yazarın odası 2



önsöz: margaret atwood
çeviri: mehmet emin baş

saul bellow toni morrison raymond carver
orhan pamuk ezra pound philip roth
paul auster haruki murakami alice munro

2. BASKI
TİMAŞ

YAZARIN ODASI 2

TİMAŞ YAYINLARI | 4338
Dünya Edebiyatı Dizisi | 46

YAYINA HAZIRLAYAN
Philip Gourevitch

EDİTÖR
Ayşe Tuba Ayman

KAPAK TASARIMI
Barış Şehri

İÇ TASARIM
Tamer Turp

1. BASKI
Kasım 2017, İstanbul

2. BASKI
Ekim 2020, İstanbul

ISBN
ISBN: 978-605-08-2666-1
9 786050 826661

TİMAŞ YAYINLARI
Cağaloğlu, Alemdar Mahallesi,
Alayköşkü Caddesi, No: 5, Fatih/İstanbul
Telefon: (0212) 511 24 24

timas.com.tr
timas@timas.com.tr
timasyayingrubu

Kültür Bakanlığı Yayıncılık
Sertifika No: 45587

BASKI VE CİLT
Altın Kitaplar Yayınevi Matbaası
Göztepe Mah. Kazım Karabekir Cad. No:32
Mahmutbey - Bağcılar/ İstanbul
Telefon: (0212) 446 38 88
Matbaa Sertifika No: 44011

YAYIN HAKLARI
© *Anthology of The Paris Review Interviews* orijinal adıyla 2009 yılında yayımlanan bu eserin Türkiye'deki yayın hakları Wylie Agency ile anlaşmalı olarak Timaş Basım Ticaret ve Sanayi Anonim Şirketi'ne aittir.
İzinsiz yayınlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

yazarın odası 2

önsöz: margaret atwood
çeviri: mehmet emin baş

saul bellow toni morrison raymond carver
orhan pamuk ezra pound philip roth
paul auster haruki murakami alice munro

ÖNSÖZ
Margaret Atwood / 7

HARUKİ MURAKAMİ / 13

TONI MORRISON / 47

ORHAN PAMUK / 91

ALICE MUNRO / 123

RAYMOND CARVER / 163

SAUL BELLOW / 195

PHILIP ROTH / 223

EZRA POUND / 261

PAUL AUSTER / 293

TEŞEKKÜR / 323

BİYOGRAFİLER / 325

ÖNSÖZ

Margaret Atwood

George Plimpton 1953'te *The Paris Review*'un ilk editörü olarak işe başladığında ben on üç yaşındaydım. İkinci Dünya Savaşı biteli tam sekiz sene olmuştu; Kore Savaşı henüz sona eriyordu; hidrojen bombası üstümüze çökmüştü; Joseph McCarthy'yle komünizm karalaması tüm hızıyla devam ediyordu. Arabaların roket gibi kanatları vardı; Elvis Presley salına salına ölümsüz olmak üzereydi; televizyon kendisine bağımlı olanları hipnotize ettiği düşünülen titrek ekranlı hantal bir kutuydu. Radyo ve sinema hâlâ revaçtaydı, Marilyn Monroe da öyle. Yani tam bir aşırı popüler kültür çağıydı.

Paradoksal olarak, aynı zamanda ciddi edebiyatın da gündeme daha çok geldiği ve yazılanların karton kapaklı kitaplar sayesinde geniş okur kitlelerine kolayca ulaştığı bir dönemdi. Her köşe başından Faulkner, Steinbeck ya da J.D. Salinger, hatta *Uğultulu Tepeler* gibi klasikleri bile alabiliyordunuz – ki bu kitapların genelde bluzlarının çözük düğmelerinden taşmış Jane Russell'a benzeyen kızlarla dolu uçuk kapakları olurdu. *Life* dergisinde düzenli olarak Robert Frost, Ernest Hemingway, Isak Dinesen gibi yazarlar ve Jack Kerouac gibi asi gençler çıkmaya başlamıştı, ama tabii ünlü olduklarından sonra. Kuzey Amerika ise o zamanlar sadece savaşmanın ve para kazanmanın ciddiye alındığı bir yerdi; yazarlara ikinci sınıf sanatçı olarak hoşgörüyle bakılıyor ve eğer bu işi mad-

di olarak yapıyorlarsa saygı duyuluyordu. Eudora Welty ise hikâyelerinden birinde bu tutumu şöyle özetliyordu: "Madem o kadar zekisin, neden zengin değilsin?"

En başından beri *The Paris Review* kendisini iyi yazarların yuvası olarak gördü, henüz *Life* dergisine çıkabilecek kadar ünlenememiş ya da toplumun geneli tarafından saygı duyulacak kadar zengin olmayan iyi yazarların evi. Zira *Review* onların yazarlık başarılarına göre saygı görmeleri –ya da görmemeleri– gerektiğini düşünüyordu. Peki neden "The New York Review" ya da "The Chicago Review" değil de *The Paris Review*? Çünkü Paris hâlâ ucuz ve hâlâ entelektüel açıdan canlıydı; dolayısıyla da genç, romantik, beş parasız ve kendini sanata adamış bir haldeyken yazmak için gidilmesi gereken yer hâlâ orasıydı.

Plimpton, *Review* editörlüğünü üstlendiğinde yirmi altı yaşında, enerjisi yüksek, şakalaşmayı seven acayip bir Amerikalıydı. Onun delifişek hükümranlığı altında çılgın partiler ve olmadık yerlerdeki editöryal ofisler *Review*'un ilk imajının ayrılmaz bir bütünü oldu. Belki de esasında *The Paris Review*'u, her şeyin bu kadar aşırı, bu kadar çarpık ve bu kadar hızlı değişir gibi göründüğü, bu yüzden de ne olduğunu anlayamadığın bir dünyada; yani vaktinin ve edebî eleştiri gibi bir şey üretme çabasının değerinin en azından yüz tane Japon balığı yutmak kadar uçuk olduğu yerde eksantrik bir başka heves olarak görmüştü.

Elliler bittiğinde ben büyümüş ve yazmaya başlamıştım, *The Paris Review* da artık bir heves olmaktan çıkmıştı. Bir kurum olmuştu ve yazarlarla yaptıkları röportajlar, bu tarz şeyler için altın standardı haline gelmişti. Bir bakıma *The Paris Review* kendi tarzını yaratmıştı. Gerçi yazarlarla çok önceden beri röportajlar yapılıyordu, ancak bu röportajlar kahvaltıda-neyiyorsunuz tadında, ya da Henry James romanlarındaki ka-

rakterlerin yakınıp durduğu aslan-avı türünde, veyahut da yazarların güncel konularla ilgili ahkam kestiği tarzdaydı. Fakat *The Paris Review* röportajları farklıydı.

Zaman içinde *Review* adeta bir kelebek koleksiyoncusu edasıyla işini tutkuya dönüştürdü: Bütün önemli yazarları ya da en azından mümkün olduğu kadarını ağına düşürüyordu. Bu koleksiyonun tamamını okumak, yüzyılın son yarısındaki karmaşık ve çok boyutlu yazım dünyası hakkında eşi bulunmaz bir genel bakışa sahip olmak demek. Ayrıca *The Paris Review* röportajlarında yazarlara ünlüymüşler, ucubeymişler ya da kendi alanlarının dışındaki konularda uzmanmışlar gibi muamele edilmiyor, bilakis profesyonel bir şekilde yazı hayatıyla meşgul olan ağırbaşlı insanlar olarak davranılıyordu. Teorik fikirler için taslak niteliğinde de değildi bu röportajlar. Sadece kusursuz olmayan kişiler arasında geçen gerçek konuşmalardı: İki tarafın da yiyip içtiği, fevrileştiği, birbirini yanlış anladığı, köşeye sıkıştırdığı, dedikodu yaptığı, diğer yazarların arkasından atıp tuttuğu, kaderine küfrettiği konuşmalar... Bir sayfadaki kelimeler insanın kişiliğini ne kadar canlandırabilirse bu röportajlar da öyle yapıyordu.

Bu röportajlar yemek kitabı olsaydı farzımuhal maydanozları nasıl kuruturuz ya da yumurtanın çürüyüp çürümediğini nasıl anlarız gibi çok ince püf noktaları ve ipuçları içerirdi. Bu tarz ipuçlarını hepimiz önemseriz: Bize yararları dokunsun ya da dokunmasın, var olduklarını bilmek güzeldir. (Mesela bunlar da benimkiler: Müsveddenizi cetvelle okuyun, tashihleri bu şekilde daha iyi yakalarsınız. Karakterleriniz için bir doğum tablosu yapın, böylece kaç yaşında olduklarını daima bilirsiniz.)

Son olarak, birçoklarının da dediği gibi bu röportajlar diğer yazarlara özellikle inandıkları yoldan dönme noktasına gel-

diklerinde büyük bir cesaret kaynağı olmuştur. *Neden yazmak gibi acayip bir şey yapıyorum? Bu aslında hazmedemediğim bir sinir bozukluğu mu?* Bütün günümü bir odanın içinde, *gerçek olmayan birtakım insanlarla beraber geçirmemin ne anlamı var? Bunun dünyaya faydası ne? Hem sağlıksız değil mi? Neden bu kâğıt israfı?* Her yazarın zaman zaman böyle düşünceleri olur ve başkalarının da böyle düşünceleri olduğunu öğrenmek rahatlatıcıdır: *Sayfaya tiksinerek bakan tek kişi ben değilmişim.* Sadece bu da değil, mesela iyi yazmakla ticari başarı arasında elle tutulur hiçbir pozitif bağ yoktur –iyi, kârlıya denk değildir– fakat aynı zamanda negatif bir bağ da yoktur –kârlı da kötüye denk değildir. Yani zamanla dikiş tutturan yazarların birkaç hurdaya çıkan denemesi olduğunu bilmek de rahatlatır. Hatta bazen –her zaman değil ama bazen– yazar onların hangileri olduğunu çok iyi bilir. Fakat bakın: Hurdalar kalıcıdır, biriken bu yazılarda hayat buluruz; zira tekrar tekrar yazmamıza rağmen bir türlü tatmin etmeyen başarısız denemelerden sonra gerçek bir başyapıt geliverir. Bu da yine cesaret vericidir.

Fakat hepsinden de öte, çoğu zaman yalnız olan yazarlar bu röportajlar aracılığıyla yalnız olmadıklarını fark ederler. Başkaları da şüpheye düşüyor, tıkanıyor ve sarpa sarıyordur; başkaları da zavallı ve ihmal edilmiştir; başkaları da amaçsız edebî tartışmalara sürüklenmiş ve basın tarafından karalanmıştır; başkaları da yoluna devam edip engelleri aşmış ve direnmiştir. Bir önceki nesil *The Pilgrim's Progress*'i nasıl okuyorsa şimdiki genç yazarlar *The Paris Review* röportajlarını o yolla okumaktadır; ki bu yol tehlikelerle ve tahriklerle kaplı, üstünde canavarlar olan bir yoldur.

Tabii işin zevkli ve cazip yanları da var; aşka gelirsin, bir şeyi başarmanın tadına varırsın: Sonuçta yazı hayatının dertleri olduğu kadar neşesi de boldur. Yoksa kim niye yapsın ki?

HARUKİ MURAKAMİ

Haruki Murakami muhtemelen İngilizceye çevrilmiş en deneysel Japon yazar olmasının yanı sıra dünya çapında milyonlara ulaşan satış rakamlarıyla da en popüler olanı. Kendisinin en önemli romanları realizmle masal, polisiyeyle bilim kurgu arasında belli belirsiz bir yere oturuyor: Örneğin *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* romanında zihni ikiye bölünmüş bir kahraman var, Japonya sınırları dışında belki de en bilindik eseri olan *Zemberekkuşu'nun Güncesi* romanı ise gayet bayağı bir şekilde –bir adamın kayıp karısını arayışıyla– başlıyor fakat sonra yavaşça Laurence Sterne'nin *Tristram Shandy*'sinden bu yana görülmüş en tuhaf karma anlatıma dönüşüveriyor. Murakami'nin dünyası tanıdık sembollerden oluşan –boş bir kuyu, bir yer altı şehri– mecazi bir dünya, fakat bu sembollerin anlamları son ana kadar bir sır olarak kalıyor. Popüler kültüre (özellikle de Amerikan pop kültürüne) olan borcundan bağımsız olarak denilebilir ki başka hiçbir yazarın eserleri bu kadar kendine has değildir.

Murakami 1949 yılında Japonya'nın antik başkenti Kyoto'da orta sınıf bir ailenin yerleşik milli kültür ortamında doğdu: Babası Japon edebiyatı öğretmeni, dedesi ise Budist keşişiydi. İki yaşındayken ailesi Kobe'ye taşındı ve özellikle Amerikalı denizcilerden oluşan yabancı insan akışıyla bu hareketli liman şehri Murakami'nin hassasiyetini en çok şekillendiren şey oldu. Genç yaşlarda Japon edebiyatını, sanatını ve müziğini reddeden Murakami sadece caz albümlerinden, Hollywood film-

lerinden ve cafcaflı kitap kapaklarından tanıdığı Japonya'nın dışındaki dünyayı her geçen gün daha fazla benimser oldu.

Altmışların sonlarında Tokyo'da bir öğrenci olan Murakami, artık doruk noktasına ulaşan protesto hareketlerine sessizce sempati besleyerek seyirci kalırken postmodern romana ilgi duymaya başladı. Yirmi üç yaşında evlendi ve hayatının sonraki birkaç yılını Tokyo'da Peter Cat adında bir caz kulübü işleterek geçirdi. İlk romanı yayımlandıktan sonra ise geçimini yazarak sağlamaya başlaması mümkün hale geldi. İngilizceye çevrilen ancak yazarın isteğiyle Japonya dışına çıkmayan ilk romanı *Rüzgârın Şarkısını Dinle*, kendisine meşhur Gunzo Edebiyat Ödülü'yle birlikte bir de okur kitlesi kazandırdı. Ardından gelen her kitapla beğenilirliği ve popülerliği arttı, ta ki 1987'de yayımladığı ilk realist romanı *İmkânsızın Şarkısı* kendisini bir edebiyat megastarına ve "jenerasyonunun hakiki sesine" dönüştürene kadar –adeta J.D. Salinger'ın seksenler Japon versiyonu olmuştu. Kitap sadece Japonya'da iki milyondan fazla sattı ki bu sayı Tokyo'da her evden bir kişiye tekabül ediyor.

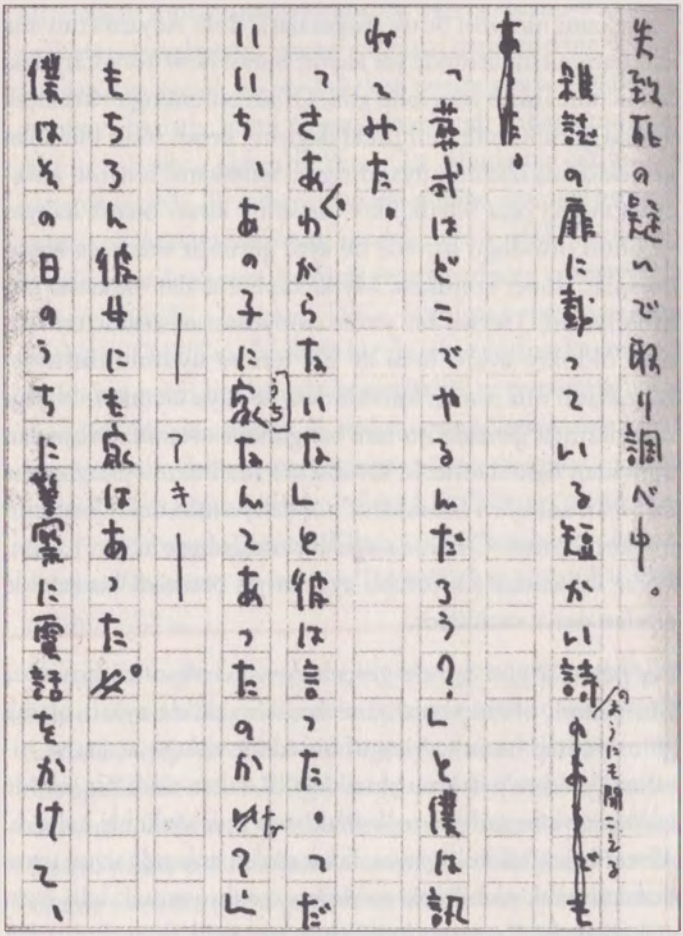
O zamandan beri Murakami istemese de anavatanında ünlü biri oldu ve halk nezdindeki imajıyla arasındaki mesafeyi korumak için bir müddet yıllarca yurt dışında yaşadı. Hem Avrupa'da hem de ABD'de kaldı; mesela *Zemberekkuşu'nun Güncesi*'ni Princeton ve Tufts'da ders verirken yazdı. *İmkânsızın Şarkısı*'ndaki dolambaçsız lirizmine bir daha geri dönmemiş olsa da romanları daha geniş okur kitlelerine yayılmaya devam ediyor –yeni romanı *Sahilde Kafka* şimdiden Japonya'da üç yüz bin kopya satmış durumda, yılsonunda da İngilizcesi çıkacak. Murakami şu an uluslararası alanda kendi jenerasyonunun en çok okunan Japon romancısı; Japonya'nın en önemli ödülü olan Yomiuri Edebiyat Ödülü de dâhil ülkesinin sunmuş olduğu bütün ödülleri almış bulunmakta. Kendisi ayrıca ak-

tif olarak çevirmenlik de yapıyor; Raymond Carver, Tim O'Brien ve F. Scott Fitzgerald gibi birbirinden farklı yazarların bazılarını ilk defa olmak üzere Japon okuruyla buluşturuyor.

Murakami'nin ofisi butik mağazalarla dolu Aoyama'nın ana caddesinin tam üstünde yer alıyor; burası New York City'deki SoHo'nun Tokyo versiyonu gibi. Ofisin bulunduğu bina alçak ve eski görünümlü; muhitteki değişim, kendi rızası olmadan gerçekleşmiş izlenimi uyandırıyor. Murakami binanın altıncı katındaki orta büyüklükte bir süitte kiracı olarak kalıyor ve onun oturduğu dairede de aynı görüntü var: Düz ahşap dolaplar, döner koltuklar, Mylar kaplı masalar –kısacası ofis mobilyaları. Dekor, bir yazar stüdyosunun atmosferi için hem oldukça aykırı hem de her nasılsa uyumlu duruyor: Murakami'nin roman karakterleri de rüya âlemine ilk çağrıldıklarında genelde bu tarz bir günlük ortamda oluyorlar. Sonradan öğreniyoruz ki kendisi ara sıra burada yazıyor olsa da ofisin asıl işlevi Murakami'nin kariyerinin ticari kısmının merkezi olması. Ortamda ağır bir meşguliyet havası hâkim. En az iki asistan şık çoraplı ayaklarıyla becerikli bir şekilde oradan oraya süzülüyor.

Peş peşe iki gün içinde gerçekleşen bu röportaj boyunca Murakami, ofisin sessizliğine hoş bir şekilde aykırı olarak gülmeye hep hazırdı. Meşgul bir adam olduğu açıktı ve itiraf ettiği üzere pek konuşkan değildi, fakat ciddi bir şekilde konuşmaya başladığımızda odaklanıp açık sözlü bir hal aldı. Akıcı bir şekilde konuşuyor, fakat sözleri arasında uzun uzun duraksayarak olabilecek en doğru cevabı vermek için özen gösteriyordu. Konuşma kendisinin en büyük iki tutkusu olan caz ve maraton koşusuna geldiğinde adeta yirmi yaş gençleştiği sanılabilir, hatta on beş yaşındaki bir çocukla çok rahat bir şekilde karıştırılabilirdi.

John Wray, 2004



Haruki Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde* kitabının taslağından iki müsvedde sayfa.

小暗の午後のピクニック

新聞で偶然彼女の死を知った友人■■が電話で僕にそれを教えてくれた。彼は電話口で朝刊の一段記事をゆっくりと読み上げた。■■平凡な記事だ。数学を出たばかりの駆けだしの記者が、練習のために書かれたような文章だった。

何月何日、どこかの街角で、誰かの運転するトラックが誰かを跳ねた。誰かは業務上過

En son yayımlanan hikâye derlemeniz *After the Quake*'i yeni okudum ve İmkânsızın Şarkısı tarzında yazdığınız gerçekçi hikâyeleri mesela *Zemberekkuşu'nun* Güncesi ya da *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* gibi romanlarınıza daha çok benzeyen hikâyelerle rahatça karıştırabilmeniz ilgimi çekti. Bu iki tarz arasında temel bir farklılık görüyor musunuz?

Benim tarzım, yani tarzım olarak gördüğüm şey *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'na çok yakın. Gerçekçi tarzı sevmiyorum aslında. Daha gerçeküstücü tarzı tercih ediyorum. Fakat *İmkânsızın Şarkısı*'nı yazarken yüzde yüz gerçekçi bir roman yazmaya karar vermiştim. Bu tecrübeye ihtiyacım vardı.

Yani bu kitabı tarz deneme amaçlı mı yazdınız, yoksa bir hikâyeniz vardı da onun en iyi gerçekçi tarzda anlatılacağını mı düşündünüz?

Gerçeküstü romanlar yazmaya devam etseydim kült bir yazar olabilirdim. Fakat ben ana akıma dalmak istedim, böylece gerçekçi bir kitap da yazabileceğimi kanıtlamış olacaktım. İşte bu kitabı bu yüzden yazdım. Japonya'da çok satanlar listesine girdi, bu sonucu bekliyordum.

Yani aslında bu stratejik bir seçimdi.

Doğru. *İmkânsızın Şarkısı* okuması ve anlaması çok kolay bir kitap. Birçok insan onu beğendi. Bu sayede diğer kitaplarıma da ilgi duyma ihtimalleri doğdu; yani bayağı yardımı dokundu.

Yani Japon okurlar da Amerikalı okurlar gibi mi? Kolay okunacak bir hikâye istiyorlar.

Son kitabım *Sahilde Kafka* üç yüz bin set sattı –burada iki cilt halinde yayımlanıyor da. Bu kadar çok satmasına şaşırdım; sıradan bir şey değil bu. Hikâye çok karmaşık ve takip etmesi çok zor. Fakat benim tarzım, yani üslubum çok rahat okunuyor. Hem mizahi bir yönü var hem de dramatik, dolayısıyla sayfalar akıp gidiyor. Bu iki unsur arasında sihirli bir denge söz konusu, belki de başarımdaki bir diğer faktör budur. Yine de inanılmaz bir şey. Her üç-dört yılda bir roman yazıyorum ve insanlar onu bekliyorlar. Zamanında John Irving'le görüştüğümde bana demişti ki iyi bir kitap okumak uyuşturucu etkisi yaratır. Bir kere bağımlı oldular mı, sürekli beklerler.

Okurlarınızı bağımlıya mı döndürmek istiyorsunuz?

John Irving'in lafı bu.

Şu iki unsur –yani yalın ve kolay okunur bir anlatımın şaşırtıcı bir konuyla eşleşmesi– bilinçli bir tercih mi?

Hayır, değil. Yazmaya başladığımda hiçbir planım yoktur. Hikâyenin gelmesini beklerim. Ne tarz bir hikâye oluşacağını ya da neler olacağını ben seçmem. Sadece beklerim. *İmkânsızın Şarkısı* farklı bir şeydi, çünkü gerçekçi bir tarzda yazmaya karar vermiştim. Fakat genel olarak ben seçemem.

Peki hikâyenin anlatıldığı üslubu da mı seçmiyorsunuz? Yani cansız ve okunması kolay anlatımı da siz seçmiyor musunuz?

Bazı imgeler buluyorum ve parçaları birbirine bağlıyorum. Olay örgüsü bu oluyor. Sonra da olay örgüsünü okura izah ediyorum. Bir şeyi izah ederken çok nazik olmalısınız. Eğer, "Tamamdır, bunu biliyorum *ben*," diye düşünürseniz çok kibirli olur. Basit kelimeler, iyi mecaz, iyi kinaye... Benim yaptığım şey bu. Çok dikkatli ve basit bir şekilde izah ediyorum.

Bu size doğal olarak mı geliyor?

Ben zeki değilim. Kibirli de değilim. Kitaplarımı okuyan insanlar gibiyim. Eskiden bir caz kulübüm vardı, kokteyller ve sandviçler hazırlıyordum. Yazar olmak istemiyordum, birden oluverdi. Tanrı vergisi bir hediye gibi düşünebilirsiniz. Bu yüzden mütevazı olmalıyım sanırım.

Kaç yaşında yazar oldunuz? Bu sizi şaşırttı mı?

Yirmi dokuz yaşındaydım. Ve evet, şaşırtıcıydı. Ama hemen alıştım.

Hemen mi? Yazmaya başladığınız ilk gün bile rahat mıydınız?

Bir gece yarısı mutfak masasında yazmaya başladım. İlk kitabı bitirmem on ayımı aldı; onu yayıncıya gönderdim ve bir tür ödül kazandım, yani rüya gibi bir şeydi –gerçekleşiyor olmasına şaşırıyordum. Fakat bir an sonra düşündüm ki, "Evet, oldu ve artık bir yazarım; neden olmasın? Bu kadar basit."

Yazmaya başlamaya karar vermeniz hakkında karınız neler düşünüyordu?

Hiçbir şey söylemedi bile; "Ben yazar oldum," dediğimdeyse şaşırdı ve biraz da utandı.

Neden utandı? Yapamayacağınızı mı düşündü?

Yazar olmak biraz gösterişli bir şey.

Kimleri örnek aldınız? Hangi Japon yazarlar sizi etkiledi?

Çocukken çok fazla Japon yazar okumadım, gençliğimde de öyle. Bu kültürden kaçmak istiyordum; sıkıcı olduğunu düşünüyordum. Çok tatsızdı.

Babanız Japon edebiyatı öğretmeni değil miydi?

Doğru. Yani baba-oğul ilişkisiyle de alakalıydı. Ben Batı kültürüne yöneldim: Caz müziği, Dostoyevski, Kafka, Raymond Chandler. Bu benim kendi dünyam, fantezi diyarımdı. İstediğim zaman St. Petersburg'a ya da West Hollywood'a gidebiliyordum. Roman gücü buradadır –istediğiniz yere gidebilirsiniz. Artık ABD'ye gitmek kolay –herkes dünyanın herhangi bir yerine gidebilir– fakat 1960'larda bu neredeyse imkânsızdı. Bu yüzden ben de sürekli okuyup müzik dinleyerek oralara gidebiliyordum. Bir tür ruh haliydi aslında, rüya gibi.

Bu da sizi bir noktada yazmaya itti.

Doğru. Yirmi dokuz yaşımdayken damdan düşer gibi roman yazmaya başladım. Bir şey yazmak istiyordum, ama nasıl yapacağımı bilmiyordum. Japonca nasıl yazacağımı bilmiyordum –Japon yazarlardan neredeyse hiçbir şey okumamıştım– ben de üslubu, yapıyı, her şeyi okuduğum kitaplardan aldım, yani Amerikan ve Batı edebiyatından. Sonuç olarak kendi tarzımı yaratmış oldum. Bu da bir başlangıçtı.

İlk kitabınız yayımlandı, ödül kazandınız ve az çok yola girmiş oldunuz. Diğer yazarlarla tanışmaya başladınız mı?

Hayır, kimseyle tanışmadım.

Yani o zamanlar yazar olan hiç arkadaşınız yok muydu?

Hiç yoktu.

Peki zamanla arkadaşınız ya da meslektaşınız olan kimseyle tanıştınız mı?

Hayır, tanışmadım.

Bugüne kadar hiç yazar arkadaşınız olmadı mı?

Hayır. Sanmıyorum.

Eserlerinizi yazım aşamasındayken gösterdiğiniz kimse yok mu?

Yok.

Peki ya karınız?

Aslında ilk romanımın ilk taslağını ona gösterdim, ama hiç okumadığını söylüyor. Yani hiçbir etkisi olmamış sanırım.

Etkilenmemiş mi yani?

Hayır. Ama o daha ilk taslaktı ve berbattı. Sonradan tekrar tekrar yazdım.

Şimdi siz bir kitap üstünde çalışırken ne yazdığınızı merak ediyor mu?

Her yazdığım kitabın ilk okuru odur. Ona güveniyorum. Benim ortağım sayılır. Scott Fitzgerald gibi yani –onun için de Zelda ilk okurdu.

Yani kariyerinizin hiçbir noktasında kendinizi herhangi bir yazar topluluğuna bağlı hissetmediniz mi hiç?

Ben yalnız bir adamım. Grupları, okulları, edebiyat çevrelerini sevmiyorum. Princeton'da kafeterya tarzı bir yer vardı, orada yemeğe davet edilmiştim. Joyce Carol Oates oradaydı, Toni Morrison oradaydı; o kadar korkuyordum ki hiçbir şey yiyemedim! Mary Morris de oradaydı, çok iyi bir insandır, hemen hemen benimle yaşıt, onunla arkadaş olduk diyebilirim. Fakat Japonya'da hiç yazar arkadaşım yok çünkü... uzak kalmak istiyorum.

Zemberekkuşu'nun Güncesi'nin önemli bir kısmını ABD'de yazdınız. Orada yaşamak, yazım sürecinizde ya da metnin kendisinde belirgin bir etki yarattı mı?

Zemberekkuşu'nun Güncesi'ni yazdığım dört yıllık süreçte ABD'de bir yabancı olarak yaşıyordum. Bu "yabancılık" bir gölge gibi beni sürekli takip ediyordu, nitekim aynı şeyi romanın kahramanına da yaptı. Böyle düşününce, Japonya'da yazmış olsaydım aslında çok farklı bir kitap olabilirdi.

ABD'de yaşarken hissettiğim yabancılık Japonya'dayken hissettiğim yabancılıktan farklıydı. ABD'deki çok daha açık ve direktti, bu da bana kendimle ilgili daha net bir farkındalık kazandırdı. Bu romanı yazım süreci bir nevi kendimi soyma sürecine benziyordu.

Günümüzde Japonya'da yazan ve kitaplarını okuyup zevk aldığınız kimse var mı?

Evet, bazı isimler var. Ryu Murakami. Banana Yoshimoto – bazı kitaplarını seviyorum. Fakat herhangi bir değerlendirme ya da eleştiri yapmıyorum; böyle bir şeye karışmak istemem.

Neden?

Benim işim insanları ve dünyayı gözlemlemek diye düşünüyorum, onları yargılamak değil. Kendimi daima sözde

hükümlerden uzağa konumlandırmaya gayret ediyorum. Dünyadaki bütün ihtimallere karşı her şeyi sonuna kadar açık bırakmak istiyorum.

Eleştiriyi tercüme etmeyi tercih ediyorum, çünkü tercüme ederken neredeyse hiçbir hükümde bulunmanız gerekmiyor. Sadece sevdiğim bir eserin satır satır bedenimden ve zihnimden geçmesine izin vermiş oluyorum. Dünyamızda eleştirmenlere ihtiyaç var, orası kesin; fakat bu bana göre bir iş değil.

Kendi kitaplarınıza dönecek olursak: Sert Amerikan detektif romanı gerçekten de değerli bir kaynak oldu. Bu türe ne zaman maruz kaldınız ve sizi ona kim itti?

Bir lise öğrencisiyken polisiye romanlara âşık oldum. O zamanlar bir sürü yabancının ve denizcinin gelip karton kapaklı kitaplarını ikinci el kitapçılara sattığı bir liman şehri olan Kobe'de yaşıyordum. Fakirdim ama karton kapaklı kitapları ucuza alabiliyordum. İngilizce okumayı o kitaplardan öğrendim, bu çok heyecan vericiydi.

İngilizce okuduğunuz ilk kitap neydi?

Ross MacDonald'ın *The Name is Archer* kitabı. O kitaplardan çok şey öğrendim. Bir kere başlayınca bir daha duramadım. Aynı zamanda Tolstoy ve Dostoyevski okumayı da seviyordum. O kitaplar da sürükleyiciydi, çok uzundular ama okumadan duramıyordum. Yani benim için Dostoyevski ve Raymond Chandler aynı şeyler. Şimdi bile roman yazarken idealim Dostoyevski'yle Chandler'ı beraberce aynı kitaba koymaktır. Amacım bu.

Kafka'yı ilk kaç yaşınızda okudunuz?

On beş yaşımdayken. *Şato*'yu okudum; harika bir kitaptı. Bir de *Dava*.

Enteresan. Bu iki roman da bitirilmeden bırakılmış, yani bir sonuca ulaşmıyorlar; sizin romanlarınız da –özellikle son dönem kitaplarınız, mesela *Zemberekkuşu'nun Güncesi*– okurun muhtemelen beklediği şekilde çözümlenmeye direnir gibi görünüyor çoğu zaman. Bunda bir şekilde Kafka'nın etkisi olduğunu söyleyebilir miyiz?

Sadece o değil. Raymond Chandler'ı okumuşsunuzdur muhakkak. Onun kitapları da pek bir sonuca bağlanmaz. Belki "Katil işte o adam," denebilir, ama kimin yaptığının benim için bir önemi yok. Howard Hawks *The Big Sleep*'in filmini yaparken çok ilginç bir durum olmuş. Hawks şoförü kimin öldürdüğünü anlayamayınca Chandler'i arayıp sormuş, Chandler da, "Umurumda değil!" diye cevap vermiş. Benimki de öyle. Sonuç hiçbir şey ifade etmiyor. *Karamazov Kardeşler*'de katilin kim olduğu umurumda bile değil.

Yine de şoförü kimin öldürdüğünü bulma arzusu *The Big Sleep*'i sürükleyici yapan özelliklerden biri.

Şahsen ben yazarken kimin yaptığını bilmiyorum. Yani okurlarla aynı düzlemdeyim. Bir hikâyeyi yazmaya başladığım zaman konunun nereye bağlanacağını ya da bir sonraki adımın ne olacağını hiç bilmem. Ön planda bir cinayet olayı varsa mesela, katilin kim olduğundan haberim yoktur. Kitabı yazıyorum, çünkü kim olduğunu bulmak istiyorum. Kim olduğunu bilirsem hikâyeyi yazmanın bir amacı kalmaz.

Kitaplarınızı açıklamak istememe duygusunun da etkili olduğunu söyleyebilir miyiz? Tıpkı bir rüyanın tahlilini yapınca gücünü yitirmesi gibi...

Kitap yazmanın güzel tarafı şu ki uyanıkken rüya görebiliyorsunuz. Oysa gerçek bir rüya olsa onu kontrol edemezsiniz. Kitap yazarken uyanıksınızdır; zamanını, uzunluğunu, her şeyini seçebilirsiniz. Ben sabahları dört-beş saat yazıyorum ve zamanı gelince duruyorum. Bir sonraki gün de kaldığım yerden devam edebiliyorum. Gerçek bir rüya olsa bunları yapamazsınız.

Yazarken katilin kim olduğunu bilmediğinizi söylüyorsunuz, fakat aklıma muhtemel bir istisna geliyor: *Dance Dance Dance*'teki Gotanda karakteri. O romanda Gotanda'nın itirafta bulunduğu ana kadar kasıtlı bir yükselme var –klasik cinayet romanlarındaki gibi bize en son şüphe duyulacak kişi gibi sunuluyor. Gotanda'nın suçlu olduğunu baştan bilmiyor olabilir miydiniz?

İlk taslağı yazarken suçlunun Gotanda olduğunu bilmiyordum. Sona doğru –yaklaşık üçte ikisi bittikten sonra– artık biliyordum. İkinci taslağı yazarken suçlu olduğunu bilerek Gotanda'nın sahnelerini yeniden yazdım.

Üstünden geçmenin asıl amaçlarından biri de bu mudur öyleyse –ilk taslağın sonunda öğrendiklerinizi alıp bir kaçınılmazlık hissi vermek için önceki kısımları tekrar çalışmak?

Çok doğru. İlk taslak darmadağınıktır; üstünden tekrar tekrar geçmem gerekir.

Genellikle kaç taslak bitirirsiniz?

Dört ya da beş. İlk taslağı bitirmek için altı ay harcarım, tekrar yazmak için de yedi sekiz ayım gider.

Oldukça hızlısınız.

Çok çalışkanımdır. Çalışmalarıma yoğun bir şekilde konsantre olurum. Yani bu çok da zor değil. Ayrıca yazdığım zaman roman yazmaktan başka bir şey de yapmıyorum.

Tipik bir çalışma gününüz nasıl gerçekleşiyor?

Roman yazma havamda olduğum zaman sabah dörtte kalkıyorum ve beş-altı saat çalışıyorum. Öğleden sonra ise ya on kilometre koşuyorum ya da bin beş yüz metre yüzüyorum (veya ikisini de yapıyorum), sonra da biraz okuyup müzik dinliyorum. Akşam dokuzda yatağa giriyorum. Her gün hiç şaşmadan bu rutini sürdürüyorum. Böylece tekrarın kendisi önemli olan şey haline geliyor, bir çeşit hipnoz gibi. Daha derin bir ruh haline ulaşabilmek için kendimi hipnotize ediyorum. Fakat böyle bir tekrarı yılın altı ayı gibi çok uzun bir süre devam ettirmek ciddi manada zihinsel ve fiziksel kuvvet gerektiriyor. Bu açıdan uzun bir roman yazmak hayatta kalma eğitimi gibi bir şey. Sanatsal duyarlılık kadar fiziksel kuvvet de gerekli.

Karakterlerinizle ilgili bir şeyler sormak istiyorum. Çalışırken size ne kadar gerçek geliyorlar? Anlatıdan bağımsız bir hayatlarının olması sizin için önemli mi?

Kitaplarımdaki karakterleri oluştururken hayatımdaki gerçek insanları gözlemlemeyi seviyorum. Fazla konuşmaktan hoşlanmıyorum, diğer insanların hikâyelerini dinlemek istiyorum. Ne tür insanlar olduklarına ben karar vermiyorum, sadece nasıl hissettiklerini ve nereye gittiklerini düşünmeye çalışıyorum. Biraz birinden biraz öbüründen özellik alıp topluyorum. Bu "gerçekçi" mi yoksa "gerçek dışı" mı bilmiyorum ama bana göre benim karakterlerim gerçek insanlardan daha gerçek.

Yazıp durduğum altı-yedi aylık süre boyunca bu insanlar benim içimdeler. Bir tür kozmos gibi.

Kahramanlarınız genelde anlatınızın fantastik dünyasına açılan bakış açınızın izdüşümü olarak işlev görüyor gibi –hayal içindeki hayalperest misali.

Lütfen şu şekilde düşünün: İkiz bir erkek kardeşim var. Ben iki yaşındayken birimiz –yani öbürü– kaçırıldı. Çok uzak bir diyara götürüldü ve o günden beri birbirimizi görmedik. İşte benim roman kahramanım o diye düşünüyorum. Benden bir parça, ama ben değil ve birbirimizi çok uzun zamandır görmedik. Kendimin alternatif bir formu gibi. DNA olarak ikimiz de aynıyız, fakat ortamlarımız farklı olageldi. Bu yüzden düşünce tarzımız da farklı olacaktır. Her yazdığım kitapta kendimi başkalarının yerine koyuyorum. Çünkü bazen kendim olmaktan sıkılıyorum. Bu şekilde kaçmış oluyorum. Bu bir fantezi. Eğer bir fanteziniz yoksa kitap yazmanın ne anlamı var?

***Haşlanmış Harikalar Diyarı* hakkında başka bir soru daha: Kendi içinde belli bir simetrisi, şekilsel bir niteliği var ve mesela *Zemberekkuşu'nun Güncesi* gibi sonraki kitaplarınızdan ayrılan bir çözülme hissi yaratıyor. Romandaki yapının önemi ve fonksiyonu hakkındaki fikirleriniz süreç içinde değişti mi?**

Evet. İlk iki kitabım Japonya dışında yayımlanmadı, yayımlanmasını istemedim. Olgunlaşmamış çalışmalardı bence –çok küçük kitaplar. Eften püftendiler, tabiri caizse.

Eksiklikleri nelerdi?

İlk iki kitabımda yapmaya çalıştığım şey geleneksel Japon romanına yapısöküm yorumu katmaktı. *Yapısöküm* derken,

içindeki her şeyi boşaltıp sadece çerçevesine sadık kalmayı kastediyorum. Böylece çerçevenin içini yeni ve orijinal bir şeyle doldurmak zorunda kalacaktım. Bunu başarılı bir şekilde yapabilmeyi 1982'de yayımlanan üçüncü kitabım *Yaban Koyununun İzinde*'den sonra ancak keşfedebildim. İlk iki roman öğrenme sürecime yardımcı oldu, hepsi bu. *Yaban Koyununun İzinde*'yi kendi tarzımın gerçek başlangıcı olarak görüyorum.

O zamandan beri kitaplarım büyüdükçe büyüdü, yapıları artık daha karmaşık. Yazdığım her yeni kitapta bir önceki yapıyı yerle bir etmek istiyorum ki yeni bir şey kurabileyim. Her seferinde de yeni kitabın içine yeni bir tema, yeni bir sınır, yeni bir görüş yerleştiriyorum. Yapının her zaman bilincindeyim. Yapıyı değiştirince yazım tarzımı da, dolayısıyla karakterlerimi de değiştirmem gerekir. Her defasında aynı şeyi yapsaydım yorulurdum. Sıkılırdım.

Yazımınızdaki bazı unsurlar değişmiş olsa da bazıları direnmeye devam ediyor. Romanlarınız daima birinci şahıs tarafından anlatılıyor. Her romanınızda farklı kadınlarla cinsellik dolu ilişkiler arasında dönüp duran bir adam var ve bu adam adeta korkularının ve fantezilerinin tezahürüymüş gibi duran bu kadınlara karşı genelde pasif kalıyor.

Kitaplarımda ve hikâyelerimde kadınlar bir bakıma medyum rolündeler; medyumun işlevi de kendisi vasıtasıyla bir şeyin olmasını sağlamaktır. Tecrübe edilesi bir sistem şeklidir bu. Kahraman hep medyum tarafından bir yere yönlendirilir ve gördüğü şeyler ona medyum tarafından gösterilir.

Medyum derken? Ruh medyumları mı yani?

Bence cinsellik bir çeşit... bir çeşit ruhsal adanmadır. Eğer cinsellik iyiyse yaralarınız iyileşecek, hayal gücünüz canlanacaktır. Bir nevi üst kısma, daha iyi bir yere geçiş yolu gibi. Bu anlamda hikâyelerimde kadınlar medyumdur –yani yaklaşan dünyanın müjdeleyicisi. İşte bu yüzden daima onlar kahramanıma geliyorlar; kahramanım onlara gitmiyor.

Romanlarınızda iki ayrı türde kadın varmış gibi görünüyor: Kahramanın esasen ciddi bir ilişki içinde olduğu kadın –ki bu genelde ortadan kaybolan ve anılarıyla kahramanı rahat bırakmayan kadındır–; bir de daha sonra gelip kahramana arayışında yardımcı olan ya da tersini yapan –yani unutturan– diğer tür kadın. Bu ikinci tür kadın açık sözlü, eksantrik ve cinsel açıdan samimi eğilimdedir ve kahraman onunla neredeyse hiç bağlantı kurmadığı kayıp kadınla olduğundan daha sıcak ve esprili bir şekilde etkileşime girer. Bu iki farklı model hangi amaca hizmet ediyor?

Kahramanım neredeyse her zaman ruhsal dünyayla gerçek dünya arasında takılıp kalıyor. Ruhsal dünyada kadınlar –ya da erkekler– sessiz, zeki ve mütevazıdır. Bilgedir. Gerçek dünyada ise, sizin de dediğiniz gibi, kadınlar çok aktif, komik ve pozitiftir. Espri anlayışları vardır. Kahramanın aklı bu birbirinden tamamen ayrı dünyalar arasında ikiye bölünür ve hangisini seçeceğine karar veremez. Sanırım yazdıklarımın temel motiflerinden biri bu. *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'nda bu oldukça aşikârdır, zira kahramanın aklı gerçekten de fiziksel olarak ikiye ayrılıyor. *İmkânsızın Şarkısı*'nda da aynı şekilde iki kız var ve kahraman baştan sona kadar onlardan birini seçemiyor.

Benim gönlüm hep espri anlayışı olan kızdan yana gibi. Mizahın ön planda olduğu bir ilişkiye okuru çekmek

her zaman daha kolaydır; bir aşk macerasının ağırbaşlı tasvirleriyle okuru etkileyebilmek ise daha zordur. *İmkânsızın Şarkısı*'nda ben sonuna kadar Midori'den yanaydım.

Sanırım çoğu okur aynı şeyi söylerdi. Yani çoğu Midori'yi seçerdi. Zaten kahraman da bildiğiniz gibi kitabın sonunda onu seçiyor. Fakat bir parçası daima diğer dünyada ve o parçasını terk edemiyor. Çünkü o da onun bir parçası, hem de temel bir parçası. Tüm insanların zihninde bir hastalık vardır. O kısım da onların bir parçasıdır. Zihnimizde bir akıllı kısım, bir de deli kısım var. İşte bu iki kısım arasında pazarlık yapıyoruz; benim inancım bu. Zihnimin deli kısmını özellikle yazarken daha iyi görüyorum –aslında doğru kelime *deli* değil. Sıra dışı, gerçek dışı. Tabii ki gerçek dünyaya geri gidip akıllı kısmı almak zorundayım. Fakat eğer deli kısım, yani hasta kısım olmasaydı burada olmazdım. Başka bir deyişle, roman kahramanı iki kadın tarafından destekleniyor; ikisinden biri olmasa yoluna devam edemez. Bu açıdan, *İmkânsızın Şarkısı* yaptığım şeyin çok aşikâr bir örneği.

***İmkânsızın Şarkısı*'ndaki Reiko karakteri bu anlamda enteresan. Onu nereye koyacağımı pek bilemiyorum; her iki dünyada da parmağı varmış gibi duruyor.**

Onun yarı akıllı yarı deli bir zihni var. Yunan maskesi gibi: Eğer bu taraftan bakarsanız trajiktir, öbür taraftan bakarsanız ise komiktir. Bu açıdan çok sembolik bir karakterdir. Onu bayağı seviyorum. Reiko-San'ı yazarken mutlu oluyordum.

Midoris ve May Kasaharas gibi komik karakterlerinize karşı Naokos'unuza olduğundan daha fazla yakınlık hissediyor musunuz?

Komik diyaloglar yazmayı seviyorum, eğlenceli oluyor. Fakat karakterlerimin hepsi komik olsaydı sıkıcı olurdu. Bu komik karakterler zihnimi bir nevi dengeliyor; zira espri anlayışı dengeleyici bir şeydir. Espritüel olmak için havalı olmanız gerekir. Ciddi olduğunuz zaman dengesiz olabilirsiniz; ciddiyetin böyle bir problemi var. Fakat espritüel olduğunuz zaman dengelisinizdir. Ama tabii savaşa da gülümseyerek karşı koyamazsınız.

Saplantılarını sizin kadar zorlayıcı bir şekilde tekrar tekrar yazan çok az romancı vardır herhalde. *Haşlanmış Harikalar Diyarı*, *Dance Dance Dance*, *Zemberekkuşu'nun Güncesi* ve *Sputnik Sevgilim* bizi adeta bir temayı farklı çeşitlemelerle okumaya davet ediyor gibi: Bir adam var ve tutku objesi tarafından terk ediliyor ya da onu kaybediyor, unutmayı başaramadığından dolayı da kaybettiği şeyi geri kazanabileceğini vadediyormuş gibi görünen paralel bir dünyanın içine doğru sürükleniyor, oysa okur gibi kendisi de biliyor ki böyle bir ihtimali hayat asla vadedemez. Bu tanımlamaya siz de katılıyor musunuz?

Evet.

Bu saplantı romanınızın ne kadar merkezinde?

Bunları neden yazıp durduğumu bilmiyorum. John Irving'in eserlerinde görmüştüm, her kitabında vücudunun bir parçası kayıp olan birileri vardır. Neden bu kayıp parçalar hakkında yazıp durduğunu bilmiyorum, muhtemelen kendisi de bilmiyordur. Benimkisi de aynı hesap. Kahramanım hep bir şey kaybediyor ve o kayıp şeyi arayıp duruyor. Kutsal Kâse ya da Philip Marlowe gibi.

Bir şeyler kaybolmadıkça dedektifin olmaz.

Doğru. Kahramanım bir şey kaybedince onu aramak zorunda kalıyor. Odisseas gibi. Arayışı boyunca da bir sürü tuhaf şey keşfetmiş oluyor.

Yani evine dönmeye çalıştığı süre boyunca...

Bu keşiflerden sağ çıkması gerekiyor ve sonunda da aradığı şeyi buluyor. Fakat aynı şey olduğundan emin olamıyor. Sanırım kitaplarımın temel özelliği bu. Peki tüm bu şeyler nereden mi geliyor? Bilmiyorum. Bana uyuyor. Hikâyelerimin çıkış noktası bu: Kaybetmek, aramak ve bulmak. Bir de hayal kırıklığı, dünyaya karşı yeni bir farkındalık...

Olgunlaşma anlamında hayal kırıklığı mı?

Aynen öyle. Yani keşfin kendisinin asıl anlam olması. Kahramanın keşif esnasında değişmesi, asıl mesele bu. Ne bulduğu değil, nasıl değiştiği önemli.

Kendi kitaplarınızın tercüme süreci hakkında da bir şeyler sormak istiyorum. Siz de bir çevirmen olarak oluşabilecek risklerin farkındasınızdır. Çevirmenlerinizi nasıl seçiyorsunuz?

Üç çevirmenim var –Alfred Birnbaum, Philip Gabriel, Jay Rubin– ve kuralımız "ilk gelen alır" şeklinde. Onlarla arkadaşız, bu yüzden de çok dürüstler. Kitaplarımı okuyorlar, sonra biri diyor ki, "Bu harika! Ben yapmak istiyorum," ve o alıyor. Ben de bir çevirmenim ve iyi bir tercümenin en önemli gereksiniminin heyecan olduğunu biliyorum. Bir insan ne kadar iyi bir çevirmen olursa olsun, çevirdiği kitaptan hoşlanmıyorsa yapacak hiçbir şey yoktur. Tercüme çok zor bir iştir ve çok da zaman alır.

Çevirmenlerin kendi aralarında kavga ettiği olmuyor mu?

