

Marguerite Duras
Yeşil Gözler



metis

Marguerite Duras Yeşil Gözler

1914'te Saygon yakınlarındaki Gian-Dinh'de doğdu. Fransa'ya döndüğü 1932'ye kadar çocukluğu ve ilk gençliği Vietnam'ın çeşitli bölgelerinde geçti. Felsefe ağırlıklı lise diploması aldı; hukuk, matematik ve siyasal bilimler alanlarında öğrenim yaptı. 1943'te ilk kitabı yayımlandı: *Les Impudents* (Saygısızlar). Aynı yıl Direniş Hareketi'ne katılıp Mitterand'la aynı hücrede çalıştı. 1944'te kocası Robert Antelme tutuklanıp toplama kampına yollandı. Bu dönemi daha sonra *La Douleur* (Acı) adlı kitabında anlatacaktır. Aynı yıl Fransız Komünist Partisi'ne üye oldu; 1950 sonlarında partiden ayrıldı. 1955'te yayımlanan *Le Square* (Alan) adlı kitabı "alt-konuşma" tekniğine çok yakın bir yazı cinsinin doğuşuna damgasını vurdu. 1955-60 arasında Cezayir Savaşı ve De Gaulle rejimine karşı mücadele verdi. Makale ve röportajlarında toplum dışına atılmış insanlarla ilgilendi (örneğin "Orange'lı Nadine", bu kitapta). 1958'de yayımlanan *Moderato Cantabile*'nin tirajı beş yüz bini buldu. 1959'da senaryosunu yazdığı *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim) Alain Resnais tarafından filme alındı. Tiyatrodaki ilk başarısını 1965'te sahneye konan *Une Journée Entière Dans les Arbres* (Bütün Gün Ağaçlarda) piyesiyle yaşadı. 68 olaylarına etkin olarak katıldı, Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi'nde yer aldı. 1969'da ilk filmini çekti: *Détruire dit-elle* (Yıkamak, Dedi Kadın). Bu dönemle birlikte ve özellikle 1970'te *L'amour* (Sevgi) adlı kitabının yayımlanmasından sonra yazısı sinemanın hizmetine girdi; metinlerinin başlığında "metin-tiyatro-film" ibaresi görülmeye başladı. 1975'te *India Song*'u çekti. Filmde "metin dışı sesler" ilk defa bu kadar ağırlığını hissettiriyordu. 1980 yılında yeniden edebiyata döndü. Bu dönemin ilk kitabı *L'été 80'* dir (80 Yazı). 1982'de *Ölüm Hastalığı* (Metis, 1990, 2005), 1983'te *L'amant* (Sevgili) yayımlandı. Bunları 1987'de *Emily L.*, 1990'da *La Pluie d'Été* (Yaz Yağmuru) izledi. Duras, Ekim 1988-Haziran 1989 arasını hastanede koma halinde geçirdi.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Yeşil Gözler
Marguerite Duras

Özgün Adı: Les yeux verts

© Éditions de L'Étoile, Les Cahiers du Cinéma,
1980-1987

© Metis Yayınları, 1990, 2005

İlk Basım: Nisan 1990

İkinci Basım: Mart 2008

Kapak Fotoğrafı: *Navire Night*'ta Bulle Ogier

Fotoğraf: Dominique Le Rigoleur

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203

Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-647-3

Marguerite Duras

Yeşil Gözler

Çeviren:

Nilüfer Güngörmüş



metis

İÇİNDEKİLER

Mektup	12
Mektup	13
Siyasi Kayıp	16
Çalışmama	17
Beyaz	18
Siyah Beyazın Beyazı	19
Aurélia Aurélia	20
Küçük İlanlar	21
Seyirci	22
Bunu Size Söylemek İstiyordum	36
Hatırlıyorum	37
Siz, Öteki, Ayrılığımızdaki Siz	37
Sinema Yapmak	38
Godard	41
Woody Allen Chaplin	42
5 Ocak 1980 Aktüalite	44
Artık Hiçbir Şey Yok. Her Şey Hâlâ Burada ve Artık Hiçbir Şey Yok	45
Havagazı, Elektrik	47
İyi Haber	47
Gece Filmleri	47
Televizyon Cihazı	48
Koridorda Oturan Adam	49
Korkudan Yapılma Adam	51
Renoir. Bresson. Cocteau. Tati.	53
Racine, Diderot	55
Eleştiri	55
20 Mayıs 1968: Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi'nin Doğuşu Üzerine Siyasi Bir Metin	57
Jean-Pierre Ceton'a, Yeşil Gözler	67
Chaplin, Evet	68
Yalnızlık	69
Orange'lı Nadine	74
Farklı Sinema	82

"Aurélia Steiner'in Bedenine Girmek"	84
Juden	85
Bir Düş	86
Siyahlık	87
Avcının Gecesi	89
Book and Film	96
Kitap, Film	100
Aurélia Aurélia İki	101
Aurélia Aurélia Üç	102
Film Yapmak, Film Seyretmek	103
25 Ağustos 1979	103
Mekân Araştırması	104
Montreuil'lü Genç İp Cambazı	106
Antiloplar	107
Değişim	109
Değişim	109
Jean Paulhan, Basılmaya Aday Metinleri Okumak	110
Raymond Queneau, Basılmaya Aday Metinleri Okumak	112
Aurélia Aurélia Dört	116
Steiner	120
Édouard Boubat	121
Tanrı Düşüncesi	122
Harikulade Talihsizlik	122
Komünist Yazar Yoktur	125
Bulantı	126
Sinemada Hayır	127
Neden Benim Filmlerim?	128
Yazılı Görüntü	131
Plajlar	133
Biz Kadınlar, Hepimiz Acının Çemberinden Geçtik	134
Kadınlar ve Eşcinsellik	135
Merak Ediyorum Nasıl	136
Zekâ Açmazı	136
Sinema Salonu	137
Sinema Yapmak, Sinemaya Gitmek	139
Öteki Sinema	139
Titreyen Adam	143
Atlantik Adamı	166
Juliette İçin, Sinema İçin	167
İsrail Bahçelerinde Hiç Gece Olmazdı	171

YAYINCININ NOTU

Metis Yayınları'nın 1990 tarihli bu kitabı, Marguerite Duras'ın "Yeşil Gözler" adlı kitabının, Haziran 1980 tarihli *Cahiers du cinéma*'da çıkan yazıları da eklenerek genişletilmiş ikinci baskısından çevrilmişti. Kitaba ayrıca yeni metinler, söyleşiler ve fotoğraflar da eklenmiş: "Titreyen Adam" (yazarla Elia Kazan arasında söyleşi; 1980 Aralık ayında *Cahiers du cinéma*'da yayımlanmış); *L'Homme Atlantique* (*Atlantik Adamı*) üstüne bir yazı (film gösterime girdiği sırada 27 Kasım 1981 tarihli *Le Monde*'da yayımlanmış); Aline Issermann'ın filmi *Le Destin de Juliette* (*Juliette'in Kaderi*) üstüne bir yazı (18 Ekim 1983 tarihli *Libération*); son olarak da, yazarla *Les Enfants* (*Çocuklar*) adlı filmi üstüne bir söyleşi ("İsrail Bahçeleri'nde Hiç Gece Olmazdı", *Cahiers du cinéma*, Temmuz-Ağustos, 1985). Metinler kitap haline getirilirken, sayfa düzeni Marguerite Duras'ın isteğine göre yapılmış; bu düzeni biz de koruduk.

Kitapta aynı adla geçen film ve kitap adlarının karıştırılmasını önlemek için film adlarını italikle, kitap adlarını ise tırnak içinde verdik; bu adların çevirisini yanlarında parantez içinde belirttik.

Hayatta olayların ne zaman yanı başınızda durduğunu bilemiyorsunuz. Kaçıyorsunuz. Geçen gün, hayatı dublajlı izlemiş gibi bir izlenime kapıldığınızı söylemiştiniz. Ben de aynen böyle hissediyorum. Hayatım dublajlı bir film; montajı kötü, oyuncular kötü, kötü kurulmuş; toptan bir hata. Ne cinayeti, ne polisi, ne de kurbanı olan, konusu bile olmayan bir polisiye. Bu koşullar altında da gerçek bir film olabilirdi ama değil; sahte. Gerçek olması için ne gerekirdi söyleyeyim: Benim, tek söz etmeden bir sahnede durmam, özel olarak bir şey düşünmeksizin kendimi gözler önüne sermem gerekirdi. Öyle.

M.D. Ekim 1986

P.O.L.'da çıkacak olan

"La vie matérielle" den ("Maddi Hayat")



MEKTUP

Aurélia Steiner'in kökeninde, tanımadığım birine yazılmış bir mektup var. Telefonda konuşuyoruz. Adını biliyorum. On üç yıl önce bir kez gördüm onu. Yüzünü unuttum. Sesini tanıyorum. O mektubu yazdım, sonra yollamadım. O mektupla birlikte, birden, yeniden yazmaya başladım. En önemlisini atlıyordum az kalsın; bunu söylemeyi unutuyordum.

MEKTUP

Neauphle-le-Château, 3 Temmuz 1979

Mektuplarınızı yeniden okuyorum. Saklıyorum o mektupları.

Hiçbir şey yapmıyorum. Her gece ya Yvelines kahvelerindeyim, ya da birilerinde. İçiyorum. Temmuz sonuna otuz dakikalık bir film yapmayı kabul ettim; bunu, yazmak için yapıyorum. Size N. Night'i ve Vera Baxter'ın asıl yorumunu yollayacağıma söz vermiştim, yollamadım. Vaktin nasıl geçtiğini anlamıyorum, hiçbir şey yapmıyorum. Cesarée'yi, Les Mains négatives'i (Negatif Eller) ve temmuz sonuna ismarladıkları o daha başlığı bile olmayan metni kotarmam gerekiyor. Yazdıklarımı okumanızı istiyorum, size yeni, taze yazılar vermek istiyorum, taze umutsuzluklar, şimdiki yaşantımın umutsuzlukları, size. Gerisi, odamın mavi dolaplarında sürünenler er ya da geç nasıl olsa yayımlanacaklar; ölümümden önce veya sonra, tabii yeniden paraya ihtiyacım olursa, ölümümden önce. Şu an bahçede doksan bin gül var ve bu da beni öldürüyor. Yazı sevmiyorum. R'de ne yapacaksınız bilmiyorum, bana sık sık o şehre gittiğinizi söylüyorsunuz, ben de meraklanıyorum. Charente kıyılarındaki o adalardan birinde eviniz olduğunu söylediler. 16 Temmuz'la 20 Temmuz tarihleri arasında La Pagode sinemasında sizin için bir Cesarée, bir de Negatif Eller gösterimi düzenleyeceğim. Ağustos'ta, Trouville'deki o deniz gören eve gideceğim. Bir gün size o evin anahtarlarını yollayacağım, şimdiki karınızla gideceksiniz oraya. Ben yurtdışında, uzakta bulunduğum sırada olacak bu, hiçbir şekilde karşılaşmamız için. Göreceksiniz, denizin üstünde asılı bir kat. Fırtınalı havalarda, insanın uykusunda denizin gürültüsü dolar odalara. Her seferinde uzunca kalmayı düşünürüm; hiç değilse kışa kadar; yazmak için, hâlâ. Hâlâ bu. Sürekli. Eğer yazmayı başaramazsam, size yazacağım; mektuplar yazacağım; o mektupları size yollayacağım. Yirmi tane. Yüz tane. Size yazmak, bana göre, yazmak demek; beni size bağlayan o alabildiğine şiddetli aşktan ötürü bu böyle. Artık olamıyor ve siz de, bunu siz de anlıyorsunuz; tutarlı bir öykü yaz-

mak, sonunu getirmek, bir konuyu bahane edip başından sonuna kadar bütün sonuçlarını irdelemek. Bitti artık. Bunu size daha nasıl anlatayım, bilemiyorum. Ancak şunu diyebilirim; sözgelişi size bunu anlatmaya kalkışmam için yazıyı, yazının yapısını oluşturan zamanları gözle görülecek biçimde parçalamam, daha da önemlisi, yazıyı oluşturan öğelerin yönünü sürekli olarak değiştirmem gerekir. Mesela birden şuraya atlamam gerekir:

Saat öğleden sonra üç, yazın oturduğum büyük salondayım, camın öte yanında o gül ormanı ve üç günden beri, gözlerini gözlerimden ayırmadan, camdan bana bakmaya gelen o cılız, beyaz kedi, ür-kütüyor beni, kaybolduğunu haykırarak bir yerde kalmak istiyor, belki de burada, bense, hayır, kara kedi Ramona'nın, dostum, kız kardeşim, aşkım, benimkinin tıpkısı bir arabanın altında can verince arkasından günlerce ağladığım Ramona'nın ölümünden beri kedi istemiyorum buralarda – söylediklerine göre, o cuma akşamı her hafta sonu geldiğim evime gelmeyeceğimi sanmış. Şimdi kendi adını taşıyan bir çınar ve kestane ormanında gömülü.

Size ulaşmak ve ikimizi el ele dünyanın toplamına ve ortak umutsuzluğumuza yaklaştırmak için benim de o sıska, beyaz, çılgın, insanı rahatsız eden, dikkate değer öteki kediden, kedinin çevresindeki kıpırtısız gül ormanından, köy çocuklarının pislettiği, bu yıl da taşlar atıp öldürmeye çalıştıkları kurbağalarla dolan havuzdan geçmek zorundayım. Unutuyordum, bahçe kuşlarla dolu, beyaz kedi açlıktan delirecek gibi, bense ona hiçbir şey vermeyeceğim, istemiyorum, elden ne gelir?

Belki de öyle olur, size mektuplar yazarım. Siz de, mektupları ne yapmanızı istiyorsam öyle yaparsınız, yani kendi istediğinizi yaparsınız. Yazınca ölmüyorum. Kim ölür ben yazınca? Artık gecelerimi içerek geçirmemeliyim, ölmemek için size uzun mektuplar yazabileyim diye erkenden yatmalıyım.

Size o gezintiden, Barneville mezarlığından, çocuklardan, güneşte çocuk mezarlarından, korkup kaçan Julien'le öteki çocuktan, kızıdan da söz edebilirim. Sonra kıyı boyunca geriye dönüşten. Deniznin güzelliğinden. Yumuşaklığından. Bu yumuşaklığın ağırlığıyla örtülmüş gibiydi deniz. Çöken geceyle birlikte, artık yazıp yazamayacağımı düşündüm. Yazın başıydı.



Size yazabileceğim mektuplar, zamanın karanlığında yanlılıkla çakan birer ışık, günlerin yoğunluk ve hantallığında, karanlığın yeniden örttüğü, ama yine de hep bir şeylerin kaldığı birer oyuk gibi görünüyor gözüme; denizin yumuşaklığı üstünde birer gölge, yürekte bir sıkışma, güneşte çocuk mezarlarını unutmuş olmanın acısı, 29 Haziran 1979'da Barneville la Bertran'da çocuk mezarlarının üstündeki yazıları okuyan küçük bir kız. Cécil'di adı. Kafasının içinde yer etmiş bir düşüncenin ardına düşmüş, gidiyordu. Ayrılmak istemiyordu mezarlıktan. Tek başına, dikkatle ölü çocukların öykülerini okuyordu.

SİYASİ KAYIP

Çoğu kimseye göre siyasi bakımdan gerçek anlamda yönünü kaybetmek, bir parti yapısının içine girerek bunun yasa ve kurallarına boyun eğmektir. Yine çoğu kimseye göre apolitiklik dendi mi, her şeyden önce ideolojik bir kayıptan, bir eksiklikten söz ediliyordur. Siz ne düşünüyorsunuz bilmem. Bana göre siyasi kayıp, her şeyden önce kişinin kendini kaybetmesidir, tatlılığı kadar öfkesini de, sevmeye yetisi kadar nefret etme yetisini de, nefretini de kaybetmesidir; ölçülülüğü kadar dikkatsizliğini de, tedbir kadar aşırılığı da, çılgınlığı, saflığı, cesareti kadar korkaklığını da, her şey karşısında duyduğu güven kadar kapıldığı dehşeti de, gözyaşları gibi sevincini de elden bırakmasıdır. Benim düşüncem bu.



ÇALIŞMAMA

Hayır, tıpkı bunun gibi, yazmanın da bir iş olduğuna inanmıyorum. Uzun süre inandım öyle olduğuna, artık inanmıyorum. Bunun bir çalışmama olduğuna inanıyorum. *Çalışmama katına ulaşmak* olduğuna inanıyorum. Metin, metnin dengesi, yeniden bulunması gereken kendinde bir alandır. Bu noktada artık tutumluluktan, biçimden söz edemeyiz, hayır, ancak bir güç ilişkisinden söz edebiliriz. Bundan daha fazlasını söyleyemeyiz. Birdenbire oluveren şeye söz geçirmeyi başarmamız gerekir. Yutulup giden, yakalamak zorunda olduğumuz, yoksa bizi aşıp, kaybolup gidecek bir güce karşı savaşmamız gerekir. Yoksa, o eşi benzeri olmayan, karmakarışık tutarlılığını bozup mahvedeceğimiz bir güce karşı. Hayır, çalışmak, öngöremediğimiz şeyin, apaçık ortada olan şeyin gelmesine fırsat tanımak için bir boşluk yaratmaktır. Bırakmak, sonra yeniden ele almak, geriye dönmek, hem o fırsatı tanımaktan, hem de elden bırakmaktan ötürü teselli bulamamaktır. Kendini ayak altından çekmektir. Zaman zaman da yazmaktır, evet. Hepimiz, kişinin kendinden uzaklara çekildiği o anları, kendi içinde, kendine karşı büyüttüğü o meçhuliyeti ararız. Bilmeyiz; bütün bu yaptıklarımızla ilgili bir şey bilmeyiz.

Yazı, her şeyden önce bu bilisizliğe; orada, çalışma masası denen o masanın başına oturmuş, olmasını beklediğimiz şeye; henüz dokunulmamış sayfada, harfleri biçimlendirecek gereçle, bir masanın başına oturmuş olmanın, bu somut olayın doğurduğu şeye tanıklık eder.

BEYAZ

Dinleyin, o sıralar henüz gençtim, buradaydım, bu köyde. Sanırım haziran ya da temmuz ayıydı. Dolunay vardı. Akşam yemeğinden sonra geç bir vakitti. D. bahçedeydi; beni çağırdı; bana, berrak bir havada, dolunayda, beyaz çiçeklerin beyazlığının neye benzediğini göstermek istediğini söyledi. Daha önce fark etmiş miydim, bilmiyordum. Gerçekten de fark etmemiştim. Beyaz gül ve papatya yığınlarının olduğu yerde kar vardı; ama öyle parlak, öyle beyazdı ki, tüm bahçeyi, öbür çiçeklerle ağaçları karanlıkta bırakıyordu. Kırmızı güller kardan alabildiğine koyulaşmış, adeta gözden silinmişti. Asla unutamadığım o anlaşılmaz beyazlık kalıyordu geriye. Gece öylesine saydamdı ki, gök mavi görünüyordu. Dışarda kitap okuyabilirdiniz, aydınlık o denli yoğundu. Çocukken, dolunayda, bungalovun verandasında, Siyam Ormanı'na karşı kitap okurdum.



SİYAH BEYAZIN BEYAZI

Renkli filmlerde beyaz yoktur. Gerçek beyazlık, karın, köpüğün, dolunaylı gecelerde beyaz çiçeklerin beyazlığı ancak siyah beyazla verilebilir. Aurélia Steiner'de, Vancouver rıhtımları boyunca denizin köpüğünde kar vardır, filmde bunu buldum.

AURÉLIA AURÉLIA

Aurélia. Şimdiki zamanda, burada, *Détruire*'in (*Yıkmak, Dedi Kadın*) Alissa'sı gibi, ikisi de hep on sekiz yaşında. Yazıyı Aurélia ile yeni baştan buluyorum. Aurélia her yerde, dört bir yandan yazıyor. *Aurélia Steiner*'den sonra artık bir daha yazamam, yazıyı yitirim, sağ kalmayı başaran bu kadınla konuşmazsam yazıyı yitirim.

O burada olmazsa, gece gündüz, her an burada hazır, ondan başka şeyi, her şeyi, görmeme engel olmazsa eğer, hiçbir şey olamıyor. Yazamıyorum. Aurélia ile kapanıp bir buçuk ay geçirdim. Kalkıp Aurélia'nın denizini, Aurélia'nın gözlerini görüyordum; Vancouver'i görüyordum; denizin, Aurélia'nın çığlıklarıyla, onun uykusuyla uyuduğunu, çığlıklar attığını görüyordum.



KÜÇÜK İLANLAR

"Geçen pazartesi akşamı, saat yedide, Tronchet sokağı no: x'de yer alan çiçekçi dükkânının önünden geçerken, kapıdaki adama dönüp bakan kadın, lütfen kendinizi tanıtır."

Gazetede küçük bir ilandı bu, yirmi yıl önce.

Dostlarım anlattı: Bir cumartesi günü, *Action République*'te *Aurélia Steiner*'in oynadığı bir seansta arkalarına, sinemaya raslantıyla girmiş bir çift düşmüş. Adam bir süre sonra, "N'apıyoruz yahu? Bu sinemaya tıklandık; bizim görmek istediğimiz bu değildi ki! Kalk gidelim!" demiş. Kadın da, "Benim için fark etmez, ben merak ettim, kalıyorum," demiş. Adam da onunla kalmış. Ve *Aurélia Steiner Vancouver*'in sonunda, onlar hâlâ oradaymışlar. O kadından kendini tanıttığını isteyebilirim. Adama kalsa gidecekti. Oysa kadın, herhalde daha önce hiç seyretmeye yeltenmedikleri bu sinemaya hemencecik kucak açıverdi. Daha alışkanlıkları yoktu kuşkusuz kadının. Merakı henüz tamdı.

"Sence kendini tanıttacak mı?"

Cahiers'leri okumuyorlardır herhalde. Ama kimbilir?

Onu selamlarım. Kucaklarım. Gazetelere küçük ilanlar verenler, *Negatif Eller*'in insanlarıdır, ama hiç cevap almazlar. Üstelik onlar seslenmesini de bilmezler. El Castillo mağarasının granit duvarlarına elini süren adam, yine duvarlara, metrolara adını, adresini yazan Bronx'lu adam, haykırmasını, seslenmesini bilmez. Ben bunun için buradayım, bunu bilmek için. Kendime bu işlevi de yüklüyorum. Kaydırma hattı, bu hiç görülmeyen çağrılar dünyasından geçer. Kimse tahmin etmiyordu, böyle çöpçülerle, çöplüklerle, zencilerle, siyahlarla dolu bir dünyanın içine düşeceğimizi. Bu bana Harlem'i hatırlattı. Evet, öyle, tıpkı Harlem'den bir "kesit" gibi, şafakta, çocuklar ortadan kaybolunca uyuyorlar, neredeyse hiç kadın yok.

SEYİRCİ

Seyirciden söz etmeye çalışmalıyız, ilk seyirciden. Çocuksu diye düşündüğümüz, sinemaya eğlenmek, hoşça vakit geçirmek için giden ve bununla yetinen seyirciden. Bu seyirci, eski sinemayı sinema yapan kitledir. Bütün seyirciler içinde bu iş için en eğitilmiş olanıdır. Gerçekten de gençliğinde ona, sinemanın eğlendirme amacı güttüğü, sinemaya özellikle de unutmak için gidildiği öğretilmiştir. Bu seyirci, ilk seyirci, sinemadan içeriye girdiğinde, dışardan, sokaktan, kalabalıktan, kendi kendinden kaçmak ister; kendini başka bir şeyin içine, filmin içine sokmak ister; kendindeki, işe, okula, kadın erkek çiftine, ilişkilere dönük olan o kişiyi, gündelik tekrarları yaşayan kişiyi yok etmek ister. O, daha çocukluktan beri ve şimdi de hep aynı yerededir; sinema alanında bir çocuk düzeyindedir. Bu seyirci, yalnızlığı belki de bir tek sinema salonunda bulur; onun yalnızlığı kendi kendine sırtını dönmektir. O kendini sinemanın ellerine bırakınca, film de onunla ilgilenmeyi üstüne alır, filmin ellerine kalır artık, ki filmin istediği de budur zaten. Seyirci, uykunun ve çocuk oyunlarının verdiği o sınırsız korunma duygusuna sinemada yeniden kavuşur. Bu seyirci dünyanın bütün ülkelerinde hem en kalabalık, hem en genç, hem de hakkından gelinmesi en güç kitledir. Çocuğun değişmezliğine sahiptir. Bu her yerde böyledir. Eski oyuncakını, eski sinemasını, boş kalesini saklamak ister o. Saklar da. En kalabalık seyirci kitesidir, nesnesi olduğu tarihi kateden, ama bunun anlamını bile bilmeyen, savaşların, sağ kanata verilen oyların oldum olası değişmeyen, değişmeyecek çoğunluğudur. Sinemayla ilişkisi de aynıdır. Gördüğü sinemayı eleştirmez, hakkında bir yorum yapmaz, dilsiz, yansız kalır. Ya gider ya da gitmez.

Bu seyirci, elleriyle çalışan kesimin hemen hemen tamamını oluşturur; ama çok sayıda bilim adamı, çok sayıda teknisyen, işlerinde ileri uzmanlık düzeyine sahip çok sayıda başka insan da bulunur içlerinde. Bunlar arasında bilim adamları çoğunluktadır: teknolojide yer alan bir kesim, matematikçiler, bütün teknokratlar, bütün

gayrimenkul alanı. Duvarcılardan, mühendislerden, su tesisatçılarından, kalfalardan müteahhitlere kadar.

Yöneticilerimiz "genç emek" diyor. Ötekiler "çalışan kesim" diyor. Eğitim görmüş olanlarla, görmemiş olanlar aynı sinemada eşite bulunur. Tıp, fizik ya da sinema eğitimi görmüş olanlar, yalnızca fen okumuş olanlar, öğrenim hayatlarında olağan akışın dışına hiç çıkmamış, eğitimlerine hiçbir çeşitlilik katmamış olanlar sinemada, teknik eğitimlilerle, hiç eğitimsizlerle yan yana gelir. Bütün bu insanlara bir de eleştiri kurumunu, eleştiri kurumu içindeki çoğunluğu katmalıyız; ilk seyircinin seçimini onaylayan, kişisel filmleri kıyasıya eleştirip herkese uyan hareketli filmleri savunan, sanat filmlerine nefretle bakan –bunun altında söylediklerinden çok daha değişik bastırılmış bir öfkeyi görmemek elde değil; öyle bir nefretle bakan– eleştiriye de katmalıyız. Bütün bu insanlara göre sinemaya gülmek ya da korkmak için gidilir, vakit geçirmek için gidilir, çocuk oyununu devam ettirmek, savaşların, dalaşların, cinayetlerin dehşetini yeniden bulmak, beylik kadın erkek şakalarını, yatak odasının mahremiyetini ve acımasızlıklarını yeniden duymak, kendi anababalarının erkeksiliğini bütün yönleriyle yeniden yaşamak için gidilir. Burada tek trajedi, aşk trajedisi ya da iktidar çekişmesi yüzünden ortaya çıkan trajedidir. Bu seyircinin gideceği bütün filmler aynı yönde, birbirine koşut gelişmeler gösteren filmlerdir, hepsinin düğüm noktası aynı nedenlere bağlanır. O, eğer film bitmeden çıkarsa, film ondan bağlantıları yeni baştan kurmak için çaba göstermesini istemiştir, kendi durduğu düzeye erişmek için yetişkinlere yaraşır bir çaba göstermesini istemiştir de ondan. Oysa seyircinin istediği, film görmek değildir; bir filmi yeniden görmektir.

Bu seyirci, sizden benden ayırdır. Ben ona asla ulaşamayacağımı biliyorum; zaten öyle bir çabam da yok. Ben onun kim olduğunu biliyorum. Ben, hiçbir şeyin onu değiştirmeyeceğini, ona ulaşmanın imkânsız olduğunu biliyorum. Biz birbirimize ulaşamayız. Kesin bir ayrılığın içinde karşı karşıyayız. O hiçbir zaman nüfusun tamamını oluşturmamayacek. Bizler de, yazı sanatçıları, kitap sanatçıları, sinema sanatçıları, hep burada toplumun kıyısında duracağız. Bu seyirciye ne diyeceğimizi, onu hangi adla çağıracağımızı bilmiyoruz; hiçbir adla çağırıyoruz. Fark etmez. Ona ne isim verirsek

verelim, fark etmez. Olay şu: kapalı bir topluluğun içinde, o sitenin bütünü içinde bizler, o ve biz iki ayrı parçayız; asla onun ayağına gitmeyecek olan ben ve asla benim ayağıma gelmeyecek olan o. Bizim haklarımızla onlarınki birbirine tam tamına eşit, benim haklarım onunkilerle tam tamına eşit. Birbirimize eşitiz. Evet. Site içinde yaşama hakkımız birbirine eş. Sayıca ondan daha az olsam da, ben de onun kadar önüne geçilmez, onun kadar yenilmez bir gücüm. Zamanın geçmesiyle, onlarca yıl sonra, sonunda o, kendinin tek olmadığı anlayacak mı dersiniz? Hiç sanmam. Geçerli olan resmi ya da bu yollu ideoloji, onu böylesine bir çocukluk içinde tutarken, bu seyirci kendi saltanatında, kendi kazdığı kuyuya kendi düşmekten ne şekilde kurtulabilir bilemiyorum. O, sitenin yürümesini sağlıyor. Bizler hiçbir şeyi yürütmüyoruz; bizler onunla aynı anda burada bulunuyoruz yalnızca, bu sitede.

Sözünü ettiğimiz seyirciler birbirlerinden şu şekilde bahsederler: "Biz". "Biz gençler", "biz işçiler". Ben, ben derim. "Sinemayla uğraşan ben, zor olsun olmasın, sinemayla uğraşan ben." Onunla benim aramda geçen şeyde ne görüyorsam onu söylerim. Şu anda, seyirciyle ilgili olarak, onunla karşı karşıyalığımız hakkında ne düşünüyorsam onu söylemekteyim. Onun hakkında yaygın olan kanıyı yansıttığı iddiasıyla ortaya çıkan bir yargıda bulunamam. Bu ilk seyirciye eleştirel ya da kuramsal olarak bulunduğu noktada nasıl hitap edilir henüz anlamış değilim. Bulunduğu noktanın gerçekdışı, terk edilmiş, ölü, çözülmenin etkisiyle, kişinin ortadan silinmesiyle cansızlaşmış bir hali var. Evet, bir çeşit, ahlakın olmadığı bir yer. Ancak aynı ölçüde ahlak dışı bir noktada durduğunuz takdirde, onun hakkında herkes adına konuşabilirsiniz.

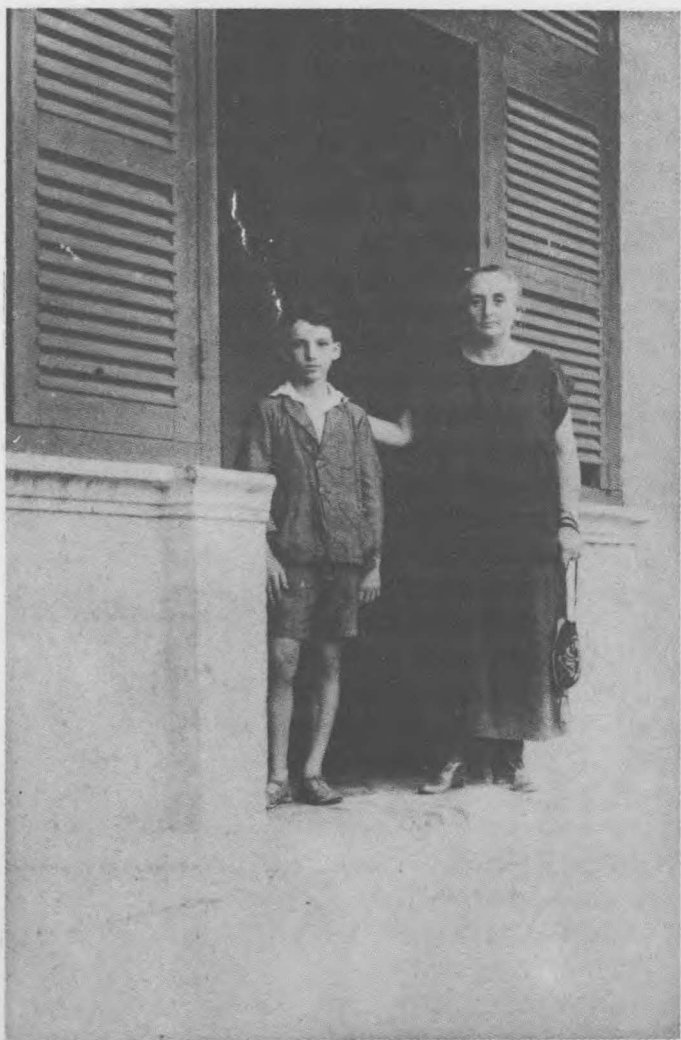
Benim yaklaşık olarak on beş ile kırk bin arasında değişen bir seyirci kitlem var. Bu sayı, "Lol V. Stein'in Kendinden Geçışı" ("Le Ravisement de Lol V. Stein") adlı romanımın *Collection Blanche*'ta basıldığı sayıyla aynı. Çok fazla. Aynı romanın cepkitabı olarak sayısı altmış bini buluyordur ama okur sayısının aynı olduğunu sanıyorum: otuz-kırk bin. Bunların çoğu kitabı elinde tutup bir türlü okuyamaz, kitapta ilerlemek için bir çaba harcamaz; tıpkı sinemada da olduğu gibi. Ben, bu sayı önemlidir diyorum. Bu sayılar önemlidir diyorum, film için olduğu kadar, kitap için de. Bunu kabul etme-

miz gerekir. Profesyonel sinemacılar seyirciyi kiloyla ölçerler. Bana öyle geliyor ki genç sinemacılar, bu otuz bin kişinin ötesine geçemeyince pek üzülmüyorlar. O zaman bir yolunu bulup, seyircilerinin sayısını üç yüz bine çıkaracaklar diye korkuyoruz; bu sayıyı tutturacaklar diye, o kaybeden sayıyı, onları mahva sürükleyecek olan sayıyı. Hep birlikte batacaklar diye, onlar, sinemacılar ve onlar, ilk seyirciler. Biz ayrıyız. Bizim için onları kazanmanın ne anlamı olabilir? Hiç. Bir hiç için kazanmak anlamına gelir bu, çünkü o zaman, ne yapacaksak artık, bunun bize bir yararı olmayacaktır. Onlara nasıl hitap edilir? Biz onların dilini bilmeyiz, onlar bizim. Onlarla bizim aramızdaki fark, tarihin büyük çölleriyle birdir. Onlarla aramızda tarih vardır; siyasi tarihin salgın hastalıkları vardır; bunların ağır ağır üzerimize çöküşü vardır. Evet, bu vardır işte, bu çöl vardır, asırlık tekrarların, hiç değişmeyen karşılıklı görüşme, anlaşma çabalarının onulmaz mekânları vardır. Bu yerde her şey boştur; yeli kavramaya çalışmaktır.

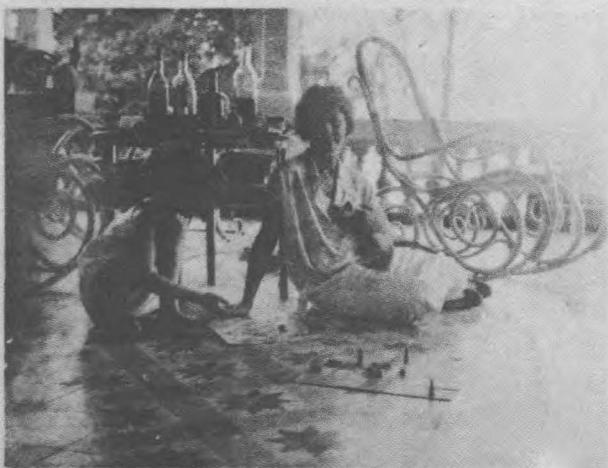
Bir çocuğu asla okumaya zorlayamazsınız. Çizgi roman okuduğu için cezalandırılan çocuk, bunları okumaktan vazgeçer belki, ama öyle buyurdunuz diye, hiçbir zaman başka kitapları okumaya başlamaz. Ya da beynini yıkarsınız; o zaman da sonuç hepsinden kötü olar. Hitler Almanyası'nda, Sovyet Rusya'da dogmatik filmlerden başkasına rastlanmaz. Elde edilen sonuç hepsinden kötü olmuştur. Orduların, FKP üyelerinin kayıtsız şartsız boyun eğmesinin ne sonuç verdiğine bakın bir, zekâların nasıl düzleştirildiğine, kişinin tüyler ürpertici bir biçimde cesede dönüştürülmesine bakın yeter. Sonuç, Nazi ya da Sovyet olmaya ikna edilmiş gençler olmuştur; Prag'ın, Kâbil'in genç askerleri olmuştur. Bir insanın kendi başına görmediği şeyi siz ona asla gösteremezsiniz; kendi başına aydınlatamadığı şeyi açamazsınız ona. Neyin hizmetinde olursa olsun, onun görüşünü yıkmadan asla.

Kendi haline bırakılması gerektiğini düşündüğüm bu seyirci değişecekse, herkes gibi birden ya da ağır ağır, sokakta kulağına çalınan bir cümleyle, bir aşkla, okuduğu bir kitapla, bir karşılaşmayla, ama tek başına değişecektir. Değişimle teke tek bir karşılaşmadan sonra.









Paris, 13 octobre 1977.

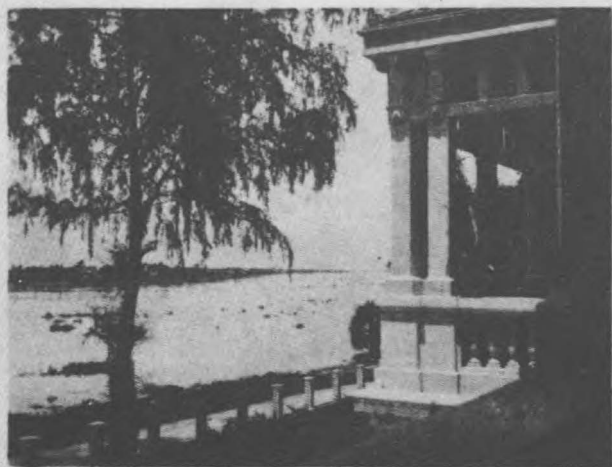
Madame,

Si vous désirez savoir ce qui est
devenue la jeune femme (Anne-Marie Stretter)
qui vous plaisait à Saigon, venez assister
à la causerie qu'elle fera, à Paris,
dans sa maison de retraite, le 26 octobre à
17^h30 (3 bis rue du Bel Air, 92 MEUDON-
BELLEVUE) -

C'est ma grand'mère ; après vous a-
voir entendue à la télévision et vu India
Song, nous lui avons parlé de vous - C'est
elle qui m'a suggéré de vous inviter - A
bientôt, j'espère -

Odile Le Roy

-Paris, 13 Ekim 1977. Hanımefendi, Saygon'da öylesine beğeninizi kazanmış olan genç kadının (Anne-Marie Stretter) ne yaptığını merak ediyorsanız, yaşlılığını geçirmekte olduğu 3 bis rue du Bel Air, 92 Meudon-Bellevue adresindeki evinde, 89 yaşında, 26 Ekim günü saat 17:30'da kendisi tarafından düzenlenen sohbet toplantısına buyrun. Kendisi büyükannemdir; sizi televizyonda seyrettikten ve India Song'u da gördükten sonra, ona sizden bahsettik. Benden sizi davet etmemi o istedi. Yakında görüşmek umuduyla. Odile Le Roy.-



Le Château
3 bis rue du Bel Air
92190 Meudon - Bellevue
15 nov. 22

Madam,

vous ay raison de votre
silence -

A travers la jeune femme peu fêlée,
votre imagination a créé une image
prétive et poétique son charme
grâce fortement et cet anonymat
mystérieux et peut être précieux -
Je suis si profondément convaincu
mon bien, que je n'ai voulu à la
dote fine, ni vous votre film -
Désolés de vous en, d'impression
qui font leur valeur et restez
dans l'ombre, dans la conscience
du réel devant irradier -

Très agréé, je vous prie d'ac-
ception de me remercier les meilleurs

L. Striedter

Aboul, se
parnaud,
le Yvonne
178
tir de faire

JOUL,
int
d'honneur.
sac.
4 1938-1945
Mal,
hbat
2
Simas.
lit.

mercredi
l'égile
-Maur.

Le Monde du
11 octobre 1978

Maire du Canton de Saint,
de 1938 à 1945.
chevalier de la Légion d'honneur.
Les obèques ont eu lieu le 4 octo-
bre 1978, au temple de Montbuzat
(Haute-Loire).
Cet avis tient lieu de faire-part.
8, rue Louvois,
28000 Valence.

On nous prie d'annoncer la
décès de
Mme Elizabeth STRIEDTER,
survenue le dimanche 8 octobre 1978,
dans sa quatre-vingt-onzième année.
De la part de :
Henri et Anne Metzger,
Georges et Monette Gaucher.
Les familles Metzger et Le Roy,
ses enfants, petits-enfants et arrière-
petits-enfants.

La direction et l'ensemble du
personnel de la Société M.S.L.
France,
ont la tristesse d'annoncer la décès
de leur ami et collègue

FRAN

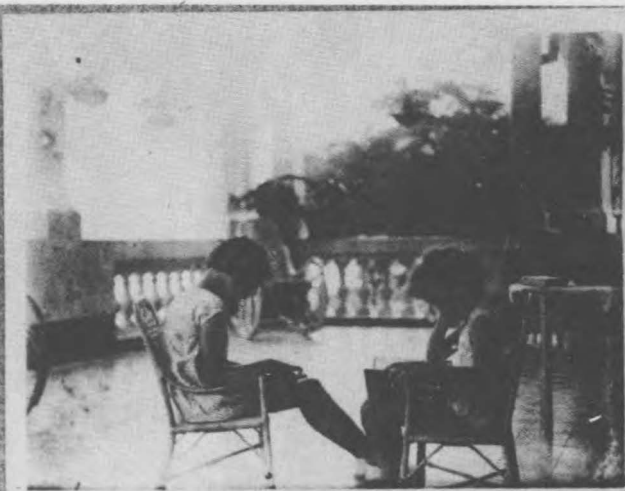
30 L
J. Varel
notre les
22 h. 30.

FRANC

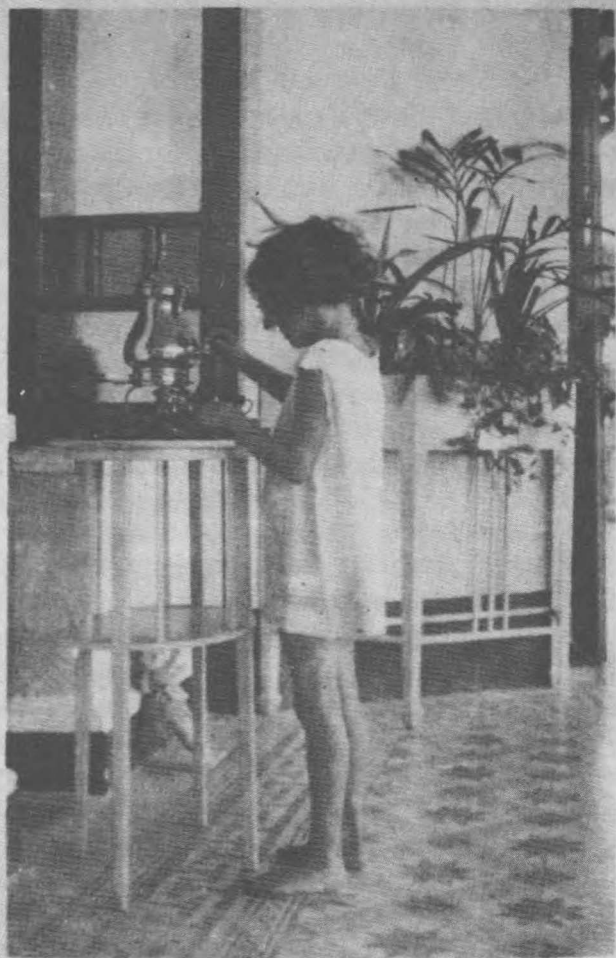
30 h.
A. Boucou
texte d'H.
lont. par
V. Prie
de la su

-Le Château, 3 bis rue du Bel Air, 92190 Meudon-Bellevue. Hanımefendi, Susmakta haklısınız. Hayal gücünüz sayesinde, bir zamanlar bir genç kız olan benden kurmaca bir imge yarattınız; yarattığınız imge büyüsunü tam da bu gizemli anonimliğe borçludur ve bunun böylece saklanması gerekir. Ben kendim de buna yürekten inandığımdan ne kitabınızı okumak, ne de filminizi görmek istedim. Anılar, izlenimler gölgede kaldıkları müddetçe, gerçekdışına dönüşen gerçeğin bilincinde saklı durdukları müddetçe değerlerini korurlar, onları söylememeli... En iyi dileklerle, E. Striedter.-

KÜÇÜK İLAN: Madam Elizabeth Striedter'in 8 Ekim 1978 Pazar günü 91 yaşında vefat ettiğini dost ve akrabalara duyururuz. / Henri ve Anne Metzger, Georges ve Monette Gaucher, Metzger ve Le Roy aileleri, çocukları ve torunları.







BUNU SİZE SÖYLEMEK İSTİYORDUM

Bunu size söylemek istiyordum, genç olsaydım, on sekiz yaşımda, insanlar arasındaki ayrılık hakkında ve insanlar arasındaki bu ayrılığın neredeyse matematiksel kesinliği hakkında henüz hiçbir şey bilmiyor olsaydım, yine de tıpkı şimdiki gibi davranırdım, aynı kitapları yazar, aynı filmleri yapardım. Demek ki ben de onlar gibi, o ilk okurlar, ilk seyirciler gibi on sekiz yaşımda kaldım. Eğer dün ölmüş olsaydım, on sekiz yaşında ölmüş olacaktım. On yıl içinde ölürsem, yine on sekiz yaşında ölmüş olacağım.

