teğet geçip giden bir yığın olay gibi. Bizim için karar veren aslında irademiz değil, istemsiz hafızamız.

Kadın olmanızın çalışmanız üzerine etkisi oldu mu?

Acıyı, kadın olmanın ayrılmaz bir parçası olarak yaşadım. Tüm kadınlar gibi, kendi işlerinin arasında dinlenirken beni yanlarında görmek ya da eve kapatmak isteyen erkeklerin yanında sıkıldım, yoruldum. İşte orada, evde, mutfakta yazdım çoğunlukla. Evden çıkan erkeklerin arkalarında bıraktığı boşluğu sevmeye başladım. Sadece o zamanlar düşünebiliyordum, ya da hiç düşünmüyordum, ki ikisi aynı şey.

Söylediklerinizi *Tarquinia'nın Küçük Atlan*'ndaki Sara'nın ruh halini hatırlatıyor.

Sara hiçbir zaman yalnız değil, yanında her zaman çocuğu ya da kocası Jacques, hizmetçi veya "öteki", sevgilisi olabilecek ama olmayacak olan adam var. Buna rağmen yalnızlığı, susan birinin azaltılamayan yalnızlığı. Ve her şey, bu sessizlikler içinde olup bitiyor.

Eserlerinizin kadınsı yanı nedir sizce?

Çalışırken kadınsı hassasiyete sahip olmanın ne anlama geldiği sorusunu sormuyorum kendime.

Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*'da her insanın normal ve mükemmel koşulunun erkek ve kadın özelliklerinin uyumlu olması olduğunu söyler.[1]

Her büyük ruh androjendir.[2] Sanatın bir biçimde kadınsılaştırılmasını hedeflemek kadınların büyük bir hatasıdır. Böyle bir özellik yaratarak, kendi düşüncelerinin erimini sınırlandırıyorlar.

1. "Kişi, kadının ve erkeğin birlikteliğinden en büyük doyumun, en katışıksız mutluluğun doğduğu kuramından yana, akıldışı ama çok derin bir içgüdüye sahiptir. Ama taksiye binen iki kişinin görüntüsü ve bunun bana sağladığı doyum, aynı zamanda beni, bedenlerdeki cinsiyet farklılığı gibi zihinlerde de iki ayrı cinsin varolup olmadığını ve katışıksız bir doyum ile mutluluğu sağlamak için onların da biraraya gelmek isteyip istemediklerini sormaya yöneltti. Ve amatör bir anlayışla, ruhun, biri eril biri dişil iki gücün içinde birarada varolacağı bir tasarım çizmeye koyuldum: Erkeğin aklında, erkek kadına baskın çıkıyor, kadınınkindeyse, kadın erkeğe baskın çıkıyor. Her ikisi birarada uyum ve tinsel işbirliği içinde yaşarlarsa normal ve rahat bir ruh hali ortaya çıkar." [Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, 2005. (Y.N.)]

2. Duras burada, Samuel Taylor Coleridge'in (1772-1834) Virginia Woolf'dan alıntılanan yukarıdaki paragrafı takip eden formülünü ele alıyor: "Erkekte, beynin dişil kısmı her zaman söyleyecek bir söze sahip olmak zorundadır; kadına gelince, o da içindeki eril kısımla alışveriş içinde olmak zorundadır. Coleridge, her büyük ruh androjendir derken, belki de bunu söylemek istemiştir. Ruh ancak bu iki kısmın birbiri içinde erimesi halinde verimli hale gelir ve yeteneklerinin tümünü kullanabilir." Virginia Woolf da, yaratıcı ruhların androjenliği üzerine uzun bir analiz yapmıştır.

Feminizm hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kadının gerçek anlamda bağımsızlığına kavuşmasıyla sonuçlanmayan, biraz kalın kafalı militanca yapıların tamamından sakınırım. İdeolojinin kendisinden daha sistemli karşı ideolojiler var.

Tabii ki, bilinçli ve eğilimli bir kadın zaten kendiliğinden politik bir kadındır: Bedenini ıstırap yeri haline getirerek bir gettoya kapanmaması koşuluyla.

Sessizlik, sizin dediğiniz gibi sessizlik alışkanlığı ve bilgisi, kadın olmanın ölçülerinden biri midir?