Pek sayılmaz. Hepsinin kendi öncelikleri var; her biri farklı karakterleri olan başka insanlar. Mesela *Sahilde Kafka*'yı Phil beğendi ve aldı. Jay'in pek ilgisini çekmemişti. Phil çok mütevazı ve nazik bir insan, Jay ise çok titiz ve hassas bir çevirmen. Güçlü bir karakteri var. Alfred'inse bohem bir tarzı var; şu an nerede bilmiyorum. Myanmarlı aktivist bir kadınla evli. Bazen hükümet tarafından alıkonuluyorlar. Öyle biri işte. Çevirmen olarak da serbest bir çalışma şekli var; metni değiştirdiği olabiliyor. Bu da onun tarzı.

Çevirmenlerinizle nasıl çalışıyorsunuz? Süreç tam olarak nasıl işliyor?

Tercüme ederken birçok şey soruyorlar ve ilk taslağı tamamladıkları zaman alıp okuyorum. Bazen onlara bazı öneriler sunuyorum. Kitaplarımın İngilizce versiyonları çok önemli; zira Hırvatistan ya da Slovenya gibi küçük ülkeler kitaplarımı İngilizceden kendi dillerine tercüme ediyorlar, Japoncadan değil. Bu yüzden çok titiz olmak gerekiyor. Ama tabii birçok ülkede orijinal Japonca metinden tercüme ediliyor.

Siz de Carver, Fitzgerald, Irving gibi realistleri çevirmeyi tercih ediyor gibisiniz. Bu bir okur olarak damak tadınızı mı yansıtıyor, yoksa bambaşka sulara dalmak bir şekilde yazımınıza katkı sağlıyor mudur?

Tercüme ettiğim yazarların hepsinin kitaplarından bir şeyler öğrendim. Asıl önemli olan bu. Realist yazarlardan öğrendiğim çok şey oldu. Bu tarz eserleri tercüme etmek için çok ciddi bir okuma yapmanız gerekiyor. Don DeLillo, John Barth ya da Thomas Pynchon gibi postmodern yazarları çevirecek olsam

bir kaza meydana gelirdi –yani benim deliliğimle onların deliliği çarpışırdı. Onların eserlerini de beğeniyorum elbette, fakat tercüme edeceğim zaman realistleri tercih ediyorum.

Yazdıklarınız sizin de izah ettiğiniz üzere çağdaş Japon yazarlarının en Batılısı olması açısından genelde Amerikan okurları için Japon edebiyatının en ulaşılabilir formu olarak görülüyor. Fakat ben Japon kültürüyle olan ilişkinizi nasıl gördüğünüzü merak ediyorum.

Yabancı ülkelerdeki yabancılar hakkında yazmak istemiyorum; bizim hakkımızda yazmak istiyorum. Japonya hakkında, buradaki hayatımız hakkında yazmak istiyorum. Bu benim için önemli. Birçok insan tarzımın Batılılara hitap ettiğini söylüyor; doğru olabilir, ama hikâyelerim bana ait ve onlar Batılılaşmış değil.

Ayrıca Amerikalılara fazla Batılı gibi görünen birçok gönderme –The Beatles gibi mesela– Japon kültürel dünyasının da önemli bir parçası.

İnsanların McDonald's hamburgeri yediğini yazdığım zaman Amerikalılar, "Bu karakter neden tofu değil de hamburger yiyor?" diye merak ediyor. Oysa hamburger yemek bizim için çok doğal ve sıradan bir şey.

Romanlarınızın Japonya'daki modern kent yaşamını doğru bir şekilde tasvir ettiğini söyleyebilir misiniz?

İnsanların hareketleri, konuşmaları, tepkileri ve düşünme şekilleri gayet Japon. Hiçbir Japon okur –neredeyse hiçbiri– hikâyelerimin bizim hayatımızdan farklı olduğundan şikâyetçi olmuyor. Japonluk hakkında yazmaya çalışıyorum. Nasıl olduğumuz, nereye gittiğimiz ve neden burada olduğumuz hakkında yazmak istiyorum. Benim temam bu sanırım.

Bir keresinde *Zemberekkuşu'nun Güncesi*'ne gönderme yaparak babanızla ve hem ona hem de tüm jenerasyonuna ne olduğuyla ilgilendiğinizi söylemişsiniz, fakat ne romanda ne de eserlerinizin herhangi bir yerinde hiçbir baba figürü yok. Bu ilgi kitabın tam olarak neresinde görünüyor?

Neredeyse tüm romanlarım birinci şahısla yazıldı. Kahramanımın temel görevi çevresinde olan bitenleri gözlemlemek. Ne görmesi lazımsa ya da ne görmesi bekleniyorsa tam zamanında görüyor. Söylememde bir sakınca yoksa *Muhteşem Gatsby*'deki Nick Carraway'e benziyor diyebilirim. Tarafsız biri ve bu tarafsızlığını sürdürebilmesi için her türlü akrabalıktan, her türlü aile sistemine mensubiyetten bağımsız olması gerekiyor.

Bunu, "ailenin" geleneksel Japon edebiyatında oldukça önemli bir rol oynadığı gerçeğine karşı cevabım olarak görebilirsiniz. Ana karakterimi bağımsız, tam bir birey olarak seçmek istedim. Bir şehirli olarak konumu da bunda etkili oldu. O özgürlüğü ve yalnızlığı, samimiliğe ve kişisel bağlara tercih eden biridir.

Son hikâye derlemenizde Tokyo'nun derinliklerinde yaşayan devasa bir yeraltı solucanının şehri yerle bir etmekle tehdit ettiği "Süper-Kurbağa Tokyo'yu Kurtarıyor" hikâyesini okurken aklıma ister istemez manga ve eski tarz Japon canavar filmleri geldi. Bir de şu Tokyo körfezinde uyuyan dev kedibalığı efsanesi var ki rivayetlere göre her elli yılda bir uyanıp depreme sebep oluyormuş. Bu çağrışımlardan hiçbiri size bir şey ifade ediyor mu? Mesela, mangayı ele alalım. Eserlerinizle bir bağlantısı olduğunu düşünüyor musunuz?

Hayır, hiç sanmıyorum. Manga çizgi romanlarının hayranı olduğum söylenemez. O tarz şeylerden etkilenmedim.

Peki ya Japon folkloru?

Çocukluğumda bana bir sürü Japon masalı ve hikâyesi anlattılar. Bu hikâyeler siz büyürken kritik bir rol oynuyor. Mesela o Süper-Kurbağa figürü bu hikâye rezervinden gelmiş olabilir. Sizin de Amerikan folklor rezerviniz var, Almanların da kendi rezervi var, Rusların da. Ama bir de hep beraber yararlanabileceğimiz ortak bir rezervimiz var: *Küçük Prens*, McDonald's ya da The Beatles gibi.

Evrensel pop-kültür rezervi.

Anlatılar günümüzde kitap yazımında çok önemli. Ben teorilerle ilgilenmiyorum. Kelimeleri de umursamıyorum. Önemli olan anlatının güzel olup olmaması. İnternet dünyasının bir sonucu olarak artık yeni bir folklor tarzımız var. Bir çeşit metafor gibi. Mesela şu *Matrix* filmini izledim, çağdaş bir masal uyarlaması aslında. Fakat buradaki herkes sıkıcı olduğunu söylüyor.

Hayao Miyazaki'nin animasyon filmi *Ruhların Kaçışı*'nı izlediniz mi peki? Sizin kitaplarınızla arasında belli benzerlikler varmış gibi geldi bana. O filmde Miyazaki de masalsı malzemeleri çağdaş bir yorumla işliyor. Filmlerini beğeniyor musunuz?

Hayır. Animasyon filmlerinden hoşlanmıyorum. O filmin de sadece küçük bir kısmını izledim, ama benim tarzım değil. Öyle şeylerle ilgilenmiyorum. Kitaplarımı yazarken kafamda bir imge oluşuyor ve o imge çok güçlü.

Sinemaya sık gider misiniz?

Evet. Her zaman. En sevdiğim yönetmen Finlandiyalı Aki Kaurismaki. Bütün filmlerini beğeniyorum. Çok sıra dışı bir tarzı var.

Ayrıca komik de.

Hem de çok komik.

Az evvel mizahın dengeleyici olduğunu söylediniz. Başka faydaları da var mı?

Okurlarımın ara sıra gülmesini istiyorum. Japonya'da birçok insan kitaplarımı trenle işe gidip gelirken okuyor. Ortalama bir çalışan, işe gidiş geliş için günde iki saatini harcıyor ve bu saatleri kitap okuyarak değerlendiriyor. Kalın kitaplarımın iki cilt halinde yayımlanmasının sebebi de bu: Tek cilt olsalar çok ağır olurlardı. Bazı insanlar bana mektup gönderip kitaplarımı trende okurken güldüklerinden şikâyet ediyorlar! Bu onlar için utanılacak bir şey. En sevdiğim mektuplar onlar. Kitaplarımı okurken güldüklerini biliyorum; bu iyi bir şey. İnsanları on sayfada bir güldürmek beni mutlu ediyor.

Gizli formülünüz bu mu yoksa?

Öyle bir şey hesap etmiyorum, ama yapabilseydim iyi olurdu. Üniversite öğrencisiyken Kurt Vonnegut ve Richard Brautigan okumayı severdim. Hem bir espri anlayışları vardı hem de ciddi şeyler hakkında yazıyorlardı. Bu tarz kitapları seviyorum. Vonnegut ve Brautigan'ı ilk okuduğumda böyle kitaplar olduğuna çok şaşırmıştım. Yeni Dünya'yı keşfetmek gibi bir şeydi benim için.

Fakat o doğrultuda bir şeyler yazasınız gelmedi mi hiç?

Bence yaşadığımız bu şehir hayatının kendisi bir çeşit komedi zaten. Elli kanallı televizyonlar, devletin başındaki aptal insanlar –tam bir komedi. Bu yüzden ciddi olmaya çalışıyorum, fakat ne kadar çabalarsam o kadar komik oluyorum. Ben on dokuz yaşındayken 1968-1969 yıllarında aşırı ciddiydik. Çok ciddi bir dönemdi, insanlar çok idealistti.

Konusu o zamanlarda geçen *İmkânsızın Şarkısı* romanınızın belki de en az komik olan kitabınız olması enteresan.

Bu anlamda bizim jenerasyonumuz ciddi bir jenerasyon. Fakat şimdi dönüp o günlere baktığımda çok komik geliyor. Muğlak bir zamandı. Jenerasyon olarak buna alıştık sanırım.

Büyülü gerçekliğin temel kurallarından biri, hikâyenin fantastik öğelerine dikkat çekmemektir. Fakat siz bu kurala itibar etmiyorsunuz: Karakterleriniz sık sık hikâyenin tuhaflığı hakkında yorumlar yapıyor, hatta okurun da bu konuya dikkatini çekiyor. Bunun amacı nedir? Neden?

Çok ilginç bir soru. Bir düşüneyim... Yani, bu sanırım dünyanın ne kadar tuhaf olduğu hakkındaki samimi gözlemim. Bir yazar olarak ben ne tecrübe ediyorsam kahramanlarım da onu tecrübe ediyor, dolayısıyla okurlar da okurken aynı şeyi tecrübe ediyor. Kafka ya da Marquez'in yazdığı şeyler klasik anlamda daha çok edebiyattan oluşuyor. Benim hikâyelerim daha aktüel, daha çağdaş, daha postmodern bir deneyim. Bir film seti gibi düşünün, her şeyin –tüm dekorun, duvardaki kitapların, rafların– sahte olduğu bir yer. Burada duvarlar kâğıttan yapılmıştır. Klasik anlamdaki büyülü gerçeklikte duvarlar ve kitaplar gerçektir. Benim romanımda eğer bir şey sahteyse onun sahte olduğunu söylemek isterim. Gerçekmiş gibi davranmak istemem.

Film seti metaforunu devam ettirecek olursak, kamerayı geri çekmek stüdyonun işleyişini göstermeye yönelik bir hareket mi?

Okur bir şeyin gerçek olduğu konusunda ikna etmek istemiyorum; neyse onu göstermek istiyorum. Bir açıdan aslın-

da okurlara bunun sadece bir hikâye olduğunu, yani sahte olduğunu söylüyorum. Fakat sahteyi gerçek olarak tecrübe ederseniz gerçek olabilir. Açıklaması kolay değil.

On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında yazarlar gerçek olanı savundular, onların görevi buydu. *Savaş ve Barış*'ta Tolstoy savaş alanını o kadar yakından anlatıyor ki okurlar onun gerçek olduğuna inanıyor. Ama ben öyle yapmıyorum. Gerçekmiş gibi davranmıyorum. Sahte bir dünyada yaşıyoruz, sahte akşam haberleri izliyoruz. Sahte bir savaştayız. Devletimiz sahte. Fakat bu sahte dünyada gerçeği buluyoruz. Hikâyelerimiz de aynı şekilde; sahte sahnelerden geçiyoruz, ama kendimiz tüm o sahnelerden geçerken gerçeğiz. Adanmışlık olması, hakiki bir ilişki olması açısında durum gerçek. Benim yazmak istediğim şey de bu.

Yazımınızda tekrar tekrar dünyevi ayrıntılara dönüp duruyorsunuz.

Ayrıntıları çok severim. Tolstoy tüm tasviri yazmak istiyordu; benim tasvirimse çok küçük bir alana odaklanıyor. Küçük şeylerin ayrıntılarını tasvir ettiğiniz zaman odağınız da yakınlaştıkça yakınlaşıyor ve Tolstoy'da olanın aksine daha çok gerçek dışına çıkıyor. Yapmak istediğim şey bu.

Odağa o kadar yakınlaşıyorsunuz ki gerçeklik sınırlarını geçiyorsunuz ve sıradan, banal şeyler yeniden tuhaf oluyor.

Ne kadar yakınlaşırsa gerçekliği o kadar azalır. Benim tarzım bu.

Kendi eserlerinize kıyasla Kafka ve Marquez'den edebiyat yazarları olarak bahsettiniz; kendinizi edebiyat yazarı olarak görmüyor musunuz?

Ben çağdaş edebiyat yazarıyım, bu çok farklı bir şey. Kafka'nın yazdığı dönemde sadece müzik, kitaplar ve tiyatro vardı; şimdi ise internet, sinema, kiralık videolar ve daha bir sürü şey var. Rekabet aldı başını gidiyor. Asıl mesele zaman: On dokuzuncu yüzyılda insanların –aylak takımından bahsediyorum– harcayacak çok fazla zamanı vardı, bu yüzden de kalın kitaplar okuyorlardı. Operaya gidip üç-dört saat boyunca oturuyorlardı. Fakat artık insanlar çok meşgul ve aylak takımı diye bir şey de kalmadı. *Moby Dick* ya da Dostoyevski okumak güzel, ama artık insanların buna ayıracak vakti yok. Bu yüzden roman da sert bir şekilde değişti –insanları boynundan yakalayıp çekmemiz gerekiyor. Çağdaş roman yazarları caz ve video oyunları gibi diğer alanların tekniklerini kullanıyor. Bence video oyunları günümüzde romana en yakın olan şey.

Video oyunları mı?

Evet. Şahsen ben video oyunları oynamayı sevmem, ama benzerliği görebiliyorum. Bazen yazarken kendimi bir video oyunu tasarımcısı gibi, aynı zamanda da bir oyuncu gibi hissediyorum. Programı yaptım ve şimdi de tam ortasındayım; sol el sağ elin ne yaptığını bilmiyor. Bir tür tarafsızlık. İkiye ayrılmak gibi.

Yani yazarken bir sonraki adımın ne olacağı hakkında hiçbir fikriniz olmadığı halde diğer bir yarınızın olacakları çok iyi bildiğini mi söylemek istiyorsunuz?

Bilinçsiz olarak sanırım. Yazmaya daldığım zaman yazarın ne hissettiğinin de okurun ne hissettiğinin de farkındayım. Bu iyi bir şey, yazmama hız kazandırıyor. Çünkü ben de en az okur kadar ne olacağını öğrenmek istiyorum. Fakat yine de bazen akışı durdurmanız gerekir. Çok hızlanırsa insanlar yorulup sıkılırlar. Belli bir noktada onları durdurmanız lazım.

Peki bunu nasıl yapıyorsunuz?

Hissediyorum. Durma zamanımın geldiğini fark ediyorum.

Genel olarak caz ve müzik hakkında neler söyleyebilirsiniz? Eserlerinizde size ne gibi yardımları dokunuyor?

On üç, on dört yaşından beri caz dinliyorum. Müziğin çok güçlü bir etkisi var: Akortlar, melodiler, ritimler ve blues hissi yazarken bana yardımcı oluyor. Müzisyen olmak istiyordum, fakat enstrümanları pek iyi çalamıyordum, o yüzden de yazar oldum. Kitap yazmak da tıpkı müzik çalmak gibi: Önce temayı çalıyorum, sonra doğaçlama yapıyorum, en sonunda da bir sonuca ulaşıyorum.

Geleneksel bir caz parçasında ilk melodiye sonlara doğru dönüş yapılır. Siz de kendinizinkine dönüyor musunuz?

Bazen. Caz benim için bir yolculuk, ruhsal bir seyahat. Yazmaktan farkı yok.

En sevdiğiniz caz müzisyenleri kim?

Çok fazla var! Stan Getz ve Gerry Mulligan'ı severim. Ben gençken en havalı müzisyenler onlardı. Miles Davis ve Charlie Parker'ı da seviyorum elbette. Pikaba en çok kimin plağını koyuyorsun diye sorarsanız cevabım ellilerden altmışlara kadar Miles olurdu. Miles tam bir mucitti, adeta kendi devrimleriyle yarışan bir adamdı. Ona karşı büyük bir hayranlık duyuyorum.

Coltrane'i sever misiniz?

Yani, şöyle-böyle. Bazen aşırıya kaçıyor. Çok ısrarcı.

Peki ya diğer müzik türleri?

Klasik müziği de severim, özellikle de barok müziğini. *Sahilde Kafka*'nın genç erkek kahramanı Radiohead ve Prince dinliyor. Çok şaşırmıştım: Radiohead'in bazı üyeleri kitaplarımı beğeniyormuş.

Ben şaşırmadım.

Geçen gün Kid A albümünün Japonca tanıtım yazısını okuyordum da orada kitaplarımı sevdikleri yazıyordu. Çok gururlandım.

Bana biraz *Sahilde Kafka*'dan bahsedebilir misiniz?

Bu şimdiye kadar yazdığım en karmaşık kitap, hatta *Zemberekkuşu'nun Güncesi*'nden bile daha karmaşık. İzah etmesi neredeyse imkânsız.

Paralel bir şekilde ilerleyen iki hikâye var. Kahramanım on beş yaşında bir delikanlı. İsmi, yani önadı Kafka. Diğer hikâyenin kahramanı ise altmış yaşında bir adam. Okuma yazması yok. Alık gibi bir şey, ama kedilerle konuşabiliyor. Diğer çocuk, yani Kafka, babası tarafından lanetleniyor. Bu, Oedipus kompleksi tarzında bir lanet: Babanı öldürüp annenle ilişkiye giriyorsun. Çocuk lanetten kurtulmak için babasından kaçıp uzak diyarlara gidiyor, ancak çok tuhaf bir dünyayla karşılaşıyor, tamamen gerçek dışı ve rüya gibi şeylere tanık oluyor.

Yapısal olarak *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'na benziyor mu? Oradaki gibi ileri geri gidişlerle her bölümde bir hikâyeden öbürüne geçiliyor mu?

Evet. İlk başta *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'nın devamını yazmaya çalışıyordum, ama sonra tamamen farklı bir hikâye yazmaya karar verdim. Yine de tarzları çok benziyor. Ruhu

çok benziyor. Bu dünya ile öteki dünyanın ve ikisi arasında nasıl gidip gelebileceğinizin hikâyesi.

Bunu duyduğuma çok sevindim çünkü *Haşlanmış Harikalar Diyarı* en sevdiğim kitabınız.

Benim de öyle. Çok hırslı bir kitap bu, yani yeni olanı, çünkü romanlarımdaki kahramanlar genelde ya yirmilerinde ya da otuzlarında olurlar. Bu defa on beş yaşında bir kahraman var.

Holden Caulfield gibi mi?

Aynen öyle. Bu hikâyeyi yazmak bir anlamda heyecan vericiydi. Bu çocuğu yazmaya başladığımda on beş yaşındayken nasıl hissettiğimi hatırladım. Sanırım hafıza insanın en önemli varlığı. Bir tür yakıt gibi, yanıyor ve sizi ısıtıyor. Benim hafızam tıpkı bir sandık gibi: Bu sandıkta bir sürü çekmece var ve on beş yaşında bir delikanlı olmak istediğim zaman belli bir çekmeceyi açıp Kobe'de bir çocukken gördüğüm manzarayı buluyorum. Havayı koklayabiliyor, yere dokunabiliyor ve ağaçların yeşilliğini görebiliyorum. İşte bu yüzden kitap yazmak istiyorum.

Bu on beş yaşındaki algıya geri dönmek için mi?

Mesela. Evet.

Japonya'nın başka bir yerinde değil de Kobe'de büyümüş olmanız, geliştirdiğiniz tarzda ne kadar etkili oldu? Kobe dünyevi bir şehir olarak nam salmış, biraz da eksantrik bir yer.

Kyoto'daki insanlar Kobe'dekilerden de tuhaf! Dağlarla çevrililer, bu yüzden de zihinleri farklı çalışıyor.

Siz de Kyoto'da doğdunuz, değil mi?

Evet ama iki yaşındayken Kobe'ye taşındık. Dolayısıyla oralıyım. Kobe deniz kenarında ve dağların yamacında bir tür şerit gibi. Tokyo'yu sevmiyorum –çok düz, çok geniş, çok büyük bir yer. Hoşuma gitmiyor.

Fakat burada yaşıyorsunuz! Eminim isteseniz başka bir yerde de yaşayabilirsiniz.

Çünkü burada gizli kalabiliyorum. New York'takiyle aynı buradaki durum. Kimse beni tanımıyor, istediğim yere gidebiliyorum. İstediğim zaman trene binebiliyorum, kimse beni rahatsız etmiyor. Tokyo'nun banliyölerindeki küçük bir kasabada evim var ve orada beni herkes tanıyor. Ne zaman yürüyüşe çıksam fark ediliyorum. Bu bazen sinir bozucu oluyor.

Bir ara Ryu Murakami'den bahsettiniz. Bir yazar olarak çok farklı bir gündemi varmış gibi görünüyor.

Benim tarzım biraz postmodern, onunkisi ise daha ana akım. Fakat *Emanet Dolabı Bebekleri*'ni ilk okuduğumda şok olmuştum; ben de böyle güçlü bir roman yazmalıyım diye düşündüm. Sonra *Yaban Koyununun İzinde*'yi yazdım. Yani bir nevi rakip sayılırız.

Arkadaş mısınız peki?

İyi bir ilişkimiz var. En azından düşman değiliz. Onun çok doğal ve güçlü bir yeteneği var. Hemen ayaklarının dibinde bir petrol kuyusu duruyor gibi bir şey. Benimse petrol kuyum o kadar derindeydi ki kazıp kazıp durmam gerekti. Çok zahmetli bir işti. Oraya ulaşmam zaman aldı. Fakat ulaşınca da güçlü ve kendimden emindim. Hayatım sistematikleşmişti. Durmadan kazmanın keyfini çıkardım.

TONI MORRISON

Toni Morrison "şairane bir yazar" olarak anılmaktan nefret ediyor. Eserlerinin lirizmine verilen ehemmiyetin yeteneğini değersizleştirdiğini, hikâyelerinin gücünü ve yankısını inkâr ettiğini düşünüyor. Kitapları hem popüler olan hem de eleştirmenlerce beğenilen az sayıda yazardan biri olarak istediği övgüyü kabul etme lüksüne sahip olduğunu söyleyebiliriz. Fakat sınıflandırmaların hepsini de karşı değil; hatta "siyahi kadın yazar" unvanını seve seve üstleniyor. Kişileri güce, huyları çaresizliğe dönüştürme yeteneği onun bazı eleştirmenler tarafından "Siyahi ruhun D.H. Lawrence'ı" olarak adlandırılmasına yol açmış durumda. Ayrıca halk romanının da ustası; ırklarla cinsiyetler arasındaki ilişkileri ve medeniyetle doğa arasındaki mücadeleyi incelerken, aynı zamanda mistik ve fantastik öğeleri derin bir politik duyarlılıkla harmanlamayı başarıyor.

Morrison'la yazın bir pazar günü öğleden sonra Princeton Üniversitesi'nin yemyeşil kampüsünde konuştuk. Röportajın gerçekleştiği ofiste büyükçe bir Helen Frankenthaler tablosu, bir mimarın Morrison'un kitaplarında geçen bütün evleri mürekkepli kalemle resmettiği çizimler, fotoğraflar, birkaç tane çerçevelenmiş kitap kapağı şömizi ve Hemingway'den kendisine gelen bir özür notu –şaka amaçlı yapılmış uydurma bir not– vardı. Masasının üstünde Shirley Temple tasviriyle süslenmiş mavi camdan bir çay fincanı, onun içinde de ilk

müsveddelerini yazarken kullandığı iki numaralı kurşun kalemleri vardı. Pencerelerden birinin kenarında yeşim bitkileri duruyordu ve üstlerinde birkaç başka saksı bitkisi daha asılıydı. Bir kahve makinasıyla kupaları da hazır durumdaydı. Yüksek tavana, büyük masaya ve uzun arkalıklı siyah sallanan sandalyelere rağmen odanın mutfağı andıran bir sıcaklığı vardı, bunun nedeni belki de Morrison'la yazmak hakkında konuşmanın genelde mutfaklarda yapılan samimi muhabbetler gibi olmasıydı; ya da belki de enerjimiz düştükçe bize kızılcık şerbeti hazırlamasından kaynaklanıyordu. Kutsal bir mabede girmemize izin vermiş gibiydi, üstelik nasıl da sinsice her şey kontrolü altındaydı.

Dışarıda, yüksek meşe dallarının oluşturduğu yapraktan kubbeler güneş ışınlarını süzerek Morrison'un beyaz ofisini sarımtırak ışıklarla beneklendirmişti. Morrison büyük masasının arkasına geçerken "dağınık" olduğu için kusura bakmamamızı söylediyse de masa gayet düzenli görünüyordu. Duvara dayanmış boyalı bir tezgâhta kitap yığınları ve kâğıt istifleri duruyordu. Tahmin edilenden daha küçük bir kadındı ve gümüş grisi saçları omuz hizasına kadar uzanan ince çelik rengi örgüler halinde dokunmuştu. Röportaj esnasında zaman zaman tumturaklı gür sesiyle kahkahalar attığı ve bazı sözlerini elinin içiyle şap diye masaya vurarak noktaladığı oldu. Amerikan Birleşik Devletleri'ndeki şiddet olaylarına öfkelenirken bir anda konuyu değiştirerek kalitesiz TV şovlarının sunucularıyla dalga geçmeye başlayabiliyordu ki bu da bazı akşamüstleri, eğer işini bitirmişse, kanalları dolaştığını itiraf etmesine vesile oldu.

Elissa Chapell, Claudia Brodsky, 1993

American; it could be Catholic, it could be Midwestern. I'm those things too, and they are all important.

INTERVIEWER

Why do you think people ask, "Why don't you write something that we can understand?" Do you threaten them by not writing in the typical western, linear, chronological way?

MORRISON

I don't think that they mean that. When they say, "Are you ever going to write a book about white people?" they think that's a kind of a compliment. They're saying, "You write well enough, I would even let you write about me." I couldn't say that to anybody else. I mean, could I go up to Andre Gide and say, "Yes, but when are you going to get serious and start writing about black people?" I don't think he would know how to answer that question. Just as I don't. He would say, "What?" "I will if I want" or "Who are you?" What is behind that question is, there's the center, which is you, and then there are these regional blacks or Asians, sort of marginal people. That question can only be asked from the center. Bill Moyers asked me that when-are-you-going-to-write-about question on television. I just said, "Well, maybe one day ..." but I couldn't say to him, you know, you can only ask that question from the center. The center of the world! I mean he's a white male. He's asking a marginal person. "When are you going to get to the center? When are you going to write about white people?" But I can't say, "Leo Tolstoy, when are you gonna write about black people?" I can't say, "Bill, why are you asking me that question?" The point is that he's condescending; he's saying, "You write

Toni Morrison'un *The Paris Review* röportajından
tashihli bir taslak sayfası.

Gün ağarmadan yazmaya başladığınızı söylemişsiniz. Bu alışkanlık pratik nedenlerden mi doğdu, yoksa sabahın erken saatleri sizin için daha verimli vakitler mi?

Gün ağarmadan yazmak zaruretten doğdu –yazmaya ilk başladığımda küçük çocuklarım vardı ve onlar "Anne!" diye ciyaklamaya başlamadan zamanı değerlendirmem gerekiyordu– bu da genelde sabahın beşi gibiydi. Random House'ta çalışmayı bıraktıktan uzun yıllar sonra birkaç sene evde oturdum. Kendimle ilgili daha önce hiç düşünmediğim bir sürü şey keşfettim. Bir kere, ne zaman yemek istediğimi bilemiyordum, çünkü eskiden hep öğle yemeği, akşam yemeği ya da kahvaltı zamanında yiyordum. Bütün alışkanlıklarımı işim ve çocuklarım belirliyordu. İş günlerinde kendi evimin neye benzediğini bilmiyordum; bunların hepsi beni biraz sersemletti.

O zamanlar *Sevilen*'i yazmakla uğraşıyordum –1983 yılıydı– ve sonunda fark ettim ki sabahları daha aklı başında, daha kendinden emin ve genel olarak daha zeki oluyordum. Çocuklar küçükken edindiğim erken kalkma alışkanlığı bu defa tercihim oldu. Zira güneş battıktan sonra pek aklı başında, espritüel ya da yaratıcı olamıyorum.

Geçenlerde bir yazarla konuşuyordum, yazı masasına her oturduğunda yaptığı bir şeyi anlattı bana. Hareketin ne olduğunu tam hatırlamıyorum –bilgisayarın klavyesini kullanmaya

başlamadan önce dokunduğu bir şey vardı masada– neyse sonra insanın yazmaya başlamadan önce yaptığı küçük ritüellerden bahsettik. Başta ben bir ritüelim yok sanıyordum, fakat sonra hep hava daha karanlıkken –karanlık olmalıydı– uyanıp kendime bir fincan kahve yaptığımı ve kahveyi içip havanın aydınlanışını izlediğimi hatırladım. O da bunun bir ritüel olduğunu söyledi. O zaman anladım ki bu ritüel benim dünyevi olarak nitelendiremeyeceğim yegane yere giriş hazırlığımı yansıtıyor... Yazarların hepsi bir bağlantı kurmayı umdukları o yere, yani köprü vazifesi gördükleri ya da bu gizemli sürece dâhil oldukları o noktaya yaklaşmak için çeşitli yollar geliştirirler. Benim için ışık, bu geçişin sinyali. Ama ışıkta olmak değil, ışık gelmeden orada olmak. Bu bir şekilde bana güç veriyor.

Öğrencilerime öğrenmeleri gereken en önemli şeylerden birinin, yaratıcılık açısından en iyi durumda bulunmaları olduğunu söylerim. Kendilerine şu soruları sormalılar: İdeal odam nasıl bir yer olmalı? Orada müzik duyuluyor mu? Yoksa sessizlik mi hâkim? Dışarıda kaos mu var, yoksa dinginlik mi? Hayal gücümü dışa vurmak için ihtiyacım olan şey ne?

Peki ya yazma alışkanlıklarınız?

Şimdiye kadar hiç tecrübe edemediğim ideal bir yazma alışkanlığım var, o da mesela dokuz gün boyunca evden çıkmak ya da telefona bakmak zorunda kalmadan yazmak. Bir de kocaman masaların olduğu bir alana sahip olmak. Nerede olsam şu kadarcık bir alanım oluyor [*masasında küçük bir kare alan gösteriyor*] ve oradan dışarı taşamıyorum. Emily Dickinson'ın üstünde yazdığı şu minik masa geliyor aklıma, gülmeden edemiyorum; orada oturmuş ne kadar da tatlı görünüyor. Ancak hepimizin elinde olan şey sadece işte bu küçük alan ve

nasıl toplarsanız toplayın, ne kadar temizlerseniz temizleyin; hayat, belgeler, mektuplar, talepler, davetler, faturalar gelmeye devam ediyor. Ben düzenli olarak yazamıyorum. Bunu hiçbir zaman başaramadım, çünkü her zaman dokuz-beş mesaili bir işim oldu. Ya o saatler arasında aceleyle yazmam gerekiyordu ya da hafta sonlarını ve şafaktan öncesini bolca kullanmam.

İşten sonra yazabiliyor muydunuz?

O çok zordu. Mecburiyeti disiplinin yerine koyarak düzenli bir alana sahip olamamanın üstesinden gelmeye çalıştım; böylelikle aklıma acil bir şey geldiğinde, aniden bir şeyin farkına vardığımda ya da çok güçlü bir metaforla karşılaştığımda her şeyi bir kenara itip uzun süre yazabilirdim. İlk taslağın oluşmasından bahsediyorum.

Kesintisiz bir şekilde mi yapmanız gerekiyor?

Öyle ama kanun da değil sonuçta.

Robert Frost gibi trende giderken ayakkabınızın altına da yazabilir misiniz? Ya da uçakta yazabilir misiniz?

Bazen aklıma takılan bir şey, mesela bir kelime öbeği, pat diye geliveriyor, bu yüzden otellerde otel kâğıtlarına ya da otomobillerde bölük pörçük sayfalara yazdığım oldu. Geliverirse bunu *anlarsınız*. *Gerçekten* geldiğini anlarsanız da yazmak *zorundasınızdır*.

Yazma eylemini fiziksel olarak nasıl gerçekleştiriyorsunuz?

Kurşun kalemle yazıyorum.

Herhangi bir kelime işlemcisiyle yazdığınız oluyor mu?

He, evet, onu da yapıyorum; ama daha sonra, her şey bir araya toplandığı zaman. Yazdıklarımı bilgisayara geçiriyorum ve üstünden geçmeye başlıyorum. Ama ilk defa yazdığım her şeyi kurşun kalemle yazıyorum, bazen kurşun kalem bulamazsam tükenmez kalem de olabiliyor. Seçici değilimdir, ama sarı not defterleriyle iyi bir standart kurşun kalemi tercih ederim.

Dixon Ticonderago yumuşak uçlu standart kurşun kalem?

Kesinlikle. Bir keresinde kayıt cihazı kullanmayı denedim ama işe yaramadı.

Yani makineye hikâye mi okudunuz?

Tüm hikâyeyi değil, birazını. Örneğin, kafamda iki-üç cümle uyum içinde bir araya gelince, özellikle Random House'ta çalıştığım zamanlar her gün işe gidip gelirken arabada bir kayıt cihazı bulundurmanın iyi olacağını düşündüm. Kaydedebilirim gibi geldi, ama tam bir felaketti. Yazılı olmayan yazılarıma güvenmiyorum; gerçi sonraki düzeltmelerde yazılılıklarını ortadan kaldırmak ve lirik bir bütünlük, standart bir konuşma dili oluşturmak için çok uğraşıyorum. Bütün hepsini bir araya toplayıp çok daha anlamlı ve sembolik olduğunu düşündüğüm bir şeyde birleştirmek için çabalıyorum. Ama bana öyle gelen ve konuşulup hemen kâğıda aktarılan bir şeye güvenim yok.

Metinlerinizi çalışırken yüksek sesle okuduğunuz oluyor mu peki?

Yayımlanmadan önce yapmıyorum. Gösteri yapmaya gelmez. Bir yerden bir tepki gelir de belki tamam olduğunu düşünürüm, ama aslında hiç de tamam değildir. Benim için yazmanın zorluğu –*zorluklardan* zorluk beğen– hiçbir şey duymayan bir

okur için kâğıt üzerinde sessizce ilerleyecek bir dil kurmaktır. Bunun içinse, insanın kelimeler arasındaki bağları çok dikkatli çalışması gerekir. Söylenmeyen nedir? Ölçü hangisidir? Ritim nasıldır? Vesaire vesaire... Yani çoğu zaman yazdığınız şeylere güç veren aslında yazmadığınız şeylerdir.

Bu standarda ulaşmak için bir paragrafı kaç kere tekrardan yazmanız gerekir dersiniz?

Tekrar gerektiren çalışmaları elimden geldiği kadar çok yapıyorum. Yani belki altı kere, yedi kere, on üç kere üstünden geçiyorum. Fakat düzeltmekle aşındırmak arasında ince bir çizgi var, çalışa çalışa öldürmeniz de mümkün. Ne zaman aşındırdığınızı anlamanız önemli, çünkü aşındırdığınıza göre işe yaramıyor demektir, çöpe gitmesi gerekir.

Yayımlanmış metinlerinize sonradan bakıp keşke biraz daha aşındırsaydım dediğiniz şeyler oluyor mu?

Hem de çok. Her şey.

Çoktan yayımlanmış bir metninizi dinleyicilere okumadan önce değiştirir misiniz?

Dinleyiciler için metni değiştirmem, ama nasıl olması gerektiğini ve olmadığını bilirim. Yirmi küsur yıldan sonra anlayabiliyorsunuz; eskiden olduğundan daha çok şey biliyorum artık. Çok daha farklı ya da iyi olacağından değil, sadece vurgulamaya çalıştığım şey ya da okur üstünde bırakmak istediğim etki yıllar sonra artık daha net canlanıyor kafamda.

Yirmi yıllık editörlük hayatınızın yazarlığınızı nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

Bilemiyorum. Sanırım yayıncılık sektörüne duyduğum korkuyu azalttı. Yayıncılarla yazarlar arasında zaman zaman oluşan

düşmanca ilişkiyi anladım; bir editörün ne kadar önemli, ne kadar kritik olduğunu öğrendim ki bunu daha önce fark ettiğimi sanmıyorum.

Ciddi manada yardımı dokunan editörler var mı?

Gayet tabii. İyi olanları fark yaratır. Rahip ya da psikiyatr gibidirler; eğer kötüsüne denk gelirseniz yalnız kalın daha iyi. Fakat bir de çok nadir bulunan önemli editörler vardır ki araştırıp bulmaya değerler, öylesine denk geldiğinizde bunu hemen anlarsınız.

Hayatınızda çalıştığınız en tesirli editör kimdi?

Çok iyi bir editörüm vardı, Bob Gottlieb, benim için mükemmeldi. Bana iyi gelmesinin birçok sebebi vardı: Neye dokunmayacağını bilmesi ya da zamanım olsa muhtemelen kendime soracağım soruların hepsini bana sorması gibi. İyi editörler gerçekten de üçüncü göz gibidir. Sakin ve tarafsızdırlar. Ne sizi severler ne de yazdıklarınızı; benim için değerli olan budur, iltifatlar değil. Bazen esrarengiz olurlar; tam da yazarın zayıf olduğunu bildiği, ama o an daha iyisini yapamadığı yere koyarlar parmaklarını. Ya da yazar bir yerin olduğunu düşünüyordur, ama emin değildir. Editör bu yerleri açıklığa kavuşturur ve bazen de önerilerde bulunur. Bazı önerilerin yararı dokunmaz, çünkü ne yapmak istediğinizi bir editöre tam anlamıyla anlatamazsınız. Bunların hepsini bir editöre açıklayabilmem mümkün değil, çünkü yaptığım şey birçok ayrı düzlemde ilerliyor. Fakat ilişki içinde güven varsa ve dinlemeye gönüllüyseniz, harikulade şeyler olabilir. Her zaman kitap okuyan biri olarak sadece bir redaktörden değil de istişare edeceğim birinden faydalanabileceğimin farkındayım. Ayrıca iyi bir editörü zamanında bulmak da önemli, çünkü eğer baştan beri yanınızda değilse sonradan olması da pek mümkün

olmuyor. Eğer bir editörünüz olmadan çalışabiliyorsanız ve kitaplarınız beş-on yıl boyunca beğenilmişse, sonradan yazdığınız bir kitap başarılı ama çok da iyi değil diye neden bir editörün sözünü dinleyesiniz ki?

Öğrencilere üstünden geçme sürecini, yazmanın en temel zevklerinden biri olarak görmeleri gerektiğini söylemişsiniz. Siz ilk taslağı yazarken mi daha çok zevk alıyorsunuz, yoksa son şeklini verdiğiniz düzeltmeleri yaparken mi?

İkisi farklı şeyler. Ben daha yazmaya başlamadan, aklıma fikrin ilk geldiği an, onu düşünürken acayip bir heyecan duyuyorum.

Ansızın mı geliyor peki?

Hayır, ayak uydurmam gereken bir oyun süreci bu. İlk önce daima bir fikirle, hatta cevabını bilmediğim bir soruya dönüşen sıkıcı bir fikirle yola çıkarım. Mesela, şu an son bölümü üzerinde çalıştığım *Sevilen* üçlemesine başladığımdan beri merak ediyorum da benden yirmi-otuz yaş daha küçük olan kadınlar neden benim yaşımdaki ve benden yaşlı kadınlardan daha mutlu değiller. Yapabilecekleri çok daha fazla şeyleri, çok daha fazla seçenekleri varken bu da ne demek oluyor böyle? *Tamam*, belki gereğinden fazla seçenek var, ama ne olmuş yani? Herkes neden bu kadar mutsuz?

Bir konu hakkında tam olarak neler hissettiğinizi anlamak için yazar mısınız?

Hayır, ne *hissettiğimi* bilirim. Benim hislerim de herkesinkiler gibi önyargıların ve kanaatlerin neticesidir. Ama ben fikrin karmaşıklığıyla, hassaslığıyla ilgileniyorum. "İnandığım şey budur," şeklinde bir şey değil bu, çünkü öyle olsa kitap değil risale olurdu. Kitap şöyle bir şey: "İnandığım şey belki bu-

dur, ama yanlış olduğumu farz edin... Ya ne olabilirdi?" Ya da: "Ne olduğunu bilmiyorum, ama hem kendim için hem de diğer insanlar için ne anlam ifade edebileceğini bulmaya çalışıyorum."

Çocukken de yazar mı olmak istiyordunuz?

Hayır. Okur olmak istiyordum. Yazılması gereken her şeyin çoktan yazılmış olduğunu veya olacağını düşünüyordum. İlk kitabımı sırf öyle bir kitabın olmadığını düşündüğüm ve bitirince okumak istediğim için yazdım. Çok iyi bir okurumdur. Bayılırım. Benim asıl işim budur gerçekten. Yani eğer okuyabiliyorsam bu benim için en büyük lütuftur. İnsanlar "sen kendin için yazıyorsun" diyorlar, kulağa çok berbat ve narsistçe geliyor, ama eğer kendi kitabınızı nasıl okuyacağınızı bilirseniz –tabii, gerekli eleştirel mesafeyi koruyarak– bu sizi daha iyi bir yazar ve editör yapar. Ben yaratıcı yazarlık dersi verirken her zaman kendi kitabınızı nasıl okuyacağınızı öğrenmeniz gerektiğini anlatırım; siz yazdığınız için keyfini çıkarın demek istemiyorum. Demek istediğim, ondan uzaklaşın ve sanki onu hayatınızda ilk defa görüyormuş gibi okuyun. O şekilde kritik edin. Heyecan verici cümlelerinize falan kendinizi kaptırmayın...

Yazmak için oturduğunuzda okurlarınızı da aklınızda bulunduruyor musunuz?

Sadece ben varım. Eğer emin olamadığım bir noktaya gelirsem şüphelerimi gidermek için karakterlerim devreye girer. Zira o aşamaya gelindiğinde hayatlarının temsilinin gerçekçi olup olmadığını bana söyleyecek kadar yakınlaşmış oluruz. Fakat birçok şey var ki onları yalnızca ben söyleyebilirim. Nihayetinde bu benim eserim. Doğru yapıyorsam da yanlış yapıyorsam da bütün sorumluluğu üstüme almalıyım. Yanlış

yapıyor olmam çok kötü bir şey değil, fakat yanlış yaptığım halde doğru yaptığımı düşünüyorsam kötü. Bir keresinde bütün bir yaz mevsimini çok etkilendiğim bir şeyi yazmakla geçirdim, fakat kışa kadar dönüp bakamadım. Sonra yazdığım o elli sayfanın gerçekten birinci sınıf olduğundan emin bir şekilde dönüp okumaya başladım, ama elli sayfanın ellisi de korkunçtu. Gerçekten de çok kötü tasarlanmıştı. Tekrardan yazabileceğimi biliyordum, ama zamanında çok iyi olduğunu düşündüğüm gerçeğini kafamdan atamadım. Bu biraz ürkütücü, çünkü bu sefer de aslında bilmediğini düşünüyorsun.

Nasıldı, çok mu kötüydü?

Fazla şatafatlıydı. Şatafatlı ve iştah kaçırıcı...

Boşandıktan sonra yalnızlıkla baş edebilmek için yazmaya başladığınızı okumuştum. Bu doğru muydu? Şimdi farklı sebeplerden ötürü mü yazıyorsunuz?

Kısmen. Olduğundan daha basit geliyor kulağa. Şu veya bu sebepten ötürü mü, yoksa farkında bile olmadığım bir nedenle mi yazıyordum, bilmiyorum. Sadece, yazacak bir şeyim olmadığı zaman burayı sevmediğimi biliyorum.

Burayı derken, nereyi?

Dünyadan bahsediyorum. Akıl almaz şiddete, kasıtlı cehalete, başkalarının acı çekmesi için duyulan iştaha kayıtsız kalmam mümkün değil. Her zaman bunun bilincindeyim, ama bazı koşullarda (dostlarla yemekteyken, diğer kitapları okurken) farkındalığım azalıyor. Öğretmek büyük bir fark yaratıyor, ama bu yeterli değil. Öğretirken çözümün bir parçası olmaktan çok kayıtsız, boş vermiş birine dönüşebilirdim. Yani bu dünyaya ait olduğumu hissettiren şey öğretmen olmam değil, anne olmam değil, sevgili olmam değil, yazarken kafamda

dönen şeylerdir. Bu şekilde buraya ait olurum ve birbiriyle bağdaşmayan apayrı şeylerin hepsi bu şekilde yararlı olabilir. Yazarların hep yaptığını söylediği geleneksel şeyleri, yani kaostan bir düzen çıkarmayı ben de yapabilirim. Tekrardan düzensizliği getiriyor olsanız bile o noktada hükümdarsınızdır. Yazarken bir mücadele içinde olmak çok önemli, benim için yazdıklarımı yayımlamaktan daha önemli.

Öyle yapmadınız diyelim. O zaman kaos...

O zaman kaosun bir parçası olurum.

Bunun çözümü, ya kaos hakkında ders vermek ya da politikaya girmek olmaz mı?

Keşke yeteneğim olsa. Yapabildiğim tek şey kitap okumak, kitap yazmak, kitap düzeltmek, kitap eleştirmek. Düzenli bir şekilde politikacı olarak boy gösterebileceğime pek ihtimal vermiyorum. İlgimi kaybederim. O yönde bir altyapım ve yeteneğim yok. Diğer insanları organize edebilen insanlar var, ben yapamam. Sıkılırım bundan.

Yeteneğinizin yazarlık olduğunu ne zaman fark ettiniz?

Oldukça geç fark ettim. Aslında baştan beri becerikli olduğum ihtimalini düşünürdüm, çünkü insanlar öyle derdi, ama onların kriterleri bana uymayabilirdi. Bu yüzden dediklerine aldırmadım. Benim için bir anlamı yoktu. Anca üçüncü kitabım *Song of Solomon*'u yazarken bu işin hayatımın merkezinde olduğunu düşünmeye başladım. Bu zamana kadar bunu söyleyen bir kadın çıkmadı diyemeyiz ama bir kadın için "Ben yazarım," demek zordur.

Neden?

Aslında *artık* çok da zor değil; ama benim için ve benim jenerasyonumdan, sınıfımdan veya ırkımdan olan kadınlar için gerçekten zordu. Bütün bu şeyler içine sığdırılır mı bilmiyorum, ama önemli nokta şu ki kendinizi toplumsal cinsiyet rolünün dışına taşıyorsunuz. "Ben bir anneyim, ben bir eşim," demiyorsunuz. Ya da iş hayatındaysanız, "Ben bir öğretmenim, ben bir editörüm." Fakat *yazarlık* söz konusu olduğunda bunun ne anlamı var? Bu bir iş mi? Hayatınızı kazanma şekli mi? Aşina olmadığınız bir mıntıkaya giriştir bu, bir kimliğiniz yoktur orada. O zamanlar başarılı bir kadın yazarla hiç tanışmamıştım; erkek egemen bir alana benziyordu. Bu yüzden kıyıda köşede duran küçük çaplı bir figür olmayı umuyor insan. Neredeyse yazmak için izin alman gerekiyormuş gibi bir durum. Ne zaman kadınların biyografilerini, otobiyografilerini ya da yazmaya nasıl başladıklarına dair notlarını okusam illa ki her birinin yazmak için birinden izin aldığıyla ilgili küçük bir anekdotu olduğunu gördüm. Bir anne, bir koca, bir öğretmen –herhangi biri– diyor ki, "Tamam, izin veriyorum, yapabilirsin." Tabii bu erkeklerin de aynı şeyi yaşamadığı anlamına gelmez; genelde daha çok gençlerken bir akıl hocası çıkıp, "Sen bu işte iyisin," der ve onlar da yola girerler. Hak kazanmak onların cepte gördüğü bir şeydi. Ben göremezdim. Her şey çok tuhaftı. Yani yazmak hayatımın merkezindeydi, aklım ondaydı, kendimi en çok mutlu ettiğim ve zorladığım yer orasıydı, biliyordum ama söyleyemiyordum. Biri bana, "Ne iş yapıyorsun?" diye sorduğunda, "Ah, yazarım," demiyordum. "Editörüm," ya da "Öğretmenim," diyordum. Çünkü insanlarla buluşup yemeğe gittiğinde sana, "Ne iş yapıyorsun?" diye sorarlarsa ve sen de "Ben bir yazarım," dersen önce bir düşünürler, ardından, "Ne yazıyorsun?" diye sorarlar. Sonra da beğenip beğenmemek durumunda kalırlar. İnsanlar beğenip beğenmemek ve bunu

söylemek zorunda hissediyorlar kendilerini. Yazdıklarımdan nefret edilmesi gayet normal bir şey. Gerçekten öyle. Benim de yazdıklarından tiksindiğim yakın arkadaşlarım var.

Gizli bir şekilde yazmanız gerektiğini mi hissettiniz?