Size şunu da söyleyeyim, insan kendini, insanlar arasındaki bu onulmaz ayrılığın acınası verilerine sahip olmaya dayanamaz ölür, sanıyor. Oysa doğru değil bu. Dayanılıyor. Dayanılabilir. Kendince yapılabilir.

Eskiden, henüz gençken, bu bilgilerin korkunç verileri arasında yaşanabilir tek yerin, bunların hatırdaki tutulmasıyla unutulması arasındaki ince çizgi olduğunu sanır, ya da en azından bunu böyle söyledim. Hatırlamamak, unutmamış olmak. Şimdi ise, bu sözcüklerin bana, tanımış olduğum insanlar tarafından söyletildiğini; hiçbir anlam taşımadıklarını; iktidara boyun eğmekle, proletaryanın öldürücü sorumsuzluğu karşısında duyulan çekingenlikle kendini gösteren o genel aptallığın, o karanlık yerin sınırsız büyüklüğüne işaret ettiklerini; ve kimin iktidarı olursa olsun, ne türden olursa olsun kendilerini yöneten iktidara karşı, proletaryanın kurtarıcılık ve yapıcılık misyonuna bel bağlayanların o kokuşmuş umuduna karşı, halkların göstereceği kabul edilebilir tek tavrın o akıl çelici parıltısını örtmek için uydurulmuş olduklarını düşünüyorum; okullarda okutulmayan, her türlü kodlamayı okullara sokma çabasını aşan, ne salık verilen ne de öğretilen bir şeyden söz ediyorum; ilgisizlikten söz ediyorum. Tanrısız bir göğün yeni lütfu.

HATIRLIYORUM

6 Ağustos 1945 gününü hatırlıyorum; kocam ve ben Annecy Gölü yakınlarında bir sürgün dinlenme evindeydik. Gazetede, Hiroşima bombasıyla ilgili manşeti okumuştum. Sonra hızla evden çıktım; sanki birden ayakta bayılmışım gibi, yolun ön tarafındaki duvara dayandım. Sonra yavaş yavaş kendime geldim; yeniden yolu, yaşamı seçmeye başladım. 1945'te Alman Toplama Kampları'ndaki toplu mezarlar ortaya çıkarıldığında da bunun aynı oldu. Elimde kocamın ve dostlarımın fotoğrafları, garlarda, otel girişlerinde dikiliyor, Annecy'dekine benzer bir durumda, hiç umutsuz, sağ kalanların geri dönmesini bekliyordum. Ağlamıyordum, görünüşte her zamanki gibiydim, fakat yalnızca, artık hiç konuşmıyordum. Bunlar çok kesin, belirgin anılar; gözle görülecek şekilde başka bir insan olmuştum. Ondan sonra, zaten ben de buna gelmek istiyordum, ondan sonra bir daha hayatımda asla savaş üstüne, o anlar üstüne yazmadım; toplama kampları üstüne de, o birkaç sayfa dışında hiç yazmadım. Hiroşima'yı ısmarlamış olmasalardı, Hiroşima üstüne de bir şey yazmazdım, ve yazdığımda da, görüyorsunuz, Hiroşima'daki korkunç sayıda ölüme karşı ben, kendi uydurduğum tek bir aşkın ölümünü koydum. "Lol V. Stein'in Kendinden Geçışı"ni yakılıp yıkılmış bir ülkede yazabilirdim. "Vice-Consul"ü ("Konsolos Yardımcısı") de öyle, Küba'da, Kâbil'de, her yerde, evet evet, Kâbil'de yazabilirdim. Ama Rusya'da yazamam, hayır.

SİZ, ÖTEKİ, AYRILIĞIMIZDAKİ SİZ

Bir yandan bu şeyleri söylüyor, yazıyor, bir yandan da, gün olur, rastlantıyla *L'Equipe* ya da *Parisien*'den başka bir şey okursanız, diyelim bu şeyleri okursanız, bunların sizi, ötekini, ayrılığımızdaki sizi, hiç ilgilendirmeyeceğini biliyorum. Ama görüyorsunuz ya, artık

siz de, siz de benim için önemli değilsiniz. Ölülerle yaşanmaz. Ben de artık sizin, yöneticilerimizin kısıtılmış sessizliğine benzer sessizliğinizi işitmiyorum. Yüzüstü bıraktım sizi. İçime saldıgınız umutsuzluğa nice zamandır, çoktandır aldırmiyorum. Çözülmesi imkânsız, kısır bir toz zerresi haline geldi. Sizin sorumsuzluğunuzdan, namussuzluğunuzdan hâlâ etkilenen kimselere mevsim hastalığına yakalanmış gözüyle bakıyorum, ama geçecek olan bir hastalığa. Sizin varlığınız arzusun sonununkiyle bir, ölmekte olan ve yeryüzünde hiçbir gücün, ne denli büyük olursa olsun, bir an için bile geri getiremeyeceği bir arzusun tüyler ürpertici sonu. Ama görüyorsunuz ya, yine de sizi arıyorum, yine de size yazıyorum, on sekiz yaşında olsam nasıl olacaktıysa aynı öyle. Sınıfsal tarihinizin akışı içinde, insanlık hali bu, ölmüş ya da yitmiş olsaydınız da ben sizi yine arar, yine yazardım. Bizi ayıran uzaklık, tıpkı ölümün uzaklığı. Sizin için olan uzaklık da, benim için olan uzaklık da bir ve aynı. Nasıl siz onu aramızda el değmemiş haliyle saklamak istiyorsanız, işte ben de öyle, çıglıklarımle, seslenişlerimle örtüyorum onu. Sizin gibi ben de bu uzaklığın aşılamayacağını, kapatılamayacağını biliyorum. Sizinle aramızdaki fark, benim için bu olanaksızlığın pek öyle aldırılacak bir sorun olmamasında. O halde, görüyorsunuz ya, aynıyız. İkimiz de aynı şekilde duruyoruz kendi hanelerimizde, kendi kendimize tutkun olduğumuz kavruk topraklarımızda, ama ben çöllere *doğru*, tercihen çöl yönünde haykırıyorum.

SİNEMA YAPMAK

Sinemaya ulaşip ulaşmadığımı bilmem. Sinema yaptım. Profesyonellere sorarsanız, benim yaptığım sinemanın varlığı su götürür. Losey, kitabında metinlerimi göklere çıkarırken, filmlerimi de kıyasıya eleştirir, *Détruire, dit-elle*'den (*Yıkamak, Dedi Kadın*) nefret ettiğini söyler. Bana sorarsanız o şimdiye kadar *Yıkamak, Dedi Kadın*'ın tımağı olacak tek bir film bile yapmamıştır.

Bu, benim sinemamın, profesyonellerin sınırını geçemediğini de gösterir. Yine bunun gibi, profesyonellerin sinemasının da benim sınırlarımı geçemediğini. Ben onların sinemasını seyretmekle başladım işe, sonra kendi sinemamı yaptım ve giderek onlar önemini yitirdi. Profesyonelden, tıpkı tablo röprodüksiyonu yapar gibi sinemada yeniden üretenleri anlıyorum; sinema sanatçılarına, resim sanatçılarına karşıt olarak. Bu sinemanın alanını köşeye kısırlanmış insanlar doldurur; film çekememe korkusunun, milyonlar, milyarlar bulama-korkusunun titrettiği bir dünyadır bu dünya. Bu sinemaya göre bizler "onların" parasına el koyan hırsız uğursuz takımıyızdır. Son olarak televizyonda dediler ki –kim? bilmiyorum– kızgın bir adam: "*Kamyon*'u çekmesi için Duras'a para vermek demek, seyirciyi altı aylığına sinemadan uzaklaştırmak demektir." Ne övgü. Hoşuma gitti, doğru. Ancak, o adam yanılıyor, *Kamyon* için önceden hiç para almadım. Edebiyatta, "Kitabımı bitirmek için bana 220 milyonluk lazım," diyemezsiniz. Eğer kitap, en kötü koşullarda dahi olsa, yazılmamışsa bu onun pek yazılacak gibi bir şey olmadığını gösterir. Kitap yazılacaksa, en uğursuz koşullarda bile yazılır. Yazamamaya bahane edilen vakitsizlik, çok işinin olması filan, bunlar hemen hemen hiç doğru değildir. Sinemacılar için aynı gereklilik yoktur. Onlar konu ararlar. Önemli farklılıklardan biri de bu. Onlar hikâye ararlar. Hikâye önerilir; ya bir roman, ya da işin uzmanları tarafından yazılmış bir senaryo olur bu. Çoğunlukla böyle olur. Öneriler ölçülüp biçilir, ayrıntılı birer dökümü çıkarılır: üç cinayet, bir kanser, bir aşk, artı şu, şu oyuncular. Sonuç: 700 000 seyirci. Her şey bilgisayara geçirilir. Film yapılır. Sonuç: 600 000 seyirci. Fiyasko.

25 salon, bir buçuk milyon seyirci ile kitlesel bir başarıya ulaşan şu nicelik peşinde koşan sinemacılar, bizim sinemamıza, o hiç yanına uğramadıkları, kazancın arka çıkmadığı, tek bir salon, on bin seyirci ile kitlesel bir başarısızlığa uğrayan sinemaya karşı *tuhaf bir nostalji* beslerler. Onlar, aynı zamanda bizim yerimizi de tutmak, kendi yaptıklarının üstüne, bir de bizim yerimizi almak, sanki olabirmiş gibi, bizim o on bin seyircimizi de kapmak isterler. Oysa biz, ne olursa olsun onların yerini almak istemeyiz, zaten istesek de beceremeyiz. Nasıl o ilk seyircinin yanında varolmuşsak, onların da yanında varoluruz, varolma hakkımız onlarınkine eşittir. Ayrıca biz

birer ticari başarısızlık simgesi olduğumuz halde, öğrenciler bizim üstümüze, onların üstüne olduğundan daha fazla tez hazırlar; yine bazen, tezler gibi başka bazı yayınlar da bizi dikkate alır. Gündelik basının bizi yok saymaya çalışmasına karşın sürdürürüz film yapmayı. Nicelik sineması bunu kaldıramaz. Oysa biz unuturuz. Evet, sanki özgür bir seçilmiş gibi görünen yeni ve tuhaf bir başarısızlık nostaljisi boy gösteriyor. Bu nostaljinin yolu, bize karşı öfke ve hakaretten geçiyorsa da, nicelik sinemacılarındaki bir gelişmeye işaret ediyor. Artık tek amaç para değil, tam olarak o değil. Seyirci sayısı da değil. Kuşkusuz henüz çok uzaktan, başka bir şey belli belirsiz kendini göstermeye başlıyor; kendini üreteni yapayalnız bırakan, üretilmesiyle birlikte onu yüzüstü bırakıp gidiveren sinemanın sağladığı kazancın boş olduğu duygusu bu; sonra başka bir duygu daha var, bu da doğrudan doğruya kişiyle, onun kendine karşı sorumluluğuyla ilgili. Hatta bazı genç nicelik sinemacıları bizimle uğraşmaktan, hakkımızda kötü kötü konuşmaktan vazgeçip kendilerini de sanat sinemasına katıyorlar; kendilerine hem *auteur*, hem de piyasa adamı diyorlar; ama *successful*.^{*} Tavernier.

Şunu hatırlatayım, Raymond Queneau, Fransa'da bir kitabın kaderini tayin edenin ancak belli sayıda, iki-üç bin okur olduğunu ve –herkesten zor beğenen– bu okurların bazı kitapları tutması ya da tutmaması üzerine bunların Fransız Edebiyatı'na girdiğini ya da giremediğini söylüyordu. Bunlar olmasa, ne denli kalabalık olursa olsun, hiçbir okur kitlesinin onların yerini dolduramayacağını belirtiyordu. Sinemada da filmleri film yapan, herkese ve her şeye karşın filmlerin sinemaya girmesine ya da girememesine karar veren 10 000 seyirci bulunduğunu söyleyebiliriz. 2 000 ile 10 000 arasında değişen seyirciden oluşan bu kıyıda kalmış kesime, nicelik sinemacıları hiçbir zaman sahip olamayacaktır. Onların on milyon seyircisi olabilir, ne var ki, sözünü ettiğimiz o iki ila on bin seyirci onların arasında yer almayacaktır.

* Başarılı. –ç.n.

GODARD

Geçen yıl Godard benden, o zamanlar adı *Sauve qui peut (la vie)* (*Kaçan Kurtulur [Hayat]*) olan filminin kısa bir sekansında oynamamı istemişti. Ben oynamak değil ama, onunla kısa bir söyleşi yapmak istedim. Bunun üzerine beni çağırdı, 79 Ekiminde oluyor bu, gittim, Lozan'daydı görüşme; görüşme yerinin ve saatinin, her şeyin ayarlandığını söyledi. Beni bir okula götürdü; teneffüsün ya da derslerin başlama saatiydi, unuttum, öğrencilerin inip çıktığı tahatta bir merdivenin altındaydık. Söyleşiyi yaptık. Söylediklerinden hiçbir şey anlamıyordum. O da benim söylediklerimden bir şey anlamıyordu; bunun nedeni sadece okulun o cehennemi andıran gürültüsü değildi; neyse, bundan bir söyleşi çıktı. Sonunda güldü ve: "Bu yerde konuşmak için seni kaldırıp ta Paris'lerden buralara getirdim, düşünsene," dedi. Sonra birbirimizi daha iyi tanıdık galiba, ona kar-



şı büyük bir dostluk besliyordum. Galiba o zamana kadar onunla benim, sinemayla ilgili sorunlarımız birbirinin tersiydi, özellikle metin görüntü ilişkisi konusunda. Ama kimbilir, belki de değildir, bu onun ne diyeceğine de bağlı, bir şey diyecek olursa... Okuldan sonra bir arabanın içinde, ama şehirde dolaşan, giden bir arabanın içinde, kayıt yaptık. Bandı dinledim. Söylediklerimiz galiba zaman zaman, kırmızı ışıklarda, bayağı anlaşılıyor. Ayrıca Lozan'ın bir binadan öbürüne uzanan üst geçitleri hakkında da ilginç şeyler vardı yanılmıyorsa. Ben bunların güzel olduğunu söyledim. O da bu geçitlerden çok atlayan olduğunu söyledi. Sanki intihar etmek için mahsus yapılmış, dedim. Evet, dedi.

WOODY ALLEN CHAPLİN

Sinema konusunda çok bilgili olan siz *Cahiers du cinéma*'cılar, biraz da sizin düzeyinize çıkmak için, dün akşam *Annie Hall*'u gördüm. O anda pek hoşuma gitti, işte en uygun sözcük bu, çok "hoş" tu, sonra geçti. Ertesi sabah hiçbir şey kalmamıştı. Daha birkaç gün öncesine kadar hiçbir tanışıklığım olmayan Woody Allen sanırım çok düşünü-lüp taşınılmış bir sanattan yana; aynı şekilde, çok bölgesel, inceden inceye hesaplanmış, Chaplin'inkinden çok daha dar –alabildiğine dar– bir mizah anlayışı var Woody Allen'ın. Woody Allen neredeyse, orada kalıyor. Çevresinde hiçbir şey kıpırdamıyor, nesneler tüm farklılıklarıyla durup duruyorlar, onunla birlikte harekete geçmiyor-lar, hiçbir şeyi değiştirmiyor Woody Allen. Onun çevresinde New York da aynı. New York'u boydan boya katediyor, New York hep aynı. *Şehir Işıkları*'nda Chaplin mekânın bütününde yaşar. Her yanda yankılanır Chaplin. New York'ta ya da başka bir yerde, her nerede olursa olsun, Chaplin geçince, her şeyde onun yankısı kalır. Her şey Chaplin'dir. Tüm kent, kentler, sokaklar. Chaplin geçince her şey Chaplin olur. O susan adam olur. Chaplin tek bir numarada, tek bir oyundadır; sanki tek bir kez, tek bir sessizlik, tek bir aşk, dermiş gi-bi. Bu oyun da yine tek bir yerde geçer ama, uçsuz bucaksız bir yer-

de. Burası, bütünüyle Chaplin'in yeridir. Chaplin oynarken, kendine ait olan hiçbir şeyi saklı tutmaz, yedekte bırakmaz. Sahip olduğu her şeyi o anda oyununa katar. Onun yanında Woody Allen cimrinin, elisikinin teki. Birtakım numaraları, oldukça başarılı sahneleri, son derece yapmacıklı, son derece ölçülüp biçilmiş, çok yerel, çok "gerçek hayattan alınma" ve aslında iyi hazırlanmış birtakım "gag"leri var. Aynı "parizyenizm" gibi bu da son yılların "new yorkizm"i. *Annie Hall*'da New York'u göremedim, bir yaşam tarzını gördüm; öyle, New York'tayken tanıdığıma benzer bir tarz, oldukça kasvetli, ama oldum bittim New York-Babylone tarzı değil. Sonra *Annie Hall*'da aşk yalnızca "gag"lere bir bahane oluşturuyor, işte bu olmaz. Woody Allen'in sefaleti burada, bir alay etme, çekiştirme, zarar verme, kabalasma tarzını sürekli öne çıkarmasında, *monden* bir edayla, sürekli buna başvurmasında. Bir an tereddüt ettim ama Woody Allen hakkında bu şekilde konuşmak umurumda değil. Zaten eleştirmenler onu göklere çıkarıyor, artık hiçbir şey ulaşamaz ona. Tuhaf ama, oyunundan ve söyleşilerinden korkunç biri olsa gerek, hayatta hiçbir şeyi sevmemiş olsa gerek diye bir çıkarsama yaptım. Sonuçta oyuncularda her şeyi görüyor insan, bütün arka planı. Keskin görüş.

Chaplin'in gezginliği coğrafi sınır tanımaz. Woody Allen'inki Kuzey Amerika, N.Y., Manhattan'la sınırlı. Chaplin, Avrupa'daki Yahudi kıtasını da beraberinde sürükler. Başka deyişle, nerede olursa olsun o, oranın insanı değildir. Woody Allen, New York'ta son derece rahat. Yahudi sanatçılarda –Kazan'da sonsuz– görülen o bir çeşit sınırsız, yitik boyutu onda bulamadım. Woody Allen, dikiş izleri görünen yamalı parçalara benziyor. Dikişlerini görüyorum; halbuki Chaplin'de hiçbir şey görmüyorum, düz bir çizgi görüyorum, dünyayı saran güven dolu bir bakış görüyorum. Sonra, karşılığında Chaplin'in o hüznü. Evet, kaçıışı olmayan bir bağımlılık ağına düşmüş hayvanın hüznüne benzer bir hüznün. Daha baştan, hakkında yapılacak bütün yorumların, bütün siyasi ısrarların önüne geçen, hepsini geri püskürten bir yazgısı var bu hayvanın.



5 OCAK 1980 AKTÜALİTE

Bu *Cahiers du cinéma*'cılarının beni istediğim konuda konuşmakta serbest bırakması ne iyi. Bugün 5 Ocak 1980, televizyonda Juquin ile Marchais'nin Afganistan'ın işgaliyle ilgili konuşmasını izledim. Gözlerinden, Sovyetler'in yayılması isteği okunuyor, bu istek sezi-liyordu. Korku, yeni terfi ettikleri yerin hakkını verememe korkusu değilse elbette, ama sanmam. Şimdiye dek sürekli bir rahatsızlık, ikili bir oyun vardı, ama bugün artık bunun arkasında yatanın ne ol-duğu anlaşıldı. Gülümseniyor, halkların kendi kaderini tayin etme özgürlüğünden bahsediliyordu. Buyrun. Sırt çevirdiklerini gördük, kuklalar gibi. İyi. Rezil kimliklerini, işbirlikçi kimliklerini ortaya çıkarmak için Afganistan'ın işgali gerekiyormuş.

ARTIK HİÇBİR ŞEY YOK.
HER ŞEY HÂLÂ BURADA
VE ARTIK HİÇBİR ŞEY YOK

Artık rastlaşılabilecek sokaklar yok, her yerde bir kalabalık ama kimse yok, artık küçük yerleşim merkezleri yok, köyler yok, artık otoyollar var, caddeler, sokaklar yok, kentler toprak yüzeyinden siliniyor, havaya dikiliyor, yol kenarlarında duvar gibi yükseliyor, artık denize, kente, ormana açılan kapılar yok, kaçmak için çıkış yok, bütün kapılar korkunun üstüne kapanıyor, siyasi korkunun, nükleer korkunun, yağma, şiddet, bıçak, ölüm korkusunun, hayat hakkında kararı ölüm korkusu veriyor artık, yiyecek korkusu, yol korkusu, tatil korkusu, devlet adamı ve hırsız uğursuz korkusu, devlet adamı korkusu gibi polis korkusu da, hırsız uğursuz korkusu gibi devlet adamı korkusu da; artık nereye gideceğimizi, nerede duracağımızı bilemiyoruz, bir otomobil altı yedi kişilik yer tutuyor, otomobil nüfusumuz üç yüz milyona ulaşıyor, Hindistan'ın nüfusuyla aynı hızda artıyor, yeni bir saçmalık başlıyor, gözümüzün önünde oluyor, burada, dışarda, önde arkada çevrede, sanki insan tarafından değil de, ilahi bir güç tarafından gönderiliyor, apaçık varlığı öylesine çözülmez görünüyor, artık sınırlar değişmiyor, artık nüfus hareketleri olmuyor, el emeğinin yer değiştirme hareketleri oluyor, Japon hareketleri oluyor, ama artık savaş olmuyor, çok az şey oluyor, çok çok çok az, güncelliğin, kişiyle dünya arasındaki eşanlılığın ortadan çekilmesi giderek kendini daha çok hissettiriyor, doğru, bazen değiştiriyoruz ama bu çok nadir oluyor, hem zaten çamaşır makinesini mi, neyi değiştirdiğimizi de bilmiyoruz, artık insanlar neyin çağdaşı olduklarını bilmiyorlar, hem de kendi ulusları içinde, onlara futbol, rock, sinema, sonsuz bekleyiş kalıyor, bir filmde kısıtlanmış korkuyu görmek için sinemaya gidiyorlar, çoğu, yaşamının öbür yanım, kişisel serüven, yalnızlık serüveni denen serüveni kaybetmiş, her şey tersine dönmüş, çanta hırsızları, para dinleri, yeni felsefeler, uyuşturucuların ortasında çizgi roman okuyan ihtiyarlar görüyorsu-

nuz, artık aşka hiç rastlanmıyor, törelerin serbestleştğini görüyorsunuz, çok çok can sıkıcı ama gereklidir herhalde, kimbilir, artık yaşamımızın başındaki o büyük aşk ihanetlerine, o dramlara, dramlara, trajedilere, yaşamın üstünden esen ve hoop, her şeyi silip süpüreren o kasırgalara rastlanmıyor, şimdi bakıyorsun, bunlardan geriye bir şey kalmamış, her yerde bir nezaket, böylesi iyi, bir anlayışlılık, her yerde, sonra şu işe bak, petrol kalmamış, petrol, şampanya kadar pahalı, şampanya otomobil kadar pahalı, artık evden hiç bahsetmeyelim, bütün bunlar gibi o da pahalı, eh artık senin elinden bir şey gelmez, her şey bambaşka ama yine de her şey var, hâlâ, her şey, bi bak görürsün, ama annıyo musun, ne varsa artık, hepsi, olduğu için, sonuçta hiçbir şey yok, halbuki dediğim gibi, yine de her şey var, eskiden daha iyiydi, öbür türlüydü, daha mantıklıydı, hiçbir şey yoktu ama bundan başka şey olmadığı için de aslında her şey vardı.



HAVAGAZI, ELEKTRİK

Bence bugünkü kuşaklar iktidar düşüncesine, iktidara boyun eğme düşüncesine öylesine alışmışlar ki, başka her alanda da bunun geçerli olduğunu, bu olgunun, insanlık tarihiyle atbaşı giden olgular arasında yer aldığını sanıyorlar. Böyle olduğunu ve hep böyle olacağını. Tıpkı polisle iktidar gibi, tıpkı iktidarla polis gibi, kadın-erkek ilişkileri, vergi mükellefiyeti, nezle, grip, zorunlu tatiller, posta hizmetleri, havagazı, elektrik gibi. Çoğuna göre, Sovyet Rusya da, FKP de, dehşete ayrılan yere istediği gibi kurulabilir; madem ki o yeri hiç boş bırakmamak gerekiyor... Biliyor musunuz, ben buna oldukça katılıyorum.

İYİ HABER

Bu kez, artık *Moderato Cantabile*'nin bütün haklarını, filmi yeniden satın alan *Promotion Artistique de Films* yapım şirketine bırakmaya karar verdim. Yazıldı, telefon edildi. Bundan böyle filmin hakları benim, ya da ölümünden sonra, oğlumun onayını alan herkese açık. İşte bu kadar. Daha genç olsaydım, *Moderato Cantabile*'yi senaryosuz, sırf kitaptan yeniden çekerdim. Gérard Jarlot ile hazırladığımız senaryo kötüydü, yanılttı; Peter Brook'un sahneye koyma çalışması da öyle. Jarlot her şeyi ayrım gözetmeksizin yüzeyle çıkarıyordu. Her şey olduğu gibi sayfanın yüzeyindeydi. Peter Brook'un sahneye koyma çalışması da öyleydi.

GECE FİLMLERİ

Filmler vardır, kalıcıdır; filmler vardır, seyredildikten sonraki saatler içinde yok olur gider. Ben sinemaya gidip gitmediğimi buradan anlarım: bir önceki gün gördüğüm film, ertesi gün bende nasıl bir

kılığa bürünmüşse, ne hale girmişse, gördüğüm film odur.

Bazen bir film kendini iki ay sonra duyurur. Filmlerin çoğu kaybolur gider. Bir daha yerinden hiç kıpırdamayan filmler de vardır; benim için gördüğüm günden bugüne dek bir sevinç kaynağı olan ilk *American Graffiti* (*Amerikan Duvar Yazısı*) örneğindeki gibi; nasıl "müzik" diyorsak öyle: "sinema".

TELEVİZYON CİHAZI

Demek, yine. Her gün, her yerde artıyor. Televizyon hastalığı. Televizyon cihazı pis. Bir ev eşyası haline geliyor, ama eski ve pis, eski bir tencereye, bir bulaşık çukuruna dönüşüyor. Çok zamandır görüyor, duyuyoruz onları. Evlerimize giriyor, bize görünüyorlar. Televizyonu açıyoruz, işte, oradalar; kapatıyoruz. Zavallı cihazı yeniden açıyoruz, işte bir tane daha. Başları doğal büyüklükte görünüyor, boyunlarını uzatarak bakıyorlar bize, o zaman onları engellemek için önlerinde duruyoruz, kapatıyoruz. Hepimize, "aramızda derin, gizli bir işbirliği var" dercesine, o birbirinin aynı gülücükleri yolluyorlar. Yine hep aynı olan, o insanı altüst eden ikna kabiliyetleriyle, hiç tartışmasız kabul etmemizi bekledikleri bir söylemi, aynı pozlar içinde, aynı *zoom*'larla yolluyorlar bize; sonra Fransa'dan, yaşam düzeyinden, Olimpiyat Oyunları'ndan bahsedecek olan bir başkasının sırası gelince, kalkıp gidiyorlar; bu arada biz bir dişlerinin eksik olduğunu, nezle ya da grip olduklarım, Cardin kostümlerini, temiz tırnaklarım, Périgord'daki şatoyu görüyoruz. Yalanı görüyoruz; hepimiz; nefes alır gibi yalan söyleyişlerini görüyoruz; hepimiz görüyoruz; o kadar çok görüyoruz ki, artık görmüyoruz. Yalan söylemek için çıkıyorlar oraya. Söyleyecek yalanları her zamankinden fazla olunca, televizyona, gelip onları göstermesini emrediyorlar. Biz biliyoruz, onları nasıl görüyorsak, hepsini, televizyonda onların yalanlarını da keza öyle görüyoruz. Bir mevki sahibi olanlar var, bir de onların yorumunu yapanlar, çöpçüleri. Fransızcayı konuşma biçimleri aynı, bazen karıştırıyor insan. Ne ahır! Bazılarını tercih edi-

yoruz, genelde, gece televizyonuna çıkanları, sabaha karşı çıkanları, çünkü çok yorgun oluyorlar. Ama hakkında konuştuıkları şeyler üstünde ne kadar da tuhaf bir etkileri var. Onların konuştuğu yerde artık ne kitap bitiyor ne de film; ne bir insan kalıyor ne de sıradan, gündelik bir olay. Yalnızca temsili durumlar kalıyor. Çok esrarengiz. Artık yalnız onlar değil, belki cihaz da aynı durumda, yanına yaklaştıkları her şeye bir değersizlik bulaştırdıklarına inanası geliyor insanın. Ne var ki, ortalıkta görünmeleriyle birlikte, onların görüntüsüyle, bu görüntüyü seyreden bizlerin arasında derhal ekranın yükselmesi bir oluyor. Sanki bir renk değişikliği oluyor; cihazın rengi griye, gri hastalığına çalarmış gibi.

Bazen, bunu da söylememiz gerekir, ne zevk, koca Havai balinaları geçiyor o civardan ve bunları kovalıyor. Bazen de yavru foklar; bir tuhaflar, rengârenk boyanmışlar; Kanadalı gençlerin dâhiyane bir buluşu bu, kürklerini kullanılmaz hale getirip, onları korkunç bir katliamdan kurtarmak için fokları çıkmaz boyalarla boyuyorlar.

KORİDORDA OTURAN ADAM

Bu metni, bunun ilk halini, *Hiroşima Sevgilim*'in (*Hiroshima mon amour*) senaryosunu yazdığım yıl yazmış olmalıyım. "Beni öldürüyorsun, beni mutlu ediyorsun" cümlesi ilk kez bu metinde geçiyordu. Birine yazdım bunu. On yıl sonra, altı yüz bin eski frank karşılığında bir İngiliz yayıncıya sattım. İngilizceye çevrilip Londra'da ya da New York'ta, altında imzam olmadan basılmıştır herhalde, bilmiyorum, hiç ilgilenmedim. Birçok kez yeniden yazmak için uğraştım ama başaramadım. Gerçekten de bu ilk halinde, evin çevresindeki doğa, anlatılan olaylara eşlik etmenin ötesine gitmiyordu; olayları çevreleyen ama süreklilik kazandırmayan bir Akdeniz doğasıydı. Benim için, insanlar gibi evin kendi de dayanılmaz hale gelen bir soyutlanmışlık içinde kalıyordu. Uzun süre, bu mekânı nasıl büyütebileceğimi, dahası bunu başka bir yerde, uzakta, başka bir şeyin içinde nasıl *yeniden ele alabileceğimi* düşündüm durdum. Sonra, şu

sıralar, Aurélia'lardan sonra nasıl yapmam gerektiğini doğal bir şekilde buldum. Önce manzaranın sınırsız genişliğini buldum. Sonra aşkı. İlk metinde aşka yer yoktu. Sonra âşıkların soyutlanmamış olduklarını, görüldüklerini—kuşkusuz bendim onları gören— ve bu görülme durumunun söylendiğini, söylenmesi gerektiğini, olaylara yedirilmesi gerektiğini buldum. Sonra orgazma ulaşıldığını; oysa metnin ilk halinde yoktu bu. Sonuçta, "Koridorda Oturan Adam" ("L'Homme assis dans le couloir"), değişmeden kalan beş-on sözcüğün dışında bütünüyle yeniden yazıldı. Metni buraya, *Cahiers du cinéma*'nın bu sayısına koymak istiyordum, dostlar öyle yapmamamı söylediler; ben de Jérôme Lindon'a yolladım.





KORKUDAN YAPILMA ADAM

Maskaralıklar sona erince, korkudan yapılma adamı göreceğiz, boş kafalı adamı, Kâbil ve Prag'dakini. Elde ettiler o insanı sonunda. Korkan insan bu. Çin'de olduğundan, balta girmemiş ormanlarda, kabaran denizde olduğundan çok daha fazla korkan insan. Dünyanın en fazla kâr getiren askeri, bu insan. Bütünüyle, kendi üstünde korku yaratanların insafına kalmış.

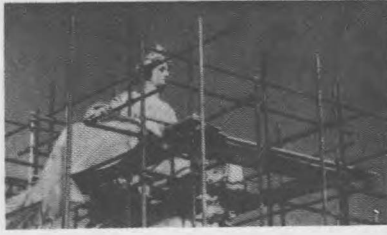
Neden, diye düşünüyorsunuz; insanın, dünyanın bütününe sahip olmayı istemek de niye? Anlamıyorsunuz. Amaçları *nereye* varmaktır; Avrupa'yı egemenlikleri altına almak onlara ne kazandırır, anlamıyorsunuz. Sakinleştirici ilaçların etkisi altındaki biriyle karşı karşıya hissediyorsunuz kendinizi. Onların sakinleştiricileri, *valium*'ları, *luminal*'leri de ABD kıtası, ABD korkusu. Bu korku, kendilerinin etrafa saldıkları korkudan başka bir korku. Dünyanın bütünü üstünde, dünyanın kanını kurutacak bir üstünlüğe sahip olamama korkusu bu; her yeri Polonya'ya benzetememe korkusu. Onların korkusu, yeterince korku yaratamamak. Ne var ki, etrafa saçtıkları korkunun, bu okyanusu andıran kıta karşısında da egemen olmasını sağlayacak güçten yoksunlar. Bu noktada onların korkusu, öldürme korkusu değil, tersine öldürememe korkusu. ABD'nin karşısında onlar, 1941 yılında Hitler Almanyası kendi ülkelerinin karşısında neydiyse, öyleler. Ancak, şimdiki halde, kesinlikle gidici değil; sorun yenilme sorunu değil, aşılması imkânsız coğrafi bir engel. Böylece, acılarıyla, belki de tek acılarıyla, yok edememe acısının yeryüzünde aldığı biçimle karşı karşıya buluyorlar kendilerini.

Ancak, kuşkusuz onlar da bunu daha şimdiden hissediyorlardır, korkuyu üretmenin tarihi çöküyor, çözülüyor artık. Korkunun coğ-

rafya karşısındaki güçsüzlüğü, şimdi kendisine yeni ve önüne geçilmez bir şey karşısındaki güçsüzlük de eklenince iki katına çıkıyor. Ona bakmakta olanların gözünde Sovyet Rusya'nın aldığı yeni görünüm bu. Burunlarının ucunu görmemekte dehşet verici bir yol katetmiş de olsalar, liderler, hanedanlar, artık herhalde, önlerinde pek fazla kimsenin kalmadığını, artık işlerinin eskisinden zor olduğunu görüyor olmalılar. Bana sorarsanız, etrafa saçtıkları o eski korkuyu yeniden toplamak, alevlendirmek için gittiler Kâbil'e; ne var ki, orada bile o eski korku alışkın oldukları şekilde karşılık vermedi onlara. Afgan köylüsü, Sovyet askerine ateş açma cesaretini gösterdi; arkasında tüm özgürlük enternasyonalı vardı. Bana kalırsa, artık en kötüsünü görmeye başlamaları gerekir; ellerinde sömürge olarak kala kala bir tek gulag'ın kalacağını. Bu olanlar sonun hızla yaklaştığı anlamına gelmiyor, daha yüz yıl sürebilir; Sovyet Rusya'da artık yeni hiçbir şeyin başlamayacağı, zaten varolanın da çoktan tükenmeye yüz tuttuğu anlamına geliyor.

Bir yenilik de şu: Dünyadaki insanlar Sovyet Rusya hakkındaki bilgilerini kendi yöneticilerinden almadılar, çünkü yöneticilerin hepsinde de, itiraf edemedikleri bir Sovyet insanını yola getirme özlemi vardı. Hayır, insanlar asıl bu dolandırıcılara rağmen ve onların karşısında gördüler her şeyin ne yönde gelişmekte olduğunu; ta başından günümüze dek; gördüler ki, tarih düşünceyle birlikte başlamıştır, düşüncenin ilk yıllarındaki o harikulade saydamlıkla, düşünce uygulamaya konmadan çok önce başlamıştır; çarkın döndürülmesinden çok önce. Geleceğin insanının göz kamaştırıcı parlaklığıyla, düşüncenin aynı parlaklığa sahip olduğu dönemde. İnsanlar biliyorlar, her şeyin temelinde yatan budur, bu rastlaşma, olanca varlığıyla kötülük.





RENOİR. BRESSON. COCTEAU. TATİ.

Renoir?

Bana çocukluğumdaki ileri kır karakollarını hatırlattığı için özellikle sevdiğim bir filmi var. *Le Fleuve (Irmak)* filmi. Oradaki şiir yazan kızı sevmem, ama yılanı arayan çocuğu severim. Ganj'a inen bayırları, verandaları, siestaları, bahçeleri severim. Filmdeki Hintlileri sevmem. Onları göstermenin bir anlamı yok. Her yerde rastlanan o inceliği, nezaketi de sevmem. Renoir'da aşk çok yapmacıklıdır. *La Règle du jeu (Oyunun Kuralı)* benim gözümde buna, ağır aksak, ölçülü bir dansa dönüşen arzuya bir örnek. En iyi ihtimalle çehre değiştiriyor – galiba hizmetçilerde. Pek iyi hatırlayamıyorum.

Bresson? Cocteau?

Bresson çok büyük bir yönetmen; gelmiş geçmiş yönetmenlerin en büyüklerinden biri. *Pickpocket (Yankesici)*, *Au Hasard Balthazar (Rasgele Balthazar)* tek başına tüm bir sinemanın yerini doldurabilir. Cocteau'yu çok az tanırım. Onun hakkında pek söyleyebileceğim bir şey yok, çünkü hiç düşünmedim. Cocteau sanırım çok güzel, ama benden başkalarına göre. Bunlar daha sinemadan söz açar açmaz Cocteau'yu sevdiklerini anlarım.

Tati?

Kesinlikle hayranım. Bence dünyanın belki de en büyük sinemacısı. *Playtime (Oyun Vakti)* akıl almaz bir film; modern zaman üstüne çevrilmiş en büyük film. "Kaybolan Zaman Peşinde" düzlemine benzer bir düzlemde; öte yandan site ölçeğinde de "halkın kendisi oynuyor" diyebileceğimiz tek örnektir. Film sanırım bu yüz-

den iş yapmadı; halk bir soyutlamadır ve kaderine terk edilmiş kişinin hikâyesini her şeyden çok sever.

Bununla birlikte, Tati bana Bresson'un filmlerindeki kadar kendi mekânımda olduğum duygusunu vermez. Benim için Bresson'un acıya kadar yolu vardır. Tati'nin sevince kadar. Ancak, kuşkusuz Tati benden, Bresson'a göre daha az şeyi alıp götürür, daha az şeyi sürükler. Şu tarz bir eleştiri başlatmamız gerekir: Filmden zamandışı bir şekilde bahsedeceğimize filmin karşısında biz, kendimizden söz edelim. *The Night of the Hunter*'ı (*Avcının Gecesi*), *Ordet*'i (*Tanrı'nın Sözü*), *Şehir Işıkları*'m beşinci kez yeniden görürken, her seferinde kendimi bunların karşısında yenilenmiş hissediyor, aynı zamanda da, hayatımın geçen yılları içinde hep neysem o kalmış olmama bakıp hayranlık duyuyorum.

Duras?

Duras'ın her şeyini sevmem; *India Song*'u, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*'i (*Kalküta Çölünde Venedik'teki Adı*), *Kamyon*'u, bir de şimdi *Aurélia Steiner*'i seviyorum; bunların şimdiye dek sinemada yapılmış en önemli birkaç şeyden biri olduğunu biliyorum.

Godard?

En büyüklerden biri. Dünya sinemasında en büyük değişikliğe önayak olan sinemacı.

Bergman?

Hayır. İlk filmlerinden bazılarını severdim, *Panayır Şafağı* gibi, ama başka türlü; hayır, artık sevmiyorum, Bergman'ı sevmiyorum. Bakıyorum da, sevdiğimi sanırken de aslında hiç sevmemişim. *Persona*, *Sessizlik*; boş laf bunlar. Hocalar sınıfta, "İyi yazılmış ama..." derler ya. Bergman, Amerikalılara ve sinema konusunda kültürlü görünmeye çalışan, edebiyatı, sanat eserlerini "güzel şeyleri" nasıl seviyorlarsa, sinemayı da öyle sevdiklerine herkesi inandırmak isteyen belli bir tür Fransız seyircisine sunulan büyük yönetmen imajıdır. Bunlar Bergman'da kalırlar. Amerikalılar Dreyer'i hiçbir zaman gösterim programlarına almamışlardır. Bu yüzden Bergman'ı Dreyer sanırlar, elmayı armut. İnsan aynı anda hem Bergman'ı hem de Dreyer'i sevemez; mümkün değil bu.

RACİNE, DİDEROT

Artık hiçbirimiz, sanatçıların bir zamanlar nasıl bir söyleyişe sahip olduğunu bilmiyoruz. Ne Racine'in. Ne Pascal'ın. Ne Diderot'nun. Ne Shakespeare'in. Ne de Bach'ın. Tiyatroda etkiyi yaratmak için uyulan ilkeler beni hep gerisin geriye kaçırmıştır: "Hızlı gidin, uzatmayın, gereksiz sürelerden kaçının, dosdoğru hedefe ilerleyin." Hedefe gelince: "Seyircinin sıkılmaya vakti olmasın." Gerçekten de öylesine vakit yoktur ki, seyirci, karşısında olup bitenleri anlayamadan tiyatrodan çıkar. Peter Brook'un sahneye koyduğu *Ubu Roi*'da (*Kral Übü*) metnin çok hızlı söylenmesi bir yana, üstelik sözcükler de iyi telaffuz edilmiyordu. Jarry'nin sözcüklerinden pek azı duyuluyordu. Biraz acayıptı. Peter Brook, herhalde metni pek önemsiz bulduğu için olacak, boşluğunu doldurmak için, okul müsameresinin başı gibi oyunun önünde koşturup duruyordu. Jarry'yi sahneye koysunlar, söyledikleri duyulmasın. Bérénice örneğin, düşünsenize; ama öyleydi, onuncusunda duyulduğu kadarıyla.

ELEŞTİRİ

Kendine bir yer tutturmuş olan sinema eleştirmenleri, bana kalırsa, artık pahaliya çıkmış filmlerden başkasıyla ilgilenmemekte. Bir filmin kötü olduğunu söyleyecekleri zaman bile, film pahaliya mal olmuşsa, dolu dolu üç sütunda söylüyorlar bunu. Yazıların uzunluğundan filmlerin pahaliya çıktığını anlıyorsunuz.

Evet, sanırım bu doğru, günümüzde eleştiri, basın ataşelerinin yedeğinde gitmekte, onların yaptığı işe kesinlikle bağımlı.

Evet, *Le Matin* için, *Le Monde* için geçerli bu – Claire Devarrieux hariç. Hatta şimdi *Télérama* için bile geçerli. Tek istisna *Libération*. Şimdi artık bir film üstüne iki sayfa yazı yazılmışsa, o filmin bütçesi milyarı aşıyor demektir. Çok az eleştirmen gelip *Aurélia Steiner*'i gördü. Bütçesi yetmiyordu. Bunun bilinçli yapıldığım sanmam, burada okuyunca şaşıracaklar. Ama öyle, artık ucuz filmler için yerlerinden kıpırdamaya zahmet etmiyorlar. Belki de onlara tatilde gitmeyi düşünüyorlardır.

Bu çok önemli. Para insanları eskisinden çok daha fazla etkiliyor.

Film keşfetmeyi bir yana bıraktılar artık. Devarrieux'yle Cournot hariç; onlar gerçekten serbestler, her şeyi de görüyorlar; ötekiler artık seyretme zevki için seyretmiyor filmleri.

Belki, eleştirmenler de artık belli bir bezginlik içindeler. Bir ke-re çok fazla film var. Hem sonra "avangard", "marjinal" denen filmler eleştirmenlerin çoğunu şimdiye kadar hep hayal kırıklığına uğrattı. Ben, Siclier'de bunu gördüm; o kesinlikle içten.

Doğru, şimdi eğlenmek için şunu hayal edelim; kendine bir yer tutturmuş olan eleştirmenlerden üç-dört tanesinin beş milyon eski franga mal olan *Aurélia Steiner Vancouver*'in basın mensupları için düzenlenen gösterimine gittiğini hayal edelim. Olacak iş değil. Bunun için onlara kızmıyorum, ama ekiplerini iki katına çıkarırsınlar. Bir sinema eleştirmeni olarak, nasıl olur da önemli olduğunu duydukları bir filme gitmezler? Anlaşılır gibi değil. Hiç tanımadığım birkaç eleştirmen var, onlar gayet sadık, ben ne çıkarırsam çıkarayım, ister film olsun, ister kitap, oradalar. Yaptığım işi yerin dibine batırmaya çalışıyorlar, ama canla başla. İsimlerini öğreniyorum, sonra unutuyorum. Onlar unutmuyorlar. Gelip görüyorlar, okuyorlar, unutmuyorlar. Epeydir, yıllar var ki bu böyle sürüp gidiyor. Bu insanlar kendilerine ilke olarak tutunacakları bir nefret arıyorlar, öyle değil mi?

Evet, bu öteden beri var...

Kendi kişiliklerini doğrulamak için, öyle değil mi? Çünkü kararını önceden vermiş olmasa, görmeden, okumadan önce, insan bu kadar kesin ve sürekli bir biçimde nefret edemez, değil mi?



20 MAYIS 1968:
ÖĞRENCİ-YAZAR EYLEM KOMİTESİ'NİN
DOĞUŞU ÜZERİNE SİYASİ BİR METİN

Tek bir kez altmış kişiyiz. 20 Mayıs günü Sorbonne'da, Felsefe kütüphanesinin bir salonunda. Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi Kurulu Meclisi toplantısı. Bunlardan on beşi ünlü: yazarlar, gazeteciler, olayı kaydeden televizyoncular, öğretim görevlileri, yazarlar, gazeteciler, olayı kaydeden televizyoncular. Geriye kalan kırkı değil: yazarlar, gazeteciler, öğrenciler, toplumbilimciler, toplumbilimciler...