Kadın, muğlaklığı dışlamak ya da ondan endişe etmek yerine, içselleştirdiği söz içindeki sessizliği bile tercüme eder, bütün olarak sarmalar. Erkekse, sessizliğin gücüne katlanamazmış gibi, konuşma ödevinin gerekliliğini hisseder.

Sözün cinsiyetler tarafından bu farklı kullanımı, kadınlarla büyücüler arasında sık sık gönderme yaptığınız karşılaştırmayı bir kez daha gündeme getiriyor.

Michelet, *La Sorcière*'de (Büyücü), kadınların konuşma dilinin kökeninde, yalnızlıklarının bulunduğunu ifade eder.[1] Haçlı Seferleri'ne giden erkekler tarafından terk edilen kadınlar, atalardan kalma, ilkel bir dille doğayla konuşmaya başlamıştır. Sonuç olarak, sistemleşmemiş dilin yayılmasını önlemek için cezalandırılmışlardır. Kadın ve onunla birlikte çocuklar, sınırları aşmaya, deliliğe her zaman daha yakın olmuştur.

1. "Erkek ava çıkar ve savaşır. Kadın zihnini çalıştırır, hayal kurar; düşler ve tanrılar doğurur. Bir anlamda kâhindir; arzunun ve düşün uçsuz bucaksız kanatlarına sahiptir. Zamanı daha iyi izlemek için, gökyüzüne bakar. Fakat yüreğinde yeryüzü de eksik değildir. Aşk dolu, gencecik, kendisi için var olan çiçeklerin üzerine indirdiği bakışlarıyla, kadın olarak kişisel varlığını tanır, onlardan sevdiğini iyileştirmelerini diler." *(La Sorcière*, 1862)

Dionys Mascolo, size ayırdığı bir denemesinde şöyle der: "Şüphesiz yalnızca kadının en uç örneklerini verebileceği bir ihtiyatsızlık: 'manevi' hayatın kahramanlarının bizi alıştırdığından farklı bir risk zevki, kazanılmış her türlü teminatı, her türlü güvenceyi, yalnızca bilinmeze, bilinmez olması haliyle güvenmek gibi tasavvur edilemez (kavramsallaştırılamaz) bir güvenin kılavuzluğunda rest çekerek oyuna sürebilme yeteneği."

Kendini yok etmesine izin vermeden, acı çekme deneyimine sonuna kadar katlanma yeteneğini de eklemek isterim. Erkeğin zayıflığı onu öylesine hazırlıksız bir hale getirir ki, mitleştirerek, öfkeyle dışsallaştırarak, fiziksel şiddetle acının bile özünden uzaklaşır.

Açık gerçekliğe ulaşma cesareti, kadın kahramanlarınızı yalana başvurmaktan alıkoymuyor, saklamak neredeyse bir alışkanlık onlar için. Suzanna Andler, Sara, Anne Desbaresdes, Lol, Anne-Marie Stretter...

Onlar içlerindeki tutkuların –Çinli sevgili nedeniyle anneme yalan söylemeye başladığım zamanlar gibi– her şeyden önce, ellerinde olmayan bir kişilik bölünmesiyle parçalanan kurbanları.

Sizin gibi yazan bir kadın, anneliği yaşama şeklini nasıl hatırlar?

Bir erkek hiçbir zaman, bedenini gücünün son damlasına kadar bir başka varlığın kaderine adamanın ne anlama geldiğini bilemez. Her doğumun kendi içinde barındırdığı şiddetin bilinciyle, varlığı, çekeceği acının ne olacağını bilme olgusuyla getiriyoruz hayata.

30 Haziran 1947 tarihinde, Dionys Mascolo'dan doğan oğlunuz, Jean Mascolo'yla ilişkileriniz nasıl?

Outa'yla arkadaşız. Beni gerçekten tanıyan, hiç de az olmayan nevrozlarımı, histerilerimi bilen nadir insan-

lardan biridir.[1] Ayrıca harika bir seyahat arkadaşıdır. Paris'te, birbirimizi pek az görürüz, bazen akşamları; ama sık sık birlikte Avrupa gezilerine çıkarız. Bana eşlik eder, yalnız kalabilmemi sağlar: Birbirimizi tamamlarız ikimiz, ben çalışma takıntımla, o da serbest zamanlar konusundaki rahatlığıyla.

Jean Mascolo, son dönemlerde çektiğiniz, hikâyesine esin kaynağı olduğu *Les Enfants* gibi filmlere, doğrudan olmasa da, teknisyen ve fotoğrafçı olarak sık sık katıldı.

