

PÄIVI KOSONEN, HANNA MERETOJA & PÄIVI MÄKIRINTA (TOIM.)

TARINOIDEN PALUU

Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta

a v a ? n

Marguerite Duras ja trauman estetiikka

Sirkka Knuuttila

Olla oman hulluutensa kohteena tulematta siitä hulluksi, ehkä siinä on [kirjoituksen] ihana onnettomuus. (*Les yeux verts* 1996, 135, ”Vihreät silmät”.)

Marguerite Duras on erilaisten fyysisten ja henkisten mantereiden välitilojen kirjailija. Hän syntyi ranskalaisten siirtomaavirkailijoiden lapseksi Gia Dinissä, Ranskan Indokiinassa. Elämä Kambodžan ja Annamin siirtomaakulttuurissa painoi häneen kauhun ja nautinnon aistimuksia, joista hän sitten kirjailijana Euroopassa ammensi. Kun Marguerite Donnadiu 18-vuotiaana muutti Saigonista Ranskaan, siellä vallitsi 1930-luvun nousevan fasismin ilmapiiri. Lapsuuden taustansa vuoksi hän koki elämäntehtäväkseen vastustaa rasistisia ja seksistisiä käytäntöjä. Hän oli rohkea taiteilija, joka uskaltautui huonosti tunnetuille ihmismielen alueille murentaakseen läntisen soveliaisuuden ahdistavaa panssaria.

Toisen maailmansodan tuhojen paljastuttua Duras vihkiytyi modernin ihmisen tragedian kirjai-

lijaksi. Hän paneutui kartoittamaan historiallisen katastrofin kokemusta yksilön kannalta: kolonialismin traumaa, ydintuhoa ja keskitysleirejä. Kritiikki kohdisti kuitenkin mielenkiintonsa hänen naisen seksuaalisuuden kuvauksiinsa, joten hänen etnistä ja taloudellista syrjintää kyseenalaistava eetoksensa jäi pitkään huomaamatta.

Kun Duras 1960–70-luvuilla usein toisti työnsä olevan läpeensä poliittista, hän ei vielä ollut rikas, eikä häntä ollut kanonisoitu ranskalaisen nykykirjallisuuden huippunimeksi. Vasta kun *Rakastaja* (*L'amant*, 1984) sai Goncourt-palkinnon vuonna 1985, kirjailijan ollessa jo 70-vuotias, hänen vanhempaa tuotantoaan alettiin kääntää maailmanlaajuisesti. Näin tapahtui myös Suomessa. Mutta koska media markkinoi omaelämäkerrallista romaania kuvauksena nuoren naisen seksuaalisesta heräämisestä, Durasia luettiin yleisesti naisen seksuaalisen intohimon papittarena.

Kirjoittaminen oli Marguerite Durasille hengissä säilymisen väline. Hän nimittikin kirjoittamista pa-

radoksisesti ”ihanaksi onnettomuudeksi”. Pimeässä hän astui mielensä pohjattomuuteen. Sanat purkau-
tuivat ruumiin muistista romaaneiksi ja draamoiksi,
nopeammin kuin käsi ehti kirjoittaa. Kun mennei-
syyden näkymät ilmaantuivat vaativina salaisista
kammiostaan, oli kuin sisäisen puheen kääre olisi
repeytynyt rikki ja kuvat olisivat putoilleet haljen-
neesta kapalosta paperille. Nuo hahmot, Durasin
”mustat möhkäleet” (*bloc noir*), hakeutuivat kom-
positioiksi traumaattisesta ”unohduksen muistista”,
kuten Michel Foucault hänen taiteensa lähdeksi
kutsui. ”Tietämättömyys” (*ignorance*) avainkäsitte-
nä Duras muokkasi elämyksiään kieleksi, kuviksi
ja ääniksi. Säilyttääkseen elintärkeän kykynsä hän
irrottautui näkyvästi yhden asian liikkeistä, niin
kommunistisesta puolueesta kuin toisen aallon
ranskalaisesta feminismistäkin. Dogmeista vapaana
hän loi oman taiteellisen tyylin, jonka rytmillä on
voima herkistää vastaanottaja toisen maailman ja
erilaisen ajattelun olemassaololle.