Kararlar oybirliğiyle alınıyor. Özellikle de bir ORTF* boykotu.

Çok sık, söz almak için araya girenler oluyor. Bunlar arasında en büyük saygıyı olayı kaydeden televizyoncular görüyor. Ötekilerin çoğu işitilmiyor. Peş peşe iki başkan seçiliyor. Bir üçüncüsünü seçmek gereksiz görünüyor.

Defalarca, "herkesin söz alması gerektiği" söyleniyor. Sonuçta altı-yedi kişi söz alabiliyor, olayı kaydeden televizyoncularla öğrenciler de buna dahil. Öğrenciler dahil, çünkü onlar Meclis'in gidişatını sert bir dille eleştiriyorlar. Televizyoncular dahil, çünkü onlar Televizyon'dan konuşuyorlar.

Öyle olsun. Tasarılar hazırlanıyor, genellikle en ince ayrıntısına kadar. Komisyonlar seçiliyor. Bir sekreterlik kuruluyor. Gün boyu aralıksız faaliyet göstermesi için gereken neyse yapılacak.

Her yerden iyi niyet fışkırıyor, iyi niyetini her yerde kabul ettiriyor.

Komisyonlar asla toplanamayacak. Hemen oracıkta, şaşırtıcı bir süratle sekreterliğe adaylığını koyan, sürekli faaliyet göstermesi için elinden geleni yapacağını garanti eden bir sürü insan bir daha ya hiç gelmeyecek ya da nadiren uğrayacak toplantılara. Ne sekreterlik yerine getirilecek, ne de süreklilik.

En heveslileri en çabuk cayacak. Çoğunun yüzünü ancak bir kez

* Office de Radio-Télévision Française: Fransa Radyo Evi. -ç.n.

göreceğiz, o da şimdi. Ertesi gün, durum ilk kez açıklığa kavuşmaya başlıyor.

Altmış beş kişiden yirmi beşi geliyor yeniden. Aralarında hiç televizyoncu yok. Toplumbilimciler, hâlâ oradalar. Yazarlar da öyle, bir önceki güne göre daha az ünlü olanları. Öğrenciler, evet. Gazeteciler, bitti.

Sözler daha alçaktan. Söylem uzaklaşıyor.

Birkaç gün boyunca bir ortalama tutturuluyor: Her akşam on beş-yirmi kişi geliyor Öğrenci-Yazar Komitesi'nin toplantılarına. Gelenler hep aynı kişiler değil. Üç-dört tanesinin dışında.

Bunlar, Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi'nin temelini oluşturuyorlar. Bunların kararlaştırılan saatte, kararlaştırılan yerleri somut olarak almasıyla Komite meydana geliyor.

Üç günün sonunda –o sırada Komite Censier'ye taşınıyor– durum yeni bir açıklık kazanıyor. Birtakım yazarlar birleşip Edebiyatçılar Derneği'ni ele geçirerek komiteden ayrılıyorlar ve kapalı kapıların ardında, gerçek anlamında yazarı ele alacak olan ve kendi kendini nihayet rolü, konumu, çıkarları açısından, yine kapalı kapılar ardında, yarası olan "söz" hakkında sorgulayacak bir Edebiyatçılar Birliği kuruyorlar.

Büyük önemi olan bu ayrılık yazarları yazarlardan koparıyor.

Kuramsal olarak da olsa –içlerinden, yaklaşık otuz kişiden üç ya da dört tanesi Komite'ye geliyordu– bu ayrılık Komite'nin bazı üyelerini birkaç saat sürecek olan bir şaşkınlığa boğuyor. Önce üç-dört kişinin ve daha sonra birkaç kişinin dışında.

Yine yaklaşık on beş gün kadar Sorbonne'dakiyle aynı ortalama tutturuluyor.

Üç-dört kişiden yediye, sekize çıkan bir grup çevresinde dolaşan gitmeler, gelmelerle Komite her akşam sayısal olarak besleniyor.

İki-üç öğrenci, denetleyici olarak, düzensiz şekilde gidip geliyor. Bu dönem boyunca hep büyük bir dikkatle kulak veriliyor onlara. Sonra giderek dikkat azalıyor.

Kimi kez, daha önce hiç görmediğimiz biri geliyor, peşpeşe sekiz gün gelmeye devam ediyor, sonra bir daha gelmiyor.

Kimi kez, daha önce hiç görmediğimiz biri geliyor, sonra bir daha hep geliyor.

Kimi kez, daha önce hiç görmediğimiz biri geliyor –nereye geldiğini sanıyor?– oturup gazete okuyor ve bir daha hiç görünmemek üzere ortadan kayboluyor.

Kimi kez, daha önce bir ya da birkaç kez gördüğümüz biri geliyor.

Kimi kez, daha önce hiç görmediğimiz biri geliyor, birkaç gün sonra yeniden geliyor, sonra giderek kısalan aralıklarla gelmeye başlıyor, sonra birden kalıyor.

Çoğu kez, gelenler tek bir kere için geliyor. Biri geliyor, bakınıyor, bazen dinliyor, ortadan kayboluyor. Kimi kez, biri geliyor, el yazması bir şiir bırakıyor ya da bir şiir okuyor. İsviçre'ye, Montreuil'e geri dönüyor.

Bir ay geçiyor. Artık gelmeyenler göze batmaya başlıyor: Komite yerine oturdu.

Bazılarını kaçırın nedenlerle, ötekilerin kalmasına yol açanlar genelde aynı.

Bunların en başında gelen, Komite'yi oluşturan kitle. Her türlü çözümleme çabasına karşı direniyor. Burada rastlantının payı, bir dört yol ağzındaki kadar. İçine düştükleri "çevre"ye bir etiket yakıştıramayan, bu karışımın "nedenini" de çıkaramayan yeniler kaçıyorlar.

Öteki neden –ki bu daha kısa sürede etkisini gösteriyor– doğru-
dan doğruya Komite'nin faaliyetiyle ilgili.

Her gün, saatlerce, manyakça denebilecek bir hırsla Komite ortak metinler hazırlıyor. Genelde yeniler buna bir seferden fazla dayanamıyorlar.

Komite gidenlere karşı ilgisiz, bıkmadan, habire metin üretmeye devam ediyor.

Her üç seferinden ikisinde gazeteler ya görmezden geliyorlar bu metinleri ya da geç yayımlıyorlar; boşlukları doldurmak için. Komite'nin umurunda mı! O devam ediyor.

Gündelik ayıklanmalar, metinlerin ortaklaşa hazırlandığı cehennem ortamında görülüyor – seçkin edebiyatçılar takımı da gitti ya...

Tahammül gücümüz esrarengiz bir kıstasa göre belirleniyor. O halde burada ancak görgül bir çözümlemeye gidebiliriz. Şöyle diyebiliriz: Önceden düşününce, dayanamaz diyeceğiniz yazarlar bu ce-

henneme dayanamamaktadır. Dayanır dedikleriniz dayanmaktadır.

Kaçanlarla kalanlar arasında başlangıçta var olan farklılık hızla yerini yeni bir farklılığa bırakıyor; kaçanlarla kalanlar arasındaki bu fark giderek büyüyor.

Kaçanlarla kalanlar, oturumlarda yaşanan çılginca debelenmeyi anlatmak için de, buna dayanabilmek için gösterilen alışılmışın dışındaki tahammül gücünü anlatmak için de hep aynı sözcüğü kullanıyor, ikisi de:

"OLAMAZ," diyor.

Bir metni yadsımak, aynı zamanda o metni oluşturmaktır.

Başka yerde okunsa herkesin katılacağı bir metin burada geri dönüyor. İlk hareket geri çevirmek oluyor; yargıya sunulan metnin geri çevrilmesi. Öyle bir onaylama terbiyesinden geçilmiş ki, bir kez serbest kalınca, özgürlük ilk iş olarak REDDEDİYOR.

Tahmin edilebileceği gibi, metnin ortaklaşa hazırlanması, TEK BİR KİŞİNİN ortaya koyduğu çalışmanın eleştirilmesi düzeyinde oluyor. Bundan ötesi bir yanılısma. Yine bundan ötesi saçmalık.

İlk okuma: Herkeste kuşku doruğunda. Kaynağını –yine ve her zaman– zihinsel işlemin o üstesinden gelinemeyen yalnızlığından aldığı için metin bir çırpıda eleştiriliyor. Kimliği bilinmeyen yazar, sorumsuzluğundan ötürü derhal, nesnel olarak cezalandırılıyor. "Kanından canından yarattığı şey" katlediliyor.

İkinci okuma: Kuşkular azalıyor. Üçüncü okuma. Beşinci okuma. İşte, BİREY'in cezasını çekmesinden sonra, topluluk işlevini yerine getirmeye başlıyor.

Didik didik edilen, kepazeye çevrilen, atılan, itilip kakılan, KAY-BOLAN metin yeniden doğuyor.

Böylece, olsa olsa bir-iki dilbilgisel değişiklikle metin HERKE-SİN ORTAK MALI haline geliyor. Tüneli geçti. Çıkıyor. Havalanıyor.

"Ben burada sıkılıyorum," diyor yazarın biri.

Bir daha görmüyoruz onu. Ama giderken de süklüm püklüm. Gidişi beklenmedik bir olay değilse de, sabırsızlığı, ona bakışımızı değiştiriyor. Sonradan yazdıklarını okurken fark ediyoruz da, aslında kendini eskiden yeniye sağ sağlim atmış olmanın dışında hiçbir şey yapmamış.

Öğrenci-Yazar Komitesi'nin çıkardığı metinler hemen her za-

man parmak ısırtacak bir keskinlikte. Evet. Ne korkunç güçlüklerle doğurulduklarını gösteren en ufak bir ipucuna rastlanmıyor.

Söz konusu güçlük, ortaklaşa hazırlama sürecinin en çekici yanı olarak kabul ediliyor. Bu sürecin en derin düzeylerinde belirleyici oluyor.

Teker teker bireylerin, bütünü gidişine karşı direnmelerinin bir sonucu. Teker teker bireylerin, bütünü nesnelliği karşısındaki gö-nülsüzlüğünün bir sonucu. Teker teker bireylerin, bütünü nesnelliği karşısındaki öznelliğinin bir sonucu. Dünyayla yaşıt.

Teker teker bireylerin HAYATTA KALMA GÜÇLÜĞÜ, bu genel güçlükle aynı türden. Teker teker bireylerin çektiği güçlük, burada herkese mal ediliyor. Her bireyin, hayatta kalma çabasını herkesin malı haline getirmekte çektiği güçlüğü dönüşüyor.

Komite YAŞANMAZ halde. Çatısı böyle yükseliyor. Dört aydır, battı balık yan gidiyor. Biz de bu işi yürütenlerin arasındayız. Her türlü sabotaj –geceleri– denendi. Hiçbir şeyin yararı olmadı.

Bizi birbirimize bağlayan tek şey reddetmek. Sınıflı toplumun yolundan sapmışız, ancak hayattayız; sınıflandırılmaz ama bölünmez kişiler olarak reddediyoruz. Bizim reddettiğimiz şeyi reddettiğini bildiren siyasi örgütlenmelere katılmayı reddedecek kadar ileri götürüyoruz işi; öylesine reddediyoruz. Muhalefet kurumlarının programlı şekilde reddetmelerini reddediyoruz. Reddimizi ambalajlayıp üstüne de bir marka takmalarını reddediyoruz. Can damarının kurummasını ve akışından sapmasını reddediyoruz. Öğrenci-Yazar Komitesi, siyasi bir partiden olan ya da örgütlü hiçbir militana yer vermiyor. Hiçbiri burada dikiş tutturamaz.

Herkesin düşüncelerini *bir kez için olsun* açık etmesi isteniyorsa da –düzenli olarak isteniyor– bu istek çoğunluk tarafından sürekli geri çevriliyor. Ardından, tehlikeyi savuşturmuş olmaktan dolayı rahat bir nefes alıyoruz. Kuramsal bölünmeleri, aydınlık düşünce denen zehiri reddettiğimizi söylüyoruz. Gerçek şu belki de, ama onu söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğiz: Hep birlikte paylaştığımız şey, edinmiş olduğumuz düşünceler değil, bu düşüncelere yaklaşırken gösterdiğimiz kuşkuculuk aslında.

Reddettiklerimiz arasında reddetmenin kişisel tepkilerle bölünmesini reddetmek de var.

Daha ilk günden, herkes yalnızca düşünceler konusunda değil, özel yaşam ve bireyselliğe başvurulması konusunda da sakınlı. Üstelik de bu doğal bir biçimde gelişti. Özel işaretlerden, "bilgi"den medet uman, sadece hakaret.

"Sen şöylesin. Sen böylesin."

Sadece hakaret, daha iyi vurmak için kişilerin geçmişleri hakkında değerli bilgilere sırtını yaslıyor.

Genelde Komite'nin bütün üyeleri, başka bir yerde değil de burada bulunmalarının ne gibi nedenleri olduğunu ağızlarından kaçır-mamak gerektiğini içgüdülerıyla buldular.

Zaten herhalde, ancak ağır bir ruhçözümleme süreci bunların girdisini çıktısını iyice gösterebilirdi – o da bir kısmını. Yine de ortak payda –bütün Eylem Komitesi için– bilinçli ya da bilinçsiz, o vahşi ret cevabı olurdu.

Herkes, değişmez bir çabayla, Komite'nin içine gömüldüğü TE-MELDE YATAN GENEL SIZDIRMAZLIK ORTAMI'nı sürdürüyor.

Çoğu zaman hiçbir şey yapılmıyor. Deniyor ki:

"Size hiçbir şey yapılmadığını göstereceğim."

Alışkanlık.

Sorun başka yerde.

Komite, tam da bu ölü anlarda en tartışılmaz biçimde *varoluyor*. Neden ille de bir şeyler yapılsın? Ve yine tam da o sırada Komite'nin sırrı, yaşamının yüzüne şöyle bir çıkıverip, *varolacakmış* gibi oluyor.

Her gün, kişisel olarak, neden bunun gibi BAŞKA BİN TÜRLÜ OLASI toplaşma biçimi dururken, sanki, ben bunu seçiyorum, der gibi dönüp dolaşıp aynı cehenneme geldiğimizi soruyoruz kendimize.

Bu toplaşma biçimi hepimizin gözünde ÇEKİCİ BİR İTİCİLİĞE sahip. Ona sırt çevirmekle, yine dönüp dolaşıp ona gelmek arasında sürekli gidip geliyoruz. Hem sunuyor, hem geri çekiyor kendini. Biçimi oluşuyor.

Mesele nedir? Belki de bambaşka bir şey mi? Belki.

Biz hücre-olmayınız. Etrafta bizim gibilerinden, başka Eylem Komiteleri'nden geçilmiyor. Emir yok. Baştan önerilmiş bir model yok, militanlık yok. Yoksa reddederiz. Yoksa zehiri yutmuş oluruz. Yürürlüğe gireriz. Katılırız. Burada ustalıkla nutuklar yok, bir "çiz-

gi" yok. Burada, daha baştan insanları *sınıflandırmıyoruz*. Burası düzensizliğin yeri.

Dayandırılacak uygun örnekler bulunmadığına göre, benzeştirme yoluyla gidelim: Komite, düşlerimiz kadar tutarsız. Düşlerimiz kadar önemli. Tıpkı bir düş gibi çarpıcı. Tıpkı onun gibi gündelik bir şey.

Nesnesi olmayan bir aşk düşlemek de mümkündür. Bizi birbirimize bağlayan şey rastlantı.

Üyeleri arasında herhangi bir aşikâr yakınlığın bulunmaması –dışardan gelenlerin gözünde– Komite'yi bir topluluğa benzetiyor; *ancak*, belli türde, KOMİK bir topluluğa, bir DELİLER TOPLULUĞU'na.

"Delisiniz siz"; gözlemcilerimizin ağızlarından düşürmedikleri söz bu.

Biz cevap vermiyoruz.

"Siyasette gerçekçilikten uzaklığınız insanı çileden çıkarıyor!"

Yine alışkanlık. Gerçekçilikten uzaklaşmak hâlâ suç. Yüz yıl beklememiz gerekecek.

En son barikatlara, seçimlere, yaza, öğrencilerin dağılmasına, sonra tekrar bir araya gelmesine, üniversitelerin kapanmasına, yeniden açılmasına, hararetli tartışmalara, en beter hakaretlere dayandık. İki aydır aramızdan ayrılan yok.

Bu kadar sınanmak bize yeterli görünüyor. Biz ölümsüzüz.

Biz geleceğin tarihöncesiyiz. Biz, o çabayız. Bunun gerçekleştirilmesine imkân tanıyacak olan önkoşuluz. GEÇİŞ'in başlangıcındayız. Biz, o çabayız.

Toplumsal varlığımız hiçbir zaman bizi derinlemesine yabancılaştıracak türden olmadı herhalde. Yoksa böyle ayak direyemezdik. Kaçanlar (tek kelimeyle de, çok kelimeyle de) paçalarını çoktan kaptırmışlardı. İstedikleri kadar bunun tersini iddia etsinler. Boşuna.

Oturumların gidişinden kimse, hiçbir zaman memnun değil. Genelde ayrıntıdaki sorunların çok fazla vakit aldığı söyleniyor. Ancak, bunların yerine konacak sorunlar ne ölçüde genel olmalı, bu pek belirtilmiyor.

Tahammül gücümüz dikkate değer bir sonuç vermeye başlıyor. Her toplantı, kendinden sonra gelenin vazgeçilmez önkoşuluna dö-

nüşüyor. Öyle ki, gerçekten de, yeni gelen birinin konuştuklarımızı izlemesi, o sırada *neler olup bittiğini* kavraması ve kafalarımızı kurcalayan *konuyu* bulup çıkarması güç. Oturumlar aralıklı da olsa, artık ilişkimiz bunlarla sınırlı değil. Bunları aşıyor. Vaktinde bize katılmamış olanların gözünde giderek anlaşılmaz bir görünüme bürünüyoruz. Onlar aldanıyorlar.

"Zavallicıklar, *vakit kaybediyorsunuz*. Tam şu sıralarda metinlerin altına imzanızı koymanız, adınızı kullanmanız gerekirdi."

Alışkanlık. Burada yapılan iç çalışma hesaba katılmıyor. Hep birlikte, tam bir özgürleşmeye doğru ilerliyoruz.

İtiraf etmeliyiz ki, içlerinde en ufak bir ukde kalmadan kaçıp gidenlerin ardından üzülmeyi çoktan bıraktık. Her birimize, yerini bir başkasına terk etme iradesiyle bu toplulukta verilmiş olan yer, kişisel olmayanın bu üstünlüğü, bize tek devrimci davranış biçimi gibi görünüyor. Oynadığı rolden sıyrılabilen kişiye bahşedilen üstünlükle atbaşı gidiyor.

Çoğunluğun isteği üzerine, deneyimi yansıtacağını umduğumuz bir bülten yayımlamayı kararlaştırdık.

Komite başarıyla bu sınavın da üstesinden gelir mi, bilmiyoruz.

Not: Yukarıdaki metin, Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi tarafından geri çevrildi. Çok "kişisel", "edebî", "kasıtlı", "yanlış" bulunmuştu. Öğrenci-Yazar Eylem Komitesi'nin parçalanmasının kökeninde de bu reddetme tavrı yatıyordu. L'Observateur –birkaç yıl önce– bu metnin bir bölümünü, Maurice Blanchot'yla Dionys Mascolo'nun yazmış olduğu, yine Komite bülteninde çıkması gereken metinlerden bazı parçalarla birlikte yayımladı. Ancak, yalnızca bu iki isim zikredildi; benim adıma yer verilmedi.





JEAN-PİERRE CETON'A, YEŞİL GÖZLER

Kalk gidelim seninle şu bahar ikindisi, kalk gidelim geçip bu kenti boydan boya, bak konuşalım seninle, her şeyden, yaşama sevinci bu, bak, hareketi izleyelim, sarı ışığı, kenti vitrinlerden, kalk, gidelim, durmadan, kalalım, durmadan, burda, sonra burda, vitrinlerin arkasında izleyerek kenti, her yana uzanan sarı ışığı, konuşalım kalk, alıp başını gitmekten, kalmaktan, yazmaktan, öldürmekten kendini, tamam mı, öylesine gel, gel bak kulak ver seslere, o yabancı dil seslerine, gürültüye patırtıya, haykırmaya, nehre, tatlı sesine konuşmamızın, gör bak, vadilerin üstünde gezinen leş kargalarını, bak, avlarının peşinde, savaşların, değil mi, kampların, evet, dinle, trenler, boydan boya geçiyorlar Avrupa'yı, diyorlar ki açlık ve ölüm, sonra, evet, biliyorsun öyle, evet, her şey aynı ve aynı değil hiçbir şey, biz burda olduğumuza göre, biz, evet ya, dinle, yaklaşan şu boşluğu dinle, yeni, yepyeni bir macera, seninle olalım akşama kadar, kaldırımlardaki uzun gölgelerimize bakıp, seninle olalım batan ışığa, akşama kadar, izleyelim gecenin gelişini, hayatın öbür yüzünü, o dönüveriş, belli belirsiz görünüyor bak, belli belirsiz seziliyor, o kayıveriş, o kolayca geçiş, ve sonra, sonra geliyorlar işte, cinler, karanlığın cinleri, adımları sessiz, geliyorlar, dinle, biliyorsun işte, yeni hasat zamanları, çalışmayan kesimin hasadı, artık çalışmayacak olanlar bu dediğim, acı çekmeyecekler, yaşamın sonsuz zevk ve eğlencesinde bulacaklar kendilerine uyanı, gözlerini aç, dinle, o tuhaf çağ, geliyor, upuzun, ağır ve uzun, iş gücü yok artık, iş gücü olmayacak artık, duydun ki, uzun işsizlik günleri yüzyıl sonunun, başladı, duracak, kök salacak, yaz için de böyle diyelim, yaz başlıyor, böyle diyelim, başlıyor yaz, upuzun yaz günleri ağır ve derin, sonsuza dek duracak böylece, gel, işler katlanarak artmıyor artık, dertler katlanarak artmıyor, gereği de yok artık, yalan söylemiyorlar, artık, iş yok, işçi yok, konuşalım gel de bak, her şeyden, daha da, yaşam sevinci bu, şu okyanus şehrinin sevinci bu, işte burada çıkacak sulardan, şu nehirден, öteki yüze ait o, kulak ver, ona bak, geliyor, gelmekten olan

o, bak, dünyanın mahvı, işte o, tanıdım onu, ikizimiz, kız kardeşimiz, geliyor, selamlıyor, gülüyoruz, öylesine genç, öylesine güzel beyaz tene bürünmüş, yeşil gözler.

CHAPLİN, EVET

Evet, Chaplin. Chaplin varsayımlar yürüten bir akla, düşünceye, yargılama gücüne sahip değildi. Onun hayatı komediydi, başka türlü söylersek, hiç yakasını bırakmazdı onun komedi. Komedi gerçekte buluşur, sonra o gerçeği Chaplin'e yollardı. Chaplin de yakalar ve görürdü o gerçeği. Nazizm'i dehşet verici bir sirk olarak gördü, ama yine de bir sirk olarak gördü, Hitler'i kanlı bir soytarı olarak gördü, Landru'yu suçun hizmetine koşulmuş bir ağır işçi olarak gördü. O hiçbir şeyi olduğu gibi görmedi. İnsanlığı, kendini kapıp koyuverdiği bir lanetlenmişlik gibi algıladı Chaplin. Onunla dalgalanır, onun yanında sürüklenirdi.

Chaplin'in büyüklüğü. Chaplin tek başına bir kalabalıktı. Dipsiz bir kuyuya dalmış gibiydi. Düşükçe düşüyordu. Olay Chaplin'in ta içlerine yuvarlanırdı. Kaybolur giderdi orada; Chaplin de bırakırdı kaybolsun, hiç karışmazdı. Chaplin ancak olayı orada unutup, anlaşılmaz halde bir süre daha kendinde yaşattıktan sonra onu tanır ve dışarı çıkarırdı. Eksiksiz bir insan değildi Chaplin. Kafadan sakat bir dâhiydi; düşünce tarihinde rastladığımız harikulade bir kazaydı, sinemada dev bir yarıktı. Yarım akıllıydı o. Bir akıl hastasıydı.

Chaplin'in en büyük talihi, sessiz sinemaya rastlamış olmasıdır, derler. Ben diyorum ki, sessiz sinemanın o boyutu, sesli sinema döneminde hiç yakalanamadı.

YALNIZLIK

Günümüz toplumunda insanların fazlasıyla yalnız olduğu öne sürülüyor. Bunu böyle söylemenin bir anlamı yok sanırım. Yalnız olmayı beceremedikleri için herkesi yanlarından kaçıran, yaşanmaz insanlar da var. Görmeyen, işitmeyen insanlar, her ne pahasına olursa olsun dolduruyorlar yaşamı. Hayatta yalnız kalma fikrinin içlerine saldığı korkudan dehşete kapılan, bu yüzden çevrelerinden kopan kimseler. Onların dehşeti bizleri de dehşete boğuyor. Yalnızlıktan söz edilecek olursa bizce, insanlar hem çok yalnızdır, hem de yeterince yalnız değil. Çoğu kimse yalnızlıktan kurtulmak için evlenir. Birlikte yaşamak, birlikte yemek yemek, birlikte sinemaya gitmek için. Yalnızlık çözümlenir, ne var ki bütünüyle haktan gelinemez. Güvence: Daima yanında olan ötekine koş. Sevgililerin oluşturduğu çift, anlık bir olaydır. Evlilikten sonra yaşamaz. Tüm Batı-



lı toplumlarda çift, Hıristiyanlığın damgasını taşır hep. Ancak, her çiftin doğuşunda, bunun kaideyi bozan bir istisna olacağı yanılmasa sıkı sıkıya korunur. Sevmek budur işte. Çift, ne türden olursa olsun kişisel serüvenin sonudur – gördüğüm kadarıyla analık, tersine, kişinin kendi kendinden kurtuluşudur, kişi çocukta kendi suretini yaratır, çocukla büyür; çocuk paylaşılmaz. Çift içinde çiftle yapılacak bir şey yoktur; o büyüleyici şeyin, aşk zamanı denen harika vaktin geriye doğru saymasını beklemekten başka. Çift, tek başına, kendi kendisinin sonudur. İki kişiyle hiçbir şey yapılmaz, hiç, çocuk bile, çocuk kendi kendine olur; sevişme bile ateşin düştüğü başka bir yerde olur, çift aşkı unuttur, aşk konusunda artık hiçbir bildiği kalmaz, vakit geçirilir, yaşam geçirilir. Yaşamın üstünden geçilir. Üstünden uçulup gidilen yaşam sizi yaralamaz. Çift yaşamında yalnızlık dayanılır hale gelir, yalnızlık artık çevreden kopma anlamına gelmez. Çift bu anlamda özenilecek bir şeydir ve dünyanın bütün toplumlarında yaşam süresini geçirmek için ortaya atılan dâhiyane bir buluş olarak çıkar karşımıza. Sürekli, dinsel bir yasak olarak getirilen sadakatten söz edilir. Sevgimiz öylesine büyüktür ki, Tanrı'ya küfretmeden sevgiye sadakatsizlik edilmez. Bu işkenceyi tatmadım, bilmiyorum, diyen gençlere inanmayın; ya da onlar başka bir şeyden, yan yana düşmekten, ev kurmaktan söz ediyorlardır, sevgiden, istekten değil. Bu işkence, bu ahlak, yaşamın tüm katmanlarına bulaşır. Yazarsam birinin yaşamında eksikliğim hissedilir. "Başka yerde" seversem beni bekleyenin sevgisini karşılıksız bırakmış olurum, gidersem terk etmiş olurum, uzaklaşırsam terk etmek çoktan aklıma düşmüştür. Sorumluluklar bizi olduğumuz yere çiviler. Mutluluk yolunda gitmez. Özgürlükle bir arada gitmez. Özgürlük sınavı en çetindir kuşkusuz, ancak, bunda daha başka ve müthiş bir mutluluk vardır. Yalnız kişiler dersiniz, onları da yine burada, mutlu, sarsılmaz olduklarını söyleyen çiftlerde bulursunuz. Çocuklar vardır. İş vardır. Cumartesi öğleden sonra sevişilir. Birbirine istek değil, derin bir şefkat duyulur. Her gece yeni bir aşk düşlenir. Yeni bir arzu düşlenir. Düşlerin hiç sözü edilmez. Düşler ihanetten suçludur. Aştan geriye kalan en sahici şey ihanettir. Beklemeye olanak veren odur.

Hiroşima'daki kadın yalnızdır, genç Alman'ın ölümüyle yalnızlığa mahkûm olur. Evlilikte, analıkta bile yalnızdır. Anne-Marie



Stretter'in bir âşığı vardır, ancak onların arasında artık çiftin varolma nedenini oluşturan, yalnızlığın sonu, bitişi görülmez. Umutsuzluğun önü açıktır. Anne-Marie Stretter kesin bir yalnızlık içindedir. Öldüğünde de yalnız ölür. Erkek onun kendini öldürmesini engellemek için hiçbir harekette bulunmayacaktır. Aurélia Steiner'inkinden daha büyük bir yalnızlık olamaz. Biz gelecek tasarılar hakkında, örneğin gelecek bir film hakkında istediğimiz kadar konuşalım bu, o filmin, o tasarımın yarıda kalmasına neden olmaz. Oysa yazılmakta olan kitap bir dokunulmazlık alanıdır, yoksa varlığını yitirir. Bir kitabın kendi dış görünüşü gözler önüne, seyire açılırsa, içi onun elinden alınmış olur, hem de dönüşü olmayan bir biçimde. Kitap ilerler, ilerlerken de dolu dolu var olan yaşamdan başka bir şey değildir ve tıpkı yaşam gibi onun da tüm çelişiklere, acıya, bastırmaya, yavaşlığa, her türlü engele ve eziyete, sessizliğe ve geceye gereksinmesi vardır. İşe önce, doğmaktan duyulan tiksintiyle, büyümenin, gün yüzü görmenin dehşetiyle başlar. Varolduğundaysa, bu ilk geçtiği yoldan hiçbir iz taşımayacaktır, hiç. Ne var ki bu işi yaparken hiç yardım almadan, tek başına yapmalıdır. Biz zamanı gelmeden onun nasıl olacağını söyleyemeyiz, dönüşmekte olduğu şeye zarar vermeden onun kaderini tayin eden sırrı ortaya dökemeyiz, hele o sırrı bir daha geri gelmemek üzere elinden kaçırmamasına, böylece ebediyen değişmesine hiç izin veremeyiz. Doğmakta olan kitapla birlikte bu yolculuğa katlanmamız, bu cezayı çekmemiz gerekir, tüm yaz-

ma süreci boyunca. Bu harikulade talihsizlikten tad alırız.

Yazıdan söz ediyorum. Aslında sinemadan söz eder göründüğümde de yazıdan söz ediyorum. Başka şeyden söz etmeyi beceremiyorum. Sinema yaparken yazarım ben, görüntü üstüne yazarım, onun temsil etmesi gereken şey üstüne, onun doğasına ilişkin kuşku larım üstüne yazarım. Taşınması gereken anlam üstüne yazarım. Sonradan gelen görüntü seçimi bu yazmanın bir sonucudur. Filmin yazılması –bana göre– sinemadır. İlke olarak senaryo "sonrası" için yazılmıştır. Metin ise, öyle değil. Bence, burada tam tersidir.

Aurélia Steiner Vancouver'i yazdığım da, sonradan çekebileceğimden emin değildim. Sonradan çekmemenin zevki içinde yazdım onu. Yazdım. O filmi çekmem için bana beş milyonu vermeselerdi siyah bir film yapardım, siyah bir optik şerit. Sinemayla bir ölüm kalım ilişkisi içindeyim. *Metni yıkmanın yaratıcı görgüsünü* edinmek için sinema yapmaya başladım. Şimdi ise, görüntüye ulaşmak, onu indirgemek istiyorum. Her yerde kullanılabilen bir görüntü tasarlıyorum, bir dizi metinle sonsuz sayıda üst üste bindirilebilen, kendi başına hiçbir anlamı olmayan, anlamım yalnız ve yalnız üstünden geçen metinden alan bir görüntü. Zaten *Aurélia Steiner Vancouver*'in görüntüsüyle ideal görüntüye yaklaştım bile; bir yenisini yapma zahmetine gerek duymayacağınız kadar –ciddi olalım– yansız ve çıplak olacak bu görüntü. Safdiller kilometrelerce görüntü üretir ve fark ettiniz mi, kimi zaman hiçbir yere de varamazlar. Demek ki siyah filmle varmak istediğim nokta ideal görüntüdür; sinemanın açıkça söylenerek katledilmesinin görüntüsü. Son zamanlarda işimde bunu keşfettim sanırım.

Metni karşımda sayfaya geliverdiği biçimiyle, yazılı ses olarak bulamazsam, yeniden işe koyulurum. *Night*'a dört kez başladım. *Kamyon* ve *Aurélia*'da sesin ilk yolunu hemen buldum. Görüyorsunuz ya, metni okuduğumda kesinlikle anlamını derinleştirmeye çalışmıyorum, hayır, kesinlikle, ilgisi yok, tek yaptığım, yaşamadığımız, yalnızca "duyduğumuz" uzak bir olayı anımsamaya çalışır gibi metnin ilk durumunu bulmaya çalışmak. Anlam sonradan gelir, onun bana ihtiyacı yoktur. Benim işe karışmama gerek kalmadan, okuma sesi tek başına onu verir. Metin nasıl ilk seferinde sizin için sessiz bir metin idiyse, bunun gibi yüksek sesle okunur. O ağırlık,

noktalamanın kuralsızlığı, sözcükleri teker teker soyarak altta yatanı, yalıtılmış, tanınmaz hale gelmiş, her türlü yakınlıktan, özdeşlikten koparılmış, bir tarafa fırlatıp atılmış sözcüğü arıyor olmamdan ileri gelir. Kimi kez gelmekte olan bir cümlemin yeri öne çıkar. Kimi kez hiçbir şey, yalnızca bir yer, belki bir biçim, ama açık, sahip çıkılmayı bekleyen bir biçim. Ama, her şeyin okunması gerekir, boş yerin de, demek istediğim: her şey yeniden bulunmalıdır. Söylediğimizde, dinlediğimizde sözcüklerin ne kadar dayanıksız olduğunu, hepsinin tuzla buz olabildiğini fark ederiz.





ORANGE'LI NADİNE

Kaçırıldıktan sonra, saldırgan tarafından sağ sağlam geri getirilen Orange'lı Nadine'in öyküsü.

France-Observateur, 12 Ekim 1961

André Berthaud'nun televizyonda gösterilen "sorgulamasından" sonra gittim karısını görmeye. Kapısının önünde bir saat bekledim, açmak istemedi, kovdu beni, korku ve dehşet içinde sinmiş kalmıştı. Sonra açtı. Çok konuştuk. Konuşurken bir yandan da merdiven-deki gürültülere kulak kabartıyordu; yine polis – o görüntü gözü-mün önünden gitmiyor: Saussaies Sokağı'ndaki odalardan birinde bir adam, duvara yapışmış, projektörlerin ışığı altında; polisler havlamayı andıran haykırıışlarla, avcılarının önlerine attığı bir av hayvanı gibi ona saldırıyor, sanki bir şölendeymişcesine aralarında paylaşıyorlar onu. Söyleyeceksin değil mi? Hadi söyle... söyle, ona dokundun, değil mi?.. pis herif... On sekiz yıl sonra olay hâlâ ortada; hoş-görülmesi imkânsız. A. Berthaud, tuvalete gitmek için izin istedi ve

orada akısını yüreğine saplayıverdi; hiçbir Şey bilmeyen o, bunu yapmasını bildi. Aynı akşam, televizyonda bu haberin yarattığı etkiyi hatırlıyorum. İnsanların kızgınlığını, sonra birden yönlendirilmeyi reddetmelerini, A. Berthaud'nun suçlu olduğu için intihar ettiğini ne süren polisin bu iddiasını yutmayı reddetmelerini... O dava polis için büyük bir yenilgiydi.

Şimdi, olayın olduğu anda da hissettiğim gibi, A. Berthaud'nun hareketini, onun tarafından verilebilecek tek yanıt olarak görmüyorum; her Şeyden önce, bunu salt yanıt vermeyi, başka deyişle, polisin kanlı komedisine katılmayı reddetmek olarak görüyorum. Zihinsel geriliğinin ona bu bakımdan yararı oldu: Kendi karar verdiği biçimde ölecek o – Evet, o gece polis Őubesinin odalarında birden kimsecikler kalmıyor; hiç "iş"leri yok, yalnız kaldılar, "atlatıldılar", "faka bastılar": Adam ld. Adamla ocuk arasındaki aşk cezasız kalacak; ölüm buna bir nokta koydu. Bu aşka kesinlikle inanıyorum. A. Berthaud ile küçük kız sevdiler birbirlerini. Tıbbi muayenenin sonucu kesindi: Küçük Nadine'in ırzına geçilmemiŐ. Irza geçme olayı olabilir. Olmadı. İŐlenmemiŐ ırza geçme suçu A. Berthaud'nun son hareketine kaydırılmış olabilir, mümkündür, muhtemeldir –bu kadar Şiddetli bir aşk olsun da, arzunun böyle bir sonuca yol açtığı görülmesin– ancak bana göre ırza geçme olayı yine aynı nedenle gerçekleŐmedi: Çocuğun aŐkının gücü.

Bunun beni ilgilendirmediği, kimseyi ilgilendirmediği duygusu. Irza geçme olayı olmadı.

Kendi kendime birden, bu son aylarda, dört polisin katillerinin kırk sekiz saat içinde ortaya çıkarıldığını, Pierre Goldman'ın katillerinin ise üç buçuk aydır hâlâ bulunamadığım düşünüyorum.

M. Duras: Nasıl başladı?

Bayan Berthaud: *Nadine'in kuzenleri kızım Danielle'in arkadaŐıydı. Nadine'le kocam böyle tanıştılar. Tatilde Notre-Dame-des-Monts'da yeniden bir araya geldiler. Uzun süredir tanıştıkları sanılıyor ama yanlış. Nadine'le Andr ancak tatilin son günlerinde, 31 Ağustos ile 4 Eylül tarihleri arasında görüŐtüler. Bu beş gün içinde birbirleriyle dost oldular.*

4 Eylül tarihiyle, kocanızın gittiği 26 Eylül Salı günü arasında neler oldu?

Nadine'i görmek için, üç günlüğüne, bizden ayrı Notre-Dame-des-Monts'a gitti.

O beş günlük tatil sırasında, Notre-Dame-des-Monts'da bulduğunuz sırada neler oldu?

Birbirleriyle çılğıncasına dost oldular. Gazeteler tüm gerçeği söylemedi. Küçük kız da André'den vazgeçemiyordu. Nerede olursak olalım geliyordu. Birlikte oynuyor, birlikte yüzüyorlardı. Kız onun boynuna asılıyordu, denize o halde giriyorlardı, boynuna asılı. André onu omuzuna alıyordu. Kız, uyanır uyanmaz ona koşuyordu. Bizim komiğimize gidiyordu, hatta sıkılıyorduk. Bir kere bize geldiğinde André o sırada üç kilometre uzağa yüzmeye gitmişti. André'nin yanına gitmek için o üç kilometre yolu yürümeye kalkışmasın diye mecburen azarladım onu. Nerede olursak olalım, geliyordu. Büyükannesinin evinden kaçıp André'ye geliyordu. Bizim evde yatsa, bizde yemek yese hoşuna giderdi herhalde. Nerede olursak olalım, gelip bizi buluyordu. Bir seferinde çamların altında piknik yapıyorduk, gelip orada da buldu. André uyuyordu. Kovaladık. Sonra André uyandı. Tabii bizimle kaldı. André öyle istedi!

André Berthaud kendi çocuklarına karşı nasıldı?

Kendine göre üçümüzü de müthiş severdi. Çocuklarına dokunan olsa öldürürdü. Ama şunu da söyleyeyim, Nadine'le ilgilendiği kadar hiçbir çocukla ilgilenmemiştir, asla, kendi çocuklarıyla bile. Nadine'le birdenbire oldu. Daha onu görür görmez, bunu en ileri noktasına kadar götürdü. Hastaydı deyin. Çok sert bir insan olduğunu, sadık bir insan olduğunu, çok yalın bir insan olduğunu söyleyin. Nadine'le onun öyküsü, on iki yaşındaki bir çocukla ona tutulan on iki yaşında başka bir çocuğun öyküsüdür. Böyle bir şeyi hiç hayal bile edemezdim. Notre-Dame-des-Monts'dan ayrıldığımızda korkunçtu. Kız onun yanında kalmak istiyordu, o da kızın. İkisi de ağlıyordu. Umutsuz bir haldeydiler.

Bir hafta sonu yine onu görmeye gittiğini söylemişsiniz, değil mi? Nadine'le birlikte geçirdiği bu üç gün süren hafta sonundan sonra endişelenmeye başlamışsınız.

Evet. Nadine'i yeniden görmek istiyordu. "Nadine'i göreceğim," deyip duruyordu. Çocuk ağzından hiç düşmüyordu. Nadine'in fotoğraflarını her tarafa koymamızı istiyordu; televizyonun üstüne, şöminenin üstüne, her yere. Kaldırmaya çalıştık. İşte bunun üzerine bizi tehdit etmeye başladı, kızımız Danielle'i tehdit etmeye başladı. "Nadine'in tek bir fotoğrafı burdan kalkarsa, Danielle bir daha J.'yi göremez," diyordu. (J., Danielle'in nişanlısı.)

Sizce Danielle'in onunla Orange'a gitmesinde...?

Tabii, eminim. Ona, "Eğer benimle gelmezsen bir daha J.'yi göremezsin," demiştir, eminim.

Nadine'le kaçmaya karar vermesinden önceki dönemi anlatın bana biraz daha.

Nadine'i görmek istiyordu, her ne pahasına olursa olsun. Bana da söylüyordu. "Nadine'i görmek istiyorum," diyordu, "Nadine'i kıskanmana gerek yok. Onu yürekten seviyorum. On beş, on altı yaşında olsaydı, kıskanmanı anlardım, ama Nadine'i kıskanmana gerek yok," diyordu. İlk günlerde endişelenmediysem bunun nedeni Nadine'in ondan dokuz yüz kilometre uzakta olmasıdır.

O sıralarda endişeniz neydi?

Yalnızca, gidip küçüğün ailesinin canını sıkacak, onu görebilmek için ailesini rahatsız edecek ve kapının önüne konacak diye korkuyordum. Başka hiçbir şeyden korkum olmadı.

Nadine'e karşı tutkusu günden güne büyüyor muydu?

Evet. Ben ve çocuklar, onu iyileştirmeye çalıştık. Ona, "Nadine kara kuru bir şey, dişleri dökülüyor, çirkin," diyorduk. Korkunç sinirleniyordu. "Ondan güzeli yok," diyordu. 26 Eylül'den önceki son

günler feciydi. Artık uyuyamıyordu. Yemek yemiyordu. Küçük kızdan başka şey düşünmüyordu. Biz hâlâ onun yüzünü güldürmeye çalışıyorduk, gülmesini söylüyorduk. Güleliyordu. Artık elinden gelmiyordu. "Nadine'i bir görsem, kendimi daha iyi hissederdim," diyordu, "Nadine'i bir görsem, iyileşirdim."

O sırada artık onun için başka hiçbir şeyin önemi kalmamış mıydı?

Hayır, hiçbir şeyin. Artık bizimle ilgilenmiyordu. Ama zaten Notre-Dame-des-Monts'dan döndüğümüzde artık hiçbir şeyin önemi kalmamıştı onun için. Mesela buyrun, on iki yaşındaki oğlu Claude; onu bisiklet şampiyonu yapmak istiyordu. Akıllara durgunluk verici bir takım düzmüştü onun için. Yıllardır her pazar alıp Vincennes Ormanları'na çalıştırmaya götürürdü. Heyecanla yapardı bunu. Nadine'le karşılaştıktan sonra bir daha hiç yapmadı, hiç, Claude buna çok üzüldü. Hatırlıyorum, Notre-Dame-des-Monts'da Claude Nadine'i kovalardı, hatta bazen kovalamak için vururdu, kıskanıyordu kıızı ki bu da çok doğal. Ama düşünebiliyor musunuz, kız hiç gitmiyordu; André de hep arıyordu onu. Hiçbir şey onları ayıramazdı.

Peki o sıralar, tatilde, endişelenmediniz mi?

Hayır, o sıralar daha endişelenmiyordum. Onları hep öyle, başka her şeye karşı ilgisiz, birlikte görmek can sıkıcı, insanı çileden çıkaran bir şeydi, hepsi bu. Ancak, biz döndükten sonra, özellikle de o hafta sonundan sonra olay onun boyunu aştı, karşı koyamadığı, her yanını saran bir tutkunun esiri oldu. Ben de o zaman korktum.

Peki André Berthaud'nun Nadine'e karşı bu tutkusunun niteliğinden hiç kuşku duyduğunuz oldu mu?

Asla. İnsanlar kötü şeyler düşünüyor. Anlamıyorlar. Çocukların ırzına geçme çok yaygın olduğu için bunun da bir çocuğun ırzına geçme vakası olduğunu söylediler. Bakın ben ömrümde böyle şey görmediğim halde, böyle bir şeyi hayal bile edemeyeceğim halde, bunun kesinlikle bambaşka bir şey olduğunu biliyordum.

Nedir?

Anlatması imkânsız. Sözcüklere sığmıyor. Aşk, evet, ama yalnızca bir erkeğin bir kadına, bir babanın çocuğa duyduğu aşk değil. Başka bir şey. Anlatamayacağım.

Hiç Nadine için korktuğunuz oldu mu?