Şimdiye kadar kendisine tam olarak uygun bir iş bulamasa da, her şeye biraz el attığı söylenebilir. Ne babası ne de ben onu yapmak istedikleri konusunda zorladık. Şu anda sahip olduğum para ona ait. Ne zaman bana yemek için özel bir şey sunulsa onunla paylaştığım gibi paramı da onunla paylaşıyorum.

Mayıs 68 döneminde, oğlunuz siyaset yapıyordu.

Gerçek bir hippiydi. Tatlı, umursamaz, uzak.

Yıkmak Diyor Kadın'daki yorulmak bilmeyen Alissa gibi biraz.

Outa'dan bazı şeyler öğrenmemiş olsam, belki bu kitabı yazamazdım bile.

Oğlunuzun siyasi angajmanına nasıl tepki verdiniz?

Babasının evine gidince hiçbir şey yapmak istemediğini, yapamadığını söylüyordu. Sonra çekip gitti. Yıllar

1. 18 Ağustos 1998'de *Libération*'da yayımlanan Mathilde de la Bardonnie'yle yaptığı bir söyleşide, Jean Mascolo, annesinin ölümünden iki yıl sonra, babasının ölümünden bir yıl sonra şöyle diyecekti: "Kırk dokuz yıl boyunca anneme taptım, o da bana taptı. Sıklıkla cehennemden çıkma bir çift oluşturuyorduk. Babam en iyi dostumdu. Annem bana özgür olmayı öğretti. Yabanıllığı korumayı ve özellikle de yemek yapmayı."

boyunca Afrika'ya gidip gelmelerini, gitgide daha zayıflayışını, eriyip gidişini izledik. Yine de bu durumu, işe gitmek için sabahın köründe, daha gün aydınlanmadan saatin çalmasını bekleyen milyonlarca insan gibi bir büroda isimsiz bir mahkûm olarak, kolu kanadı kırılmış halde üç kuruşa çalışmasına tercih ediyorduk.

Mekânlar

Tercih ettiğiniz mekânlar için, kişisel coğrafyanızın mitsel mekânlarının albümü olarak, *Les Lieux de Marguerite Duras*[1] adlı çok güzel bir fotoğraf kitabı hazırladınız.

Hafızamda, içimdeki çok güçlü tutkulardan ayıramadığım mekânlar var: Şimdi hâlâ, içim acımadan geçemeyeceğimi bildiğim mekânlar. Beden içgüdüsel olarak tanıyor buraları. Vinh Long'un göl kenarındaki evi, her zaman hazzın keşfiyle, annemle hiçbir zaman paylaşamadığım bir hazzın keşfiyle bağlantılı oldu ve olacak benim için. Duysa ölürdü.[2]

1. İlk başta, Michelle Porte tarafından çekilen (1976) film, daha sonra Éditions de Minuit (1978) tarafından kitap olarak basıldı.

2. Marie Legrand Donnadieu, 23 Ağustos 1956'da, *Pasifik'e Karşı Bir Bent* ve de *Bütün Gün Ağaçlarda*'nın yayımlanmasından sonra ama Duras, Çinli sevgiliyi anlatmadan önce öldü. Duras, *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère* (Marcel Bisiaux ve Catherine Jajolet yönetiminde, Éditions Pierre Horay, 1988) adlı ortak yayında çıkan ve *Le Monde extérieur*'de (P.O.L., 1993) tekrar yayımlanan 1988 tarihli bir metinde, şöyle yazıyordu: "Annemi her şeyden çok sevdiğimi sanıyordum ama bu bir anda dağıldı. Sanırım çocuğum olduğu zamandı. Ya da *Pasifik'e Karşı bir Bent*'in filme çekilmesi sırasında. O sıralarda beni görmek istemiyordu. Sonunda, evine girmeme izin verirken, 'Ölümümü bekleseydin,' dedi. Kapris yaptığını düşünerek üzerinde durmadım ama aslında yapmıyordu. Bizim, onun gururlandığını düşündüğümüz şeyi, o başarısızlığı olarak görüyordu. Bu bir kopmaya neden oldu ve ben de ona yaklaşmak için çaba göstermez oldum çünkü onunla herhangi bir anlaşma yolu göremiyordum artık. Başka anlaşmazlıklar da peşinden geldi." *Bütün Gün Ağaçlarda*'nın yayımlanmasından sonra, Marguerite annesini ölene kadar bir daha hiç görmedi.