Tyylinä toisto, muuntelu ja vaihdettavuus

Durasin tuotannossa voi erottaa kolme vaihetta,
jotka kaikki uudistavat oman aikakautensa tyyliä
ja ennakoivat tulevaa multimedia-aikaamme. En-
simmäinen on kirjallinen kypsyminen (1943–
1968). Toista voi nimittää vasta elokuvan vaiheeksi
(1969–1980), ja kolmas on uusi kirjallinen vaihe,
joka käsittelee eurooppalaisen rationalismin mah-
dottomuutta holokaustin jälkeen (1979–1995).
Teosten johtoaiheena on intohimoinen rakkaus ja

sen menetyksen jäljet kärsivässä yksilössä, jollainen
kirjailija itsekin oli. Kielletty rakkaussuhde saa al-
kunsa rakenteellisen väkivallan puristuksessa ja kyt-
keytyy menneisyydessä koettuun rikokseen: mur-
haan, kansanmurhaan tai itsemurhaan. Draaman
osapuolet näyttävät sielullisen haavansa jonkin-
laisena psykodramaattisena menneisyyden toisinto-
na, jolloin sekä itse draama että sen tekstualisointi
alkavat merkitä trauman työstämistä suhteessa toi-
seen. Väkivallan kokemuksesta aukeaa ristiriitaisten
kysymysten kirjo. On yritettävä avata hylkäystä ja
menetystä: ”kuolemaa elämässä, jota yhä eletään”
(*Varakonsuli*, 127).

Hiroshima rakastettuni -elokuvan käsikirjoituk-
sen (*Hiroshima mon amour*, 1960) myötä intohi-
moinen rakkaus ja poliittinen rikos alkavat Durasin
teoksissa peilata toisiaan. Vähitellen triangelisuhtei-
den kuvaukset ketjuuntuvat temaattisiksi sarjoiksi,
joita ovat omaelämäkerrallinen Vietnam-sarja,
fiktiivinen Intia-sarja sekä juutalaisuus- ja lapsi-
sarjat. Kaikissa näissä traumatisoituneet henkilöt
kahdentuvat tai monistuvat. Muunteleva toisto
ilmentää traumakokemuksen ydintä: jakautunutta
tietoisuutta ja ajallista viivettä. Niinpä durasilaisen
sankarittaren identiteetti häilyy menneisyyden ja
nykyhetken välillä ja pirstoutuu sitten uusiksi hen-
kilöiksi, samalla kun katastrofin kokemus muuttuu
tilanteesta toiseen.

Seurauksena kehkeytyy myyttisiä naihahmoja,
jotka kantavat ja siirtävät traumaattista kriisiä sekä
sarjan sisällä että sen yli. *Détruire dit-elle* -romaanin
(1969, ”Tuhota, sanoi hän”) hullu Alissa ja juutalais-

sarjan päähenkilö Aurélie Steiner syntyvät molemmat hylätyn ja autismiin vaipuneen Lol V. Steinin raunioista. ”Kalkutan kuningattarella”, *Varakonsulin* (*Le vice-consul*, 1966) Anne-Marie Stretterillä, on puolestaan edeltäjänsä monissa rakkauteen hukkautuvissa naisissa, kuten *Moderato Cantabilen* (1958) tehtailijan vaimossa, Anne Desbaresdes’ssa. Anne-Marien brittiläiset miesrakastajat on sen sijaan kuvattu toistensa kiiltokuvamaisiksi klooneiksi – vaikutelma, jota elokuva *India Song* (1974) provosoivasti vahvistaa.

Ranskalaisesta uudesta romaanista poiketen Durasin teokset säilyttävät historiallisen viittaus-suhteensa maailman poliittisiin ongelmapesäkkeisiin. Fiktiiviset näyttämöt sijaitsevat eri puolilla maailmaa. Aluksi ympäristönä on pääasiassa kaksi maantieteellistä aluetta: Kambodžan ja Vietnamin siirtomaat Mekongin rannoilla sekä maailmansotien ravistelema Eurooppa, jonka kaupungeissa rakennetaan modernia hyvinvointia. 1960-luvulla draamat siirtyvät muihin maailmanhistoriallisesti merkityksellisiin valtioihin, kuten sotienvälisen ajan brittiläiseen Intiaan. Melodiset paikannimet herättävät monia ristiriitaisia mielleyhtymiä, kuten Lahore ja Kalkutta *Varakonsulissa* ja sen muunnelmassa *India Songissa*, tai nälkäänäkevä Uganda ja Solidaarisuus-liikkeen valtaama Gdansk tekstikoelmassa *L’Été 80* (1980, ”Kesä 80”). Algeriaan tai Neuvostoliittoon Duras ei tragedioitaan sijoittanut, vaikka hän vastusti kiivaasti sekä Algerian sotaa että Unkarin ja Tšekkoslovakian miehitystä. Viitaten kapitalismin ja siirtomaavallan kytkökseen hän to-