Yani evet, gizli bir şey olsun istedim. Kendime saklamak istedim. Çünkü bir kere söylediniz mi, diğer insanlar da dâhil olur. Aslına bakarsanız, Random House'ta çalışırken yazar olduğumu hiç söylemedim.

Neden peki?

Çünkü çok korkunç olurdu. Bir kere zaten beni bunun için işe almamışlardı. Yani *onlardan* biri olmam için alınmamıştım işe. İkincisi de sanırım beni kovarlardı.

Gerçekten mi?

Tabii ki. Roman yazan editör çalışan yoktu hiç. Ed Doctorow ayrıldı. Başka da kimse kalmadı; hiçbir editör, aynı zamanda kendi romanlarını yayımlamıyordu.

Kadın olduğunuz gerçeğinin bununla bir ilgisi var mıydı?

Bunu çok fazla düşünmedim. Bayağı meşguldüm. Tek bildiğim şey, bir daha asla hayatımı, geleceğimi, erkeklerin kaprislerine göre şekillendirmeyeceğimdi; ne iş hayatında ne de dışarıda. Ne yapacağım konusunda bir daha asla söz sahibi olmayacaklardı. Boşanmış ve çocuklu olmanın şahane özgürlüğüydü bu. Başarısız olacağımdan endişelenmiyordum, bir erkeğin daha iyi bileceğini düşünmekten endişeleniyordum. Bundan önce tanıdığım tüm erkekler daha iyi *biliyordu*, gerçekten de öyleydi. Babam da öğretmenim de daha iyisini bilen

zeki insanlardı. Fakat sonra benim için çok değerli olan, ama daha iyisini *bilmeyen* zeki bir insana rastladım.

Kocanız mı?

Evet. Kendi hayatını daha iyi biliyordu, ama benimkini değil. Durup, "Baştan başlayayım ve yetişkin olmak nasılmış göreyim," demek zorundaydım. Evden ayrılmaya, çocuklarımı da yanıma almaya, yayıncılık sektörüne girmeye ve ne yapabileceğimi görmeye karar verdim. Bunun işe yaramamasına karşı da hazırlıklıydım, ama yetişkin olmanın nasıl bir şey olduğunu görmek istiyordum.

Random House'takilerin içlerinde bir yazar olduğunu fark ettikleri şaşkınlık anını biraz anlatabilir misiniz?

En Mavi Göz diye bir kitap yayımladım. Onlara bundan bahsetmedim. *The New York Times*'taki eleştirisini okuyana kadar da haberleri olmadı. Holt tarafından basılmıştı. Birisi oradaki genç adama benim bir şeyler yazdığımı söylemiş, o da gayet laubali bir şekilde, "Bitirirsen direkt bana gönder," dedi. Ben de öyle yaptım. 1968-69 yıllarında birçok siyahi adam kitap yazıyordu, bu yüzden kitabımı aldı, siyahi insanların yazdıklarına karşı artan bir ilgi olduğunu düşünüp benim kitabımın da satacağını öngördü. Ama yanıldı. Satan şey şuydu: Sana benim ne kadar güçlü olduğumu, seninse ne kadar berbat olduğunu anlatayım; ya da işte bunun gibi şeyler. Her nedense küçük bir risk aldı. Bana fazla para vermemişti, bu yüzden de kitabın satıp satmaması problem olmadı. Pazar günü *The New York Times Kitap Eki*'nde çok korkunç bir eleştirisi yayımlandı, sonra da günlük gazetede çok iyi bir eleştirisi çıktı.

Yazmak için izin almaktan söz ediyordunuz. Size kim izin verdi?

Hiç kimse. İzin almaya ihtiyaç duyduğum şey yazma konusunda başarılı olmamdı. Kitap bitene kadar sözleşme imzalamadım, çünkü ev ödevine dönüşmesini istemiyordum. Sözleşme demek birileri onu bekliyor demek, yapmak *zorundayım* demek, bana sorup durabilirler demek. Yakama yapışabilirlerdi ki bundan hiç hazzetmem. Sözleşme imzalamayınca kafama göre yazarım, eğer görmenizi istersem de gösteririm. Kendinize duyduğunuz saygıyla alakalı bir şey bu. Eminim yıllarca yazarların özgürlük hayalleri inşa ettiğini duymuşsunuzdur, hepsi benim ve sadece ben yaparım mantığına dayalı bu hayale sahip olmak içindir her şey. Eudora Welty ile tanışmamı hatırlıyorum da o hikâyeleri ondan başkası yazamaz demiştim içimden, yani çoğu kitap hakkında birilerinin onları *zaten* yazmış olduğunu düşünüyorum hep. Fakat bazı yazarlar da var ki onlar olmasa bazı hikâyeler hiç yazılmazdı. Hikâyelerin konusundan ya da üslubundan bahsetmiyorum, hikâyeyi oluşturma tarzlarını kastediyorum; onu adeta eşsiz bir şekilde ele alırlar.

Mesela kimlerdir onlar?

Hemingway bu kategoridedir. Flannery O'Connor, Faulkner, Fitzgerald...

Bu yazarların siyahileri betimleme tarzlarına eleştirel yaklaşmıyor musunuz?

Hayır! Ben mi eleştireceğim? Beyaz yazarların siyahileri nasıl hayal ettiğine dikkat çekmişimdir hep, bazıları gerçekten dâhiyane. Faulkner bu konuda çok iyidir. Hemingway bazı yerlerde zayıf bazı yerlerde harikadır.

Nasıl yani?

Siyahi karakterleri kullanmayıp siyahi estetiği anarşi, cinsel ruhsat, sapkınlık olarak kullanmak... Mesela son kitabı *Cennet Bahçesi*'nde Hemingway'in kadın kahramanı gittikçe siyahileşiyor. Deliren kadın kocasına, "Senin küçük Afrikalı kraliçen olmak istiyorum," diyor. Roman faturasını bu şekilde çıkartıyor: Kadının beyaz saçları ve simsiyah teni... neredeyse Man Ray fotoğrafı gibi. Mark Twain ırk ideolojisi hakkında hayatımda okuduğum en güçlü, en dilbaz, en öğretici görüşlere sahipti. Edgar Allan Poe öyle değildi. Beyazların üstünlüğünden ve sömürgeci sınıftan hoşlanıyordu, bir beyefendi olmak istiyordu ve bunların hepsini onaylıyordu. Ne karşı çıktı ne de eleştirdi. Amerikan edebiyatının heyecanlı tarafı, yazarların hikâyelerinin altında, ötesinde ve etrafında neler dediğiyle uğraşma işidir. *Ahmak Wilson'un Trajedisi*'ni düşünün; ırkın ne olduğuna bazen nasıl da kimsenin cevap veremediği ya da keşfetmenin ürpertisiyle ilgili tüm o ters yüz olmalar... Faulkner *Absalom Absalom*'da tüm roman boyunca ırkın izini sürer, ama bulamazsınız. Kimse göremez, hatta siyahi *olan* karakter bile göremez. Öğrencilerim için çok fazla zamanımı alan bir çalışma yaptım; bu kitapta ırkla ilgili bir gerçeğin ya da ipucunun ortaya çıkar *gibi* olduğu, ama tam olarak çıkmadığı gizlenmiş, yarım kalmış ya da yanlış olan anları araştırdım. Bir tablosunu çıkarmak istedim. Her bir sayfada bu durumun ortaya çıkışını, kılık değiştirişini ve kayboluşunu listeledim –hem de her ifadenin! Hepsini yaptım ve sonucu sınıfıma anlattım. Hepsi uyudu! Ama ben teknik açıdan büyülenmiştim. Yazarın böyle bir bilgiyi sürekli gösterip koklatmadan tutmaya çalışmasının ne kadar zor olduğunu biliyor musunuz? Sonra bir de asıl meselenin o *olmadığını* göstermek için açıklayıveriyor. Teknik açıdan hayret verici

gerçekten. Okur olarak hem hiçbir anlamı olmayan hem de çok anlamlı olan bir damla siyahi kanı arayıp bulmaya zorlanıyorsunuz. Irkçılığın akıl almazlığı... Yani mesele yapıdadır. Onun ya da bunun söyledikleri değil, kitabın *yapısıdır* sizi o hiçbir yerde bulunamayan, ama tüm farkı yaratan siyahi şeyi bulmaya zorlayan. Hiç kimse böyle bir şey yapabilmiş değildir. Bu yüzden eleştireceğim zaman söylediğim şey şudur ki Faulkner'ın ırkçı olup olmaması umrumda değil; şahsi olarak umrumda değil, ancak bu şekilde yazabilmenin anlamı beni büyülüyor.

Peki ya siyahi yazarlar? Beyaz kültürle olan ilişkileri tarafından yönlendirilen ve hükmedilen bir dünyada nasıl yazıyorlar?

Dili değiştirerek, gayet özgür bırakarak, bastırıp sınırlandırmak yerine iyice açarak, didik didik ederek, üstündeki deli gömleğini yırtıp atarak... "Resitatif" başlıklı bir hikâye yazmıştım, bir yetimhanedeki biri beyaz diğeri siyahi iki küçük kızı anlatıyor. Fakat okur hangisinin beyaz hangisinin siyahi olduğunu bilmiyor. Sınıfsal kodları kullandım, ama ırksal kodları kullanmadım.

Okurun kafasını karıştırmaya yönelik mi bu?

Yani, evet. Ama kışkırtmak ve aydınlatmak için. Muziplik olsun diye yaptım. Heyecan verici kısmı ise bir yazar olarak tembellik yapmaktan ve bariz kodlara bel bağlamaktan alıkoyulmaktı. "Siyahi kadın," diyerek arkama yaslanabilir ya da beklendik tepkilere yol açabilirim, ama eğer söylemezsem bu defa onu daha karmaşık bir şekilde, yani bir insan olarak anlatmam gerekir.

Neden "Siyahi kadın dükkândan çıktı," demek istemeyesiniz?

Diyebilirsiniz tabii, ama siyahi olmasının bir önemi olması lazım.

***The Confessions of Nat Turner* hakkında ne diyeceksiniz?**

Tabii bu kitapta, "Siyah elime baktım," ya da "Uyandım ve kendimi siyahi hissettim," gibi şeyler söyleyen, kendinin oldukça bilincinde bir karakter var. Daha çok Bill Styron'ın kafasında olan şeyler. Nat Turner'ın bedenine büründüğünü hissediyor, egzotik bir yer gibi geliyor ona. Bu yüzden okura da egzotik geliyor, hepsi bu.

Styron'ın Nat Turner'ı yazmaya hakkı olmadığını düşünenler o zamanlar ortalığı velveleye vermişlerdi.

Canı ne isterse yazmaya hakkı var. Aksini iddia etmek olmayacak şeydir. Eleştirmeleri gereken şey Styron'ın Nat Turner'ın siyahilerden nefret ettiğini savunmasıydı ki eleştirenler de oldu zaten. Kitapta Turner tiksintisini tekrar tekrar ifade ediyor... siyahilerden çok ayrı, çok daha üstünmüş gibi. Öyleyse temel soru şu: Onun peşinden kim, niye gitsin? Kitabı okuyan siyahilere gerçekdışı gelen böylesi ırkçı bir kibri varsa bu nasıl bir liderdir? Herhangi bir beyaz lider bile ölmesini istediği insanlarla biraz ilgilenir, özdeşleşirdi. Nat Turner'ın beyaz bir adam gibi konuştuğunu söyleyen eleştirmenler bunu kastediyordu. Kitaptaki bu ırksal mesafe çok güçlü ve net.

***Sevilen*'i yazmak için çok fazla köle hikâyesi okumuş olmalısınız.**

Bilgi almak için okuyamazdım, çünkü çoğunun beyaz patronların onayını almak zorunda kaldığını ve okurları kaçırmamak için söylemek istedikleri her şeyi söyleyemediklerini biliyorum; belli konularda sessiz kalmak zorundaydılar. O şartlar altında olabildiği kadar iyi ve mümkün olduğu kadar açık olabilirlerdi, ancak hiçbir zaman ne kadar korkunç olduğunu söyleyemezlerdi. En fazla derlerdi ki, "İşte, tahmin ediyorsunuzdur, gerçekten berbattı, o yüzden hadi köleliği ortadan kaldıralım ve hayat devam etsin." Anlatımları çok ölçülü olmak zorundaydı. Bu yüzden belgelere bakarken kölelikle *muhatap* olup da ondan bunaldığımda bunun gerçekten *hissedilmesini* istedim. Tarihselliği kişiselliğe çevirmek istedim. Köleliği bu kadar itici, bu kadar kişisel, bu kadar kayıtsız, bu kadar içlidışlı fakat bir o kadar da umumi yapan şeyin ne olduğunu anlamak için çok zaman harcadım.

Bazı belgeleri okurken hiçbir yerde doğru düzgün tanımlanmayan bir şeye sık sık gönderme yapıldığını fark ettim: *Gem*. Bu şeyi kölelerin seslerini kesmek ve onları cezalandırmak için ağızlarına koyuyor, bu şekilde çalıştırmaya devam ediyorlardı. Neye benzediğini bulabilmek için çok uğraştım. "Gemi Jenny'ye taktım," gibi cümleleri okuyup durdum. Equiano şöyle diyordu: "*Mutfağa girdim* ve ocağın başında bir kadın gördüm, *ağzında* dizgin (*diz-gin* diye heceliyor) vardı. 'Bu da ne?' diye sordum ve birisi bana ne olduğunu anlattı, ben de hayatımda hiç bu kadar korkunç bir şey görmediğimi söyledim." Fakat bu da gözümde canlandırmama yetmedi, at gemine falan mı benziyordu?

Nihayet bu ülkedeki bir kitapta bazı çizimler buldum. Kitap adamın birinin karısına yaptığı işkencenin kaydıydı. Güney

Amerika'da, Brezilya gibi yerlerde bu tarz hatıratlar tutuyorlardı. Fakat araştırırken başka bir şey dikkatimi çekti. Şöyle ki; bu gem, bu alet, bu özel işkence türü, direkt soruşturma konusuydu. Yani bu şeyin satın alınamayacağını anladım. Köleniz için siparişle gem alamazdınız. Sears[1] onları taşıyamazdı. Bu yüzden yapmak zorundaydınız. Arka bahçenize giderek birkaç malzemeyi birleştirip bu aleti kendiniz yapmanız ve bir insana takmanız gerekiyordu. Dolayısıyla bütün bu süreç aleti yapan için de takan için de çok kişisel bir düzeye sahipti. Sonra anladım ki onu tanımlamanın hiçbir yardımı dokunmazdı; yani okur nasıl bir şey olduğunu *hissetmek* için onu *görmek* zorunda değildi. Önemli olan onun bir tarihsel olgu ya da antika değil de etkin bir alet olarak tahayyül edilmesiydi. Aynı şekilde ben de okura köleliğin nasıl göründüğünü değil de nasıl *hissettirdiğini* göstermek istedim.

Paul D. bir pasajda Sethe'ye şöyle diyor: "Bundan kimseye bahsetmedim, bazen şarkı gibi mırıldandım." Ona gem takmanın nasıl bir şey olduğunu anlatmaya çalışıyor, ancak sonra gemi taktığında kendisine gülümseyen bir horozdan bahsetmeye başlıyor: O kadar ucuz ve aşağılanmıştır ki günışığında fıçının üstünde oturan bir horoz kadar bile değeri yoktur. Başka kaynaklarım da vardı; tükürme arzusu, demir emme, vs. Fakat sonra neye *benzediğini* anlatarak okuru tecrübe etmesini istediğim şeyden, yani nasıl *hissettirdiğinden* uzaklaştırırım gibi geldi bana. Tarih sayfalarında bulabileceğiniz türden bir bilgidir bu. Sayfadan düşüverir ya da göze çarpar, atıfta bulunur. Tam orada, olguların kişiselleştiği, tarihsel gerçeklerin isimleri olan insanlara dönüştüğü yerdedir.

1 Bir kargo firması. (ç.n.)

Bir karakteri oluştururken tamamen hayal gücünüzden mi besleniyorsunuz?

Tanıdığım kimseyi kullanmam. Sanırım *En Mavi Göz*'ün belli yerlerinde annemin bazı hareketlerini ve konuşmalarını, biraz da coğrafya kullandım. Ondan beridir hiç yapmadım. Bu konuda gerçekten dikkatliyim. Yazdıklarım asla birine dayanmaz. Çoğu yazar yapar, ama ben yapmıyorum.

Neden peki?

Sanatçılarda oluşan bir his vardır –fotoğrafçılarda diğerlerinden daha çok olur, bir de yazarlarda– şeytan gibi davrandıklarını hissederler... Canlı kanlı bir şeyi alıp onu kendi emelleri için kullanma durumudur bu. Ağaçlarla, kelebeklerle ya da insanlarla yapılabilir. Başkalarının hayatını vakumlayarak kendiniz için küçük bir hayat oluşturmak ciddi bir meseledir ve hem manevi hem de ahlaki sonuçları vardır.

Roman kurgularken karakterlerimin tamamen kurgulanmış insanlar olması en zekice, en rahat ve en heyecan verici şeydir benim için. İşin heyecanı biraz da buradadır. Eğer başka birine dayanıyorlarsa bu komik bir açıdan telif hakkı ihlaline girer. Adamın hayatı kendisinindir, patenti ona aittir. Kurguya kurban gitmemesi gerekir.

Karakterlerinizin kontrolünüz dışında sizden uzaklaştığını hissediyor musunuz hiç?

Onları kontrolüm altına alıyorum. Çok dikkatli bir şekilde hayal ediyorum. Haklarında bilinmesi gereken her şeyi biliyormuşum gibi hissediyorum, hatta yazmadığım şeyleri bile –saçlarını nasıl böldükleri gibi. Hayalet gibidirler. Akıllarında kendilerinden başka hiçbir şey olmaz ve kendilerinden başka hiçbir şeyle ilgilenmezler. Bu yüzden kitabınızı onların yaz-

masına izin veremezsiniz. Bunun yaşandığına şahit olduğum kitaplar da okudum, romancı tamamen bir karakterin kontrolü altına girdiğinde olabilir. Demek istediğim, bunu yapamazsınız. Eğer bu insanlar kitap yazabilselerdi yazarlardı, ama yazamazlar. *Siz* yazabilirsiniz. Bu yüzden onlara, "Çenenizi kapayın ve beni rahat bırakın, bu benim işim," demelisiniz.

Karakterlerinizden birine hiç "Kapa çeneni!" demek zorunda kaldınız mı?

Pilate'ye dedim. Bu yüzden pek fazla konuşmaz. Şu iki çocukla uzunca bir konuşması var ve arada sırada bir şeyler söylüyor, ama diğer insanlarınki gibi diyalogları yok. Bunu yapmak zorundaydım, aksi takdirde herkesi bastıracaktı. Acayip derecede ilgi çekiyordu; karakterler bunu bir nebze başarabilir. Buna dur demem lazımdı. Sonuçta benim kitabım; adı "Pilate" değil.

Pilate çok güçlü bir karakter. Bana öyle geliyor ki kitaplarınızdaki kadınlar erkeklerden neredeyse her zaman daha güçlü ve cesur oluyor. Bunun nedeni nedir?

Bu doğru değil, ama birçok kişiden aynı şeyi duydum. Sanırım kadınlardan beklentimiz çok düşük. Bir kadın otuz gün boyunca ayakta kalabilirse herkes, "Vay be! Ne cesaret!" diyor. Hatta birisi Sethe'nin çok güçlü olduğunu ima edip insandan öte heybetli bir kadın olduğunu yazmıştı. Fakat kitabın sonunda kafasını bile zor döndürebiliyor. Yorgunluktan bitap düşmüş, yemek bile yiyemiyor. Bunun neresi güç?

Belki de okurlar, Sevilen'in boğazını keserek Sethe'in çok zor bir karar verdiğini düşündükleri için bu yorumu yapıyorlardır. Belki bunun güçlü olmak olduğunu düşünüyorlardır. Bazılarına göre bu sadece kötü bir davranıştır.

Sevilen'in bunu o kadar da güçlü bir davranış olarak görmediği kesin. Ona göre bu cinnetti. "Benim için ölümün daha hayırlı olacağını nereden biliyorsun? Sen hiç ölmedin ki! Nereden bilebilirsin?" sözleri de düşüncelerini daha iyi açıklıyor. Ama bana kalırsa Paul D., Son, Stamp Paid, hatta Guitar bile aynı zorlukta kararlar alıyor; hepsi prensip sahibi. Bence cevap vermeyen ya da zayıf silahlar kullanan kadınlara çok alışmışız.

Nedir bu zayıf silahlar?

Dırdır. Zehir. Dedikodu. Yüzleşmek yerine sinsi sinsi dolanmak.

Diğer kadınlarla sıkı dostlukları olan kadınlar hakkında çok az kitap var gibi. Sizce bunun nedeni nedir?

Çünkü itibarsız bir dostluk olarak görülüyor. *Sula*'yı yazarken kadınların büyük bir kısmı için kadın bir arkadaşın ikincil bir ilişki olarak görüldüğü izlenimi altındaydım. Bir erkekle bir kadının ilişkisi birincil öneme sahipti. Kadınların kendi arkadaşları ise erkek olmadığı zamanlarda ikincil ilişki olarak ortaya çıkıyordu. Bu sebeple kadın karakterleri sevmeyen ve erkekleri tercih eden bir sürü kadın var. Bize birbirimizi sevmeyi öğretmeliydiler. *Ms.* dergisi birbirimizden şikâyet etmeyi, nefreti, kavgayı ve erkeklerin bizi suçladığı gibi kendimizi suçlamayı (insanların yaptıkları üzerinde neyin baskın olduğuna tipik bir örnek) bırakmamız gerektiği ilkesi üzerine kuruldu. Bu çok ciddi bir eğitimdir. Edebiyatın çoğunluğu böyleyken, bir arada olan kadınları okuduğunuzda (lezbiyenlerden ya da Virginia Woolf'un eserlerindeki gibi lezbiyen görünümünde uzun soluklu ilişki yürütenlerden bahsetmiyorum) bu bir aradaki kadınları erkeklerin görüş şekli oluyor. Çoğu eserde genelde erkek kafalı bir bakış açısı –Henry James'in bazı karakterleri gibi– ya da erkekler hakkında konuşan kadınlar var ve bu

kadınlar tıpkı Jane Austen'ın eserlerindeki kız arkadaşlar gibi kimin eveleneceğinden, nasıl evleneceğinden, belki de damadın kaybedileceğinden ya da kızı isteyip istemediğinden falan konuşup dururlar. *Sula* 1971'de yayımlandığında birbiriyle dost olan ve sadece kendileri hakkında konuşan heteroseksüel kadınları konu almak bana çok radikal gelmişti... ama artık pek de öyle değil.

Gittikçe makul bir şey oluyor.

Evet, gittikçe de sıkıcı olacak. Çok fazla yapılınca da her zamanki gibi zıvanadan çıkacak.

Yazarlar cinsellik hakkında yazarken neden bu kadar zorlanıyor?

Cinsellik yazması zor bir konu, çünkü yeterince cazibeli değil. Onun hakkında yazmanın tek yolu çok fazla yazmamak. Okurun metne kendinden bir şey getirmesine izin vermek en iyisi. Hayranlık duyduğum yazarlardan biri cinsellik hakkında hep çok rahatsız edici bir şekilde yazıyor. Gereğinden fazla bilgi veriyor. Eğer "onun kıvrımları" diye konuşmaya başlarsanız bir müddet sonra kulağa jinekolog gibi gelirsiniz. Bu işi sadece Joyce kıvırabiliyordu. Bütün o yasak kelimeleri kullanıyordu. Mesela *kancık* demesi şok ediciydi. Yasak kelimeler kışkırtıcı olabilir. Fakat bir süre sonra onlar da uyarıcı olmaktan çıkıp monotonlaşıyor. Az olsun öz olsun. Bazı yazarlar bunu edepsiz laflarla başarabileceğini sanıyor. Kısa bir süre ve toy bir hayal için etkili olabilir, ancak bir müddet sonra o da yetmez. Sethe ve Paul D. birbirlerini ilk gördüklerinde yarım sayfada ilişkiyi aradan çıkartıyorlar, ki zaten pek de başarılı geçmiyor –çok hızlı olup bittiği için bundan utanıyorlar– ve orada uzanmış oldukları halde orada değillermiş, hatta hiç buluşmamışlarmış gibi davranmaya çalışıyorlar, ardından farklı düşüncelere

dalıyorlar ve düşünceleri birbirine girmeye başlıyor, bu yüzden de hangisinin ne düşündüğü anlaşılmıyor. Düşüncelerin birbirine girmesi bana göre taktiksel olarak vücut hatlarını anlatmamdan daha şehvetli bir şey.

Peki ya olay örgüsü? Nereye doğru yol aldığınızın daima farkında mısınız? Kitabı bitirmeden sonunu yazar mısınız?

Neyle ilgili olduğunu gerçekten biliyorsam o zaman son sahneyi yazabilirim. *Sevilen*'in sonunu daha kitabın çeyreğini tamamlamışken yazmıştım. *Jazz*'ın ve *Song of Solomon*'un sonlarını da çok önceden yazdım. Olay örgüsünde olmasını istediğim şey *nasıl* gerçekleştiğidir. Bir bakıma dedektif hikâyesi gibi. Kimin öldüğünü bilirsiniz ve kimin yaptığını öğrenmeye çalışırsınız. Çarpıcı unsurları ön plana çıkarırsınız ve okur olayın nasıl gerçekleştiğini öğrenme isteğiyle dolar. Kim, neden yapmıştır bunu? Okurun bu tarz sorular sorup durmasına yol açacak bir dil oluşturmaya zorlanırsınız. *Jazz*'da, daha önce *En Mavi Göz*'de de yaptığım gibi, tüm olay örgüsünü ilk sayfaya koydum. Aslında, ilk baskısında olay örgüsü kapaktaydı; böylece kitapçıdaki bir okur, kapağı okuyup kitabın neyle alakalı olduğunu anlayabilir ve isterse es geçip başka bir kitap alabilirdi. Bu, *Jazz* için uygun bir teknik gibi gelmişti; çünkü o kitabın, yani o üçlemenin olay örgüsünü bir parçanın melodisi olarak düşünmüştüm. Bir melodiyi takip etmek hoştur, anlatıcı her geri döndüğünde o melodiyi anımsamanın mutluluğunu yaşar. Asıl teşebbüs sanatı buydu benim için: Art arda o melodiye karşı yükselmek, onu başka bir açıdan da görmek, her seferinde yeniden görmek, ileri geri sarmak.

Keith Jarret, "Ol' Man River" şarkısını çaldığı zaman alınan haz ve tatmin daha çok melodinin kendisinde değil de öne çıkışını, gizlenişini, tamamen ortadan kayboluşunu ve yerine konulan şeyi fark etmekte saklı. Yani esas düzlemden çok onun etrafında Jarret'ın yarattığı yankılar, gölgeler, dönüşler ve çarklar etkili oluyor. Ben de *Jazz*'ın olay örgüsü için benzer bir şey yapmaya çalıştım. Hikâyenin bizi birinci sayfadan sona kadar taşıyan bir araç olmasını istedim; fakat alınacak hazzın da hikâyeden uzaklaşırken, ona geri gelirken ve sürekli dönmekte olan bir prizmaymış gibi etrafına, içine bakılırken hissedilmesini istedim.

Jazz'ın bu oyunbaz boyutu, sadece melodiyle ilgilenen, yani ne olup bittiğini ve bunu kimin neden yaptığını bilmek isteyen okurlar için büyük bir hayal kırıklığı yaratmış olabilir. Fakat bu cazımsı yapı benim için b planı değildi, kitabın var olma sebebi buydu. Anlatıcının olay örgüsünü açıklığa kavuşturduğu deneme yanılma süreci benim için hikâyeyi anlatmak kadar önemli ve heyecan vericiydi.

Sevilen'de de olay örgüsünü önceden açığa vuruyorsunuz.

Sevilen'deki olayın, yani çocuk katli gerçeğinin önceden bilinmesi, fakat ertelenerek gösterilmemesi bana önemli gelmişti. Okura tüm bilgileri ve yapılan hareketin sonuçlarını verdim, ama şiddetin kendisiyle ne kendimi ne de okuru boğmak istedim. Sethe'nin çocuğun boğazını kestiği cümleyi, yazım sürecinin çok çok sonlarına doğru yazdığımı hatırlıyorum. Masamdan kalkmış ve dışarıda uzunca bir süre dolaşmıştım –bahçede bir tur atıp geri döndüm ve ufak düzeltmeler yaptım, sonra birkaç kez daha dışarı çıkıp içeri girerek cümleyi tekrar tekrar düzelttim... Her düzelttiğimde en doğru şekilde oluyor

ya da bana öyle geliyordu, fakat sonra yerimde duramayıp yine dışarı çıkmak ve geri dönmek zorunda kalıyordum. Bana öyle geliyordu ki bu olay örtülmekle kalmayıp abartısız işlenmeliydi, çünkü eğer dil şiddetin kendisiyle yarışacak olsaydı bu tiksindirici ve pornografik olurdu.

Biçim belli ki sizin için çok önemli. Bu konu hakkında *Jazz*'la ilişkili olarak ne söyleyebilirsiniz?

Jazz'da bir müzisyenin yansıtacağı hisleri yansıtmak istedim, sanki vereceği daha çok şey varmış da size vermiyormuş gibi. Bir dizginleme, zapt etme alıştırması –orada olmadığı ya da birisi onu bitap düşürdüğü için değil de zenginlikten, tekrar yapılabileceğinden. Bu nerede duracağını bilme yetisi öğrenilen bir şey ve ben her zaman yapamıyorum. Dil, imgeler ve benzeri konularda tutumlu olmanın ne demek olduğunu tecrübe edecek kadar güven hissine, muhtemelen *Song of Solomon*'u yazdıktan sonra ancak erişebildim. *Jazz*'ı yazarken yapmacık ve yapay olanı doğaçlamayla harmanlamayı denediğimin oldukça bilincindeydim. Kendimi caz müzisyeni gibi hayal ettim –üretebilmek için, sanatını zahmetsiz ve incelikli gösterebilmek için durmadan egzersiz yapan biri gibi. Yazma sürecinin yapısal yönünün her zaman bilincindeydim ve bu sanat, sadece sürekli egzersiz yapıp biçimsel yapılarının farkında olmanın bir sonucu olarak doğal ve zarif görünür. Müsriflik lüksüne erişebilmek için tasarruf etmeye çabalamalısınız, israf edecek kadar sahip olduğunuz halde kendinizi dizginlediğinizi hissetmelisiniz, üstelik hiçbir şey israf etmeden. Kendinizi gereğinden fazla tatmin etmemelisiniz, tıka basa doymamalısınız. Sanat eserinin sonunda ortaya çıkan o tuhaf açlığı, o daha fazlasını arzulama hissini her zaman çok çok güçlü bulmuşumdur. Fakat aynı zamanda bir tatmin duygusu da

vardır; bir dahaki sefere illaki daha fazlasının olacağını bilirsiniz, çünkü sanatçı durmadan üretir.

Daha başka şeyler... içerikler, yapısal özellikler de var mı?

Bana kalırsa mesela göç bu ülkenin kültürel tarihinde önemli bir yere sahipti. Artık tüm bu şeylere karşı şüpheliyim –sanırım bu yüzden roman yazıyorum– fakat İç Savaş'tan sonra modern ve yeni bir şey gerçekleşti gibi geliyor bana. Tabii ki birçok şey değişti, ancak çağa damgasını vuran olay eski kölelerin mal olarak kullanılmasının reddedilmesiydi. Bu eski köleler bazen yörelerindeki pazar yerlerinde çalışırlar, fakat genellikle şehre göç ederek sıkıntılarından kaçmaya bakarlardı. Taşrada kendi sayılarınca yaşayan bu ikinci ve üçüncü nesil eski köleler için şehrin ne demek olduğunu düşündükçe büyüleniyordum. Onlara çok mükemmel ve heyecan verici geliyor olmalıydı, tam yaşanacak bir yer gibi.

Şehrin nasıl işlediğiyle ilgileniyordum. Sınıflar, gruplar, uluslar kendi çember ve bölgelerinde güvenle yaşarken aynı zamanda başka çemberler ve bölgeler olduğunu bilmenin gerilimini nasıl hissediyorlar, bu izdihamın içinde olmanın heyecanına ve cazibesine nasıl kapılıyorlardı. Bu ülkede müziğin nasıl değiştiğiyle ilgileniyordum. İlahiler, kilise şarkıları ve blues, köleliğe karşı bir tepki çeşidini temsil ediyor; adeta Yeraltı Demiryolu'nda yaşanan kaçış arzusunu şifreli bir şekilde dile getiriyordu.

Bir de kişisel hayatlarla alakadardım. İnsanlar birbirlerini nasıl seviyordu? Onlar için özgür olan şey neydi? O zamanlar, eski köleler şehre göçerken, yani kendilerini sıkıştıran, öldüren ve tekrar tekrar dışlayan şeyden kaçarken çok çok kısıtlayıcı bir alandaydılar. Fakat müziklerini dinlediğiniz zaman –cazın

ortaya çıkışı– aslında başka bir şeyden bahsettiklerini fark ediyorsunuz. Aşktan ve kaybetmekten bahsediyorlar. Fakat o şarkı sözlerinde öyle bir ihtişam, öyle bir kanaat var ki... hiç mutlu değiller –çünkü birileri daima terk ediyor– ama yine de sızlanmıyorlar. Sanki birini seçmenin, aşkı riske etmenin, duyguları riske etmenin, şehveti riske etmenin ve sonunda hepsini kaybetmenin trajedisi önemli değilmiş, çünkü kendi seçimleriymiş gibi. Kimi sevdiğine dair seçim yapmak çok çok önemli bir şeydi. Ve müzik insanın özgürlüğü muhasebe edebildiği bir yer olarak aşk düşüncesini kuvvetlendiriyordu.

Tabii, bütün yeni müzikler gibi caz da şeytani müzik olarak algılandı. Fazla şehvetli ve kışkırtıcı falan bulundu. Fakat bazı siyahiler için caz, kendi bedenlerine sahip çıkmak anlamına geliyordu. Bir zamanlar bedenleri birilerinin malı olan, çocukken bile kölelik yapan ya da ana-babalarının köleliğini hatırlayan insanlar için bunun ne demek olduğunu tahmin edebiliyorsunuzdur. Blues ve caz insanın duygularının sahipliğini yansıtır. Bu yüzden de bolluk ve tekrar içindedir: Cazdaki trajedide bir haz vardır, adeta sanki mutlu bir son tüm büyüsünü, tadını kaçıracakmış gibi. Şimdilerde reklamcılar cazı televizyonda otantikliğin ve modernliğin dili olarak kullanıyor, "bana güven" mesajı vermek ve "havalı" görünmek için.

Günümüzde şehir, caz devrinde sahip olduğu heyecanlılığını hâlâ sürdürüyor –sadece artık bu heyecanı farklı bir tehlikeyle bağdaştırıyoruz. Evsizler için şarkılar söylüyor, bağırıyor ve panik yapıyoruz; sokaklarımızı geri istediğimizi söylüyoruz, fakat şehirli hissiyatımızı evsizlik farkındalığımızdan ve onunla uğraşmak için ürettiğimiz stratejilerden alıyoruz. Beklenmedik, yabancı, tuhaf ve vahşi şeylerle karşı karşıya gelip bu çarpışmalardan sağ çıkabilecek zırha, sipere, kararlılığa, güce, iradeye ve zekâya sahipmişiz gibi hissetmek, şehirde yaşama-

nın ne anlama geldiğinin içgüdüsel bir parçasıdır. İnsanlar evsizlikten "yakınırken" aslında onunla böbürleniyorlar: "New York'ta San Francisco'dakinden daha çok evsiz var. Hayır, hayır, hayır, San Francisco'daki evsizler daha çok. Hayır, sen asıl Detroit'e gitmedin." Neredeyse tahammül yarıştırıyor gibiyiz, ki bence evsizliği bu kadar kolay kabul etmemizin nedenlerinden biri de bu.

Yani şehir eski köleleri geçmişlerinden mi arındırdı?

Kısmen evet. Şehir onlar için tahrik ediciydi, çünkü unutkanlık vadediyordu. Bir özgürleşme, sizin deyiminizle geçmişten arınma, ihtimali sunuyordu. Fakat geçmiş sizi bağlayan ve boğan bir deli gömleği haline gelmemeliyse de tamamen akıldan da silinmemeli. İnsan onu gözden geçirmeli, test etmeli, karşısına almalı ve anlamalı ki ruhsat sahibi olmaktan öte bir özgürlüğe, gerçek bir yetişkinliğe ulaşabilsin. Eğer şehrin baştan çıkarıcılığına nüfuz ederseniz o zaman kendi geçmişinizle yüzleşmeniz mümkün olur –unutulması gerekenler unutulur, kullanışlı olanlar kullanılır– ve gerçek bir olgunluk mümkün kılınır.

Görsel imgeler çalışmanızı nasıl etkiliyor?

Song of Solomon'daki bir sahneyi anlatmakta güçlük çekiyordum... adamın biri bazı yükümlülüklerden ve kendinden kaçıyordu. Bir Edvard Munch tablosunu neredeyse birebir kullandım. Adam sokakta yürüyor ve onun olduğu tarafta kimse yok. Herkes sokağın öbür tarafında.

***Sevilen* gibi sepya tonlarındaki diğer yapıtlarınızdan bazılarına nazaran *Song of Solomon* çok renkli bir kitap.**

Bu kısmen, tarihsel açıdan kadınların, genellikle de siyahilerin çok parlak renkli kıyafetler giymeye bayıldıklarının bilincin-

de olarak yarattığım görsel manzarayla alakalı. Çoğu insan renkten korkar gerçi.

Neden?

Korkarlar işte. Bu kültürde hafif renkler şık kabul edilir. Medeni Batı insanı kan kırmızısı giysi ya da eşya almaz. Benim ifade ettiğimden çok daha derin bir anlamı olabilir. Fakat köle nüfusu var olan renkleri bile elde edemiyordu, çünkü köle kıyafeti giyiyordu, yani çul ve çuval bezinden yapma, çer çöp tarzı iş kıyafetleri. Onlar için renkli elbiseler lükstü; zengin ya da fakir kıyafeti olması mühim değildi... kırmızı ya da sarı bir elbiseleri olması yeterliydi. *Sevilen*'i renkten mahrum bıraktım ki böylece Sethe'nin cinnet geçirip kurdeleler ve fiyonklar alarak tıpkı çocukların renkli şeylerle oynadığı gibi kendini eğlendirdiği küçük anlar kalmış oldu sadece. Tüm bu renk davası köleliğin bu kadar uzun sürebilmesinin nedenidir. Bir mahkûm sınıfımız vardı da bunlar kendi kendilerine giyinip öyle görünmeye çalışıyorlardı gibi bir şey değil. Hayır, bu insanlar ten renkleri ve başka özellikleri yüzünden etiketleniyordu. Yani renk belirleyici bir işaretti. Baby Suggs renkleri hayal edip, "Bana birazcık lavanta getirin," diyor. Bir çeşit lüks gibiydi yani. Biz ise renklere ve görselliğe gömülmüş haldeyiz. Bu yüzden fazla renk vermek istemedim ki böylece insanlar o açlığı ve hazzı hissedebilsin. *Song of Solomon* gibi resimsel bir kitap tarzında yapmaya çalışsaydım bunu başaramazdım.

Kontrollü bir imge bulmanız gerektiğini söylerken bunu mu kastediyordunuz?

Bazen, evet. *Song of Solomon*'da resimsel yapmak istediğimden emin olduğum üç-dört yer vardı; açılışın ise kırmızı, beyaz ve mavi olmasını istedim. Ayrıca adamın bir bakıma "uçması" gerekeceğini de baştan biliyordum. *Song of Solomon*'da ilk

defa merkezde erkeğin olduğu bir anlatı tarzı benimsedim; onun bedeninde kendimi rahat hissetmeyi başarıp başaramayacağımdan pek emin değildim. Ona sırf dışarıdan bakıp yazabilirdim, ama bu sadece sezgilerime dayalı bir şey olurdu. Ona sadece bakabilmekle yetinmeyip nasıl hissettirmesi gerekiyorsa öyle hissetmeliydim. Bunu düşünmeye çalışırken de aklımda olan imge trendi. Önceki tüm kitaplarım kadın odaklıydı, dolayısıyla daha çok kendi mahallemden ve yakın çevremdendiler; bu ise dışarı çıkacaktı. Bu yüzden trenle ilgili bir hisse kapıldım... bir nevi hız alıyor ve dışarı çıkıyor adamın yaptığı gibi, sonra son sürat gidiyor; hızlanıyor ama frenlemiyor, süratle giderek sizi muallakta bırakıyor. İşte bu imge, kitabın yapısını benim için kontrol altında tuttu gerçi, ama ben bunu ne açıkça söyledim ne de ima ettim; işe yarıyorsa benim için sorun yok. Diğer kitaplarım sarmala benziyor, mesela *Sula*.

Jazz'ın kontrollü imgesini nasıl tanımlardınız?

Jazz çok karmaşıktı, çünkü birbiriyle zıt iki şeyi –ustalık ile doğaçlamayı– yeniden masaya yatırmak istedim; yani planlanmış ve üstünde düşünülmüş olduğu kadar uydurulmuşa da benzeyen, caz gibi bir sanat eseri. İmgeyi bir kitap olarak düşündüm. Fiziksel olarak bir kitap fakat aynı zamanda kendi kendini yazıyor. Kendini hayal ediyor. Konuşuyor. Ne yaptığının farkında. Düşünüp hayal ederken kendini izliyor. Bu bana ustalık ve doğaçlamanın bir kombinasyonu gibi geldi –plan yapıp çalışarak uydurabilmek. Ayrıca başarısız olmaya, hata yapmaya gönüllü olmak, –çünkü caz performanstır. Performans sergilerken hata yaparsınız ve yazarlar gibi dönüp üstünden geçme lüksünüz yoktur, o hatadan bir şeyler üretmeniz gerekir. Bunu yeterince iyi yaptığınız takdirde ise belki de o yanlışı yapmasaydınız hiç gidemeyeceğiniz bir

yere varmış olursunuz. Bu yüzden performans sergilerken bu hatayı yapmayı riske edebilmelisiniz. Dansçılar bunu hep yapar, tıpkı caz müzisyenleri gibi. *Jazz* kendi hikâyesini öngörüyor. Tabii hatalı tahminler yüzünden bazen yanılıyor. Tüm o karakterleri yeterince iyi hayal edemez, hatasını kabul eder ve karakterler caz müzisyenlerinin yaptığı gibi karşılık verir. Kendi uydurduğu karakterleri dinlemelidir ki onlardan bir şeyler öğrenebilsin. Hayatımda yaptığım en girift şeydi bu; oysa sadece caz devrinde yaşadığının farkında olmayan insanlar hakkında çok basit bir hikâye anlatmayı ve bunu o kelimeyi hiç kullanmadan yapmayı istiyordum.

Bunu yapısal olarak başarmanın bir yolu da her kitap boyunca farklı birçok sesi konuşturmak olurdu. Neden bu şekilde yapıyorsunuz?

Tümleyici bir bakış açısı oluşturmamak önemli. Amerikan edebiyatında aşırı tümlenmiş bir haldeyiz –sanki sadece tek çeşit varmış gibi. Biz hep aynı şekilde davranan, birbirinden ayırt edilemez bir insan topluluğu değiliz.

***Tümlenmiş* derken bunu mu kastediyorsunuz?**

Evet. Bizim yerimize konuşan başka birinin tanımlayıcı ya da otoriter bakış açısı. Tekillik yok, çeşitlilik yok. Her biri diğerinden son derece farklı olan tüm seslere bir şans vermeye çalıştım. Çünkü Afro-Amerikan kültürde beni etkileyen şey çeşitliliktir. Çağdaş müzikte çoğunlukla herkesin sesi birbirine benziyor. Fakat siyahi müziği düşündüğünüzde Duke Ellington ile Sidney Bechet ya da Satchmo ile Miles Davis arasındaki farkı hissedersiniz. Birbirlerine hiç benzemezler, ama hepsinin siyahi sanatçılar olduğunu bilirsiniz, çünkü o kalite artık her neyse size, "Tabii ya! Afro-Amerikan müzik geleneği denen şeyin bir parçası bu," dedirtir. Hiçbir siyahi

kadın popüler şarkıcı, caz şarkıcısı, blues şarkıcısı yoktur ki sesi bir diğerine benzesin. Billie Holiday'in şarkı söyleyişi Aretha'nınkine, Nina'nınkine, Sarah'ınkine, hiçbirininkine benzemez. Çok güçlü bir şekilde birbirlerinden ayrılırlar. Zira onlar da biliyor ki eğer başka birine benzeselerdi muhtemelen şarkıcı olamazlardı. Mesela Ella Fitzgerald gibi şarkı söyleyen biri çıkagelse, "Bundan zaten bir tane var," diyeceklerdi... Bu kadınların nasıl da böylesi belirgin ve kendilerine has imajları olduğuna şaşırıyorum. Ben de öyle yazabilmek isterdim. Tamamen bana has, ama yine de öncelikle Afro-Amerikan geleneklerine uygun, sonra da tüm bu edebiyat denen şeyin içine sığan romanlar yazmak isterdim.

Öncelikle Afro-Amerikan mı?

Evet.

Edebiyatın tümünden daha mı önemli?

Gayet tabii.

Neden?

Daha zengin. Daha karmaşık kökleri var. Uçlara daha yakın olan bir şeyden besleniyor, çok çok daha modern. İnsani bir geleceği var.

Afro-Amerikan bir yazar olarak tanınmak yerine edebiyatın önemli bir figürü olarak anılmak istemez misiniz?

Yaptığım işin Afro-Amerikan olması benim için çok önemli; eğer farklı ve daha geniş bir havuzda özümsenirse çok daha iyi. Ama benden bunu yapmam *istenmemeli*. Joyce'tan böyle bir şey istenmedi. Tolstoy'dan da istenmedi. Demek istediğim, hepsi Rus, Fransız, İrlandalı ya da Katolik gibi farklı köklere sahip ve köklerine bağlı kalarak yazıyorlar, ben de öyleyim.

Ama işte ne var ki benim kimliğim Afro-Amerikan; Katolik ya da Ortabatılı da olabilir. Bunlar da beni tanımlıyor ve hepsi önemli.

İnsanlar neden böyle bir şey istiyor sizce, neden anlayabileceğimiz şeyler yazmıyorsunuz? Batılı tarzda tipik doğrusal ve kronolojik şekilde yazmayarak onları tehdit mi ediyorsunuz?

Bunu kastettiklerini sanmıyorum. Kastettikleri şey şu: "Beyaz insanlar hakkında bir kitap yazacak mısın hiç?" Onlar için bu belki de bir çeşit iltifat gibi. Diyorlar ki, "Gayet güzel yazıyorsun, benim hakkımda yazmana bile izin verebilirim." Bunu başka kimseye söyleyemezler. Yani, düşünsenize, ben André Gide'e gidip, "İyi güzel de ne zaman ciddileşip siyahi insanlar hakkında yazmaya başlayacaksın?" diyebilir miydim? Bu soruya nasıl cevap vereceğini bilemezdi bence. Tıpkı benim de bilemediğim gibi. Muhtemelen, "Nasıl yani? İstersem yazarım," ya da "Sen kimsin ki?" derdi. Bu sorunun altındaki şey şu: Bir merkez var ve bu merkez beyaz; bir de işte bölgesel siyahiler, Asyalılar ya da diğer marjinal insan toplulukları var. Bu soru sadece merkezden sorulabilir. Bill Moyers bana bu ne-zaman-yazacaksın sorusunu televizyonda sordu. Ben de sadece, "Belki bir gün..." dedim. Ama ona, "Bu soruyu sadece merkezden sorabilirsin, biliyorsun değil mi?" diyemedim. Dünyanın merkezi! Yani, adam beyaz bir erkek. Oturmuş marjinal bir insana, "Ne zaman merkeze geleceksin, ne zaman beyazlar hakkında yazacaksın?" diye soruyor. "Bill, bunu neden soruyorsun?" diyemem ki. "Bu soru mantıklı kabul edildiği müddetçe yazmayacağım, yazamam," da diyemem. Mesele şu ki patronluk taslıyor; diyor ki, "Yeterince iyi yazıyorsun, istersen artık merkeze gelebilirsin. Kıyıda köşede durmana gerek yok." Ben de diyorum ki, "Sağ ol ama ben böyle kıyıda köşede iyiyim. Merkez beni arasın dursun."

Belki yanlış bir sav, ama tümüyle değil. Artık devler liginde olduğunu düşündüklerimiz için doğru olduğuna eminim. Joyce buna iyi bir örnek. Oradan oraya dolaşıp durdu, ama nerede olursa olsun İrlanda hakkında yazdı, nerede olduğuna aldırmadı. Eminim insanlar ona, "Neden?" diye sormuştur. Belki bir Fransız çıkıp, "Paris hakkında ne zaman yazacaksın?" demiştir.

Joyce'un en beğendiğiniz yanı nedir?

Belli ironi ve mizah öğelerinin nasıl yolculuk ettiğine hayret ediyorum. Joyce bazen acayip komiktir. Lisansüstü okulumdan sonra *Finnegan'ın Vahı*'nı okudum, hem de hiç yardım almadan okumanın şansına eriştim. Doğru okuyabildim mi emin değilim, ama çok komikti. Durmaksızın güldüm. Bütün hikâye boyunca neler olup bittiği hakkında hiçbir fikrim yoktu ama umursamadım, çünkü not almayacaktım. Bence herkesin hâlâ Shakespeare'den zevk alıyor olmasının nedeni Shakespeare'in hiç edebî eleştirmeninin olmamasıydı. Yapıp geçiyordu ve sahneye bir şeyler fırlatan insanlardan başka eleştiri almıyordu. İstediğini yapabilirdi.

Eğer eleştirilseydi sizce daha az mı çalışırdı?

Yani, umurunda olacaktıysa çok bilinçli davranırdı. Sürdürmesi zor bir tutum bu, umurunda değilmiş gibi yapmak, okumuyormuş gibi davranmak.

Siz eleştirilerinizi okuyor musunuz?

Her şeyi okuyorum.

Gerçekten mi? Çok ciddi görünüyorsunuz?

Benim hakkımda yazılmış gördüğüm her şeyi okurum.

Neden peki?

Neler olup bittiğini bilmem lazım.