Neredeyse tüm kitaplarınızda, denizin varlığı doğrudan olmasa da hissediliyor. *L'Été 80* (1980 Yazı), ince bir metin-günlük olarak ortaya çıkıyor.[1]

Deniz, aklımdan en sık geçen görüntülerden, kâbuslardan biri. Çok az insan denizi benim kadar iyi tanıyordur sanırım, saatlerimi onu seyrederek geçiririm. Deniz beni hem büyülüyor hem ürkütüyor. Çocukluğumdan beri, suların beni alıp götüreceği fikrinin dehşetini yaşıyorum. Fakat gerçek deniz, Kuzey Denizi'dir ve yalnızca *Moby Dick*'teki Melville sözcüklerle hakkını verebilir onun o ürkütücü, tehditkâr gücünün.

Lol V. Stein'dan beri pek çok karakteriniz deniz kenarındaki konutlarda yaşıyor ve sık sık denizden söz ediyor.

Deniz, "ben"in bakışın içinde boğulduğu, kendi kimliğini bulmak üzere kaybolduğu sınırsız bir güç. Dünyanın sonu geldiğinde, yeryüzünün belli bir kısmını kaplamakla kalmayacak, ucu bucağı olmayan, tek bir denize dönüşecek. İnsandan kalan her türlü gülünç iz ortadan kaybolacak böylece.

Yılın büyük bir kısmını Trouville'deki dairenizde geçiriyor, kısa sürelerle Paris ve Neauphle-le-Château arasında gidip geliyorsunuz.

Trouville'deki daire eski bir binada bulunuyor, çok büyük, boş, zemini siyah beyaz döşeme taşlarıyla kaplı, kocaman pencereleri var. Bu mekânı oradan başka bir yerde bulamadığım bol miktarda ışıkla, soğukla ve sonra rüzgârla, sonbaharın ilk soğuk ışıklarıyla, hatta Havre'daki petrol fabrikasının kokusuyla özdeşleştiriyorum.

1. *Libération*'da, 16 Temmuz ve 17 Eylül 1980 tarihleri arasında, her çarşamba tefrika halinde yayımlanan metin, daha sonra 1982 yılında Éditions de Minuit tarafından kitaplaştırıldı.

Neauphle'daki eve hemen âşık olmuştum. Onca zaman gezgin hayatı yaşadıktan sonra, onu satın aldığımda, ilk kez kendime ait bir evim olacağı düşüncesiyle sevinç içindeydim. Daha sonra orada yaşarken, öykülerden başka bir şey istemeyen tiyatro gibi, Lol V. Stein'ı, Nathalie Granger'i düşündüm.[1]

Resnais bir gün oraya geldi ve *Hiroşima Sevgilim*'de, Emmanuelle'in Nevers'te geçmişe dönüşleri – için burayı seçti. Birlikte, buranın çekilecek filmlerin görüntülerini zaten barındıran mekânlar olduğunun farkına vardık. Bunları aramakta ayak diremeye gerek yoktu. Hiçlikten söz etmek, onları önceleyen hiçbir fikir olmadan, mekânlar tarafından *yakalanmak* gerekiyordu.

Sizin şu anda oturduğunuz Paris'te, Saint-Benoit Sokağı'ndaki daire peki?

Kırk yıl içinde yalnızca bir kez değişti. Sanırım artık bu haliyle kalacak.

Ev, kendimizi güvende hissetmek için girdiğimiz ve aynı zamanda, içindekiler tarafından çok temelden ve tehlikeli biçimde etkilenen bir sığınak. Kadına aittir –erkek alanı kullanmakla yetinir– rahminin bir tür uzantısı gibidir. İşte bu nedenle, evi dış dünyadan ayıran, yaşanamaz hale getiren fetişlerle dolu olmaması gerekir. Benim için ev her zaman açık, dışarıdaki havanın içeri girmesine izin verilmesi gereken bir mekân oldu. Hayatım boyunca, özellikle yalnız yaşadığım zamanlarda, kapımı her zaman çok geç saatte kapadım.

Daireniz, yıllar boyunca, belirli bir arkadaş çevresinin buluşma yeri oldu.