tesi, että varakonsulin tarina voisi tapahtua yhtä hyvin Kabulissa tai Kuubassa, mutta ei Venäjällä (*Les yeux verts*, 34).

Vuoden 1968 jälkeen historialliset paikat vaihtuvat abstrakteiksi fantasmaattisiksi maailmoiksi. Näitä ovat myyttinen hulluuden maa S. Thala teoksessa *L’amour* (1971, ”Rakkaus”) ja sadomasokismin ja pornografian sfäärit teoksissa *L’homme assis dans le couloir* (1980, ”Mies istuu käytävässä”) ja *Kuolemantauti* (*La maladie de la mort*, 1982). Haavoittuvuus ja lamaannus ovat siirtyneet ihmisen sisälle, tiedostamattoman ruumiilliselle näyttämölle.

Subjektiutta kohti tuhon varjossa – teemojen risteymiä

Durasin tuotannon perusteos on realistinen romaani *Un Barrage contre le Pacifique* (1950, ”Pato Tyynenmeren rannalla”). Se kuvaa valkoisen siirtomaatodellisuuden arkea ja nuoren valkoisen tytön rimpuilua köyhyydestä. Teos asettaa alkuperäisväestön kurjistetun tilan ja nälkäkuolemat räikeästi vasten valkoisten paremmuuden illuusiota, joka mahdollistaa eurooppalaisten taloudellisen ylivalan. Romaanin teemat haarautuvat myöhemmin Vietnam- ja Intia-sarjoihin.

Päähenkilön, 15-vuotiaan valkoisen tytön, seksuaalinen kehitys muodostaa romaanin tutkimuskohteen. Tarina onnistuu näyttämään aikansa kaksinaismoraalin kuvaamalla äitiä, joka pieksee tyttärtään, mutta hyväksyy samalla tämän prostituutiosuhteen rahan toivossa. Toinen tärkeä hahmo on

nälkää näkevä naiskerjäläinen. Länsimaisen tytön ja alkuperäiskansan naisten todellisuuden kuvaaminen rinnakkain oli kuitenkin liikaa konservatiivisen 50-luvun kriitikoille. Feminiinisen seksuaalisuuden ja lasten nälkäkuolemien realistinen kuvaus tuomittiin liian suorasukaisina.

Myöhemmin 1950-luvulla Duras kuvasi länsimaisen naisen identiteetin etsintää. Hänen silloinen tyylinsä tiivistettiin joko termiin ”viriili hemingwaylainen realismi” tai ”sentimentaalinen romaani”. Molemmat latistivat hänen porvarillisen naisen aseman kritiikkinsä näkymättömiin. Itse asiassa Duras ravisutteli viktoriaanisia uskomusjänteitämme, jotka pakottavat naiset kuihtumaan hygieenisissä kodeissaan kuin hyvinhoidetut, mutta älyllisesti heikkolahjaiset lapset.

Romaaneissa *Moderato Cantabile* ja *Puoli yksitoista kesäiltana* (*Dix heures et demi du soir en été*, 1960) naisen sosiaalisen subjektiivisuuden teemaan alkoi kietoutua murha omistavan seksuaalisen hukkautumisen äärimmäisenä muotona. *Moderato Cantabile*ssa tehtailijan vaimo ja työläinen – osoittelevasti ”Chauvin” – kuvittelevat näkemänsä intohimomurhan sadomasokistisena fantasiadraamana. Kun väkivaltainen akti etsiytyi fyysiseksi jäljittelyksi, jonka taustapatoumat teksti toistollaan pyrki tekemään näkyväksi, kirjailijasta alkoi yhä enemmän tulla esiin trauman draamatikko: ensin elokuvan käsikirjoittaja ja sitten omien elokuvien ohjaaja.