Nasıl karşılandığınızı mı görmek istiyorsunuz?

Hayır, hayır. Benimle ya da eserlerimle ilgili bir şey değil, neler olup bittiğiyle ilgili. Kadınların ya da Afro-Amerikalıların eserleri hakkında neler olup bittiği, çağdaş edebiyatta neler olduğu konusunda bir şeyler bilmem gerek. Sonuçta edebiyat dersi veriyorum. Bu yüzden öğretmeme yardımcı olacak her türlü bilgiyi okuyorum.

Sizi Gabriel Garcia Marquez gibi büyülü gerçekçilerle kıyaslamalarına şaşırıyor musunuz?

Evet, eskiden şaşırırdım. Benim için hiçbir anlam ifade etmiyor. Okullar benim için sadece edebiyat dersi verdiğim zaman önemlidir. Burada koca bir yığın boş sarı sayfayla otururken benim için hiçbir anlamı yok... Ne diyebilirim ki? Ben mi büyülü gerçekçiyim? Herkesin meselesi kendi biçimini yaratır sonuçta.

Lisans öğrencilerine neden ders veriyorsunuz?

Princeton'da lisans öğrencilerine gerçekten değer veriyorlar, bu güzel bir şey çünkü birçok üniversitede sadece lisansüstü bölümlere ya da profesyonel araştırma departmanlarına önem veriliyor. Princeton'ın tutumu hoşuma gidiyor. Kendi çocuklarım için de aynı şeyi isterdim. Birinci ve ikinci sınıf öğrencilerine dekor ya da oyun alanı muamelesi yapılması, lisansüstü öğrencilerin nasıl öğreteceklerini öğrendikleri bir tuvalmiş gibi davranılmaları hoşuma gitmiyor. En iyi eğitime onların ihtiyacı var. Her zaman devlet okullarında en iyi edebiyatın okutulması gerektiğini düşünmüşümdür. İyileştirici

ya da geliştirici sınıf dedikleri her türlü sınıfa daima *Kral Oedipus* öğretiyorum. O öğrencilerin o sınıflarda olmasının sebebi ölesiye sıkılmış olmaları; bu yüzden onlara sıkıcı şeyler veremezsiniz. Onların ilgisini çekecek en iyi şeyleri vermek zorundasınız.

Oğullarınızdan biri müzisyen. Siz hiç müzikle uğraştınız mı, hiç piyano çaldınız mı?

Hayır, ama çok yetenekli müzisyenlerin olduğu bir aileden geliyorum. Çok yetenekliden kastım çoğu müzik okumayı bilmiyordu, ancak duydukları her şeyi çalabiliyorlardı... hem de anında. Bizi müzik derslerine gönderdiler, benle kız kardeşimi. Kendilerinin doğal yollardan öğrendikleri şeyi öğrenmem için beni derse gönderiyorlardı. Yetersiz ve geri zekâlı olduğumu düşündüm. Aslında müzik okumayı öğrenmenin daha iyi olabileceğini, yani bunun kötü bir şey değil, iyi bir şey olduğunu bana açıklamamışlardı. Ben de bizim bir çeşit topal insanlar falan olduğumuzu, onlar ayağa kalkıp gayet doğal bir şekilde yürürken bizim yürümek için ders aldığımızı sanıyordum.

Yazar olmanın bir eğitimi olduğunu düşünüyor musunuz? Mesela okumak?

Bunun sadece sınırlı bir değeri var.

Dünyayı dolaşmak? Sosyoloji, tarih dersleri almak?

Ya da evde oturmak... Bir yere gitmeleri gerektiğini düşünmüyorum.

Bazı insanlar, "Hayatımı yaşamadan, tecrübe kazanmadan kitap yazamam," diyor.

Olabilir, belki de yazamazlar. Ama bir de hiçbir yere gitmedikleri halde hayal edenlere bakın. Thomas Mann. Galiba birkaç ufak seyahati oldu... Sanırım bu tarz bir hayal gücüne ya sahipsinizdir ya da edinirsiniz. Bazen bir teşvike ihtiyaç duyarsınız. Fakat ben teşvik edilmek için hiçbir yere gitmem. Hiçbir yere gitmek istemem. Sadece bir yere oturabilirsem mutlu olurum. "Yazmadan önce gidip bir şey yapmam lazım," diyenlere güvenesim gelmiyor. Biliyorsunuz, ben otobiyografik bir şekilde yazmıyorum. Bir kere, gerçek hayattan insanlarla roman öğesi olarak ilgilenmiyorum, buna kendim de dâhilim. Eğer Margaret Garner gibi tarihsel bir figür hakkında yazıyorsam onunla ilgili hiçbir fikrim olmaz. Bildiklerim onunla yapılan iki röportajdan okuyup öğrendiklerimdir. "Bu sıra dışı değil mi?" diyorlar. Köleliğin korkunçluğundan kaçıp Cincinnati'ye sığınan, ama deli olmayan bir kadından bahsediyoruz. Çocuğunu öldürmüş olsa da cinnet geçirmiş değildi. Bilakis çok sakindi; "Yine olsa yine yaparım," diyordu. Hayal gücümü ateşlemek için bu kadarı yeter de artardı bile.

Çok ses getiren bir davaydı.

Öyleydi. Gerçek hayatı, romanda sadeleştirildiğinden çok çok daha berbattı, ama bilinmesi gereken her şeyi öğrenmiş olsaydım o kitabı asla yazmazdım. Bitirilirdi, ama orada benim bir yerim olmazdı. Çoktan pişirilmiş bir yemek tarifi gibi olurdu. İşte buyurun. Siz zaten bu insansınız. Neden sizden çalayım ki? Bunu sevmiyorum. Benim asıl sevdiğim şey yaratma süreci. Karakterleri bir bukleden yola çıkarak tam teşekküllü bir insan haline getirmeyi seviyorum.

Hiç öfkeden ya da başka bir duygudan yazdığınız oluyor mu?

Hayır. Öfke çok yoğun, ama minik bir duygudur, bilirsiniz. Fazla sürmez. Hiçbir şey kazandırmaz. Yaratıcı değildir... en azından benim için. Yani bu kitapları yazmak en az üç yılımı aldı.

Öfkeli kalmak için çok uzun bir süre.

Evet. Böyle şeylere güvenmem zaten. Bu küçük gelip geçici duygulardan hoşlanmam, "Yalnızım," falan gibi, *offf*, Tanrım... Bu tarz duyguları yakıt olarak kullanmayı sevmem. Yani, hissederim ama...

...iyi bir ilham perisi değiller?

Hayır, ayrıca eğer zihniniz her ruh halinize uydurabileceğiniz soğukkanlı düşüncelerle meşgul olmazsa hiçbir değeri yoktur. Çok çok soğukkanlı olmalı. Soğuk ya da en azından serinkanlı. Zihniniz. Elde olan tek şey bu.

ORHAN PAMUK

Orhan Pamuk, 1952 yılında İstanbul'da doğdu ve hâlâ orda yaşıyor. Ailesi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında demiryolu inşaatından servet kazanmış ve Pamuk, şehrin elit kesiminin çocuklarının laik ve Batılı tarzda bir eğitim aldığı Robert Koleji'ne gitmiş. İlk gençlik yıllarında görsel sanatlara karşı bir tutku beslemiş, fakat mimarlık okumak için üniversiteye girince yazmak istediğine karar vermiş. Kendisi şu an Türkiye'nin en çok okunan yazarı.

İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* 1982'de yayımlandı; bunu *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985/1991'de İngilizce çevirisi), *Kara Kitap* (1990/1994) ve *Yeni Hayat* (1994/1997) romanları izledi. Pamuk, on altıncı yüzyıl İstanbul'unda geçen ve çoksesli bir anlatıma sahip cinai romanı *Benim Adım Kırmızı* (1998/2001) ile 2003 yılında Uluslararası IMPAC Dublin Edebiyat Ödülü'ne layık görüldü. Roman kurgusunu merkeze alan temalar işliyor: Doğu ile Batı'yı birbirine bağlayan bir ülkede kimlik karmaşası, kardeş rekabeti, insanların çift yaratılmış olması, güzelliğin ve özgünlüğün değeri, kültürel etkilenme endişesi. Dinî ve siyasi radikalizme odaklanan *Kar* (2002/2004) ise günümüz Türkiyesi'nde siyasi aşırılığı ele alan ilk kitabıydı ve yurt içinde fikir ayrılıklarına yol açsa da yurt dışında geçer not aldı. Pamuk'un en son kitabı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003/2005) de hem kendisinin –çocukluğunun ve gençliğinin– hem de geldiği yerin çifte portresi.

Orhan Pamuk'la yapılan bu röportaj Londra'da gerçekleşen iki ayrı görüşme ile yazışmalar neticesinde oluştu. İlk konuşmamızı *Kar* romanının Mayıs 2004'teki İngiltere basımı esnasında yaptık. Görüşme için özel bir oda ayarlanmıştı –otel bodrumunda, floresan ışığı altında, klima gürültülü umumi bir alan. Pamuk, koyu renk kumaş pantolon ve açık mavi bir gömlek üzerine siyah bir kadife ceket giymiş olarak geldi ve "Burada ölsek kimsenin ruhu duymaz," şeklinde bir yorum yaptı. Bunun üzerine geri dönüp otel lobisinde konforlu, sakin bir köşeye geçtik ve sadece tavuklu sandviçle kahve için ara vermek suretiyle üç saat boyunca konuştuk.

Nisan 2005'te, Pamuk *İstanbul* kitabının yayımlanacağı dönemde Londra'ya geri döndü ve yine otel lobisinin aynı köşesine geçip iki saat boyunca konuştuk. İlk başta, haklı olarak, oldukça gergin görünüyordu. İki ay kadar önce İsviçre gazetesi *Der Tages-Anzeiger*'e verdiği röportajda, "Bu topraklarda otuz bin Kürt ve bir milyon Ermeni öldürüldü, ama bunu benden başka kimse söylemeye cüret edemiyor," demişti. Bu ifade milliyetçi Türk basınında Pamuk'a karşı acımasız bir kampanya başlamasına neden oldu. Sonuç olarak, Türk hükümeti 1915'te Ermenilere yapılan soykırım odaklı kıyımı inkâr etmekte diretiyor ve sürmekte olan Kürt çatışmasına ilişkin tartışmaları ciddi bir şekilde kısıtlayan yasalar koyuyor. Pamuk gündemden düşmesi umuduyla bu anlaşmazlığı kamuoyu önünde ele almayı reddetti. Fakat İsviçre gazetesindeki sözleri Ağustos ayında Pamuk'un Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesi uyarınca Türk kimliğini "aleni bir şekilde aşağılamaktan" suçlanmasıyla sonuçlandı –bu, üç yıla kadar hapis cezası olan bir suçtu. Davası hakkında uluslararası basında çıkan şiddetli karşıtlığa ve Avrupa Parlamentosu ile Uluslararası PEN üyeleri tarafından Türk hükümetine yapılan

kuvvetli protestoya rağmen derginin elinizdeki bu sayısının baskıya gittiği Kasım ortasında Pamuk hâlâ 16 Aralık 2005'te yargılanmayı bekliyordu.

Ángel Gurría-Quintana, 2005



Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* defterlerinden iki sayfa.



Röportaj verirken nasıl hissediyorsunuz?

Bazen geriliyorum, çünkü bir amacı olmayan belli sorulara aptal cevaplar verdiğim oluyor. İngilizcede olduğu kadar Türkçede de oluyor bu. Türkçeyi kötü konuşuyorum ve saçma cümleler sarf ediyorum. Türkiye'de kitaplarımdan çok röportajlarım yüzünden saldırıya uğradım. Oradaki siyasi polemikçiler ve köşe yazarları roman okumuyor.

Kitaplarınıza Avrupa'dan ve ABD'den genel olarak olumlu tepkiler aldınız. Türkiye'de eleştirel olarak nasıl karşılanıyorsunuz?

İyi yıllar artık geride kaldı. İlk kitaplarımı yayımladığım zaman bir önceki yazar jenerasyonu ortadan kayboluyordu, dolayısıyla yeni bir yazar olduğum için hoş karşılandım.

Bir önceki jenerasyon derken aklınızda kimler var?

Toplumsal bir sorumluluk hisseden, edebiyatın ahlaka ve siyasete hizmet ettiğini düşünen yazarlardan bahsediyorum. Onlar dümdüz realisttiler, deneysel değildiler. Birçok fakir ülkenin yazarı gibi yeteneklerini kendi uluslarına hizmet etmeye çalışarak heba ettiler. Ben onlar gibi olmak istemedim, zira gençliğimde bile Faulkner'dan, Wirginia Woolf'tan, Proust'tan zevk alıyordum; hiçbir zaman Steinbeck ya da Gorky gibi toplumsal realist modellere özenmedim. Altmışlar ve yetmişlerde

üretilen edebiyat artık demode oluyordu, bu yüzden yeni nesil bir yazar olarak beni beğeniyle karşıladılar.

Kitaplarımın Türkiye'deki kimsenin hayal bile edemeyeceği sayıda satmaya başladığı doksanlı yılların ortalarından sonra Türk basını ve entelektüelleriyle geçirdiğim balayı yılları sona erdi. O andan itibaren gelen eleştirel yaklaşımlar, kitaplarımın içeriğinden ziyade çoğunlukla şöhret ve satış odaklı tepkilerdi. Şimdi de, maalesef, siyasi söylemlerim yüzünden adım kötüye çıktı –ki dediklerimin çoğu Türk milliyetçi gazeteciler tarafından beni olduğumdan daha radikal ve siyasi açıdan daha ahmak göstermek için uluslararası çaptaki röportajlardan seçilip arsızca manipüle edildi.

Yani popülerliğinize karşı düşmanca bir tavır vardı?

Şahsi kanaatim bunun satış rakamlarıma ve politik söylemlerime verilen bir çeşit ceza olduğu yönünde. Ama böyle deyip durmak da istemiyorum, çünkü savunma yapıyormuşum gibi oluyor. Belki de tabloyu bütünüyle yanlış yorumluyorumdur.

Nerede yazıyorsunuz?

Uyuduğunuz ya da eşinizle yaşadığınız yerin yazdığınız yerden ayrı olması gerektiğini düşünmüşümdür hep. Ev içindeki günlük detaylar bir şekilde hayal gücünü öldürüyor. İçimdeki şeytanı öldürüyorlar. Uysal ev hali alışkanlıkları, hayal gücünün çalışmak için ihtiyaç duyduğu öbür-dünya arzusunu köreltiyor. Bu yüzden yıllarca evin dışında çalışmak için bir ofisim ya da küçük bir yerim oldu. Her zaman farklı dairelerim vardı.

Fakat bir keresinde eski karım Colombia Üniversitesi'nde doktorasını yaparken ABD'de yarım sömestrlik bir dönem geçirdim. Evli öğrencilerin kaldığı bir dairede kalıyorduk ve

orada fazladan yer yoktu, bu yüzden aynı yerde uyuyup yazmak zorunda kalmıştım. Her tarafta aile hayatının izleri vardı. Bu beni mutsuz ediyordu. Sabahları tıpkı işe giden adamlar gibi karıma, "Görüşürüz," derdim. Evden çıkıp birkaç sokak dolaşır ve ofisine varan biri gibi geri gelirdim.

On yıl önce Boğaz'a nazır, eski İstanbul manzaralı bir daire buldum. Belki de İstanbul'daki en iyi manzaralardan birine sahip. Yaşadığım yerden yirmi beş dakikalık bir yürüme mesafesinde. İçi kitaplarla dolu ve çalışma masam manzaraya bakıyor. Her gün ortalama on saatimi orada geçiriyorum.

Günde on saat mi?

Evet, çok çalışkanımdır. Severim. Hırslı olduğumu da söylerler, haklılık payı yok değil sanırım. Fakat yaptığım şeye âşığım. Oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi masamda oturmaktan zevk alıyorum. Bir iş bu sonuçta, ama içinde eğlence ve oyun da var.

***Kar*'ın anlatıcısı, adaşınız Orhan kendini her gün aynı saatte işe oturan bir kâtip olarak tanımlıyor. Siz de yazma konusunda aynı disipline sahip misiniz?**

Romancının doğasındaki kâtipliği vurguluyordum, buna karşılık şairlik Türkiye'de son derece prestijli bir geleneğe sahip. Şair olmak popüler ve saygın bir şey. Osmanlı sultanlarının ve devlet adamlarının çoğu şairdi. Fakat günümüzde anladığımız tarzda şairler değil. Yüzyıllar boyunca şairlik kendini entelektüel olarak kanıtlamanın bir yoluydu. Bu insanların çoğu şiirlerini divan adı verilen yazma eserlerde toplardı. Aslında Osmanlı saltanat şiirine divan şiiri denir. Osmanlı devlet büyüklerinin yarısı divan yayımlamıştır. Bir şeyleri birçok kural ve ritüel çerçevesinde sofistike ve aydın bir şekilde yazmanın

yoluydu bu. Çok basmakalıp ve çok tekrarcı. Batılı fikirler Türkiye'ye geldikten sonra bu miras, hakikat için yanıp tutuşan modern ve romantik şair anlayışıyla birleşti. Bu da şair saygınlığına ekstra ağırlık yüklemiş oldu. Diğer taraftan, bir romancı ise esasen sabrıyla mesafe kat eden kişidir; tıpkı bir karınca gibi, yavaşça. Bir romancı bizi şeytani ve romantik tasavvuruyla değil, sabrıyla etkiler.

Hiç şiir yazdınız mı?

Bu bana çok sık soruluyor. On sekiz yaşımdayken yazmıştım ve bazı şiirlerim Türkiye'de yayımlandı, ama sonra bıraktım. Açıklamam da şu ki bir şairin, Tanrı'nın dile geldiği kimse olduğunu anladım. Yani içinize şiir kaçmış olması lazım. Şiir kanalında şansımı denedim, fakat bir müddet sonra Tanrı'nın benimle konuşmadığını fark ettim. Bu beni üzmüştü, ben de "Eğer Tanrı benimle konuşsaydı ne derdi?" diye hayal etmeye çalıştım. Bunun cevabını bulmaya çalışırken çok titiz ve aheste bir şekilde yazmaya başladım. İşte bu düzyazıdır, roman yazımıdır. Böylece kâtip gibi çalıştım. Bazı diğer yazarlar bu ifadeyi biraz aşağılayıcı bulur. Ama ben kabul ediyorum, kâtip gibi çalışıyorum.

Düzyazı yazmanın sizin için zamanla daha kolay hale geldiğini söyleyebilir misiniz?

Maalesef hayır. Bazen karakterimin bir odaya girmesi gerektiğini hissederim, ama yine de odaya girmesini nasıl sağlayacağımı bilemem. Belki özgüvenim biraz daha artmıştır ki bunun da bazen hiç yararı dokunmaz çünkü bu durumda deneysel davranmıyorsun, sadece kaleminin ucuna gelenleri yazıyorsun demektir. Son otuz yıldır roman yazıyorum, dolayısıyla biraz geliştiğimi düşünmem gerek. Fakat yine de bazen hâlâ hiç olmayacağını düşündüğüm bir çıkmaza saplanıp kalıyorum. Bir

karakter odaya giremiyor ve ben ne yapacağımı bilmiyorum. Hâlâ! Otuz yıldan sonra.

Bir kitabın bölümlere ayrılması düşünme tarzım açısından çok önemli. Bir roman yazarken, eğer olay örgüsünü baştan biliyorsam –ki çoğu zaman bilirim– onu bölümlere ayırırım ve her bir bölümde olmasını istediğim şeylerin detaylarını düşünüp bulurum. İllaki ilk bölümden başlayıp geri kalanını da sırayla yazmam gerekmez. Tıkandığım zaman bu benim için ölüm değildir, ilgimi ne çekerse oradan devam ederim. Mesela ilk bölümden beşinci bölüme kadar yazarım, sonra sıkılmaya başlarsam on beşinci bölüme geçip oradan devam ederim.

Yani daha en baştan bütün kitabın haritasını çıkardığınızı mı söylüyorsunuz?

Hepsinin. Örneğin *Benim Adım Kırmızı*'da bir sürü karakter var ve her bir karakter için belli sayıda bölüm belirledim. Yazarken bazen karakterlerden biri "olarak" devam etmek istiyordum. Dolayısıyla Şeküre'nin bölümlerinden birini, mesela yedinci bölümü yazmayı bitirince on birinci bölüme atlıyor ve yine o oluyordum. Şeküre olmayı seviyordum. Bir karakterden ya da personadan diğerine atlamak can sıkıcı olabilir.

Fakat son bölümü her zaman en son yazarım. Orası kesin. Kendimi tahrik etmeyi, sonun nasıl olması gerektiğini sorgulamayı seviyorum. Sonu sadece bir defada infaz edebilirim. Sona doğru, bitirmeden önce dururum ve önceki bölümlerin çoğunu tekrar yazarım.

Çalışırken yanınızda bir okurunuz olur mu?

Yazdıklarımı her zaman hayatımı paylaştığım kişiye okurum. Eğer o kişi bana, "Biraz daha bakayım," ya da "Bugün yaptıklarına bir bakayım," derse çok mutlu olurum. Bu sadece

gerekli olan hafif miktarda bir baskı oluşmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sırtınıza pat diye vurup, "Aferin," diyen bir anne ya da babaya sahipmişsiniz gibi hissettirir. Arada sırada bu kişi, "Üzgünüm ama bu olmamış," da diyecektir. Bu iyi bir şeydir. Bu ritüel hoşuma gidiyor.

Aklıma hep rol modellerimden biri olan Thomas Mann gelir. Bütün ailesini bir araya getirirmiş, yani altı çocuğuyla karısını, sonra da tüm ailesine yazdıklarını okurmuş. Ne kadar hoş. Babanız size hikâye okuyor.

Gençken ressam olmak istiyordunuz. Yazma tutkunuz ne zaman resim yapma tutkunuzun önüne geçti?

Yirmi iki yaşımdayken. Yedi yaşımdan beri ressam olmak istiyordum ve ailem bunu kabul etmişti. Benim ünlü bir ressam olacağımı düşünüyorlardı. Fakat sonra kafamın içinde bir şey oldu –bir vidanın gevşek olduğunu fark ettim– ve resim yapmayı bırakıp derhal ilk romanımı yazmaya başladım.

Vida gevşekti derken?

Bunu yapmamın sebebini size anlatamam. Geçenlerde *İstanbul* diye bir kitap yayımladım. Kitabın yarısı benim şimdiye kadar olan otobiyografim, diğer yarısı da İstanbul hakkında bir deneme, ya da daha iyi bir ifadeyle, bir çocuğun gözünden İstanbul. Yani bir şehrin görüntüleri, manzaraları ve kimyası ile bir çocuğun o şehre bakış açısının ve o çocuğun otobiyografisinin harmanlanması diyebiliriz. Kitabın son cümlesi şöyle: "Ressam olmak istemiyorum," dedim. "Yazar olacağım." Bu kadar. Başka açıklama yok. Tabii tüm kitabı okumak bazı şeyleri açıklayabilir.

Aileniz bu karardan memnun muydu?

Annem üzülmüştü. Babam her nasılsa daha anlayışlıydı, zira gençliğinde o da şair olmak istiyordu ve Valéry'yi Türkçeye çevirmişti, fakat içinde bulunduğu üst sınıf tarafından alaya alınınca vazgeçti.

Yani aileniz sizi ressam olarak kabul ediyor, ama yazar olarak etmiyor muydu?

Evet, çünkü tam zamanlı bir ressam olacağımı düşünmüyorlardı. Aile geleneği inşaat mühendisliğiydi. Dedem demiryolu inşaatından çok para kazanmış bir inşaat mühendisiydi. Babam ve amcalarım parayı ellerinde tutamadı, ama hepsi aynı mühendislik okuluna, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne gitti. Benim de oraya gitmem bekleniyordu, ben de "Pekâlâ, gideceğim," dedim. Fakat ailenin ressamı olduğum için genel eğilim mimar olmam gerektiği yönündeydi. Bu herkes için tatmin edici bir çözüm gibi görünüyordu. Böylece üniversiteye başladım, ancak mimarlık okulunun yarısında birden resim yapmayı bırakıp roman yazmaya başladım.

Bırakmaya karar verdiğinizde ilk romanınız kafanızda çoktan oluşmuş muydu? Bu yüzden mi bıraktınız?

Hatırladığım kadarıyla ne yazacağımı bilmeden önce bile romancı olmak istiyordum. Aslında yazmaya başladığımda iki-üç kötü başlangıç da yaptım. Defterler hâlâ duruyor. Fakat altı ayın ardından ciddi bir roman projesine başladım ve o da nihayetinde *Cevdet Bey ve Oğulları* olarak yayımlandı.

O kitap İngilizceye çevrilmedi.

Esasen bir aile destanıydı, tıpkı *Forsyte Saga* gibi ya da Thomas Mann'in *Buddenbrooklar*'ı gibi. Onu bitirdikten kısa bir süre sonra bu kadar demode, bu kadar on dokuzuncu yüzyıl romanı kokan bir şey yazdığım için pişman olmaya

başladım. Yazdığıma pişmandım, çünkü yirmi beş yirmi altı yaşlarımda modern bir yazar olmam gerektiği fikrini kendime aşılamaya başlamıştım. Roman nihayet yayımlandığında otuz yaşındaydım ve yazma alışkanlığım çok daha deneysel bir yöne evirilmişti.

Daha modern ve deneysel olmak istediğinize karar verdiğinizde aklınızda bir örnek var mıydı?

O zamanlar benim için büyük yazarlar artık Tolstoy, Dostoyevski, Stendhal ya da Thomas Mann değildi. Kahramanlarım Virginia Woolf ve Faulkner'dı. Şimdi listeye Proust'u ve Nabokov'u da ekleyebilirim.

***Yeni Hayat*'ın giriş cümlesinde "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti," diyorsunuz. Sizi böylesine etkileyen bir kitap oldu mu hiç?**

Yirmi bir-yirmi iki yaşlarındayken *Ses ve Öfke* benim için çok önemliydi. Penguin'den çıkan bir baskısını almıştım. Anlaması çok zordu, hele de benim zayıf İngilizcemle. Neyse ki harika bir Türkçe çevirisi vardı kitabın; masaya hem Türkçesini hem de İngilizcesini koyar, birinden yarım paragraf okuyup öbürüne geçerdim. O kitap bende iz bıraktı. Kalan tortuyla bir dil geliştirdim. Kısa bir süre sonra birinci tekil şahısla yazmaya başladım. Üçüncü şahıs olarak yazmaktansa çoğu zaman başka birinin kimliğine bürünmek daha çok hoşuma gidiyor.

İlk romanınızı yayımlatmanızın yıllarınızı aldığını söylediniz?

Yirmili yaşlarımda edebî bir çevrem yoktu; İstanbul'daki hiçbir edebiyat grubuna dâhil değildim. İlk kitabımı yayımlatabilmemin tek yolu onu Türkiye'de yayımlanmamış eserler için yapılan bir edebî yarışmaya sokmaktı. Ben de öyle yaptım ve

ödülü kazandım, ki bu ödül kitabın büyük ve iyi bir yayınevi tarafından basılmasıydı. O zamanlar Türkiye'nin ekonomisi kötü durumdaydı. Bana sözleşme imzalatacaklarını söylediler, ama romanın yayımlanmasını erteleldiler.

İkinci kitabınız daha kolay ve hızlı mı yayımlandı?

İkinci kitabım politik bir romandı. Propaganda değil. İlk kitabın ortaya çıkmasını beklerken onu yazmaya başlamıştım zaten. O kitaba iki buçuk yıl kadar bir vaktimi verdim. Bir gece aniden askerî bir darbe oldu. 1980 yılıydı. Bir sonraki gün ilk kitabı, yani *Cevdet Bey*'i yayımlayacak yayınevi sözleşmemiz olmasına rağmen kitabı yayımlamayacağını söyledi. O zaman fark ettim ki ikinci kitabımı –yani politik olanı– o gün bitirmiş olsam bile beş-altı yıl yayımlatamayacaktım çünkü ordu buna müsaade etmeyecekti. Sonra şöyle düşündüm: Yirmi iki yaşında romancı olacağım dedim ve yedi yıl boyunca yazarak Türkiye'de bir şeyler yayımlatmaya çalıştım, ama elime hiçbir şey geçmedi. Şimdiyse otuz yaşındayım ve herhangi bir şey yayımlatma olasılığım yok. Bitmemiş politik romanımın iki yüz elli sayfası hâlâ çekmecelerimden birinde duruyor.

Askerî darbenin hemen ardından, depresyona girmek istemediğim için, üçüncü kitaba başladım –*Sessiz Ev* diye bildiğiniz kitap. 1982'de ilk kitabım yayımlandığında üzerinde çalıştığım roman oydu. *Cevdet* memnuniyetle karşılandı, bu da demek oluyordu ki o sıralar yazdığım kitabı da yayımlatabilecektim. Böylece yazdığım üçüncü kitap, yayımlanan ikinci kitabım oldu.

Kitabınızın askerî yönetim altında yayımlanamaz olmasının sebebi neydi?

Karakterler üst sınıftan genç Marksistlerdi. Anneleri babaları yazlıklarına gidiyordu; büyük, ferah, lüks evleri vardı ve Marksist hayatlarının tadını çıkarıyorlardı. Kavga edip birbirlerini kıskanıyorlardı ve başbakanı havaya uçurmayı planlıyorlardı.

Gösterişli devrimci çevreler?

Zengin insanların alışkanlıklarına sahip üst sınıftan gençlerin ultra-radikal rolü yapması diyebiliriz. Ama ben bu konu hakkında ahlaki bir yargıda bulunmuyordum. Daha ziyade kendi gençliğimi romantize ediyordum bir şekilde. Başbakana bomba atma fikri, kitabın yasaklanması için yeterli olacaktı.

Bu yüzden onu bitirmedim. Kitap yazdıkça değişirsiniz. Her seferinde aynı insan olunmaz. Önceki gibi devam edemezsiniz. Bir yazarın kaleme aldığı her kitap gelişiminin bir dönemini yansıtır. Birinin romanları o kişinin ruhsal gelişiminin dönüm noktaları olarak görülebilir. Artık geri gidemezsiniz. Kurgunun ateşi bir kez söndü mü, bir daha canlandıramazsınız.

Fikirleri denerken romanlarınızın biçimine nasıl karar veriyorsunuz? Bir imgeyle mi, bir ilk cümleyle mi başlıyorsunuz?

Sabit bir formülü yok. Fakat aynı tarzda iki roman yazmamayı kendime iş edindim. Her şeyi değiştirmeye çalışıyorum. Bu yüzden birçok okurum bana, "Bu romanınızı seviyorum, diğerlerini de böyle yazmamanız çok yazık," ya da "Bu kitabınızı okuyana kadar hiçbir kitabınızı beğenmemiştim," der –bunu özellikle *Kara Kitap* için çok duyuyorum. Aslında bunu duymaktan hiç hoşlanmıyorum. Zira yeni biçimler, tarzlar, diller, ruh halleri, karakterler denemek ve her kitabı ayrı olarak düşünmek hem eğlenceli hem de geliştirici bir şey.

Bir kitabın ana fikri birçok farklı kaynaktan doğabilir. Mesela *Benim Adım Kırmızı*'da ressam olma tutkumu yazmak istedim. Hatalı bir başlangıç yaptım; bir ressam üzerinde yoğunlaşan monografik bir kitap yazmaya başladım. Sonra o ressamı bir atölyede çalışan birkaç ressama dönüştürdüm. Bakış açısı değişti, çünkü artık başka ressamlar da konuşuyordu. İlk başta çağdaş bir ressam hakkında yazmayı düşünüyordum, fakat sonra bu Türk ressamın çok türetilmiş, Batı'nın etkisinde çok kalmış olabileceğini düşündüm ve geçmiş zamana gidip minyatürcüler hakkında yazmaya başladım. Bu şekilde konuyu bulmuş oldum.

Bazı konular şekilsel buluşlar ya da hikâye anlatma stratejileri de gerektirir. Mesela bir şey görmüşsünüzdür ya da okumuşsunuzdur, sinemaya gitmişsinizdir, gazeteye bakmışsınızdır ve dersiniz ki, "Bir patatesi konuşturacağım, ya da bir köpeği, ya da bir ağacı." Bir kere fikri belirleyince romandaki simetriyi ve sürekliliği düşünmeye başlarsınız. Sonra da, "Ne güzel, bunu kimse daha önce yapmadı," diye hissedersiniz.

Son olarak, ben bir şeyleri yıllarca düşünürüm. Aklıma fikirler gelebilir, onları yakın arkadaşlarıma söylerim. Yazacağım muhtemel romanlar için bir sürü defter bulundururum. Bazen yazmadığım da olur, ama bir defteri açıp not tutmaya başlarsam büyük bir ihtimalle o romanı yazacağım demektir. Böylece bir romanı bitirdiğim zaman belki gönlüm bu projelerden birine kayar ve bir romanı bitirdikten iki ay sonra yenisini yazmaya başlarım.

Birçok romancı devam eden işleri hakkında hiç konuşmaz. Siz de işinizi bir sır olarak saklıyor musunuz?

Hikâyeyi hiçbir zaman konuşmam. Bazı resmî durumlarda insanlar ne yazdığımı sorunca bir cümlelik kalıp bir cevabım

var: Günümüz Türkiyesi'nde geçen bir roman. Çok az insana açılırım ve bu sadece beni üzmeyeceklerini bildiğim zaman olur. Genelde ıvır zıvır şeyler anlatırım –"Bir bulutu konuşturacağım," falan gibi. İnsanların bunlara tepkisini görmek hoşuma gidiyor. Çocukça bir şey aslında. *İstanbul*'u yazarken bunu çok yaptım. Babasına ne kadar zeki olduğunu kanıtlamaya çalışan oyunbaz bir çocuğun aklı gibi bir akıl var bende.

***Ivır zıvır* sözünün olumsuz bir çağrışımı var.**

Ivır zıvırla başlarsınız, fakat onun edebî ve ahlaki ciddiyetine inanırsanız sonunda ciddi bir edebî buluşa dönüşür. Edebî bir ifade olur.

Eleştirmenler romanlarınızı genelde postmodern olarak yorumluyor. Fakat bana öyle geliyor ki anlatılarınız öncelikli olarak geleneksel kaynaklardan besleniyor. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'ndan ya da Doğu geleneğine ait diğer klasik eserlerden alıntı yapıyorsunuz.

Bu durum *Kara Kitap*'la başladı, gerçi Borges ve Calvino'yu daha önce de okumuştum. 1985 yılında karımla birlikte ABD'ye gittim ve o zaman ilk defa Amerikan kültürünün devasa zenginliği ve baskınlığıyla karşılaştım. Kendini yazar olarak tanımlamaya çalışan Ortadoğu'dan gelmiş bir Türk olarak gözüm korkmuştu. Bu yüzden geri çekilip "özüme" döndüm. Benim jenerasyonumun modern bir ulusal edebiyat oluşturması gerektiğini fark ettim.

Borges ve Calvino beni özgürlüğüme kavuşturdu. Geleneksel İslam edebiyatının durumu o kadar gerici, o kadar politik ve muhafazakârlar tarafından o kadar demode ve ahmakça kullanılmış bir haldeydi ki o malzemeyle bir şeyler yapabileceğimi hiç düşünmemiştim. Fakat ABD'ye gidince gördüm

ki o malzemeye Calvinocu ve Borgesçi bir akıl çerçevesinden yaklaşabilirim. Öncelikle İslami edebiyatın edebî ve dinî çağrışımları arasına ciddi bir ayrım koyarak işe başlamalıydım ki böylece onun zengin oyunlarını, kıssalarını, ıvır zıvırını rahatça uyarlayabileyim. Türkiye çok sofistike bir süslü edebiyat geleneğine sahipti. Fakat daha sonra kendini toplumsallığa adamış yazarlar edebiyatımızın yenilikçi içeriğini boşalttılar.

Çeşitli sözlü anlatım geleneklerinde kendini tekrar eden bir sürü alegori var –Çin, Hindistan, İran menşeili. Bunları kullanıp modern İstanbul'a yerleştirmeye karar verdim. Bu bir deney –her şeyi bir araya getir, tıpkı Dadaist bir kolaj gibi; *Kara Kitap*'ın böyle bir niteliği var. Bazen tüm bu kaynaklar birlikte erir ve ortaya yepyeni bir şey çıkar. Ben de İstanbul'la ilgili tekrar tekrar yazılmış bu hikâyeleri alıp üstüne bir dedektiflik örgüsü ekledim ve ortaya *Kara Kitap* çıktı. Fakat özünde Amerikan kültürünün tam gücü ve benim ciddi bir deneysel yazar olma tutkum yatıyordu. Türkiye'nin sosyal sorunları hakkında toplumsal bir eleştiri yazamazdım –bu gözümü korkutuyordu. Bu yüzden başka bir şey denemek zorundaydım.

Edebiyat yoluyla bir toplumsal eleştiri yapmayı düşündünüz mü hiç?

Hayır. Eski romancı nesle tepki gösteriyordum, özellikle de seksenlerdekilere. Kendilerine saygım sonsuz, fakat ana fikirleri çok dar ve sınırlıydı.

***Kara Kitap*'tan öncesine gidelim. *Beyaz Kale*'yi yazmanıza ilham olan şey neydi? Bu, diğer romanlarınız boyunca tekrar tekrar nükseden bir temayı –kişileştirmeyi– ilk kez kullandığınız kitap. Bir başkası olma fikri romanlarınızda neden bu kadar sık ortaya çıkıyor sizce?**

Çok kişisel bir şey. Benden sadece on sekiz ay büyük olan çok rekabetçi bir abim var. Bir açıdan babam gibidir –Freudcu bir baba gibi, tabiri caizse. O benim ikinci kişiliğim oldu, benim için otorite simgesiydi. Öte yandan hem rekabet dolu hem de kardeşçe bir dostluğumuz vardı. Çok karmaşık bir ilişki. *İstanbul* kitabımda bunları uzun uzadıya yazdım. Ben tüm tipik Türk delikanlıları gibi futbolda iyi, her türlü oyun ve yarışmaya meraklıydım. O ise okulda çok başarılıydı, benden daha iyiydi. Ben onu kıskanıyordum, o da beni. Büyüklerimizin işaret ettiği mantıklı ve sorumluluk sahibi kişi oydu. Ben oyunlarla meşgul olurken o kurallarla ilgileniyordu. Mütemadiyen rekabet halindeydik. O olmak istiyordum gibi bir şey. Bu da bir model oldu. İmrenme, kıskanma –bunlar benim için samimi konular. Abimin gücünün ya da başarısının beni ne kadar etkilemiş olabileceğinden hep endişelenmişimdir. Bu, ruhumun esas parçalarından biridir. Bunun farkındayım, bu yüzden de bu duygularla arama biraz mesafe koyuyorum. Kötü amaçlı olduklarını bildiğim için o duygularla medeni bir insan gibi kararlılıkla savaşıyorum. Kıskançlık kurbanı olduğumu söyleyemem. Fakat bu, sürekli baş etmeye çalıştığım bir sinir harbi gibi. Dolayısıyla nihayetinde bütün hikâyelerimin ana konusu haline geliyor. Örneğin *Beyaz Kale*'de iki ana karakter arasında neredeyse sadomazoşistliğe varan ilişki, abimle aramdaki ilişkime dayanıyor.

Öte yandan, bu kişileştirme teması Türkiye'nin Batı kültürüyle karşılaştığında hissettiği kırılganlığın da bir yansıması. *Beyaz Kale*'yi yazdıktan sonra bu kıskançlığın –başkası tarafından etkilenme endişesinin– Türkiye'nin Batı'ya dönük yüzüne benzediğini fark ettim. Yani Batılılaşmak için can atmak, ama sonra da yeterince otantik olmamakla itham edilmek. Avrupa'nın ruhunu yakalamaya çalışıp sonra taklitçilikten

suçluluk duymak. Bu inişli çıkışlı ruh hali, rekabetçi kardeşler arasındaki ilişkiyi andırıyor.

Türkiye'nin Doğu ve Batı uçları arasındaki daimi çatışmanın barış içinde çözümleneceğine inanıyor musunuz?

Ben iyimser bir insanım. Türkiye iki ruha sahip olmaktan, iki farklı kültüre ait olmaktan endişe duymamalıdır. Şizofreni sizi zeki yapar. Belki gerçekle ilişiğinizi kaybedebilirsiniz –ben bir kurgu yazarıyım, o yüzden bunun o kadar da kötü bir şey olduğunu düşünmüyorum– ama şizofreniniz hakkında endişelenmemelisiniz. Eğer bir tarafınızın öbürünü öldürdüğünden çok fazla endişelenirseniz, tek bir ruhla kalakalırsınız. Bu, hastalıklı olmaktan daha kötü bir şey. Bu benim teorim. Bu teoriyi Türk politikasında ülkenin tek bir sabit ruhu olması gerektiğini savunan –yani ya Doğu'ya ya Batı'ya yönelmeli ya da ulusalcı olmalı diyen– politikacılar arasında yaymaya çalışıyorum. Tekçi bakış açısına karşı eleştirelim.

Türkiye'de bu durum nasıl gidiyor?

Demokratik ve liberal bir Türkiye fikri ne kadar çok yerleşirse benim düşüncem de o kadar çok kabul görür. Türkiye ancak bu vizyonla Avrupa Birliği'ne katılabilir. Milliyetçilikle ve "onlara karşı biz" söylemiyle mücadele etmenin bir yolu da budur.

Fakat *İstanbul*'da şehri romantikleştirme şeklinizle Osmanlı İmparatorluğu'nu kaybetmenin yasını tutuyor gibisiniz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yasını tutmuyorum. Ben Batılılaşma taraftarıyım. Batılılaşma sürecinin gerçekleşmiş olmasından memnuniyet duyuyorum. Ben sadece yönetimdeki elit kesimin –yani bürokratların ve yeni zenginlerin– Batılılaşmayı ele alışındaki kısıtlı yolu eleştiriyorum. Kendine has sembolleri

ve ritüelleri zengin olan bir ulusal kültür yaratmak için gereken özgüvenden yoksunlardı. Doğu'yla Batı'nın organik harmanı olacak bir İstanbul kültürü oluşturmak için çabalamıyorlardı; sadece Batılı ve Doğulu şeyleri bir araya topluyorlardı. Tabii ki güçlü bir yerel Osmanlı kültürü vardı, fakat o da azar azar solup gidiyordu. Yapmaları gereken ve yeteri kadar yapamadıkları şey, Doğu'nun geçmişiyle Batı'nın şimdisini harmanlayan –taklit eden değil– güçlü bir yerel kültür oluşturmaktı. Ben de kitaplarımda aynı şeyi yapmaya çalışıyorum. Muhtemelen yeni nesiller bunu yapacaktır ve Avrupa Birliği'ne girmek Türk kimliğini yok etmeyecek, aksine zenginleştirecek ve bize yeni bir Türk kültürü oluşturmak için özgürlük alanı verecektir. Körü körüne Batı'yı taklit etmek ya da körü körüne eski ölü Osmanlı kültürünü taklit etmek çözüm değil. Bunlarla bir şey yapmalısınız ve birinden birine fazla bağlanmaktan endişe duymamalısınız.

Yine de İstanbul'da kendi şehrinize yabancı, Batılı bir gözle bakıyor gibisiniz.

Fakat aynı zamanda Batıcı bir Türk entelektüelinin neden Batılı bir gözle özdeşleşebileceğini de açıklıyorum –İstanbul'un oluşumu Batı'yla özdeşleşme sürecidir. Her zaman bir ikilik vardır ve kolayca Doğulu öfkesiyle de özdeşleşebilirsiniz. Herkes bazen Batılıdır, bazen de Doğulu –aslında ikisinin daimi bir kombinasyonu gibidir. Edward Said'in oryantalizm fikrini beğeniyorum, fakat Türkiye hiçbir zaman sömürge altına girmediği için Türkiye'nin romantikleştirilmesi Türkler için hiç sorun olmadı. Batılı adam Arapları ve Hintlileri aşağıladığı gibi Türkleri aşağılamadı. İstanbul sadece iki yıllığına işgal edildi ve düşman gemileri geldiği gibi geri döndü, dolayısıyla bu durum ulusal ruhta derin bir yara izi bırakmadı. İz bırakan şey Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışıydı, bu yüzden

de Batılıların bana üstten baktığı hissiyatını ya da endişesini taşımıyorum. Fakat Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından bir çeşit yılgınlık oluştu; çünkü Türkler Batılılaşmak istiyordu, ama yeteri kadar ilerleyemiyordu, bu da değinmemiz gereken ve benim de ara sıra hissediyor olabileceğim bir kültürel aşağılık duygusu bıraktı.

Öte yandan, bu yaralar iki yüz yıl boyunca işgal edilip sömürülen diğer uluslarınki kadar derin değil. Türkler hiçbir zaman Batı kuvvetlerinin baskısı altında kalmadı. Türkler kendi kendilerinin baskısı altında kalmıştır; pratik olduğu için kendi tarihimizi sildik biz. Bu baskıcılıkta bir kırılganlık da var. Fakat bu gönüllü Batılılaşma beraberinde yalnızlaşmayı da getirdi. Hintliler kendi baskıcılarını yüz yüze gördüler. Türkler ise öykündükleri Batı dünyasından tuhaf bir şekilde uzaktı. 1950'lerde ve hatta 1960'larda bile ne zaman bir yabancı gelip İstanbul Hilton'da kalsa bütün gazetelerde haberi geçerdi.

Bir kanon olduğuna ya da hatta olması gerektiğine inanıyor musunuz? Batı kanonunu duymuştuk, peki ya Batılı olmayan kanon?

Evet, başka bir kanon daha var. Ama keşfedilmesi, geliştirilmesi, paylaşılması, eleştirilmesi, sonra da kabul edilmesi lazım. Şu an bu sözüm ona Doğu kanonu perişan bir halde. Göz alıcı metinler her yerde, fakat onları bir araya getirecek bir irade yok. İran klasiklerinden Hint, Çin, Japon metinlerine kadar tüm hepsi ciddi bir şekilde değerlendirilmeli. Şimdilik kanon Batılı bilginlerin ellerinde. Dağıtımın ve iletişimin merkezi orası.

Roman oldukça Batı kültürüne ait bir form. Doğu geleneğinde de bir yeri var mı?

Destan formatından ayrışmış olan modern roman genel olarak oryantal bir şey değildir. Çünkü romancı bir topluma bağlı olmayan, toplumun temel içgüdülerini paylaşmayan ve tecrübe ettiği kültürden farklı bir kültürle düşünüp yargılayan kişidir. Kendi bilinci, ait olduğu toplumunkinden bir kere ayrıldı mı artık dışlanmıştır, tek başınadır. Metinlerindeki zenginlik de bu dışarıdan bakan röntgenci gözden gelir.

Bir kere dünyaya bu şekilde bakma alışkanlığını edinir ve onun hakkında bu şekilde yazmaya başlarsanız, toplumdan ayrışmayı arzularsınız. *Kar*'da düşündüğüm model buydu.

Kar şimdiye kadar yayımladığınız en politik roman. Onu nasıl tasarladınız?

1990'ların ortalarında Türkiye'de ünlü olmaya başladığım zaman Kürt gerillalara karşı savaşın güçlendiği bir dönemde eski solcu yazarlar ve yeni modern liberaller onlara yardım etmemi, dilekçeler imzalamamı istediler –kitaplarımla alakası olmayan politik şeyler yapmamı talep etmeye başladılar.

Çok geçmeden kurumsal boyutta bir kişilik katli kampanyasıyla karşı saldırıya geçtiler. Bana isimler takmaya başladılar. Çok kızmıştım. Bir müddet sonra, kendi ruhsal ikilemlerimi keşfedeceğim bir politik roman yazsam nasıl olur diye merak ettim –üst orta sınıf bir aileden gelip siyasi bir temsilcisi olmayanlar için kendini sorumlu hisseden bir karakter. Roman sanatına inanıyordum. Bunun sizi dışlanmış biri yapması ne kadar garip. O zaman kendime dedim ki, "Politik bir roman yazacağım." *Benim Adım Kırmızı*'yı bitirir bitirmez de yazmaya başladım.

Mekân olarak neden Kars gibi küçük bir şehri seçtiniz?

Türkiye'deki en soğuk şehirlerden biri olduğunu herkes bilir. En fakir yerlerden de biridir. Seksenlerin başında büyük gazetelerden birinin baş sayfası komple Kars'ın fakirliği hakkındaydı. Yapılan bir hesaba göre şehrin tamamını yaklaşık bir milyon dolara satın alabiliyordunuz. Oraya gitmek istediğim zaman siyasi atmosfer pek müsait değildi. Şehir çevresi çoğunlukla Kürt nüfustan oluşuyordu, ama merkezde hem Kürtler hem Azerbaycanlılar hem Türkler hem de başka bir sürü insan vardı. Ruslar ve Almanlar bile vardı. Dinî farklılıklar da söz konusuydu: Şiiler ve Sünniler. Türk hükümetinin Kürt gerillalara karşı savaşı o kadar sertti ki oraya turist olarak gitmek mümkün değildi. Romancı sıfatıyla öyle kolayca gidemeyeceğimi biliyordum, bu yüzden tanıdığım bir gazete editöründen bölgeye basın yoluyla geçiş yapmak için ricada bulundum. Kendisi etkili biriydi, bizzat belediye başkanını ve emniyet müdürünü arayarak oraya gittiğimi haber verdi.

Şehre vardığım gibi belediye başkanını ziyaret ettim ve emniyet müdürüyle el sıkıştım ki beni sokaktan toplamasınlar. Yine de orada olduğumdan haberi olmayan bazı polisler muhtemelen işkence yapmak amacıyla beni yakalayıp götürdü. Hemen isim verdim –belediye başkanını tanıyorum, emniyet müdürünü tanıyorum... Oldukça şüpheli bir karakterdim. Çünkü Türkiye teorik olarak özgür bir ülke olmasına rağmen 1999'a kadar her yabancı bir şüpheli sayılıyordu. Neyse ki bugün artık her şey daha kolay.