1. Film bu evde çekilmişti.

Ah evet! Georges Bataille, Maurice Blanchot, Gilles Martinet, Edgar Morin, Elio Vittorini gelirdi buraya. Arkadaşlarımdı onlar ama yazarken ne onları ne de akşam tartıştıklarımızı düşünürdüm.

İki alanı her zaman ayırdım: Onlar için kim bilir belki de, kanepesinin üzerinde uyumalarına izin veren ve günün herhangi bir saatinde onlara yemek yapmaya hazır geveze ve misafirperver bir dosttum.

Şimdi hâlâ dairenize gelip giden çok oluyor.

İnsanlar arıyor ya da doğrudan kapıyı çalıyor. Beni görmek istediklerini söylüyorlar. Sevdiğim sanatçıları tanımak hiç ilgimi çekmemiştir. Ürettikleri bana yeter. Bir zamanlar bana, "Picasso'yla tanışmak ister misin?" diye sormuş olsalar, hayır, derdim.

Sanatçıların büyük bir kısmı eserlerinin büyüklüğü ya da önemi konusunda en ufak bir bilince sahip değiller. Asil bir bilgisizlik, Bach için, Vêlasquez için böyledir mesela...

Paris'i seviyor musunuz?

Paris'te yaşamak benim için neredeyse olanaksız hale geldi. Trafik beni dehşete düşürüyor, araba kullanmayı bıraktım, şehir de bana, sözde "yeni mimari" ölçütleriyle, güzelliğini her gün biraz daha yitiren, devasa bir ölümcül, ticari labirent gibi geliyor.

Popüler mahalleler bile değişiyor. Pigalle, Marais. Hatta hayat kaynayan banliyöler. Oraları bile yalnızlığın olabilecek en korkunç hale geldiği, devasa beton bloklara dönüştürdüler.

Benim hoşuma giden Paris yaz pazarları, geceleri ıssız olan Paris ve artık neredeyse yok oldu denebilir.

Her seferinde ziyaret ettiğiniz mekânlar çalışmanızı etkiliyor mu?

Evet. Paris artık benim için çalışılması gitgide daha zor bir yere dönüştü. Yalnızca çalışma masamın hemen önündeki penceremin karşısında, Broadway tarzı, dört yıldızlı, bembeyaz bir otel binası inşa etmek için XIX. yüzyıldan kalma bir matbaayı yıktıkları için de değil.

Orada kalsaydım, kaosun içine düşme ve kendi inime kaçıp saklanma riski vardı. Oysa, yazmak için insanın havayı hissetmeye, sesleri işitmeye, sonuçta dış dünyada yaşayan her şeyi hissetmeye ihtiyacı var.

İtalyan gazeteci Leopoldina Pallotta della Torre'nin 1987-1989 yılları arasında Marguerite Duras'la yaptığı bu uzun söyleşi, İtalya'da tekrar yayımlanmadığı gibi, yazarın ülkesi Fransa'da da uzun bir unutuşun ardından ilk kez 2012 yılında yayımlandı. On üç tematik bölümden oluşan söyleşi, yazarın hayranları ve sanat camiası için tam bir sürpriz oldu. Yaşamı boyunca birçok röportaj vermiş olan Duras, kendini hiç bu kadar açık ve net biçimde dile getirmemişti. Söylediklerini dikkat çekici kılan ise, doğru ya da yanlış olması değil, insanı tepki vermeye ve düşünmeye teşvik etmesi oldu. Hayatının en sorunlu figürü annesiyle, erkek kardeşleriyle, Hindiçin'de geçen çocukluğuyla, hareketli aşk hayatıyla ilgili, çoğu itiraf sayılabilecek, ilk kez dile getirdiği gerçekler, sinema ve edebiyat dünyasının önemli isimleri ve onların eserleri hakkında yine ilk kez dile getirdiği görüşlerinin yer aldığı bu söyleşinin bir diğer çarpıcı yanı, Duras'ın hayatının ve eserlerinin sadece bir yanına odaklanmakla yetinmemiş olması. Marguerite Duras'ın keskin ve acımasız zekâsıyla, tüm doğallığıyla kendini olduğu gibi anlattığı bu uzun söyleşi, edebiyat severler için tam bir şölen niteliğinde.

THG
0010174
CPC

can

12 TL
KDV DAHİL

ISBN 978-975-07-2429-9

9 789750 724299