Kuten *Hiroshima mon amour* -elokuvan käsikirjoitus osoittaa, Duras oli sekä altis pureutumaan maailmanpoliittiseen väkivaltaan että kiinnostunut

uudenlaisesta elokuvailmaisesta. Teoksen yksilötarina vastustaa sotaa ja tuhoteknologiaa ja toteuttaa samalla feminististä periaatetta ”henkilökohtainen on poliittista”. Naispäähenkilön repliikki iskosti ranskan kieleen väkivaltaisen kuoleman ja orgasmin sulauttavan lyyrisen lauseen: ”Tu me tue, tu me fait du bien” (”Sinä tapat minut, sinä teet minulle hyvää”). Juuri *Hiroshima* lisäsi Durasin itsetiedostusta postkoloniaalisena tragediakirjailijana. Hän julisti yhä johdonmukaisemmin ihmisten poliittiset rajat ylittävää yhteyttä, mutta teki sen niin taitavasti, että tyylin ja etiikan tutkijoille riittää työtä.

1960-luvulla Durasista kehittyi kärkevä ja kiistelty mediapersoona. Hänellä oli loistava huumorintaju, ja hän olikin kirjoittanut 1960-luvun alussa pari menestyksekkästä komediaa. Mutta alkoholi ja rakkaussuhteet eivät olleet onnistuneet häivyttämään muistoja ”Indokiinan” kerjäläisestä. Rajaidentiteetti ei kadonnut, vaikka se puristettiin myytäväksi eroottiseen univormuun. Sisimmässään Duras oli yhä köyhä *colon*, välitilan ruumiillistuma, joka oli peräisin isättömästä valkoisesta ydinperheestä kehitysmaassa.

Syklinen sarjallisuus: näytelmä/teksti/elokuva

1960-luku merkitsi yhä enemmän ”lajirikkomuksia” ja johti Durasin toteuttamaan ranskalaisen *écriture* n omana erityisenä lajihybridinään: tekstin, draaman ja elokuvan sikermänä. Lopullinen esteettinen murros tapahtui kapinakeväänä 1968. Sartren vastaisen

estetiikkansa mukaisesti Duras kehitti omaperäiset, spiraalin tavoin esiin kiertävät universuminsa, jotka vetävät vertoja Balzacin maailmoille, niin paljon kuin hän tämän realismia vastustikin. Herättääkseen ihmisten omantunnon hän varioi tietoisesti André Bretonin, Marcel Proustin ja Gustave Flaubertin ideoita, joko kääntäen ne ympäri, soveltaen niitä uuteen käyttöön tai mahdottomuuksiin asti liioitellen. Viime vuosina postkoloniaalisessa tutkimuksessa on nostettu esiin Durasin teosten intertekstuaalisia yhteyksiä esimerkiksi Richard Wrightiin, Claire de Durasiin ja George Sandiin, ja samalla hänen tekstiensä suhteet Georges Batailleen ja Sartreen ovat joutumassa uuteen valoon.

Barrage-romaanin aloittamasta perhedraamasta kehkeytyi kaksi teossarjaa: Intia-sarja ja Vietnam-sarja. Jälkimmäisen sarjan pääteoksia ovat näytelmä *Eden-Cinéma* (1977), omaelämäkerrallinen romaani *Rakastaja* ja romaani *Pohjoiskiinalainen rakastaja* (*L'Amant de la Chine du Nord*, 1991). Viimeksi mainittu on Durasin vastaus Jean-Jacques Annaud'n *Rakastajasta* Vietnamissa tekemälle voyeuristiselle ja eksotisoivalle rakkauselokuvalle. Alkuperäinen *Rakastaja* purkaa kambodžalaisella riisiviljelmällä hulluna raatavan valkoisen äidin rakkaudetonta suhdetta tyttärensä. Teos näyttää uupuvan lesken pahoinpitelemässä prostituutioon antautunutta tyttöä ja suosimassa huumeita käyttävää julmaa poikaansa. Se viittaa kolmansien maiden lapsiprotituutioon ja osoittaa nälän olevan siirtomaavallan seurausta. Fiktiivisen muuntelun periaatetta noudattaen myös tytön rakastajan hahmot *Rakastajassa*

ja *Pohjoiskiinalaisessa rakastajassa* poikkeavat toisistaan ja monessa kohdin myös *Barrage*-romaanin rakastajasta, vaikka heitä yhdistääkin etninen ja/tai taloudellinen ero tyttöön nähden.