Kitaptaki kişi ve yerlerin çoğu gerçek emsallerine dayanıyor. Mesela iki yüz elli iki kopya satan yerel gazete aslında gerçek. Kars'a bir fotoğraf makinası bir de videoteyple gittim. Her şeyi filme çekiyor ve İstanbul'a dönüp arkadaşlarıma gösteriyordum. Herkes biraz çıldırmış olduğumu düşünüyordu. Gerçekten yaşanan başka şeyler de oldu. Mesela küçük gazete

editörünün Ka'ya önceki gün ne yaptığını söylediğinde Ka'nın ona bunu nereden bildiğini sorduğu, editörün de polis telsizlerini dinlediğini ve polisin başından beri peşinde olduğunu açıkladığı konuşma aslında gerçekti. Beni de gerçekten takip ediyorlardı.

Yerel muhabir beni televizyona çıkarıp, "Ünlü yazarımız ulusal gazete için bir makale yazıyor," dedi –bu çok önemli bir şeydi. belediye başkanlığı seçimleri yaklaşıyordu, bu yüzden Kars halkı kapılarını bana açtı. Herkes ulusal gazeteye bir şeyler söylemek istiyor, ne kadar fakir olduklarını hükümetin duymasını umuyordu. Onları romana koyacaklarımdan haberleri yoktu. Makaleye koyacağımı sanıyorlardı. İtiraf etmeliyim ki bu çok sinsi ve zalim bir davranıştı. Gerçi hakikaten bir makale yazmayı da düşünüyordum.

Aradan dört yıl geçti. Bir ileri bir geri gittim. Ara sıra yazı yazdığım ve notlar aldığım küçük bir kahvehane vardı. Kar yağdığında Kars çok güzel göründüğü için yanıma çağırdığım bir fotoğrafçı arkadaşım bu küçük kahvehanede bir konuşmaya şahit oldu. Ben notlar alırken insanlar aralarında şöyle konuşuyormuş: "Ne biçim bir makale yazıyor böyle? Neredeyse üç yıl oldu, insan bu sürede roman bile yazar." Beni yakalamışlardı.

Kitaba gelen tepkiler nasıldı?

Türkiye'deki muhafazakârlar –yani siyasal İslamcılar– da laikler de rahatsız oldu. Kitabı yasaklama ya da beni incitme derecesinde değil tabii. Fakat rahatsız olmuşlardı ve bunu günlük gazetelerde yazdılar. Laikler rahatsız olmuştu, çünkü Türkiye'de laik radikal olmanın handikabının aynı zamanda demokrat olman gerektiğini unutmak olduğunu yazıyordum. Türkiye'deki laiklerin gücü ordudan geliyor. Bu durum Türkiye'nin demokrasisini ve hoşgörü kültürünü mahvediyor.

Ordu, siyasi kültüre çok fazla karıştığı zaman insanlar özgüvenlerini kaybediyor ve bütün sorunlarını ordunun çözmesini bekliyor. İnsanlar hep diyor ki, "Ülke ve ekonomi berbat durumda, orduyu göreve çağıralım da düzeltsin." Fakat düzelttiği kadar hoşgörü kültürünü de yok ediyor. Bir sürü şüpheli işkence gördü, yüz binlerce insan hapse atıldı. Bu da yeni askerî darbelere zemin hazırladı. On yılda bir yenisi oluyordu. Bu yüzden laikleri eleştirdim. Bir de İslamcıları insan olarak betimlediğim için beğenmediler tabii.

Siyasal İslamcılar da rahatsız olmuştu, çünkü evlenmeden önce cinsel ilişkiye giren bir İslamcıdan bahsediyordum. Bu kadar basit bir şeydi. İslamcılar benden hep şüphelenmiştir, çünkü onların kültüründen gelmiyorum ve daha Batılı, daha seçkin bir dile, tutuma, hatta jestlere sahibim. Onların kendi temsilleriyle ilgili sorunları var; bu yüzden, "Bizim hakkımızda nasıl yazabilir ki? Anlamıyor bile," diyorlar. Bunu da romanın bazı bölümlerine ekledim.

Fakat abartmak istemiyorum. Başıma bir şey gelmedi. Hepsi romanı okudu. Belki kızmışlardır, ama bu beni ve kitabımı olduğu gibi kabul ettikleri konusundaki gittikçe artan liberal tutumun bir işareti sayılır. Kars halkının kitaba tepkisi de bölünmüş haldeydi. Bazıları "Evet, aynen böyle," dedi. Bazıları ise, genellikle Türk milliyetçileri, Ermenilerden bahsettiğim için sinirliydi. Mesela sözünü ettiğim o TV muhabiri, kitabımı sembolik bir kara torbaya koyup bana gönderdi ve bir basın toplantısında Ermeni propagandası yaptığımı söyledi –ki bu tabii ki çok abes bir şey. Çok dar görüşlü, milliyetçi bir kültüre sahibiz.

Rushdie tarzında bir yankı uyandırdı mı hiç bu kitap?

Hayır, hem de hiç.

Aşırı derecede kasvetli ve karamsar bir kitap. Bütün roman boyunca tüm tarafları dinleyebilen tek kişi –Ka– en sonunda herkes tarafından hor görülüyor.

Bir romancı olarak Türkiye'deki konumumu dramatize etmiş olabilirim. Hor görüldüğünü bildiği halde herkesle diyaloğunu sürdürebilmekten keyif alıyor. Ayrıca çok güçlü de bir başa çıkma içgüdüsü var. Ka hor görülüyor, çünkü onu Batı casusu olarak görüyorlar onu; bu benim için de birçok kere söylenmiştir.

Kasvet konusuna katılıyorum. Fakat mizah bir çıkış yolu. İnsanlar kitabın kasvetli olduğunu söylediğinde onlara, "Ama komik değil mi?" diye soruyorum. Bence oldukça mizah yüklü bir kitap. En azından benim amacım buydu.

Kurguya olan bağlılığınız başınızı derde soktu. Daha da sokacak gibi görünüyor. Bu, duygusal bağların koparılması demek. Ödemesi ağır bir bedel.

Evet, ama bu harika bir şey. Seyahat ettiğim ve masamda yalnız başıma oturmadığım zamanlar, bir süre sonra mutsuz olmaya başlıyorum. Bir odada yalnız başıma bir şeyler üretirken mutluyum. Kendimi adadığım şey bir sanata ya da zanaata bağlılıktan çok daha fazlası, bu bir odada yalnız kalmaya bağlılık. Yaptığım şeylerin bir gün yayımlanacağına inanarak ve bu şekilde gündüz düşlerimi meşrulaştırarak bu alışkanlığımı sürdürüyorum. Bazı insanlar iyileşmek için nasıl haplara ihtiyaç duyuyorsa ben de bir masada iyi bir kâğıt ve dolmakalemle bir başıma saatler geçirme ihtiyacı duyuyorum. Bu alışkanlığa kendimi adadım.

Öyleyse kimin için yazıyorsunuz?

Hayat kısaldıkça bu soruyu kendinize daha sık soruyorsunuz. Yedi roman yazdım. Ölmeden önce yedi roman daha yazmak isterim. Ama tabii hayat kısa. Daha çok tadını çıkarmamalı mıyım? Bazen kendimi gerçekten zorlamam gerekiyor. Bunu neden yapıyorum? Tüm bunların anlamı ne? Birincisi, dediğim gibi, bir odada yalnız kalma içgüdüsü. İkincisi, içimde yeniden iyi bir kitap yazmaya teşebbüs etmek isteyen adeta çocuksu bir rekabetçi yan var. Yazarların ölümsüzlüğüne olan inancım gittikçe daha da azalıyor. İki yüzyıl önce yazılmış olan kitapların çok azını okuyoruz artık. Her şey o kadar hızlı değişiyor ki bugünün kitapları muhtemelen yüz yıl sonra unutulacak. Çok azı okunacak. Bundan iki yüzyıl sonra belki de bugün yazılan kitaplardan sadece beş tanesi hayatta kalacak. O beş tanesinden birini yazdığıma emin miyim? Öte yandan yazmanın anlamı bu mu? Neden iki yüzyıl sonra okunup okunmayacak olmanın endişesini duymalıyım? Onun yerine daha fazla yaşama konusunda endişelenmemeli miyim? Gelecekte okunacak olma avuntusuna ihtiyacım var mı? Tüm bunları aklımdan geçiriyorum ve yazmaya devam ediyorum. Niye bilmiyorum. Ama asla pes etmiyorum. Kitaplarınızın gelecekte bir etkisinin olacağına inanmak şu hayatta zevk alacağınız tek tesellidir.

Türkiye'de çok satan bir yazarsınız, fakat yurt içinde sattığınız kitaplar yurt dışı satışlarınızın yanında az kalıyor. Kırk farklı dile çevrilmişsiniz. Artık yazarken daha geniş çaplı bir global okur kitlesini göz önünde bulunduruyor musunuz? Başka bir kitleye mi yazıyorsunuz artık?

Okur kitlemin artık yalnızca yerli okurlardan ibaret olmadığının farkındayım. Fakat yazmaya yeni başladığımda bile çok daha geniş bir kitleye ulaşıyordum belki de. Babam arkadaşı

olan bazı Türk yazarların arkasından onların "sadece yerli okura hitap ettiğini" söylerdi.

İster yerli ister uluslararası olsun, insanın okur kitlesinin farkında olma problemi vardır. Artık bu problemi göz ardı edemem. Son iki kitabım dünya çapında ortalama yarım milyon okura ulaştı. Onların varlığının farkında olduğumu inkâr edemem. Öte yandan onları memnun etmek için bir şeyler yaptığımı hiç hissetmiyorum. Ayrıca öyle yapmış olsam okurlarım bunu anlardı diye düşünüyorum. Bu benim işim; en başından beri ne zaman bir okurun beklentilerini sezsem oradan kaçarım. Cümlelerimin kompozisyonuyla bile –okuru bir şeye hazırlarım, sonra da onu şaşırtırım. Belki de bu yüzden uzun cümleleri seviyorum.

Türk olmayan çoğu okurunuz için metinlerinizin özgünlüğü büyük oranda Türk içeriğine sahip olmasından kaynaklanıyor. Fakat Türk bağlamı içinde eserlerinizi diğerlerinden nasıl ayrıştırıyorsunuz?

Bu noktada Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" dediği problemle karşılaşıyoruz. Tüm yazarlar gibi bende de gençken vardı bu endişe. Otuzlu yaşlarımın başlarında hâlâ acaba Tolstoy'dan ya da Thomas Mann'dan çok mu etkileniyorum diye düşünüyordum –ilk romanımda böyle yumuşak ve aristokratik bir yazım tarzı hedeflemiştim. Sonuçta bana öyle geliyordu ki tekniklerim ne kadar yan ürün gibi olsa da, dünyanın bu kısmında, yani Avrupa'dan çok uzakta –en azından o zamanlar öyle görünüyordu– bu kadar farklı bir kültürel ve tarihsel iklimde, bu kadar farklı bir okur kitlesinin ilgisini çekmeye çalıştığım için ne kadar ucuza elde etsem de bu bana bir özgünlük sağlayacaktı. Fakat aynı zamanda zahmetli de

bir iş, çünkü bu tarz teknikler çok da kolay tercüme edilip uyarlanamıyor.

Özgünlüğün formülü çok basit –daha önce bir araya getirilmemiş iki şeyi bir araya getirmek. İstanbul'a bakın, bir şehir ve belli yabancı yazarların –Flaubert, Nerval, Gautier– o şehre bakışı ile bu bakış açılarının belli Türk yazarlarını nasıl etkilediği hakkında bir deneme. İstanbul üzerine bu romantik peyzaj denemesiyle birlikte bir de otobiyografi var. Bunu daha önce kimse yapmadı. Risk alırsanız yepyeni bir şeyle gün yüzüne çıkarsınız. *İstanbul* ile özgün bir kitap yapmaya çalıştım. Başarılı oldu mu, bilemiyorum. *Kara Kitap* da böyle bir şeydi; nostaljik bir Proustçu dünyayı İslami alegoriler, hikâyeler ve oyunlarla harmanla, sonra hepsini İstanbul'a yerleştir ve ne olacağını gör.

İstanbul'dan yola çıkarak her zaman yalnız biri olduğunuz hissine kapılıyoruz. Bir yazar olarak günümüz modern Türkiyesi'nde yalnız olduğunuz aşikâr. Büyüdünüz ve ilişiğinizin koptuğu bir dünyada yaşamaya devam ediyorsunuz.

Kalabalık bir ailede büyümeme ve topluma değer vermem öğretilmesine rağmen sonradan uzaklaşmak için bir dürtü edindim. Bunun bana zarar veren bir yanı var; öfke ve kızgınlık anlarında kendimi toplumun hoş muhabbetinden alıkoyan şeyler yapıyorum. Daha hayatımın başlarında toplumun hayal gücümü öldürdüğünü fark ettim. Hayal gücümü çalıştırabilmek için yalnızlığın acısına ihtiyacım var. O zaman mutlu oluyorum. Fakat bir Türk olarak bir müddet sonra muhtemelen mahvetmiş olduğum toplumun teselli edici şefkatine ihtiyaç duyuyorum. İstanbul annemle aramdaki ilişkimi mahvetti, artık görüşmüyoruz. Tabii ki kardeşimi de neredeyse hiç

görmüyorum. Türk halkıyla olan ilişkim de son söylemlerim yüzünden kötü durumda.

Kendinizi ne kadar Türk hissediyorsunuz öyleyse?

Bir kere, ben doğuştan Türk'üm. Bundan da mutluyum. Uluslararası alanda ise kendimi gördüğümden daha Türk algılanıyorum. Türk bir yazar olarak tanınıyorum. Proust aşk hakkında yazdığında insanlar onu evrensel aşktan bahseden bir yazar olarak görüyorlar. Özellikle ilk başlarda ben aşk hakkında yazdığımda ise insanlar Türklüğe has bir aşktan söz ettiğimi düşünürlerdi. Eserlerim tercüme edilmeye başlayınca Türkler bundan gurur duydular. Beni kendilerininmişim gibi gördüler. Onlar için daha bir Türk'tüm artık. Dünya çapında tanındığınız zaman Türklüğünüzün de dünya çapında altı çiziliyor, sonra sizi geri kazanmak isteyen Türkler tarafından da bizzat Türklüğünüzün altı çiziliyor. Ulusal kimliğiniz başkalarının manipüle ettiği bir şey haline geliyor. Diğer insanlar tarafından size dayatılıyor. Şimdi de benim sanatımdan çok Türkiye'nin uluslararası alandaki temsili hakkında endişe duyuyorlar. Bu benim ülkemde gittikçe daha fazla soruna yol açıyor. Kitaplarımı bilmeyen birçok insan, popüler medyadan duyduğu şeyler yüzünden dış dünyaya Türkiye hakkında ne söylediğimin kaygısını duymaya başlıyor. Edebiyat iyi ve kötüden, şeytanlardan ve meleklerden oluşur; onlar da gitgide benim şeytanlarımın derdine düşüyorlar sadece.

Alice Munro yılın büyük bir kısmını üç bin nüfuslu bir Kanada kasabası olan Clinton, Ontario'da geçiriyor, fakat New York City'den oraya direkt uçuş yok. Bir haziran sabahı erkenden LaGuardia havalimanından ayrıldık, Toronto'da bir araba kiraladık, üç saat boyunca gittikçe küçülen ve kırsallaşan yollarda ilerledik. Hava kararırken Munro'nun ikinci kocası Gerry Fremlin'le birlikte yaşadığı evin önüne park ettik. Geniş bir avlusu ve eksantrik bir çiçek bahçesi olan ev, Munro'nun söylediğine göre Fremlin'in doğduğu evdi. Munro mutfakta yöresel baharatlarla kokuttuğu basit bir yemek hazırlıyordu. Yemek odası yerden tavana kadar kitaplarla doluydu; yan tarafta küçük bir masanın üstünde bir el daktilosu duruyordu. Munro'nun çalıştığı yer burasıydı.

Bir süre sonra Munro bizi daha büyük bir yer olan ilçe merkezi Goderich'e götürdü ve meydandaki adliye binasının karşısında bulunan Bedford Otel'e yerleştirdi. On dokuzuncu yüzyıldan kalma bir bina olan otelin konforlu odaları (çift yataklı ve klimasız) Munro'nun hikâyelerindeki bir kütüphanecinin ya da hudut öğretmeninin konaklayacağı türdendi. Sonraki üç gün boyunca onun evinde konuştuk, ama hiç ses kayıt cihazı kullanmadık. Röportajı oteldeki küçük odamızda çalıştık, zira Munro "işi evin dışında" tutmak istiyordu. Munro da kocası da şu an yaşadıkları yerin otuz kilometre kadar uzağında büyümüşlerdi; yanından geçtiğimiz, hayran kaldığımız ya

da içinde yemek yediğimiz her binanın tarihini biliyorlardı. Yakın çevrede ne gibi edebiyat toplulukları olduğunu sorduk. Goderich'te bir kütüphane olmasına rağmen kayda değer en yakın kitapçının elli kilometre uzaklıktaki Stratford'da yer aldığını öğrendik. Başka yerel yazarlar olup olmadığını sorduğumuzda ise Munro bizi harabe bir evin yanına götürdü. Evin arka sundurmasında yaka bağır açık bir şekilde daktilosuna gömülmüş, etrafı kedilerle çevrili bir adam oturuyordu. "Her gün burada durur," dedi Munro. "Yağmur da yağsa güneş de açsa. Onu tanımıyorum, ama neyin peşinde olduğunu öğrenmek için yanıp tutuşuyorum."

Kanada'daki son sabahımızda yol tarifini alıp Alice Munro'nun büyüdüğü evi aramaya çıktık. Evi babası inşa etmişti ve orada vizon yetiştiriyordu. Birkaç yanlış adresin ardından onu bulduk: Bir kır yolunun en sonunda tuğladan şirin bir evdi ve önündeki açık alanda geçici olarak inmiş gibi duran bir uçak vardı. Havanın cazibesine kapılıp "White Dump" hikâyesinde olduğu gibi köylü karısını uzaklara götüren bir pilot ya da "How I Met My Husband" hikâyesindeki gibi alana bu şekilde iniş yapan genç bir uçuş dublörünü hayale daldık.

Tıpkı bu ev gibi, hatta Ontario'nun orta batı Amerika'yı andıran manzarası gibi Munro da ihtişamlı biri değil. Hafif espritüelliğiyle zarif bir kişilik. Yakında yayımlanacak olan *Open Secrets* da dâhil yedi hikâye kitabı ve *Lives of Girls and Women* adlı bir romanı var. Kanada'nın en önemli edebiyat ödülü olan Governer-General's Ödülü'nün sahibi. Ayrıca *En İyi Amerikan Hikâyeleri* (Richard Ford edisyonunu yaptığı cilde iki yeni Alice Munro hikâyesi daha ekledi) ve *Ödüllü Hikâyeler: O. Henry Ödülleri* yıllıklarında da düzenli olarak yer alıyor ve *The New Yorker*'a da sık sık katkıda bulunuyor. Tüm bu önemli başarılara rağmen Munro yazma konusunda adeta

yeni başlayan birinden duyacağınız özgüvensiz ve hürmet dolu bir sesle konuşuyor. Ünlü bir yazarda olabilecek gösteriş ve küstahlıktan onda eser yok, dolayısıyla ünlü bir yazar olduğunu unutmanız işten bile değil. Kendi eserlerinden bahsederken yaptıklarını tam olarak basitmiş gibi göstermese de muhtemelen yeteri kadar çok çalışan herkesin yapabileceği şeylermiş gibi anlatıyor. Oradan ayrılırken bu bulaşıcı ihtimali içimizde hissediyorduk. Basit görünüyor, ancak onun eserlerinde yıllar süren çalışmalar neticesinde ustalaşmış mükemmel bir basitlik var. Cynthia Ozick'in de dediği gibi, "O bizim Çehovumuz ve çoğu çağdaşından daha uzun yaşayacak."

Jeanne McCulloch, Mona Simpson, 1994

and suchlike dreary stuff. And thank the Lord, one of them was a divinity student. A different kind of young man went into the church in those days if you remember.Good-looking and ambitious, rather the type who might go into politics now. This one was set to be a success. He wasn't so far out of the family influence as to speak up first,at his father's table, but once I spoke to him, he started to talk. He could even step in and answer for the others when they could not. For at least a couple of them absolutely could not. She's helping at home, he'd say. or, He's in the second form.x

We had a chat about Toronto,where he was going to Knox College. The number of motor-cars there, a trip to Toronto Island, the sunday in the Museum.He seemed to want to let me know that the divinity regulations were not too stringent. He went skating in the winter. He had been to see a play. We could have talked on, but were defeated by the silence around us, or rather the speechlessness, for there was clinking and chewing and swallowing. Conversation could seem affected here, pure clatter and self-display. It seemed as if all the social rules I had been brought up with were turned on their heads.I even began to wonder if they suffered as I had thought, if they didn't have an altogether different idea than I had, of what this dinner should be. A ceremony. Where everything was done right. Where everything had taken a lot of work and was done right. I could see that conversation might seem bewildering, unnecessary. Even disrespectful. I could see myself as a giddy sort of foreigner,embarrassing them, and I could see that the divinity student was embarrassing them,in a way, by being willing to keep me company. So I dried up, and he did. Everybody managed to eat a lot. Especially the two oldsters, I thought. They munched along in a kind of eating trance, and you could tell it was a party.

I went out to the kitchen afterwards offering to help with the dishes,thinking that was what you did on the farm, but of course they were not having any of me. They wouldn't let your uncle's wife do anything

Alice Munro'nun "Wilderness Station" hikâyesinden taslak bir sayfa.

Bu sabah doğup büyüdüğünüz eve gittik; bütün çocukluğunuz orada mı geçti?

Evet. Babam ölene kadar tilki ve vizon yetiştirilen o çiftlikteki evde kaldı. Ama çok değişmiş tabii. Artık Total Indulgence diye bir güzellik salonu olarak kullanılıyor. Sanırım güzellik salonunu arka tarafa kurmuşlar, mutfağı da tamamen yıkmışlar.

O zamandan beri içine girdiniz mi hiç?

Hayır girmedim, fakat girseydim herhalde oturma odasını görmek isterdim. Babam oraya şömine yapmıştı, onu merak ediyorum. Bazen diyorum ki gideyim şöyle bir manikür yaptırayım.

Yolun karşısındaki arazide bir uçak görünce aklımıza "White Dump" ve "How I Met My Husband" hikâyeleriniz geldi.

Evet, orası bir ara havaalanıydı. Çiftliğin sahibi olan adam uçak uçurmayı hobi edinmişti, kendisinin de küçük bir uçağı vardı. Çiftçilikten hiç hoşlanmıyordu, bu yüzden işi gücü bırakıp uçuş eğitmeni oldu. Hâlâ yaşıyor. Sağlığı da gayet yerinde, ayrıca hayatımda gördüğüm en yakışıklı erkeklerden biri. Yetmiş beş yaşında uçuş eğitmenliğinden emekli oldu. Emekliliğinin üçüncü ayında bir geziye çıktı ve mağaradaki yarasalardan bulaşan tuhaf bir hastalık kaptı.

İlk derlemeniz olan *Dance of the Happy Shades* kitabındaki hikâyeler çocukluk dünyanızdaki bu yerleri çağrıştırıyor. O hikâyeleri hayatınızın hangi döneminde yazdınız?

O hikâyeler on beş yıla yayılan bir süreçte yazıldı. İlk yazdığım "The Day of the Butterfly" hikâyesiydi. Muhtemelen yirmi bir yaşındayken falan yazmışımdır onu. Bir de "Thanks for the Ride" hikâyesini yazışımı çok iyi hatırlıyorum, çünkü o esnada ilk bebeğim yanı başımdaki beşikte yatıyordu. Yani yirmi iki yaşındaydım. En son hikâyeleri de otuzlarımda yazdım. "Dance of the Happy Shades" bunlardan biri, "The Peace of Utrecht" de bir diğeri. En sonuncusu da "Images" hikâyesi. "Walker Brothers Cowboy" hikâyesini de otuzlarımdan sonra yazdım. Kısacası çok farklı zamanlar söz konusu.

Şu an ne durumda görünüyorlar? Onları tekrar okuyor musunuz?

O derlemede ilk hikâyelerimden "The Shining Houses" var, onu iki-üç yıl önce Toronto, Harborfront'ta, *Tamarack Review* dergisinin tarihiyle ilgili özel bir kutlama programında okumak zorunda kaldım. O derginin ilk sayılarından birinde yayımlanmış olduğu için kalkıp okumam gerekti, ama çok zorlandım. Sanırım o hikâyeyi yirmi iki yaşındayken yazmıştım. Okurken düzeltme yapmaya başladım, o zaman yaptığım oyunlar artık çok demode geliyordu. Hızlı bir şekilde düzeltmeye çalışırken gözlerim bir sonraki paragrafa koşturuyordu, çünkü önceden okumamıştım. Hiçbir şeyi önceden okumam ben. Önceden yazdığım bir hikâyeyi okurken şimdi yapmayacağım şeyler görebilirim, insanların ellilerde yaptığı şeylerdir bunlar.

Bir hikâyeyi yayımlandıktan sonra değiştirdiğiniz oluyor mu hiç? Bilindiği kadarıyla Proust ölmeden önce *Kayıp Zamanın İzinde* serisinin ilk ciltlerini tekrardan yazmış.

Evet, Henry James de basit ve anlaşılır şeyleri tekrar yazdı, bu yüzden anlaşılmaz ve zordu. Aslında daha yeni yaptım. *En İyi Amerikan Hikâyeleri 1991*'de "Carried Away" adlı bir hikâyem yer alıyordu. Nasıldı diye merak edip antolojiden tekrar okudum ve gerçekten cıvık olduğumu düşündüğüm bir paragrafa rastladım. Çok önemli, küçük bir paragraftı, iki cümle falandı. Bir kalem alıp sayfa boşluğuna paragrafı düzelterek yeniden yazdım, böylece hikâyeyi kitap olarak yayımlayacağım zaman oradan referans alabilecektim. Bu aşamada yaptığım düzeltmeler çoğu zaman hatayla sonuçlanabiliyor, zira artık hikâyenin ritminden uzaklaşmış oluyorum. Gerektiği kadar iş yapmıyor gibi görünen küçük bir yazı işi görüyorum ve sonunda onu bir nevi hızlandırıyorum. Fakat hikâyeyi tekrar okuduğum zaman kulağa biraz rahatsız edici geliyor. O yüzden bu konularda çok emin olamıyorum. Cevap belki de kişinin bu davranıştan vazgeçmesi gerektiği olabilir. Tıpkı çocuğunuzmuş gibi, "Bu benim değil artık," diyeceğiniz bir nokta olmalı.

Yazım aşamasındaki çalışmalarınızı arkadaşlarınıza göstermediğinizden bahsettiniz.

Hayır, yazım aşamasındaki hiçbir şeyi kimseye göstermem.

Editörlerinize ne kadar güveniyorsunuz?

Editörlüğü gerçek anlamda ilk defa *The New Yorker* dergisinde tecrübe ettim. Daha önce de az çok metin düzeltmesi yapıyordum, fakat bu birkaç öneriden öteye geçmiyordu.

Olabilecek şeyler hakkında editörle benim aramda bir uzlaşma olması gerekir. Örneğin William Maxwell'in hikâyelerinde hiçbir şey olmadığını düşünen bir editörün bana hiçbir yararı olmaz. Bir de kendimi kandırabileceğim yollara karşı çok keskin bir gözü olması gerekir. *The New Yorker*'daki Chip McGrath benim ilk editörümdü ve çok da iyiydi. Yapmak istediğim şeyi bu kadar derinlemesine görebilmesi beni hayrete düşürüyordu. Bazen pek bir şey yapmazdık, ama çoğu zaman bana yön verdiği olurdu. Bir keresinde çoktan kabul etmiş olduğu "The Turkey Season" diye bir hikâyemi tekrar yazdım. Yeni versiyonu gayet doğal bir şekilde onaylayacak sanmıştım, ama kabul etmedi. "Yeni versiyonda beğendiğim şeyler var, ama eski versiyonda da beğendiğim şeyler vardı. Hadi bir bakalım," dedi. Hiçbir zaman "Yaparız, ederiz," gibi şeyler söylemezdi. Sonra hikâyeleri bir araya getirdik ve daha iyi bir hikâye oldu sanırım.

Bunu nasıl gerçekleştirdiniz? Telefonla mı postayla mı? İstişare etmek amacıyla *The New Yorker*'a gidiyor musunuz hiç?

Posta yoluyla hallettik. Çok verimli telefon konuşmalarımız oluyor, ama birbirimizi sadece birkaç kere gördük.

***The New Yorker*'da ilk ne zaman yayımlandınız?**

"Royal Beatings" ilk hikâyemdi ve 1977'de yayımlandı. Fakat ilk dönem hikâyelerimin hepsini 1950'lerde *The New Yorker*'a göndermiştim, sonra vazgeçip uzun bir süre sadece Kanada'daki dergilere gönderdim. *The New Yorker* da bana hoş notlar gönderiyordu gerçi, ama kurşun kalemle yazılmış gayriresmî mesajlardı bunlar. Hiçbir zaman altlarına imza atmazlardı. Çok da cesaret verici değillerdi. Bir tanesini hâlâ hatırlarım: "Üslup çok güzel, ancak konu biraz fazla tanıdık." Öyley-

di de. Yaşlanmış iki insan arasındaki aşk hikâyesiydi –artık genç olmayan evde kalmış bir kız, kendisi gibi yaşı geçmiş bir çiftçiden evlilik teklifi alınca hayatının fırsatını yakaladığını anlıyordu. Hikâyelerimde bir sürü evde kalmış kız vardı. O hikâyenin adı da "The Day the Asters Bloomed" idi. Gerçekten berbattı. On yedi yaşındayken falan da yazmadım yani; yirmi beş yaşındaydım. Niye evde kalmış kızları yazıp duruyordum acaba? Öyle bir tanıdığım da yoktu halbuki.

Ayrıca genç yaşta evlenmişsiniz. Öyle evde kalmış bir kız hayatı da yaşamamışsınız.

Sanırım içten içe evde kalmış yaşlı bir kız olduğumu hissediyordum.

Kendinizi bildiniz bileli yazıyor musunuz?

Yedinci ya da sekizinci sınıftan beri.

Üniversiteye başladığınızda artık ciddi anlamda bir yazar olmuş muydunuz?

Evet. Başka bir şey olma şansım yoktu, çünkü beş parasızdım. Üniversitede sadece iki yıl kalabileceğimin farkındaydım, zira o zamanlar burslar sadece iki yıl sürüyordu. Hayatımdaki küçük bir tatildi sadece, harika bir araydı. Ergenliğimde evin bütün sorumluluğu üzerimdeydi, bu yüzden üniversite yılları hayatımda ev işi yapmak zorunda kalmadığım tek dönemdi.

İki yılın ardından hemen evlendiniz mi?

İkinci yılın ardından hemen evlendim. Yirmi yaşındaydım. Vancouver'a gittik. Evlenmenin önemli tarafı buydu –bu büyük bir macera, yani taşınmak. Gidebildiğimiz kadar uzağa gittik ve kırsal yerlerde kaldık. Birimiz yirmi, öbürümüz yirmi iki yaşındaydı. Hemen gayet uygun bir orta sınıf hayatı

oluşturduk. Ev almayı ve çocuk yapmayı düşünüyorduk. Tez zamanda da tüm bunları yaptık. İlk çocuğumu yirmi bir yaşındayken doğurdum.

Tüm bu esnada da yazıyor muydunuz?

Hamileyken çaresiz bir şekilde durmadan yazıyordum, çünkü sonra bir daha hiç yazamayacağım diye düşünüyordum. Her hamileliğim beni çocuk doğmadan önce büyük bir şey yapmaya teşvik etti. Oysa büyük bir şey de yapmadım hiç.

"Thanks for the Ride" hikâyesinde fakir bir kasaba kızını alıp geceyi onunla geçirdikten sonra kızın fakir hayatına ilk önce ilgi duyup ardından tiksintiyle yaklaşan vurdumduymaz bir şehirli delikanlının bakış açısından yazıyorsunuz. Bu hikâyenin hayatınızın rayına oturmuş ve işlerin yolunda gittiği bir döneminde çıkmış olması çarpıcı görünüyor.

En büyük kızıma hamile olduğum yaz kocamın bir arkadaşı ziyaretimize gelmişti. Bir ay kadar falan kaldı. Milli Film Kurulu'nda çalışıyordu, orada bir film işleri vardı. Bize bir sürü şey anlattı –herkes gibi biz de hayatlarımız hakkında anekdotlar halinde konuşuyorduk. Georgian Körfezi'ndeki küçük bir kasabada yaşayan yerli bir kızla çıktığından da bahsetti. Orta sınıf bir delikanlının bana çok tanıdık gelen ama onun aşina olmadığı bir şeyle karşılaşmasıydı bu. O yüzden kızla da ailesiyle de durumuyla da hemen güçlü bir bağ kurdum ve sanırım hikâyeyi de çok geçmeden yazdım, çünkü bebeğimin beşikten bana baktığını hatırlıyorum.

İlk kitabınız çıktığında kaç yaşındaydınız?

Otuz altı yaşında falandım. Bu hikâyeleri yıllardır yazıyordum, McGraw Hill tarafından devralınmış Kanadalı bir yayıncı olan

Ryerson Press'ten bir editör nihayet bana bir kitap edecek kadar hikâyem olup olmadığını sordu. Aslında başta beni iki-üç tane başka yazarın da olduğu bir kitaba koyacaktı. O iş olmadı, ama kendisi yine de bazı hikâyelerimi aldı. Sonra beni başka bir editöre devretti; o editör de üç hikâye daha yazarsam bir kitap oluşturabileceğimizi söyledi. Ben de kitap yayımlanmadan önceki yıl oturup "Images", "Walker Brothers Cowboy" ve "Postcard" hikâyelerini yazdım.

Bu hikâyeleri dergilerde yayımladınız mı?

Çoğu *Tamarack Review*'da yayımlandı. Küçük çaplı ama çok cesur bir dergiydi. Editörü Kanada'da okurlarının hepsinin ismini bilen tek editör olduğunu söylerdi.

Yazmak için özel bir zamanınız oldu mu hiç?

Çocuklar küçükken okula gittikleri zaman benim zamanımdı. Dolayısıyla o yıllarda çok çalıştım. Kocamla bir kitapçı dükkânı işletiyorduk, orada çalışırken bile öğlene kadar evde duruyordum. Ev işlerini yapmam gerekiyordu, ama yazı işlerimi de yapıyordum o saatlerde. Daha sonra kitapçıda her gün çalışmadığım zaman ev halkı öğle yemeğine gelene kadar ve yemeği yiyip gittikten sonra da yaklaşık iki buçuğa kadar yazıyordum; sonra da hızlıca bir kahve molası verip ev işlerini yapmaya başlıyor ve akşama kadar hepsini bitirmeye çalışıyordum.

Peki kızlarınız okula gitme yaşına gelmeden önce?

Öğlen uykularındayken.

Öğlen uykusuna yattıklarında mı yazıyordunuz?

Evet. Öğlen birden üçe kadar bir sürü şey yazıyordum, çoğu pek bir işe yaramıyordu, ama oldukça üretkendim. Asıl ikinci

kitabım *Lives of Girls and Women*'ı yazdığım yıl acayip üretkendim. Kızlardan birinin arkadaşı da bizimle kaldığı için dört tane çocuk bakıyordum ve haftada iki gün dükkânda duruyordum. Gece yaklaşık bire kadar çalışıyor, sonra da sabah altıda kalkıyordum. "Öleceğim galiba artık, korkunç bir şey bu, kalp krizi geçireceğim," diye düşündüğümü hatırlıyorum. Daha otuz dokuz yaşında falandım, ama böyle düşünüyordum. Sonra da diyordum ki, "Neyse, ölsem bile yazılmış bunca sayfam var. Bir işe yararlar herhalde." Çok çaresiz bir mücadeleydi. Şu an öyle bir enerjim yok.

***Lives* kitabını yazma süreciniz nasıldı?**

O kitabı yazmaya başladığım günü hatırlıyorum. Ocak ayında bir pazar günüydü. Pazar günleri açık olmayan kitapçımıza gittim ve kendimi içeriye kilitledim. Kocam akşam yemeğine geleceğini söylemişti, dolayısıyla akşama kadar vaktim vardı. Etrafımdaki onca büyük edebî esere bakıp, "Seni aptal! Ne yapıyorsun burada?" diye düşündüğümü hatırlıyorum. Fakat sonra ofise gidip annemle ilgili olan "Princess Ida" kısmını yazmaya başladım. Annem hakkındaki malzemem hayattaki en temel malzememdir ve en rahat onu kullanırım. Eğer rahatlayabilirsem ortaya çıkacak olan budur. Bu yüzden yazmaya başlayınca kapılıp gittim. Sonra büyük bir hata yaptım. Düz bir roman gibi, yani sıradan bir çocukluk-olgunluk romanı gibi yazmaya çalıştım. Mart ayında bunun işe yaramadığını anladım. İçime sinmiyordu, bu yüzden yarıda bırakmak zorunda kalacağımı düşündüm. Çok mutsuzdum. Sonra yapmam gereken şeyin kitabı parçalara bölüp hikâye formatında yazmak olduğunu fark ettim. Böylece üstesinden gelebildim ve o zaman anladım ki hiçbir zaman gerçek bir roman yazamayacağım, çünkü o şekilde düşünemiyorum.

The Beggar Maid de bir tür roman sayılır, zira birbirine bağlı hikâyelerden oluşuyor.

Olmuş bitmiş işleri tekrar karıştırmayı pek istemem, ama çoğu zaman bir hikâye serisi daha yapmayı düşündüm. Yeni kitabım _Open Secrets_'ta tekrar ortaya çıkan bazı karakterler var. "Vandals" hikâyesindeki Bea Doud bu derleme için yazdığım ilk hikâye olan "Carried Away" parçasında küçük kız olarak geçiyor. Billy Doud da kütüphanecinin oğlu. Hepsinden "Spaceships Have Landed" hikâyesinde bahsediliyor. Fakat böyle bir planın hikâyeleri bizzat ele geçirmesine izin vermemeliyim. Bir hikâyeyi diğerine uyması için şekillendirmeye başlarsam muhtemelen yanlış bir şey yapıyorum demektir; hikâyeyi bu şekilde zorlamamam gerekir. Yani bu fikri her ne kadar sevsem de bir daha böyle bir seri yapar mıyım, bilmiyorum. Katherine Mansfield mektuplarından birinde, "Umarım bir roman yazarım, umarım yalnızca bu bölük pörçük parçaları bırakıp ölmem," gibi bir şey söylüyordu. Geride sadece dağınık hikâyeler bırakıyorsanız bu bölük pörçük parçalar hissinden kendinizi alıkoymanız çok zor oluyor. Eminim aklınıza Çehov falan geliyordur, ama yine de işte...

Çehov da hep bir roman yazmak istemiş. Adını da "Arkadaşlarımın Hayatından Hikâyeler" koyacakmış.

Biliyorum. Her şeyi bir paket içine koymayı başarma hissine kapılmayı da çok iyi biliyorum.

Bir hikâyeyi yazmaya başladığınızda hikâyenin nereye varacağını biliyor musunuz? Her şey baştan belirlenmiş mi oluyor?

Hepsi değil. Bir yere varacak olan hikâye muhtemelen değişecektir. Şu sıralar çok donuk bir hikâyeye başladım. Her

sabah onunla uğraşıyorum, ama çok kof bir şey. Pek hoşuma gitmedi. Yine de belki bir noktada havasına kapılırım diye düşünüyorum. Genelde bir hikâyeyi yazmaya başlamadan önce onunla epey bir tanışıklığım olur. Yazacak düzenli bir zamanım olmadığında hikâyeler kafamda o kadar uzun süre dönüp dururdu ki yazmaya başladığımda onlara tamamen hâkim konumda olurdum. Şimdi bu işi defterleri doldurarak yapıyorum.

Defter mi kullanıyorsunuz?

Ne bulursam kayıt altına aldığım, böyle korkunç acemi yazılarla dolu bir yığın defterim var. Bu ilk taslaklara bakarken genelde tüm bunları yapmamın bir anlamı var mıdır acaba diye merak ediyorum. Hani şu tuğlayı hemen gediğine koyan eli çabuk yazarların tam tersi sayılırım ben. Olayı hiç de öyle hemen kavrayamam, "olay" derken yapmaya çalıştığım şeyden bahsediyorum. Çoğu zaman yanlış yola saparım ve kendimi geri sürüklemek zorunda kalırım.

Yanlış yola saptığınızı nasıl fark ediyorsunuz?

Gün gelir yazmaya dalıp gidebilirim ve çok da iyi iş çıkardığımı düşünürüm; normalde yaptığımdan çok daha fazla sayfa yapmışımdır. Fakat öbür sabah kalkınca artık onun üstünde çalışmak istemediğimi fark ederim. Çalıştığım şeyin yanına yaklaşma konusunda korkunç bir gönülsüzlük yaşadığımda ve devam etmek için kendimi iteklemek zorunda kaldığımda bir şeylerin ters gittiğini anlarım. Genelde yaptığım şeyin dörtte üçlük kısmına geldiğimde öyle bir noktaya varıyorum ki yolun başındayken o hikâyeyi bitirmeden bırakasım geliyor. Feci bir bunalım içinde homurdanıp durarak bir-iki gün geçiriyorum. Sonra da aklıma yazacak başka bir şey geliyor. Aşk macerası gibi bir şey bu: Aslında çok hoşlanmadığınız, ama henüz

bunun farkında olmadığınız yeni bir adamla çıkarak bütün hayal kırıklıklarınızdan ve mutsuzluğunuzdan kurtulmaya çalışıyorsunuz. Neyse ki sonra birden aklıma terk ettiğim hikâyeyle ilgili bir şey gelir ve ne yapacağıma karar veririm. Fakat bunun olması için önce illa ki, "Hayır, bu hikâye işe yaramıyor, bırak gitsin," demem lazım gibi duruyor.

Bunu hep yapabiliyor musunuz?

Bazen yapamıyorum, bütün günü de çok kötü bir ruh haliyle geçiriyorum. Gerçekten asabi olduğum tek zaman odur. Eğer Gerry benimle konuşursa ya da durmadan odaya girip çıkar ve gürültü yaparsa sınırlara gelip köpürürüm. Hele bir de şarkı falan söylerse daha da beter. Bir şey düşünmeye çalışıyorum ve sürekli duvara toslayıp duruyorum, engeli bir türlü aşamıyorum. Genelde pes etmeden önce bir müddet direnirim. Bu süreç bir haftaya kadar uzayabilir; önce düşünmeye çalışırım, telafi etmek için uğraşırım, sonra vazgeçerim ve başka bir şey düşünmeye başlarım, ardından tekrar ona dönerim ve bu hiç beklenmedik bir anda olur, marketteyken ya da araba sürerken. Derim ki, "Tabii ya, şunun bakış açısıyla yazacağım ve şu karakteri çıkaracağım, ayrıca o çift tabii ki de evli olmayacak," falan filan. Bu genelde köklü oynamaların olduğu büyük bir değişikliktir.

Bu şekilde hikâye kurtulmuş oluyor mu?

Hikâye daha güzel oluyor mu, onu bile bilmiyorum. Yazmaya devam etmemi mümkün kılmış oluyor işte. "Birden içime doğup bana iş yaptıran o karşı konulmaz şeyden bende olduğunu sanmıyorum," derken bunu kastediyordum. Yazmak istediğim şeyi büyük bir zorlukla kavrayabiliyormuşum gibi görünüyor. O da çat pat.

Bakış açısını ya da üslubu sık değiştiriyor musunuz?

Ah evet, bazen çok kararsız oluyorum, bir birinci şahsa bir üçüncü şahsa geçip duruyorum. Bu benim en büyük problemlerimden biri. Genelde hikâyeye girebilmek için birinci şahsı kullanıyorum, ama sonra nedense işe yaramadığını hissediyorum. Bu noktada insanların bana yapmamı söyledikleri şeye karşı çok savunmasızımdır. Mesela yayıncım "The Albanian Virgin" hikâyesindeki birinci şahıs anlatımını beğenmemişti, ben de zaten kendimden çok emin değildim, bu yüzden değiştirdim. Fakat sonra yeniden birinci şahsa döndürdüm.

Tematik anlamda ne yaptığınızın ne kadar bilincinde oluyorsunuz?

Çok bilinçli olduğum söylenemez. Hikâyenin yanlış gidebileceği yönleri görebilirim. Negatif şeyleri pozitif şeylerden daha kolay fark ediyorum. Bazı hikâyeler diğerleri kadar iyi gitmez, bazı hikâyeler ise kavrayış olarak diğerlerine göre daha hafiftir.

Daha hafif?

Bana hafif geliyorlar. Onlara çok fazla bağlanmıyorum. Muriel Sparks'ın otobiyografisini okuyordum. Katolik bir Hıristiyan olduğu için asıl yazarın Tanrı olduğunu düşünüyor. Bu yüzden bize yakışan bu otoriteyi alaşağı etmeye çalışmamak, yani hayatın anlamıyla ilgili Tanrı'dan başka kimsenin kavrayamayacağı kurgusal şeyler yazmamaktır. Dolayısıyla insan *eğlencesine* yazar. Sanırım demek istediği şey bu. Galiba ben de bazen eğlence amaçlı hikâyeler yazıyorum.

Bir örnek verebilir misiniz?

Mesela çok sevdiğim "Jack Randa Hotel" hikâyesi eğlence olarak sayılabilir. Öyle olmasını da istedim zaten. Ama "Friend

of my Youth" gibi bir hikâye eğlence olarak düşünülemez. Onun başka nitelikleri var. Ruhumun en derinlerine iniyor.

Eğlence olarak adlandırdığınız bu parçalar üzerinde de temel malzemenizde olduğu kadar ızdırap çekiyor musunuz?

Evet, aynen öyle.

Peki hiç sorun çıkmadan yazdığınız hikâyeler oldu mu?

Aslında "Friend of My Youth" hikâyesini çok hızlı yazdım. Bir anekdottan. Goderich'teki kütüphanede çalışan tanıdığım genç bir adam var, benim için araştırma işleri yapıyor. Bir gece bizim evdeydi ve ailesinin komşularından bahsetmeye başladı. Yan çiftlikte yaşıyorlardı. Bağlı oldukları dine göre kart oynamaları yasaktı, bu yüzden onlar da Crokinole oynuyorlardı, şu masa oyunu olan. O bana bunları anlatınca ben de ona ailenin hangi dinden olduğunu, nasıl göründüğünü falan sordum. Bana onları tarif etti ve evlilik skandallarından bahsetti: Kiliselerinin cemaatinden genç bir adam gelip en büyük kızlarıyla nişanlanmış. Sonra şu işe bakın ki en küçük kız hamile kalmış, dolayısıyla düğünü değiştirmek zorunda kalmışlar. Ardından hep birlikte aynı evde yaşamaya başlamışlar. Evin tamiriyle ilgili olan kısım, boyama olayı falan da hep gerçek. Evli çift kendi kaldığı kısmı boyamış, büyük kız kardeş boyamamış, evin yarısı boyasız kalmış.

Bir hemşire de var mıymış gerçekten?

Hayır, hemşireyi ben uydurdum ama ismini söylemişlerdi. Buradan on beş kilometre kadar uzaktaki Blyth Theater'da bir bağış gecesi düzenlemiştik. Bağış toplamak için herkes bir şeyleri açık artırmayla satıyordu; birisi çıkıp benim de en iyi teklifi sunan kişinin ismini bir sonraki hikâyemdeki bir ka-

rakterde kullanma hakkını satabileceğimi söyledi. Toronto'dan bir hanım, karakter olabilmek için dört yüz dolar ödedi. İsmi Audrey Atkinson idi. Birden "İşte bu o hemşire!" diye düşündüm. Bir daha hiç haber almadım kendisinden. Umarım bozulmamıştır.

Bu hikâyenin çıkış noktası neydi?

Hikâyeyi yazmaya başladığımda Ontario'dan Britanya Kolumbiyası'na gittiğimiz gezilerden birindeydik; her yıl sonbaharda gider, ilkbaharda döneriz. Yani yazmıyordum ama geceleri otellerde bu aileyi düşünüyordum. Sonra annemin hikâyesi onu çevreledi, ardından da hikâyeyi anlatan ben annemi çevreledim ve ne olduğunu çözdüm. Hikâyenin kolay çıktığını söyleyebilirim. Hiç zorlanmadım. Annem karakterini ve ona olan duygularımı çok sık işlediğim için araştırmak zorunda kalmadım.

Eserlerinizde birçok anne söz konusu. Diğer hikâyelerinizde ortaya çıkan belirli bir anne var ki oldukça gerçek görünüyor. "The Beggar Maid" hikâyesinde Rose'un üvey annesi Flo da aynı şekilde.

Fakat Flo gerçek bir insan değildi. Bildiğim birçok insana benziyordu, ama aslında yazarların bahsettiği şu karma karakterlerden biriydi. Sanırım Flo zorunlu bir karakterdi, çünkü o hikâyeyi yirmi üç yılın ardından buraya ilk geldiğimde yazdım. Buradaki kültürel atmosfer yüzüme büyük bir şiddetle çarpmıştı. Zira geri dönüp de gerçekle yüzleştiğimde, eskiden yaşadığım hayatın, yani çocukluğumun, buğulu bir hatıradan ibaret olduğunu hissettim. Flo hatırladığımdan daha haşin olan bu gerçekliğin somutlaşmış haliydi.

Belli ki çok fazla seyahat ediyorsunuz, fakat eserleriniz temel olarak kırsal bir duyguya sahip gibi görünüyor. Buralarda duyduğunuz hikâyeleri kendinize daha yakın mı hissediyorsunuz, yoksa şehirlerde yaşarken de hayatınızdaki malzemeleri eserlerinizde bu kadar çok kullanıyor muydunuz?

Küçük bir kasabada yaşarken her türlü insan hakkında daha fazla şey duyuyorsunuz. Şehirde ise genelde kendiniz gibi insanlar hakkında hikâyeler geliyor kulağınıza. Eğer kadınsanız arkadaşlarınızdan duyacağınız çok şey vardır. "Differently" hikâyesini Victoria'daki hayatımdan çıkardım, "White Dump" hikâyesinin büyük bir kısmını da öyle. Aynı şekilde "Fits" hikâyesini de burada yaşanan gerçek ve korkunç bir olaydan esinlenerek yazdım –altmışlarında bir çift hakkındaydı, eşlerden biri diğerini öldürüp intihar etmişti. Şehirde olsam bu olayı sadece gazeteden okumuş olacaktım, bütün ipuçlarını toplamam mümkün olmayacaktı.