Asla, André'nin Nadine'e karşı tutkusunda asla sadistçe bir yan görmedim. Asla. Polisler geldiğinde hep onlara teminat vermeye çalıştım, hep, onlara André'nin Nadine'e en ufak bir kötülük bile yapmayacağına dair yemin ettim. Ömrümde Nadine'le André'nin birbirlerine olan tutkusu gibi bir şey görmemiş olsam bile, yine de kocamın aklından asla Nadine'e herhangi bir kötülük yapmanın geçmeyeceğini biliyordum, asla.

Anlatabiliyor muyum, biraz saf bir adamdı, çok iyiydi –sırtından hırkasını verirdi– ama işte çok saf olduğu için aile çevresinin, konukomşu, dost-ahbap çevresinin dışına itilmişti biraz. Kızla karşılaşınca da, onun kendisine karşı bu kadar sevgi dolu olması, her an peşinden koşması, bu kadar tatlı olması ona fazla geldi. Kız sanki babasıymış gibi sarılıyordu ona. Diyorum ya, bütün gün boynundaydı. Bana kalırsa hiç babasının "hayrını" görmemiş bir çocuk. Babası askeri pilot ve çocuk onu hemen hemen hiç görmüyor. Onun açısından da olağanüstü bir şeydi. Başlangıçta bu mesele bana komik geldi: Şimdi kendi kendime bir parça açıklayabiliyorum. Belki ikisinin de birbirine ihtiyacı vardı. Dolmuşlardı. Birbirlerinden hoşlandıkları gibi hiç kimseden hoşlanmamışlardı.

André Berthaud'nun kişiliği nasıldı?

Çok saf, dedim ya, on iki yaşında bir çocuk. Çok iyi. Annesi babası ayrılmış, büyükannesi tarafından yetiştirilmiş. Hiç sınır tanımaz. Olağanüstü bir öfkesi vardı, öyle ki polisler gelip bana, bir tartışma sırasında elini kana buladığını söyleseler şaşmazdım. Ama Nadine'e asla, asla ona en ufak bir kötülük yapmazdı. En sevdiği şey spordu, doğaydı. Hayatında hiç içki, sigara içmemiş, sütten başka bir şey içmemiş bir adamdı. Her pazar ya Sénart Ormanı'na ya da Vincennes Ormanları'na giderdik. Çiçek toplayan bir insandı, anlatabiliyor muyum. Ben eğilip de koparmaya üşenirdim, o üşenmezdi. Böyleydi işte, hiç yorulmadan çiçek toplardı.

Nadine'i de götürdüğü Sénart Ormanı mı?

Evet, bakın, şimdi benim o ormanda ne yaptıkları konusundaki kanım şu. O, kıza çiçekler toplamıştır, masallar anlatmıştır, çok küçüklere anlatılan masallardan. O masallar hoşuna giderdi kocamın.

Notre-Dame-des-Monts'dan döndükten sonra Nadine'e yazdı mı?

Sanırım. Evet. Nadine'e mektup yazdı. Ben mektupları hiç görmedim.

Onunla hiç intihar konusunda konuşmuş muydunuz?

Tabii, herkes gibi. İntiharı hiç anlamazdı. İntihar etmek için, onun anlayamadığı, olağanüstü bir cesaretin olması gerektiğini söylerdi.

O akşam televizyon seyretmiş olan arkadaşlarım var, "insanların" ona nasıl muamele ettiğini, nasıl hakaret ettiğini görmüşler.

Ben görmedim. Onun, aletlerin ışığı altında, duvara yapışmış durduğunu ve yüzüne karşı "Hadi söyle, ona dokundun değil mi, pis herif!" diye bağrıldığını söylediler, herkes ona hakaretler yağıdırıyormuş, o hiç sesini çıkarmıyormuş, yüzü korkunçmuş, korkunç. Bana kalırsa, ona bir canı olduğunu, Nadine'e dokunduğunu söyledikleri için kendini öldürdü, halbuki Nadine'e dokunmak onun aklından hiç geçmemişti, asla, buna yemin edebilirim, insanların kötü düşüncelerle, onu hiçbir kanıt olmadan bu şekilde suçlayabileceğini, hatta bu fikri onun kafasına sokabileceğini düşünmemişti. Çıldırdı. Bir şeyler yapmak isterdim. Onu bu feci harekete iten insanlara karşı bir kovuşturma açmak isterdim. Sizce bu mümkün mü?

Zannetmem. Ama yine de denemenizi tavsiye ederim.

Vaucluse'de hapiste bulunan Danielle'ciğimden bahsetseniz. Çalıştığı şirketteki arkadaşlarından ve müdürlerinden mektuplar aldım. Hepsi de Danielle'in son derece ciddi, çok tatlı bir arkadaşları olduğunu, onu ordan çıkarmak için ellerinden geleni yapacaklarını söylüyorlar. Daha çocuktu Danielle. Babasını da çok seviyordu. Ayrıca, onun çıldırmasından korkuyordu, onun kendisini, J.'yi, sevdiği delikanlıyı görmekten alıkoyacağından korkuyordu.

André Berthaud kızına karşı sert miydi?

Çok. On sekiz buçuk yaşına gelip de hiç baloya gidememiş bir çocuktur. Tek bir kez bile. Babası istemiyordu. Onun böyle, ciddi olmasını istiyordu. Gerçeği söyleyin, korktu. Ayrıca babasını memnun etmek istedi. Nadine'i gidip getirmekle o da kötülük yapmak istemedi, çünkü aldığı eğitim dolayısıyla hâlâ küçük bir kızdır. Daha önce de babasıyla bir kez Champagne'da, bir kez de banliyöde nakliyat yapmaya gitmişti. Merak etmedim. André hiçbir zaman kızına karşı çok yumuşak olmamıştır. Oğluna, Claude'a karşı olmuştur ama Danielle'e karşı asla. Babasına iyi davranmak istedi.

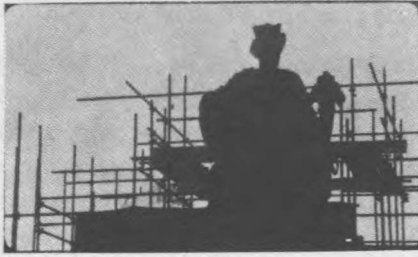
Sizce André Berthaud Nadine'i tekrar görmeseydi ne olurdu?

Bilmiyorum. Belki de uzun vadede unuturdu. Ama emin değilim. Bilmiyorum.

"İnsanlar" onu kendini öldürmeye zorlamasaydı, en çok altı ay la kurtulacaktı, biliyor musunuz?

Biliyorum. Söylüyorlar. Ama elden ne gelir?





FARKLI SİNEMA

Bu sinemada film bir şey söylemez. Gelişmesini kavramamız güçtür; sanki hiç değişmiyor, ilerlemiyor, gitmiyor gibidir; sanki film yalnızca kendine kıyasla, izlediği tüm yol boyunca kendi kendine koyduğu bir durallık eksenine kıyasla deviniyor gibidir. Değişme, görünür ya da gerçek değişme, filme dışardan gelmez, film onu kendi içinde barındırır. Böylece, o sözünü ettiğimiz durallık, çevresinde filmin geliştiği o durağanlık eksenini filmi kendi kendinde saklı tutar, onu kendi içinde kapatır. Filminden hiçbir şey kopmaz, hiçbir şey yoğunluğunu azaltmaz.

Phil Glass'ın bir müziği üstüne Stuart Pound'ın yaptığı *Codex*'i¹ düşünüyorum şu anda. Filmin geçmişi yoktur, geleceği yoktur. Film bir metronom düzenliliğiyle atar. Bundan başka bir şey değildir, düzenlilik, orada var olmaktır. Denebilir ki, filmin muvmanı Phil Glass'ın müziğinin muvmanının aynısıdır. Yine denebilir ki, filmin konusu, Phil Glass'ın müziğinin Stuart Pound'ın filmine kattığı, ona aktardığı bu muvmandır. Zaman zaman bir kadının yüzünde, açık kapılarda, dekorlarda kısaca duraklayan planlar olsa da, bu planlar müziğin istilasına karışarak onunla birlikte ilerler, onun akışına katılırlar. Ayrıca denebilir ki, burada görülen, kavrayışın ürünü saf sinemadır, bu kavrayış görüntü ile ses arasındaki eşanlılığın kavrayı-

1. 1979 Hyères Festivali Büyük Ödülü.

şıdır. Hepsi bu, yalnızca bunun kavrayışı, ama insanın başını döndürecek cinsten bir kavrayış.

Film olaylarla gelişmez, etkileme gücünü harekete geçirir. Filmle aranızda kısa sürede bir anlaşma kurulur, karşı tarafa, onun tarafına geçersiniz, başka deyişle, filmin eksenini değişmeden kalır, ancak, alanı size kadar uzanır ve sırası gelince siz girersiniz o alana. Ama film, kendi yörüngesi üstünde, kendi çelik eksenine, yazılma eksenine sıkı sıkıya bağlı kalır. Bunun, Stuart Pound'ın bu girişiminin yanında her şey bir yolundan sapmadır, özünü yitirmedi, müziğini, gücünü, mekânını yitirmedi. Filmle aranızda bir köprü kuruldu mu artık siz de o sarmala, o durallık hareketine sıkı sıkıya bağlanmış olursunuz. Artık o, sizin üstünüzde de etkisini gösterir, kendi frekansına sokar sizi, kendi karşı konmaz ve durağan ilerleyişine katar.

Hyères, Digne, paranın ulaşamadığı benzersiz iki yer, sinema tutkusunun yaşandığı iki yer.



"AURÉLIA STEINER'İN BEDENİNE GİRMEK"

"Ona: Size bir ad vereceğim, diyorum.

Bu adı söyleyeceksiniz,
nedenini anlamayacaksınız,
gene de yapmanızı istiyorum,
nedenini anlamadan tekrarlamanızı istiyorum,
sanki anlaşılması gereken bir şey varmış gibi.
Sonra ona adı söylüyorum: Aurélia Steiner."

İsi Beller, cinsel edimin burada, bir kimseyi çağırdığımız zaman, adlandırdığımız zaman olması gereken şeylerin bir tür eğretilmesi yerine geçtiğini söyler.

Aurélia'nın bedenine yazılan Aurélia Steiner adı, siyah saçlı denizcinin Aurélia'nın bedenine girmesidir ve İsi Beller Aurélia'yı bu eğretilemenin geçtiği yer olarak görür. Başka türlü söylersek, bir yazılma ve silinme, sonra tekrar bir yazılma ve silinme. Aurélia bu adı yakalayamaz, kendi için yarattığı bu düşsellik evrenini yakalayamaz, sanki bu ad oraya, o bedene yazılıyormuş gibi, onu ancak

bedenine girildiği zaman kavrır.

*Beller onun, adın yazılmasıyla silinmesi arasındaki bir tür gel-
gite yakalanmış olduğunu söyler, bu da Aurélia Steiner'in ırkına öz-
gü o yahudice orgazmdır – sözler İsi Beller'e ait. Öte yandan, Yahu-
di geçmişine bu derecede takılmasını Auschwitz'de doğmuş olan –on
sekiz yaşındaki Aurélia Steiner tarafından betimlenen– Aurélia Ste-
iner için, kendisine sorulursa onun doğumu sırasında meydana gel-
miş olan olayların, başka deyişle iki sevgilinin onun tarafından ölü-
me gönderilmesinin –doğumdan sonra annenin kan kaybetmesi, ço-
cuk için, Aurélia için çorba çalan babanın bu yüzden asılması– bu
ölümlerin tekrarlanması anlamına geldiğini de söyler. O, bu çift
ölüm sahnesini yabancılarla orgazmda yaşamaktadır, yani bir çeşit
anonim fahişelikte – ölü yakma fırınlarının, kampların anonimliğin-
de. Adın Aurélia Steiner'in bedenine sokulduğu fikrini çok benimse-
dim, bayıldım, ne var ki, İsi Beller bunu takıntının ilk yaşandığı ana
kadar genişletince, benim için inandırıcılığını yitiriyor. Bu sahne gi-
zemli, aydınlatılması güç bir sahnedir, üstelik kesinlikle de gerekli-
dir. Ben daha genel, tarihsel bir belleğe inanıyorum, çocuk Aurélia
Steiner'in, doğumunun bütün ayrıntılarını bildiğine, istese canavar-
ca bir başka olaya da pekâlâ sarılabileceğine inanıyorum; Ausch-
witz'in beyaz dikdörtgeni içinde kalan Yahudilerin başından geçen
canavarca olaylar arasından rasgele seçilmiş herhangi bir olay...*

JUDEN*

Bana göre, siyah saçlı denizci, Aurélia Steiner'in adından, Juden
adına geçtiğinde hakaret etmek amacıyla değildir; o, Aurélia Stei-
ner'in ırkı, bedeni üstünde dolaşan lanetin gücüne bırakır kendini, o
güce kapıp koyuverir, artık adlandırmayı bırakıp onu ırkım belirten
isimle çağırdığını fark etmez ve böyle yapmakla, çılgınca arzusunun

* Alm. Yahudiler. –ç.n.

baş döndürücülüğüne terk eder kendini, o sözcük, çılgınca arzulama anında haykırılan kendinden geçme sözcüğüne, çılgınlık sözcüğüne dönüşür. Aurélia Steiner o sözcükle örtüşür, o sözcükle hazza ulaşır, ölümün beyaz dörtgenine ait sevgililerle, tam anlamıyla o sözcükte buluşur.

Senin yapıtlarında daima ismi olan kişilerle, isimsiz kişiler vardır. Savannakhet'li dilenci kadın, örneğin.

Orada isim kayboluyor, Anne-Marie Stretter'in gençlik adının, Guardi adının, mezartaşından silinmesi gibi. Dilenci kadının isme ihtiyacı yoktur artık. O, dili unutmamıştır, çocukları unutmuştur, doğum yerini, Battambang'ı unutmamıştır, ama yerin adını unutmuştur. Guardi adını, Venedik'teki adını bilenler vardır hâlâ. Oysa, yüzünde kimse dilenci kadının adını anımsamaz.



BİR DÜŞ

Eden Cinéma, Orsay Tiyatrosu'nda oynanıyordu. Bir gece, gösteriler bittikten sonra, düşümde sütunlu bir eve girdiğimi gördüm; iç tarafta, bahçelere açılan derin, verandaya benzer yerler vardı. Eve girerken, Carlos d'Alessio'nun havalarından birini duydum, Eden Cinéma valsini, ve dedim ki: "Bak sen, Carlos da buradaymış, müzik çalıyor." Ona seslendim. Kimse cevap vermedi. Sonra, müziğin gel-

diği yerden annem çıktı. Ölümün pençesine düşmüş, çoktan çürümüştü, yüzü delik deşik olmuş, yeşilimsi bir renk almıştı. Çok hafifçe gülümsüyordu. "Ben çalışıyordum," dedi. Ben de "Ama nasıl olur. Sen ölmüştün," dedim. O da bana, "Bütün bunları yazabilesin diye seni öyle olduğuna inandırdım," dedi.

SIY AHLIK

Kendisine görüntüsüz film den söz ettiğimde, siyah film den, metni okuma sesinin filminden, İsi Beller çok etkilenmişti. "Siyahlığın" genelde benim sinemamı açıklayan temel bir ö ğ e olduğunu söyledi. Benim filmlerimde metinle görüntü arasında hiçbir habis oluşumun bulunmadığını, metinle görüntü arasına bir siyahlığın gelip yerleştiğini söyledi. O, bu siyahlığı düşüncenin olmadığı bir yerden geçiş, düşüncenin tepetaklak edildiği, silindiği bir evre olarak görüyordu. Bu silinmenin orgazmın siyahlığıyla, orgazmdaki ölümle birleştiğini düşünüyordu. Bunun seyircide bir açılma etkisi yarattığını, böylece seyircinin, ticari film karşısında göstermek zorunda olduğu o bütüncülleştirme çabasından kurtulduğunu söylüyordu. Benim filmlerimde, seyirci filmi çöz müyordu, kendini onun ellerine bırakıyordu, bunun üzerine, içinde uyanan o açılma, onu filme bağlayan, arzuya benzer bağda yepyeni bir şeye yer açıyordu. İsi Beller'e göre bu, aydınlık olanla üstü kapalı olanın, bu siyahlığın zamanında bir araya gelmesiydi.

"Okurken insan kendini yeniden bulur, sinema seyrederken kaybeder," demiştim. Senin filmlerini seyrederken insan kaybolmuyor, siyahlıkta kendini yeniden buluyor.

Evet, aslında belki de bu siyahlık öteki filmlere kıyasla bizi filmin ellerine kendimizi bırakmaya daha fazla iten bir çözme alanı oluşturmaktadır. Burada, filmi alımlama alanımızı kendimizin yaratması gerekir; tabii bilmeden. *Aurélia Steiner Vancouver*'de ses alçalıp da, insanı yaralayabilecek, parçalayabilecek koca granit blok-

larının siyahlığına karşı loş ışıktan, gözlerden, saçlardan, aynadaki bedenden, bir tülün ardında kalan görüntüden ve onun önümüzde açtığı güzellikten söz edilmeye başlanınca, artık yalnızca sinemada olmaktan çıkıp, kendimi birden başka, bambaşka bir yerde, kendi içimdeki hiç görmeden tanıdığım, anlamadan bildiğim ayrışmamış bir bölgede bulurum. Orada her şey birbirine kavuşur, yara, kapkara taşın buz gibi keskinliği, tehdit altındaki görüntünün ılık yumuşaklığı, her şey birbirinin içinde erir. Görüntüyle sözün bu mutlu karşılaşması beni aydınlığa çıkarır, zevke boğar.



AVCININ GECESİ

Filmin başını sürekli unutuyorum. Esas babanın öldürülmüş olduğunu. Babayla babanın katilini birbirine karıştırıyorum. Tek karıştıran ben değilim. Çoğu kimse aynı hataya düştüğünü söyledi; sanki baba, öldürüldüğü andan itibaren bir gerçeklik kazanır, bu da onu öldüren ve adeta kendinden çok onun hayatını yaşadığı adamın gerçekliğidir. *Avcının Gecesi*'nde yaşamın yaratılışını değil, ölümün yaratılışını görüyorum. Baba, kendi kişiliğinde işlenen cinayetle kutsanmadan önce canlanmıyor gözümde. Filmi dört kez gördüm, hâlâ aynı hatayı yapıyorum. Babayı bir türlü canlı olarak görmeyi başaramıyorum. O öldürüldükten sonra, onun yerinde katili görüyorum. Onun katil tarafından doldurulan yerinde. Hep bu hata üzerinde gördüm ve kurdum Charles Laughton'ın filmini.

Anne de babanın uğradığı yokluğun aynına uğruyor, onun gibi öldürülüyor. Ancak bu kez gözümde, anneyi çocuk doğurmalarla, sıkıntı ve sefaletle öldüren babanın kendisi. Bence anne hiç olmayan biri. Bence filmin başı hileli, Charles Laughton bence babayı doğrudan doğruya çocuklarının katili olarak göstermeye cesaret edemiyor. Bunu onun yerine, onun adına ben yapıyorum. Katil babadır, diyorum, bana göre çocuklar, bir bedenden çıkar gibi bu kıyımdan, bu katliamdan çıkıyor, doğuyor, anavatanından ayrılır gibi oradan ayrılıyorlar. Burada bir gün bir kopuş yaşanıp bitirilecek. Aslında yirmi yıl süren şey üç yılda tamamlanacak: anneden kopuş.

Çocuklar küçük, doğaysa uçsuz bucaksız. Bir yoldan, sonra bir nehirden aşağıya yürüyorlar. Pirinç tarlaları, yığma toprak alanlar, bayırların arasından geçen yollar... Nil'den, Mekong'dan aşağıya yürüyorlar. Çölleri, çöllerin arasındaki dümdüz yolları aşıyorlar. Hepsi aşağıya gidiyor. Katil baba atı ve silahıyla; çocuklar çıplak, çocukluk tarafından çıplak bırakılmış halde. Çevrelerinde adını bilmediğimiz bir memleketin, bir kıtanın güneyi. Her şey düz; toprağın içlerine sokulan deniz, her şey gözün kavrayacağı gibi. Önünüzü görebiliyorsunuz ama bu gidişin sonu yok. Bitmek bilmez düzenli bir ilerleme. Peşlerinde katil, hep daha ileri gitmekten başka şey gelmi-

yor çocukların elinden. Katilin o büyük ilgisi ancak bulundukları yerin düzlüğüyle kıyaslanabilir. Devam ediyor, bitmek bilmiyor. Düzenli akışı hiç bozulmadan yirmi yıl sürebilir. Katil, çocukların, küçük kızın bezbebeğinin içine sakladıkları paralarını istiyor ve ıslıkla Tanrı'dan rahmet dileyen bir *negro spiritual* çalarak (*Moses*) onları yanına çağırıyor. Onları birbirinden ayıran uzaklığa göre, *Moses* çocuklara ölümün uzaklığını haber verecek. Şarkı uzaktaysa durup soluklanmaları, yaklaşıyorsa kaçmaları için bir işaret olacak onlara. Ben filmi katilin bu takibinden sonra, bitti denebileceği bir yerden alıyorum: Çocukların sandalı nehirde karaya vurmuştur. Çocuklar uyumaktadır. Ve sinemada daima olduğu gibi, yaşlı bir kadın geçer oradan, genelde hayır işleriyle uğraşan, kayıp kedileri, köpekleri, çocukları toplamakla uğraşan yaşlı bir kadın. Takip edilen bu çocukları da yanma katar. Böylece biz de nihayet rahat bir nefes alırız, başlarına gelecekler konusunda bir korkumuz kalmamıştır artık. İşte bana göre *Avcının Gecesi*, gerçek anlamında film, burada başlar. On dakika sürer. Bence Amerikan sinemasının daha önce ulaşamadığı bir büyüklük kazanır.

Bu film içinde filme gelmeden önce bir saptamada bulunalım: *Avcının Gecesi*'nin bütün karakterleri, anne, baba, çocuklar, katil, yaşlı kadın, Amerikan sinemasının türler dağarcığından çıkma mükemmel birer örnektir. Bunlar toplumun çeşitli kesimlerinden alınan örneklerdir. Hemen hemen bütün Amerikan filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de kişiden eser yoktur. Kişilerin tümü de, içinden çıktıkları toplumsal çevreyi temsil edercesine kendi rollerine ayrılan yere yerleşirler. Amerikan sinemasının ürünü, belki de ancak bu temel yavanlığı yakaladığı zaman ulaşır etkileyciliğinin doruğuna, gündelik tüketim nesnesine dönüşür. Ortada yönetmen yoktur. Beklenmedik bir şeyin olmayacağını kesinlikle bilirsiniz. Buradaki bekentiniz de katil babanın tutuklanıp cezalandırılması, böylece çocukların kurtulmasıdır.

İşte tam o sırada film içinde film, *Avcının Gecesi*'nin ikinci filmi başlar. Kollar bir anlamda birbirine kavuşur. O gece, takibin sonunda, bütün bu insanlar bir araya gelirler. Bir yanda hem iyi, hem ciddi, hem çılgın hem de işini bilen yaşlı kadın; o lekесiz küçük çocuk, suçun cezasız kalışını canlandıran o değişmez veri. Öte yanda ise

çocuk katili baba, taze et yiyen o yamyam, boş bir torba gibi bomboş olan o ceset. Hepsi bu kavuşma noktasında, yaşlı kadının evi, evin etrafındaki bahçe ve oradan geçen yol tarafından çevrelenmiş bu alanda bir araya gelir. *Avcının Gecesi*'nin mucizesi diyebileceğimiz şey işte filmin bu anında gerçekleşir. Bu insanlar arasında birden kuruluveren ilişki, o ana dek öngöremeyeceğimiz türden, her türlü kodlamanın, çözümlemenin dışına taşan bir ilişkidir. Yaşlı kadının ortaya attığı, sonradan katilin de benimsediği bir tavırla karşılaşırız önce. Böylesine farklı bu insanlar arasında birden beliriveren ortaklık, bunların filmi kendi ellerine almaları ve nihayet yönetmenin ortaya çıkarak, filmi kurtarıp ona özgürlüğe doğru yelken açtırması gibi bunların, filmin geleceği hakkında karar vermeleridir. Birden gördüğümüzü, görmüş olduğumuz şeyi bilemez hale geliriz. Öylesine alışmışızdır hep aynı şeyleri görmeye. Birden bu *değişir*. Filmin tüm anlatı öğeleri bizi yanlış yollara sürükleyen ipuçlarına dönüşür. Neredeyiz? İyi nerede, kötü nerede? Filmin bir ahlakı kalmaz. Elli yıllık Amerikan sinemasının klasik ahlak masalı olmaktan çıkar. Filmin dayatılan hiçbir sonucu yoktur; hangi yolu tutacağı konusunda en ufak bir işarete bile rastlamayız. Gördüklerimiz hakkında ne düşüneceğimizi bilemeyiz artık: çocuklar –birbirinden ayırt edilemeyen sevgi dolu, kutsal bir yığın– yaşlı kadının etrafında öbeklenmiş, onunla iç içe girmiştir. Paranın küçük kızın bezbebeğinin içinde durması gibi. Birbirini izleyen bu iç içe girmeler açıkça görülür. Çocuk yığını sağlam bir evin içindedir, ancak evin dışarıya açılan geniş boşlukları vardır. Oradan dışarıyı görünür, içerisi görünür. Biz oradan katili görürüz, katil, içerde toplanmış olan çocuk yığını, yaşlı kadını görür. Oradan, yaşlı kadının cinayete karşı koyacak hiçbir maddi gücünün olmadığını görürüz. Atının üstüne kurulan, alabildiğine genç, yakışıklı, hoş, güler yüzlü, atletik katil babanın kötülüğün ta kendisi olduğunu görürüz. İçeri girecek olursa, yaşlı kadınla çocukları yüzünde o gülümsemeyle katledeceğini, hiçbir şeyin onu bundan alıkoyamayacağını, sonra da bunun onda hiçbir değişiklik yaratmayacağını görürüz. Yaptığı kötülüklerden gerçektir bir kimliğe bürünen baba, bu esnada ölüme, ölüm hastalığına tutulmuştur. Başkasına vermek istediği, kendini de çoktan pençesine düşürmüş olan ölüme. O gece, kavuşma olduğu sırada cina-

yet en uç noktada gerçekleştirilecek, insanlık tarihinin bir laneti yeniden hayata dönecek ve bir daha da izleri hiç silinmeyecektir. O andan itibaren, artık sonsuza dek çocukların gözünde katilin, özünde tiksindirici, kimsenin yanına yanaşmadığı, gözünü kaldırıp bakmadığı bir kötülük tanrısına dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Pierre Goldman'ın katilleri: aynı ölüm hastalığının kurbanları. Ölmüşler ama haberleri yok. Yaşayan-ölüler ama bilmiyorlar. Yaşamdan yoksunlar. Bu, insanın aklına kötü ürünleri getiriyor, öldürmeyi getiriyor, karşılığında öldürmeyi getiriyor. Yarıştta, ceset yarıştında hızlı ve çevik, lastik ayakkabılı gençler. Bir milyon eski frank için öldürdüler Pierre Goldman'ı. Bir milyon, on milyon eski frank için öldürdüler. Kimi; bilmiyorlardı. Yaşamaları da olur.

Evet, sinemanın güler yüzlü, yakışıklı katili orada, siyah atının üstünde, evin dışarıya açılan boşluklarından izlediğimiz çocuk bedenlerinin karşısında, acıkmış da yiyeceğe bakan, üşümüş de ateşi seyreden biri gibi durmaktadır. Yaşlı kadının o görülmeye değer tüfeği vardır elbette, fakat bu tüfek, bir dekor, bir korkuluk gibi durur orada, işe yaramasına imkân yoktur. Yaşlı kadın Amerikan efsanesinin iyilik ve sevgi hanesinde sınıflandırıldığı için öldüremez. O zaman aklına bir şey gelir. Yaşlı kadının aklına ölüm tehdidinin sürüp gittiği gece boyunca, bu süreyi, bu akışı, nehir gibi akan bu cinayet gecesini geçirmek için şarkı söylemek gelir. Yaşlı kadının aklına Moses'ı söylemek gelir. Katilin ıslıkla çaldığı şarkının aynısını. Tanrıyı yardıma çağıran şarkıyı söylemek gelir. Yaşlı kadının aklına, evin içinde ve dışında, çocukların masumiyetiyle katilin arasında bu şarkıdan bir duvar örmek gelir. Mucize budur. Şarkı ilerledikçe katil dönüşüme uğrar. Bir tür hidayet –yaşlı kadınla çocukların hayatında zaten var olan bir hidayet– ona da bulaşır, yükselir, onun karanlığını, ölümünü aşarak ilerler, çocukluğun yaşamı aşp geçmesi gibi ve birden, bu enginliğin, çocuğun karşısında kendi öldürme iradesi gözüne çocukça bir basitlikte görünür. Kendi gözünde cinayeti birden bir kaprise, doymak bilmez bir oburluğa, ayak direyen bir çocuğun tavrına dönüşür. Yaşlı kadın onun şarkısını sürekli baştan alarak bu şarkıyı gecenin içinde, simgesi olduğu hoşgörülmesi imkânsız kötülükten dolaştırarak kendisine geri gönderir ve o da yaşlı kadınla birlikte şarkıyı söylemeye koyulur. Şarkıyı o da kadına ge-

ri gönderir. Yaşlı kadının şarkısı sonsuzluğun, çocukluğun musluklarını açar. Çocukluk cinayetin arkasında saklanmış, onunla gölgelenmiştir. Bu kimin aklına gelir? Üstelik şimdi hâlâ oradadır, sahte babada, tıpkı başka yerlerde de bulunduğu gibi, bütünlüklü biçimde, her yerde; yaşlı kadında da, çocuklarda da. Böylece hepsi birbiriyle buluşur. Katil yaşlı kadınla birlikte şarkıyı söyler, birlikte söylerler, kilisedeki gibi yüksek sesle ve kuvvetlice. Hep birlikte. Şarkıyı ikisi de bilir; çocuklar da bilir. Baba şarkı söylediğinin farkında değildir. O söyler. Şarkının söylendiğini duyar, o da buna katılır. İnsanların koşturduğunu görürsünüz, siz de koşmaya başlarsınız ya. Daha önce de olduğu gibi söyler. Neden önce? Belki de şarkıda söylenen dünyanın başlangıcından önce. Yaşlı kadın onun için söyler. Önce ona kendisinin orada olduğunu duyurmak için, onu uzak tutmak, orada ve uyanık olduğunu, çocukları koruduğunu haber vermek için söyler. Sonra daha da fazlası için, cinayeti çocuklardan uzak tutmak, oyalamak, katile ölümü unutturup onu bir an olsun kendi ruh hastalığının yükünden kurtarmak için söyler. Onu bir gece olsun rahat bıraksın diye. Ardından, bundan da fazlası için söyler. Şarkısını önce bir meydan okuma gibi atmıştır ortaya, sonra baba da paylaşır onu ve en sonunda, evet, şarkı bir sevinç, bir şenlik şarkısına dönüşür. Katille yaşlı kadın hep bir ağızdan hayata dönüş şarkısını, babanın son şenliğinin şarkısını söylerler; çocuklar sabaha dek bu şarkıyla yıkamır. Avaz avaz söylerler. Her taraftan bu şarkı duyulur. Onun çevresinde kimse uyumaz. Baba hâlâ söylediğinin farkında değildir, hiç de olmayacaktır. Gecenin akışında şarkı, cinayetin aşamadığı bir duvara dönüşür. Tıpkı işlerin, mutsuzluğun, gözleri körelten gerçeğin olağanlığı gibi, gelen günle birlikte, şarkının sona ermesiyle suç da yeniden olağanlığına kavuşur. Bu sırada katil, kendi elleriyle, herkeste olduğu gibi kendinde de bulunan, başka yerlerde, Pierre Goldman'ın katillerinde olduğu gibi bu adamda da bulunan kötülükten kurtuluşunu hazırlar. *Avcının Gecesi*'nin sonu gerçekten de bir şenliktir. Katil kurtulduğunun farkında değildir, onun çevresindeki öbür kişiler, yaşlı kadınla çocuklar bilir bunu. Katil kendi yaşamını algılamaz.

Çocuklar işte bu geceden sonra katilde kendi babalarını, sevgiyi bulurlar. Bir gecede. Onun her şeyi unutup olanca sesiyle kendileri

gibi şarkı söylediğini duymuşlardır. Sanki onu şimdiye dek yanlış tanımış gibidirler, babanın sorumsuzluğunun bu işteki payından hiç haberleri olmamış, onu katil rolünde sıkıştırıp bir köşeye itivermişlerdir. Katille kurbanlarının, hayat verirken ölümü de bahşeden babayla çocukların yeniden buluştuğu gece. Gerçek babayla sahte baba arasındaki karşıtlık sanırım burada yatar. Çocuklar için bir başlangıç niteliğindeki bu gecenin sonunda onlar, bir yandan kötülüğün gizemleriyle içli dışlı olurken, bir yandan da kötülüğün sonsuz göreliliğinin bilgisine ererler. Yine aynı gecenin sonunda kötülük babadan ayrılır, onu bırakıp kendine başkalarını arar, gider, babayı tutuklayacak olan polislerin içine girer. Çocukların gözü önünde, kendilerini öldürecek olan kişiden onu öldürecek olan kişilere doğru gelişen aktarım –çocuklar babanın tutuklanmasına tanık olur– olayın dönüm noktasıdır. Onları böylesine, bu kadar çok öldürmek istediği için ölecektir baba. Ölmesinin nedeni kendileridir. Allak bullak eden, beklenmedik bir bilgidir bu. Bilginin ta kendisi gibi. Bize, Tanrı düşüncesiyle öylesine dolu olan Musa'nın konuşmadığını, elinden bağırmaktan başka şeyin gelmediğini hatırlatır. Çocuklar bağrışarak kendilerini babaya, onları öldürecek olan kişiye, ruhen ve bedenlen teslim ederler. Bilgiden, sevgiden allak bullak olan çocuklar babalarına koşarak kendilerini onun ellerine teslim ederler, bezbebeği parçalayıp, bunca zamandır peşinde koştuğu, ona böylesine öldürme isteği aşıl原因an parayı, kendi bedenlerini sunarlar. Hayır, çocuklar annelerinin, yaşamlarını sürdürebilmeleri için onlara verdiği parayı babaya vermekle annelerine ihanet etmiş olmazlar. Bu noktada her şey bulanık bir görünüm alır, ters yüz olur; ahlak bir kenara bırakılır. Çocukların bu yaptığı artık bir yere sığdırılamaz, açıklanamaz, hiçbir şey buna engel olamaz; bu başlı başına mantıkdışı olay hakkında, çocukların sevgisi hakkında artık bir fikir öne süremezsiniz.

Filmin sonu: Gerçek baba paraları toparlayamadan tutuklanır. Çocuklar kurtulur. Kötülük cezasını bulur. Çok geç elbette. Portlandlı, Salt Lake City'li, Oregonlu, Şikagolu, Parisli, Berlinli seyirciler bu son yüzünden şaşkına dönüp filmin iş yapmamasına yol açtılar.

Tuhaf şey, *Avcının Gecesi*'nin sonunu, *Tanrı'nın Sözü*'nün sonuna benzetirim. Sabaha karşı, ya da çökmekte olan gecede deli, ço-

cukla beraber gelip ona sonsuzluktan söz ettiği vakit, kulaklarımda *Avcının Gecesi*'nin şarkısı çınlar. Her iki filmin dönüşümü de aynı kavuşma hareketi içinde ortaya çıkar, aynı süre geçer, yayılır, sözcüklere sığmaz. Evin sessizliğinde deliyle çocuk neşeyle ölümü yadsır. Evin büyük salonundan geçerlerken delinin bir şeyler anlatan, alabildiğinde tiz sesi çocuğun kaynaktan fışkıran gülüşüne, onun kuş çığlıklarına karışarak gayet kuvvetli bize ulaşır. Bu gürültüler, annenin ölümünden sonra evin sessizliğinde gürleyen orga karışan bu geveze kuş cıvıltıları beni alır, *Avcının Gecesi*'nin sabahında birbirine karışan şarkı seslerine götürür. Bunlar atılamayan çığlıklar, yükseltilemeyen haykırışlar, söylenemeyen şarkılardır.



BOOK AND FILM*

New Statesman, Ocak 1973

Savaştan önce, bir gece, Le Havre'da iki kadın mahalle sinemasının bir seansına gider. O sıralar her seansta bir film, bir de aktüalite programı vardır. Acaba bu iki kadın daha önce hiç mi sinemaya gitmemiştir? Yoksa hep "böyle" mi giderler? Olaya tanık olan kişi bunu bilmiyor. Olay şu, *aktüalite* programından habersiz olan iki kadın, o gece, birinci bölümünü aradan önce seyrettikleri bir film gördüklerini sanırlar.** Bu geçirdikleri gece onları hayal kırıklığına mı uğratmıştır? Kesinlikle hayır. Arkalarında oturan olayın tanığı, belli bir bocalama geçirdikten sonra, çeşitli tahminlerde ve akıl yürütmelerde bulunarak aktüaliteleri filmin anlatısına yedirmeyi mükemmel biçimde başardıklarını anlatıyor. Hem bu pek uzun da sürmemiştir. Filmin içeriği konusunda, *kendi* filmlerinin içeriği konusunda bir çırpıda karar verir kadınlar. Bu filmde, başka birçok olayın yanı sıra, kahramanlarımız bir futbol maçı izler –neden olmasın?– onlar maçı izlerken hükümetin başkanı başka bir yerde bir köprünün açılışını yapar, *o sırada*, yine başka bir yerde bir deprem olur... Filmin esas anlatısı bu bildik, gündelik bağlamın içinde eritildikten sonra kendi akışına kavuşur.

Kuşkusuz böyle seyirciler (bu ölçüde yaratıcı olanları) yok artık. Sinemanın söz dizimini ta başından öğrenmemiz gerekmiyor. Yedi yaşında bir çocuk bile filmi montajından okuyabilir. Ne var ki, sinema hâlâ eski yerinde, seyircinin karşısında yapıma özelliğini sürdürüyor. Kitap kendine *ulaşılmayı* bekler, oysa film böyle değildir. Film seyircisi olmak için *pratik* yeterlidir.

Sinema ile geriye kalan şeyler arasındaki temel ayrım burada yatar. Bu sayıca en büyük, dolayısıyla en yabani kalabalıkta.

Bir sabah evinizden çıkarsınız, gök masmavidir, güneş vardır. Daha evinizin kapısından adımınızı atar atmaz bu mavi gök ve gü-

* Kitap ve Film. –ç.n.

** Fransa'da filmler ara vermeden, bütün halinde gösterilir. –ç.n.

neş çarpar yüzünüze. İçinizde bir yerlerde, fiziksel ya da zihinsel organizmanızda bu duyumun sizde çaktırdığı kıvılcımlarla birlikte olay şu şekilde dile gelir: "Gök masmavi bu sabah, güneşli". Daha sonra, sözünü ettiğimiz kıvılcımlar geçmiş zamanın gerisinde kalıp gözden kaybolduğu zaman, bunun bir değerlendirmesini yapıp başka birine söylemek isterseniz, yazılı ya da sözlü bir tümceye *çevirirsiniz* bunu; o tümce, güzel bir sabah evinizden çıkarken hangi koşullar altında masmavi göğün, güneşin yüzünüze çarptığını anlatır. Yaşadığınız olayın dile gelmesi hiç kuşkusuz bu en yaygın yolu izleyecektir. Oysa, bunun gibi daha binlerce yol vardır; örneğin şiir ya da sinema.

Bütün söyleme biçimleri içinde sinema kuşkusuz en son sırada gelir; bunun nedeni sinemanın (teknikinden ötürü) ulaşılması en güç olan ve olaya en *uzak düşen* biçim olmasıdır. Oysa gerçekte, tersine, olayın çarpıcılığını, başka deyişle "Gök masmavi bu sabah, güneşli," duyumunu yeniden yaratmayı, bunu olabildiği kadar çok insana ulaştırmayı en mükemmel biçimde başaran araç sinemadır. Dört sözcük, sessiz, görünmez bir dizilimle birbirine eklenen, sözün olmadığı yerde özgün duyumla neredeyse örtüşen iki görüntü... Peki, bu olabildiği kadar çok insan kimdir? Nereden çıkar?

Sinemacının bir film üzerinde yaptığı çalışma –teknik aygıtın bu çalışmaya ayak bağı olmasını, onu frenlemesini bir yana bırakıyoruz– yazarın kitap için çalışırken durduğu yerden çok daha farklı bir noktaya yerleştirir sinemacıyı. O, filme varıncaya kadar önce, yazılması düşünülmemiş olan ancak, yaratma zinciri içindeki yeri bakımından yazı olarak da değer taşıyan bir kitaptan geçer. Sinemacı, işte bu kitabı atlayıp, kendini kitabın *okunduğu* yerde, yani seyircinin yerinde bulur. Bazı filmleri dikkatli seyredin, okunurlar, yazılma ör-güleri okunur. Gözden saklanan yazılma aşaması, bilinçli olsun olmasın kendini gösterir; film içindeki yeri, oradan geçtiği görülür. (Elbette yemek tarifinden yapar gibi hazırlanan, her türlü yazının karşı kutbunda yer alan ticari sinemadan söz etmiyoruz.)

Yaratmanın bu noktasında sinemanın yeri, yazarın kitabı karşısında aldığı yerin tam karşıtıdır. Acaba, sinemada tersine yazılır, diyebilir miyiz? Buna benzer bir şey söyleyebilirmişiz gibi geliyor bana. Sinemacı kendi filmini, tam olarak seyircinin yerinden *izler*,

okur; buna karşılık yazar, henüz hiçbir okumanın çözmediği, onu ele alacak olan kişinin karşısında bile çözülmeden kalan bir karanlığın içinde durur. Sinemacının yeri, bu karanlıktan sonraki bir noktadadır. Kitap yazan birinin sinema yapması, onun, yapılacak işe göre, bulunduğu yeri değiştirmesi demektir. Yazılmayı bekleyen bir kitapla, karşı karşıyayızdır. Yapılacak filmin arkasında dururuz. Neden? Neden bu yer değiştirme, daha önce bulunduğumuz yeri bırakma gereksinmesini duyarız? Çünkü film yapmak, kitabın yaratıcısını, yani yazarı yok etme girişiminde bulunmaktır. Yazarı geçersiz kılmaktır.

İster "boş" bir kitabın yazarı olsun, ister "dolu", sonuçta yazar film tarafından yok edilir. Bu, ister her sinemacının ardında yatan yazar olsun, ister bildiğimiz basbayağı yazar. Ve yine de yazar kendini ifade etmiş olur. Onun enkaza dönüşmesinden ortaya film çıkacaktır. Onun "sözü" o kaygan maddeye, görüntülerden örülen yola dönüşecektir.

Yazarla sinemacı arasında, hiç yazmamış biriyle yazar arasında olduğundan çok daha büyük bir fark vardır. Hiç yazmayan kişi de, sinemacı da, herkesin kendi içinde taşıdığı, ancak dil yoluyla dışarı çıkarılabilen, boşaltılabilen, benim "iç gölge" adını verdiğim şeye hiç elini sürmemiştir. Oysa yazar buna dokunmuştur. O, "iç gölgenin" bütünlüğüne el uzatmıştır; hepimizin özünde yatan sessizliğin bozulabileceğini göstermiştir. Bu bozulabilirliğin önüne geçen her edim de, örneğin sinema gibi, yazılı sözü geriye iter. Sinemanın yazıyı yazılı dil kadar iyi ifade ettiği doğru değildir. Sinema, sözü başlangıçtaki sessizliğine geri gönderir. Söz bir kez sinema tarafından ortadan kaldırıldı mı, bir daha başka hiçbir yerde, hiçbir yazıda yerine gelmez. İşte sinemacıda yaratıcı bir kazanıma dönüşen şey, ondaki bu yıkıcılığın kendisine getirdiği alışkanlıktır.

Sinema –bana göre– yazının bu yenilgisi üzerine kurulmuştur. Sinemanın temelinde yatan ve onun en belirgin özelliğini oluşturan çekiciliği, kaynağını bu katliamdan alır. Çünkü bizi her türlü okumanın gerçekleştirildiği yere ulaştıran köprü de bu katliamdır. Hatta daha da ileriye götüren: günümüz toplumunda her türlü yaşantıda bulunduğu kuşku götürmeyen düpedüz boyun eğmeye. Bunu başka bir biçimde de söyleyebiliriz: Gençliğin neredeyse evrensel

düzeyde –bilinçli ya da sezgisel olarak– sinemaya öncelik tanınması siyasal bir seçimdir. Sinema yapmak istemek, doğrudan doğruya sinemaya boyun eğilen yere, yani seyirciye gitmek istemektir. Bu da, (her zaman için ayrıcalıklı olan) yazma aşamasından kaçınmakla, onu ortadan kaldırmakla olur.

Sinemanın doğmasıyla birlikte, kapitalizmin derhal başlattığı akıllara durgunluk verici muhabbet tellallığı sonucunda dört ila altı seyirci kuşağı biçimlendirildi; şimdi artık bizler, modern çağın en büyük seçme saçmalarından oluşan bir görüntüler HİMALAYASI'yla karşı karşıyayız. Proletaryanın tarihine koşut giden bir de bu ek bas-kının tarihi var; proletaryayı kendi kölesi haline getiren kapitalizmin, yine onun için ortaya attığı boş vakitleri değerlendirme yollarının tarihi; cumartesilerinin sineması. Onyıllar boyunca, sinema üretme olanağı kapitalizmle sınırlı kaldı. Filme yaklaşma fırsatını elde etmek sınıfsal bir ayrıcalıktı. Bunu derken, şimdi artık böyle *olmadığını* söylemek istemiyoruz; *yalnızca* biraz daha az öyledir demek istiyoruz. Bunun doğru olduğunu, ticari sinemacıların dünya sinemasının patronluğuna soyunmaya nasıl da heveslendiğini anlamak için, bunların, bu "biraz daha az" karşısında nasıl bir öfkeye kapıldığını görmek yeterli. Bir kez Henri Verneuil'ü *Cahiers du cinéma* hakkında konuşurken duydum, ağzından köpükler saçıyordu, oysa *Cahiers du cinéma* okurları, sözü geçen Verneuil'ün filmlerine gidenlerden yüz bin kat daha azdır. Sinema yapmak, işte bu kapitalist sinema tüketicisi rolünden sıyrılmak, bunun dışına çıkmak, cehennemi andıran bu bildik tüketim çemberini adeta göz göre göre tamamlayan, artık refleks halini almış olan bu tüketimden yakamızı kurtarmak demektir. Böyle yapmakla suçlamış oluruz. Bütün koşut sinemanın suçladığı söylenebilir.