Fiktiivisessä Intia-sarjassa ranskalaiset kolonialistit on sijoitettu brittien hallitsemaan Intiaan 1930-luvun karrikoidussa Kalkutassa, ja heidän vastapainonaan hylätty Lol V. Stein kärsii eurooppalaisessa pikkukaupungissa. Teoksia on kaikkiaan kahdeksan, joista tunnetuimpia ovat romaanit *Lol V. Steinin elämä* (*Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964), *Varakonsuli* ja elokuvapari *India Song / Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1974/1976, ”India Song” / ”Hänen venetsialainen nimensä autiossa Kalkutassa”). Tapahtumat saavat nytkin alkunsa rikoksesta: Ranskan varakonsuli Lahoreessa on mielenhäiriössä avannut tulen kohti sairaita ja nälkäänäkeviä, ja kohtalokas Anne-Marie Stretter on vietelty Lolin sulhasen mukaansa Intiaan. Valkoisten vastakohtana on kambodžalaisen kerjäläistyön yksinäinen pakolaishahmo. Tarinoiden punoksessa traumatisoituneet henkilöt peilaavat toistensa kohtaloita niin, että seksuaaliset, etniset ja taloudelliset vastakkaisuudet liukenevat. Silmiinpistävä johtomotiivi on lepra: eurooppalaisten lepran pelko ja sitä turruttava rakkauden huuma eli ”sydämen lepra”. Intia-sarja päättyy Anne-Marien kuolemaan ja *India Songin* palatsissa kaikuviin ”oopperalauseisiin”, jotka lopulta vaimenevat kerjäläisen laosinkielisen laulun noustessa etualalle.

Lol V. Steinin tarinan sanotaan purkautuneen valmiina kirjailijan sisuksista, mutta *Varakonsulin*

sanoiksi saattaminen vaati pitkää etäännytystyötä ranskalaisten 1960-luvun esteettisten ja poliittisten kokeilujen ilmapiirissä. Vuoden 1968 opiskelijamelakoiden epäonnistuttua Durasin estetiikka itsenäistyi ja yksinkertaistui. Toukokuusta 1968 tuli kulttuurintutkijoille tyhjentyvätön speaktaakkeli, mutta Durasille se merkitsi kaivattua yhteisyyden ja innoituksen lähdeä. Gaullistisen vahvan oikeistolaisvaltion paluu oli hänelle suunnaton henkilökohtainen pettymys. Vuoden 1968 jälkeen Duras ilmoittikin tekevänsä vain *théâtre-texte-film* -kompositioita.

Antautuminen sietämättömälle todellisuudelle

Kaikkiaan Durasin kuvaukset siirtomaaelämän rakenteellisesta väkivallasta Ranskan Indokiinassa loittuvat porvarillisuuden kangistaman Euroopan synkimpien salaisuuksien paljastamiseen. Kuten Duras toteaa teoksessaan *Jokapäiväinen elämä* (*La vie matérielle*, 1987), ihmisen on siirrettävä muille omat tuntemuksensa vankilasta tai vankeudesta, muuten hän voi menehtyä. Fresnes'n vankilassa viisitoista vuotta ollut Georges Figon ei vapauduttuaan pystynyt siihen, vaan eksi ehdottomuutensa tähden tapahtumien todenmukaisuuteen, mikä johti hänen kuolemaansa. Figon ei osannut muuntaa kauhukokemuksiaan fiktioksi, kuten Duras. Tekstikokelmassaan *Les Yeux verts* (1996, ”Vihreät silmät”) Duras toteaaakin omasta intuitiivisesta kirjoitusprosessistaan: ”Kirjoittaminen on kuin rikos: jälkeenpäin ei tiedä mitä tuli tehneeksi.” (*Les Yeux*

verts, 127.) Lause kuvastaa Durasin luovaa sukeltamista traumaattiseen kokemukseen, mikä parhaassa tapauksessa voi osoittautua pelastavaksi uhkayritykseksi, kuten kirjoittavien holokaustin uhrien kohtalot todistavat.