Sizin için bir şeyler uydurmak mı daha kolay, yoksa parçaları bir araya getirmek mi?

Çok bariz ve basit bir sebepten dolayı artık eskisi kadar kişisel şeyler yazmıyorum. William Maxwell gibi tekrar tekrar geçmişe gidip her seferinde yepyeni harika katmanlar bulmayı beceremiyorsanız çocukluğunuzu bir yerde tüketiyorsunuz. Hayatınızın sonraki yarısını oluşturan derin ve kişisel kısım ise çocuklarınızdır. Anne-babanız hakkında onlar öldükten sonra da bir şeyler yazabilirsiniz, ancak çocuklarınız hâlâ burada olacaklar ve siz de onların gelip sizi huzurevinde ziyaret etmesini istiyor olacaksınız. Bu yüzden belki de gözleme dayalı olan hikâyeleri yazmaya devam etmek daha akıllıca olur.

Ailevi hikâyelerinizin dışında bazı hikâyelerinizi tarihsel olarak nitelendirebiliriz. Bu tarz malzemeler bulmak için araştırma yapıyor musunuz hiç, yoksa çıkıp size gelmesini mi bekliyorsunuz?

Malzeme bulmakta hiç sıkıntı çekmiyorum. Ortaya çıkmasını bekliyorum, her zaman da çıkıyor. İçine gömüldüğüm malzemeyle başa çıkmak asıl problemi teşkil ediyor. Tarihsel parçalar için ise birçok gerçeği araştırmam gerekiyor. Yıllardır Victoria dönemindeki kadın yazarlardan, yani o dönemin hanım muharrirlerinden birinin hikâyesini yazmak istiyordum. Ama nedense aradığım dörtlüğü bir türlü bulamadım, hepsi o kadar kötüydü ki hikâye gülünç oluyordu. Biraz daha ciddi bir şey olmasını istiyordum. Ben de *kendim* yazdım. O hikâyeyi yazarken bir sürü eski gazeteye baktım, kocam o tarz şeyleri yanında bulundurmayı sever –Ontario'nun bizim tarafımızdaki Huron County kasabasının tarihini araştırıyor. Kendisi emekli coğrafyacıdır. Vadi diye adlandırdığım bu kasabanın çok güzel resimleri var elimde. Bu güzel resimleri gazete kupürlerinden aldım. Daha sonra belirli malzemelere ihtiyacım olduğunda da kütüphanedeki adamı ayarlayıp işimi hallediyorum. Eski bir arabayla ilgili bir şeyler bulmak ya da Presbiteryen kilisesinin 1850'lerdeki durumu hakkında araştırma yapmak gibi işlerimi görüyor. Çok harika biri. Bunlarla uğraşmayı seviyor.

Peki ya şu teyzeler, ortaya çıkıveren harika teyzeler?

Büyük teyzem ve büyükannem hayatımızda çok önemli yerlere sahipti. Nihayetinde ailem kasabanın en itibarsız kısmının ötesindeki harabe olmuş tilki ve vizon çiftliği işletmesinde yaşadı; gerçek bir kasabada, harika bir evdeydiler ve medeniyete katkıda bulundular. Dolayısıyla onların eviyle bizim evimiz

arasında daima bir gerilim vardı, ama böyle olması benim için çok önemliydi. Küçük bir kızken bu çok hoşuma giderdi. Sonra büyüdüğümde bana sıkıntı vermeye başladı. O zamanlar annem her ne kadar hayatımdaki en önemli figürlerden biri idiyse de dünyamın kadın başrolü değildi; standartları belirleyen kişi değildi artık. Bu yüzden bu yaşlı kadınlar o rolü devraldı, ilgimi çekecek bir standart belirlemiş olmamalarına rağmen çok önemsediğim sabit bir gerilim oluşturuyorlardı.

Yani "Lives of Girls and Women" hikâyesindeki anneyle kızının yaptığı gibi kasabaya taşınmadınız aslında?

Bir kışlığına yapmıştık. Annem o kış kasabada ev kiralamak istediğine karar verdi ve öyle de yaptı. Sonra hanımlara özel yemekli partiler verdi; sosyal hayata katılmaya çalışıyordu, ki bu onun için tamamen içinden çıkılmaz bir durumdu. Adeta yapamadı. Orada anlayış diye bir şey yoktu. Babam ve abimden oluşan erkek tayfası tarafından işgal edilen çiftlik evimize dönüşümüzü hatırlıyorum da döşemenin desenleri bile görünmüyordu artık. Toz toprak evi istila etmiş gibiydi.

Sizin sevdiğiniz, ama başkalarının beğenmediği bir hikâyeniz oldu mu? Kocanızın beğenmediği bir hikâyeniz var mı mesela?

"The Moon in the Orange Street Skating Rink" hikâyesini çok sevmiştim, ama Gerry o hikâyeyi beğenmedi. Bana anlattığı çocukluk anekdotlarından yola çıkarak yazmıştım, o yüzden sanırım çok daha farklı bir şey bekliyordu. Beğeneceğini düşündüğüm için hiç kaygı duymamıştım. Sonra bana, "Yani, en iyi hikâyelerinden biri sayılmaz," demesin mi... Yazdıklarım hakkında sıkıntı yaşadığımız tek olay oydu. O zamandan beri ben uzaklaşana kadar bir şeyleri okumama konusunda çok

dikkatli davranıyor ve eğer beğenirse bahsediyor ya da hiç lafını bile etmiyor. Sanırım evliliği idare etmenin yolu bu.

Gerry de buralı, büyüdüğünüz yerden otuz kilometre kadar ötede büyümüş. Onun anekdotları ve anıları ilk kocanız Jim'inkilerden daha mı yararlı oluyor size?

Hayır, Jim Toronto yakınlarındandı, fakat çok daha farklı bir geçmişi vardı. Erkeklerin çoğunun profesyonel olarak Toronto'da çalıştığı üst orta sınıf şehir dışı yerleşim yeri gibi bir yerde yaşıyordu. Cheever da New York çevresindeki böyle yerler hakkında yazmıştı. Daha önce bu sınıftan insanlarla tanışmamıştım hiç, dolayısıyla bakış açıları bana acayip derecede ilginç geldi, fakat anekdotluk bir durum yoktu. Sanırım kanıksayamayacak kadar uzun zamandır muhaliftim, o zamanlar daha solcuydum. Oysa ki Gerry'nin bana anlattığı şeyler kendi geçmişimden anımsadığım hatıraların bir uzantısı gibiydi –yine de kasabadaki bir kızın hayatıyla çiftlikteki bir oğlanın hayatı arasında büyük bir fark var. Gerry'nin hayatının en önemli kısmı muhtemelen yedi yaşından on dört yaşına kadar olan kısımdı; yani oğlan çocuklarının çeteler halinde kasabada volta attığı dönem. Suç falan işlemiyorlardı, ama az çok canları ne isterse yapıyorlardı; kasabanın içinde bir alt grup gibiydiler. Kızlar bunun bir parçası değildi, olduklarını hiç sanmıyorum. Kız arkadaşlar arasında sadece küçük bağlar vardı, özgür sayılmazdık yani. O yüzden tüm bunları öğrenmek ilginçti.

Bu bölgenin dışında ne kadar süre yaşadınız?

1951'in sonunda evlendim, Vancouver'da yaşamaya gittim ve 1963'e kadar orda kaldım, sonra da Victoria'ya taşınıp Munro's isimli kitapçımızı açtık. Daha sonra ben geri geldim,

sanırım 1973 yazıydı. Yani Victoria'da sadece on yıl kaldım. Yirmi yıldır evliydim.

Doğuya dönmenizin sebebi Gerry'yle tanışmanız mıydı, yoksa iş için mi döndünüz?

İş için. Tabii bir de ilk kocamla on yıldır Victoria'da yaşadığım için... Evlilik bir-iki yıldır çözülmeye başlamıştı. Sonuçta küçük bir şehir. Herkesin birbirini tanıdığı bir arkadaş çevresi söz konusu ve bana öyle geliyor ki eğer bir evlilik bozulduysa aynı çevrede kalmak çok zordur. Bunun ikimiz için de daha iyi olacağını düşündüm; üstelik o gidemezdi, çünkü kitapçısı vardı. Toronto'nun dışındaki York Üniversitesi'nden yaratıcı yazarlık dersi vermem için iş teklifi gelmişti. Gerçi o iş de uzun sürmedi. Hiç sevemedim ve beş kuruş param olmamasına rağmen işi bıraktım.

Kurgu öğretmek hoşunuza gitmediği için mi yani?

Hayır. Berbat bir şeydi. 1973'te oluyor bunlar. York, en radikal Kanada üniversitelerinden biriydi, ama benim sınıfımın neredeyse tamamı erkekti, sadece bir tane kız vardı, o da zar zor konuşuyordu. O zamanlar moda olan şeyi yapıyorlardı, yani hem anlaşılmaz hem de banal olmak zorundaydılar, başka hiçbir şeye müsamaha göstermiyor gibiydiler. Daha önce üzerinde durmadığım bazı yazınsal fikirleri ifadeye dökmeyi öğrenmem benim için iyi olmuştu, ama onlara nasıl ulaşacağımı bilmiyordum, muhalif olmamayı beceremiyordum. Belki şimdi olsa yapabilirdim. Fakat bunun yazmakla hiçbir ilgisi yok gibi görünüyordu –televizyona çıkmak için iyi bir eğitim gibiydi daha çok, klişelere iyice alışmak gibi. Aslında bunu değiştirebilmeliydim, ama yapamadım. Sınıfımdan olmayan bir öğrencim bana bir hikâye getirmişti. Gözlerimden yaş geldiğini hatırlıyorum çünkü çok güzeldi, çünkü çok

uzun zamandır bir öğrenciden böylesine iyi bir parça çıktığını görmemiştim. Bana, "Sizin sınıfınıza nasıl girebilirim?" diye sordu. Bense ona, "Sakın! Sakın sınıfıma yaklaşayım deme, sadece çalışmalarını bana getir yeter," dedim. Kendisi şimdi bir yazar. Bunu başaran tek kişi o oldu.

ABD'de olduğu gibi Kanada'da da yaratıcı yazarlık okullarında bir artış oldu mu?

Belki o kadar fazla değil. Bizim buralarda Iowa gibi bir şey yok. Fakat yazım departmanlarında öğretme yoluyla kariyer yapılıyor. Bir ara yayımlanma şansı bulamadıkları için bu insanlara üzülüyordum. Benim hayatımda görebileceğim paranın üç katı fazlasını kazanıyor olmaları gerçeğini ise bir türlü anlayamıyorum.

Hikâyelerinizin büyük bir kısmı Ontario merkezli gibi görünüyor. Şimdi olsa burada yaşamayı tercih eder miydiniz, yoksa şartlar mı böyle gelişti?

Artık burada yaşadığım için burayı tercih ederdim. Kaldığımız ev Gerry'nin annesinin eviydi, annesine bakmak için orada yaşıyordu. Benim babamla üvey annem de o muhitteydi; belli bir süre bu yaşlı insanların hizmetini görürüz, sonra da taşınır gideriz diye düşünüyorduk. Ama tabii evdeki hesap çarşıya uymadı; onlar öleli çok olduğu halde biz hâlâ buradayız. Kalma sebeplerimizden biri de artık kırsal manzaranın ikimiz için de büyük önem arz etmesi. Böyle bir ortak noktamızın olması harika bir şey. Gerry sayesinde ben de bundan farklı bir biçimde memnuniyet duyuyorum. Başka bir manzarayı, yöreyi, gölü ya da şehri bu şekilde sahiplenemezdim. Ve bunu yeni yeni fark ediyorum, bu yüzden asla terk etmeyeceğim.

Gerry ile nasıl tanıştınız?

Gerry'yi üniversiteden tanıyorum. O son sınıfa gidiyordu bense yeni başlamıştım. İkinci Dünya Savaşı'ndan dönmüş bir savaş gazisiydi, yani aramızda yedi yaş fark vardı. On sekiz yaşındayken ona fena vurulmuştum, ama o beni pek fark etmemişti. Başkalarıyla ilgileniyordu. Bizimkisi küçük bir üniversite olduğu için aşağı yukarı herkes herkesi tanıyor, geçmişlerini biliyordu. O da şu bohem takılan (sanırım onlara o zamanlar hâlâ *bohem* diyorduk) az sayıda insandan biriydi. Edebiyat dergisi için şiirler yazıyorlardı, tehlikeliydiler, sarhoş oluyorlardı falan. Onun da dergiyle bir bağlantısı olduğunu düşünüyordum, dolayısıyla ilk hikâyemi yazdığımda planım aslında taslağımı ona götürmekti. Sonra konuşmaya başlayacaktık, bana âşık olacaktı ve gerisi gelecekti. Hikâyeyi ona götürdüm ve bana, "Derginin editörü John Cairns, koridorun sonunda," dedi. Tek konuşmamız bu oldu.

Üniversite yıllarınız boyunca tek konuşmanız bu mu oldu yani?

Evet. Ama sonra, hikâyemin yayımlanmasının ardından Gerry üniversiteden ayrıldı. Ben de ikinci senem başlayana kadar garson olarak çalıştım ve bu esnada Gerry'den bir mektup aldım. Hikâyem hakkında gerçekten de harikulade bir mektuptu. Aldığım ilk okur mektubuydu. Ama benimle hiçbir ilgisi yoktu, güzelliğimden falan bahsetmiyordu, buluşsak ne kadar güzel olur gibi şeyler söylemiyordu. Sadece edebî bir hoşlantı söz konusuydu. Bu yüzden başkasından gelmiş olsa muhtemelen benim de hoşuma gidecek olan bu mektubu pek beğenmedim, çünkü daha fazlasını bekliyordum. Yine de güzel bir mektuptu. Daha sonra Londra'ya geri dönüp Western'deki işe başladığımda beni radyodan duyuvermiş. Bir röportaj vermiştim. Nerede yaşadığımı söylemiş ve artık evli olmadığımı ima etmiş olmalıyım ki sonradan beni görmeye geldi.

Ve bu yirmi küsur yıl kadar sonra mı oldu?

Aynen öyle. Yirmi yıldan fazla bir süre sonra oldu ve bu zaman zarfında birbirimizi bir kere bile görmedik. Hiç beklediğim gibi görünmüyordu. Beni arayıp dedi ki, "Ben Gerry Fremlin. Clinton'dayım da acaba bir ara yemek yiyebilir miyiz diye soracaktım." Evinin Clinton'da olduğunu biliyordum, herhalde anne-babasını görmeye gelmiştir diye düşündüm. Sanırım o sırada Ottowa'da çalıştığından haberim vardı; bunu birinden duymuştum. Karısı ve çocukları Ottowa'dadır, anne-babasını ziyarete gelmişken eski bir tanıdığıyla yemek yemek istemiştir diye düşündüm. Bu beklentilerle görüşmeye gittim ama öğrendim ki kendisi bizzat Clinton'da yaşıyor ve ortada ne bir eş ne de çocuklar var. Fakülte kulübüne gittik ve öğle yemeğinde adam başı üçer martini içtik. Biraz gergindik galiba. Ama çabucak birbirimize ısındık. Sanırım akşama doğru da beraber yaşamaktan falan bahsediyorduk. Çok hızlı gelişti. O yarıyıl Western'deki öğretmenliğimi sonlandırıp Clinton'a geldim ve Gerry'nin annesine bakmak için taşındığı evde beraberce yaşamaya başladık.

Buraya geri gelme kararınızın yazmakla bir ilgisi yoktu yani.

Hiçbir zaman yazmayı düşünerek karar almadım ben. Hiçbir zaman da yazmayı bırakmayı düşünmedim. Diğer koşullardan daha iyi olabilecek tarzda yazma koşullarına sahip olma fikrini anlayamıyorum. Beni yazmaktan alıkoyan tek şey yazmanın iş haline gelmesiydi –yani yazar olduğum açıkça kabul edildikten sonra içinde çalışacağım bir ofisin tahsis edilmesi.

İlk çalışmalarınızdan "The Office" hikâyesini hatırlattı bu bana: Yazmak için ofis kiralayan kadın, ev sahibi

tarafından o kadar rahatsız edilir ki sonunda taşınmak zorunda kalır.

Bu hikâye gerçek bir tecrübe neticesinde yazıldı. Bir ofisim oldu, ama orada hiçbir şey yazamadım –o hikâye dışında. Ev sahibi beni sürekli rahatsız edip duruyordu, o olmadığı zaman bile çalışamıyordum. Yazmak için bir düzene girdiğim, ofis ortamı kurduğum her defasında böyle oldu. Avusturalya'daki Queensland Üniversitesi'nde misafir yazar olarak çalıştığım dönem İngilizce Departmanı'nda hoş ve şık bir ofisim vardı. Orada beni kimse tanımıyordu, o yüzden de kimse görmeye gelmiyordu. Orada kimse yazar olmaya da çalışmıyordu zaten. Florida gibi bir yerdi, herkes sürekli ortalıkta bikiniyle dolaşıyordu. Yani bir sürü zamanım vardı ve ofisin içindeydim, ama sadece oturup düşündüm. Hiçbir sonuca ulaşamadım. İstedim ama hep aksadı.

Vancouver malzeme açısından daha mı kısırdı?

Ben banliyölerde yaşadım; önce Kuzey Vancouver'da, daha sonra Batı Vancouver'da bulundum. Kuzey Vancouver'da erkeklerin hepsi sabah erkenden gidiyor, gece geri geliyordu; şehirde bütün gün sadece ev kadınları ve çocuklar kalıyordu. Çok laubali bir ortam vardı, yalnız kalmak çok zordu. Süpürmek ve yünlüleri yıkamakla ilgili konuşma yarışı yapılıyor gibiydi, çıldırmak üzereydim. Bir tane çocuğum varken onu çocuk arabasına bindirip kilometrelerce yürüyerek kahve partilerinden kaytarmaya çalışıyordum. Orada, büyüdüğüm yerden çok daha dar ve ezici bir ortam söz konusuydu. Birçok şey yasaktı –mesela herhangi bir şeyi ciddiye almak. Hayat bir dizi müsaade edilmiş dinlenceler, müsaade edilmiş fikirler ve müsaade edilmiş kadın olma halleri şeklinde sıkıca belirlenmişti. Tek çıkış yolu, gördüğüm kadarıyla, partilerde diğer

insanların kocalarıyla flört etmekti; bu gerçekten de tecrübe edilen durumlar içinde gerçek olduğunu hissedebileceğiniz tek şeydi, çünkü erkeklerle içinde bir gerçeklik olacak şekilde yaşanan tek iletişim biçimi cinsel olandı gibi geliyordu bana. Aksi takdirde erkekler sizinle pek konuşmuyordu, konuşsa bile çok yüksekten bakarak yapıyorlardı bunu. Bir üniversite profesörüyle ya da başka biriyle konuştuğumda eğer onun bildiği bir şey hakkında ben de bir şeyler biliyorsam o konuşma geçerli kabul edilmiyordu. Erkekler sizin konuşmanızdan hoşlanmıyordu, kadınlar da öyle. Dolayısıyla dünyanız en iyi diyetin hangisi olduğundan ya da yünlülerin en iyi nasıl yıkanacağından ibaret bir kadın muhabbetiydi. Ben dağcı erkeklerin eşleriyle birlikteydim. O kadar nefret ediyordum ki bu konu hakkında hiçbir zaman yazmayı başaramadım. Batı Vancouver ise tamamen genç çiftlerden oluşmasa da daha ziyade karışık bir banliyöydü, bu yüzden orada harika dostluklar edindim. Kitaplardan ve skandallardan konuşup liseli kızlar gibi her şeye gülüyorduk. Bu hep yazmak istediğim ama henüz yazmadığım bir şey, yani birbirini diri tutan sarsıcı genç kadınlar topluluğu. Fakat Victoria'ya gidip bir kitapçı açmak, yaptığımız en harika şeydi. Şahane bir şeydi, çünkü kasabadaki bütün çılgın insanlar dükkâna gelip bizimle sohbet ediyordu.

Kitapçı açma fikri nasıl doğdu?

Jim kasabanın en büyük mağazası olan Eatons'tan ayrılmak istiyordu. Bir yol bulup ticarete atılmasıyla ilgili bir şeyler konuşuyorduk; ona dedim ki, "Bak, eğer bir kitapçı dükkânı açarsak sana yardım edebilirim." Herkes iflas edeceğimizi düşünmüştü ve gerçekten de neredeyse edecektik. Çok fakirdik ama o zamanlar en büyük iki kızım okula gidiyordu,

dolayısıyla dükkânda tam zamanlı çalışabiliyordum ve öyle de yaptım. İlk evliliğimdeki en mutlu dönemimdi.

O evliliğin sürmeyeceğini önceden sezmiş miydiniz?

Victoria dönemindeki kız evlatları gibiydim –evlenme baskısı o kadar büyüktü ki insan onu bir an önce halledip kurtulmak istiyordu: "Şunu halledeyim de artık başımın etini yemesinler, ondan sonra normal bir insana dönerim ve hayatım başlamış olur." Sanırım ben yazabilmek ve bir düzene girip önemli olan şeye tekrar dikkatimi vermek için evlendim. Şimdi bazen o ilk yıllarıma dönüp bakınca, "Ne kadar taş yürekli bir genç kadınmışım," diyorum. Şu an o zamankinden çok daha geleneksel bir kadınım.

Tüm genç sanatkârlar bir şekilde taş yürekli olmak zorunda değil midir?

Eğer kadınsan daha da kötü. Çocuklarımı durmadan arayıp, "İyi olduğundan emin misin?" diye sormak istiyorum. Bu kadar olmak istemezdim. Bu zaten onları sinirlendirirdi, çünkü hasarlı mal muamelesi gibi bir şey. Bir parçam o çocuklar için yoktu ve çocuklar böyle şeyleri fark ediyorlar. Onları ihmal etmiyordum tabii, ama bütünüyle odaklanmış da değildim. En büyük kızım iki yaşlarındayken daktiloyla oturduğum yere gelirdi, ben de bir elimle onu itekleyip öbür elimle yazmaya devam ederdim. Bunu ona söyledim. Hiç iyi olmadı, zira benim için en önemli olan şeye düşman kesilmiş oldu. Her şeyi tersten yapmışım gibi hissediyorum: Çocuklar küçük ve bana çaresizce muhtaçken kendimi tamamen yazarlığa adamıştım. Şimdi ise bana hiç ihtiyaçları yok, ama onları çok seviyorum. Evin içinde dalgın dalgın dolaşıp, "Eskiden ne çok ailece yemek yerdik," diye düşünüyorum.

İlk kitabınızla Governer-General's Ödülü'ne layık görüldünüz ki bu ödül ülkemizde Pulitzer Ödülü'yle eşdeğer sayılır. ABD'de ilk kitabın böylesine büyük bir ödül kazandığı pek az rastlanan bir durum. Olduğunda ise bundan sonra yazarın kariyeri genelde bocalamaya başlıyor gibi.

Tabii, bir kere ben genç değildim. Ama yine de zordu. Bir yıl kadar bir süre boyunca hiçbir şey yazamadım, çünkü roman üzerinde çalışmam gerektiğini düşünüp duruyordum. Amy Tan gibi mesela ilk denemesiyle çok satan listelerini altüst etmiş ve herkesin dilinde olan bir kitap çıkarmış olmanın yükünü taşımıyordum. Kitabım çok az sattı, kimsenin –hem de Governer-General's Ödülü'nü kazanmış olmasına rağmen– ondan haberi yoktu. Bir kitapçıya gidip isteseniz, ellerinde bulunmuyordu bile.

Eleştiri yazılarını çok fazla önemsiyor musunuz? Onlardan ders çıkardığınızı hissediyor musunuz? Ya da sizi hiç yaraladıkları oldu mu?

Evet ve hayır, çünkü eleştirilerden gerçekten de pek bir şey öğrenemezsiniz, ama yine de çok fena yaralanabilirsiniz. Olumsuz eleştirinin yarattığı bir kamusal küçük düşme hissi var. Sizin için pek bir önem arz etmiyor olsa da sahnede yuhalanmaktansa alkışlanmayı tercih edersiniz.

Büyüme çağlarınızda iyi bir okur muydunuz? Sizi etkileyen eserler oldu mu, olduysa hangileri?

Otuz yaşına gelene kadar okumak benim hayatımdı. Adeta kitaplarda yaşıyordum. Amerikan Güneyi'nin yazarları beni gerçekten etkileyen ilk yazarlardı; çünkü bana küçük kasabalar, taşralı insanlar ve çok iyi bildiğim o tarz hayatlar hakkında

yazabileceğimi gösterdiler. Fakat Güneyli yazarlarla ilgili beni çeken şey, her ne kadar bunu aslında fark etmemiş olsam da, gerçek anlamda sevdiğim bütün Güneyli yazarların kadın olmasıydı. Faulkner'ı o kadar çok sevmezdim mesela. Fakat Eudora Welty, Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter, Carson McCullers sevdiğim yazarlardandı. Kadınlar en acayip, en marjinal şeyleri yazıyor gibi bir durum söz konusuydu.

Ki siz de hep öyle yapıyorsunuz.

Evet. Bizim mıntıkamız buymuş gibi bir hisse kapıldım, öte yandan gerçek hayatla ilgili büyük ana akım romanlar da erkeklerin mıntıkasıydı. Böyle uçlarda olma fikrine nereden kapıldığımı bilmiyorum; oralara *itildiğim* falan da yoktu. Belki ben de bir uçta büyüdüğümden dolayıdır. Büyük yazarlarda olup da benim mahrum kaldığım bir şey olduğunu biliyordum, ama ne olduğunu tam olarak bilmiyordum. D.H. Lawrance'ı ilk okuduğumda korkunç derecede rahatsız olmuştum. Yazarların kadın cinselliğine bakış açısından rahatsızlık duyduğum çok oluyor.

Tam olarak neyden rahatsız olduğunuzu tanımlayabilir misiniz?

Şuydu: Diğer yazarların nesnesi durumundayken nasıl yazar olabilirim?

Büyülü gerçeklik hakkında neler hissediyorsunuz?

Yüzyıllık Yalnızlık'ı sevmiştim. Sevdim, ama taklit edilebilir bir şey değil. Kolay görünüyor, ama öyle değil. Karıncaların bebeği taşıması, bakirenin gökyüzüne yükselmesi, başpapazın ölmesi ve çiçek yağmuru yağması harikulade şeyler. Fakat aynı şekilde William Maxwell'in köpeği karakter olarak kullandığı *So Long, See You Tomorrow* romanı da kıvırması çok zor ve

çok harika bir kitap. Potansiyel olarak çok sıradan olan bir konuyu ele alıyor ve dâhiyane bir şekilde işliyor.

Yeni hikâyelerinizden bazıları gidiş yönünüzde bir değişimi işaret ediyor gibi.

Beş yıl kadar önce, hâlâ *Friend of My Youth* kitabımdaki hikâyeler üzerinde çalışıyorken alternatif gerçeklikleri olan bir hikâye yazmak istedim. Önce biraz direndim çünkü ortaya *Twilight Zone* tarzı bir şey çıkmasından endişe ediyordum. Yani gerçekten çöp gibi bir şey olabilirdi, bundan korkuyordum. Fakat "Carried Away" hikâyesine başladım ve uzun bir süre onunla oyalanıp durduktan sonra o tuhaf sonu yazdım. Belki de yaşla alakalı bir şeydir. Sadece gerçekte ne olduğu halde ne olabileceği değil de mümkün ve olmuş olan şeyler hakkındaki algıları değiştirmek gibi. Tüm bu birbirinden bağımsız gerçeklikler benim hayatımda var ve onları başkalarının hayatlarında da görüyorum. Problemlerden biri de buydu –neden roman yazamadığımla ilgili yani– bir şeylerin birbiriyle ne kadar bağlantılı olduğunu hiç göremedim.

Özgüveniniz hakkında ne söyleyebilirsiniz peki? Yıllar geçtikçe değişti mi?

Yazma konusunda daima çok özgüvenli olmuşumdur, tabii bu özgüvenin tamamen yersiz olabileceği korkusuyla karışık olarak. Galiba bir bakıma bendeki bu özgüven budalalığımdan geliyor. Çünkü ana akımdan o kadar uzak yaşadım ki kadınların erkekler kadar rahat bir şekilde yazar olamadığını fark etmedim bile; aynı şekilde alt sınıftan insanların da öyle. Sizden başka okuyan birine pek rastlamadığınız bir kasabada gayet iyi yazan biri olduğunuzu biliyorsanız, bunun çok nadide bir Tanrı vergisi olduğunu düşünmemenize imkân yok.

Eskiden beri edebiyat dünyasından sakınma konusunda uzman bir şahsiyet olageldiniz. Bu bilinçli bir tercih mi, yoksa daha ziyade koşullar mı öyle gelişti?

Uzun bir süre gerçekten de koşullar gereği öyle oldu, ama daha sonra bir tercih meselesi haline geldi. Kendimi çok fazla sosyal olmayan arkadaş canlısı biri olarak görüyorum. Genel olarak bir kadın, bir ev hanımı ve bir anne olduğum için zamanı iyi değerlendirmek istiyorum. O dünyadan korktuğum şeklinde de tercüme edilebilir bu. Özgüvenimi kaybedebilirdim mesela. Anlamadığım bir sürü konuşmaya şahitlik edebilirdim.

Yani ana akımın dışında olmaktan memnun musunuz?

Belki de demeye çalıştığım şey budur. Aksi takdirde muhtemelen pek hayatta kalamazdım. Yaptıkları işi benden çok daha iyi anlayan, sürekli onun hakkında konuşan ve benimkinden çok daha sağlam temellere dayalı özgüvenleri olan insanların yanında kendi özgüvenimi kaybedebilirdim. Fakat öte yandan yazarları anlamak zordur –kim özgüvenli ki?

İçinde büyüdüğünüz ortamdaki insanlar kariyerinizden memnun muydu?

Orada burada hikâyelerimin yayımlandığı biliniyordu, ama benim yazdığım şeyler havalı değildi. Memleketimde çok da iyi karşılanmadı anlayacağınız. Cinsellik olsun, ağzı bozukluk olsun, kavram karmaşası olsun... Yerel gazete benim hakkımda bir başyazı yayımladı: "Ekşimiş, iç gözlemsel bir hayat anlayışı..." ve "Öne sürülen sapkın bir kişilik..." gibi şeyler yazıldı. Bunu yaptıklarında babam çoktan ölmüştü. Babam hayattayken bunu yapamazlardı, çünkü onu herkes severdi. O kadar seviliyor ve sayılıyordu ki bir müddet kimsenin çıtı çıkmadı. Fakat o öldükten sonra her şey değişti.

Fakat babanız işlerinizi beğeniyordu, değil mi?

Fakat babam işlerimi beğeniyordu, evet, hatta gurur duyuyordu. Çok okuyan biriydi, ama okumakla ilgili hep bir utangaçlık hissederdi. Ölmeden önce bir kitap bile yazdı, kitabı o öldükten sonra yayımladılar. Güneybatının iç kesimlerindeki öncü ailelerle ilgili bir romandı, kendi hayatından önceki dönemi anlatıyor ve kendi çocukluğunda sona eriyordu. Yazar olarak gerçekten yetenekliydi.

Bize bir parça alıntı yapabilir misiniz?

Bir bölümde kendisinden biraz daha önce yaşamış bir çocuk için okulun nasıl bir şey olduğunu tasvir ediyor: "Diğer duvarlarda bazı solmuş kahverengi haritalar vardı. Koyun derisi montlarıyla midilli süren dağınık insanların yaşadığı Moğolistan gibi enteresan yerler gösteriliyordu. Afrika'nın merkezi sadece ağzı açık timsahlar ve siyahi adamları yere seren koca pençeli aslanlar tarafından belirlenen boş bir alandı. Tam ortada ise Bay Stanley, Bay Livingston'u selamlıyordu, ikisinin de eski şapkaları vardı."

Babanızın romanında kendi hayatınıza dair hiçbir şeye rastladınız mı?

Hayatıma dair değil, ama tarzıma dair çok fazla şeye rastladım. Mesela bakış açısı, ki beni hiç şaşırtmadı, zira bunun ortak noktamız olduğunu biliyordum.

Anneniz ölmeden önce yazdıklarınızı hiç okudu mu?

Annem muhtemelen bunları sevmezdi. Hiç sanmıyorum – yani tüm o cinsellik, ağzı bozukluk falan. Eğer iyi durumda olsaydı bir şeyler yayımlatabilmek için büyük bir kavga çıkarıp aileden kopmam gerekirdi.

Böyle bir şeyi yapar mıydınız peki?

Yapardım sanırım, evet, çünkü dediğim gibi o zamanlar daha taş yürekliydim. Şu an annem için duyduğum hassasiyeti uzun bir müddet hiç hissetmedim. Eğer kızlarımdan biri benim hakkımda bir şeyler yazacak olsa nasıl hissederdim, onu da bilmiyorum. Şimdi tamamen çocuklukla ilgili bir ilk romanla ortaya çıkma yaşlarındalar. Çocuğunun romanında bir karakter olmak tüyler ürpertici bir tecrübe olsa gerek. İnsanlar eleştiri yazılarında fakirliğe vurgu yapmak için babamın harap bir çiftçi olduğunu falan söyleyen yıpratıcı şeyleri umarsızca yazabiliyorlar. Feminist bir yazar *Lives of Girls and Women* kitabımdaki "My Father" hikâyesini düz bir otobiyografik temsil olarak yorumlamıştı. Beni "sorumsuz bir babaya" sahip olduğum için böylesine zavallı bir arka plandan gelen biri gibi lanse etti. Kanada Üniversitesi'nde öğretim görevlisiydi bir de. O kadar sinirlenmiştim ki onu dava etmenin yollarını bile aradım. Tepem atmıştı. Ne yapacağımı bilmiyordum, çünkü en nihayetinde ben başarılı biriydim, benim için fark etmez diye düşünüyordum, ama babamın elinde olan tek şey benim babam olmasıydı. O artık yok. Peki ona yaptıklarım yüzünden sorumsuz bir baba olarak mı bilinecek? Ama sonra fark ettim ki söz konusu yazar tamamen farklı bir ekonomik dünyada büyüyen insanların neslini temsil ediyor. Yani onlar belli bir raddeye kadar refah içinde yaşıyorlar –sağlık sigortası falan. Hastalık gibi bir şeyin eskiden bir aileyi nasıl harap edebildiğinden haberleri yok. Hayatlarında hiç ciddi bir ekonomik zorluk çekmemişler. Fakir bir aileye baktıklarında bunun bir çeşit tercih olduğunu düşünüyorlar. Kendinizi daha iyi bir konuma getirmemenin adı sorumsuzluk oluyor, aptallık gibi bir şey yani. Tuvaleti dışarıda olan bir evde büyüdüm ben,

bu nesil için çok korkunç ve gerçekten iğrenç bir durum bu. Aslında iğrenç falan değildi. Çok etkileyiciydi.

Yazma alışkanlıklarınızla ilgili hiç soru sormadık size. Haftada kaç gün yazıyorsunuz?

Haftanın yedi günü her sabah yazıyorum. Sekiz gibi yazmaya başlıyorum, on bir gibi de bitiriyorum. Sonra da günün geri kalanında diğer işlerimi hallediyorum. Tabii son taslağıma gelmişsem ve çalışmaya devam etmek istiyorsam başka –o zaman küçük molalarla bütün gün boyunca çalışıyorum.

Bu programa katı bir şekilde bağlı mısınız, düğün falan gibi önemli olaylar olduğunda bile mesela?

Günlük sayfa kotam konusunda kendimi oldukça zorluyorum. Eğer belirli bir gün bir yere gideceksem mesela o günün sayfalarını ekstra olarak önceden yapmaya çalışıyorum. Bu çok zorlayıcı, berbat bir şey. ama çok fazla geride kalmam; sanki onu kaybedecekmişim gibi gelir. Bu da yaşlılıkla ilgili bir şey. İnsan böyle şeyler konusunda kendini zorlamaya başlıyor. Şu sıralar günlük yürüyüşümle ilgili de kendimi zorluyorum.

Ne kadar yürüyorsunuz?

Her gün beş kilometre, dolayısıyla bir günü es geçecek olsam sonradan telafi etmem gerekiyor. Babamın da hep böyle yaptığını görürdüm. Tüm bu ritüelleri ve rutinleri gerçekleştirirseniz hiçbir şeyin sizi alt edemeyeceğini düşünerek kendinizi korumuş oluyorsunuz.

Bir hikâyeyi tamamlamak için beş aydan fazla bir zaman harcadıktan sonra bir ara veriyor musunuz?

Daha ziyade hemen bir sonrakine geçiyorum. Çocuklarım varken ve daha fazla sorumluluk sahibiyken öyle yapmıyordum,

ama şimdilerde durma fikri beni panikletiyor –sanki durursam temelli durabilirmişim gibi. Birikmiş bir sürü fikrim var. Fakat ihtiyacınız olan tek şey fikir olmadığı gibi teknik ya da beceri de değil. Bir heyecan ve inanç dürtüsü var ki onsuz çalışamıyorum. Onu hiç kaybetmediğim zamanlar oldu, adeta bitmek tükenmek bilmiyordu. Şimdi ise onu kaybetmenin nasıl bir şey olacağını hissettiğimde küçük bir değişim yaşıyorum, ama bunun ne olduğunu tanımlayamıyorum bile. Sanırım bu hikâyenin ne olduğunun tamamen bilincine varmak gibi bir şey. Hikâyenin işe yarayıp yaramayacağı ile çok fazla bir ilgisi bile yok. Yaşlanınca başınıza gelen şey öngöremediğiniz bazı yollarla ilginizin suyunu çekmesi olabilir çünkü böyle bir şey hayata karşı çok fazla ilgisi ve bağlılığı olabilen insanların kaderidir. Bir sonraki yemek için yaşamak gibi bir şey yani. Gezip dolaştığınız zaman restoranlardaki orta yaşlı insanların yüzünde çokça görürsünüz bunu –daha çok benim yaşımdaki insanlarda, yani orta yaşın sonuyla yaşlılığın başındakilerde. Görürsünüz ya da yılan gibi hissedersiniz, hani şu kıs kıs gülerek yanlara bakmaları. Bu bir şeylere tepki verme yetisinin bir şekilde kapandığının resmidir. Şu an bunun ihtimal dâhilinde olduğunu hissediyorum. Eklem yerlerinizin kireçlenmesi ihtimali gibi yani; egzersiz yaparsınız ki öyle olmasın. Önceden hayatınızı dolduran her şeyi kaybetme ihtimalinizin olduğunun artık daha fazla bilincindeyim. Belki de bunun olmasına mani olmak için yapılması gereken şey sebat ederek hareketliliği devam ettirmektir aslında. Hikâyenin başarısız olduğu bazı kısımları vardır. Bahsettiğim şey o değil. Hikâye başarısız olabilir, ancak sizin hikâyeyi yazmaya gösterdiğiniz öneme olan inancınız başarısız olmaz. Tehlike de belki buradadır. Yaşlılığınızda dolabınıza saklanan canavar bu olabilir: Bir şeylerin yapmaya değer olduğuna dair hissiyatınızın kaybolması.

İnsan yine de merak ediyor, çünkü sanatçılar son nefeslerine kadar çalışıyormuş gibi görünüyorlar.

Öyle olması muhtemel sanırım. Biraz daha uyanık olmak zorunda kalınabiliyor. Bundan yirmi yıl önce kaybedeceğimi asla düşünmediğim şeyler bunlar –inanç, tutku. Artık âşık olamamak gibi bir şey aslında. Ama bununla başa çıkabilirsiniz çünkü âşık olmak böyle şeyler kadar gerekli olmamıştır hiç. Galiba bu yüzden sürekli yapıyorum. Evet, bir gün bile durmuyorum. Günlük yürüyüşüm gibi bir şey. Eğer egzersiz yapmayı bırakırsam vücudum bir haftada dinçliğini kaybeder artık. Uyanıklık daima orada bir yerde olmalı. Yazmayı bırakmak da sorun değil aslında. Korktuğum şey yazmayı bırakmak değil. Yazmama neden olan o heyecan her neyse onu bırakmaktan korkuyorum. Merak ettiğim şey şu: Sürekli çalışma gerekliliği kalktığında insanlar ne yapıyor? Atölyelere katılıp hobiler edinen emekli insanlar bile bu boşluğu doldurmanın yollarını arıyor, ben de öyle olacağım ve öyle bir hayat yaşayacağım diye ödüm kopuyor. Hayatımda doldurma gereksinimi hissettiğim yegâne boşluk yazmak oldu. Dolayısıyla bir sürü çeşitlilikle nasıl yaşayacağımı hiç öğrenmedim. Düşünebildiğim diğer bir hayat tarzı akademik hayat ki muhtemelen onu da idealize ediyorum.

Birbirinden çok farklı hayatlar aslında, tek amaçlı hayata karşı seri halindeki hayat gibi.

Gidip golf oynarsınız ve bundan zevk alırsınız, sonra bahçeyle ilgilenirsiniz, akşam yemeğine arkadaşlarınızı davet edersiniz. Ama bazen düşünüyorum da ya yazı biterse? Birdenbire miadı dolarsa? İşte o zaman bir şeyler öğrenmeye başlamam gerekecek. Kurmaca yazıdan kurmaca olmayana geçiş yapamazsınız, hiç sanmıyorum. Kurmaca olmayan şeyler yazmak başlı başına

o kadar zor ki yepyeni bir şey öğrenmeye benzeyecektir, ama belki bunu yapmaya çalışabilirim. Şu herkesin ailesi hakkında yazdığı türde bir kitap oluşturma denemem oldu birkaç kere. Fakat bir çerçeve, merkezî bir nokta bulamadım henüz.

Peki ya *The Grand Street Reader*'da yayımlanan "Bir Yaşam İçin Çalışmak" başlıklı denemeniz? Hatırat tarzında gibiydi.

Evet. Denemelerden oluşan bir kitap yapıp onu da dâhil etmek istiyorum.

William Maxwell de *Ancestors* kitabında bu şekilde kendi ailesini yazmıştı.

O kitabı seviyorum, evet. Ona bunu sordum. Yararlanabileceği çok fazla malzeme vardı. Yapılması gereken şeyi yaptı ve aile tarihini o dönem yaşanan büyük bir olayın üstüne tutturdu –ona denk gelen büyük olay, bin sekiz yüzlü yılların başındaki dinî çatışmalardı ki ben bu konuda hiçbir şey bilmiyordum. Amerika'nın pratikte tanrısız bir ülke olduğunu ve birdenbire tüm ülkede herkesin yerlere kapanmaya başladığını bilmiyordum. Bu harika bir şeydi. Böyle bir şey bulursanız kitabınız da hazır demektir. An meselesi. Böyle bir şey yapmayı düşünüp duruyorum, ama sonra aklıma bir hikâye daha geliyor ve bu bir hikâye daha altı üstü bir hikâye olmasına rağmen diğer işten hep çok daha önemli geliyor. *The New Yorker*'da William Trevor'la yapılan röportajı okumuştum, orada şöyle bir şey diyor: "Sonra başka bir küçük hikâye daha çıkageliyor ve hayatın nasıl olması gerektiğini çözüveriyor."

Raymond Carver, New York'un Syracuse şehrindeki sakin bir sokakta, iki katlı, ahşap kaplı, büyük bir evde yaşıyor. Evin ön bahçesi yaya kaldırımına kadar iniyor. Garaj yolunda yeni bir Mercedes var. Başka bir ev sakinine ait daha eski bir Volkswagen de yol kenarına park etmiş durumda.

Eve büyükçe camlarla çevrili bir verandadan geçerek giriliyor. İçerideki mobilyaların karakteristik bir özelliği yok gibi. Her şey birbiriyle uyumlu –krem rengi kanepeler, cam bir kahve sehpası. Raymon Carver'la birlikte yaşayan yazar Tess Gallagher'in tavus kuşu tüyü koleksiyonu var ve evin dört bir yanındaki vazolarda bunları sergiliyor –evdeki en dikkat çekici dekor bu. Şüphelerimiz doğru çıkıyor ve Carver bize bütün mobilyaların bir gün içinde alınıp eve geldiğini söylüyor.

Sineklik kapısında Gallagher'ın takıp çıkartılabilir bir ahşap tabelaya boyadığı sarı turuncu efektlerle çevrili bir *Ziyaretçi Kabul Edilmez* yazısı asılı duruyor. Bazı zamanlar telefonun fişini de çekip bu tabelayı günlerce aynı yerde asılı bırakıyorlar.

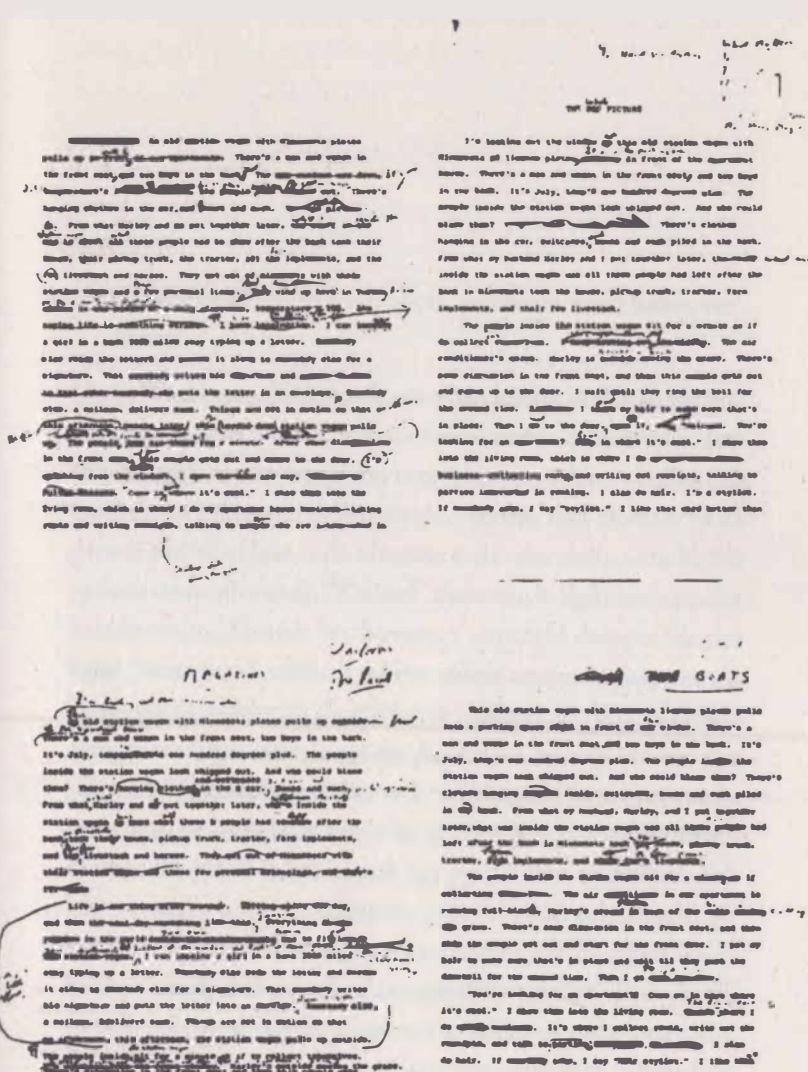
Carver üst kattaki geniş bir odada çalışıyor. Meşe ağacından, uzun masasının üstü temiz ve yan tarafına L şeklinde gelen kanat kısmının üstünde daktilosu duruyor. Masada biblo, nazarlık ya da başka herhangi bir süs eşyası yok. Koleksiyoncu bir adam değil, hatıralara ve nostaljiye meraklı yok. Zaman zaman karton bir klasör gelip gidiyor ve onun içinde de düzelti sürecindeki bir hikâye bulunuyor. Dosyalarının hepsi

bir düzen içinde. Herhangi bir hikâyesini ve onun tüm eski nüshalarını bir çırpıda bulup çıkarabiliyor. Çalışma odasının duvarları evin geri kalanı gibi beyaza boyalı ve yine evin geri kalanı gibi bu duvarlar da çoğunlukla çıplak. Carver'in masasının üstünde uzanan yüksek, dikdörtgen pencereden içeri süzülen eğri büğrü ışıklar, büyük kilise pencerelerinden giren aydınlığı andırıyor.

Carver oduncu gömleği ve bej ya da kot pantolon gibi basit giysiler giyen iri bir adam. Hikâyelerindeki karakterleri nasıl yaşayıp giyiniyorsa o da öyle yaşayıp giyiniyor gibi. Onun cüssesinde biri için oldukça alçak ve belirsiz bir sesi var; bu yüzden sözlerini duymak için ikide bir kendisine doğru eğilip sinir bozucu bir şekilde, "Ne, ne?" diye sorup durduk.

Röportajın hazırlığı 1981-82 yıllarında posta yoluyla yapıldı. Carver'la buluştuğumuzda *Ziyaretçi Kabul Edilmez* tabelası asılı değildi ve röportaj esnasında birkaç tane Syracuse öğrencisi ziyarete uğradı, bunlardan biri de Carver'ın son sınıf öğrencisi olan oğluydu. Öğle yemeği olarak Carver bize Washington'ın kıyısında tuttuğu somon balığından sandviçler hazırladı. Carver da Gallagher da Washingtonlu ve röportaj verdikleri esnada Port Angeles'te bir ev yaptırıyorlardı; artık her yılın bir bölümünü orada geçirmeyi planlıyorlar. Carver'a o evin kendisini daha bir yuvada gibi mi hissettireceğini sorduk. Dedi ki, "Hayır, ben neredeysem orası iyidir. Burası da iyi."

Mona Simpson, Lewis Buzbee, 1983



Raymond Carver'ın "The Bridle" adlı hikâyesinin giriş sayfasının dört ayrı taslağı.

Gençlik yıllarınız nasıl geçti, yazmaya nasıl karar verdiniz?