KİTAP, FİLM

Bu sabah, "Konsolos Yardımcısı"nın sonuyla, yıllar önce yazdığım bir metni karşılaştırmam gerekti; bu metni kitabın sonuna alıp almadığım takılmıştı aklıma. Böylece "Konsolos Yardımcısı"nın bir bölümünü yeniden okudum. Olağanüstü bir şey, kitabı unuttuğumu fark ettim. Unuttum çünkü onun üstünden sinema geçti, çünkü *India Song* filmini yaptım. Kitabı hayranlık içinde ve büyük bir heyecanla yeniden buldum; okurken *India Song*'lar kayboldu.

Lol V. Stein kitabın içinde el değmeden kapalı kaldı. Belki de, savaş ve kara deliklerin küçük kızı, yedi yaşındaki Aurélia Steiner Paris'in filmini de yapmamalıydım. Belki de mutlak bir öneri gibi, başka yere aktarılamayan bir öneri gibi kitapta kalmalıydı. Cehennem gibi.





AURÉLIA AURÉLIA İKİ

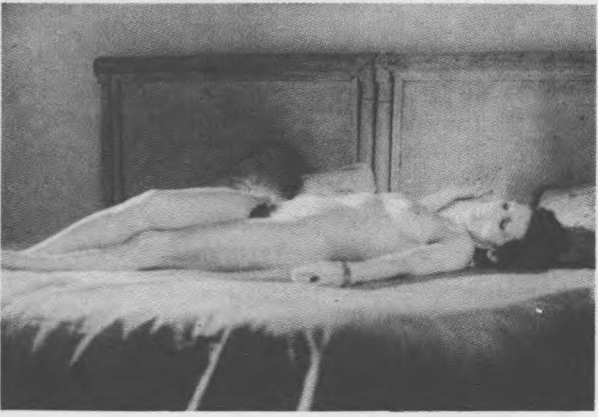
Aurélia. Çocuk. Benim çocuğum. S Thala'daki balo yine insanı içine çeken bir uçurum gibi. Aurélia seyrediyor. Aurélia, Lol V. Stein'in katledilen bedeninden çıktı. Aurélia benim yerimi aldı. Yerimi aldı. Oldu biti. S Thala'nın kıyıları, delilerin dolaştığı kumsallar, sonra deniz, her yer ıpıssız. S Thala gazinosunun geniş balkonu batan güne karşı bomboş. Kış denizinin tatlı hışırtısı işitiliyor. Bazen Aurélia geçiyor. Kumlara, denize bakıyor. Evet, mavi o gözler. Akşamın çökmesiyle, berrak, dipsiz birer karanlığa dönüşüyor. Saçları siyah. Şarkı söylüyor. S Thala balosunun ezgilerini o söylüyor şimdi, Yahudi şarkıları söyler gibi. Evet, fırtınalı günlerde kumsaldan geçiyor, rüzgârı dinliyor, bütün varlığını yeryüzünün dipsiz kuyusuna çevirmiş, denizin olağanüstü sayıklamasını dinliyor. Acının çemberinden geçmiş, Aurélia, sevincin çemberinden geçmiş. Bakıyor.

Biri filmi görmüş, bana, Aurélia'nın uzak bir kentte gerçekten yaşadığını sandığını, benim, onun yazılarını ele geçirmeyi başarıp bunlardan filmler yaptığımı söyledi. "Biliyor musunuz, Aurélia Steiner yaşıyor, insan sizin sesinizi değil, onun sesini duyuyor. Onu eksiksiz yaratmışsınız, sizden ayrı yaşıyor. Aurélia Steiner'in karşısında yapayalnızım, bu da insanı ürpertiyor." (Kendisini tanımadığım Serge Leproux'un mektubu.)

AURÉLIA AURÉLIA ÜÇ

Onun benden ayrı olduğu, filmlerde onun konuştuğu doğru. Ben yalnızca onu dinliyor, onun sesini aktarıyorum, her sözcükte, her saniye, tetikteyim, gerçekten her saniye, ona yetişip, gerisinde durmaya, onun kendinden gelen, henüz bir biçimi olmayan, henüz neredeyse bir anlamı bile olmayan yazıyı, yalnızca bunu dikkate almaya özen gösteriyorum.

Aurélia Steiner'in akıllara durgunluk veren gücünün yanında sinema bir hiç. Aurélia Steiner Vancouver'in filmi imkânsızdı. Yapıldı. Film harika çünkü imkânsız olanı düzeltmeye hiç kalkışmıyor bile. O imkânsızlığa eşlik ediyor, onunla yan yana yürüyor.



FİLM YAPMAK, FİLM SEYRETMEK

Sanırım film yapmakla film seyretme nedenlerimiz aynıdır. Benim filmlerime gitmeyen yakın arkadaşlarım vardır, başkalarının filmlelerini görmeye giderler. Benim film yapmamın nedenlerini fark edemezler, değmez, gereği yok, derler. Ben de her film yaptığımda gereği olmadığını düşünürüm. Ancak, yapılmasına gerek olmayan filmler de yapılabilir. Şu sıralar, film yapmak yerine, *Cahiers du cinéma*'nın bu sayısını hazırlıyorum.

25 AĞUSTOS 1979

25 Ağustos 1979'da ajandama şunları yazmışım: "Deniz gri, ufukta kararıyor, dümdüz, ağır, demir yoğunluğunda. Kıpırtısız yelkenliler demirden denize kazık çakmış. Ufku karanlığında plajda gezinenlerin silüetleri. Öğleden sonra, her şey bozuluyor, mavileşiyor, yenisinden hareketleniyor." Aurélia Steiner'e birkaç gün sonra başlamıştım. Ama önce, deniz üstüne olan tümceyi mavi bir kartpostala yazıp birine yolladım.

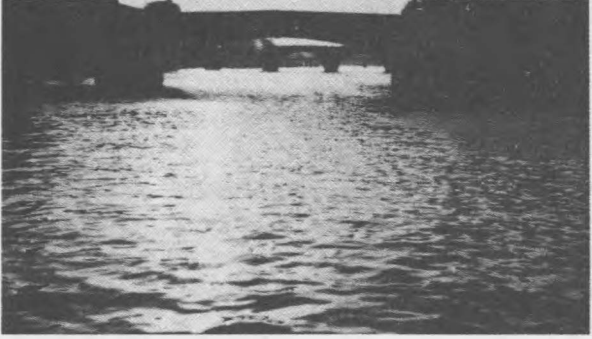
MEKÂN ARAŞTIRMASI

Kalküta'ya, Melbourne'e ya da Vancouver'e gitmeye gerek yok; her şey Neauphle, Yvelines'de. Her şey her yerde. Her şey Trouville'de. Hemen buracıkta olan şeyi gidip de Melbourne'de, Vancouver'de aramaya gerek yok. Hemen yanı başımızda, film arayan bir yerler vardır hep, yeter ki biz onları görelim.

Kimi zaman, belli bir dış mekânın filme yardımcı olacağı sanısına kapılırsınız. Artık o dış mekânı arar durursunuz; hiçbir zaman da bulamazsınız. İnsan mekân araştırmasına kafasında bir düşünce, bir şey olmadan çıkmalı. Bırakmalı, dış mekân gelsin ayağına. Sözel geliş ben, Auschwitz'de idam edilen gencin altında nasıl bir görüntü olması gerektiğini hiç mi hiç bilmiyordumdur. Mauldre'da dümdüz bir sıra kavak ağacının önünden geçerken kendi kendime, "İşte bu olmalı," derim. Seine Nehri'nin kanallarından birinde Afrika ağaçlarının getirildiği Poudreux iskelesi gibi, eski Honfleur Limanı'nda ki kullanılmayan gar gibi.

Daha önce film çektiğim yerler bana yeniden oralara dönme isteğini verir. Daha önce film çektiğim yerlerde yeniden çekerim. *Aurélia Steiner*'deki geniş Alman semaları, o bereketli yağmurları yağdıran semalar, *Kamyon*'da yazının ve uykunun üzerinde uzanan semalardır – bu filmde dural planlar halinde çekilmişlerdir. Aynı tarlalar bu filmde de vardır; aradaki fark renk farkıdır. *Aurélia*'da sürülmüş ekim toprağı kara renktedir, *Kamyon*'da ise ocak ayının yemyeşil, incecik tüyleriyle kaplıdır. Ayrıca ışık da farklıdır. *Aurélia*'da güçlüdür ışık, *Kamyon*'da süt gibi. Ben işte bu hayalle, daha önce film çektiğim yerlerde yeniden çekmenin hayaliyle yaşarım. Rothschild Sarayı'nda, hâlâ dilenci kadınla konsolos yardımcısının adımlarıyla, tenis kortlarında dolaşan ayak sesleriyle dolu parkta. Kendi evimde. Auchan'm geniş toprak alanlarında, *Kamyon*'daki kadının o gece durup dolaştığı alanlarda. Bu yerler benim için sinema üreten yerlerdir çünkü buralarda sinema yapılmıştır. Paris'in içinde çekim yapmayı da isterim; *Negatif Eller*'in sömürge illerindeki caddeleri andıran büyük caddelerinde, Ménilmontant'daki Araplar'ın dükkân-

larında, Doğu'ya doğru Bercy taraflarına düşen Mékong'da. Paris'te, yanılıp kendinizi Asya'da sanacağınız yerlerin ne tarafa düştünü ben bilirim; Renault'ya gelmeden, Ile Saint-Germain'in kavak ağaçlarını, yığın yığın sarmaşıkları geçince, deniz feneriyle ölü fenerinden hemen önce, Siyam'ı çevreleyen balta girmemiş ormanlara doğru.



MONTREUIL'LÜ GENÇ İP CAMBAZI
BÜTÜN PARİS'İ AYAĞINA GETİRİYOR.
ON BEŞ YAŞINDA
ON YILDIR BU İŞİN İÇİNDE.

France-Observateur, altmışlı yıllar

Hiç korktuğun olur mu?

Ben hiç korkmam. Küçük bir yeğenim var, üç yaşında bir kız, bazen onu da yanımda yukarı götürürüm; o da hiç korkmaz.

Ağ olması fark eder mi?

Bazı iller vardır, ağ mecburidir, bazılarında da mecburi değildir. Benim için, annemle babam için fark etmez.

İpin yüksekliği ne kadar?

25 metre, direk 40 metre. Ama direkte her zaman ağsız çalışırız. Buna izin veriyorlar. Nehirlerin üstündeki gibi.

Montreuil'e gelmeden önce ne yapıyordun?

Paris'in yakınındaydık. İpi bir eve bağlıyorduk, öbür ucunu da direğe. İp 390 metreydi. Ben üstünde motosiklete biniyordum.

Ağsız?

Evet ağsız. O ilde izin veriyorlardı. Tam neresi olduğunu unuttum, Sauvage diye bir kasaba var orda. Balık tutuyordum, balık tutmayı severim.

En zor ne yaptın?

Loire'ı geçtim bir gün. Çok soğuktu. Üç haftadır bekliyorduk. Soğuk hep aynıydı, o zaman biz de sıkıldık, ben de geçtim. Uzun, beş yüz metre. İp ortalarda bir metre yükseklikte inip inip çıkıyordu, ister istemez böyle. Sabolarla geçmek gerekiyordu. Buzun üstünde biraz zor oldu. Ama başardım.

Çok çalışır mısın?

Yazın değil. Kışın babamla her gün dört saat çalışırım. Kesinlikle üç günden fazla çalışmadan durulmaz. Şimdi ipin üstünde ikili cambaz taklasını öğreniyorum, çok zor.

En zoru bu mu?

Yok. En zoru leylek bacaklarıyla ip üstünde yürümek. Babam yapıyordu ama bir kaza geçirdi. Ama cambaz taklasından sonra bana bunu öğretecek.

Okula gitmeye vaktin oldu mu?

Lyon'da bir papaz bana üç ay okuma öğretti. Ama Fransızca, İngilizce ve Almanca biliyorum.

Hiç korktun mu?

Hayır, ama direğin tepesinde rüzgâra dikkat etmek gerekir, sallanır.

ANTILOPLAR

Yüz elli yıl önce, bir gün, Fas kıyılarından binlerce antilop hep birlikte denize atladı. İtişip kakışarak boğuldular. Tüm Afrika'dan geliyorlardı, ormanlardan, dağlardan, savanlardan; kararlaştırılan gün, kararlaştırılan yerde toplandılar ve kendilerini öldürdüler. Toplanma yerine farklı uzaklıklardan geldiklerine göre, belli ki hepsi de aynı günde çıkmamıştı yola. Farklı farklı zamanlarda yola çıkmış olmalıydılar; kimileri için birkaç gün ya da hafta süren yolculuk, kimileri için aylarca sürmüş olmalıydı. Mozambik'in antilopları, sözgelişi nisanın son hilalinde çıkmıştı yola, Gine'ninkilerse haziranın dolunayında. O halde, onlara bu süreyi bildiren ilahi içsel buyruk yola çıkma gününü ve saatini son derece kesin bir biçimde belirtmişti. Her biri, söylenen saatte, belirli bir yöne doğru tam vaktinde hareket etti; üstelik, anlaşılan bu karar hiçbir dış işarete de bakmıyordu, şaşılacak şey ama, tam tersine, bireysel bir istençten kaynaklanıyordu. Burada alınan karar, yasanın bilinmezliğine boyun eğme kararıydı, ancak, nasıl oyun oynama yeri olarak savanda karar kılındıysa, tıpkı onun gibi bir karardı bu. Antiloplar bir yerden bir yere göçmez, leylekler, kırlangıçlar, yabankazları gibi göçmen hayvanlar değildirler. Ormanlarını bırakıp gitmek gibi bir alışkanlıkları yoktur antilopların. Ama ormanlarını bırakıp gittiler. Belki de kendi türleri içinde eşine benzerine rastlanmadık bir buyruktu bu boyun eğdikleri, ya da belki insanların haberi bile olmayan, yüz yıl-

da, bin yılda bir yinelenen buyruklar vardı. Bilemiyoruz. Neyse, antiloplar ölüme doğru yola çıkmak üzere ormandan ayrıldılar. Ancak Afrika'nın bütün antilopları değildi yola çıkanlar, yalnızca birkaç bin tanesiydi. O halde, belirtilen yasaya göre, antiloplardan yalnızca bir kısmı yola çıktı. Ayrıntılar arasında en dehşete düşürücü olanı da bu belki: yalnızca bir kısmı yola çıktı. Türün evrenselliği denen bu mantık, onun içine işlemiş olan, onda saklı duran bu akıl sır ermez kural, yaşamın sınır tanımayan, yüce anlamsızlığı kadar inandırıcı görünüyor.



DEĞİŞİM

Artık kitaplar iyi satılıyor; sinemaya gidilmesine kıyasla şimdi oldukça fazla kitap satılıyor. Yayıncılık yeniden canlanmaya başladı. Okumaya ilgi yeniden canlanıyorsa, bu canlılık, bazılarının öne sürdüğü gibi, sinemanın da ayrılmaz parçasını oluşturduğu toplumsal saldırganlığı bir kez daha kafamızdan uzaklaştırmak istememizden kaynaklanmıyor; tek bir nedeni var bunun, yapışık kardeşler olan o iki can sıkıcı olayın, saldırganlığın ve bu saldırganlığın sinemada gösterilip durmasının içimizde yarattığı daha da derin bunalımdan çıkmak için dönüyoruz okumaya. Öte yandan, günümüzde insanlar sinemaya çok daha az gidiyorlar artık. Eskiden herkes kendini bir ölçüde gitmeye zorunlu hissederdi, artık hissetmiyor. Pek çok kadın. Ve pek çok genç. Pek çok sinema teknisyeni. Bazı filmlere gidiyor bunlar, ama eleştirmenlerin el attığı filmlere değil. Bizler bir avuç insanız, büyük çoğunluğumuz da entelektüel, ama her şey böyle, bir avuç entelektüelle başlar. Buna ek olarak, bir de artık televizyon almayan, seyretmeyen, televizyonsuz insanlar var.

DEĞİŞİM

Bir yıl, iki ay sürecektir, her gün göreceğiz onları. Dört yüz gün boyunca, haftada saatlerce onları izlemek zorunda bırakılacağız. Vadesi geldikçe borçlarımızı da ödeyeceğiz tabii. Tesellimiz, bizim gibi daha milyonlarcasının bulunduğu bilmektir. Hepimizin ortak yanı, birbirine eşdeğerde, özdeş bir hayvansılığı paylaşmamızdır; hepimiz aynı sıkıntının içinde boğuluyor, birbirimizden ne denli uzakta olursak olalım, ötekileri bulup, herkes için başka olan o hep aynı dünyada, aynı memlekette yaşantımızı sürdürüyoruz; yeni kardeşlik bu işte. Günlerden bir gün, Flandres'lı bir adamla Macaristanlı bir adam, tarımın gelişme süreci içindeki en büyük değişiklik olan saban demirini buldu. İnsanlık tarihinin aynı dönemiydi.

JEAN PAULHAN,
BASILMAYA ADAY METİNLERİ OKUMAK

1960, yayımlanmadı

Marguerite Duras: *Sayın Jean Paulhan, yayımlanmış olsun olmasın, Fransız Edebiyatı'nın büyük bölümü sizin ellerinizden geçti; hâlâ da geçmekte. Bu deneyiminizden nasıl bir sonuç çıkardınız?*

Jean Paulhan: İster iyi olsun ister kötü, edebiyatın daima gerekli olduğu sonucuna vardım; size sunulan berbat bir edebiyat da olsa, bu onu ortaya koyan yazarda belli bir gelişmeye işaret eder. Bu düşünce çerçevesinde, sanırım hiçbir şey tam anlamıyla cesaret kırıcı değildir.

Tam da bu anlamda, zaman zaman, yıl içinde geri çevirmiş olduğumuz metinleri bir derleme şeklinde yayımlamayı düşünürüm – çok ince kâğıda olurdu tabii.

Hiç baştan sona kötü, baştan sona gereksiz kitap olamaz mı?

Ben hiç okumadım. Belki vardır ama ben okumadım. Hayır, hiç olmadı. Bana her zaman için bir kitaptan alınacak şeyler çıkar gibi geliyor.

İnsan neden yazar?

Sanıyorum edebiyat, bunu kendine uğraş edinen kişiye, kendini ve dünyayı daha keskin, o zamana kadar olduğundan daha bütünlüklü bir biçimde görmeyi öğretiyor. Dünyayı ve kendimizi görmemiz çok güç; bunun nedeni de son derece açık: baktığımız zaman zihnimizin ya da düşüncelerimizin bir bölümü başka yerlerde oluyor, öyle ki, baktığımız şey, sonradan bütünüyle yanlış, bütünüyle olması gerektiği gibi bir biçime bürünüyor. Çok sıradan, çok sıkıcı da olsa, her türlü edebiyat dünyayı, sanki biz orada değilmışiz gibi görme çabasıdır. Ne dersiniz deyin, edebiyatın amacı budur. Edebiyat herkes adına bunu arar ve bulur. Yazarına gelince, sıradan ya da anlamsız dahi olsa, onun gözünde her durumda bu sonuca ulaşmıştır.

Bütünüyle yalnız bir yazarın bile daima bir okuru –kendi– var mıdır?

Tabii, daima; hem, iyi ki yle. Her türlü edebiyat bizi gerçeğe yaklaştırır, yazarın gerçeğine yaklaştırır, bir sayıklamayı andırırsa bile öyle, çünkü bütünüyle sayıklamalardan oluşan bir edebiyat yoktur. Ya da Lautramont'un edebiyatı sayıklama edebiyatıdır dersiniz.

O halde siz "edebiyat" sözcüğünü, ham edebiyatı anlatmak için kullanıyorsunuz.

Evet. Yayınlanmış edebiyat bütün okurlar için bir gelişme sağlarıken –ya da öyle olması beklenirken– kuşkusuz çok daha kötü olan yayınlanmamış edebiyat, yalnızca kendi yazarı için bir gelişme sağlar. Ama ne de olsa, bu da az bir şey değildir tabii.

Belli bir kitabın sırf "yayınlanabilir" olması bile okurları bazı yanışlara sürükleyebilir, öyle değil mi?

Evet. Ama yanışlar çok ilginçtir. Okurlar çoğunlukla, daha doğrusu bir okur olarak ben çoğunlukla, yayımlanmış bir kitabı elime aldığımda şaşarım, "Acaba yayıncı bunu niye yayımlamış?" diye.

Ama insanların okudukları kitapları görünce zaten her gün bu soruyu soruyoruz: "Nasıl olur da bu insan böyle bir kitabı okur?" Hepsi birbirinin boşluğunu doldurur; sizin istemediğiniz kitabı da o okur...

Bu konuda daha ciddi olunsaydı, sanıyorum Gallimard'ın kendisine ulaşan on bin romandan, iki yüzünü değil, belki de yalnızca eli tanesini yayımlaması gerekirdi, değil mi?

Mutlaka. Yalnız, edebiyat ödüllerinin çoğunlukla yayınevleri tarafından geri çevrilen metinlere verildiğini unutmamalıyız. Bedel, "Jrme, 20° Enlem" ile Goncourt dln aldığı zaman... ne bileyim... bu kitap daha önce Paris'teki bütün yayıncılar tarafından geri çevrilmişti. Metin, Gaston Gallimard'a bir kez daha döndü, Bedel getirdi, ama tamamen umutsuzluk içinde. Sonra Goncourt dln aldı ve bu durum Gallimard'ı da, sanırım bütün öbür yayıncıları da yüreklendirdi.

RAYMOND QUENEAU
BASILMAYA ADAY METİNLERİ OKUMAK

1960, yayımlanmadı

Marguerite Duras: *Sayın Raymond Queneau, basılmak üzere size gelen bir metnin iyi ya da kötü olduğuna nasıl karar verirsiniz?*

Raymond Queneau: Basılmaya aday bir metnin mutlak değerinin ölçülebileceğine inanmıyorum. Metin belli bir bakış açısından, yayıncının bakış açısından değerlendirilir.

Yayımlanabilir mi, yayımlanamaz mı, diye.

Evet, öyle. O zaman, yazar kişiyle ilgili bir soru doğar; bir yazarla mı karşı karşıyayız, geleceğin yazarıyla mı, yoksa tamamen konu dışı biriyle mi? Basılmaya aday bir metnin iyiliği, kötülüğü pek öyle ölçülemez, hep çok öznel kalırsınız... Oysa metni yazan kişinin yazar kategorisine mi, geleceğin yazarı kategorisine mi girdiğini, yoksa karşınızdakinin yalnızca bir amatör mü olduğunu anlayabilirsiniz. Bir profesyonelle, geleceğin profesyoneliyle, bir amatörün oldukça çabuk ayırt edileceği kanısındayım.

Profesyonel, basılması için bir metnini gönderdiğinde daha profesyonel olmamıştır tabii. Ama yazdıklarını okurken onun, yazmak nedir, yazarlık mesleği nedir, bu konularda bilinçli olduğunu ve gönderdiği metni yayımlatmak üzere yazdığını hissederiz. Oysa amatör –metni iyi de olabilir, kötü de– edebiyatın, yazma işinin kesinlikle farkında değildir; o yalnızca kendini düşünen, kendi zevki için, rahatlamak için yazan biridir. Başka deyişle, onun metni, bir genç kızın, duygularını kendi kendine açmak için tuttuğu defterden pek farklı değildir. Daha yazdığı ilk metinden o kişi iflah olmaz bir amatör müdür, yoksa, kötü de olsa, yazar olacak biri midir, hemen anlarsınız.



Bir cambaz, bir marangoz, bunlar iyi yazarlar mıdır?

Evet. Bu işin cambazları, marangozları da vardır. Bunlar belki de kötü cambazlar, sıradan marangozlardır, ama yine de işlerini iyi bilirler. Marangoz olduklarını sanarak öyle kendi evlerinde uyduruk işler yapmazlar. Aslında amatör yazarlar, yazma işinin, ufak tefekle oyalanan basit tamircileridir.

Yazar, kişinin yalnızca kendi kendini memnun etmek için yazmadığını bilen, yalnız olmadığının bilincinde olan kişidir. Yazıyla gerçekten ilgilenen erkek ya da kadın, kendisinin, başka yazarlardan oluşan bir topluluğa ait olduğunu, kendisini yargılayıp eleştirecek, ona koşut biçimde yazacak çağdaşlarının bulunduğunu bilir. Amatör ise, ne yazık ki, kendinde başlayıp kendinde biten, hoş şeyler de yazabilen, ancak, başkalarıyla, kitleyle, hatta çok sınırlı bir kitleyle bile iletişim kurmaktan aciz olan biridir. Yayımlanmaya

aday metinleri okumakla geçirdiğim bütün bu yıllar içerisinde bana en çarpıcı gelen şey, bir yazarın, hiç tanınmasa bile yeteneğiyle, daha başından, yazarlar loncasına dahil olup olmadığını bir şekilde hemen gösterivermesidir.

Peki bu az mı bulunur?

Evet, çok az bulunur. Kimi zaman bu sizi bir sorunla karşı karşıya bırakır. Yazan kişi, yazı konusunda gözle görülecek kadar bilinçlidir belki ama metni iyi olmayabilir. O zaman geri çevirmekte tereddüt edersiniz.

Yayımlamak; yayımlanmış metin dediğimiz bu büyüğü şeyin yerini başka hiçbir şey tutamaz mı?

Hayır, hiçbir şey tutamaz. O zaman, metinleri iyi değilse bile, bu gibileri geri çevirmekte tereddüt edersiniz bazen. Çoğu zaman, şu ilk metni ya da şu ötekini yayımlasaydık daha iyi etmiş olmaz mıydık, diye düşünür durursunuz; çünkü basılmış metnin görüntüsü, kendi yazdığını basılı halde görmek yazarı bütünüyle değiştirir. Metnin basılmasıyla, kurulan ilk iletişim arasında... ötekiyle, yani okurla kurulan iletişim arasında kesinlikle karşılıklı bir ilişki vardır.

Bu bir yanıyla, büyülenmek anlamına geliyor, fakat bir yanıyla da eşyanın nesnelleştirilmesi demek. Bir kitap basıldığı zaman daha mı iyi görünüyor?

Evet. Şöyle düşünürsünüz: "Al sana bir yazar... yazdığı pek iyi değil ama bunu basılı halde görürse iyi olmadığını anlar, halkın, okurların tepkisini üzerinde hisseder, okurlarının sayısı çok az da olsa, kimse ona yazmasa da, hiç eleştiri almasa da önemli değil." Sağda solda kendi kitabını okuyacak birilerinin bulunduğunu bilmenin bile onun üstünde bir etkisi olur, onu değiştirir, yazma uğraşı konusunda bilinçlendirir onu.

Edebiyat yeteneği geç ortaya çıkabilir mi? Dordogne'un ücra köşelerinden birinde bir gün oturup roman yazmaya başlayan elli yaşını aşmış noter hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gerçekten de böyle şeyler oluyor. Yazmaya geç başlayan yazarlar var. Ama çoğu zaman bu sağlıklı bir işaret sayılmaz. Hemen her zaman bir yazar yazı yazmaya erken başlar, küçükken.

Kaç yaşında?

Yedi yaşında... Yani çok küçük... Benim bildiğim, yazarların büyük bir çoğunluğu çocukluklarından beri yazıyorlardır. Hemen hepsi de yedi, sekiz, on yaşlarında başlamıştır yazmaya.

Siz kaç yaşında başladınız?

.

Yazmadığım zamanı hatırlamıyorum.



AURÉLIA AURÉLIA DÖRT

Negatif Eller'le *Césarée* filmleri, *Navire Night*'ın kullanılmamış planlarından yapılmadır. Concorde meydanındaki heykellerle Mailol heykelleri *Navire Night*'ta canlandırılan o bir çeşit çöle göre fazla görkemli kaçıyordu. Üstelik çok da figüratifti. Bunun dışında, *Negatif Eller*'de, Bastille'den Champs Elysées'ye kadar uzanan o kaydırmalar, hangi teknik nedenlerden ötürü bilemiyorum, iyi çıkmamıştı. Kırmızı ışıklar patlıyordu, kan lekeleri gibi, görüntü de bulanıktı. Yeni planlar çektik, ama çektiklerimizi kullanmadım –Magenta kavşağında, boş lokanta oyuklarına daldığımız bölüm dışında– başarısız olan planların hemen hemen hepsini tuttum.

Paris sadece ağustos ayında, yılın diğer aylarına kıyasla bir hafta boyunca biraz boş olduğu için, çekimi ağustos ortasında yaptık. Sabah saat altıyı çeyrek geçeden sekize çeyrek kalaya kadar süren kırk beş dakikalık kaydırma sırasında, Magenta Bulvarı'nda karşıımıza çıkan bir fahişe dışında, sadece siyahlara, Opéra civarında bankları silen Portekizli birkaç kadın temizlik işçisine, birkaç sokak serserisine ve yersiz yurtsuz bir-iki kişiye rastladık. O saatte Paris bizim Paris'imiz değildi. Sokakları, bankları, mağazaları temizleyen bu insanlar saat sekizde tamamen ortalıktan çekilince meydan bize kalıyordu. Ben, Çin Hindi'nde geçen çocukluğumdan beri hiç böyle bir sömürge halkının tek bir mekân içinde yan yana geldiğini görmemişim. Aşk onlar içindi. Yaşlılar da vardı; Opéra Meydanı'nda bir

berduş. Palais-Royal Meydanı'na gelirken Porto Rikolular, melezler. Buradan sonra hiçbir şey kalmıyordu, yalnızca çöp tenekeleri ve arabalar.

Aurélia Steiner Vancouver metnini tamamlayabilmek için tam bir buçuk ay uğraştım – on üç daktilo sayfası. Trouville'de çalıştım. En iyi orada yazıyorum. Filmi dört günde çektik. Malzememiz çok azdı: 72 dakikalık film. Bir makarası kullanılmadı. Demek ki çekecek 68 dakikalık film kalıyor geriye. Film tamı tamına 50 dakika sürüyor. 18 dakikalık plan kullanılmamış.

Aurélia Melbourne'ü güne karşı çektik. Yüzler silik, yalnızca dış çizgileri görünüyor. Kamera yutuyor yüzleri, nehir kendine çekiyor. Aurélia bir an bir köprüde duruyor galiba. Görüntünün solunda sarışın, uzun saçlı genç bir kızm silueti seçiliyor. Yüzü ötekilerinki gibi silinmiş. Endamı güzel, ince uzun. Yüz hatları hiç belli değil, yalnızca Alice'vari bir gülümseme var yüzünde. Bir tek bu gülümseme görünüyor. Evet, sanırım o da bir Aurélia, kendisi bunu hiçbir zaman bilemeyecek. O burada ya da başka yerde. Parçalanmış, filmin içine saçılmış. Aynı zamanda da olanca bütünlüğüyle duruyor orada. Rosier Sokağı'nda hâlâ, önce orada, sonra tıpkı bunun gibi, bir başka yerde, bir süre hep orada, ardından hep başka yerde, sonra hem orada hem başka yerde, bütün Yahudilerde; ilk kuşak da o son kuşak da. Yazıyor. Neredeyse kırk yıl var ki yazıyor. 45'te yazmış olamaz. Yazabilmesi için dehşetin üstünden vakit geçmesi gerekir. Cüzzamlı kedi de o; Aurélia Steiner. O Yahudi, o Yahudi kedi. Zaten o sırada Yahudilerle dolu bir kıta katedilmekte. Kuzeydeki nehri geçerken Aurélia ölü çukurlarında, savaşlarda, ölü yakma odalarında, açlığın kol gezdiği ekvator topraklarında kaybolan aşkına sesleniyor. İçinden nehir geçen, bilmediğimiz bir kentin tam ortasındayız. O nehir, bütün Yahudi ölülerini önüne katıp götürmüştü. Her yerde Aurélia'dan bahsediliyordu; köprü altlarında onun adını mırıldandıkları işitiliyordu; bütün o günlerin belleğinde Aurélia vardı. Evet, nehir, bir cenaze kayığında taşıyordu onları, denizin suları evrensel olarak birleştigi yere, o çok özel sona doğru.

Aurélia Steiner yardım çağrısında bulunuyor; hatırladıkça sevmeye çağırıyor. Her taraftan sesleniyor, her tarafı hatırlıyor. Melbo-

urne'de, Paris'te, Vancouver'de o. Yahudilerin dağıldığı, sığındığı ne kadar yer varsa hepsini hatırlıyor. Bellekten başka hiçbir şeyin var olmadığı bu yerlerde yaşayabilir o ancak. Melbourne'de, Vancouver'de hiçbir şey olmuyor. Üstelik uzak yerler buraları. Avrupa'ya uzak. Benim gözümde, hayatta kalma savaşının verildiği yerler. Beyaz renkte, beyaz sayfalar. Hiçbir şey olmuyor. Varolmanın sıkıntısı sınırsız büyüklükte olmalı bu yerlerde. Sürekli başka yerlere, başka zamanlara sığınyor olmalı insan buralarda. Arjantin'de de Yahudiler vardır. Ancak onlar, yüzyıllardır oradadırlar. İspanya'da da öyle. Polonya'da Yahudi yok artık, Almanya'da da yok. Bir süre sonra Rusya'da da kalmayacak.

Kendi Yahudi olmayan birinin kişisel meseleleri arasında Yahudilik nasıl bir yer tutar? Neye karşı, sığınılacak eşsiz ve mutlak bir sığınak oluşturur? Neyin cevabıdır? Doğruladığı nedir?

Yazıyla derinden ilişkili bir şeyi doğrular. Aurélia Steiner'in sonunda söylediği şu sözler: "Yazıyorum" ... "Sesleniyorum," diye seslenmez o; "Yazıyorum," diye seslenir.

Bu Tanrı'yla ilişkili. Yazmak Tanrı'yla ilişkili bir iştir. Aurélia Steiner on sekiz yaşında Tanrı'yı unutmuş, kendi kendisinin karşısında, kendini Tanrı'nın dengi sayıyor.

İlk Aurélia Melbourne'ü bitirdiğim sıralarda Goldman öldürüldü. *Le Monde*'da çıkan bir söyleşide şöyle dediğini hatırlıyorum: "Bizim tek vatanımız yazıdır, sözdür." Böylece benim görüşüm doğrulanmış oldu: Bu topraksız milletsiz vatan, yeryüzündeki en sağlam, parçalanmaz vatandır. Belki Yahudi avı da buradan kaynaklanıyordu: Yahudilerin ellerinden topraklarını alamadılar çünkü toprakları yoktu, bunun üzerine, saldıracak malı mülkü bulamayınca Yahudileri öldürdüler.

Madem Stretter'den söz ettin, Steiner adını alalım mesela, Lol V. Stein'la da uyak yapıyor.

Evet, Anne-Marie Stretter. Baş harfleri neredeyse aynı.

Lol. V. Stein, Yahudi.

Evet, Yahudi sanırım. Kitapta kendime bu soruyu sormuyorum sanırım. Konsolos yardımcısı da Yahudi'ydi. Benim tanıdığım konsolos yardımcısı, Yahudi'ydi. Neuilly'de oturuyordu. Bombay'da konsolos yardımcısıydı. Hatırlıyorum, Vietnam Savaşı sırasında, balta

girmemiş ormanlarda, belki de Kamboçya'ydı, bilmiyorum, herhalde fetihten kalma çok eski bir mezar bulunmuştu – üstündeki isim silinmişti, bir tek "Fransa Konsolos Yardımcısı" sözleri okunuyordu.

Aurélia Steiner nasıl çıktı?

Yazıda cinayet işler gibi, cinayet işlendikten sonra artık bilmiyor insan. Katiller, "Nasıl yaptım, bilmiyorum," derler. Çok zayıf bir çıkış noktasından hareket ettim. Ajandamda yer alan, bunu daha önce de söylemiştim, 1979 yılı Ağustos ayında bir sabah vakti denizi anlatan birkaç kelime.

Filmlerinin dördünde de suyun çok önemli bir yeri var.

İnsan basmakalıp düşüncelerden kaçamıyor. Pierre Lhomme'a Seine Nehri'nin tek başına bir anlamı olmadığını, kıyıları çekmek gerektiğini söylemiştim. Bütün bir çekim gününü bu yolla kaybettik. Bir günlük görüntü atıldı. Kıyılardaki şeyler çok fazla çıkmıştı. Birazcık Seine Nehri vardı, bol bol da kıyılar. Halbuki bize lazım olan, dönüp dolaşıp geldiğimiz şey, tüm kütlesiyle, olanca hacmiyle, dolu dolu Seine Nehri'ymiş. Sonra her şey rasgele geçmeye başladı, önümüze ne çıkarsa filme giriyordu; saraylar, Eyfel kulesi, Louvre, Notre-Dame, şarkıcılar, gitarlar, haykırırlar, kıyı yolları, gece, ışıklar... Suyun ekseni, filmin ekseni oldu. Bu iki eksenin çakışmasından film doğdu. Kıyılar büsbütün başka bir film; ölüm üstüne değil de nehir üstüne bir film. Pierre Lhomme'un çalışmasının güzel olmaktan başka, derin bir kavrayışın ürünü olduğunu da belirtmeliyim.

Michel Cournot filmde suyun taştan daha kalıcı bir görünüme sahip olduğunu söyledi. Filmde su bütünüyle, şehrin içinden geçerken katettiği yolla kuşatılmış durumda. Biz onun sınırlarını, yatağını çizdik; su ancak şehri geçip gittikten sonra genişliyor ve tarlalara, ormanlara karışıyor.

İlk kuşak –büyükanneyle büyükbaba– Auschwitz'de gaz odasında can verdi. Bunlar Aurélia'nın büyükannesiyle büyükbabasıydı. Bu kuşağın kökü kazındığı sırada torunları çoktan doğmuştu bile. Savaşın başlamasıyla birlikte, hatta daha da önce, bu çocukların çoğu, Avrupa'dan uzakta oturan akrabalara teslim edilmişti. Aurélia Steiner'in annesiyle babasının amcalarına, teyzelerine. O halde son Aurélia yurtdışında Melbourne'de, Vancouver'de dünyaya geldi. Avrupa'ya gelmiş olduğunu hiç sanmam. Demek oluyor ki İsraili ya da Avrupalı bütün Yahudiler gibi Aurélia Steiner de kendi anababası ve onların anababaları dolayısıyla kamplardan sağ kurtulabilmiş olanlardan biridir; yaygınlaşan ölüm ortamında meydana gelen bir kaza, bir unutkanlık ürünüdür. Ayrıca elli kadar Yahudi çocuğunun Auschwitz'de doğduğunu ve tahta bölmelerin altında saklanarak büyütüldüğünü belirtmeliyiz. Bu çocuklardan bazıları bulundu; hayatta kalanlar, İngiltere'de bir psikiyatri hastanesine gönderildi. İçlerinden hiçbiri birinci tekil şahıs kullanımını bilmiyordu. "Wir", "biz" diyorlardı. Aurélia Steiner, Auschwitz'de çocuğun doğumunu uydurmadı.

Senin filmlerinde, suya, denize, içinden su geçen, ya da suyla ilişkili olan bir şehre yakın olmaları bakımından genelde bir benzerlik var. Anne-Marie Stretter Venedikli, Kalküta'ya gidiyor ve denizde boğuluyor. Aurélia ise, tam tersine uzak, kendini trajik bir kıpırtısızlıkta, sürgünde tanımlıyor.

Aurélia Steiner toplama kamplarında, oralarda yaşıyor. Alman toplama kampları, Auschwitz, Birkenau boğucu, karasal iklimi olan yerlerdi. Kışlar çok soğuk, yazlar çok sıcak geçirdi, Avrupa'nın ta içlerinde, denize uzak yerlerdi bunlar. Aurélia kendi tarihini, başka deyişle, tüm çağların Yahudileri'ne özgü tarihi yazmak için işte bu-ralara taşıyor.

ÉDOUARD BOUBAT

İnsanın gözleri Boubat'nın fotoğrafları gibi görseydi, gözler buna dayanabilir miydi? Çocuk fotoğraflarından bazılarını düşünüyorum. Birden fotoğraflarının çekildiğini fark eden, "Neden başkası değil de biz?", "Neden başka şeyler yerine biz?" sorularının ilk anda yarattığı şaşkınlık, endişe, hayranlık duyguları arasında gidip gelen çocuklar. Sonra, kimi yabancı memleketleri, hasat zamanını, ilk kudas ayininde kızları gösteren manzaraları, kendisine verilen adı, taşıdığı anlamı söylemenin olanaksız olduğu bir sürü an'ı –birbirinin tıpatıp aynı olan günlerin, tıpkı bunlara benzer yaşamların akışından çekilip çıkarılan anları– anlatılmaz bir mutlulukla taşan, adlandırılması olanaksız, rüzgâr kadar ele gelmez ışıltılı anları – ıssız mekânlarda ya da aşkın öldüren soluğunu sırtımızda hissettiğimiz alacakaranlıkların dönüm noktasında, belli bir saatte, belli bir yerde gizemli bir biçimde gezinen o anları. Boubat'nın fotoğrafları –özellikle kadın fotoğrafları– daima kendi temsil ettikleri alanın dışına taşan bir alan içinde etkilerini gösterirler. Bir yandan bir yüze, bu yüzün özdeşliğinin yerini hiçbir şeyin dolduramayacağına tanıklık ederken, aynı zamanda bu özdeşliğin dayanıksız ve ölümlü olduğuna da tanıklık ederler. Yeri doldurulamayan ama evrensel bir biçim bilgisi içinde yitip giden şeye. Édouard Boubat, yüzün o önüne geçilmez eşsizliğini sanki hep o yüzün en beklemediği bir anda, onunla birlikte varolan, onun yakınında, uzağında, ötede ya da hemen buracıkta bulunan ya da kaybolmuş, ölmüş olan şeye dalıp gitmek üzere özdeşliğinden sıyrıldığı anda yakalar gibidir. Édouard Boubat bana bir gün fotoğrafın kendine özgü bir gizemi olduğunu söylemişti. Ayrıca fotoğrafın, ne sinemaya, ne yazıya, ne de resme, hiçbir şeye benzemeyen bir hakikati olduğunu da söylemişti. Ancak bütün bunları ortaya çıkaracak olan fotoğrafçılar değil, başkalarıydı. Benim buradan çıkardığım, fotoğrafın, şu ya da bu şekilde bize ait olduğudur. Bize tanıklık etmeyen fotoğraf yoktur.

TANRI DÜŞÜNCESİ

Sinema yalnızca bilim, petrol, para gibi başka şeylere bağımlı şekilde var olduğu sürece, sinema üstüne ne kadar konuşursak konuşalım, başka alanlarda bir yol almış olmayız. Sinemayı, sinema tarihini, dizilerini çok iyi bilsek de, başka alanlarda hiç ilerlemeden, sinemayla sınırlı kalabiliriz. Bir film aracılığıyla inancın sınırlarını zorlayan, bir film aracılığıyla Tanrı düşüncesinin ezici, yanına varılmaz gücünü gösteren Tanrı'nın Sözü gibi tek tük istisnalar dışında.

HARİKULADE TALİHSİZLİK

İnsanların sırf senin sesini duymak için toplandığı bir tür konser olsa kabul eder miydin? Bir gün, James'in temsiliyle ilgili olarak, sahnenin, salonun en arka sıralarına kadar uzanması gerektiğini söylemiştin; bu fikre hayran oldum.

Evet hatırlıyorum, daha oyuncuları görmeden konuştuklarını duyacağız, yavaş yavaş bize doğru ilerleyecekler. Boş bir perdeyle sese ne dersin?

Hayır, hiç perde olmasın. Ne tuhaf, Action République'te sanki seyirciler konuşma dinlemeye gelmişler gibi hissettim.

Bunu cevaplamak zor. Konuştuğum zaman yüzüm size dönük olmuyor, metinle birlikte oluyorum, baş başa.

Sinemada seni ilgilendiren şey, sözcüklerin sana gelmesiymiş gibi bir izlenim ediniyor insan.

Okumayı çok yavaşlatıyorum. Aurélia Steiner Vancouver'de, onu yazmaya harcadığım kırk günün hakkını verebilmek için okumanın bir saat sürmesi gerekiyordu.

Bir seferinde, yazmanın harikulade bir talihsizlik olduğunu söylemiştin. Komünizmde senin nefret ettiğin taraf, acaba onların yazma işinin tek başına yapılabildiğini, ayrıca bunun insana sevinç verdiğini asla kabul etmeyecek olmaları mı?



Ben onlardan nefret etmiyorum, yok olmalarını diliyorum. Doğru, onların yeri gerçekten de yazının adım atmadığı, çoğalmadığı bir yerdir. Büyük Rus şehirlerinin gizli köşelerinde, suç işler gibi yazılar yazılıyor, resimler yapılıyor; bunu biliyoruz. Güya okumalar, yazmalar, okurlar olacaktı. Tanıdığım militanlar arasında kitap okuyanlar parmakla sayılabilir, tek rastladığım mecbur oldukları şeyleri okuyanlardı, o kadar. Stalinci partilerde okumak, yazmak için hangi çıkış noktasından hareket edeceklerdi? Evet, doğru, disiplinden hareket edeceklerdi. Burjuva toplumlarında yazıyla uğraşanların çıkış noktası zehirlenmiş olduğuna ve bu da ortadan kaldırılmış olduğuna göre, insan kötü olmadan, başına buyrukluk etmeden aynı işi yapamaz; böyle düşünüyorlardı. Yazmak, aynı okumak gibi, halka ihanet etme ihtimalini kendi içinde barındırmak demekti; insan özgürlüğünün bir bölümünün onların diktasından kurtulması demekti. Kuramsal bir suçu yazmak. İnsanlar bir vakitler cadılara karşı nasıl davrandıysa, onlar da yazarlarla okurlara öyle davrandılar. Onların gözünde yazar, genel kuralın, sağlıklı olmalıdır diye buyurdukları zihnin saflığını bozacak kadar derin bir ikiliğe, belirsizliğe düşebilen, kadınsı bir varlıktı. Tüm sözcükler içinde en kuşku verici olanları, belirsizlikle



iki yanlılık, onların anlamadığı, kavrayamadığı sözcüklerdi. Eskiden de bire bir çakışma kuralı geçerli olmuştu, şimdi de öyleydi.