Kun kirjoitus oli käynyt mahdottomaksi, Duras ohjasi elokuvia kymmenen vuotta ja julkaisi niiden käsikirjoitukset. Naiseuden arjesta syntynyt kuvien ja äänten runous muuttui elokuvaksi siitä, mikä on läsnä itsestään: valo ja pimeä, moottorin ärsyttävä kolkutus öisellä Seinellä, Atlantin aaltoilu, yksinäinen koira tai lapsi rannalla. Tämä onnistui vain *cinéma veritén* kevyiden laitteiden salliman kabbalistisen rytmin avulla. Simuloiden aaltomaisesti vuorokauden valon vaihtelua Duras kuvasi protestiaan maailman aggressiivisuutta ja puuduttavaa kaupallisuutta vastaan. Elokuvan *Camion* (1977, ”Rekka”) yksinäinen, keski-ikäinen liftarinainen on itse kuin kuorma-auto. Hänen juureton hulluuden kansalaisuutensa edustaa ”epätoivon iloa” niin läntisten kuin itäistenkin nationalismien tuhon äärellä (Duras 2001, 142–151). Naista ei kuvassa näytetä, vaan Durasin ja ”rekkakuskin” (Gérard Dépardieun) keskustelu aiheesta korvaa elokuvakerronnan. Kuten *India Songin* ajattomien naisäänten dialogi, tämäkin radikaali ele mursi perinteistä käsitystä elokuvasta miehisenä ja monologisena taidemuotona.

Durasin myöhäistuotannossa yhteiskuntapoliittiset teemat on ilmaistu rajanylityksinä ja kohtuuttomuutena. Hän kuvasi sisarusten välistä rakkautta onnen täyttymyksenä *Agathassa* (1981) ja väkivallan tai pornografian kohteeksi asettumisen tuottamaa

kipua pienoiskertomuksissa *L'homme assis dans la couloir* ja *Kuolemantauti*. Nämä kaksi tekstiä asettavat kertojan väkivaltaisen aktin katsojaksi ja kyseenalaistavat heteroseksuaalisen mallin sadomasokismin jäljittelyn avulla. Kun oudot episodit ovat pelkistyneet minimaalisten eleiden, asentojen ja katseiden vaihdoksi, sanattoman vuorovaikutuksen tehtäväksi tulee koetella yksilöiden välisten erojen määräämiä kielellisen kommunikaation rajoja.

Kahdennus ja toistoperiaate jatkuivat Durasin uran loppuun asti. Paikannimet viittaavat yhä selvemmin niihin maihin ja maanosiin, joihin juutalaiset pakenivat ja lähettivät jälkeläisiään. Juutalaisuusteeman huipentuma on *Aurélia Steiner* -sarja (1979, teoksessa *LaivaNuit*, 1997), joka tarkastelee holokaustin sukupolvet ylittävää historiallista traumaa Ranskassa ja Kanadassa. Keskityisleirillä syntynyt Aurélia on Durasin mukaan ”kaikkiialla, kaiken ikäisenä” (*Les yeux verts*, 147). Tekstuaalinen sureminen sulauttaa lopulta yhteen kidutettujen, nälkään kuolleiden ja kadonneiden tunnistamattomiksi muuttuneet ruumiit. *Tuska*-teoksessa (*La Douleur*, 1985) kuvattu Robert L.:n Dachau kuolemanleiriltä pelastunut luurankomainen olemus kertautuu *Kirjoitan*-teoksen (*Écrire*, 1993) Ugandan nälänhädän uhreissa yhtä hyvin kuin murskaantuneen nuoren lentäjän, W. J. Cliflen ruumiissa (*Nuoren englantilaisen lentäjän kuolema*) ja siirtyy kuvitelmaksi Durasin rakastaman pikkuveljen Paulon jäänteistä tuntemattomassa joukkohaudassa.