Doğu Washington'da Yakima adındaki küçük bir kasabada büyüdüm. Babam oradaki kereste fabrikasında çalışıyordu. Testere sorumlusuydu, kütükleri kesip rendelemek için kullanılan testerelerin bakımıyla ilgileniyordu. Annem satış elemanı ya da garson olarak çalışır, o da olmazsa evde otururdu, ama hiçbir işi fazla uzun sürmezdi. "Sinirsel" durumuyla ilgili konuşmalar hatırlıyorum. Mutfak lavabosunun altındaki dolapta bir şişe hazır "sinir ilacı" saklardı ve her sabah ondan birkaç yemek kaşığı alırdı. Babamın sinir ilacıysa viskiydi. O da çoğunlukla aynı lavabonun altında ya da dışarıdaki odunlukta bir şişe saklardı. Bir keresinde gizlice tadına baktığımı hatırlıyorum da iğrenmiştim, insanların böyle bir şeyi içtiğine inanamamıştım. Evimiz iki yatak odalı küçük bir yerdi. Ben çocukken çok kere taşındık, ama her seferinde yine iki yatak odalı başka bir küçük eve geçiyorduk. İçinde yaşadığımı hatırladığım ilk ev Yakima panayır alanı yakınlarındaydı ve tuvaleti dışarıdaydı. 1940'lı yılların sonuydu. O zamanlar sekiz-on yaşlarındaydım. Otobüs durağında babamın işten eve gelmesini beklerdim. Genellikle çok dakikti. Fakat her iki-üç haftada bir otobüste olmazdı. Biraz daha takılıp bir sonraki otobüsün gelmesini beklerdim, ama onda da olmayacağını gayet iyi bilirdim. Böyle olduğu zaman kereste fabrikasından arkadaşlarıyla içmeye git-

miş demek oluyordu. Annem, ben ve küçük kardeşim akşam yemeği için masaya oturduğumuzda üstümüze çöken o kara talih ve çaresizlik hissini hâlâ hatırlıyorum.

Peki yazmaya başlamanıza ne vesile oldu?

Bu soruya getirebileceğim tek açıklama şu olur: Babam bana çocukluğuyla ilgili içinde babasının ve dedesinin de olduğu bir sürü hikâye anlatırdı. Dedesi iç savaşta görev almış. Her iki taraf için de savaşmış! Dönekmiş yani. Güney tarafı savaşı kaybetmeye başlayınca Kuzey tarafına geçip Birlik Kuvvetleri için savaşmaya başlamış. Babam bu hikâyeyi anlatırken gülerdi. Bunda yanlış bir şey görmüyormuş gibiydi, sanırım ben de görmedim. Neyse işte, babam bana ormanda kaybolmak ya da tren sürüp tren yolu haydutlarından kaçmakla ilgili pek de ahlaki olmayan hikâyeler, hatta fıkralar anlatıyordu. Onunla zaman geçirmek, bu hikâyeleri dinlemek hoşuma gidiyordu. Arada sırada da okuduğu kitaplardan bana bölümler okurdu. Zane Grey'in kovboy kitapları gibi. Bunlar hayatımda ilkokul kitaplarımdan ve İncil'den sonra gördüğüm ilk ciltli kitaplardı. Çok sık olmazdı, ama işte arada sırada onu akşam yatağa uzanmış Zane Grey okurken görürdüm. Mahremiyeti olmayan bir ev ve aile için çok özel bir manzara gibiydi bu. Fark ettim ki benim anlamadığım ya da bilmediğim kendine has bir yönü vardı babamın, bu nadiren gerçekleşen okumalarda hayat bulan bir şey. Onun bu yönü ve bu davranışın kendisi ilgimi çekiyordu. Ondan okuduğu şeyi bana da okumasını isterdim, o da kabul edip kitabın neresindeyse oradan okumaya başlardı. Bir süre sonra da, "Hadi şimdi git başka bir şey yap ufaklık," derdi. Yapacak bir sürü şey vardı elbette. O zamanlar evimizden çok da uzak olmayan bir derede balık tutmaya giderdim. Daha sonra ördek, kaz ve sazlık kuşu avlamaya başladım. O günlerde beni heyecanlandıran şeyler bunlardı:

Avlanmak ve balık tutmak. Duygusal dünyamı şekillendiren şey buydu ve bunun hakkında yazmak istedim. O zamanlar okuma alışkanlığım, ara sıra elime aldığım tarihî bir roman ya da Mickey Spillane polisiyesi dışında, *Sports Afield* ve *Outdoor Life* ile *Field & Stream* dergilerini kapsıyordu. Uzunca bir şey yazmıştım, kaçan balıklar hakkında mı yoksa yakaladığım balıklar hakkında mı neydi; annemden onu benim için daktiloya geçirmesini istedim. Kendisi geçiremedi, ama gidip bir daktilo kiraladı, Tanrı onu kutsasın; sonra ikimiz birlikte berbat bir şekilde daktiloya geçirip yolladık. Doğa dergisinin künyesinde iki adres olduğunu hatırlıyorum; bize en yakın olan ofislerine, yani Boulder, Colorado'daki dağıtım yerlerine gönderdik. Gerçi sonra geri geldi ama olsun. O müsvedde dünyaya açılmıştı –bir yerlere gitmişti. Annem dışında birileri onu okumuştu ya da en azından ben öyle umuyordum. Daha sonra *Writer's Digest* dergisinde bir ilan gördüm. Palmer Yazarlık Enstitüsü adında bir yeri reklam eden bir adamın, başarılı bir yazarın fotoğrafıydı. Bu tam bana göre bir şeymiş gibi geldi. İlanda aylık ödeme tablosu da vardı. Yirmi dolar peşin, üç ya da otuz yıl boyunca aylık on-on beş dolar gibi bir şeydi. Haftalık ödevler veriliyordu ve bu ödevlere şahsi yorumlar alıyordunuz. Birkaç ay devam ettim. Sonra sanırım sıkıldım ve ödevleri yapmayı bıraktım. Bizimkiler de ödemeyi bıraktı. Çok geçmeden Palmer Enstitüsü'nden bir mektup geldi, mektupta eğer ödemeyi tam yaparsam bitirme sertifikasını alabileceğim yazıyordu. Bu oldukça makul bir teklifti. Bir şekilde bizimkileri paranın geri kalan kısmını ödemeye ikna ettim ve bir süre sonra da sertifikamı alıp yatak odamın duvarına astım. Fakat lise hayatım boyunca mezun olduktan sonra kereste fabrikasında çalışmam bekleniyordu. Uzun yıllar ben de babamın yaptığı işi yapmak istemiştim. Mezun olduktan sonra babam ustabaşından beni işe almasını

isteyecekti. Sonra altı ay kadar fabrikada çalıştım. Fakat hiç hoşuma gitmedi ve daha ilk günden hayatımın sonuna kadar bu işi yapmak istemediğimi anladım. Bir araba, biraz da kıyafet alacak parayı biriktirene kadar çalıştım, böylece artık taşınıp evlenebilirdim.

Sonra nasıl olduysa üniversiteye başladınız. Üniversiteye girmenizi isteyen karınız mıydı? Bu açıdan sizi cesaretlendirdi mi? Kendisi üniversiteye gitmek istedi de bu yüzden siz de mi gitmek istediniz? O zamanlar kaç yaşındaydınız? Karınız da oldukça gençti herhalde?

Ben on sekiz yaşındaydım. O ise on altı yaşındaydı ve hamileydi; Washington, Walla Walla'daki Piskoposluk özel kız okulundan yeni mezun olmuştu. Okulda çay fincanını nasıl tutacağını öğrenmişti; din ve spor eğitimi falan alıyordu ama yanı sıra fizik, edebiyat ve yabancı dil öğrenimi de gördü. Latince bildiğini öğrendiğimde acayip etkilenmiştim. Latince! İlk yıllarda ara ara üniversiteye gitmeye çalıştı, ancak bu çok zor bir işti; bir yandan üniversite okuyup bir yandan aile büyütmek imkânsızdı, üstelik de sürekli beş parasızken... Beş parasız! Ailesinin hiç parası yoktu. Okula burslu gidiyordu. Annesi benden nefret ediyordu, hâlâ da eder. Karımın mezun olup Washington Üniversitesi'ne geçerek burslu bir şekilde hukuk okuması bekleniyordu. Bunun yerine onu hamile bıraktım ve evlenip birlikte yaşamaya başladık. İlk çocuğumuz doğduğunda on yedi, ikinci çocuğumuz doğduğunda ise on sekiz yaşındaydı karım. Ne diyebilirim ki? Gençliğimizi pek yaşayamadık. Kendimizi nasıl oynayacağımızı bilmediğimiz roller içinde bulduk. Fakat elimizden gelenin en iyisini yaptık. En azından ben öyle düşünmek istiyorum. En sonunda üniversiteyi bitirdi. Evlendiğimizden on iki-on dört yıl sonra San Jose Devlet Üniversitesi'nden edebiyat diplomasını aldı.

Bu zorlu ilk yıllar esnasında yazıyor muydunuz?

Geceleri çalışıp gündüzleri okula gittim. Her daim çalışıyorduk. Karım hem çalışıyor, hem çocukları büyütmek için uğraşıyor, hem de evi idare ediyordu. İşi telefon kurumundaydı. Çocukları gündüzleri bir bakıcıya emanet ediyorduk. Nihayet Humboldt Devlet Üniversitesi'nden edebiyat diplomamı aldım. Her şeyi arabanın içine ve üstündeki sepete yükleyip Iowa City'ye gittik. Humboldt Üniversitesi'nden Dick Day adında bir öğretmen bana Iowa Yazarlar Atölyesi'nden bahsetmişti. Bir hikâyemi ve üç-dört tane şiirimi Don Justice'e göndermişti ve bana Iowa'da beş yüz dolarlık bir burs verdiler.

Beş yüz dolar mı?

Ellerinden gelenin bu kadar olduğunu söylediler. O zaman çok gibi gelmişti. Fakat Iowa'da sonuna kadar duramadım. İkinci yıl da kalmam için daha fazla para teklif ettiler, ama yapamadık. Saati bir-iki dolara kütüphanede çalışıyordum, karım da garsonluk yapıyordu. Bir derece edinmem bir senemi daha alacaktı, o şekilde devam edemezdik. Bu yüzden California'ya geri döndük. Bu sefer Sacramento'ya gelmiştik. Mercy Hastanesi'nde gece odacısı olarak çalışmaya başladım. Üç yıl boyunca çalıştım. Gayet güzel bir işti. Her gece sadece iki-üç saat çalışmam gerekiyordu, ama sekiz saatlik ödeme alıyordum. Yapılması gereken belli miktarda bir iş vardı, ama bir kere yapıldı mı bitiyordu, ondan sonra eve gidebiliyor ya da canım ne isterse yapabiliyordum. İlk bir-iki yıl her gece eve dönüp makul bir saatte yatakta oluyor ve sabah erkenden kalkabilip yazmaya başlıyordum. Çocuklar bakıcıda, karım da işte oluyordu –kapı kapı dolaşan satıcılardandı. Bütün gün bana aitti. Bir süre böyle güzeldi. Sonra gece işten çıkıp eve

gelmek yerine içmeye gitmeye başladım. O zamanlar 1967 ya da 68'di.

İlk ne zaman yayımlandınız?

California, Arcata'daki Humboldt Üniversitesi'nde öğrenciyken. Bir gün bir dergiye bir kısa hikâyem alındı, başka bir dergiye de bir şiirim. Harika bir gündü! Belki de hayatımın en güzel günlerinden biri. Karımla birlikte bütün şehri dolaşıp kabul mektubunu dostlarımıza gösterdik. Hayatımıza çok ihtiyaç duyduğumuz bir tasdik getirmişti.

Yayımlanan ilk hikâyeniz ve ilk şiiriniz hangileriydi?

"Pastoral" başlıklı bir hikâyeydi ve *Western Humanities Review*'da yayımlandı. Güzel bir edebiyat dergisidir, hâlâ Utah Üniversitesi tarafından yayımlanıyor. Hikâye için bana bir şey ödemediler, ama bunu dert etmedim. Şiirimin ismi ise "The Brass Ring" idi, Arizona'da *Targets* diye bir dergide çıkmıştı, ama dergi artık yayımlanmıyor. Aynı sayıda Charles Bukowski'nin de bir şiiri vardı, onunla aynı dergide olmaktan memnuniyet duymuştum. O zamanlar kahramanım gibi bir şeydi.

İlk yayımlandığınızda –bunu bana bir arkadaşınız söyledi– mutluluktan dergiyle birlikte yatağa girdiğiniz doğru mu?

Kısmen doğru. Aslında bir kitaptı, *En İyi Amerikan Kısa Hikâyeleri* yıllığıydı. "Lütfen Biraz Sessiz Olur Musunuz, Lütfen?" adlı hikâyem bu derlemede yer almıştı. Altmışların sonuydu, o zamanlar yıllığı her sene Martha Foley hazırlardı, bu yüzden de insanlar ona kısaca "Foley Koleksiyonu" derdi. Hikâyem Chicago dışındaki *December* adlı bilinmedik küçük bir dergide yayımlanmıştı. Postayla geldiği gün antolojiyi

okumak için, biraz da ona şöyle bir bakıp dokunmak için yatağa götürdüm, ama okumaktan çok dokunup bakakaldım. Derken uykuya dalmışım, sabah karımın yanında, kucağımda kitapla uyandım.

The New York Times Review için yazdığınız bir makalede "konuşması can sıkıcı konu" diye bir hikâyeden bahsetmişsiniz –roman yerine neden kısa hikâye yazmayı tercih ettiğiniz konusu. O hikâyeye girmek ister misiniz şimdi?

"Konuşması can sıkıcı konu" hikâyesi, konuşması hoş olmayan birkaç şey hakkındaydı. Bunların bazıları hakkında nihayet *Antaeus*'ta yayımlanan "Fires" adlı denememde konuştum. Orada nihayet dedim ki bir yazar yazdıklarına göre yargılanır ve olması gereken de budur. Yazmayı çevreleyen koşullar başka bir şeydir, edebiyat dışıdır. Benden kimse yazar olmamı istemedi. Fakat bir yandan hayatta kalmaya çalışıp, faturaları yatırıp, masaya yemek koyup aynı zamanda da kendimi yazar olarak görmem ve yazmayı öğrenmem çetin bir *işti*. Yıllarca ıvır zıvır işlerde çalışıp çocukları büyüterek yazmaya çalışırken fark ettim ki acilen bitirip kurtulacağım şeyler yazmam gerekiyordu. Tek bir projede iki-üç yıllık çalışma gerektirecek bir romanın altından kalkmam mümkün değildi. Hemen karşılığını alacağım bir şeyler yazmak zorundaydım, seneye ya da üç sene sonra değil. Dolayısıyla şiire ve hikâyeye yöneldim. Hayatımın istediğim gibi olmadığını görmeye başlıyordum. Daima uğraşılması gereken bir kamyon dolusu sıkıntı vardı –yazmak istemek, ama yazacak bir yer ya da zaman bulamamak gibi. Bazen dışarı çıkıp arabada oturur ve dizimin üstündeki deftere bir şeyler yazmaya çalışırdım. Bunu çocuklar ergenlik dönemindeyken yapıyordum. Yirmili yaşlarımın sonu ya da otuzlu yaşlarımın başıydı. Hâlâ yoksulluğun pençesindeydik,

bir iflası geride bırakmıştık; yıllarca çalıştıktan sonra eski bir araba, kiralık bir ev ve kapımızda yeni alacaklılardan başka hiçbir şeyimiz yoktu. Çok stresliydi, ruhsal olarak çökmüş haldeydim. Alkol bir problem haline gelmeye başladı. Az çok pes edip havlu atarak tam zamanlı içmeyi hayat amacı haline getirdim. "Konuşması can sıkıcı konu" diye konuşurken bahsettiğim şey kısmen buydu.

İçme konusunda biraz daha konuşabilir misiniz? Birçok yazar alkolik olmasa bile çok içiyor gibi.

Muhtemelen başka bir meslek grubundakilerden çok da fazla değildir. Buna emin olun. Tabii içki alışkanlığının mitolojik bir tarafı var, ama ben o yöne pek kaymadım. Ben sadece içmekle ilgileniyordum. Sanırım hayatta kendim için, yazdıklarım için, karım ve çocuklarım için en çok istediğim şeylerin hiç olmayacağını anladıktan sonra daha çok içmeye başladım. Çok garip. Hayata hiç de iflas etmek, alkolik olmak, kazık atmak, hırsızlık yapmak ya da yalan söylemek ümidiyle başlamıyorsunuz.

Bunların hepsini yaptınız mı?

Yaptım. Ama artık yapmıyorum. Gerçi yalanı sadece ara sıra söylerdim, herkes gibi.

İçmeyi ne zaman bıraktınız?

2 Haziran 1977. Doğrusunu isterseniz, içkiyi bırakmaktan duyduğum gururu hayatımdaki hiçbir şeyden duymadım. Ben iyileşmiş bir alkoliğim. Her zaman alkolik olarak kalacağım, ama artık aktif bir alkolik değilim.

Alkol probleminiz ne kadar kötüye gitti?

O zamanlar yaşanan bazı şeyleri düşünmek bile acı verici. Adeta dokunduğum her şeyi kurutuyordum. Fakat içmelerimin sonlarına doğru pek bir şey de kalmamıştı zaten, onu da eklemeliyim. Spesifik olarak mı diyorsunuz? Şöyle söyleyeyim; işin içine polis de girdi, hastane acili de, mahkeme salonu da.

Nasıl son verdiniz? Durabilmenizi sağlayan şey neydi?

Son yıl, yani 1977'de iki kere tedavi merkezine gittim, bir kere de hastaneye; California'da San Jose yakınlarındaki DeWitt adlı bir yerde de birkaç gün geçirdim. DeWitt eskiden, uygun bir şekilde söyleyecek olursak, cezai ehliyeti olmayanlar için kullanılan bir hastaneydi. İçme kariyerimin sonlarına doğru tamamen kontrolden çıkmış, iyice dibe vurmuştum. Kendimden geçmeler falan, her şey vardı –hani şu ne dediğini ya da ne yaptığını hatırlamadığın anlar. Araba kullanabilirsiniz, bir şeyler okuyabilirsiniz, sınıfta ders verebilirsiniz, kırılan bir bacağı onarabilirsiniz, biriyle yatağa girebilirsiniz; fakat sonra bunların hiçbirini hatırlamazsınız. Otomatik pilota bağlamış gibisinizdir. Bir alkol nöbeti yüzünden düşüp yaraladığım kafamda sargı bezleriyle oturma odasında elimde viskiyle oturduğumu bilirim. Çılgınlık bu! İki hafta sonra tedavi merkezine geri döndüm, bu defa Duffy's diye bir yerdi, şarap memleketi olan California, Calistoga'daydı. Duffy's beni iki kere ağırladı; San Jose'deki DeWitt denen yerde ve San Francisco'daki bir hastanede kaldım –hepsi on iki aylık bir zaman diliminde olmuştu. Herhalde bu yeterince kötüdür. Adeta içkiden ölüyordum, açık ve net, hiç abartmıyorum.

İçmeyi temelli bırakma noktasına sizi ne getirdi?

1977 Mayısı'nın sonuydu. Kuzey California'nın küçük bir köyündeki bir evde yalnız başıma yaşıyordum ve üç haftadır falan ayıktım. Yayıncılar toplantısının düzenlendiği San

Francisco'ya doğru yola çıktım. O zamanlar McGraw-Hill'de baş editör olan Fred Hills beni yemeğe davet etti ve roman yazmam için para teklif etti. Fakat yemekten birkaç gece önce arkadaşlarımdan biri parti düzenlemişti. Partinin ortalarına doğru bir kadeh şarap alıp içtim ve hatırladığım son şey buydu. Kendinden geçmişim yani. Ertesi sabah dükkânlar açıldığında bir şişe içki almak için bekliyordum. O geceki yemek tam bir rezaletti; berbattı, insanlar atışıyor ve masadan kayboluyordu. Bir sonraki sabah erkenden kalkıp Fred Hills'le olan yemeğe gitmem gerekiyordu. Uyandığımda o kadar akşamdan kalmaydım ki kafamı zor tutuyordum. Yine de Hills'i almadan önce yarım ölçek votka içtim ve bu kısa süreliğine işe yaradı. Fakat Hills yemeğe Sausalito'ya gitmek istedi! Trafikte en az bir saatimiz gitti ve ben hem sarhoştum hem de akşamdan kalma. Anlıyorsunuz işte. Ama yine de vazgeçmedi ve roman yazmam için bana para verdi.

Romanı yazdınız mı peki?

Henüz değil. Neyse, San Francisco'dan ayrılıp yaşadığım yere geri dönmeyi başardım. Birkaç gün daha sarhoş kaldım. Sonra uyandım ve kendimi berbat hissettim, ama o sabah hiçbir şey içmedim. Alkollü bir şey içmedim yani. Bedensel olarak berbat hissediyordum, zihinsel olarak da tabii, ama yine de hiçbir şey içmedim. Üç gün boyunca hiç içmedim ve üçüncü gün geçtikten sonra biraz daha iyi hissetmeye başladım. Sonra içmemeye devam ettim. Yavaş yavaş kafayı çekmekle kendi arama bir mesafe koymaya başladım. Bir hafta. İki hafta. Derken bir ay oldu. Bir aydır ayıktım ve gittikçe iyileşiyordum.

Adsız Alkolikler yardımcı oldu mu?

Çok yardımcı oldu. İlk ay boyunca günde en az bir-iki defa buluşmaya gidiyordum.

Alkolün bir ilham kaynağı olduğunu hissettiniz mi hiç? Aklıma "Vodka" adlı şiiriniz geldi. *Esquire* dergisinde yayımlanmıştı.

Tanrım, hayır! Umarım bunu yeterince açık söylemişimdir. Cheever bir yazarın eserindeki "alkolik satırları" her zaman fark edebileceğini söylerdi. Tam olarak ne demek istediğinden emin değilim, ama sanırım biliyorum. 1973 güz döneminde Iowa Yazarlar Atölyesi'nde ders verirken o da ben de içmekten *başka* bir şey yapmadık. Yani derslere giriyorduk da işte lafın gelişi. Zamanımızın tamamı orada geçiyordu –kampüsteki Iowa House adında bir otelde yaşıyorduk– ikimiz de daktilolarımızın kabını hiç çıkarmadık gibime geliyor. Benim arabamla haftada iki kez bir içki dükkânına gidip geliyorduk.

Depolamak için mi?

Evet, depolamak için. Fakat dükkan saat 10.00'a kadar açılmıyordu. Bir sabah erkenden, 10.00 gibi gitmeyi planladık, otelin lobisinde buluşacaktık. Sigara almak için erkenden aşağıya inince bir baktım John lobide bir aşağı bir yukarı volta atıyor. Makosen ayakkabı giyiyordu, ama çorapları yoktu. Neyse yola biraz erken çıkmış olduk. İçki dükkânına gittiğimizde tezgâhtar kepenkleri daha yeni açıyordu. O sabah ben daha arabayı doğru düzgün park etmeden John indi. Ben dükkâna girdiğimde ise çoktan yarım galon İskoç viskisini almış ve kasaya gelmişti. O otelin dördüncü katında kalıyordu ben de ikinci katındaydım. Odalarımız birbiriyle özdeşti, duvarda asılan tablosuna kadar her şey birbirinin kopyasıydı. Ama içeceğimiz zaman hep onun odasında içerdik. İçmek için ikinci kata inmeye korktuğunu söylerdi. Çünkü daima koridorda soyulma ihtimalinin olduğunu düşünüyordu! Ama tabii, ney-

se ki, Cheever Iowa City'den ayrıldıktan kısa bir süre sonra tedavi merkezine gidip iyileşti ve ölümüne kadar ayık kaldı.

Adsız Alkolikler toplantılarında konuşulan itirafların yazımınızı etkilediğini düşünüyor musunuz?

Farklı toplantılar vardı –konuşmacı toplantılarında bir konuşmacı kalkıp eskiden nasıldı, şimdi nasıl oldu şeklinde elli dakika kadar konuşuyordu. Bir de gruptaki herkesin bir şey söyleme fırsatının olduğu toplantılar vardı. Fakat bu toplantılarda duyduğum şeyleri bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hikâyelerime uydurduğum pek söylenemez.

Hikâyeleriniz nereden geliyor öyleyse? Özellikle de içmekle alakalı olan hikâyeleriniz için soruyorum.

Ben daha çok gerçek dünyayı referans alan kurmaca çizgisiyle ilgileniyorum. Hikâyelerimin hiçbiri gerçekte *yaşanmadı* elbette. Fakat illaki başlama noktası olan bir unsur, duyduğum ya da şahit olduğum bir şey vardır. Bir örnek vereyim: "Bu mahvettiğin son Noelimiz olacak!" cümlesini duyduğumda sarhoştum, ama unutmadım. Sonra, çok daha sonra, ayıldığımda bu tek cümleyi kullanarak hayal etmeye başladım, gerçekten yaşanmış olabileceğini hayal ettim ve bir hikâye oluşturdum –"A Serious Talk" hikâyesi. Fakat ilgimi çeken kurgular, ister Tolstoy olsun, ister Çehov, Barry Hannah, Richard Ford, Hemingway, Isaac Babel, Ann Beattie ya da Anne Tyler, beni illaki otobiyografik açıdan çarpıyor. Hiç olmadı ima yollu olsun. Uzun ya da kısa hikâyeler öyle hiç yoktan ortaya çıkmazlar. Aklıma John Cheever'la beraberken geçen bir konuşma geldi. Iowa City'de bazı insanlarla birlikte bir masada oturuyorduk ve Cheever bir gece evlerinde yaşanan aile kavgasından sonra sabah kalkıp banyoya gittiğinde kızının aynaya rujla, "Sevgili baba, lütfen bizi bırakma," yazdığını gördüğünü söyledi. Masadakilerden

biri araya girip, "Bunu hikâyelerinizin birinden hatırlıyorum," dedi. Cheever da dedi ki, "Muhtemelen öyledir. Sonuçta yazdığım her şey otobiyografik." Tabii bu edebî açıdan doğru değil. Ancak yazdığımız her şey bir açıdan otobiyografiktir. "Otobiyografik" edebiyattan ben hiç rahatsız olmam. Bilakis. *Yolda*. Céline. Roth. Lawrence Durrell'in İskenderiye Dörtlüsü. Nick Adams hikâyelerinde Hemingway'in çoğu. Keza Updike, takdir edersiniz. Jim McConkey. Clark Blaise mesela tamamen otobiyografik edebiyat yapan çağdaş bir yazardır. Tabii, hayat hikâyelerini edebiyata dönüştürürken ne yaptığını biliyor olman gerekir. Muazzam derecede cüretkâr, yetenekli, yaratıcı ve kendin hakkında her şeyi söylemeye gönüllü olmalısın. Gençken, bildiğin şeyi yazman gerektiği tekrar tekrar söylenip durulur; kendi sırlarından daha iyi bildiğin ne olabilir ki? Fakat eğer çok özel, çok yetenekli bir yazar değilseniz Hayatımın Hikâyesi edebiyatını cilt cilt yazmaya çalışmanız tehlikelidir. Birçok yazar için önemli bir tehlike ya da en azından baştan çıkarıcı bir şey de edebiyat yaparken aşırı derecede otobiyografik olmaktır. Birazcık otobiyografi ile çok fazla hayal gücü en iyisidir.

Karakterleriniz önemli şeyler yapmaya mı çalışıyor?

Sanırım deniyorlar. Fakat denemek ve başarmak birbirinden farklı şeyler. Bazı yaşamlarda insanlar daima başarır, bence bu güzel bir şey. Başka yaşamlarda ise insanlar denedikleri, en çok yapmak istedikleri, hayatı destekleyen küçük ya da büyük şeylerde başarılı olamazlar. İşte bu yaşamlar yazmaya değerdir, yani başaramayan insanların hayatı. Benim kendi deneyimlerim, direkt ya da dolaylı yoldan, ikinci seçenekle alakalıdır. Sanırım karakterlerimin çoğu yaptıklarının bir kıymetinin olmasını istiyor. Fakat aynı zamanda da öyle bir noktaya gelmişler ki –birçok insan gibi– hiç de öyle olmadığını

biliyorlar. Artık bir anlamı yoktur. Bir zamanlar önemsediğiniz, hatta uğrunda öleceğiniz şeyler artık beş para etmiyordur. Kendi hayatlarından rahatsız olurlar, paramparça oluşunu gördükleri hayatlarından. İşleri yoluna koymaya çalışırlar ama yapamazlar. Çoğu zaman da bunu bilirler sanırım, sonra da sadece yapabildiklerinin en iyisini yaparlar.

Son dönemdeki toplu hikâyeleriniz içinden çok sevdiğim bir tanesi hakkında bir şeyler söylemenizi rica edeceğim. "Neden dans etmiyorsun?" hikâyesinin fikri nereden çıktı?

1970'lerin ortasında Missoula'daki bazı yazar arkadaşlarımı ziyaret ediyordum. Hep birlikte oturmuş bir şeyler içiyorduk, birisi bir gece erkek arkadaşıyla sarhoş olup yatak odasındaki bütün eşyaları arka bahçeye çıkarmaya karar veren Linda adında bir barmenden bahsetti. Gerçekten de halısından avizesine, yatağından komodinine kadar her şeyi dışarı çıkarmışlar. Odada dört-beş tane yazar vardı ve adam hikâyeyi bitirdikten sonra başka biri çıkıp, "Ee, kim yazacak bunu?" diye sordu. Başka kim yazmış olabilir bilmiyorum, ama ben yazdım. O zaman değil, ama sonradan yazdım. Dört-beş yıl sonra sanırım. Biraz değiştirip bir şeyler de ekledim tabii. Aslında içmeyi bıraktıktan sonra yazdığım ilk hikâyeydi.

Yazma alışkanlıklarınız nasıldır? Her zaman bir hikâye üzerinde mi çalışırsınız?

Yazdığım zaman her gün yazarım. Böyle olduğu zaman çok güzel oluyor. Bir günüm ötekine uyup gidiyor. Bazen haftanın hangi günü olduğunu fark edemediğim bile oluyor. "Günlerin çarkı," derdi John Ashbery. Şimdiki gibi yazmadığım zaman, yani son dönemde olduğu gibi öğretmenlik işleriyle uğraştığım zaman, sanki hayatımda tek bir kelime yazmamışım,

hatta buna heves bile etmemişim gibi oluyor. Hemen kötü alışkanlıklar ediniyorum. Çok geç yatıp çok fazla uyuyorum. Ama olsun. Sabırlı olmayı ve zamanımın gelmesini beklemeyi öğrendim. Bunu uzun zaman önce öğrenmek zorunda kaldım. Sabır. Eğer burçlara inansaydım benimki muhtemelen kaplumbağa olurdu. Gelişigüzel yazıyorum. Ama yazarken masada saatler harcıyorum; bir oturuşta on, on iki, hatta on beş saat ve günlerce. Böyle olduğu zaman çok hoşuma gidiyor. Bu çalışma saatlerinin çoğu, anlayacağınız gibi, gözden geçirmeye ve yeniden yazmaya gidiyor. Elimin altında sürünceyen bir hikâyeyi alıp tekrar çalışmaktan daha çok zevk aldığım pek bir şey yoktur. Yazdığım şiirler için de aynı şey geçerli. Bir şeyi yazdıktan sonra hemen göndermek gibi bir âdetim yoktur; bazen aylarca elimin altında durur, bir öyle yaparım bir böyle, bir şeyler ekler bir şeyler çıkarırım. Bir hikâyenin ilk taslağını yazmak çok vakit almaz, genelde bir oturuşta biter fakat hikâyeye farklı şekiller vermek oldukça vakit alır. Bir hikâyeyi yirmi-otuz farklı şekilde yazdığım olur. On-on ikinin altına hiç düşmez. Bu açıdan, büyük yazarların ilk taslaklarına bakmak hem öğretici hem de cesaretlendiricidir. Düzeltme tekrarını seven yazarlardan birini örnek verecek olursak aklıma Tolstoy'a ait müsveddeler geliyor. Gerçi seviyor muydu bilmiyorum, ama çok fazla tekrar ettiği kesin. Son prova baskısına kadar sürekli üstünden geçermiş. *Savaş ve Barış*'ı geri dönüp dönüp sekiz kere yazmış; son müsveddeler üzerinde hâlâ düzeltmeler vardı. Benimki gibi ilk taslakları rezalet olan yazarlar için böyle şeyler cesaret verici olmalıdır.

Bir hikâye yazarken neler yaptığınızı anlatır mısınız?

Dediğim gibi, ilk taslağı çabucak yazıyorum. Bunu genelde el yazısıyla yaparım. Sayfaları mümkün olduğu kadar hızlı bir şekilde doldururum. Bazı durumlarda kendime has kısaltmalar

kullanırım, tekrar üstünden geçerken ne yapmam gerektiğine dair notlar alırım. Bazı sahneleri yarım bırakmam, hatta bazen hiç yazmadan geçmem gerekir; bunlar üstünde titizlikle çalışılması gereken sahnelerdir. Tabii bütün sahnelerin titizlikle çalışılması gerekir, ama bazı sahneleri ikinci ya da üçüncü taslak için saklarım, çünkü onları hakkıyla yazmak ilk taslakta fazla zamanınızı alır. İlk taslakta mesele hikâyenin iskeletini ana hatlarıyla oluşturmaktır. Sonraki düzeltmelerde geri kalan yerleri hallederim. El yazması taslağı bitirince hikâyeyi daktiloya çekerim ve oradan devam ederim. Daktiloyla yazıldıktan sonra gözüme hep daha farklı, tabii ki daha iyi görünür. Daha ilk daktilo taslağını yazarken bile azar azar düzeltmeye, ekleme çıkarma yapmaya başlarım. Asıl iş hikâyenin üçüncü-dördüncü taslağını tamamladıktan sonra başlar. Şiirler için de aynı şey geçerli, ama şiirlerin kırk-elli taslağa kadar da uzadığı oluyor. Donald Hall bana şiirlerini bazen yüz taslağa kadar yazdığını söylemişti. Düşünebiliyor musunuz?

Çalışma şekliniz değişti mi?

What We Talk About kitabındaki hikâyeler bir nebze farklı sayılır. Bir kere, her hareketin ne kadar kasıtlı ve hesap edilerek yapıldığını düşünecek olursak çok daha bilinçli bir kitap. Kitaplaşmadan önce bu hikâyeleri daha önce hiç olmadığı kadar bir o yana bir bu yana çekiştirerek çalıştım. Kitabı toplayıp yayıncının ellerine teslim ettiğimde aslında altı aydır hiçbir şey yazmamıştım. Ondan sonra yazdığım ilk hikâye "Katedral" idi ki bence o önceki hikâyelerimden tamamen farklı bir tarz ve yoruma sahip. Sanırım bu, yazma stilimdeki değişiklik kadar hayatımdaki değişikliği de yansıtıyor. "Katedral" hikâyesini yazarken bu telaşı tecrübe ettim ve "İşte hepsi bunla alakalı, bunu yapmamızın sebebi bu," diye düşündüm. Önceki hikâyelerden farklıydı. Onu yazarken bir dışa açılma

vardı. Her şeyi sadece kemiklerine kadar değil iliklerine kadar keserek elimden geldiğince ters yöne doğru gideceğimi ya da gitmek istediğimi biliyordum. Bu yönde biraz daha ilerleseydim çıkmaz sokağa girerdim –kendim bile okumak istemeyeceğim şeyler yazıp yayımlamaktı bu, işin doğrusu. Son kitabın eleştirilerinden birinde bana "minimalist" yazar denmiş. Eleştirmen bunu iltifat olarak söylemiş. Ama benim hoşuma gitmedi. "Minimalist" tabirinde hazzetmediğim yorumsal ve vizyonel bir küçüklük tadı var. Fakat *Katedral* adlı yeni kitaptaki bütün hikâyeler on sekiz aylık bir süreçte yazıldı ve her birinde bu farkı hissettim.

Kafanızda bir okur tipi var mı? Updike ideal okurunu küçük bir Ortabatı kasabasındaki kütüphane rafında kitaplarından birini bulan genç bir delikanlı olarak tarif ediyor.

Updike'ın ideal okurunu düşünmek güzel. Fakat ilk hikâyelerini saymazsak bu okurunun küçük bir orta batı kasabasında Updike okuyan genç bir delikanlı olduğunu sanmıyorum. Onun gibi genç bir delikanlı *The Centaur*, *Couples*, *Rabbit Redux* ya da *The Coup* gibi kitapları ne yapsın? Updike bence John Cheever kimler için yazdığını söylüyorsa onlar için yazıyor, yani "zeki ve yetişkin erkeklerle kadınlar" için, her nerede yaşıyorlarsa. Aldığı parayı hak eden her yazar elinden geldiğince iyi ve doğru yazarak mümkün olduğu kadar geniş ve çeşitli bir okur kitlesine ulaşmayı umar. Yani yazabildiğin kadar iyi yazarsın ve iyi okurlar bulmayı umarsın. Ama sanırım bir ölçüye kadar diğer yazarlar için de yazarsın –hem eserlerine hayranlık beslediğin ölmüş yazarlar, hem de okumaktan keyif aldığın yaşayan yazarlar için. Eğer onlar beğenirse, yani diğer yazarlar, o takdirde "zeki ve yetişkin erkeklerle kadınların" beğenme olasılığı da yüksek demektir. Fakat ben yazarken

kafamda bahsettiğiniz tarzda bir delikanlı ya da ona benzer biri olmuyor.

Son aşamada yazdıklarınızın ne kadarını çöpe atmış oluyorsunuz?

Çok fazla. Eğer hikâyenin ilk taslağı kırk sayfa uzunluğundaysa bitirdiğimde genelde onun yarısı kadarı kalır. Tabii bu bir şeyler çıkarıp kısaltma meselesi değil. Çok fazla şey çıkarırım, ama bir şeyler de eklerim; sonra biraz daha eklerim ve daha fazla çıkarırım. Bunu yapmayı seviyorum, bazı kelimeleri çıkarıp bazılarını eklemek hoşuma gidiyor.

Üstünden geçme süreci değişti mi de artık hikâyeler daha uzun ve cömert görünüyor?

Cömert, evet, bu güzel bir tanımlama. Aynen öyle, size nedenini anlatayım. Okulda bir daktilograf var, şu uzay çağı daktilolarından birini kullanıyor, bir sözlük işlemcisi; kadına daktiloya geçmesi için bir hikâye veriyorum ve geçirip bana temiz kopyayı teslim ediyor, ben de gönlüme göre düzeltmeler yapıp ona geri veriyorum ve ertesi gün hikâyemi tekrar temiz bir kopya halinde alabiliyorum. Sonra tekrar istediğim kadar işaretleme yapıyorum ve sonraki gün yine tertemiz bir kopyam oluyor. Buna bayıldım. Küçük bir şey gibi görünebilir gerçekten, ama o kadın ve sözcük işlemcisi hayatımı değiştirdi.

Hiç para kazanmak zorunda oluşunuza ara verdiğiniz oldu mu?

Bir keresinde bir yılım olmuştu. Benim için çok önemli de bir yıldı. *Lütfen Sessiz Olur Musunuz Lütfen?* kitabındaki çoğu hikâyeyi o yıl yazdım. 1970 ya da 71 yılıydı. Palo Alto'da ders kitapları basan bir firmada çalışıyordum. Bu benim ilk beyaz yakalı işimdi ve Sacramento'daki hastanede odacılık yaptığım

dönemden hemen sonraydı. Orada editör olarak sessiz sakin çalışıyordum, ta ki şirket (ismi SRA idi) ciddi bir yeniden yapılanmaya girene kadar. Çıkmayı düşündüm, istifamı yazıyordum, fakat sonra aniden kovuldum. Olayın bu şekilde sonuçlanması harika oldu. O hafta sonu bütün arkadaşlarımızı çağırıp kovulma partisi yaptık! Bir yıl boyunca çalışmak zorunda kalmadım. İşsiz durdum ve tazminat paramla yaşadım. O dönem karımın da üniversite diploması aldığı zamandı. Bizim için dönüm noktasıydı o sıralar. Güzel bir dönemdi.

Dindar mısınız?

Hayır, ama mucizelere ve yeniden diriliş ihtimaline inanmak zorundayım. Bu konuda şüphe yok. Başladığım her güne uyandığım için minnettarım. Erken kalkmayı bu yüzden seviyorum. İçtiğim günlerde öğleye kadar uyur, sonra da titreyerek uyanırdım.

Durumun çok kötü olduğu o eski günlerde yaşananlardan pişmanlık duyduğunuz çok şey var mı?

Artık hiçbir şeyi değiştiremem. Pişman olmak gibi bir lüksüm yok. O hayat artık geride kaldı ve bunun için pişman olamam. Şimdiki anda yaşamalıyım. O zamanki hayatımın bitip gittiği kesin –yaşananlar sanki okuduğum bir on dokuzuncu yüzyıl romanındaki karaktere olmuş kadar uzak bana. Geçmişe ayda beş dakikadan daha fazla zaman ayırmıyorum. Geçmiş hakikaten de yabancı bir ülke ve işler orada çok farklı yürüyor. Her şey olabilir. Gerçekten de iki farklı hayatım varmış gibi hissediyorum.

Edebî açıdan nelerin etkisinde kaldığınızdan biraz bahsedebilir misiniz ya da en azından eserlerine hayranlık duyduğunuz isimlere örnek verebilir misiniz?

Bir tanesi Ernest Hemingway. İlk hikâyeleri. "Big Two-Hearted River", "Cat in the Rain", "The Three-Day Blow", "Soldier's Home" ve daha niceleri. Çehov. Herhalde eserlerine en çok hayranlık duyduğum yazar odur. Ama zaten Çehov'u kim sevmez ki? Tabii hikâyelerinden bahsediyorum, oyunlarından değil. Oyunları bana çok yavaş ilerliyormuş gibi geliyor. Tolstoy. Bütün hikâyeleri, kısa romanları ve *Anna Karenina*. *Savaş ve Barış* değil. O da çok yavaş. Ayrıca *İvan İlyiç'in Ölümü*, *Efendi ile Uşak*, "İnsana Ne Kadar Toprak Lazım?" Tolstoy eldekilerin en iyisi. Isaac Babel, Flannery O'Connor, Frank O'Connor. James Joyce'un *Dublinliler*'i. John Cheever. *Madame Bovary*. Geçen sene kitabı yeniden okudum, içinde bu defa Flaubert'in *Madame Bovary*'yi bestelerken –başka ne denebilir ki– yazdığı mektupların yeni tercümesi de vardı. Conrad. Updike'tan *Too Far To Go*. Bir de son bir-iki yılda rast geldiğim harika yazarlar var. Mesela Tobias Wolf. *In The Garden of the North American Martyrs* adlı hikâye kitabı şahane. Max Schott. Bobbie Ann Mason. Ondan bahsetmiş miydim? Çok iyidir, iki kere bahsedilmeyi hak ediyor. Harold Pinter. V.S. Pritchett. Yıllar önce Çehov'un bir mektubunda beni etkileyen bir şey okumuştum. Sayısız yazışma arkadaşından birine verdiği bir tavsiyeydi ve şöyle bir şeydi: Dostum, olağanüstü ve unutulmaz işler başaran sıra dışı insanlar hakkında yazmak zorunda değilsin. (Anlayacağınız o zamanlar üniversitedeydim ve prensler, dükler, devrilen krallıklar hakkında oyunlar okuyordum. Kahramanların hak ettiği yerlere gelebilmek için maceralara atıldığı destanlar. Gerçeküstü kahramanları olan romanlar.) Fakat Çehov'un bu mektupta ve diğer mektuplarında söylediği şeyi fark edip hikâyelerini okumak bir şeyleri daha öncekinden farklı görmeme vesile oldu. Çok geçmeden Maksim Gorki'den bir oyun ve birkaç hikâye okudum, yazdıkları adeta Çehov'un

söylediklerini pekiştirir nitelikteydi. Richard Ford da bir başka iyi yazardır. Daha ziyade romancıdır, ama hikâyeleri ve denemeleri de vardır. Ayrıca dostum olur. Gerçekten iyi olan birçok arkadaşım var ve bunların bazıları iyi yazarlar. Bazıları ise o kadar iyi değil.

Böyle bir durumda ne yaparsınız? Yani, eğer bir arkadaşımız beğenmediğiniz bir şey yayımlarsa durumu nasıl idare edersiniz?

Arkadaşım sormadan hiçbir şey söylemem ve sormamasını umarım. Ama eğer sorulursa bunu arkadaşlığınıza zarar getirmeyecek şekilde söylemelisiniz. Arkadaşlarınızın başarılı olmasını ve ellerinden gelen en iyi şekilde yazmasını istersiniz. Fakat bazen eserleri hayal kırıklığı yaratır. Onlar adına her şeyin iyi gitmesini istersiniz, ama belki de öyle olmayacağından endişe duyarsınız ve yapabileceğiniz pek bir şey yoktur.

Ahlaki edebiyat hakkında ne düşünüyorsunuz? Sanırım bu konuda John Gardner'ı ve onun sizin üzerinizdeki etkisini konuşmamız gerekecek. Yıllar önce Humboldt Devlet Üniversitesi'nde onun öğrencisiydiniz diye biliyorum.

Bu doğru. Aramızdaki ilişkinin nasıl olduğunu *Antaeus* başlığı altında yazmıştım, ölümünden sonra yayımlanan *On Becoming a Novelist* adlı kitabının önsözünde de bunu ayrıntılarıyla işledim. Bence *On Moral Fiction* olağanüstü zekilikte bir kitap. İçindekilerin hepsine katılmıyorum elbette, ama genel olarak haklı. Yaşayan yazarlar hakkındaki değerlendirmeleri kitabın amaçladığı doğrultuda değil. Hayatı değersizleştirmekten ziyade tasvip etmeyi isteyen bir kitap. Gardner'ın ahlak tanımı hayatla barışık. Bu açıdan iyi edebiyatın ahlaki edebiyat olduğuna inanıyor. Eğer tartışmak istiyorsanız da tartışmalara

açık bir kitap. Her açıdan dâhiyane. Bence *On Becoming a Novelist* kitabında derdini daha iyi anlatıyor. Hem o kitapta *On Moral Fiction*'da olduğu gibi diğer yazarların peşinden de gitmiyor. *On Moral Fiction*'ı yayımladığında yıllardır görüşmemiştik; fakat üzerimdeki etkisi, onun öğrencisiyken hayatıma kattığı değerler hâlâ o kadar güçlüydü ki uzun bir süre kitabı okumak istemedim. Onca yıldır yazdığım şeylerin aslında ahlaksız olduğunu öğrenmekten korkuyordum. Takdir edeceğiniz üzere neredeyse yirmi yıldır birbirimizi görmemiştik ve arkadaşlığımız onun yaşadığı Binghamton'a yüz on kilometre yakınlıktaki Syracuse'a taşınmamla yeniden canlanmıştı. Yayımlandığında hem kitaba hem de Gardner'a karşı ciddi bir öfke gösterildi. İnsanların sinir uçlarına dokunmuştu. Bense fevkalade bir eser olduğunu düşünüyorum.

Peki kitabı okuduktan sonra kendi eserleriniz hakkında ne düşündünüz? "Ahlaklı" mı, yoksa "ahlaksız" hikâyeler mi yazıyormuşsunuz?

Hâlâ emin değilim. Fakat diğer insanlardan duyduğum kadarıyla, ki bunu daha sonra kendi de bana söyledi, yazdıklarımı beğeniyormuş. Özellikle de yeni olanları. Bu beni oldukça memnun etti. *On Becoming a Novelist*'i okuyun.

Hâlâ şiir yazıyor musunuz?

Bazen, ama yeteri kadar değil. Daha fazla yazmak istiyorum. Eğer çok uzun bir süre geçmişse, altı aydan fazla falan ve hiç şiir yazmamışsam asabım bozuluyor. Kendimi "Acaba artık şair değil miyim?" ya da "Artık şiir yazamıyor muyum?" diye düşünürken buluyorum. Genellikle ondan sonra oturup biraz şiir yazmaya çalışıyorum. Baharda çıkacak yeni kitabım *Fires*, saklamak istediğim bütün şiirlerimden oluşuyor.

Birbirlerini nasıl etkiliyorlar? Hikâye yazmak ile şiir yazmak?

Artık etkilemiyorlar. Uzun bir müddet boyunca şiir yazmak ve hikâye yazmak benim için eşit değere sahipti. Dergilerde önce daima şiirlere bakar, sonra hikâyeleri okurdum. Fakat nihayetinde bir seçim yapmam gerekti ve ben de hikâye tarafına geçtim. Bu benim için doğru bir seçimdi. Ben "doğuştan" şair değilim. Gerçi beyaz bir Amerikan erkeği olmam dışında "doğuştan" bir şey miyim bilmiyorum. Belki yarı zamanlı şair olurum. Buna razıyım. Hiçbir şekilde şair olamamaktan iyidir.

Şöhret sizi nasıl değiştirdi?

Bu kelime beni rahatsız ediyor. Yani, bir kere çok düşük bir beklentiyle yola çıktım ben –sonuçta kısa hikâyeler yazarak hayatta ne kadar yükselebilirsiniz ki? Ayrıca şu içme huyum yüzünden kendime pek saygım da yoktu. Bu yüzden de karşılaştığım bu ilgi beni sürekli hayretler içinde bırakıyor. Fakat şu kadarını söyleyebilirim ki *What We Talk About* kitabının karşılaştığı ilgiden sonra daha önce hiç hissetmediğim bir özgüven hissettim. O zamandan beri olagelen her güzel şey beni daha da fazla ve iyi işler yapmaya teşvik etti. İyi bir dönüm noktası oldu. Artık her şey hayatımda hiç olmadığım kadar güçlü olduğum bir zamanda geliyor. Ne dediğimi anlıyor musunuz? Kendimi eskisinden çok daha güçlü ve gideceğim yönden emin hissediyorum. Bu yüzden "şöhret" –ya da bu yeni keşfedilmiş ilgi ve alaka şekli diyelim– bana iyi geldi. Tam ihtiyaç duyduğu anda özgüvenime destek oldu.

Yazdıklarınızı ilk kim okuyor?

Tess Gallagher. Bildiğiniz gibi o da hem bir şair hem de hikâye yazarı. Mektuplarım hariç yazdığım her şeyi ona gösteririm,

hatta bazen mektuplarımı bile gösterdiğim olur. Zira çok dikkatli bir gözü ve yazdıklarıma karşı kendine has bir hissiyatı var. Taslakların üstünde iyice oynayıp yapabileceğimin en iyisini yapana kadar ona bir şey göstermem. Bu da genelde dördüncü ya da beşinci taslağa tekabül eder ve bundan sonra gelen her bir taslağı o da okur. Şimdiye kadar üç kitabımı ona ithaf ettim, bu ithaflar sadece bir sevgi ve muhabbet nişanesi değil, aynı zamanda ona karşı duyduğum derin saygının ve bana vermiş olduğu ilham ve emeğe minnettarlığımın bir göstergesidir.