Tüm bu şaşırtıcı şeylerin içinde en şaşırtıcı olanı, bunun hiçbir konuda, asla değişmemiş ve değişmiyor olmasıdır. Belki de en büyük felaket buradadır. Elleinsten'in Komünist Partisi'ne bağlılığını anlattığı konuşmasını dinleyince insan düşünde, sefil ve dehşet verici bir şeyin tekrarlandığını sanıyor. Aynı şekilde, bugün *Pravda*'da çıkan makalelerle, yirmi yıl öncesinin herhangi bir Bölüm Komitesi'nin gazetesinde çıkan metnin anafikri arasında, kullanılan sözcükler ve sözdizimleri arasında en ufak bir yenilik izi bile yoktur. Elli yıldır, kapısız bacasız, havasız bir yerde, Sovyet mahzenlerinde dönüp duruyorlar. Evet, şimdi, *Hiroşima Sevgilim*'de bir kez daha Riva'yı bir Alman'la sevişirken görseler, yine kendilerini hakarete uğramış hissederlerdi.

Söztettiğin harikulade talihsizlik, iletişim talihsizliği mi acaba?

Hayır. Yazmak, bu işi yapmaya engel olamamak, bundan kaçıp kurtulamamak demektir. Bu, bir tek bireyi ilgilendirir. Gerisi, kitabın iletişim olanağı hazırlayıp hazırlamadığı, bir şeyi değiştirmez. Ben yazarı kitap aracılığıyla öteki insanlarla iletişim kurma çabası

içinde düşünemiyorum; ben onu kendi kendinin pençesine düşmüş, sınırları çizilemeyen, gözle görülemeyen ve kendini elinden hiçbir surette kurtaramadığı arzunun o insanı yutan sınır topraklarında düşünüyorum. İşte o yer dünyanın sonudur; orada, hep süren bir yabancılaşma, hedefine hiçbir zaman ulaşamayan sürekli bir yaklaşma yaşanır; çünkü nasıl arzu ve tutkunun yaşanmaz oluşu bizi hiçbir yere çıkarmazsa, bu da öyle, hiçbir yere çıkmaz. En tamamlanmış görünen yazılar bile, bir görünüp bir kaybolan şeyin, her türlü kavrayışı aşan, kendini yalnızca deliliğin, onu yok eden şeyin ellerine teslim eden o ulaşılmaz bütünlüğün, olsa olsa çok uzak birer görünümüdürler. Oysa vermek, sana vermek, kuşkusuz aynı zamanda da bir çabadır; hiç içine girmediğin, fakat, bir arzunun taşıp yeniden dinmesinde bir defa dahi olsa varlığını sezdiğin o karanlık odada girilen bir çabadır. Harikulade talihsizlik bu işkencedir belki de, soluk alma fırsatını vermeyen o istektir, kitabın kesilmesiyle kesilerek insanı kaybolmuş, yüzüstü bırakan bir kendinden kopuştur. Sen de biliyorsun. Kendi kendinin delirme konusu olup da delirememek; belki de budur harikulade talihsizlik. Geriye kalan her şey bir fazlalık.

KOMÜNİST YAZAR YOKTUR

FKP'ye bağlı olman yazdıklarında hiçbir zaman bir değişikliğe yol açmadı.

Bende yazar olduğum inancını uyandıran şeylerden biri de budur.

Peki bu, senin hiçbir zaman komünist bir yazar olmadığın anlamına mı gelir?

Hayır, benim bir yazar olduğum anlamına gelir. Komünist yazar yoktur. Biri şöyle demişti: Deneylere göre, komünist olmak yazarlığı öldürüyormuş.

Aragon...

Hayır. Aragon partiye bağlı olduğu noktada yazar değildi; çok daha önce yazardı o. Göze batacak kadar iyi yazan biriydi; ama o

kadar. Aragon güncelliğini kaybetti. Onun gelip dayandığı nokta tarihsel romandır. Tıpkı Sovyet sinemasında olduğu gibi, olayları tamı tamına anlatmanın bir adım ötesine geçemeyen, Sovyet resmi tarihinin hikâyesini anlatan yazarlara benzer. Hiçbir değişim yaratmaz. Başkalarını yazmaya teşvik etmez.

Televizyonda onunla yapılan konuşmalardan üçünü izledim; insan olarak son derece küçümserdim onu ama daha önce kendisini hiç görmemiştim. Yüzünden o tahmin ettiğim yalancılık, numaralarını herkese yutturmasına yardım eden o neredeyse çocukça saflık akıyordu; ama böyle şeyler görünüyor artık, televizyon sayesinde insan yüzünü daha iyi tanıma fırsatını bulduğumuzdan beri çok daha iyi görünüyor. Aragon'u da herkes gördü; herkes gördü yalanı; çok rahatsız ediciydi. O kaç kişinin hayatını kurtardığını anlatırken ben utançtan gözlerimi yere indirdiğimi hatırlıyorum.

Maske mi?

Yok, maske değil. Maskeden de kötüydü. Yüzün kendisi maskeye dönüşmüştü, canlı bir maskeye. Korkunç bir şey. Her an, her yerde yalan söylüyordu. Yalnızca kendi değerini anlattığı yerlerde değil; dili yalancıydı. Ağzından çıkan sözcükler çınlamıyordu, parlayıp açılmıyordu, utanç içinde gibiydi sözcükler. Buna alışkın olanları bile tiksindirecek boyuttaydı. Gözleri –tıpkı Marchais gibi– bakmıyordu. Hiç susturmadılar. Ben umutla, birinin çıkıp ona "Yalan söylüyorsunuz," demesini bekledim, bir teknisyenin, çekimde hazır bulunan seyircilerden birinin... ama yok. Hayır. Bu kendi çöplüğünün horozunu sonuna kadar dinlediler. Fakat çok, çok sayıda insan nihayet o gece Aragon'un kim olduğunu anladı.

BULANTI

Gördüğüm kadarıyla, halkın ya da fesatçıların, kimin iktidarı olursa olsun iktidar, dünya ve insanlık tarihinin daima mide bulandırıcı bir kısmını oluşturmuştur. Hangisi olursa olsun, iktidarı ele geçirmek, önceki iktidarın gaspedilmesi demektir. Yerleşik iktidara yasal nitelmesini yakıştırmak gülünç kaçır herhalde. Bence sefillerin iktida-

rı da para ve inancınki kadar rezilce bir iktidardır. Pierre Goldman'ın genç katilleri, kendilerine parayı verenler kadar mide bulandırıcıdır. Adalet, inanç ya da güç adına yargılama, cezalandırma ve öldürme hakkını talep eden sefiller bana göre kesinlikle, kendileri tarafından devrilen para iktidarının kisvesine bürünürler. Kendi şekillerini ona uydurur, onun yerini *doldururlar*. '79 Aralık ayında Tahran'da, Afgan hırsızların idam edilmesi Şah'ın, Hitler'in, Stalin ve Pinochet'nin verdiği idam emirlerinin bir uzantısıdır. Fransa'da, yüz yıl içinde, hiç iktidarın bulunmadığı birkaç hafta yaşandı: 1870'te birkaç ay, 1968'de on beş gün kadar. Fransa tarihi sanki birden bir anlamsızlık içine yuvarlanıvermişti. O zaman, yine birden, insanlar bu tanımı olmayan durumdan ürküntüye kapıldılar.

SİNEMADA HAYIR

Çoğu kişi, sinemadan bahsederken benim "kıyıda" kaldığımı düşünenecektir. Sinemadan bahsederken, neden bahsettiğimin pek farkında olmadığımı. Ben derim ki, sinema hakkında herkes bir şeyler söyleyebilir. Sinema buradadır ve yapılır. Sinemadan önce, diye bir şey yoktur. Çoğu kişi, film yapmak tanrı vergisi özel bir yeteneği gerektirmediği için bu işle uğraşır; biraz otomobil kullanmak gibi. Kitapların büyük bir kısmı da bu şekilde yazılır. Ancak biz, türünün kurallarından habersiz kaleme alınmış bu kitaplarla ötekileri birbirine karıştırmayız. Oysa sinemada, şaşırp da *Çılgınlıklar ve Fısıltılar*'ı porno film sananlar olduğu gibi *Cahiers du cinéma*'yı *Tel Quel* sananlar da vardır.

Kişinin tek başına yazma ortamı yaratması mümkündür. Her yerde. Her durumda. Sinemada, hayır. Sinema sizi çağırılmaz. Yazıda olduğu gibi, sizin kitaba atılmanızı beklemez. Hiç kimse sinema yapmadığında sinema da yoktur ve hiç de olmamıştır. Oysa kimse yazmadığında, yazı hâlâ varolmayı sürdürür ve her zaman da sürdürmüştür. Son gelip çatığında, ölmekte olan dünyamızın, boz gezegenimizin üstünde havada, suda, her yerde, hâlâ varolmayı sürdürecektir.

NEDEN BENİM FİLMLERİM?

Sinemaya gidince bir defa daha gözden kaybediyorum kendimi, yok oluyorum. Belki de bu yüzden sinemaya gitmek istemiyoruz artık. Oysa senin filmlerinin geçtiği mekânda hep yerimdeyim.

Neden? Neden benim filmlerim? Bütün mesele bunu bilmekte. Şimdiye kadar bulabildiğim nedenler hep aşağı yukarı doğru nedenlerdi; gerçek nedenini hiçbir zaman tam olarak kavrayamadım. Benim kendi yaşantımla ilgili herhalde. Ne zaman bu konu açılrsa, nedenini tam olarak kavrayamadığımı söylemekten öteye gidemedim hiç. Belki de bendeki, görüntülerin üstüne "yazılar ilâştırme" merakıdır. Beni çeken belki de yalnızca sinemanın, sinema salonu denen o buluşma yerinin derinliğidir.

Ben senin metinlerinin seyirci karşısında okunmasıyla, siyah bir filmin salonun karanlığında metinler eşliğinde gösterilmesini bir tutmuyorum.

Evet, koltukların dizilişî farklı. Hepsi aynı mekâna dönük; görüntünün olduğu mekâna. Üstelik sinemada ses her yerden işitilir, film her yere yansıtır sesi. Biri metni bir evin içinde okuyacak olsa hepimiz onun çevresine yerleşiriz.

İnsanlar karanlık bir salonda, kapkara bir perdenin karşısında bile perdeye bakarlar; gözlerini ne tarafa çevireceklerini, bakışlarını neyin üstüne konduracaklarını bilirler. Halbuki, herkesin toplandığı bir salonda insan nereye bakacağını, ne yapacağını bilemez.

Bir de şu var, senin sineman bir yanıyla yıkıcı bir sinema çünkü yaptıkların başka yapılan şeylere hiç benzemiyor; ben Action-République'te öyle bir duyguya kapıldım ki, sanki o sinemada bir araya gelen insanlar, senin o sinema etrafında topladığın, birbirine yakın insanlardı. Sanki aynı anlayış ve arayışın hâkim olduğu bir topluluğa ait insanların yarattığı yepyeni bir seyirci kitlesinin havası seziliyordu. Ben, orada benimle birlikte oturan seyircileri tanıtmaktan rahatsızlık duydum.

Bazı salonlarda ben de bu duyguyu yaşadım, mesela benim için sinemanın en saygın yerlerinden biri olan Digne'de. Paris'te Kam-

yon'un son seanslarından sonra da seyircilerin filminden hemen çıkmadığını, film bitince kendi aralarında oturup konuştuklarını söylediler.

Söylediğin güzel, çok güzel. İnsanların *Libération*'a ilanlar verip, ilgilenenlere kendilerinde benim metinlerimin kasetlerinin bulunduğunu bildirmeleri –porno film satar gibi– senin dediğin yönde bir davranış; yıkıcılık yönünde.

Kışkırtmak da seni cezbediyor.

Evet. Nereye kadar gidebileceğimi merak ediyorum. Sonra sinema denen bu kokuşmuş şeyi sınamak da çekiyor beni.

Yazdığın her sözcük bir meydan okuma. Yaptığın filmler de öyle.

Oldukça ilginç bir şey var aslında. Sesli sinema 1930'a doğru ortaya çıktı. Peki insanlar birbirlerine ilk defa hangi filminden replikler okumaya başladılar? Hiroşima Sevgilim'den. Filmlerde ses pek o kadar önemsenmedi. Başka hangi filmin diyalogları, cümleleri tekrar ediliyor?

Prévert vardı.

...

Evet ama aslında cümlelerden çok sözcüklerdi tekrar edilen. Şimdi, senin bütün filmlerinde böyle bir şey çıktı ortaya.

...

Boulez geçenlerde şöyle demiş: "Filmlerde duyduğum müzikler bana can sıkıcı geliyor çünkü müziği hiçbir zaman filmle ilişkisi içinde düşünmüyorlar. Madem öyle ben Vivaldi'yi Tiomkin'den daha fazla seviyorum: çünkü o sırada ben Vivaldi'yi dinliyorum. Eğer ben film yapıyor olsaydım, müziği baştan sona filmi yapan kişiyle birlikte tasarlamaya çalışırdım. Yalnızca bir defa böyle birlikte çalıştılar. Prokofief'le Eisenstein'ın Korkunç İvan çalışması; yine de sonuç pek parlak olmadı."

...

Sanki sessiz sinema kendiliğinden gidiyor, senin sineman kendiliğinden gidiyor. Ama bu ikisinin ortasındakiler takılıveriyor...

Ticari sinemada konuşma görüntünün ilerlemesini sağlar; genellikle bu sayede daha az görüntü kullanılmış olur. Biri çıkıp "Nişanlıma gidiyorum," deyince bir sekans eksilmiş olur.

...

Sende konuşmanın yeri bambaşka.

...

Zaten bu yüzden India Song'la Kalküta Çölünde Venedik'teki Adı'nı aynı ses bandıyla çıkarabildin. Peki ama neden daha önce kimse buna cesaret edemedi, neden, çünkü o kadar açık ki...

...

Genelde şu tür bir eğilim var; insan sürekli senin söylediklerini tekrar etmek istiyor, ses tonunun iniş çıkışlarını da.

Konuşurken sesim aynı filmlerdeki gibi. Söylediler.

Senin sesindeki iniş çıkışları, vurgularını tanımak mümkün; bu da senin metni duraklamalarla okuyuşun, kendi sözdizimin, insan-da bir yakarı etkisi yaratan ses ve söz oyunların demek. Başka türlü söylersek, genelde diyalogları monolog gibi canlandırırıyorsun: "Şöyle, şöyle..., dedi."

...

Kişiler arasında gelişen olaylar düzleminde, Aurélia Steiner'in denizciye yaptırdığı şeyler düzleminde önemli bu söyleyiş biçimi, sanki sürekli bir kişiden ötekine bir atılma var.

Ben konuşurken olumsuz bir kaygı içinde oluyorum; yola çıkar-larken sözcüklerin birbirleriyle eşit oldukları zeminden uzaklaşma-maya çalışıyorum. Sözcükler geliyorlar; ben de onları alıp herkesin malı haline getirmekle yükümlüyüm. Bir yerden bir yere taşıyorum sözcükleri; onları uyudukları yerden çekip çıkarıyorum, usulcacık gün ışığına bırakıyorum.

"Görüyorsunuz ya..." derken kime sesleniyorsun?

Birine söylüyorum. Ta başından beri, ben o metinleri birine söylemekle işe başladım.

Bu şekilde, yayımlanmamış bir metnin perdede yansıtılması olan bir film yapılabilir.

Hayır. Yayımlanmamış metin, ne öyle ne de böyle olan metin demek değildir. Yayımlanmamış metin görmemize imkân olmayan metindir.

YAZILI GÖRÜNTÜ

Aurélia Steiner'de ne zaman yazılı bir metin görsem, içimde özgün metni görme isteği kabarıyor. Görüntüden de fazla.

Yazılı görüntü. "Kampın avlusundaki toplama yerinin beyaz dikdörtgenine çevrilen en son bakışınızı gördüğüm yerde canlandır-dığım sonsuzluğa karşı elim kolum bağlı." Daha önce *Night'ta* da cümleler ilkin söyleniyordu ardından yazılı olarak görünüyordlardı.

"Aurélia Steiner" kitabında, her metnin bir sonrakini getirdiğini, metinlerin birbirini izlediğini görüyoruz. N. Night'ta gecenin içinde yükselen o sesleniş. Ardından dağ tepe aşarak kulağımıza gelen sesleniş. Ardından mağaralarda, onun ardından da zamanın içinde yankılanan ses.

Ölümün beyaz dikdörtgeninin kapladığı alan, benzersiz bir mekân bence. Tamamlanmayı, doldurulmayı bekleyen bir mekân; Aurélia Steiner'in doğduğu yer de burası.

Herkesin yaşamında böyle bir yer vardır; o beyaz dikdörtgenin evrensel bir değer taşımasının nedeni de bu zaten.

Hayır. Hayır, Yahudilerin olan bir yeri benim çözmemeye imkân yok; çok uzaktan da olsa ben bunu getirip bizim yaşantımıza ait bir yere bağlayamam. Benim gözümde karanlıkta kalan tek nokta bu ıstırap benden farklı gören kimselerin olması. Bir yerde: "Sizin bedeninizi saymazsak, mekân bomboş," diyorum. Bununla: "Sizin ölümünüzü saymazsak, tarih bomboş," demek istiyorum. Benim gözümde Auschwitz'deki Yahudilerden birinin ölümü, çağımızın tüm tarihini, tüm savaşı varlığıyla dolduruyor.

Beyaz dikdörtgeni özgül olarak Yahudilerin tarihine ilişkin bir özellik gibi mi görüyorsun?

Evet, dünya tarihinde hiçbir ırkın yok edilmesi, hiçbir, Yahudilerinkine benzemiyor. Bir soykırım değil. Cezalandırma amacıyla başlatılan bir akın, bir şiddet patlaması da değil. Bu yapılan, bir buyruğun yerine getirilmesi, düşünerek verilmiş bir karar, mantıklı bir örgütlenme, bir insan soyunu yeryüzünden silmek için en ince ayrıntısına kadar tasarlanmış manyakça bir plan. Tekrar hatırlatıyo-



rum, görevleri Yahudi çocuklarını boğmak olan kadınlar, kadın birlikleri vardı; Yahudi Çocuklarını Boğma Memureleri. Bundan başka Eğitim Birimi vardı, Sağlık Birimi vardı.

O beyaz dikdörtgen görüntüsünün gizemli bir yanı var. O deliğin.

O aynı zamanda da bir sayfa, bir sahne. Başlangıçta benim Elie Wiesel'in *Gece* adlı kitabından kendim için yaptığım bir çeviri vardı. Wiesel kitapta, on üç yaşındaki bir Yahudi çocuğunun ölümünü anlatıyor; çocuk o kadar zayıf, o kadar hafif ki, asamıyor kendini; kampın avlusunda, bir ipin ucunda üç gün çırpınıyor. Başından beri dayanılmaz olan bu görüntüyü ben böyle canlandırdım, çocuğun altında beyaz bir dikdörtgenle. Yeri bir döşeme gibi örtüyor, çıplak, kusursuz; can çekişirken kimse çocuğa yaklaşıyor. İsviçre'nin sınırlarındaki yollar da benim için beyaz dikdörtgenlerdir. Yahudi aileler, çocuklarıyla –gece– bu yolları katettiler, onlarla bu yollardan aşır İsviçreli askerlere ulaştılar; kurtuldular.

Benim için son derece derin bir ıstırap olan, bana bütün açıklığıyla görünen, öldürücü bir öngörü aşılayan Yahudiler sanırım bir noktada yazıyla buluşuyor. Yazmak, kendi içinde olan şeyi kendi dışında aramaktır. Bu ıstırap sayesinde, dünyanın yüzüne saçılmış olan örtük dehşetin bütün parçaları bir araya geliyor, ben de görüp

tanıyorum onu. Bu ıstırap sayesinde dehşet, kaynağında görülüyor. Yahudi sözcüğü aynı zamanda kendimize bahşedebileceğimiz ölüm gücünü ve bu gücün bizim tarafımızdan görülüp tanınmasını da dile getirir. Naziler, kendi içlerinde yatan dehşeti *görüş tanıyamadıkları* için bu suçu işleyebildiler. Yahudiler –bu ıstırap, bu *déjà vu*– benim için, hiç kuşkusuz Asya'da geçen çocukluğumla başladı; köylerin dışma atılmış karantina merkezleri, kol gezen veba, kolera ve sefalet, vebalıların hapsedildiğı sokaklar gözümün gördüğü ilk toplama kamplarıydı. O zamanlar bundan Tanrı'yı sorumlu tutardım.

Erkek kardeşinle kendini "sarı ve sıska" çocuklar olarak tanımlıyorsun; anneyle farklı bir ırktan.

Evet, biz onun derisinin rengine sahip değildik, ne sıcaktan korkardık biz, ne güneşten, kaçıp kaçıp ormandaki köy çocuklarının yanına giderdik.

PLAJLAR

Geçen gün sana "Yazdıklarına bakılırsa çok acı çekmiş olmalısın," dedim. Sen de bana "Evet, herhalde çok çektim," dedin.

Ama işte mutsuzluk böyle yer eder. Ben mutsuzluğu doğal bir durum gibi yaşadım herhalde. Bütün kadınlar da böyle, acı çektiklerini bilmeden yaşıyor olmalılar. "Şu yıl, şu gün Biarritz'e gitmiştik tatile, ah ne mutluydum, çocuklar da küçüktü," derler. Oysa yalan. Yalan. Erkektir o sahte mutluluğu dayatan, "Bugün ne iyiyiz sevgilim, hava da ne kadar güzel..." dedirten. Erkek işinden tatile çıkmış dinlenmektedir. Oysa *bizim* böyle bir ihtiyacımız yoktur, hiç yoktur, hatta tersine çekip gitmeye, bu sahtekârlığı yerle bir etmeye ihtiyacımız vardır. Mecburi dinleniriz. Plajlarda sıkıntıdan çıldırarak.

Kadınların sahip olduğı, erkeklerde ise olmayan şey bu mutluluk bilgisi mi?

Hayır. Erkekler her zaman varolanın ötesine geçme, alıp başını gitme olanağına sahipti, hâlâ da öyleler. Yeni bir aşk, yeni bir metres, bunlar dünya turundan bile daha uzak. Biz kadınlar daha çok

evin içindeydik. Ben sanki mutfakta yemek pişirirken yazmış gibi hissediyorum kendimi. Ama hayatta kalmaya çalışacak yerde yazmasını, yemeyi bile unutarak yazmasını da becerebilirim. *Aurélia Steiner*'i yazarken o hale geldiğim oldu.

BİZ KADINLAR, HEPİMİZ ACININ ÇEMBERİNDEN GEÇTİK

Geçen gün, "Biz kadınlar, hepimiz Aurélia Steiner'iz, hepimiz yılgınlık içindeyiz, hepimiz acının çemberinden geçtik," dedin. Bu cümle beni çok derinden etkiledi; sonradan kendi kendime neden "hepimiz" değil de, "biz kadınlar, hepimiz" dediğini düşündüm.

Çünkü bence hepimiz değiliz, biz kadınlar hepimiziz. Şu ana kadar, tüm tarih boyunca acının her zaman erkeklerde bir çaresi, bir çözümü bulunmuştur. Ya öfkeye dönüşmüştür, ya da dışsallaşmış, savaş olmuştur, cinayet olmuştur, Müslüman ülkelerde, Çin'de kadınların evden kovulması, kocasını aldatan kadının âşığıyla diri diri gömülmesi, yüzünün darmadağın edilmesi gibi türlü türlü kılıklara girmiştir. Ben beş yaşındayken Yûnnan'da hâlâ âşıkları aynı tabutun içinde yüzleri birbirine dönük şekilde gömüyorlardı. Cezayı tayin eden tek yargıç aldatılan kocaydı. Bizim hiçbir zaman susmaktan başka çaremiz olmadı. Meslekleri yüzünden özgür kadın sıfatına layık görülen kadınlar için bile geçerli bu. Kadının acı konusundaki tecrübesi erkeğinkiyle kıyaslanamaz. Erkek dayanamaz acıya, hemen alıp başka birine okutur; acıyı başından atması gerekir, atadan kalma, beylik dışavurma yollarından, savaşa, vahşete ve çılgınlara, açılıp saçılan bir söyleme gelip dayanan gayet tanıdık yollarından, onu silkeleyip atması gerekir.

KADINLAR VE EŞCİNSELLİK

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 hakarete bulunmuş oluyorsunuz. Kadınlar gibi eşcinseller de toplumla olan davalarını sürdürmek niyetindeler. Davalarını iyice yerleşikleştiriyor, buralara bağlanıyor, şehitlerini buralardan seçiyorlar. Kadınlar militanlık yolunu seçmeselerdi, sanırım onlar da aynı gelişmeyi gösterirlerdi. İnsan böyle şeyleri kendinden biliyor. Ben, bir kadın hareketi içinde mücadele etmedim –düşüncesi bile hâlâ ürkütüyor beni– ama ben de onlar kadar değiştim, hatta belki daha da fazla, geri dönmemesine. "Geçmişimde" diyebileceğim bir şey var. Şimdi yaşamımı görüyorum. Eskiden görmezdim. Büyük bir hayretle, giderek büyüyen bir hayretle görüyorum.



MERAK EDİYORUM NASIL

Merak ediyorum nasıl dayanabildim onca kırılıp dökülmeye, onca ilgiye, nezakete, derin sevgiye, kol kanat germelere, acımaya, onca pırpışlanmaya, tavsiyelere, tavsiyelere, nasıl oldu da gitmedim, kaldım, burada, onlarla. Nasıl oldu da ölmedim. Her tatilde onlarla, aynı adamla, aynı adamlarla, her yaz, yazın her akşam, aynısı, aynılarıyla, sevişme, yolculuklar, uyku, müzik, yıllar ve yıllar boyunca aynı adamla, aynı adamlarla kapatılmış olarak. Acılar, eziyet veren sadakatsizlikler, yarınsız, gözü altında, haykırma isteği veren, sessiz bir acı, peki neden? Neden? Venedik'e götürülüşüm, tedavi edilişim, dört bir yanımda kuşatılması, ayrılığı unutturmak için, yarı ölü bir halde zorla götürülüşüm, hayran olunan ben, bin yaşındayım, ayrılığa dayanamıyorum, herkes elbirliği etmiş dayanmam gerektiğini söylüyor. Neden? Berbat edilmiş, çiğnenmiş bir yaşam. Bütün kadınların yaşamlarındaki o düz çizgi, kadınların tarihinin sessizliği. Başarıya inancımızı pekiştiren başarısızlık, varolmayan, o çölden başka bir şey olmayan başarıya.

ZEKÂ AÇMAZI

Konsolos yardımcısı gibi, Aurélia Steiner'in açmazının da zekâsıyla ilgili olduğunu söyleyebilir misin?

Evet, tabii. Sence de öyle denemez mi?

Evet, öyle.

Ama hiç denetleyeni olmayan bir zekâ.

Tam anlamıyla çılğın bir zekâ.

Zincirlerinden boşanmış.

Bir bakıma Aurélia Steiner de deli.

Evet, delilik onu almış, götürüyor. Abraham gibi. Kapılmış götürülüyor. Aurélia Steiner durmayacak.

Parisli, Melbourne'lü, Vancouver'li Aurélia Steiner'lerin hepsi de aynı kişi mi?

Evet, aynı kişi. Aynı anda. Her yaşta. İstersen çocukluk fotoğrafını gösterebilirim. Neauphle'da buldum. Yedi yaşında. Filmde gözükmüyor ama aslında çekildi. Pierre Lhomme'la ben onu nasıl çekeceğimizi, ondaki o yabansılığı nasıl yakalayacağımızı bilemedik. Aurélia'nın gözleri denizden, bakışlarındaki keskinlik, çağların derinliklerinden farksız.



SİNEMA SALONU

İçerde insanlar kısıvrak bağlanmış, tuzağa düşürülmüş gibi oluyor. Ama yine de önceden haberli oldukları, artık oturmuş bir seyirci kitlenin bulunduğu öne sürülebilir.

Öyle bile olsa kıpırdanırlardı. Kıpırdanmıyorlar mı?

Hayır, sanki kısıvrak bağlanmış gibi oluyorlar. Sanırım bu süreçte en önemli yeri senin sesin ve sesinin görüntünün üstünde yankılanması tutuyor. Bir ses kısıvrak bağlıyor insanı. Aurélia Ste-

iner'in seslendiğini söylemiştin. Şöyle sesleniyordu: "Yazıyorum." Farkı görmek imkânsız. Metin sesle birleşiyor, ses metinle. Böylece ya yükselme duruyor ve tak, hareket kesiliyor, ya da devam ediyor ve biz de birlikte sonuna kadar gidiyoruz; ikisinden biri. Buradaki durumda kesintiye uğramıyor. Metin yükselmeye devam ediyor.

Sanırım sesin kendisiyle söylediği şey arasında bir boşluk, bir kopukluk yok. Nasıl oluyor dersen, konuşurken ben Aurélia Steiner haline geliyorum. Böye olmasına dikkat ediyorum, bu bir eksiklik, fazlalık değil. Metni vermeye çalışmıyorum, konuşan Aurélia'dan uzaklaşmamaya çalışıyorum. Aurélia'yı kaybetmemek, onunla kalmak, kendi adıma konuşmamak için her saniye aşırı bir dikkat sarf ediyorum. Aurélia'nın geldiği kaynak ben olsam da, saygı göstermek için ona.

Hazır yüz konusu açılmışken, sanırım Aurélia Steiner'in hareketli yüzü adım adım oluşturuluyor. Hikâye, senin sesin olan metin bize ulaştıkça.

Belki de buna en iyi uyacak terim güçbirliği etmek, karşılıklı etkileşim içinde olmak. Senin metninin bir başkası tarafından okunabileceğini pek hayal edemiyorum. Sen o metni yazarken de Aurélia Steiner'din, okurken de Aurélia Steiner'sin. Bu Marguerite Duras, diye düşünmüyor insan. Senden başkasının bu metni dillendirebileceğini düşünemiyorum. Belki de yanılıyorum.

Aslında söylenebilecek tek şey şu, senin sineman kesinlikle sinema konusundaki bütün yerleşik düşünceleri gözle görülür biçimde çiğneyip geçen bir sinema. Söz gelişi her şey görüntünün hareketliliği, görüntü hileleri üstüne mi kurulmuş, sen bunun tersini yapıyorsun; ya da ne olursa olsun sanki sende birbirine koşut iki yükselen var hep; gereken ama öngörülemeyen, hep şans eseri ortaya çıkan iki yükselen; sözün yükselişiyle görüntünün yükselişi. Cesarée'yi, Negatif Eller'i ve görüntünün bir bakıma çok daha yoğun olduğu Aurélia Steiner Vancouver'i düşünerek söylüyorum bunları daha çok.

Halbuki Cesarée'yle Negatif Eller'in metni benim heyecanımın, hareketimin yine de biraz uzağına düşüyordu. Aurélia'ya olan tutkumla onun metni arasında, bu uzaklık ortadan kalkıyor. Sonunda, Vancouver'de ben Aurélia Steiner oluyorum. Paris metninde, Aurélia yedi yaşında olduğu sırada, ormanın ortasındaki o kara kulede,

bombardımanın altında da Aurélia'yım. Karanlık mahzendeki cüz-zamlı kediyle, Kalkütalı dilenci kadının yanma takılan Yahudi ke-diyle, köprü altlarında açlıktan ölen, kadının ölüme terk ettiği kedi-yle nasıl bir oluyorsa Aurélia, işte ben de onunla öyle bir oluyorum.

SİNEMA YAPMAK, SİNEMAYA GİTMEK

Bugün oldukça açık bir şey var: Sinemada pek nadiren bir kıpırtı hissediliyor. Senin sinemanda bir kıpırtı var. Sözcük yerinde mi bil-miyorum. Bu duyguyu genel olarak Aurélia Steiner'i seyrederken de hissettim; film olarak sinemayı yerinden oynatıyor. Şöyle bir kıpır-datıyor. Ayrıca, şöyle bir görünüp kaybolan bir acımasızlıktan da bahsedebiliriz. Birçok anlamda.

Aşk.

Hep acımasız aşklar.

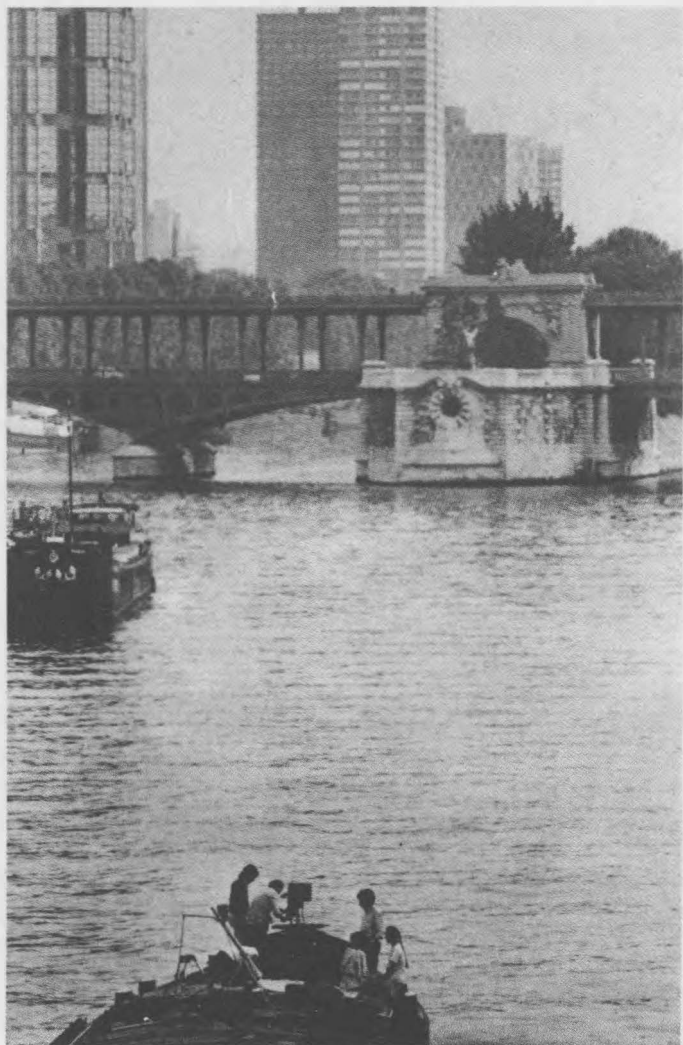
Ben seçmedim.

ÖTEKİ SİNEMA

Sen başka türde bir sinema mı yapıyorsun?

Evet, sanırım. Ayrıca kendimden de biliyorum. Sinemanın tu-zaklarına düşüp de filmlerime bir çözüm bulamıyorsam, filmlerim değişmez sorunlar olarak asılı kalıyorsa, onları düşünmekten kendi-mi alamıyorsam sinema yapmışım demektir. *Aurélia Steiner*'leri yaptım yapalı bu haldeyim.







TİTREYEN ADAM*

Elia Kazan'la Konuşma
Crillon Oteli, Aralık 1980

Marguerite Duras: *Eşiniz Barbara Loden'in filmi Wanda'nın dağıtımını üstlenmek istiyorum. Dağıtımcı değilim ben. Benim dağıtım sözcüğünden anladığım, bütün gücümle bu filmin Fransa piyasasına girmesini sağlamak. Sanırım becerebilirim. Bana kalırsa Wanda'da bir mucize var. Genelde metinle metnin canlandırılması, konuyla eylem arasında bir uzaklık olur. Wanda'da bu uzaklık tamamen ortadan kaldırılmış; Barbara Loden ile Wanda arasında tam ve kesin bir örtüşme var.*

Elia Kazan: Mesleği oyunculuk olduğu için Barbara'nın gözünde hiçbir senaryo kesin değildi. Ona göre her zaman bir doğaçlama ögesi bulunurdu. (Daha açık ifade edebilmek için İngilizce konuşuyorum.) Onun yaptığı şeyde her zaman bir doğaçlama ögesi, bir sürpriz olmuştur. Benim bildiğim, ona benzeyen bir tek gençliğinde Marlon Brando vardı. O da ne diyeceğini hiçbir zaman tam olarak bilmezdi; böylece ağzından çıkan her sözcük son derece canlı olurdu.

Benim için mucize oyunda değil. Sanki filmde –kendini tanımıyorum– gerçek hayatta olması gerektiğinden çok daha fazla kendine benziyor; işte mucize burada. Filmde hayatta olduğundan daha da gerçek; tam anlamıyla bir mucize bu.

Doğru. Tutku, öfke, cinsel aşk, kızgınlık gibi güçlü duygusallık anları dışında, bağlantıları kopunca, büyük bir iletişim güçlüğü çekerdi o. Dünyayla onun arasında bir duvar vardı adeta; ama işi sa-

* Görüşmeyi *Cahiers du cinéma* adına Serge Daney ve Jean Narboni ayarladı. Görüşmede onların yanı sıra çevirmen olarak Dominique Villain ve Michael Wilson da bulundu. (Görüşme ara ara çevirmen aracılığıyla yürütüldüğü için, metinde Duras ile Kazan bazen birbirlerinden üçüncü tekil şahısla bahsediyorlar. –ç.n.)

yesinde bu duvarda gedikler açma olanağına kavuşuyordu. Her seferinde böyle oluyordu. Benimle, Arthur Miller'in bir oyununda oynadı; oyunu sevmem fakat orada iyi olan bir şey vardı, o da Barbara'nın oyunculuğu.

Hangi oyun?

"After the Fall" (Dönüşten Sonra).

Görmedim. Israr ediyorum çünkü filmdeki hali, kendisi, beni çok etkiledi. Filmde, bize güçsüzlük olarak göstermek istediği şeyi sanki bir bakıma kutsallaştırıyor, bana sorarsanız çok güçlü, şiddetli, son derece derin, şanlı bir başarıya ulaşıyor. Ben böyle görüyorum.

Barbara o filmde bizim Amerika'dan bildiğimiz ve sanırım Fransa'da da, başka her yerde de rastlanan, *floating* (serseri) dediğimiz bir tipi canlandırır. Toplum içinde akıntıya kapılmış, toplumun yüzeyinde oradan oraya sürüklenen bir kadın. Ama filmin hikâyesine göre, karşılaştığı adamın birkaç gün için ona ihtiyacı olur. O günler boyunca bir yön kazanır; filmin sonunda adam ölünce o da yine gezginliğine geri döner. Barbara bu tipi çok çok iyi kavramıştı çünkü gençliğinde o da biraz böyleymiş, oradan oraya gezinip duruyormuş. Bir seferinde bana çok hüznü bir şey söyledi. "Her zaman beni koruyacak bir erkeğe ihtiyaç duydum" dedi. Bence toplumumuzdaki kadınların çoğu bu duyguyu tanıyor, anlıyor, buna ihtiyaçları var fakat söylemek dürüstlüğünü göstermiyorlar. O da bunu büyük bir hüznle söylüyordu.

Kişisel olarak –biraz konunun dışına çıkıyorum ama– kendimi ona çok çok yakın hissediyorum. Ben de onun gibi en son açık kalan kahveleri, sırf vakit geçirmek için gidilen yerleri iyi tanırım; alkolü çok iyi, çok yakından tanırım; bir insan olsa bu kadar iyi tanırdım.

Biliyor musunuz, Wanda parasız çekildi. 160 000 dolara; bu para büyük bir ekibin bir haftalık ücretini ödemeye yetmez. Çekim sırasında hep oradaydım; ben çocuklarla ilgileniyordum, onlara dadılık yapıyordum. Ekte bir kameraman, bir teknisyen, bir ses kayıtcı, bir asistan, bir de arada sırada ben vardım.

(Gülüşmeler) *O tür prodüksiyonları biz de biliriz.*



Arkadaşlarla film çekmeyi seviyorum. Epey oluyor, bir film yaptım, *The Visitors* (Ziyaretçiler); öylece, parasız. Ama kimse filmi seyretmeye gitmedi. Amerika'da filmi çok az kişi gördü, yalnızca okullarda seyrettiler.

Wanda'nın bir seyircisi var. Amerika'nın belki benim pek bilmediğim, keşfedemediğim barbar bir tarafı vardır. Fakat şunu biliyorum, bu filmin seyircisi var. Yalnızca onu bulmak, onu filminden haberdar etmek gerekiyor. Eğer ben seyirciyi haberdar edersem, ben de bu yolda, bu doğrultuda filmler yaptığım için, sanki benim filmimi seyretmeye gidiyormuş gibi ona da giderler. Size söyleyeyim, o da ben de kadın olduğumuz için yapmıyorum bunu. Bu filmi yapan bir erkek olsaydı onu da aynı şekilde savunurdum.

Anlıyorum. Çok ince bir insansınız, Barbara'ya, onun dürüstlüğüne karşılık veriyorsunuz. Çok memnun oldum. Diamantis'i araya-
cağım, Fransa'da film onun elinde olacak, merak etmeyin. Bu benim için çok önemli, Amerika'da da bir şeyler yapmaya çalışıyorum.

Niçin içimde hep sizi hiçbir zaman tanıyamayacakmışım gibi bir duygu vardı?

Halbuki beni hep tanıyordu!

Sizin uzak bir yanınız var. Benim kestiremediğim bir Amerika' da yaşıyorsunuz.

New York'un dışında, yazarların, sinemacıların, tiyatrocuların yaşadığı çevrenin dışında yaşıyorum. Ayrıca vaktimin yarısını şehir dışındaki evimde geçiriyorum.

Siz Türkiye'yi tanımış mıydınız?

Evet, çocukken; sonra da dört beş kez gittim.

Amerika'ya kaç yaşında geldiniz?

Sorun bakalım, Türkiye'deki hapisaneler hakkında yazdığım yazıyı okumuş mu? Yukarda yanımda var. Sanırın ilgisini çeker. Bu yazıyı *Geceyarısı Ekspresi*'ne karşı yazmıştım; bana ırkçı geldiği için. Hapiste olan bir arkadaşımı, çok büyük bir Türk sinemacısı, yakın dostum Yılmaz Güney'i ziyarete gitmişim. O yazı bu ziyareti anlatıyor; *New York Times Magazine*'de ve Fransızca olarak *Positif*'te yayımlandı. Türkiye'yi çok seviyorum, çok yabancı, iç kesimleri ilkel.

Yabancı olan sizsiniz. Siz bir yabaniisiniz.

Ben mi? Evet. Türkler biraz Japonlar, Meksikalılar gibidir. Bir yanları var, "Seni çok seviyorum, bayılıyorum"; bir yanları da var, "Grrrrr..."; çok tehlikeli!

Fransızcada ona bir günü bir gününü tutmamak denir.

Medeni değiller.

America'dan bahsetmek istiyordum; sizinle görüşeceğimizi bildiğim için gidip bir daha gördüm. Çıkarken, "Sürgün üstüne yapılmış iki büyük film var," diyordum –göç demiyorum–, "Chaplin'in filmi ile Kazan'ın America, America'sı".

Niçin yalnızca onlar var? Amerika'yla ilgili en önemli konu bu.

Evet, ama Amerika sürgün demek.

Ama niçin? Niçin göç üzerine başka filmler yok, anlamıyorum? Jan Tröll'un yaptığı bir İsveç filmi vardı ama bana göre çok romantik bir film.

Ama bence sizin filminiz göç üzerine bir film değil. Bence bundan çok daha geniş bir alanı kapsıyor.

Ben de öyle olmasını istiyordum.

Sanırım Stavros sizsiniz. Sırf fakirlikten kaynaklanan, yoksulluktan zenginliğe, başka deyişle Orta Avrupa'dan, Ortadoğu'dan Amerika'ya doğru uzanan bir sürgünden çok daha temelli, çok daha evrensel bir göçü konu alıyorsunuz.

Evrensel olmasını istiyordum. Bana kalırsa Amerika'ya gidebilmek için Stavros'un onurundan, kendi küçük topluluğuna olan bağlılığından bir parça vazgeçmesi gerekir; filmde sürekli yanlış bir şey söyler, "Amerika'da aklanacağım," der. Bir de bir yerde kıza, "Bana güvenme, bana güvenme," der. Çünkü orada zayıflığını anlar.

Filmde Stavros'u yakaladığımız an bu. Adeta orada yakayı ele veriyor.

"Bana güvenme," dediği yer filmin en güzel yeri. Kızı çok seviyor ama "Bana güvenme," diyor.

Muhteşem. Ama biliyorsunuz, Stavros Amerika'dan da ayrılacak. Hiçbir zaman durmayacak.

Bundan sonraki kitabım bu. Şu sıralar yazmaktayım. Dokuz yıldır orada yaşıyor ve dokuzuncu yılın sonunda –Amerika'da varolan, gençken benim de hissettiğim öfke, düş kırıklığı ve dışlanma yüzünden, bütün bu güçler yüzünden– bir canavar haline geliyor. Gençken öfkeden kuduruyordum; kuduruyordum. Üniversiteye başladığımda bir hayvan gibiydim, kimseye güvenmiyordum. Şimdi bunu yazmakla meşgulüm.

Bana kalırsa, sizinle, Amerika'da film yapan başka kimseler arasındaki – Amerikalılar demiyorum, sinema alanında Amerikalı demek ne anlama gelir bilmiyorum... Hollywood diye bir yer var, New York diye bir yer var, onu biliyorum...

Ben Hollywood'tan değilim...

... sizinle ötekiler arasındaki köklü farklılık, bütün filmlerinizde görülen, sizin imzanız olan o özünüzdaki yabanilikte.