Mediajulkisuuden luoma kuva ”Durasista” salli hänen tutkia normistojemme rajoja alttiina kritii-

kille. Hän suostui ottamaan ranskalaisen yhteiskunnan naispuolisen rakkikoiran roolin, mutta räätelöi itselleen suojelevan univormun. ”Duras” oli julkisuuden henkilö, joka lopulta itsekin alkoi uskoa itsestään kerrottuihin tarinoihin. Silti hän säilytti loppuun asti poliittisen radikalisminsa. Hän vastusti markkinataloutta, kirjoitti lasten, vankien, homoseksuaalien ja syrjäytyneiden miesten puolesta. Hän puolusti stigman saaneita ja epäilyksenalaisia, niitä joita julkisuus ei tahtonut kuulla, kuten lapsentappajaäitiä ja itsemurhan tehneen miehen tускаista vaimoa. Kun voimat lopulta ehtyivät, hän saneli tekstinsä. Viimeisessä pikku kirjassaan *Ei muuta* (*C'est tout*, 1995) hän raukeni tunnustamaan ”minulla ei ole enää kasvoja” (*Ei muuta*, 78–79).

Valaistusta Durasin eettiseen asenteeseen tuovat varhaiset haastattelut, kuten *Les Parleuses* (1974, ”Naisen puhetta naiselle”) ja *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, ”Marguerite Durasin paikat”), samoin kuin 1980–90-luvulla julkaistut vapaamuotoiset kirjoitukset, joita on vähitellen alettu suomentaa: *Outside* (1981, ”Ulkopuolella”), *Kirjoitan* ja varsinkin *Cahiers du Cinéma*ssa julkaistut haastattelut ja kolumnit kokoelmassa *Les yeux verts*. Yleisinhimillisen eksistentiaalisena Durasin merkitys ei pysähdy naiskirjoitukseen, eikä hänen historiallisen trauman käsittelyään voi palauttaa äititraumaan. Hänen etiikkansa ei käsittele hyvän ja pahan, oikean ja väärän ongelmaa, vaan johdattaa sankarinsa ja sankarittarensa hulluuteen, jota kirjailija piti ainoana inhimillisen arvioinnin vapauttavana, apokalyptisenä loppuna, ”elämänä kuolemassa”.

Jälkisanat: haaste

Durasin taide liikkuu inhimillisen sietokyvyn äärialueilla: hylkäyksen, rikoksen, väkivallan ja kuoleman rajavyöhykkeillä. Se tutkii kollektiivisen, maailmanhistoriallisen trauman ilmenemistä yksilössä ja mahdollisuutta ilmaista tämä kokemus kirjoituksessa ja kirjoituksena. Toiston ja muuntelun avulla Durasin tekstit iskevät kiilan toisensa jälkeen käsitksemme ihmisen järkiperaisestä toiminnasta ja erityisesti valkoisen ”rodun” ylemmyyden harhaan,

Lähteitä ja lisälukemista

- ADLER, LAURE 1998: *Marguerite Duras*. Gallimard.
CROWLEY, MARTIN 2000: *Duras, Writing, and the Ethical. Making the Broken Whole*. Clarendon Press.
DURAS, MARGUERITE 1984: *Outside. Papiers d'un jour*. Gallimard.
——— 1987/2001: *La Vie matérielle*. Gallimard.
——— 1988: *Varakonsuli (Le Vice-consul)*, Gallimard, 1966).
Suom. Mirja Bolgár. Otava.
——— 1993: *Écrire*. Gallimard.
——— 1996: *Les yeux verts*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma.

Marguerite Durasin teokset

SUOMENNOKSET

PROOSATEOKSET

Moderato Cantabile: sonaatti rakkaudelle (Moderato Cantabile), Minuit, 1958). Suom. Marita Hietala. WSOY, 1968.
Puoli yksitoista kesäiltana (Dix heures et demie du soir en été,

jonka olennainen piirre on sukupuolinen syrjintä. Jos lukija pystyy sietämään merkitysten epämääräisyyttä ja hiljaisuuden ja aukkojen itsepintaista draamaa, lyyristen hahmojen välittämä sanoma voi yhtäkkiä avautua sanoin ilmaisemattoman trauman taiteeksi, ruumiin kieleksi joka alituisen kurkottaa kohti inhimillistä yhteyttä.

Kiitän Paul Parant’ia avusta suomennosten viimeistelystä.

- 1997: *Ei muuta (C'est tout)*, P.O.L., 1995).
Suom. Kristiina Haataja. Like.
——— 2001: *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Nogues*. Autour de huit films. Édition critique. Benoît Jacob.
GAMONEDA LANZA, AMELIA 1994: “Le fou ou l’intelligence du corps”. – *Marguerite Duras. Rencontres de Cérisy*. Sous la direction d’Alain Vircondelet. Écriture, 183–196.
WINSTON, JANE BRADLEY 2001: *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*. Palgrave.

Gallimard, 1960). Suom. Marketta Ruoppila-Martinsen. Kirjayhtymä, 1963.
Lol V. Steinin elämä (Le Ravissement de Lol V. Stein), Gallimard, 1964). Suom. Annikki Suni. Otava, 1986.
Varakonsuli (Le Vice-consul), Gallimard, 1966). Suom. Mirja Bolgár. Otava, 1988.

Kuolemantauti (La Maladie de la mort, Minuit, 1982).

Suom. Jukka Mannerkorpi. Yleisradio, 1994.

Rakastaja (L'amant, Minuit, 1984). Suom. Jukka Mannerkorpi. Otava, 1985.

Tuska (La Douleur, P.O.L., 1985). Suom. Jukka Mannerkorpi. Otava, 1987.

Siniset silmät musta tukka (Yeux bleus cheveux noirs, Minuit, 1986). Suom. Annikki Suni. Otava, 1991.

Emily L. (Emily L., Minuit, 1987). Suom. Annikki Suni. Otava, 1989.

Jokapäiväinen elämä (La Vie matérielle, P.O.L., 1987). Suom. Kristiina Haataja. Like, 2001.

Kesäsade (La pluie d'été, P.O.L., 1990). Suom. Jussi Lehtonen. Like, 2003.

Pohjoiskiinalainen rakastaja (L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard, 1991). Suom. Jukka Mannerkorpi. Otava, 1993.

Kirjoitan (Écrire, Gallimard, 1993). Suom. Annika Idström. Like, 2005.

Ei muuta (C'est tout, P.O.L., 1995). Suom. Kristiina Haataja. Like, 1997.

DRAAMATEOKSIA

India Song (India Song, Gallimard, 1973). Suom. Kristiina Haataja. Like, 1999.

Savannah Bay (Savannah Bay, näytelmä, Minuit, I painos 1982, II uud. painos 1983). Suom. Jukka Mannerkorpi. Yleisradio, 1987.

Agatha (Agatha, Minuit, 1981). Suom. Jussi Lehtonen. Like, 2000.

ELOKUVAKÄSIKIRJOITUKSET

Hiroshima, rakastettuni. (Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960). Suom. Kristiina Haataja. Like, 1990.

LaivaNuit (Le Navire Night, suivi de: Césarée, Les mains négatives; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner; Aurélia Steiner, Mercure de France, 1979). Suom. Kristiina Haataja. Like, 1997.

SUOMENTAMATTOMIA TEOKSIA

PROOSATEOKSIA

Les Impudents, Plon; Gallimard, 1943.

La Vie tranquille, Gallimard, 1944.

Un barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952.

Les Petits Chevaux de Tarquinia, Gallimard, 1953.

Des journées entières dans les arbres, suivi de: Le Boa; Madame Dodin; Les Chantiers, Gallimard, 1954.

Le Square, Gallimard, 1955.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Gallimard, 1962.

L'Amant anglaise, Gallimard, 1967.

Détruire, dit-elle, Minuit, 1969.

Abahn, Sabana, David, Gallimard, 1970.

L'amour, Gallimard, 1971.

Ah! Ernesto, kuvitus Bernard Bonhomme, Boissy

Saint-Léger, François Ruy-Vidal ja Harlin Quist, 1971.

Natalie Granger suivi de: La Femme du Gange, Gallimard, 1973.

Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique, Éditions Albatros, 1980.

L'homme assis dans le couloir, korjattu versio, Minuit, 1980.

L'Été 80, Minuit, 1980.

Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma, 1980.

Outside, papiers d'un jour, Albin Michel, 1981, uusi painos, P.O.L., 1984.

L'homme Atlantique, Minuit, 1982.

La pute de la côte Normande, Minuit, 1986.

Yann Andréa Steiner, Gallimard, 1992.

HAASTATTELUTEOKSIA

Les Parleuses, Minuit, 1974.

Les lieux de Marguerite Duras, Minuit, 1977.

Lisäksi Duras on kirjoittanut lukuisia draamateoksia ja 20 elokuvakäsikirjoitusta.