Teşekkür ederim. Onu hep taşıyorum, hep içimde hissediyorum.

O yabaniilik sizin vatanınız gibi.

(*Fransızca*) Harikasin... gerçekten beni anlıyorsunuz! Biri beni anlayınca birden Fransızcam aklıma geliyor... Ben Amerikalı değilim; Türk de değilim, Yunanlı da değilim...

Benim durumum da sizinki gibi. Sömürgede doğdum. Benim doğum yerim paramparça. Doğduğum yerde yaşıyor olmamam... Bu duyguyu hiç üstümden atamadım.

Yurttaşlıktan çıkarılmak hadım edilmek demek; güçten düşmek demek. Topluma alıştığınız zaman, "onları oldukları gibi kabul ediyorum" dediğiniz zaman gücünüzü kaybediyorsunuz. Çoğu zaman öfke çok önemli oluyor; hayatınızı kurtarıyor.

Ama çocukluğunuzdan hiç kopamıyorsunuz. Yer değiştirmekle çocukluktan kopulmuyor.

Köklerden çok öfke; gençken duyulan öfke.

Evet. Öfke duyabilme yetisi.

Çevrenizdeki şeylere öfkeyle karşılık vermek. Bu çeşitli şekillerde dile getirilebilir, önemli olan o öfke. Yoksa insan ölür. Demek istediğim, iktidarsızlaşan, cinsel bakımdan iktidarsızlaşan insanların bu duruma düşmesinin nedeni artık onlarda hiçbir duygunun kalmamış olması, cinsel bakımdan iktidarsızlık onlarda başka bir iktidarsızlığın simgesi.

Ama bence şanslı olan biziz.

Bence de öyle.

Çocukluk mitolojisinden, doğum yeri mitolojisinden koparılmış olmaktan gelen bir şans.

Yaratıcı kişilerden çoğunun, yaşamlarının erken bir döneminde bir yerden başka bir yere gitmiş, köklerinden sökülmüş olduğunu fark ettim. Bunun üzerine kendilerini yeniden ayarlamaları, bu yeni iklime alışmaları, bir ağaç gibi alabildiğine güçlenmeleri gerekiyor (ara). Fransa karşı konamayacak kadar burjuva bir ülke; bütün o ra-

hatlık, bütün o yiyecekler, peynirler, iyi şaraplar, meyveler, sebzeler...

Ama Amerika da öyle...

Amerika da öyle, evet. Ama yine de Fransa öyle rahat ki... Amerika bir de sinema, televizyon, arabalar falan demek.

Yine çocukluktan bahsedelim. İki şansımız vardı, biri yoksulluk, öbürü sonradan yaşadığımız yerin uzak olması. Ben bunları iki şans olarak görüyorum. Siz Türkiye'ye yeniden gidebildiniz. Bana gelince savaş oldu, evlendim, bir çocuğum oldu; doğduğum ülkeye bir daha hiç gidemedim ve hiç de gidemeyeceğim. Çocukluğumdan tamamen koptum. Bütün kitaplarımda o var; bütün filmlerimde çocukluğum var. Burada bizimle birlikte olanlar, hepsi de Fransa'da, ulaşılması kolay yerlerde doğmuş olan tüm bu dostlar bizim durumumuzu, doğduğu ülkeden uzak düşmüş olmayı anlayamazlar sanırım. Ben kendimi Fransız gibi hissetmiyorum. Siz Amerikalı mısınız?

Ben kendimi ne Yunanlı gibi hissediyorum ne de Amerikalı gibi. Artık kendimi her yerli gibi, dünya vatandaşı gibi hissediyorum. Yoksul kimselerle, işçi sınıfıyla, çingenelerle ilişkimde romantik bir yan var. Onlar dünyanın dört bir yanında varlar, ben de kendimi onlara yakın hissediyorum. Zenginlere ve şanslılara tepeden bakıyorum.

Demin sinemanızın kapsadığı alandan, ele aldığınız, çalıştığınız alandan söz ederken bir şey eklemek istiyordum; belki de Amerikalı uluslararası tek sinemacı sizsiniz. Sizin çalışma alanınız uluslararası nitelikte bir alan.

Sanırım doğru; umarım böyledir. Ben öyle hissediyorum. Kendimi Amerika'da, Yunanistan'da ya da Türkiye'de ne kadar kendi evimde hissediyorsam burada da o kadar kendi evimdeyim. Ayrıca Türkiye'yi çok seven tek Yunanlı da benim. Çok yakın bir Yunanlı dostum demin size sözünü ettiğim o yazı yüzünden benden nefret etti; Türkleri insan olarak gösterdiğim için. En iyi dostlarımdan biri; küstü bana. Büroma geldi. "O yazını iğrenç buldum," dedi, sonra da çıkıp gitti; bir daha bir yıl yüzünü görmedim. Yazıda Türkler insan gibi gösteriliyordu yalnızca...

Demek ki yine de Türkiye'yle sürekli bağları mı varmış?

1956 yılında *America* için gittim Türkiye'ye. Bütün gece vaktimiz olsaydı size Türkiye'yle, hele o yolculukla ilgili bir sürü hikâye anlatırdım.

En sevdiğiniz filminiz hangisi?

En sevdiğim filmim *America America*.

Ben Wild River (Vahşi Irmak) filminin, hepsine demiyorum, bir bölümüne hayranım. Lee Remick'le Monty arasındaki aşk hikâyesi şimdiye dek filme çekilmiş en büyük aşk hikâyelerinden biri herhalde. Belki de en büyüğü; en güzeli olduğu kesin. Belki şaşıracaksınız ama, ötekinin yanında yaşlı kadının hikâyesi fıkra gibi kalıyor. Yaşlı kadının olması, bu türden bir şey gerekiyordu. Ama onun başlattığı şey kendi boyunu aşıyor. Filmin esas konusu, denebilirse konunun aşıldığı nokta, yaşlı kadının adadan kaçırılıp götürülmesi, kovulması değil; bu aşk. Lee Remick'le Monty arasında arzuyu filme çekmeyi başarmışsınız. Milyonda bir olur bu. Ben de, herhalde görmemişsinizdir, bir filmimde –India Song– bunu filme çekmeyi başardım. Vahşi Irmak'ta tek bir öpüşme bile yok; hiçbir işe yaramayan bir yatak var; bir saat on beş dakika sürüyor; harikulade. Öyle bir oyuncu yönetimi var ki, baştan oyunculara öyle bir hareket veriliyor ki, bundan sonra artık onlara bu yolu izlemekten başka iş kalmıyor. Filmde arzu hiç enikonu gerçekleşmiş bir biçimde karşımıza çıkmıyor; hatta adam yenilmişken, yatağa yatmış, kadına "evleneceğiz" derken bile. O anda bile öpüşme yok. Filmi üç kez gördüm, üç kezinde de aynı şekilde hayranlık duydum.

Hakikaten hiç öpüşmüyorlar.

Harikulade. Siz belki de –Amerika'da– filme aktarılması imkânsız bir şey olan arzu üstüne film yapan tek sanatçısınız.

Bunu filme aktarmak güç. Soyunmakla, çıplaklıkla ilgisi yok. Benim için önemli, hissettim ve... Her neyse, Lee Remick benim en sevgili oyuncularımdan biridir; müthiş, harikulade bir kadın. Montgomery Clift o sıralar hastaydı; o korkunç kazayı geçirmişti.

Evet, yüzü felçli gibi, yüzünden bir tür çekingenlik, yumuşaklık

okunuyor... filmde sanki iktidarsız gibi. O zaman iktidarsızlık da dev bir boyuta ulaşıyor, başlıca tahrik unsuru haline geliyor.

Lee Remick onu uyandırıyor, iktidarsızlıktan kurtulmasını sağlıyor mu demek istiyorsunuz ?

Hayır, tam tersine, bence Lee Remick bu baştan çıkarma oyununa, bu iktidarsızlığa âşık. Karşıcinselliğin keskin kurallarıyla arasındaki bağları koparıyor, besbelli onunla birleşmede bulunamayacak olan bir adama tutuluyor. Ben filmi böyle görüyorum, böyle algılıyorum.

Evet, doğru. Hasta, yorgun, yıkılmış bir adam; geceleri başında duracak bir hastabakıcıya ihtiyacı var. Kesinlikle doğru, doğru.

Bunu gösterebilmiş olmak harika bir şey. Olanca gerçekliğiyle görünüyor. Trajik değil. Trajik belki ama başka bir düzlemde, filmde değil. Filmde iktidarsızlık erkeğin yeni bir hali gibi. Kadın da erkeğin bu yeni haline bütünüyle katılıyor. Bu çift rastlayabileceğimiz en gerçek çift çünkü o hoyratlık, o... Bunları söylemek, adlandırmak güç. Şöyle söyleyelim, karşıcinsellikte hiç değişmeyen, ölümcül bir amaçlılık vardır. Burada ondan kurtuluyoruz. Vahşi Irmak'taki çift hiç ayrılmamacasına birleşiyor bana kalırsa. Yalnızca evlilikle kalmıyor birleşmeleri, cinsellikle gelen bir de suçortaklığı var ki, bu da bir başkasını doğuruyor, bu kez son derece derin, temel, yok edilemeyen, hep yeni olan çünkü hep rastlantıyla gelen, hiç kesin olmayan, sürekli yolundan sapan, hiç bulunamayan, bu yüzden asla bir yerde tutulamayan, bu yüzden de arzuya, bedenle ruhun bir ilk arzusunun suları altında kalmasına en yakın olan, bunun getirdiği belirsizliğe ve enginliğe en yakın olan bir suçortaklığı. Burada, yanaşmak yolculuğa çıkmak demek. Erkeğin kadının içine girmesi, bütün insanlığı doğuran bu edim, kendi kendine çoğalan bir adamın ediminde donduruluyor, durduruluyor.

Filmde, çatışma halindeki bu güçler yüzünden her ikisinin de birbirine korkunç derecede ihtiyacı var. Montgomery Clift trajik bir insandı. Eşcinseldi fakat kadınlara da son derece ihtiyaç duyardı. Sürekli ilk karımın etrafında dönerdi. Eve döndüğümde o yerde oturuyor olurdu karım da divanda...

Eşcinselliği bir farklılık olarak görmüyorum ben. Daha dolambaçlı bir yol olarak görüyorum. Kendi başına bir sorun olarak görmüyorum; kadın eşcinselliğini de öyle.

Eşcinselliği yüzünden Amerikan toplumunda aşağı bir konuma sahip olduğunu sanıyordu. O dönemde, Hollywood'ta bir eşcinselin kendi kendine saygı duyabilmesi için ortam yoktu. John Wayne gibileri çok aşağılayıcı bir tavır içindeydiler. Yönetmen Howard Hawks'un çok aşağılayıcı bir tavrı vardı. Onu sürekli iğnelerdi. O da neredeyse hep titrerdi. Gerçekten titrerdi. Onu yatıştırmak için elini tutmak zorunda kalırdım.

Umarım onun gibi titreyen adamlar daha da çoğalır. Güzel bir deyiş: Titreyen adam. Vahşi Irmak hakkında söylediklerime katılıyor musunuz?

Evet. En beğendiğim filmlerimden biridir. Yaşlı kadının kişiliğinde yerine oturmayan bir şeyler vardı. Belki de toprakla yeterince ilişkisi yoktu, bilemiyorum. Benim için o içsel bir gücün temsilcisiydi ama belki de onu çalışırken göstermem, köklerini arttırmam gerekiyordu. Sahneye önceden hazırlanmış bir davranış kalıbıyla çıkıyormuş gibi bir havası var. İkisi arasındaki aşk hikâyesi hakkında söylediklerini, Marguerite, daha önce düşünmemiştim ama sana katılıyorum. Bana kalırsa, birbirlerine duydukları ihtiyaç o kadar güçlü çünkü birbirinin zıddı. Adam güçsüz ve uzak; kadın kendi gücünü getiriyor. İhtiyaç ihtiyaçla karşılaşılıyor. Kendi hayatımda da fark ettim, yaşadım bunu; ihtiyaç ihtiyaçla karşılaşınca dünyadaki en güçlü şey oluyor. Tam anlamıyla cinsellik değil, aşk belki, arzu (ara). *Hiroşima Sevgilim* eşsizdi. Ama Resnais'nin öbür filmlerini o kadar sevmedim. Şimdi daha çok sinemayla mı ilgileniyorsunuz, yazıyla mı?

Şimdi, sanırım yazıyla (ara). İkimiz de hem yazdığımıza hem film yaptığımıza göre, bizlere hep sorulan o sorudan, moda sorudan konuşabiliriz belki: yazmak ve film yapmak. Sıkılmazsanız eğer...

Yok, hiç sıkılmam.

Yazıyorsunuz, film çekiyorsunuz.

Evet, şimdi bir film için bir şeyler yazıyorum. Bahsetmiştik, Türkiye'ye gidişim.

Film çekmeden de yazıyor musunuz?

Yazdığım şeyin önce bir kitap olacağını, film için para bulmama yardımcı olacağını ümit ediyorum, ama yalnız bu değil. Her şeyden önce bir kitap olmasını isterim. *America, America* da kitaptı.

Filme çekmediğiniz kitabınız var mı?

Filme çekmediğim üç kitap var.

Çekmek istemediniz mi?

Hayır, çünkü onlar kitap. *The Arrangement*'ı (*Uzlaşma**) film yapmamalıydım. Halbuki *America* benim kafamda her zaman bir film olarak vardı, görüyordum onu. Sonra *Assassins* (Caniler**) adında bir kitap yazdım, sonra *Axe of Love*'ı (Aşk Ekseni) ve *Kutsal Canavar*'ı; sonuncusu iyi bir kitaptır ama filmini yapmadım. Çok dağınıklar. Aslında sanırım benim için temelde filmin daha düz bir çizgisi olması, dört bir yana açılmaması gerekiyor. Kitap yazdığım zaman, biraz yazıyorum, duruyorum, biraz uyuyorum, biraz aylaklık ediyorum, pikniğe gidiyorum, bir kızla buluşuyorum, falan. Benim için yazının çekici yanı bu, halbuki filmin daha dolaysız olması gerektiğini düşünüyorum.

Ama hiç kendinizi sinemaya aktarması imkânsız bir kitap ya da yazı –ben genelde yazı diyorum, kitap demiyorum– karşısında bulduğunuz oldu mu? Anlattığı şeyden ötürü değil de, sözgelimi üslubundan ötürü?

O kadar iyi yazmayı isterdim. Dil ya da şiir konusunda rahat değilim. Bazı duygularım var, şiirsel olduklarını zannediyorum ama bunları o şiirselliği taşıyan bir dile aktaramıyorum.

Kolay yazanlardan korkmak lazım.

* Kitap Türkiye'de bu adla yayımlandı, filmiyse *Kader Değişmez* adıyla oynadı. –ç.n.

** Kitap Türkiye'de *Babaların Suçu* adıyla yayımlandı. –ç.n.

Benim üslubum dolaysız, olaylara dayalı bir üslup olabilir. Bütün kitaplarımı filme çekebilirdim ama istemiyorum. Zaten daha iyi yazmak isterdim. Roman yazmaya elli beş yaşma geldiğimde başladım. Geç bu insanın hayatında.

Bu işi çok seviyor musunuz?

Hayatı seviyorum. Yalnız olmayı, yolculuk etmeyi sevdiğim bir yaşıyım. Artık sahne dünyasının içinde değilim; gerçi hiçbir zaman tam anlamıyla içinde olmadım ama artık tamamen çıktım. Vaktimi köyde geçirmek, her sabah yazmak istiyorum. Harika bir hayat.

Siz de sabah mı yazıyorsunuz?

Saat beşte, daha karanlıkta kalkıyorum, güneşin doğuşunu seyrederim. Öğleye kadar yazıyorum. Sonra kendime bahaneler uyduruyorum, "Günün geri kalan kısmını hak ettin, artık serbestsin," diyorum.

Bu bir tutku mu?

Bir takıntı.

Aynı şey.

Peki ya sizin için?

Biraz farklı.

Hayran olduğum bir duygu var; hoşuma giden birkaç sayfa yazdığım zamanki duygu. Ama şimdi başka bir film yapacağım. Bakalım ne olacak.

Hiçbir zaman filme çekmeyeceğim kitaplarım vardır, hiçbir zaman filmini çevirmeyeceğim. Dünyada en ender rastlanır şeyin, size uygun geleni yapmak olduğu konusunda bana katılıyorsunuzdur herhalde. Siz de yapmak istediğiniz sinemayı yapıyorsunuz. Sizin yaptığınız sinema Kazan'ın sineması. Çoğu sinemacı, yapmak zorunda olduğunu bilmeden o sinemayı yapacak yerde, soysuz ürünler veriyor.

Kabul ediyorum, bazı sinemacılar var, kötü niyetliler.

Kötü niyet sinemaya hiçbir şey kazandırmaz.



Özleri ekranda görünmüyor.

İyi filmlerde bile kötü niyet filmin alanını daraltıyor; kavrayış alanından söz ediyorum.

Siz benim Çin Hindî'li dostumsunuz. Sizin hiç Çin Hindî'li olarak düşünmemiştim. Siz de göçmensiniz; ikimiz de göçmeniz; şanslıyız.

Evet.

Parçalanmış ruh.

Evet. Yalnızca uzaklık yüzünden değil, çocukluktaki yoksulluk yüzünden de. Sonuçta yoksullukta zenginliğe kıyasla son derece daha büyük bir çeşitlilik, zenginlik, nasıl söylesem, –denebilirse– enginlik var.

Ben de aynı fikirdeyim.

Yoksul şehirler, şehirlerin yoksul mahalleleri, Çin Hindî'nde bunları yaşadım; Siyam sınırındaydım, orada topraklarımız vardı, çok yoksul bir bölgeydi, hayatımda geçtiğim en neşeli topraklar da oralarıydı herhalde. Çocuklar sinekler gibi ölüyordu, ama her şeyi, çocukların ölümünü de yutan bir tür güç vardı.

Mutlaka Türkiye'ye gitmelisiniz, mutlaka; ülkenin içerilerine doğru gitmelisiniz. Hindistan'a gittiniz mi?

Bir tek gün. Bir kez, on yedi yaşındayken.

Trajik bir yer. Ben iki kez Bombay'dan Kalküta'ya gittim. Mutlaka Türkiye'ye gitsin, diyorum. *Positif*'teki o yazıyı okursa, hapis-teki adamın fotoğrafını görürse nedenini anlar sanırım.

Lübnan'a, Suriye'ye, Mısır'a, özellikle İsrail'e, çok çok az da Yunanistan'a gittim. Türkiye'ye gitmek aklıma gelmezdi, tuhaf. Tam Yahudi misiniz, yarı yarıya mı?

Yahudi değilim ki, Anadolu kökenli Yunanlı'yım. Ailem Katolik, Rum Ortodoksu.

İsminiz Elie değil mi? Yahudi ismi?

Elie, Yahudi ismi, Yunanlı ismi, Elia.

Sizin Yahudi olduğunuzu sanıyordum.

Aa evet, "Uçsuz bucaksız Kazan, Yahudi"yi yazmıştınız.

Filmleriyle gezegeni kaplıyor.

Hatırladım, hatta diyordunuz ki: "Woody Allen gibi değil." Onun işi minyatörcülük, değil mi? Eğlenceli biri.

Aynı zamanda da maniyerizm onun işi. Maniyerist akımlar içinde çok müthiş olanları da var. Söz gelişi 30'lu, 40'lı, ya da 50'li yılların Hollywood'unda oldukça önemli bir maniyerizm var sanırım, bu sinemayı çok az tanıyorum. Ama Woody Allen'in maniyerizmi belki biraz haince, öyle değil mi?... Çok güzel, çünkü karşılıklı konuşuyoruz.

Evet. Söyleşiler iyi olmuyor; biri ötekine karşı. Bence Marguerite bir sanatçı, gazeteci değil. Ne görüyorsa onu yazıyor.

Ama bunun içinde de konuşmalar var, onları saklamak lazım. Bu hâlâ kaydediyor mu? Ona başka şeyden bahsedecek vakit var mı daha? Kazan'ın çok çok büyük sineması olarak adlandırdığım şey hakkında konuşmak istiyorum; öylesine; nasıl filmlerinizin başka pasajlarından da alıntılar yapmak istiyorsam öyle; America'daki Amerika'ya geliş. Denizi, denizin yüzeyini çekiyorsunuz.



Evet, çok hüzünlü, değil mi?

Yo, hüzünlü değil. New York. Yalnız ve yalnız orada, Manhattan'ın çevresinde bulunan deniz.

Ama ne dingin; uzanmış dinleniyor. Denizi daha da dingin gösteren hafif bir mazot şeridi var. Şehir ise çok uzakta, hayal meyal seçiliyor. Bu sahneye bayılıyorum.

Olağanüstü. Üç kez çekiyorsunuz denizi. Mazotlu yüzeyi geriden aydınlatmayla görüyoruz; sonra daha uzaktan çekiyorsunuz, hemen hiç görmediğimiz şehre doğru.

Evet, şehir hayal meyal seçiliyor, hayalet gibi.

Bir de üçüncü çekim var sanırım. Böyle olması olağanüstü çünkü bütün film boyunca hiç yapmadığınız bir şeyi yapıyorsunuz, birden suyu, denizi gösteriyorsunuz, başka hiçbir şey olmadan.

Toprağı öptüğü yere ne diyorsunuz?

Amerika'ya gelince mi? Son bütün olarak çok çok güzel. Müthiş bir şey... değişmesi, birden kıskanmaya başlaması, Stavros'un. Yaşamaya başlaması.

Arkadaşlarımın çoğu "Allah aşkına, kes orayı, çok duygusal," dediler. Ama ailemden insanlar bunları gerçekten hissetmişti.

Birden Stavros'un yalancı, düzenbaz, bir parça mitoman olduğunu hissediyoruz ve birden her şey, gençlikle birlikte geri geliyor. Çok güçlü.

Sizin çok güçlü bir yanınız var. Nereden geliyor bu? Hissediyorum.

Ben de böyle bir şey hissediyorum, evet.

Kesinlikle. Sanki bedeniniz bir şeyle dolu. Bedenle ilgili yorumlar yapar mısınız?

Yüzle, evet, çok yaparım. Hareketleri ve sesi de yorumlarım.

Uğradığımız bütün işkenceler, bütün başımızdan geçenler, hepsi bedenimize işlemiştir. Hayatta başımıza gelen her şey oraya yazılmıştır, üstümüzden okunur. Başınızı nasıl tutuyorsunuz, omuzlarınız nasıl, falan. Bunu okumak da beni işim. Küçükken hep şöyle otururdum, ağzımı kapatarak, ama belli bir yaşa gelince ellerim indi, dünyanın karşısına dikilip onunla yüzyüze durdum, dürüstçe.

Güç olarak adlandırdığınız nedir?

Bana kalırsa güç, kim olduğunu söyleme, utanmama, kendini saklamama arzusunun, özgürlüğünün bir parçasıdır. Güç bence buradan kaynaklanır. Bütün ömrüm boyunca "Ben değerliyim; her ne hakkında olursa olsun düşündüğümü saklamayacağım," diyebilmek için savaştım. Kendi kendime durmadan, "Gerçeği söyle, gerçeği söyle," diyordum. Bu da zor çünkü bütün toplum, bütün kültürünüz sizi insanlarla uzlaşma isteğine yöneltiyor.

Bence herkesin kendinde bir gücü var, ancak bu her zaman ortaya çıkamıyor. Benim güç dediğim şey bir yandan bu korkunun sona ermesi, öte yandan gerçeğe karşı duyulan o bir parça sapıkça çekim, bir parça sapıkça tutku. Ayrıca kendini ifade etme aşkı, söyleme, tarif etme aşkı.

Hayatımın son yirmi yılı boyunca yalnızca bir kez kendimi güçten düşmüş hissettim, o da karımın ölümünde. Ne yapacağım, nere-

de oturacağım, ne olacağım?... Yıldırım çarpmış gibi oldum. Ancak, artık kendimi toparlamam, yeni bir yaşama biçimi bulmam gerekiyor. O yalnızca o zamandı. Onun dışında iyiyim.

Onunla birlikte ne kadar yaşadınız?

Yirmi üç yıl.

Hangi filmlerinizde oynadı?

Splendor in the Grass'ta (Çayırdaki İhtişam*) ve *Vahşi Irmak*' ta; küçük roller.

Baby Doll'ü (Taş Bebek) görmüştüm; bir daha görmedim. Seviyor musunuz?

Evet. *A Face in the Crowd*1 (Kalabalıkta Bir Adam) da severim. *The Man on a Tight Rope* (Gergin İpteki Adam) ve *The Sea of Grass* (Yeşil Ufuklar) dışında bütün filmlerimi severim. *Gentlemen's Agreement*'1 (Namus Sözü) fazla sevmiyorum, neden bilmem.

Şubat-Mart aylarında New York'a gitmem gerekiyor.

Beni ararsınız, değil mi? Birlikte bir yemek yeriz. Bir Yunan lokantasında...

New York'ta sinema dünyasından bir tek kişiyi tanıyorum, ama çok seviyorum: Shirley Mac Laine. Bir yıl önce onunla bir söyleşi yaptım. Sonra buluştuk, yeniden görüştüğümüze çok memnun olduk.

Evet, ben de onu çok severim. Şimdi iki kişi tanıyorsunuz. New York'u seviyor musunuz, şehri?

Dünyanın en güzel şehri, ama oraya gidince ben hep toplantılarda, kokteyllerde oluyorum... Onun için bu sefer bir arkadaşta kalacağım. Onun evine gideceğime söz verdim, çünkü artık önceki gibi gitmek istemiyordum. New York'a sık sık gidiyordum ve artık kesinlikle bıkmıştım; hep aynı otel, aynı oda, aynı gazeteciler... Ama şimdi çok sevdiğim o arkadaşımın evine gideceğim.

New York'ta saldırılardan korkuyor musunuz?

* Türkiye'deki sinemalarda *Aşk Bahçesi* adıyla oynadı. —ç.n.

Çok korkuyorum, evet.

Karım üç kez saldırıya uğramıştı; hatta evimizin önünde bile. Çantasını yakalamışlar, çekmişler, çekmişler; çok kuvvetli kadındı, sokağın köşesine kadar çekmişler; çantayı elinden alabilmek için parmaklarını kırmışlar. Arabaya atlayıp kaçmışlar; karım da, kırık parmaklarıyla bir taksiye işaret etmiş, içine atlayıp sürücüyü, "Şu arabayı izleyin," demiş. Adam da "Siz beni aptal mı zannettiniz," demiş, arabayı durdurup onu indirmiş.

New York'ta elmaslarla dolaştığımı hatırlıyorum, arkadaşlarım "Sen deli misin?" demişlerdi.

Bunların yanında, her gün evimden büroya giderken ilginç, heyecanlı, kitaplara, filmlere layık üç-dört şey görüyorum, her gün. Benim için gerekli bir şehir. Başka yerde yaşayamıyorum.

Bir yerde oturmak da bu demek.

Elimde değil. Burada Mr. Dauman'ın beni yerleştirdiği odanın günlüğü 200 dolar tutuyor, inanılmaz. Paris'te yalnız olduğum zaman ve parayı veren de ben olduğum zaman Odéon Oteli'ne gidiyorum; pencereden bakınca bir eğlence, bir sirk gibi oluyor, insanlar bütün gece bağırıyor. Paris'in o mahallesini çok seviyorum.

Ben bu yıl sanırım deniz kenarında kalacağım. Denize bakan bir dairem var, Manş denizine bakan. Isınma tertibatı kurdurdum. Doksan iki odalı eski bir otel ve tek başımayım. Yani tek başımızayız, çünkü yine de tamamen yalnız olduğum pek nadirdir.

Wanda'yı ilk kez orada mı gördünüz? Deauville'de mi?

Evet. America'yı sinemada görmüştüm. Vahşi Irmak'ı iki kez televizyonda görmüştüm, üçüncü bir kez de Deauville'de gördüm. Televizyonda görmek yazık, diyorum. Barbara Loden hakkında biraz bilgiye ihtiyacım var. Bu mükemmel filmin iş yapmaması hakkında sizin de Barbara'nın da görüşlerinizi bilmek isterdim.

Barbara çok acı konuşurdu ama bu konuda o kadar değil. Film İngiltere'de, burada aydınlar tarafından iyi karşılandı; buna rağmen sonraki projeleri için asla para bulamadı; bu onu çok sarstı. Hazır şeyleri vardı. Sözgeliliği Wedekind'ın "Loulou"sunu yapmak istiyor-

du. Hazır bir senaryosu vardı ama parası yoktu. Bir sinema yıldızı üzerine bir senaryosu vardı; "A Movie Star of My Own" ("Benim Kendi Film Yıldızım"), bana sorarsanız çok iyiydi, ama para çıkmadı. Sanki hep açılmayan kapıları çalıyor gibiydi.

Evet ama yine de niçin iş yapması gereken bu filmin başına geliyor bunlar... Herhalde Amerika'da da; öyle ya, benim filmlerim böyle gösterildiğine göre, Godard'ınkiler de öyle, uzun süre bu şekilde gösterildi, herhalde orada da sinematekler, sinema kulüpleri vardır, değil mi?

Üniversitelerde var. Ama film başka yerde oynatılmadı. Sonuçta filmle birlikte konferanslar vermek için üniversitelere gitti. Gösterimden sonra soruları cevaplandırıyordu, filmle birlikte kendini de satıyordu. Bu şekilde güneyde, batıda birçok okula gitti. Bundan son derece gurur duyuyordu. Filmi bir tek kendine borçluydu ve bundan da gurur duyuyordu.

Filmi yapalı ne kadar oldu?

1971'de yapmıştı. Çekim yedi hafta sürdü, Pennsylvania'da. Ben de oradaydım, figüranları yönetiyordum, arabaların geçmesini engelliyordum, falan. Bir de çocuklarla ilgileniyordum.

Senaryonun bir bölümünden yararlanmamın bir anlamı olur mu acaba ona göre? Wanda'nın senaryosunu okumamı tavsiye ediyor mu?

Zannetmiyorum. İsterseniz vereyim ama sanırım yalnızca filmi görmek daha iyi olur. Senaryoyu her gün değiştiriyordu. Senaryoyu önce ben yazmışım, sanki ona bir iyilik yapmışım gibi oldu. Ona yapılacak bir şey veriyormuşum gibi. Sonra o, senaryoyu yeniden, yeniden, yeniden yazdı ve artık hakikaten benim değil, onun senaryosu haline geldi.

Onun senaryosu haline geldi. Çekimde de her gün değiştiriyordu.

Siz de öyle çalışmıyor musunuz?

Evet, başka yolu yok. Senaryo film demek değildir.

Evet ama yine de filme tanıklık eder.

Biliyorsunuz, bütün iyi yönetmenler sabah çıkarlar, çevreye, şuna, buna, güneşe bakarlar...

Diamantis'te filmin fotoğrafları var mı?

Sanırım hepsi var. Zaten ben yarın bunu halledeceğim. Bu benim için, onun anısı için çok önemli.

Benim için de. Wanda'yı almayı çok istiyorum. Paulo Branco'yla yaptığım ilk programlamada bu işin yürümemiş olması dayanılmaz bir şey. Filmi alamamışlar, çünkü adını kaydetmeyi unutmuşlar.

Amerika'da, New York dışında film kötü karşılandı.

Biraz da Amerika'dan bahsedelim, ister misiniz? Size sorular sorabilir miyim?

Tabii, ne isterseniz.

Amerika'yla Avrupa arasında sizin gördüğünüz temel farklılıkları birkaç sözcükle özetlemeniz istense...

Amerika karman çorman bir yer, sürekli değişen bir toplum. New York'ta artık yalnız siyahlar yok; kimlikleri için, bir iş ve başlarını sokacak bir yer bulmak için mücadele eden bir milyon iki yüz elli bin Porto Rikolu var. Çok zor. Miami'ye birdenbire yarım milyon Kübalı geldi; geldiler çünkü oradaki yaşama dayanamıyorlardı. Gençler yaşlılara sırt çeviriyor, ailelerini aşağılıyorlar. Burada, Avrupa'da her şey çok daha durmuş oturmuş görünüyor. Fransa ve Yunanistan'da çoğu kez, yaşayanların birbiriyle amcaçocuğu, dayıçocuğu olduğu olduğu duygusuna kapılmışımdır; o kadar benziyorlar.

Peki, siyasetin Avrupa'dan kaynaklandığı kanısında değil misiniz? Dünya çapında siyaset buradan çıkıyor.

Kanımca, en zeki ve en sorumluluk sahibi siyaset adamları Avrupa'da. Her zaman için Amerikalı siyasetçiler onların arkasından koşuyor gibi gelmiştir bana. Kendilerinden çok memnunlar. Yazık. Hayatımda, belli bir çapı olan iki devlet başkanı gördüm; Roosevelt ve Truman; Roosevelt de tabii ama asıl Truman. Ama o zamandan beri, çok sevdiğim Kennedy'nin kişiliğinde bile, gerçek anlamda



pek az yönetici gördük. Tam tersine, Amerika donmuş. Avrupa'nın üstüne de beton döküldü. Gençlik bile; diyelim İngiltere'de gençlik baş kaldırmaya başlıyor ama otuz ikisine gelince sönüyor, kurulu düzenin parçası haline geliyor. 68 Mayısından sonra burada ne oldu bilmiyorum. Aynı şey herhalde, tamamen tutsak oldular.

Ne olursa olsun çok büyük bir şeydi. Bu bir başarı ya da başarısızlık sorunu değil. Siyasi açıdan belki de yüzyılın belli başlı üç tarihinden biri.

Peki, Amerika'yla Fransa arasındaki farkı siz nasıl görüyorsunuz?

Ben temel bir farklılık görmüyorum. Birbirleriyle bağlantılı görüyorum. Olaylar burada oluyor; bunların yankı odası Amerika. İnsanlar buradan ayrılıyorlar; gittikleri yer Amerika. Ancak ben Amerika'yı bir uğrak yeri olarak görüyorum; Avrupa olayının, yani uluslararası olayın gezinti yeri. İki yüz yıldır her şey burada oluyor. Amerika'da, kapitalist olay dışında olan bir şey yok; o da onyıllar ve onyıllardır süregeliyor. Ancak ben bu ikisini birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünmeyi seviyorum, çünkü Amerika'nın da Fransa'nın da öfkesi aynı öfke, karşılıklı, şiddetli, müthiş... ama aynı. Biz Avrupalı'yız. Vietnam sırasında tabii ben de herkes gibi müthiş Amerikan aleyhtarıydım.

Biz de.

Tabii. Ben bunları sonuçta, şu an bir numaralı tehlike olan totalitarizm karşısında, yok yok, Sovyet faşizmi karşısında, kardeşçe öfkeler olarak görüyorum. Artık yeni bir kardeşlik var; her şey çok daha açık.

Benim Ziyaretçiler filmimi görmüş mü?

Hayır.

Görmenizi isterdim.

Oğlum o filmi çok sever.

Vietnam üzerine, ötekilerden çok önce çekilmiş bir film ve içinde en iyisi. Çok basit, çok yalın, aynı *Wanda* gibi. *Wanda*'yı sevdiğinizize göre bunu da mutlaka seversiniz.

Filmlerinizin Fransa'ya gelmesi niçin bu kadar uzun sürdü?

Çünkü filmlerimden dört tanesi Amerika'da son derece kötü karşılandı. Bu da beni çok kızdırdı. "Canları cehenneme. Ben de kitap yazarım," dedim; başarılı kitaplar yazmaya başladım.

America'yı on yıldır bekliyoruz...

Hiç iş yapmayan dört film çektim. *America, America*: Bir facia, basında çok kötü haberler. *Uzlaşma*'yla gazeteler alay etti. *Ziyaretçiler*'in ilk gecesinde salondakiler yuhalandılar. Öfkeden deliye döndüm, kendi kendime "Buna daha fazla dayanamayacağım; insanlar böyle tepki gösterecekse o zaman niye film yapmaya devam edeyim? Cehennemin dibine gitsinler," dedim. Sonra bir film daha yaptım, çok iyi bir film, onun da karşısına geçtiler. N'apalım, dedim. *The Last Tycoon** bir başyapıt değil ama yine de dikkate değer bir film. Bu insanlara karşı müthiş bir öfke içindeydim, oturup yazmaya başladım, hoşuma gitti, işte böyle. Ama şimdi kendimi daha iyi hissediyorum, yeniden başlayacağım. Sonuçta seçme şansım yok, o beş hikâyeyi bitirmem gerekiyor. *America, America*; sonrakinin adı *The Unredeemed* (Kefareti Ödenmeyenler); sonra *Anatolia* (Anadolu). Dördüncüsünün adı belli değil; beşincisi ise *Uzlaşma*. Ailem

* Televizyonda *Seni Kaybetmek İstemiyorum* adıyla gösterildi. -ç.n.

üzerine, Anadolu'lu Yunanlılar üzerine, onların Amerika'ya geldiklerinde karşılaştıkları sorunlar üzerine beş hikâye. 1919-1922 savaşının hikâyesini yazacağım; o savaş sırasında İngiltere, Fransa ve Amerika Yunanlıları Türklere karşı savaşılmaya zorladı, sonra da ona ihanet ettiler. Basbayağı ihanet ettiler ve orada bırakıp gittiler; savaşın en utanç verici olaylarından biridir bu. İzmir'in yakılıp yıkılmasını anlatacağım. İşte, buna çalışıyorum. Film yapabilmek için yaşıyorum, sonuçta yeniden film yapmaya başlayacağım.

Wanda, *"biri" üstüne bir film. Siz de hiç, biri üstüne film yaptınız mı?*

Amcam üstüne bir film yaptım: *America, America*. Bütün aile var orada.

Biri derken, ötekilerden ayırdığınız, kendi başına ele aldığınız, onu, kendisiyle karşılaştığınız toplumsal bağlamdan sıyırdığınız birini kastediyorum. Sizin tarafınızdan toplumdan çıkarılan ve sizin gözünüzle bakılan biri. Bence insanda, bizlerde, her zaman için, toplumun erişemediği, dokunulmaz, ulaşılmaz, kesin bir şeyler kalıyor.

Bundan sonra yapmak istediğim film buna biraz yakın. Ne anlamda "Yahudi olmak" diyorsunuz?

Gezginliğiniz yüzünden, Türk, Yunanlı denen, Anadolu toprakları denen memleketlerle aranızdaki gezginlik ilişkisi yüzünden... Akdeniz'i ve Atlantik'i aşmanız yüzünden, çizdiğiniz bu eğri yüzünden. Diaspora yalnızca Yahudilerin yola koyulması demek değildir, aynı zamanda Yahudilerin bu gidişte kendi varlıklarını ortaya koymaları demektir. Yahudiler gider ve giderken de doğdukları ülkeyi yanlarında götürürler; ülkeleri onlar için, sanki hiç ayrılmamışlar gibi, her zamankinden daha yakın, her zamankinden daha şiddetlidir; eğri çizmek dediğim bu.

Bu durumda ben de Yahudi'yim.

Aralık 1980

ATLANTİK ADAMI

Le Monde gazetesinden bana, son filmim *L'Homme Atlantique* (*Atlantik Adamı*) hakkında yazı yazabileceğim bir yer vermelerini istemiştim. Tek bir salonda da olsa, böyle bir filmin çıkmasını kabul ettiğime göre, seyirciyi bu film konusunda uyarmam gerekir diye düşündüm; kimilerine filmi görmekten kesinlikle uzak durmalarını, hatta kaçmalarını, kimilerine de mutlaka görmelerini, ne olursa olsun, kesinlikle kaçırmamalarını, hayatın kısa olduğunu, şimşek gibi, göz açıp kapayana kadar geçiverdiğini, *Atlantik Adamı*'nın belki de yalnızca on beş gün oynayacağını ve sonra biteceğini söylemeliydim. Ha, bu arada herkese filmin büyük ölçüde siyahtan oluştuğunu hatırlatayım. Fransa'da sinema seyircilerinin büyük çoğunluğu sinemanın kendilerine bağlı olduğu sanısı içersinde; bir filmin yalnızca onları düşünerek yapılmadığını gördükleri an filmi ölüme mahkûm ediveriyorlar.

Bu seyircilere *Atlantik Adamı*'nın oynadığı salona adım atmamalarını, onların gelmesine hiç gerek olmadığını çünkü filmin kesinlikle onlar düşünülerek yapılmadığını, gelirlerse, büyük ihtimalle filmi izleyecek olanları da rahatsız edeceklerini söylemeliyim. Demek ki şunu söylemek istiyorum: "Çıkma ihtimaliniz yüksek, hiç girmeyin." Bunu aynı zamanda, benim filmlerime metelik vermeyen, kendilerini benim filmlerimi görmek zorunda hissetmeyen gazetecilere de söylüyorum; insanın sinemaya gitme, gazete okuma isteğini öldüren, üstelik kendilerini de zor duruma düşüren o yazıları hiç yazmasınlar daha iyi. Diyeceksiniz ki, bir film üzerine yazılan, söylenen şeyler, ister sevgi olsun, ister nefret, filmi yapan kişiyi ilgilendirmez; şöyle cevaplandırayım: aynı şeyi o kadar uzun zamandır söylüyorlar ki, herhalde yanlış olmalı. İmkânım olsaydı, seyirciler içeri girdikten sonra *Escorial*'in kapılarını kilitlerdim.

Güvenlik önlemleri bunu yapmamı engelliyor. Bu yüzden *Atlantik Adamı*'nın gösterildiği karanlık saatlerde bazı kimselerden salona girmemelerini rica ediyorum. Boşversinler, unutsunlar. Bir de şunu söylemeliyim, küçük perdeli, hastanelerde ölümcül hastaların

ölüme terk edildiği odalara benzer o salonlara, bütün Fransa'yı sarmış olan "süpermarket" sinemalarına karşı *Escorial*'i seçmemin nedeni, *Atlantik Adamı*'nın siyahının gerçek bir sinema perdesinde görülmesi, izlenmesi gerektiğine inanmamdır.

Escorial'de böyle oluyor. Bu olağanüstü sinema Port Royal Bulvarı'nda, 11 numarada. En yakın metro istasyonu *Gobelins*. 27 ve 91 numaralı otobüslerle de gidilebilir.

Film saat ikiden, gece on ikiye kadar olan seanslarda oynuyor. Süresi kırk beş dakika. Biletler 14 frank. Sinemanın girişinde *Atlantik Adamı* üstüne, yayımlanmamış metinler bulabilirsiniz. Bana: "A.A. aynı zamanda bir insan mı acaba?" diye sorarsanız cevabım evet olur; evet, o aynı zamanda bir insan, ama ilk insan değil çünkü ilk insan diye bir şey yok. Acaba denizden çıkıp gelen ve yine Atlantik adını taşıyan bir insan mı? Yoksa bu adı taşıyan bir film mi? Her şeye, bütün sorulara cevabım evet. *Atlantik Adamı* bir insan, bir film, bir sinema filmi, hatta belki de, belli bir film olmaktan çok belli bir tür sinema, evet, belki de sinema.

JULIETTE İÇİN, SİNEMA İÇİN

Libération, Ekim 1983

Sinemaya gitmeyeli epey olmuştu. *Le Destin de Juliette*'i (*Juliette'in Kaderi*) görmek istiyordum çünkü biri filminden bahsederken, "Git, o filmi mutlaka gör," demişti. Sözüne güvendiğim biri. Sonra, gitme isteğimi öldürecek cinsten iyi eleştiriler duymaya başladım film hakkında. Sonra, Aline Issermann kendi çıkıp televizyonda filmi tanıttı. İşte o zaman, filmi satmak için yönetmenin kendisinin çıkıp konuşmak zorunda kaldığını görünce, kalktım gittim. Film gördüm ve şimdi de ben, kendi hesabıma *Juliette'in Kaderi*'ni satmaya çalışıyorum. Çünkü insanın "Ne olacak canım, nasılsa görürüm," dediği türden bir film ama aslında öyle değil. *Juliette'in Kaderi*, ortadan kaybolma, büyük prodüksiyonların cenaze arabasına konup götürülme tehlikesiyle karşı karşıya.

Daha gördüğünüz ilk planda bunun alışılmışın dışında, farklı bir film olduğunu anlıyorsunuz. Sahnelenişi, fotoğrafları öylesine güzel ki, film sırf bununla kalsa insan rahatsız olabilir. Ama öyle olmuyor. Aynı zamanda da öylesine güzel ki, kendi güzelliğini unutmuyor, başka deyişle, güzellik, kendine verilen rolü oynuyor ve baştan sona filmde heyecanın ayrılmaz bir parçası olarak kalıyor, heyecanın ta kendisi oluyor.

Filmin öyküsünü anlatmak gereksiz, böyle bir öykü anlatılamaz. Çok müthiş kendini duyuran bir öykü olduğunu belirtelim yeter; bir yanıyla da çok gizli, gizemli bir öykü, başından sonuna kadar. İssermann'ın filmi, yaşadığı hayatın onu alt edip öldüremediği birinin öyküsünü anlatıyor; yaşamı olanca çıplaklığıyla –hem de umutla, umutsuzlukla, garlarda, dev blokların arasında, tren yollarının kıyısında, buğday tarlalarıyla, kenti kuşatan yoksul mahalleleriyle, insanlara ve fabrikalara ayrılmış bölgelerle dolu ağaçsız alanlarda– öylesine yaşamış biri ki, dehşetle karşılaşan bedenin yaşantısı ile, bunun farkına varıp, bedeni o dehşete karşı koruyan ruhun yaşantısı arasında bir dengeye ulaşıyor sonunda.

Filmde, dehşet her yerde, her yerdeki haliyle çıkıyor karşımıza, bizim için, benim için, Juliette için... Dehşet burada, karşımızda, yağmurun, adaletsizliğin, gündelik yaşamın ta kendisi, bütün varoluşun dokusu dehşet. Her gün, her gece o adamın ellerinde ölmekten nasıl kaçmalı? Juliette'in anı anına yaşadığı bu. Yaşam denen o görkemli varlığı nasıl korumalı? Juliette'in aklında, çok gerilerde, kendinin de yabancı olduğu bu düşünce yatıyor. Juliette, bu düşünceye olan uzaklığından şaşkın. Karşısındaki erkek de onunla birlikte, aralarındaki bu ortak dehşeti yaşıyor: Onu, o katil kadını öldürmekten, sevmekten nasıl korumalı insan kendini? Filmin ortasında, kutsal üçlüdeki çocuğun bakışı.

Film akıl almaz gücünü, kimsenin kimseyi suçlayacak durumda olmamasından alıyor. Sorgu sual yok hiç, neredeyse sessizce geçen olaylar var, sözler, çılgınlıklar da var ama asıl çocuğa yönelik. Film şimdi, 1960-80 arasında geçiyor. Şanlı bir film bu film, adeta dinsel, kutlu bir film; aklığın, iynin eşitlendiği bir film, o olmasa kötünün damgasını vuramayacağı, kendini gösteremeyeceği iynin.

Filmle dört kişi uğraşmış: Aline Issermann, Laure Duthilleul,

Dominique Le Rigoleur, Dominique Auvray. Kadınlar. Yeteneği uzakta tutmasını, her ne pahasına olursa olsun zekânın süzgecinden geçirmesini bilecek kadar zeki kadınlar. Hiçbir şey söylemediği takdirde yeteneğin sıkıldığını, oysa zekânın asla, hiçbir zaman sıkıcı olmadığını bilen kadınlar. Her yerde olduğu gibi sinemada da zekânın, ilk bakışta ne denli küçük görünürse görünsün gerçek anlamında tek konunun, bütün öbür konulara açılan ve akli bunlardan hangisinin filmin konusu olduğunu bulmaya –bulur ya da bulamaz– zorlayan konu olduğunu bilmekten geçtiğini kavrayacak kadar zeki kadınlar. Laure Duthilleul'e, onun dehasına selam olsun.





İSRAİL BAHÇELERİNDE HİÇ GECE OLMAZDI

Cahiers du Cinéma, Temmuz-Ağustos 1985

Cahiers: Çocuklar'ın (Les Enfants) ortaya çıkışı nasıl oldu?

Marguerite Duras: On sekiz yaşında *Vaiz*'i* okumamla başladı. Neuilly'li o küçük Yahudi'nin, sonradan Fransa'nın Bombay Konsolos yardımcılığına gelen, modern bir akıl, siyasi bir mutsuzluk örneği olan o çocuğun –şimdi ve daima– tavsiyesi üzerine.

*Cüzzamlılara ateş ediyor muydu?**

Neredeyse. Edebilirdi. Ama Fransa'da cüzzamlı yoktu. Biliyor musun, bir model yaratmak, harekete geçip sonuna kadar gitmek için çok az şey gerekir. Bir cümle, bir bakış. Bu filmde her şey on sekiz yaşında okuğum o metinle başlamıştı. Önce bütün saflığıyla *Ernesto* adını taşıyordu film, sonra *İsrail Çocukları* oldu, sonra *Kralın Çocukları*, sonra da *Çocuklar*. Çünkü *Vaiz*, İsrail kralıydı. Bu metinden daha fazlasını söyleyemezsiniz. Müthiş. Ernesto'nun filmde *Vaiz*'den parçalar okuması gerekiyordu fakat Fransızcası okunmaz haldeydi. Tekrarlar, uzatmalar yüzünden.

"Boşların boşu, her şey boş..." Bu sözler hiç söylenmiyor.

Söyleniyordu.

Ne oldu? Çıkardın mı? Çok fazla anlam yüklü olmasından mı korktun?

Hayır, ondan değil. Yeniden kadına dönecek yer yoktu. Bahçede ikisiydiler. Kadının görüntüsünün üzerinde bu sözleri söyleyecek vakti kalmamıştı Ernesto'nun; ayrıca elimizde onun başka görüntüsü de yoktu. Size o terk edilmiş kiliseyle ilgili uzun bölümü verebilirdim ama bunun da derginizle bir ilgisi yok (*gülüşmeler*).

* Tevrat'tan bir bölüm. –ç.n.

** Bkz. "Konsolos Yardımcısı", "India Song", vb. –ç.n.

Okusana.

"Diyordu ki:

İsrail Bahçeleri dehşetli bir ışık seline gömülmüştü; hiç gece olmazdı orada.

Hemen o an, o ışıktaki, onun nuruyla yaşamaya başladım.

Bu sözcükten, onun tanımadığı ama varolduğunu bildiği başka bir sözcüğü anlıyordu.

O öteki sözcükten, hiçbir şey anlamıyordu artık.

Uzunca bir vakit hayıflandı.

Salgın hastalıklara.

Açlığa.

Savaşlara. Ölü ayinlerine. Düşünceye.

Hayıflandı geceye. Ölüme.

Ve Tanrı. Tanrı'ya hayıflandı.

Aşıklara hayıflandı.

Sadakatsizliğe. Ve köpeklerle ve gökyüzüne. Ve yaz yağmurlarına.

Çocukluğa hayıflandı.

Sonra bilmediğine kime çatacağını, kimi sevip kimi sevemeyeceğini.

Hem de bildiğine.

Yaşam olmadan yaşamak için yakıcı bir istek duydu. Bir taş gibi sözgelimi, ya da bir artık, atık gibi.

Sonra bir seferliğine hayıflanmadı."

Bu çocuğun kırk yaşında olacağına ne zaman karar verildi?

Onun oynayacağına karar verir vermez. Çünkü o, öyleydi. Zaten daha baştan Lonsdale olacaktı, anlatabiliyor muyum? Nasıl oyuncu aradığımızı da unutmayın. Korkunçtu. Gördüğümüz oyuncuların adlarını saymayacağım, ama ilke olarak başrolü Lonsdale oynayacaktı. Görüyorsunuz ya, yine Konsolos Yardımcısı çıkıyor karşımıza. Tari-höncesine giden yolları bulur gibi. Videoyla çok sayıda deneme yaptık. Ben kendim de anne rolü için denemeler yaptım ama olmadı. Tatiana'nın yerini doldurması, onun o olağanüstü yavaşlığı yoktu bende. Bütün çocukların, yetişkin olması da iyi gitmiyordu. Sonra birden bir arkadaşımız, Jean Mascolo'nun arkadaşı Axel Bogousslav-

ky geldi aklımıza. Bir deneme yaptık. Hemen oldu. Rolündeki masu-
miyeti öyle bir boyuta çıkarıyor ki; bu onun kendisinde var, yok edil-
mesi imkânsız. İlahi bir yanı olduğunu söylemeliyim. O derecede ki,
La Maladie de la mort'u (*Ölüm Hastalığı*) ona okutmayı düşündüm.

Tiyatroda mı?

Evet, ama Fransa'da. Fakat Fransa için daha bir karara varılma-
dı. Berlin'deki kararlaştırıldı, Peter Handke'nin muazzam çevirisiy-
le. Metnin Almanca'da nasıl okunmasını istiyorsam, Peter Stein ile
Luc Bondy'ye Fransızcadan o şekilde okudum, anlaştık. Hiç görün-
tüsüz olacak, tam anlamıyla *görmek için okunan bir metin*, o kadar.
Handke'nin filmi yalnızca *Ölüm Hastalığı*'mn metni demek değil,
aynı zamanda Handke'nin, René Char'ın, Maurice Blanchot'nun da
metni bu. Bana sorarsanız, metin sahnede okunmalı, insanlar da bu-
nu dinlemeliydi. En büyük sorun mekânı "aklayabilmek"te, metnin
getirdiği bütün alışkanlıklardan arındırmakta, her akşam seyirciden
mutlak biçimde kulak vermesini istemekte: Fransa'da okumak üze-
re ilk olarak Axel'i düşündüm. Kendinde sözün derin gücünden baş-
ka şeyi duymayan, anıştırma gücüne, iletişim yüküne sağır kalan bi-
ri lazımdı. Sanılanın tersine *Ölüm Hastalığı*'nda bir ilerleme yok,
saklanma yok; değişmez bir kuşku var, kişinin gelip dayandığı, bir
daha da asla geri dönemediği bir emin olamama noktası var. Tabii
bu da sözle ilgili. Kitapta sözler deneniyor, metin bundan oluşuyor.
Olsa olsa bu kitabı yazmayı deneyebilirdim. Olmuş değil, kimse ta-
rafından hiçbir zaman yazılamayacak.

Bu haliyle dengesizliğinin doruğunda. Bununla birlikte bozul-
ması da imkânsız görünüyor, tuhaf.

*Cannes'da, filmin gösteriminden önce Handke'ye rastladığımda
çok şaşırdım. Metnin eşcinsellikten söz ettiğini söyledim. Hayretler
içinde kaldı.*

Blanchot gibi. Galiba kişisine bağlı.

*Yine de, bu konuda kuşkuya yer bırakmayan en azından bir pa-
saj var. "Kendi benzerlerimizin bedenlerini sevmek"ten bahsedilen
yer. Metni çevirmiş ama bunu görmemiş. Hayret.*

"Ölüm Hastalığı"nda kadınlar, Handke'nin filmindeki gibi, erkeklerin üzerine tükürmüyor. Kitapta hiç böyle bir şey olmuyor. Kadının gülümsüyor ve uyuyor; denizle birlikte o; dışarının, şimdilik içeri kapatılmış olan dışarının bir parçası. Handke kadını böyle ele almamış; kendi başına bütünlüğü olan bir kadın gibi işlemiş.

Her ne kadar çok yakın planlarla küçük parçalar halinde filme almışsa da... (Gülüşmeler.)

Ölüm Hastalığı'nın metni çözümlenirken genellikle arzuyla duygu, aşk birbirine karıştırılıyor. Oysa erkeğin durumunda ne arzudan, ne de aşktan söz edebiliriz. Başka her yerde olduğu gibi birlikte olan bir kadınla bir erkek varmış gibi görülüyor genelde.

Bazı şeyleri eksik bırakan bir okuma bu.

Evet, eksik bırakan bir okuma. Benim *Ölüm Hastalığı*'nda gelip dayandığım emin olamama noktası şu: Arzu ve tutkunun tek kıstası karşıcinsellik midir? Birden bundan kuşkuya düştüm. Bu kuşkudan daha fazlasını söyleyemem, ancak daha uzaktan, benim değil de başkalarının ağzından çıkan sözleri duyabilirim. Adam kadını tanımadığını söylediğinde ben bundan, adamın, kadının içine girdiği halde, hareketle düşüncenin çakışması anlamında kadının içine girme duygusunu tanımadığını anlıyorum.

Handke ile Blanchot'un bir eşcinselle karşı karşıya olduklarını gözden kaçırmalarını anlıyorum: yaşantısında eşcinsel olmasa da her erkeğin kadın karşısında hissettiği o ayrılık düşünülürse...

Oysa eşcinsellikte ayrılık yoktur. Kişinin kendisi vardır. Zaten çoğu durumda da böyle, mesele böyle çözüme ulaştırılıyor, kendi kendine. Handke bu açıdan da metni bir romantik gibi algılamış. Kadından farklı bir şekilde. Artık kadınlar kartlar açık oynamaya başlayalı beri bu romantizm kayboldu, biz de artık çoğu zaman kadınlar burada değilmiş, sokakları terk etmiş duygusuna kapılıyoruz; yerlerine daha düz, daha doğrudan hareket eden, daha yalancı başka kadınları bırakarak. Kadın, genç kızların sandığından çok daha uzak bir yerden geliyor.

Neden daha yalancı?



Arzu doğrudan yaşandığı için. Artık tiyatro kulislerinde, yerde, her yerde sevişiliyor. Bu bir moda, o kadar.

Handke filmde okur-çevirmen olarak yer alıyor. Başlıktaki sözcük doğru değil, kaydırılmış bir sözcük. "Das Mal des Todes" ölüm işareti, ölümün izi, lekesi demek.

Ben onun kötü (*mal*) anlamına geldiğini sanıyorum. Kötü yaşamak, becerememek deyiminde geçen kötü gibi (*mal de vivre*), kötülükteki gibi, şeytandaki gibi. Handke bazı bölümlerden kaçınmış, mesela şafakla birlikte martıların iştahla çamur diplerindeki kurtçukları yemeye koyulmaları, gelip kumlara yerleşmeleri gibi. Handke kitabın bir yorumunu yapmamış, onu kendine maletmiş. Film olağanüstü. Görüntüler harikulade. Ama bu demek değildir ki kitapta böyleler; Handke böyle yapmış.

"Acı"dan ("La Douleur") bahsedelim mi? "Yeşil Gözler" döneminde, hani neredeyse sana âşık olan o Gestapo şefinden bahsetmiştin, hatırlıyorum. Kitapta, her bölüm başında yer alan küçük uyarı parçalarında, özellikle de "Burada Pierre Rabier Adıyla Anı-

lan Monsieur X" başlığını taşıyan parçada, bu metnin edebiyatın enginliğine açılmadığını belirtiyorsun.

Evet, birinci kitabın, "Acı"nın tersine bu kitap edebiyatın enginliğine açılmıyordu.

Neden? Ele aldığı olaylar daha mı dar? Daha mı küçük çaplı?

Hayır, "Acı"da kendimden yola çıktım da ondan; savaş, Nazizm, olaylar kadar kendimden de yola çıktım. Derken bu büyüdü, Hiroşima şemasındaki gibi, gelip "Acı" anlatısının en son cümlesine dayandı: Nazizm'den, ölümlerden hepimiz sorumluyuz. Çözümleri kısa uyarı metinlerinde veriyorum, ama böyle yapmış olmam kitaptan bir şey götürmüyor. Bana katıyen böyle yapmamam gerektiğini söylüyorlardı, halbuki ben hâlâ yapıyorum. *Çocuklar*'da da yaptım. Sonuna gelmeden çok önce, Ernesto'ya ne olacağını söyledim. *Hiroşima*'da da. *India Song*'da sürekli; orada daha anlatı başlarken kadın ölmüştür. Benim filmlerim ters yönde gider. Birden dururum, kadının Ganj kıyısına gömüldüğünü söylerim. Bazen de olayları gelecek zamanın hikâyesiyle anlatarak yazgıyı gösteririm. "Güzel olacaktı", "çok uzağa yüzmüş olacaktı." Öyle ki, şimdiki zaman sona, ölüme iştirak eder, ölümün işaretine dönüşür.

"Acı"yla ilgili belli bir yayıncılık olayı vardı: Pivot'un programında söylediğin bir cümle geldi aklıma; bana herkesi aynı kefeye koyuyorsun gibi gelmişti, işbirlikçiliği de Stalinizmi de; halbuki bugün "Acı"dan sonra yarayı yeniden iyice deşiyorsun.

P.O.L.'a bir metin sözüm vardı, çünkü P.O.L., başka yayıncıların geri çevirdiği metinleri yayınlıyordu. En başta da Leslie Kaplan'ın yazdıklarını; şu sıralar en ünlü Fransız şairlerinden New York'lu o küçük Yahudi'nin metinlerini. Leslie Kaplan "Fazlalık, Fabrika"yı, "Gökler Kitabı"nı, "Suçlu"yu yazdı. Harika. P.O.L. çok dikkatli bir okur. Leslie'yi ayaküstü fark edip tonla kitabın arasından, onun kitabının ne özelliği, ayrıcalığı olduğunu görmesi güçtü. P.O.L. onun bu özelliğini gördü.

Barbet Schroeder, bana "Acı"nın yayımlanmasıyla ilgili olarak, " 'Sevgili' ('L'Amant'), arkasından 'Acı'; eğer düşünülmeden olduy-

sa harika, yok düşünöldüyse, çok fazla," dedi. Böyle olmasını istememişim. P.O.L'un kitabı için geç kalmışım, kitabı yazdan önce çıkarmak istiyorlardı; aklımda bir tek bu gecikme vardı. "Acı"yla ilgili eleştirilerin bazıları coşkulu, bazıları öfke doluydu. Hatta *Quinzaine Littéraire*'den birisi bu kitabı yazmış olmaktan ötürü kınadı beni. İddiası da şöyleydi: Le Pen'in olduğu bir zamanda, bir insanın işkence gördüğünü hatırlatmanın âlemi yok. Son derece umutsuzluğa kapıldım; hiçbir şeyden pişmanlık duymadım tabii ki, ama *Quinzaine Littéraire* gibi bir dergide, sırf âdet yerini bulsun diye belli bir edebiyat stratejisine uymak için böyle iddialarda bulunmalarına üzüldüm. "Acı"dan büyük bir aşk hikâyesi gibi bahsedenler de var. Bunun, yaşanması imkânsız bir şey olduğunu anlayan kimseler. Böyleleri de çıktı; gençler; hepsi de genç, hiç yaşlı yok.

Bunun edebiyat olmadığını, başka bir şey olduğunu söyleyen eleştiriler çıkıyor. Halbuki bana kalırsa, en yüksek düzeyde edebiyat, çünkü yazıda canlandırılması olanaksız bir şeyi yakalıyor, metin de bunda başarılı oluyor, özellikle de bütün o berbat hikâyenin içinden. Sorcières'de yayımlanan başka bir versiyonunu hatırlıyorum.

Bu tam versiyonu, savaş defterleri versiyonu. Öbür versiyon, *Sorcières*'de çıkan, çok kısaydı, üç sayfa. Zor bir metin. Sürekli tekrarlama durumunda kalmak, adeta hep doruk noktasında olan, dayar-



nılmaz bir acının arkası gelmez sözlerini tekrarlamak zor. "Sevgili"de Brasillach'ın infazı üstüne olan cümleden yola çıkarak, Yahudilerden çok sert tepkiler aldım: "Neden öyle söylediniz (konuştuğunu, ama onun kötülük yapmış olamayacağını)? Söylememeniz gerekirdi." Ben de soruyordum: "Peki o zaman ne yapsaydım? Öldürse miydim?" Evet demiyorlar. Hayır da demiyorlar. Bu noktada bir gelişme var. Onu öldürmem mi gerekirdi? Cevap vermiyorlar, "Onu öldürmek gerekmez, dememeniz gerekirdi," diyorlar.

Manukyan grubu üstüne yapılan Davadan Dönen Teröristler filminin ardından açılan o davayı izledin mi? Komünist Partisi'nin, meselenin ne olduğunu anlatması için topladığı fahri jüriyi? İlginçti, gençler, gerçeği ortaya çıkarmak için neden bütün o kahramanlardan oluşan çarkı harekete geçirmek gerektiğini anlayamaz. Oysa, senin kitabında insan kendini bunların tam ortasında buluyor. Lokantada Rabier ile öteki çiftin olduğu sahne tam sinema. Görüntünün içindeyiz. Tarihten, resmi yalanlardan uzakta.

Çıkardığım bölüm Katoliklerle ilgili. Yalnızca biz kadınlara ait olan, dehşetli nefretimizden kaynaklanan o acı çekme yetisinin Katoliklerde bulunmadığı kanısındaydım. Öksüz Alman'ı getiren rahibi çıkarmadım. Bizler ona karşıydık. Bizdeki suç işleme güdülerinden muaf tutulan bu namussuz da neyin nesiydi? Bizim yolumuz suç işlemekten geçiyordu; Almanları öldürmek; onların köklerini kazımak istiyorduk. Ve buna saygı gösterilmeliydi. Bu bizlerin, acımızın bir parçasıydı. Bu nefrete saygı göstermek gerekiyordu. Şimdi yine her şeyi gayet açık görüyorum. Geceleyin bekleyen kadın dolu kamyonlar. Projektörler. Oradan ayrılırken Saint-Pères sokağında yankılanan ayak sesleri hâlâ kulağымda.

Kitap aynı zamanda o sıralar ortaya çıkan belli fiziksel özellikteki tiplerin, bedenlerin toplandığı olağanüstü bir katalog: "Acı"daki tiplerden Yahudileri ele veren genç milis erinin bedenine varınca-ya kadar.

Hemen hemen hiç ellemeden bıraktım. Bu da o zamanların edebiyatı gibi yeni-gerçekçidir. Ama "Acı" öyle değil. Onun gerçekliği o kadar korkunç ki, gerçeküstü bir hal alıyor. Günlerin tekrarı, acı-

nın tekbiçimliliği ve bunu anlatan dilin yoksulluğu, kendiliğinden bir derinlik yaratıyor.

İnsan nasıl hem komünist olup hem de bir milis erini arzu edebilir?

İnsan her şeyi yapar. Arzu her şeyi yapar. Bu da bütün ötekiler gibi bir arzuydu, gelip geçici, orta malı, ama bu daha da ötelere, yasa edildiği yerlere kadar uzanıyordu. Onu hatırlamamın temel nedeni yazıyla kaydedilmiş olmasıdır – bunun nedeni ise arzu nesnesinin suçluluk taşıyan bir nesne olmasıdır. Yoksa şimdi unutulmuş olacaktı.

"Sevgili"den "Acı"ya geçmek okurdan neler bekliyor, biliyor musun?

"Acı"nın adı "Savaş"tı. Daha geneldi.

Çoğu kişi seni "Sevgili" ile keşfetti.

Çoğu kişi de "Acı"yla keşfediyor. Ben hiç şüphesiz tam bu noktada, bütün Avrupa'nın savaşı olan o savaşla bu ülkenin malı oldum, daha öncesinde değildim, yalnızca okuduklarımla buraya aittim. Evet, sanırım öyle.

"Le masque et la plume"ü ("Maske ve Tüy") okudum. Profesyonel edebiyatçılarla eleştirmenler "Bunu eskiden yazmıştım, sonradan bir dolabın içinde buldum" hikâyesine inanmıyorlar. Numara yaptığını düşünüyorlar.

Acı konusunda sahtekârlık yapmadım. Nasıl yapabilirdim ki? Katolikler konusunda yaptım. "Acı", "Albert des Capitales" ve "Milis Eri Ter"den bahsediyorum. Rabier'yi yeni yazmıştım, ama yine çok sayıda nottan yola çıkarak. Defterleri gösterebilirim. Nereye yazdığımı hatırlamıyorum şimdi. Kitapta da gördüğünüz gibi, o gazeteleri makalelerin adlarını belirtmek için sakladım herhalde. Mutlaka. Ama neredeydi? Sürgün dinlenme evinde miydi? Ne zaman? Robert L.'in yaşayacağından emin olduktan sonra, burası kesin. Acaba '46 tatilinden sonra mı? Aynı defterlerde "Barrage"ın ("Pasifik'e Karşı Bir Baraj"), "Marin de Gibraltar"ın ("Cebelitarık'lı De-

nizci"), "Madame Dodin"ın, ve "Savannah Bay"le aynı yerde geçen sayısız tatil öyküsünün ilk karalamaları var.

Başlarda biraz günce tarzında yazılmış, ama sonu böyle değil, uzak geçmişte kaldığı zaman... oysa başta olayın dolaysız bir şekilde sürdüğü hissediliyor.

Başlangıçta, kampa gönderilen birini tanıyorum. Almanya'ya; ama biz daha o sıralar kamplarda olup bitenleri hayal bile edemiyoruz. Sonra bu adam geri dönüyor, tanıyamıyorum onu. Bir an bir gülümseyişte yakalıyorum, sonra yeniden kaybediyorum.

Kitabın sonuna nasıl geldim, hangi mucizenin eseri bilmiyorum. Deha her zaman insana dışardan gelen bir şeydir, insan kendinde bulunduğunu sanır, oysa genellikle karşı taraftan gelir. Plajda, akşam ışığında birisi ansızın Robert L.'den söz ediyor; bir kadın, yumuşacık. Onun artık bir daha hiç bacaklarını kullanamayacağından korktuğunu söylüyor. Onun hakkında canlı biriymiş gibi, aynı zamanda da bir çocuktan söz eder gibi konuşuyor. Güçten düşmüş bedeni hakkında, biraz ikircikli davranışları hakkında söylenen, akşamın içinden çıkıp gelen o iki cümleyle Robert L. gözümde canlılık kazanıyor, yeniden hayatın içine karışıyor. Bir an için plajda akşam ışığında, neler olup bittiğini bilmiyor o. Savaş orada da bitti. O ve ben birlikte yaşamayacağız. Çünkü bu aşk, bizim gücümüzün çok ötesinde çoktan yaşandı ve bitti.

Çocuklar. Çocuklar hakkında konuşabiliriz. Sırf kitaplardan konuşacağız demiyorsak eğer. Bir seferinde de hiç sinemadan bahsetmesek çok iyi olurdu. Ben çok memnun olurdum. *Çocuklar*, şimdi size anlatacağım. Benim için sinema çürümüştür. Kendim ve arkadaşlarım adına o kadar acı çektim ki, bu yüzden filmin bir parça cılkı çıktı.

Ernesto'nun sözleriyle söylersek, sen de filmin, her şeyin, boş olduğunu mu düşünüyorsun?

Hayır, hiç boşuna değildi. Yine eskisi gibi olacak. Daha şimdiden film hakkında daha canı gönülden konuşmaya başladım bile, halbuki bundan öncesi korkunçtu; yapım koşulları yüzünden. Neyse, *Libération*'da bundan biraz bahsetmiştim.

Peki, bu çocuk demin sözünü ettiğimiz olaylara tanık oldu mu?

Hayır. Ötekiler onun yanında küçücük kalıyorlar, normal boyda. Kız kardeşi de yedi yaşında. Neden yedi yaşında? Ailelerin, çocuklarının yaşlarını akılda tutmak zorunda kalmasınlar diye kendi kendilerine buldukları bir kolaylık bu; hepsi de yedi yaşında.

Sonraki patates sahnesi insana İsa'nın etiyle kanı olan şarapla ekmeği düşündürüyor.

Ben hiç düşünmemiştim.

Bir de son plan var; bahçede, boş koltuklarda, parmaklıklarda geziniyor. İnsan adeta Tanrı'nın yokluğuyla karşı karşıya kalıyor.

Ben yine de oyunculara Ernesto'nun derdinin ne olduğunu biraz çıtlatmış, ama özel bir şey belirtmemiştim. Sonunda baktım ki, Tanrı'dan ve bilimden bahsederken şaşılacak kadar büyük bir incelikle davranıyorlar. En ufak bir dalga geçme izi bile olmadan; halbuki bundan birkaç dakika önce deli gibi, öyle bir gülme krizi gelmişti ki, planı kesmek zorunda kalmıştık. Burada, yok, hepsi ciddiyette birleşiyor. Fakat, Ernesto Tanrı yüzünden ölmüyor. Filmin sonunda bunu söyleyemezdim, bu doğru. Ernesto'nun başına gelecekleri, Amerika'ya gideceğini filan, okul bahçesindeki planda, onun yüzü görünürken konuştuğum sırada söylüyorum. Sonunda, yemek sahnesinden sonra artık onun hakkında başka bir şey söyleyemiyorum. Yoksa yanlış bir denge kurulmuş olurdu.

Filmin güldürü ögesi bütünüyle sinemaya özgü, bütünüyle görsel. Kitapta Ernesto'nun yedi yaşında olduğunu ancak kırk yaşında gösterdiğini söyleyen, Ernesto rolündeki oyuncunun karşısına geçip, ona "Vay canına..." diyen André Dussolier'nin durumu farklı olurdu. Çekim sırasında oyuncularla nasıl çalıştınız?

Ernesto annesiyle tek başına konuşurken bütün oyuncular dinliyordu. Hepsi orada oluyordu. Film zaman sırasına göre çekildi. Başka türlü çekmemiz mümkün değildi. Çekim sırasında elbirliğiyle çalıştık, olağanüstü oldu. Fikir çok iyiydi belki ama oyuncu daha da iyiydi. Yarı Rus yarı Polonyalı. Hakikaten Stan Lorel'e benziyor. *Çocuklar*'da önceki filmlerime kıyasla belli bir soyutlamadan uzak-

laştım. Üç kişi çalışmamızdan kaynaklanıyor bu. Ben onlara bir şey öneriyordum, onlar da bana ne düşündüklerini söylüyorlardı. Bazen başka öneriler getiriyorlardı. Bazen de hepimiz filmin akışına, hat-ta senaryosuna karşı oluyorduk. Kimi zamansa tersi oluyordu, onlar öneriyordu ben itiraz ediyordum. Beni tanıdıkları için, INA'ya* ver-mek üzere hazırladığımız altı senaryonun ilkinde filmin güldürü ögesinden vazgeçeceğimden korktular. Oğlum, Daniel Gelin'in ro-lünü fazla geveze, sersemletici buldu. Haklıydı da. On iki dakika sü-ren kilise sahnesini kesmemi isteyen de o oldu. Bir yanda ev, öbür yanda okul var; ikisinin arasında da zamandışı mekân olan avlu yer alıyor. Kilisenin yerine Ernesto'nun yüzünü koyduk. Ernesto' nun nasıl bir yaşamı olduğunu bu yüzün üzerine okudum.

Çocuklar ötekilerden daha basit bir film, ama bu, daha az gi-zemli, daha az yoğun demek değil. Yalnızca yüzeyde basit. İnsanın elini kolunu bağlayan çok karmaşık bir kişilik olan Ernesto gibi.

İnsanı sarsan şeyler vardır, benliğinin öteki tarafından gelen şey-ler. Sonradan bakarsınız, bunları isteyerek yapmamışsınız. "Sevgi-li"de ağabeyimin yaptığı kötülük gibi. Burada, *Çocuklar*'daki Tanrı gibi. Ortak çalıştığım yönetmenlerin her ikisi de bunu kabul etti. Dinden bahsetmemiştim. Şimdi bahsedeceğim. Tanrı'ya inanmıyo-rum. Aynen on sekiz yaşındaki gibi her türlü inançtan uzağım.

Bir delik var, değil mi? Filmin konusu bu.

Ölümlle ebedi yaşam arasında; yaşama düşen alanın büyütülme-si dayanılmaz bir şey olmalı. İnançlı kimseler bundan hiç söz et-mezler. İnanan bir kimse hakkında hiçbir şey bilmezsiniz, asla. Er-nesto'yu tanımıyorum. Yalnızca dinliyorum onu. Ernesto Tanrı'ya inanıyor mu, bilmem. Sanırım buna karar vermeye çalışıp, karar ve-rememenin acısını çekiyor; bu noktada ayakta kalıyor.

Ernesto, günümüzde bunu bilmekten kaçınan insanlardan çok başka türlü.

* Institut National des Audio-Visuels: Ulusal Görsel İşitsel Sanatlar Enstitü-sü. -ç.n.

Öyle kesin düşünceleri yok. Kuralları, ilkeleri, belirli bir ahlakı yok.

"Okula gitmek istemiyorum çünkü bana bilmediğim şeyleri öğretiyorlar." Bu cümle Ernesto'ya bütün Fransa'da ün kazandırdı. Sence o bir ermiş midir?

Hayır, bence çelişki içinde. İnsanlık onu kaybetmiş, ki bu da insanlık için en büyük kayıptır. Bilgisinde olduğu gibi bilisizliğinde de diretiyor. Sürekli olarak Tanrı'dan bahsediyor. Tanrı'ya inanmayan ben nasıl bahsediyorsam, onun gibi. İkimiz için de sözcük burada ortada duruyor, ancak, Ernesto onu göğsünü gere gere kullanıyor. O bir ermiş mi? Hayır. Yalan söylemiyor, saklamıyor. Hiçbir şeyi. Bir çocuk o; dünyanın sonunun geldiğini öğrense, bunu bir şenlik haberi gibi yayardı. Onun ölüme çok yakın bir insan olduğunu düşünüyorum.

Oyuncunun bakışları çok tuhaf. İnsanlarla karşılaşmıyor, aralarından geçiyor. Ondan böyle bakmasını sen mi istemiştin?

Kendisi böyle. O da bunu bilmeli. Anne her şeye sahip. Ernesto' da neyin eksik olduğunu söyleyemez o. Halbuki Ernesto söyleyebilir.

Peki ya başlıkta adı geçen öteki çocuklar, onları hiç görmüyoruz?

Evet, gerek yoktu. Varolduklarına inanıyoruz; Ernesto sürekli onları arıyor, *Brother*'lerini, *Sister*'lerini arıyor; süpermarkette, başka yerlerde. Daha şimdiden cemaatinin çobanı. Bir sorumluluğu var. Anneye gelince, o ana kraliçe; çocuklarını yüzüstü bırakmış, ama çocuklar onu anlıyor ve ona saygı duyuyorlar; hatta kendinde bu gücü bulduğu için seviyorlar onu.

Edebiyatla ilişkimi kesmedim. Ben, *her şeyden önce* yazan bir insanım. Sinemayla ilgili etkinliklerimi soruyorsunuz. Beş altı yıldır artık sinemaya gitmiyorum. Televizyondaki filmleri seyrediyorum. Cannes sırasında, o yılın filmlerinden parçalar görüyorum. Kırımca artık sinema yok. Geniş yüzeylerin sineması dediğim, kötü kokular saçan bir sinema var, korku sineması var. Bence sinemanın, halen bu adı taşımakta olan şeyin, yürümeyen tarafı –siz çok işin

içinde olduğunuz için belki görmeyebilirsiniz– bir film den ötekine gezinilebiliyor olması, bir filmi bırakıp, üstelik hiç fark etmeden ötekine geçilebiliyor olması. İnsanlar aynı şekilde öpüşüyor, vücutlar aynı şekilde çıplak, hikâyeler aynı. Ben sinema yapan insanlar arasında, filmlerde oynayan oyuncular arasında, anlatılan hikâyeler arasında hiçbir fark göremiyorum. Hücre bölünmesi gibi, bir film başka bir filmi doğuruyor, bir yüz başka bir yüzü, bir moda, bir konu başka bir konuyu vb. Serge Daney'e "Artık hiç heyecan, gerçek korku, hiçbir şey yok," diyordum; televizyon filmlerinden başka şey yok. Lanzmann'ın filminin adı neydi? Onu görmek istiyorum.

Shoah. Sinemadan söz açılınca, Godard'dan başka kimsenin gözünün yaşına bakmaz mısın?

Hayır, insan kendini yalnız hissedip de başka bir sinemacıyı düşünmeye kalkınca aklına Godard geliyor. Artık film seyretmek demek, bir film sayesinde vakit geçirmeye karar vermek demek. Bir akşamki kaderiniz hakkında film karar vermiyor artık. Yani artık sinema karar vermiyor. Belki de günün birinde o da gemiler, arabalar, yolculuklarla birlikte yüzüstü bırakılıverecek. Adamın biri, bir seferinde kendini çok büyük, korkunç bir ahlaki bunalımın içinde bulacak, rasgele bir kitap çekecek, kitabı okuyacak ve her şeyi unutacak. İşte o zaman.

Yine de sana zaman zaman iyi haberler getiren sinemacılar var. Senin dile getirdiğin hastalık endüstrinin hastalığı; o da her zaman böyle değildi. Hollywood'ta, Japonya'da kalıptan çıkma büyük filmler üretildi.

Bazen, hatta son birkaç yıldır çoğu zaman, artık yazarlar yazar, film yapanlar da sinemacı değilmiş gibi geliyor bana. Başkalarıymış gibi geliyor. Tam anlamıyla bütünlüğü olmayan insanlar. Tekniğe tutunan, belirsizliklerle dolu insanlar, bizim tanımadığımız birileri; belki de televizyon insanlarıdır; ama taşranın içlerinden bunlar, deniz kıyısından değil. Bresson'un yılda bir film yapması gerekirdi, benim yılda bir film yapmam gerekirdi. Halbuki bize para yok. Bizim takımdan yılda bir film yapan –iyi ki!– bir Godard, bir Resnais, bir de Rohmer var. *L'argent'i (Para)* 50 000 seyirci gördü...

...700 000 seyirci de dünyaları versen görmez.

Bresson çok büyük biri. Bütün sinema onunla başlıyor. Bresson'un bir filmini görmeye gittiğinizde daha önce hiç film görmediğiniz izlenimine kapılıyorsunuz. *Kalküta Çölü'nde Venedik'teki Adı'nı* görmeye gittiğimde daha önce hiç sinemaya gitmemiş olduğumu hissediyorum. Hiç. Artık o *ilk*'lik duygusu, ilk aşk duygusu kalmadı, bitti. Gençlik bugün Bresson'a sırt çeviriyorsa bu, gençliğin kendi gençliğini, tutkusunu kaybetmiş olmasındandır.

Peki sence, görüntüler gösteren, bunları bayağılaştıran televizyonun rolü nedir?

Televizyonun yeri doldurulamaz. Televizyon insana bilginin dolaysız yoldan ulaştırılması, uzaklığın yok edilmesi demektir. Ancak güncel sinemayla aynı kusura sahip; söylenmesi gereken şeyin yanından konuşuyor – doğru dürüst göstermiyor. O da vakit geçirmeye yarıyor. *Chateauvallon* diye bir dizi var, başlangıçta fena değildi, ama şu sıralar bozulmaya başladı. Dört beş haftadır büyük bir şeyler hazırlanıyor ancak ne olduğunu bilmiyoruz. İşin acıklı tarafı onlar da bunu bilmiyor, anlatabiliyor muyum? (*Gülüşmeler*.) Birinci dereceden olayları toplayıp duruyorlar ama bunların yarattığı sonuçları bir türlü bulamıyorlar. Televizyon, sinema genelde böyle; kötü dikilmiş elbise gibi, kötü işçiliği görüyorsunuz, filmin imla yanlışlarını görüyorsunuz. Sinemacılar, hele yenileri, genelde okumuyor; onlar senaryo okuyor. Okudukları kitabı bile yoksullaştırıyorlar, çünkü onu da senaryo okur gibi okuyorlar. Nietzsche okuyan bir sinemacı tanıyorum. Okumuş olmak için okuyor. Kafasıyla çalışmanın ancak okuyarak öğrenildiğini biliyor bilmesine, ama bunu bilmeden yapmak lazım. En kötü okuma, kendi yolundan sapmış okumadır.

Sinemanın artık eskisi gibi popüler bir kültür olmaktan çıkacağını söylüyorsun. Bu konuda senin aldığın bir önlem var mı?

Evet, ama okuma konusunda olduğundan daha az. Size aslında sevmem gereken ama bir türlü sevmediğim insanları sayayım. El-den bir şey gelmiyor. René Clair var; onun o kibar, sevimli yanına

tahammül edemiyorum. Guitry'yi de hiçbir zaman sevemedim. Tanıyorum artık, çünkü moda oldu. Bergman'ı sevmiyorum. Dreyer'i seviyorum; ama *Gertrud*'u yeniden gördüm, müthiş bir hayal kırıklığına uğradım. Cocteau'yu da çok fazla sevmiyorum. Renoir'ı so-rarsanız, onu çok seviyorum. Ölenler arasından hiç kuşkusuz onu tercih ederdim. *Irmak* harikuladedir. Yılanlı çocuk, Ganj görüntüleri... Ozu'yu, Satyajit Ray'i, Fritz Lang'ı, John Ford'u, Chaplin'i ve Tati'yi severim. Yeni keşfettiğim bir sinemacı da Rouch. Bayıldım. *Kukuriku Mösyö Poulet (Cocorico monsieur Poulet) (Gülüşmeler)*. Böyle gülebilmek ne büyük mutluluk. İşte öteki dil. Rouch'un bir dili var, *Çocuklar*'ın da bir dili var. Bunları birbirine koştur görmek gerekir. Godard'da yok. Bresson'da yok. Halbuki Rouch'ta ve Duras'ta yeni bir dil, o sabir* var. Ne dinginlik, ne tazelik...

Peki söyle, sence insanlar sinemadan, büyük filmlerden nasıl vazgeçecekler?

Vazgeçmeye başlıyorlar. Bunu kanıtlamak için örnek olarak beni alın. Çok televizyon seyrediyorum ama Canal Plus'üm** yok. Pek fazla eksikliğini hissetmiyorum. Bazen gösterdikleri filmlerin adına rastlayınca, görmezden gelmeyi tercih ediyorum. Arkadaşlarımın çoğu televizyonda ancak belli şeyleri seyrediyorlar. Ben her gün televizyon seyrediyorum. Nasıl seyredileceğini çok iyi biliyorum. Televizyon seyretmek öğreniliyor. Bir programda hile varsa, insan bunu anlıyor. Ben yalnızca film görmek için televizyon seyretmiyorum. Yaşadığım zamanla canlı bir ilişki içinde olmak, burada olmak için de seyrediyorum. Bir televizyona sahip olmak, burada ve sizlerle birlikte olmak demek. Sizlerle birlikte Beyrut'ta olmak demek. Çünkü ben, televizyon seyreden tek kişi olsaydım seyretmezdim. Ben ortak haberi izliyor, paylaşıyorum. Spor için harika. Jimnastik için. Tenis öyle. Daney'le bizim buluşma yerimiz orası.

Navratilova - Evert-Loyd finalini seyrettin mi?

* Çeşitli dillerin yaratıcı karışımıyla oluşan, Kuzey Afrika ve Yakındoğu'da kullanılan dil. -ç.n.

** Film gösterimine ağırlık veren kablolu televizyon kanalı. -ç.n.

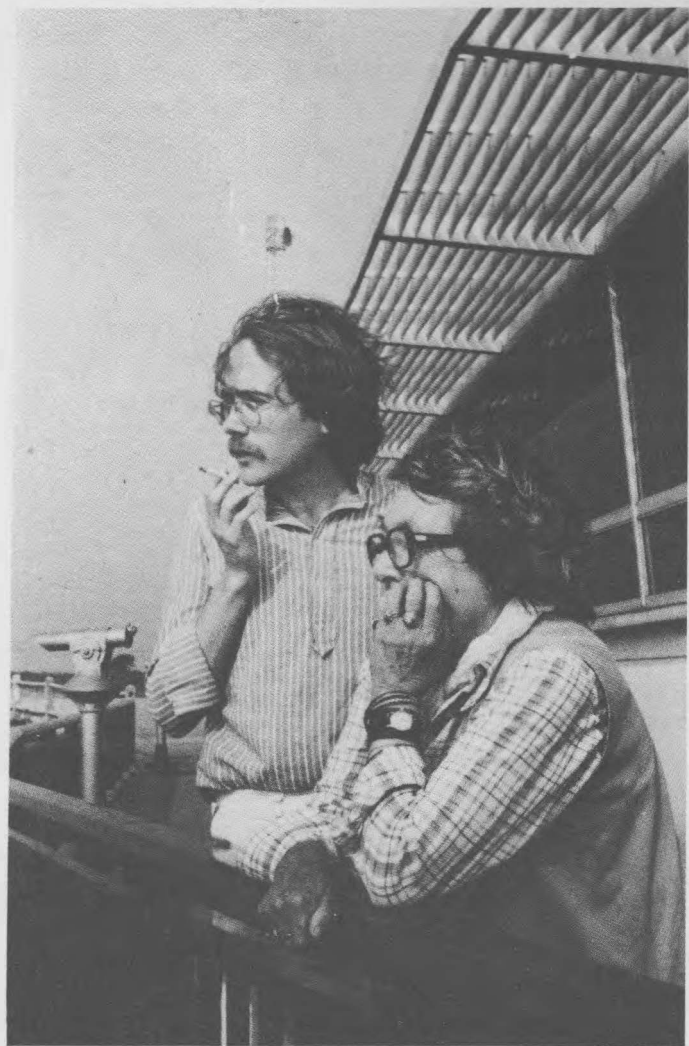
Müthişti. İnsanlara tam bir ders oldu. Noah'ı bir yana bırakırsanız, o ne asalet...

Çocuklar'a gelince... Kitle karşısındaki başarısı ya da başarısızlığı bir yapıtı etkilemez. O yapıt ilerisi için saklanmayı hak ediyorsa, başarısızlığa uğramış da olsa zamana karşı dayanır. Artık bir yapıtın unutulması, sürünmesi gibi bir tehlike kalmadı. Sözcelişi bir ressam bozuntusu vardır, galerinin biri bunu uluslararası piyasaya "sürmeye" karar verir... Bu bir fiyat meselesi, parayı bir yere yatırma meselesi –böyle şeyler oluyor. Ancak, galerinin ortaya attığı ressam büyük bir ressam değilse, yirmi yıldan fazla dayanamaz. Bu sayıları biliyoruz. Gerçek, zamanla mutlaka ortaya çıkar.

Çocuklar... Bu filmin varolduğunu kendime hatırlatmam gerekiyor. Çünkü yapım koşulları filmin kanma girdi. Birlikte çalıştığım ortak yönetmenlerin adı başlangıçtaki jeneriğe konsun diye on ay çırpınıyorsun, yapımcılar önce "boynumuz kıldan ince" numarası yapıyorlar, sonra bir de bakıyorsun filmin son jeneriğinin arkasına koymuşlar, nerdeyse perdeden sonraya; tokat atmak için, canını acıtmak için yapıyorlar bunu; sinemanın ne hale geldiğini görüyor musun? Çöplere düşecek yakında. Şimdi ben de çöplükten çıkmış gibiyim.

O tuhaf, hani neredeyse ölümcül heyecanı unutmam gerekiyor; korkuyu da unutmam gerekiyor, korktuğum zamanlar da oldu çünkü. Filmi bütün saflığıyla yeniden bulmam gerekiyor.

Konuşmayı gerçekleştirenler Pascal Bonitzer,
Charles Tesson ve Serge Tou-biana.
Temmuz 1985.



Marguerite Duras

Yeşil Gözler

İşte burada çıkacak sulardan, şu nehirden, öteki yüze ait o, kulak ver, ona bak, geliyor, gelmekte olan o, bak, dünyanın mahvı, işte o, tanıdım onu, ikizimiz, kızkardeşimiz, geliyor, selamlıyor, gülüyoruz, öylesine genç, öylesine güzel beyaz tene bürünmüş, yeşil gözler—

Özel bir sinemacıdan mektuplar, fragmanlar ve röportajlarla kurulmuş bir kitap: dünya, deneyimler, edebiyatla sinemanın ilişkisi, kişisel deneyimlerin bir sinemanın oluşumundaki yeri, sinema yapmak, sinemaya gitmek, kitaplar ve filmler. 1990'daki ilk basımını yakalayamamış genç kuşaklar için...



Metis Sinema

ISBN-13: 978-975-342-647-3



Metis Yayınları
www.metiskitap.com