Gordon Lish ne zaman devreye giriyor peki? Knopf'taki editörünüz o diye biliyorum.

Ta 1970'lerin başında *Esquire* dergisinde hikâyelerimi yayımlamaya başladığından beri editörümdür. Fakat ondan bile eskiye dayanan, 1967 ya da 68'de Palo Alto'da başlayan bir dostluğumuz var. Benim çalıştığım şirketin (hani şu beni kovan yayınevinin) tam karşısındaki başka bir akademik şeyler yayımlayan yayınevinde çalışıyordu. Düzenli bir mesaisi yoktu. Şirket işinin çoğunu evden yapıyordu. Haftada en az bir kere beni kendi evine yemeğe davet ederdi. Kendisi bir şey yemezdi, sadece benim için yemek pişirir ve masanın etrafında dolanıp yiyişimi izlerdi. Tahmin edebileceğiniz gibi gerilirdim. Her zaman tabağımda bir şeyler bırakıverirdim, o da her zaman onları yiyiverirdi. Yetiştirilme tarzıyla alakalı olabileceğini söylerdi. Bu onunla ilgili çok uç bir örnek değil. Hâlâ aynı şeyleri yapıyor. Şimdi de beni yemeğe götürecek olsa kendine içecekten başka bir şey almayıp benim tabağımda kalanları yiyecektir! Bir keresinde Russian Tea Room'da bile aynısı yaptı. Dört kişi yemeğe gitmiştik ve yemekler geldikten sonra o bizi seyre koyuldu. Tabaklarımızda yemek bıraktığımızı görünce de hepsini silip süpürdü. Dünyadaki her şeyden daha komik

olan bu çılgınlık dışında kendisi metinler üzerinde fevkalade zeki ve hassastır. İyi bir editördür. Belki de harika bir editördür. Bildiğim tek bir şey var ki benim hem dostum hem de editörümdür ve ben her iki açıdan da memnunum.

Daha fazla film senaryo çalışması yapmayı düşünüyor musunuz?

Eğer Michael Cimino'yla yeni bitirdiğim şu Dostoyevski'nin hayatı üzerine olan filmin konusu kadar ilgi çekici olursa, evet, elbette. Aksi takdirde, hayır. Ama Dostoyevski bu! Tabii ki yaparım.

İşin içinde reel para da var tabii.

Evet.

Bu da kapıdaki Mercedes'i açıklığa kavuşturuyor.

Aynen öyle.

Peki ya *The New Yorker*? Yazmaya ilk başladığınızda hikâyelerinizi hiç *The New Yorker*'a gönderdiniz mi?

Hayır, göndermedim. *The New Yorker*'ı okumuyordum. Şiirlerimi ve hikâyelerimi küçük çaplı dergilere gönderiyordum; arada sırada biri kabul alıyordu, ben de bundan mutluluk duyuyordum. Bir çeşit okur kitlem vardı anlayacağınız, gerçi hiçbiriyle karşılaşmadım ama olsun.

Eserlerinizi okuyan insanlardan mektup alıyor musunuz?

Mektuplar, ses kayıtları, bazen fotoğraflar. Mesela biri bana kaset göndermiş –bazı hikâyelerimden bestelenen şarkılardan oluşuyordu.

Batı Kıyısında, –Washington'da– mı daha iyi yazıyorsunuz yoksa burada, Doğu'da mı? Aslında yer hissinin eserleriniz için ne kadar önemli olduğunu soruyorum.

Bir ara, kendimi belirli bir yerin yazarı olarak görmeyi önemsiyordum. Batı kıyısından bir yazar olmam benim için önemliydi. Fakat, iyi ya da kötü, artık öyle değil. Sanırım etrafta fazla dolaştım, çok fazla yerde yaşadım, yersiz yurtsuz hissettim, o yüzden artık net bir "yer" hissine sahip değilim. Eğer bir hikâyeyi bilinçli olarak belirli bir yere ve zamana oturtmuşsam, ki sanırım bunu yapmışlığım var, özellikle de ilk kitapta, muhtemelen bu yer Pasifik Kuzeybatı Kıyısı'dır. Bazı yazarlardaki yer duygusuna hayranım; mesela Jim Welch, Wallace Stegner, John Keeble, William Eastlake ya da William Kittredge. Bahsettiğiniz bu yer duygusuna sahip bir sürü iyi yazar var. Fakat benim hikâyelerimin büyük çoğunluğu herhangi özel bir yörede geçmiyor. Demek istediğim, herhangi bir şehir ya da kırsal alanda yaşanıyor olabilirler; burada, yani Syracuse'da ya da Tuscon'da, Sacramento'da, San Jose'de, San Francisco'da, Seattle'da veya Port Angeles'te, Washington'da. Her halükarda hikâyelerimin çoğu zaten ev içinde geçiyor!

Evinizde çalıştığınız belirli bir yer var mı?

Evet, üst kattaki çalışma odam. Kendime ait bir yere sahip olmam önemli. Telefonun fişini çekip, "Ziyaretçi Kabul Edilmez" tabelasını asarak günlerce çalıştığımız olur. Uzun yıllar boyunca mutfak masasında, kütüphane sıralarında ya da dışarıda, arabada çalıştım. Sahip olduğum bu oda bir lüks *ve* gereklilik artık.

Hâlâ avlanıp balık tutuyor musunuz?

Eskisi kadar değil. Yazları Washington'da olursam azıcık balık tutuyorum, somon balığı. Ama avlanmıyorum maalesef. Nereye gideceğimi bilemiyorum! Muhtemelen beni götürecek birini bulabilirim, ama fazla peşine de düşmedim. Fakat arkadaşım Richard Ford bir avcıdır. 1981 baharında kitabından okuma yapmak için buraya geldiğinde, bu okumadan kazandığı parayla bana av tüfeği aldı. Düşünebiliyor musunuz? Üstüne de *Richard'dan Raymond'a, Nisan 1981* yazdırdı. Richard tam bir avcıdır, sanırım beni de cesaretlendirmeye çalışıyordu.

Hikâyelerinizin insanları nasıl etkileyeceğini umuyorsunuz? Sizce yazdıklarınız kimseyi değiştirecek mi?

Gerçekten bilmiyorum. Şüpheliyim. Ciddi manada bir değişim olmaz. Belki de hiçbir değişim olmaz. Nihayetinde sanat bir çeşit eğlencedir, değil mi? Hem yapan için hem de tüketen için. Yani bir bakıma bilardo, bovling ya da kart oynamak gibi –sadece biraz farklı ve bence daha yüce bir eğlence. Manevi bir beslenme sağladığını da inkâr etmiyorum. Sağlıyor tabii ki. Bir Beethoven konçertosu dinlemek ya da bir Van Gogh tablosu karşısında zaman geçirmek veyahut Blake'ten bir şiir okumak, briç ya da bovling oynamanın hiçbir zaman erişemeyeceği derinlikte bir tecrübe kazandırabilir. Sanat, sanat olması gereken her şeydir. Fakat sanat aynı zamanda daha üstün bir eğlencedir de. Yanlış mı düşünüyorum? Bilmiyorum. Fakat yirmili yaşlarımda Strindberg'den oyunlar, Max Frisch'ten bir roman, Rilke'den şiirler okuduğumu, bütün gece Bartok'tan müzik dinlediğimi, Sistine Şapeli ve Michelangelo hakkında bir TV programı izlediğimi hatırlıyorum; her seferinde de bu tecrübelerden sonra hayatımın değişmek *zorunda* olduğunu hissederdim, tüm bunlardan etkilenmeden edemeyip *değişmeliydi.* Başka bir insana dönmememin hiçbir yolu yok gibiydi. Ama sonra çok geçmeden hayatımın hiç de değişmeyeceğini

fark ettim. Görebildiğim kadarıyla hiçbir şekilde somut ya da başka türlü bir değişim yoktu. O zaman anladım ki sanat, vaktim olduğunda ve gücüm yettiğinde peşinde koştuğum bir amaçtı, hepsi bu. Sanat bir lükstü ve ne beni ne de hayatı mı değiştirecekti. Galiba sanatın hiçbir şey oldurmadığı şeklinde acı bir farkındalığa ulaştım. Hayır. Şairleri bu dünyanın "onaylanmamış kanun koyucuları" olarak gören o absürt Shelleyci saçmalığa bir anlığına bile inanmıyorum. Ne fikir ama! Isak Dinesen umut etmeden ve umudunu kesmeden her gün az az yazdığını söylemiş. Aynen öyle. Bir romanın, bir oyunun ya da bir şiir kitabının, insanların yaşadıkları dünyayla ya da kendileriyle ilgili bakış açılarını değiştirebildiği o günler eskiden var idiyse de artık geçti. Belki belirli tarzda hayatlar yaşayan belirli tarzda insanlar hakkında kurgusal bir şeyler yazmak, hayatın bazı noktalarının önceden anlaşıldığından daha iyi anlaşılmasına vesile olabilir. Fakat korkarım ki hepsi bu kadar; en azından söz konusu olan bensem. Belki şiirde bu farklıdır. Tess'e gelen mektuplarda onun şiirlerini okuduktan sonra kendilerini uçurumdan atmaktan ya da boğarak öldürmekten vazgeçtiğini söyleyen insanlar vardı. Fakat bu başka bir şey. İyi edebiyat kısmen haberin bir dünyadan ötekine getirilişidir. Bu kendi içinde iyi bir neticedir bence. Fakat kurgusal metinlerle bir kimsenin politik görüşünü değiştirmek ya da politik sistemin kendisini değiştirmek veya balinaları, kızılağaçları korumak falan olacak iş değil. Değişimden kastınız buysa, hayır. Bence bunların hiçbirini yapmak zorunda da olmamalı. Bir şey yapması *gerekmez*. Sadece onu yapmaktan aldığımız şiddetli zevk için var olmalıdır; hani o bir şey okumaktan alınan, eskimeyen, hiç bitmeyen ve aynı zamanda da kendine has güzelliği olan bambaşka zevk. Kıvılcımlar saçan bir şey... inatçı ve istikrarlı bir parıltı, bir o kadar da loş.

Haftalar süren bir zaman dilimi içinde "meydana gelen" bu röportaj 1965 Mayısı'nda yapılan araştırma çalışmalarıyla başladı, yazın rafa kaldırıldı ve nihayet Eylül-Ekim aylarında tamamlanabildi. Toplam bir buçuk saat eden iki ayrı kayıt buluşması gerçekleştirildi; fakat bu, Bay Bellow'un röportaj için harcadığı emeğin sadece küçük bir kısmıydı. Eldeki malzemenin en dikkatli şekilde revize edilebilmesi için beş haftaya yayılan bir dizi görüşme yapıldı. Bay Bellow daha en başından böyle bir röportaj için harcaması gerekecek eforu fark edince başlamaya hiç yanaşmamıştı bile. Fakat kararını verdiği andan itibaren zamanının ciddi bir bölümünü (haftada en az iki, daha çok üç kere ve günde yaklaşık iki saat) memnuniyetle bu işe adadı. Kendisinin deyimiyle, bu röportaj söylenmemiş önemli şeyleri söylemek için güzel bir fırsat olmuştu.

Ön konuşmalar esnasında belli tip sorular röportajdan çıkarıldı. Bay Bellow eserleri hakkındaki eleştirilere karşılık vermeyi gereksiz ve saçma buluyordu. "Delinin biri suya taş atar, on akıllı adam çıkaramaz," şeklinde bir Yahudi atasözü söyleyerek bu konuyu geçiştirdi. Kalem mi yoksa daktilo mu kullanıyor, sayfaya ne kadar baskı uyguluyor gibi kişisel yazım alışkanlıkları hakkında da konuşmak istemiyordu. Zira sanatçının kendi ıvır zıvırına bu kadar hayranlık göstermesi hem tehlikeli hem de ayıptı. Son olarak bu röportaj için "fazla yer" kaplayacak belli başlı sorular vardı ki onlar da başka bir sefer detaylıca işlenmek üzere dışarıda bırakıldı.

Her iki kayıt da Bellow'un Chicago Üniversitesi'ndeki Sosyal Bilimler Binası'nın beşinci katında bulunan ofisinde gerçekleştirildi. Burası geniş olmasına rağmen tipik bir ana kampüs ofisiydi: Büyük bir kısmı karanlıkta kalan odanın ışık alan tek aydınlık tarafına sıralanmış üç çatı penceresinin hemen önünde Bellow'un masası bulunuyordu; duvarları kaplayan koyu yeşil renkli metal kitaplıklarda gelişigüzel yerleştirilmiş set set kitaplar, dergiler ve yazışmalar vardı. Üstünde *Rudyard Kipling'in Tüm Eserleri* yazan bir kitap seti ("bana verilmişti"), yeni romanların inceleme kopyalarıyla ve Bellow'un kendi kitaplarından birkaçıyla –*Herzog*'un yeni Fransızca ve İtalyanca çevirileri de dâhil– aynı yerdeydi. Göründüğü kadarıyla tamamen gelişigüzel bir şekilde odanın etrafına serpiştirilmiş bir masa, bir-iki yazı tahtası, birkaç eski ve birbiriyle uyumsuz sandalye vardı. Kapının iç tarafındaki askılıkta Bellow'un siyah keçeden şık şapkasıyla yürüme bastonu asılıydı. Her yer kâğıt yığınları, kitaplar ve mektuplarla doluydu; yani genel olarak bir dağınıklık hâkimdi. Kapıya biri geldiğinde Bellow genelde yazı masasında oturmuş her gün aldığı sayısız mektuptan birkaçını cevaplamak üzere portatif makinasına hızı hızlı vuruyor olurdu. Arada sırada içeri bir sekreter giriyor ve odanın öbür ucunda bir belgeyi yazmaya devam ediyordu.

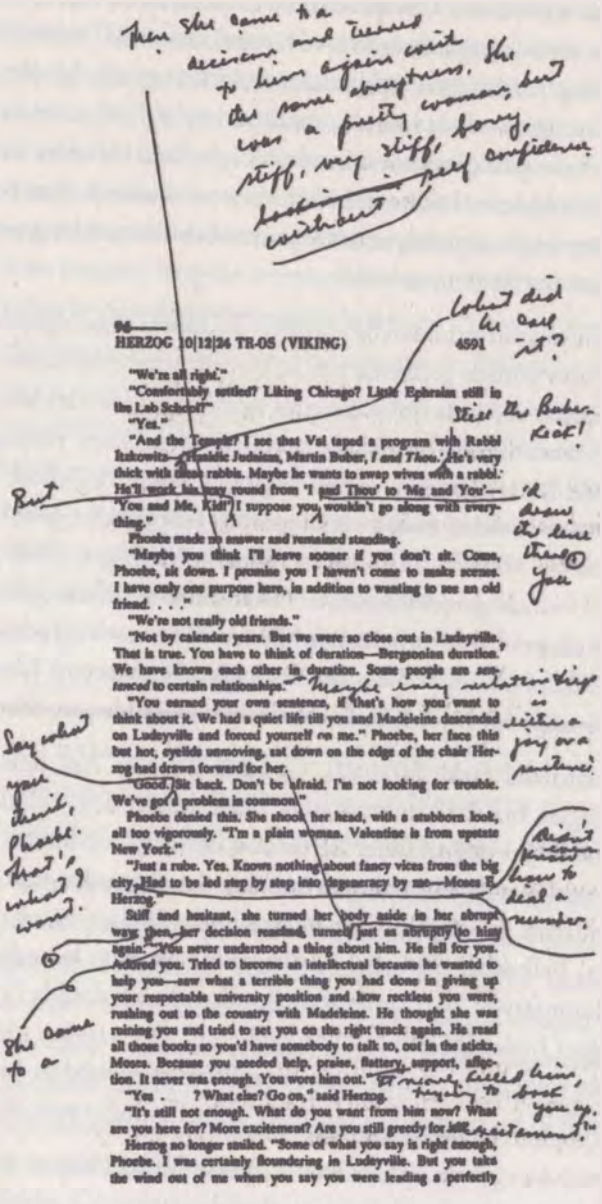
Ses kayıt cihazıyla yaptığımız iki görüşme boyunca Bellow güneyden parlayan öğle sonrası güneşini içeri alan çatı pencerelerinin belirgin bir şekilde odanın içine giren saçakları arasındaki masasında oturdu. Dört kat aşağıda uzanan Elli Dokuzuncu Cadde ile Kavşağı'ndaki araba ve insan sesleri durmaksızın ofisin içini dolduruyordu. Sorular sorulurken Bellow dikkatle dinledi ve genel olarak aheste bir şekilde cevap verirken sık sık duraksayarak aradığı en doğru kelimeyi düşündü. Cevapları ciddiydi, ama kendine has bir mizah ka-

litesi de içeriyordu. Cevap verirken düşüncelerini esprili bir şekilde sonuca bağlamaktan ayrı bir zevk alıyordu. Yeterince açık olup olmadığını ya da daha fazla konuşması gerekip gerekmediğini tekrar tekrar sormak suretiyle fikirlerinin anlaşılır hale geldiğinden emin olmak için özel bir çaba sarf etti. Görüşmeler boyunca bitkin düşecek kadar yoğun bir konsantrasyon gösterdi ve her iki kayıt da biraz yorulduğunu itiraf etmesiyle sona erdirildi.

İki buluşmanın ardından da görüşleri daktiloyla kâğıda geçirildi. Bellow gözden geçirmek için üç ayrı görüşme düzenleyerek bu kâğıtlar üzerinde dolmakalemle ayrıntılı bir şekilde çalıştı. Her defasında yeni bir daktilo metni alındı ve süreç yeniden başladı. Bu iş röportör varken yapılabiliyor ve değişiklikler kendisine yeniden onaya sunuluyordu. Görüşmeler genelde Bellow'un ofisinde ya da Outer Yolu'yla Michigan Gölü'ne bakan evinde gerçekleşiyordu. Fakat güzel bir Ekim gününe denk gelen buluşmalardan birinde düzeltmeler, Jackson Parkı'nda bir bankta otururken yapıldı; kâğıda geçme işlemi de yöredeki bir barda bira ve hamburger eşliğinde gerçekleşti.

Düzeltmeler farklı farklıydı. Genelde Bellow, "Asıl demek istediğim buydu," diyerek ufak tefek anlam değişiklikleri yaptı: Diğer değişiklikler de üslubu derleyip toplamaya ve biçimsel olarak geliştirmeye yönelikti. Ana konudan saptığına hüküm getirdiği tüm kısımlar silindi. Röportörü en çok üzen, Bellow'un espritüel karakterinin yansıdığı kısımların budanmasıydı: Bazı yerlerde Bellow kendini fazlasıyla "ifşa" ettiğini hissettiği için buralar karalandı. Öte yandan klasik edebî söylemini günlük konuşma diline çevirebildiği kadar çevirdi ki bu da oldukça espritüel sonuçlar doğurmuş oldu.

Gordon Llyod Harper, 1966



96——
HERZOG 10|12|24 TR-OS (VIKING) 4591

"We're all right."

"Comfortably settled? Liking Chicago? Little Ephraim still in the Lab School?"

"Yes."

"And the Temple? I see that Val taped a program with Rabbi Itzkowitz—Hasidic Judaism, Martin Buber, *I and Thou*.' He's very thick with these rabbis. Maybe he wants to swap wives with a rabbi. He'll work his way round from 'I and Thou' to 'Me and You'—'You and Me, Kid!' I suppose you wouldn't go along with everything."

Phoebe made no answer and remained standing.

"Maybe you think I'll leave sooner if you don't sit. Come, Phoebe, sit down. I promise you I haven't come to make scenes. I have only one purpose here, in addition to wanting to see an old friend. . . ."

"We're not really old friends."

"Not by calendar years. But we were so close out in Ludeyville. That is true. You have to think of duration—Bergsonian duration. We have known each other in duration. Some people are *sentenced* to certain relationships."

"You earned your own sentence, if that's how you want to think about it. We had a quiet life till you and Madeleine descended on Ludeyville and forced yourself on me." Phoebe, her face thin but hot, eyelids unmoving, sat down on the edge of the chair Herzog had drawn forward for her.

"Good. Sit back. Don't be afraid. I'm not looking for trouble. We've got a problem in common."

Phoebe denied this. She shook her head, with a stubborn look, all too vigorously. "I'm a plain woman. Valentine is from upstate New York."

"Just a rube. Yes. Knows nothing about fancy vices from the big city. Had to be led step by step into degeneracy by me—Moses E. Herzog."

Stiff and hesitant, she turned her body aside in her abrupt way; then, her decision reached, turned just as abruptly to him again. "You never understood a thing about him. He fell for you. Admired you. Tried to become an intellectual because he wanted to help you—saw what a terrible thing you had done in giving up your respectable university position and how reckless you were, rushing out to the country with Madeleine. He thought she was ruining you and tried to set you on the right track again. He read all those books so you'd have somebody to talk to, out in the sticks, Moses. Because you needed help, praise, flattery, support, affection. It never was enough. You wore him out."

"You . . . ? What else? Go on," said Herzog.

"It's still not enough. What do you want from him now? What are you here for? More excitement? Are you still greedy for life?"

Herzog no longer smiled. "Some of what you say is right enough, Phoebe. I was certainly floundering in Ludeyville. But you take the wind out of me when you say you were leading a perfectly

Herzog'un son prova baskısından.

Bazı eleştirmenler eserlerinizin Amerikan natüralizm geleneğine uygun düştüğüne inanıyor, muhtemelen Dreiser hakkında söylediğiniz şeylerden dolayı. Merak ediyorum, acaba siz kendinizi belli bir edebî geleneğe bağlı görüyor musunuz?

Aslında ben on dokuzuncu yüzyıldaki realizm gelişmesinin hâlâ modern edebiyattaki en önemli olay olduğunu düşünüyorum. Dreiser, elbette bir realist olarak, dâhiyane niteliklere sahipti. Belki acemiydi, biçimsizdi, hatta bazı açılardan zayıf bir düşünürdü. Fakat birçok çağdaş yazarın yerlere serdiği duygular açısından çok zengindi –yani her insanoğlunun içgüdüsel olarak önceleDiği duygular. Dreiser öncelikli duygulara yirminci yüzyıl Amerikan yazarlarının hepsinden daha çok hâkimdi. Hissiyatının daha gelişmiş bir edebî biçim kazanamamış olması çok sayıda insanı mutsuz etmiştir. Sanatının belki fazla "natürel" olduğu doğrudur. Bazen derdini kelime yığınları halinde yaklaşık bir sözellikte anlatır. Sendeler, ama genelde doğru istikamete doğru sendeler. Sonuç olarak karakterleri tarafından dolaysız bir şekilde alıp götürülürüz, tıpkı hayatın yaptığı gibi. Bu yüzden de deriz ki onun romanları direkt hayattan koparılmıştır, yani roman sayılmazlar. Ama onları okumadan da duramayız. Fazla işlenmemiş de olsa bir şekilde Balzac ve Shakespeare ile bağdaştırdığımız derinliğe ulaşırlar.

Öyleyse bu realizm bir teknik değil de bir çeşit önsezi mi?

Realizmin uzmanlık alanı *görünüşte* dolaysız olan yaşanmışlıklardır. Dreiser'ı dürten şey romana dolaysızlık duygusunu aktarabileceği fikriydi. Bu fikri bir sanatta uzmanlaşma zahmetine girmeden naif bir şekilde işledi. Biz bunu görmeyiz, çünkü döneminin sanat modasından ve hatta elit dergilerinden tanıdık birçok "sanatsal" jestte bulunur; fakat kendisi doğaldır, basittir. Onun basitliklerine karşı derin bir saygı duyuyorum ve Amerikan romanında yüksek sanat diye övgülere boğulan şeylerden daha değerli olduğunu düşünüyorum.

Ne demek istediğinize dair bir örnek verebilir misiniz?

Mesela *Jennie Gerhardt* gibi bir kitapta gayrimeşru kızıyla tasvip edilmeyen bir hayat yaşayan Jennie'nin, Lester Kane'in meşru hayatını yaşamaya devam etmesine izin vermesindeki incelik, anlayışlılığındaki derinlik, sevecenliğindeki ve doğruluğundaki hassaslık etkiliyor beni. Jennie orada duygusal bir figür değil. Yapmacıksız bir onuru var.

Son dönem Amerikan romanı genel olarak bu yolu mu takip ediyor?

Onun izinden gidenler genelde acemilikle dürüstlüğün birbiriyle doğru orantılı olduğuna inanıyor. Fakat biçimsizliğin samimi duygularla pek de bir alakası yok. "Dreisercıların" çoğu yeteneksizdir. Öte yandan romanda "yüksek sanat" standardına bağlı kalarak Dreiser'ı eleştirenler de asıl noktayı kaçırmaktadır.

Dreiser'dan başka hangi Amerikan yazarlarını ilgi çekici buluyorsunuz?

Hemingway'i, Faulkner'ı ve Fitzgerald'ı beğeniyorum. Hemingway'in sanatçı olarak dikkate değer bir üslup, adeta bir hayat biçimi geliştirdiğini düşünüyorum. Onun dili o jenerasyonda bir yaşam tarzı haline geldi, kimi zavallı ihtiyar beyefendilerin hâlâ ona bağımlı olduğu görülüyor. Hemingway'i büyük bir romancı olarak görmüyorum. Fitzgerald'ın romanlarını daha çok severim, ama çoğu kere Fitzgerald'ın da masumiyet ile sınıfsal yükselişi birbirinden ayıramadığını hissediyorum. *Muhteşem Gatsby*'deki gibi.

Amerikan edebiyatının dışına çıkacak olursak, on dokuzuncu yüzyıl Rus yazarlarını büyük bir ilgiyle okuduğunuzu söylemişsiniz. Sizi çeken özel bir şey mi var bu yazarlarda?

Açıkçası Rusların hemen göze çarpan karizmatik bir çekiciliği var –Max Weberciliğimi bağışlayın. Geleneksel yapılarıyla bağlantılı olarak doğa ve insanoğlu hakkındaki duygularını özgürce ifade edebiliyorlar. Biz ise duygulara karşı daha kısıtlı ve hapsolmuş bir tavır miras aldık. Püritenci ve stoacı kısıtlamalar etrafında çalışmak zorunda kalıyoruz. Rusların açıklığından mahrumuz. Bizim yolumuz daha dar.

Başka hangi yazarlara karşı özel bir ilginiz var?

Joyce'a karşı özel bir ilgim var, Lawrence'a karşı da özel bir ilgim var. Ayrıca bazı şairleri dönüp dönüp okuyorum. Düşünsel şemamın neresinde yer aldıklarını söyleyemem; tek bildiğim onlara karşı bir muhabbetimin olduğudur. Yeats öyle bir şairdir benim için. Hart Crane de aynı şekilde. Keza Hardy ve Walter de la Mera. Herhangi bir ortak yanları var

mı bilmiyorum –muhtemelen yok. Yine de tekrar tekrar bu adamlara sürüklenip duruyorum.

İnsanın Lawrence'la Joyce'u *aynı anda* sevemeyeceğini söylerler, ikisinden birini seçmek gerekirmiş. Siz öyle hissetmiyorsunuz sanırım?

Hayır. Zira ben Lawrence'ın cinsel teorilerini çok ciddiye almıyorum. Onun sanatını ciddiye alıyorum, öğretisini değil. Zaten sanatçıya güvenmememiz konusunda bizi defalarca bizzat kendisi uyarmıştır. Eserin kendisine güvenin demiştir. Yani *Tüylü Yılan*'ı[2] yazan Lawrence'a çok ilgim yok, ama *Kayıp Kız*'ı yazan Lawrence'a büyük bir hayranlığım var.

Dreiser'da sizi çeken o özel his Lawrence'ta da var mı peki?

Deneyime karşı belli bir açıklık söz konusu, evet. İnsanın içgüdülerine güvenme ve özgürce peşinden gitme istekliliği –Lawrence'ta işte bu var.

Röportajdan önce ilk romanlarınız hakkında konuşmaktan yana olmadığınızı söylediniz, artık o zamankinden farklı bir insan olduğunuzu hissettiğinizi belirttiniz. Söylemek istedikleriniz bu kadar mı, yoksa nasıl değişim geçirdiğinizi biraz açabilir misiniz?

O ilk romanları yazarken çok ürkektim diye düşünüyorum. Kendimi dünyaya (kısmen WASP[3] dünyasına) bir yazar ve sanatçı olarak duyurmak için hâlâ inanılmaz bir arsızlık hissediyordum. Bir sürü esasa değinmem, yeteneklerimi ispatla-

2 The Plumed Serpent. (1926) (ç.n.)

3 Beyaz Protestan Amerikalılar. (ç.n.)

mam, biçimsel şartlara uymam gerekiyordu. Kısacası, kendimi salmaya korkuyordum.

Ciddi bir değişim yaşadığınızı ne zaman anladınız?

Augie March'ı yazmaya başladığım zaman. O zaman bu kısıtlamaların birçoğunu çıkarıp attım. Sanırım biraz fazla çıkarıp attım ve fazla ileri gittim, fakat keşfetmenin heyecanını kapılmıştım. Özgürlüğümü genişlettim ve serbest kalmış her avam gibi hemen onu suiistimal ettim.

***Augie March*'ta çıkarıp attığınız bu kısıtlamalar nelerdi?**

İlk iki kitabım gayet iyidir. İlkini hızlı bir şekilde yazdım, ama çok da itina gösterdim. İkincisinin kelimesi kelimesine mükemmel olması için epey emek harcadım. *Kurban*'ı yazarken Flaubertçi bir standart benimsedim. Hiç fena bir standart değildi elbette, fakat bitince ağır gibi geldi bana –göçmen bir ailenin oğlu olarak Chicago'da yetiştirilmemden kaynaklı hayat koşullarım yüzünden ağırdı. İlk iki kitapta geliştirdiğim yöntemle bildiğim birçok şeyi kolayca ifade edemiyordum. Bu kitaplar her ne kadar yararlı olsa da bana kendimi rahat hissettiğim bir üslup sağlamadı. Bir yazar zihnini ve enerjisini özgür bırakacak kadar kolay, doğal ve bol bir şekilde kendini ifade edebilmeli. Formaliteler yüzünden, eğreti duyarlılıklar yüzünden, "doğru" yolda olma arzusu yüzünden kendine neden köstek olsun ki? Neden kendimi bir İngiliz asilzadesi ya da *The New Yorker* kâtibi gibi yazmaya zorlayayım? Çok geçmeden anladım ki bürokrat olmak benim içimde yoktu. Tabii benim konumumdaki genç bir adam için toplumsal engellemeler olduğunu da eklemeliyim. Başkalarının işine burnunu sokan bir yabancı olarak alaşağı edileceğimden korkmak için ciddi

sebeplerim vardı. Üniversitede edebiyat okurken Yahudi Rus ailesinden gelen bir Yahudi olarak muhtemelen hiçbir zaman Anglosakson geleneklerini İngilizceye dökebilecek doğru *hissiyata* sahip olamayacağım açık bir şekilde bana hissettirildi. Daha üniversitedeyken bunu bana söyleyen insanların çok da tarafsız arkadaşlar olmadığını fark etmiştim. Fakat yine de üstümde etkileri kaldı. İşte bu, kendimi kurtarmam gereken bir şeydi. Özgürce savaştım, çünkü öyle gerekiyordu.

Bu toplumsal engellemeler bugün de *Boşlukta Sallanan Adam*'ı yazdığınız dönemde olduğu kadar güçlü mü?

Sanırım ben Ortabatıda büyüdüğüm için şanslı sayılırım, zira oralarda bu tarz baskılar daha zayıftır. Fakat eğer doğu kesimlerinde yetişseydim ve Ivy League'den[4] bir üniversitede okusaydım çok daha kötü bir şekilde zarar görebilirdim. Püriten ve Protestan Amerika'nın Illinois'teki etkisi Massachusetts'tekinden daha az. Ama artık böyle şeyleri dert etmiyorum.

***Augie March* ile *Herzog* arasında yazımınızda başka bir değişim gerçekleşti mi? *Augie March*'ı sınırsız bir özgürlük duygusuyla yazdığınızdan bahsettiniz, fakat bana kalırsa *Herzog* yazılması çok zor bir kitaptı.**

Öyleydi. *Henderson* ve *Herzog*'u yazabilmek için *Augie March*'taki tarzımı yumuşatıp sınırlandırmak zorunda kaldım. Sanırım bu kitapların ikisi de bu üslup değişikliğini yansıtıyor. Nasıl tanımlayacağımı pek bilemiyorum. En doğru tanımı bulmak için kafa yormaya da niyetim yok, ama çok az bildiğimiz bir kaynaktan doğan intibaları kaydetmeye hazır olmak gibi bir şeyle ilgili olduğunu söyleyebilirim. Bence her birimizin içinde ilkel birer suflör ve spiker var ve bunlar ilk

4 Ivy League: ABD'nin en iyi sekiz üniversitesinin oluşturduğu birlik. (ç.n.)

yıllarımızdan beri bize öğütler verip gerçek dünyanın nasıl olduğunu anlatıyor. Benim içimde de böyle bir spiker var. Zemini ona hazır hale getirmem gerekiyor. Bu kaynaktan kelimeler, ifadeler, heceler, bazen de sadece sesler gelir ve yorumlamaya çalışırım; bazense koca bir paragraf noktalama işaretleriyle birlikte geliverir. E.M. Forster, "Ne söylediğimi görmeden ne düşündüğümü nereden bilebilirim?" derken belki de kendi suflörüne gönderme yapıyordu. İşte içimizde böyle bir gözlem aleti var –en azından çocukluğumuzda vardı. Bir adamın yüzüne, ayakkabısına, bir ışığın rengine, bir kadının ağzına ya da belki de kulağına bakınca insan içindeki bu ilkel spikerden gelen bir kelime, bir ifade, bazen de anlamsız bir hece duyar.

Yani yazımınızdaki bu değişim...

...içimdeki ilkel spikere yaklaşma çabasıydı.

Ona hangi yollarla yaklaşıyorsunuz, önünü nasıl açıyorsunuz?

Spikerin ilkel olduğunu söylerken özensiz olduğunu kastetmiyorum tabii; çoğu zaman kılı kırk yarar. Ama en uygun durum oluşmadan konuşmaz. Ve eğer zemini hazırlarken çok fazla zorluk çekerseniz hiçbir şey söylemeyecektir. Ben maalesef sahtekârlığa ve dalavereye başvurmak zorunda kalıyorum, çünkü bazen uygun zemini hazırlamakta çok zorlanıyorum. Son iki romanımda bu yüzden çok fazla zorluk yaşadım. Direkt suflörümden medet umdum. Fakat suflör için koşulların mükemmel –yani dürüst ve zaruri– olması gerekiyordu. Eğer hazırlıklarda herhangi bir fazlalık ya da samimiyetsizlik oluşursa bunu hemen anlar. O zaman durmam gerekir. Çoğu zaman

baştan başlamak zorunda kalırım, ilk kelimeye dönerim. Kaç kere *Herzog* yazdığımı hatırlamıyorum bile. Fakat nihayetinde ona uygun bir zemin bulabildim.

Bu hazırlık aşamalarına eserle ilgili genel bir kanıya varmanız da dâhil mi?

Açıkçası nasıl yapıldığını tam bilmiyorum. Daha çok akışına bırakıyorum. Genel zorlamalardan ve bozulmalardan kaçınmaya çalışıyorum. Uzun zamandan beri, belki de on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yazarlar kendilerini sadece yazar olarak görmekten tatmin olmuyor. Teorik bir altyapıya sahip olma ihtiyacı da duyuyorlar. Çoğu zaman kendilerinin teorisyenleri oluyor, sanatçı olarak kendi zeminlerini yaratıyor ve kendi eserlerini yorumluyorlar. Sadece roman yazmakla yetinmeyip bir konum alma ihtiyacı hissediyorlar. Dün gece yatağımda Stendhal'ın toplu makalelerini okuyordum. Biri beni çok keyiflendirdi, etkiledi. XIV. Louis zamanındaki yazarların kendilerini pek ciddiye alacak kimse olmadığı için ne kadar şanslı olduğunu söylüyordu. Onların bilinmezliği çok değerliydi. Corneille öldükten ancak birkaç gün sonra ölümü yüksek makamlarda dikkate alınıp söz konusu edildi. Stendhal diyor ki, on dokuzuncu yüzyılda birçok söylev olurdu, Corneille'in cenazesi tüm belgeleri kaplardı. Çok *fazla* ciddiye alınmamanın büyük avantajları var. Bazı yazarlar kendilerini aşırı derecede ciddiye alıyor. "Görgülü halk" kisvesine bürünüyorlar. Sanatçının S'sini büyültmek diye bir şey olduğu kesin. Belli yazarlar ve müzisyenler bunu benimsiyor. Stravinsky, bir bestecinin işini tıpkı bir ayakkabıcı gibi icra etmesi gerektiğini söyler. Mozart ve Haydn sipariş alıp emre göre beste yaptı. On dokuzuncu yüzyıl sanatçıları ise mağrur bir şekilde ilham gelmesini bekleyip durdu. Kendini

kültürel bir geleneğin en ön safına yücelttiğin zaman başın büyük belada demektir.

Bir de daha küçük bir modern arıza var: Gazetelerin, televizyonun, Broadway'in, Sardis'in,[5] dedikoduların ve ünlü ihtiyacının yarattığı imajlarıyla yaşayan insanların hastalığı. Soytarılar, boksörler, film yıldızları bile bu virüsü kapmış durumda. Ben bu "imajlardan" kaçınıyorum. Arzuladığım şey, tamamen bilinmezlik olmasa da –bunun için fazla egoistim– biraz huzur ve suya sabuna dokunmamak.

Bu doğrultuda, *Herzog*'a gelen coşkulu tepkiler hayatınızı ciddi manada etkilemiş olmalı. Bu kitabın neden bu kadar tuttuğuna dair bir fikriniz var mı?

Çok satan kitap yazmanın önemli bir prensibe ihanet etmekle ya da ruhunu satmakla alakalı olduğu düşüncesine katılmak istemiyorum. Sofistike kafa yapısının buna inandığını biliyorum. Gerçi ben sofistike kafa yapısını çok dikkate almıyorum, ama yine de vicdanımı masaya yatırdım. Farkında olmadan bir yanlış yapıp yapmadığımı anlamaya çalıştım. Fakat şimdiye kadar bir günahımı bulamadım. Öyle zannediyorum ki *Herzog* gibi toplam sekiz bin satışta kalması gereken gösterişsiz bir kitabın bu tarz bir reaksiyon alması, birçok insanın bilinçaltı sempatisini kazanmasından kaynaklanıyor. Gelen mektuplardan anladığım kadarıyla kitap umumi bir açmazı dile getiriyor. *Herzog* Yahudi okurlara da hitap ediyor, boşanmış olanlara da, kendi kendine konuşanlara da, üniversite mezunlarına da, sıradan kitap okurlarına da, kendi başına yetişmiş kimselere de, bir süre daha yaşama ümidi olanlara da, vs.

5 New York'ta ünlü bir restoran. (ç.n.)

Edebiyat gurmeleri tarafından kasıtlı bir rağbet gösterme çabası olduğunu düşünüyor musunuz? Son dönemde Faulkner ve Hemingway'in ölümleri Amerikan edebiyatında bir hava boşluğu oluştuğu düşüncesini yarattı ki hepimiz bunun son derece yanlış olduğunu biliyoruz.

Yani buna hava boşluğu demek doğru olur mu, bilmiyorum. Belki bir raf gözü olabilir. Rafların doldurulması gerektiğine ve boş göz kalınca insanların huzursuz olduğuna katılıyorum. Ayrıca medyanın malzemeye, yani değirmeni döndürecek tahıla ihtiyacı var ve eleştirmenlerin edebiyatta bir süper lig atmosferi oluşturması gerekiyor. Yazarlar rafları doldurmaya talip olmazlar. Tapınakta rol modellerin olmasını isteyen eleştirmenlerdir. Fakat yazarların layık oldukları yere sıçrama yapmaları gerektiğini düşünen çok insan var. İyi de yazarlar neden tenisçiler gibi derecelendirilip liste başı olmak istesin ya da yarış atları gibi diskalifiye edilsin ki? Bir romancı için ne büyük bir mezar taşı yazısı: "Bütün yarışları kazandı."

Yazarken okurun ne kadar bilincindesiniz? Hitap ettiğiniz ideal bir okur kitlesi var mı?

Aklımda beni anlayacak başka bir insan daha var. Ona güveniyorum. Descartesçı manada kusursuz bir anlayış değil bu tabii, Yahudiliğe has yaklaşık bir anlayış ve insancıl bakımdan sempatik bir birliktelik. Ama kafamda ideal bir okur yok, hayır. İsterseniz şöyle söyleyeyim: Eksantrik kişilerin eksantrikliklerinin net bir şekilde anlaşılmadığını idrak edemediğine dair bir kör kabulleniş içinde gibiyim.

Yani retorik konusunda çok fazla hesap yapmıyorsunuz?

Bunlar öyle çok tasarlanabilir şeyler değil. Tasarıdan bahseden insanlar romancının ölü bir fareyi gizlemek için gökdelen inşa eden bir adam olduğunu falan düşünüyor olmalıdır. Fakat gökdelenler fareleri gizlemek için yapılmaz.

Çağdaş kurmaca eserlerin insanı bir kurban olarak gördüğü söyleniyor. Siz de ilk romanlarınızdan birine bu ismi verdiniz, fakat insanın tamamen zaruri ya da nafile görülmesine karşı eserlerinizde çok güçlü bir itiraz var gibi. Çağdaş kurmaca edebiyat için ortaya atılan bu iddiada bir gerçeklik payı görüyor musunuz?

Bana kalırsa realist edebiyat baştan beri kurban edebiyatı olageldi. Sıradan bir bireyi –zira realist edebiyat sıradan bireyleri konu alır– dış dünyayla karşı karşıya getirirseniz dış dünya onu yenecektir elbette. On dokuzuncu yüzyılda insanların determinizmle, insanın doğadaki yeriyle, toplumdaki üretici etkenlerin gücüyle ilgili inandıkları her şey realist roman kahramanının bir kahraman değil de nihayetinde alt edilecek bir mağdur olması gerekliliğini kaçınılmaz hale getirmiştir. Yani ben de sıradan bir adam hakkında adını *Kurban* koyduğum realist bir roman yazarken aslında hiç orijinal bir şey yapmıyordum. Başına buyruk bir şekilde modern realizmin özünü derinlemesine keşfediyordum sanırım. Tüm saflığımla konuya parmak basıyordum. Ciddi realizm ayrıca sıradan insanı aristokratik üstünlükle de karşı karşıya getirir. Sıradan insan tıpkı Shakespeare ve Sophocles'teki üstünler gibi kader tarafından alt edilir. Fakat bu karşıtlık, edebî geleneğin doğası gereği, ona daima zarar verir. En sonunda geleneğin gücü realizmi parodiye, hicve, alaya sürükler –Leopold Bloom.

Siz kendiniz de avam trajedisi fikrinden uzaklaşıp daha fazla komedi unsuru barındıran mağdur konusunu

ele almaya doğru kaymadınız mı? Her ne kadar kaygılar ve zorluklar hâlâ temel anlamda ciddi olsa da *Henderson*'daki, *Herzog*'daki, hatta *Günü Yaşa*'daki komedi unsurları *Boşlukta Sallanan Adam*'daki ya da *Kurban*'dakilerden daha fazla göze çarpıyor gibi.

Evet, çünkü ağlayıp sızlama ciddiyetinden sıkıldım, yakınmaktan büsbütün usandım. Şikâyet ya da komediden birini seçmek zorundayım, ben de komediyi seçiyorum; hem daha enerjik, zekice ve erkeksi. İlk romanlarımdan hoşlanmamamın bir sebebi budur. Onları çok ağlamaklı, hatta mızmız buluyorum. *Herzog* da bu şikâyetlerin komedisidir.

Şikâyet ya da komediden birini seçmek zorunda olduğunuzu ifade ederken tek seçeneğinizin bu olduğunu mu söylüyorsunuz –yani sadece bu iki alternatifle mi sınırlısınız?

Ne olacağını pek kestiremiyorum açıkçası. Belki yine komediye yakın hissederim, belki etmem. Fakat modern edebiyata yirmilerden ellilere kadar bir ağıt havası hâkim oldu, Eliot'ın *Çorak Ülke*'sindeki ve Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ndeki atmosfer gibi. Duyarlılık bu hüznü içine çekti; sanatçının altın çağla aramızdaki tek modern bağ olduğu düşüncesi onu lağım sularının Thames'e akışını seyretmeye zorladı, sanatçı hassasiyetine sahip duygularına modern uygarlığın her yönüyle şiddet uyguladı. Bu durum müsaade edilmesi gerekenden çok daha ileri gitti. Absürtlüğe kadar düştü ki bence artık buna doyduk.

Eserlerinizde mekânın ne kadar önemli olduğu hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz peki? Bildiğim kadarıyla realist gelenekte olayın gerçekleştiği ortam hayati bir öneme sahip. Romanlarınız Chicago'da, New

York'ta geçiyor, hatta Afrika'ya kadar uzanıyor. Bu mahaller roman için ne kadar önemli?

Şu an bana muhtemelen kimsenin cevap bulamadığı bir problemi yöneltiyorsunuz. İnsanlar gerçekçi bir şekilde yazar, ama bir yandan da arzulanabilir bir ortam yaratmak ister, ortaya konulan tavrın dikkate değer görüleceği, hayatın cazibesini sergileyen bir atmosfer oluşturmaya çalışır. Bunlar olmadan edebiyat nedir ki? Dickens'ın Londrası kasvetliydi ama samimiydi de. Realizm bilhassa bu tarz özellikleri yok etmeyi teşvik ediyor. Diyeceğim o ki tamamen realist olmak istiyorsan sanat alanını tehlikeye sokmuş oluyorsun. Dickens'ta sisin ötesinde bir boşluk yoktur. Ortam her zaman insancıldır. Anlatabiliyor muyum?

Anladığımı pek sanmıyorum.

Realist eğilim, şeylerin insancıl önemine meydan okur. Ne kadar çok realist olursan kendi sanatının zeminini o kadar tehdit edersin. Realizm sıradan hayat koşullarını her zaman hem kabul etmiş hem de reddetmiştir. Sıradan hayat hakkında yazma görevini kabul eder ve onu sıra dışı bir tarzla buluşturur. Tıpkı Flaubert'in yaptığı gibi. Konu belki ortalama, düşük ya da aşağılayıcı olabilir; tüm bunlar sanat sayesinde kurtarılır. Ben tüm o Chicago mekânlarını gerçekten de kitaplarımda yansıttığım gibi görüyorum. Onlar kendilerini oldukları gibi sunuyorlar. Ben de detaylandırıyorum.

O halde mesela *Henderson*'ı okuyup Afrika'nın hiç de öyle olmadığını söyleyenlerden çok da rahatsız olmuyorsunuz sanırım? Realist denilince karakterlerini bir ortama yerleştirmeye cesaret etmeden önce orada en az birkaç yıl yaşayan bir yazar geliyor akla. Ama siz bunu dert etmiyorsunuz anladığım kadarıyla?

Belki de "realist" yerine "doğrucu" demelisiniz. Afrika etnografyasını yıllar önce merhum Profesör Herskovitz'le birlikte çalışmıştım. Kendisi daha sonra *Henderson* gibi bir kitap yazdığım için bana çıkıştı. O ortamın böyle bir muziplik için fazla ciddi olduğunu söyledi bana. Bense muzipliğimin oldukça ciddi olduğunu hissettim. Aslına uygunluk, doğruculuk hayal gücünü tamamıyla boğar.

Bir ara, son dönem Amerikan romanını "temizler" ve "kirliler" diye ayırdığınız oldu. Temizler, anladığım kadarıyla, tutucu ve daha iyimser olanlar; kirliler ise uzlaşmaz asiler ve tabu yıkıcılar oluyor. Günümüzde Amerikan romanı için bu tablonun aşağı yukarı hâlâ aynı olduğunu düşünüyor musunuz?

Bana iki seçenek de gelişmemiş ve acınası geliyor. Diğer romancılara yol çizme avukatlığı yapmanın ne kadar boş bir şey olduğunu bilsem de bunu söylemeden geçemeyeceğim: Her iki aşırı uçtan da kaçınılmalı. Çünkü bunlar faydasız ve çocukça. Toplumumuzda, politikacı olsun, bilim adamı olsun, gerçekten güçlü insanların yazar ve şairleri hor görmesine şaşmamalı. Öyle yapıyorlar çünkü modern edebiyatta kimsenin önemli bir sorunla ilgili bir şey düşündüğüne dair bir kanıt bulamıyorlar. Radikal yazarların radikalliği günümüzde ne halde? Çoğu D.H. Lawrence'tan hallice ya da Sartre taklidi şeklinde ikinci el bohemlik ve duygusal popülistlik peşinde. Amerikalı yazarlar için radikallik bir onur meselesidir. Haysiyetleri uğruna radikal olmak zorundadırlar. Bunu görevleri olarak görürler. "Yok" demek ve sadece kendilerini besleyen eli ısırmakla kalmayıp (bunun bol komediyle besleyen bir el olduğunu da eklemeliyim) neredeyse kendilerine uzatılan her eli ısırmak için şerefli bir görevdir bu onlara göre. Radikalliklerinin de içi boştur. Oysa otoriteye meydan okuyan gerçek

bir radikalliğe aşırı derecede ihtiyacımız var. Sözde radikallik gayet kolay ve banaldir. Radikal eleştiri bilgi gerektirir; kasılma, slogan atma ya da laf kalabalığı değil. Televizyonda haylazlık yaparak kendilerini ufak ufak sanatçı diye yücelten insanlar sadece medyayı ve halkı eğlendirirler. Gerçek radikallik çalışma gerektirir, düşünce ister. Öte yandan temizler içinse söylenecek pek bir şey yok. Solup gidiyorlar.

İşlediğiniz içerikler temelde modern şehir hayatıyla alakalı, öyle değil mi? Şehir yaşantısının içinden geliyor olmanızın ötesinde bir sebebi var mı bunun?

Yani, hayat tecrübemi şehirden nasıl ayırabileceğimi bilemiyorum. Şehir hayatının kemiklerime kadar nasıl işlediğini, saat fabrikasında radyum tuşlarını boyayan kadınlardan daha iyi anlatamam size.

Modern hayatın rahatsız edici yapısından bahsettiniz. Şehirde bu en yoğun haliyle mi yaşanıyordur?

Bir insandan yapması beklenen değerlendirmelerin miktarı, onun kavrayış çabukluğuna bağlıdır; eğer çok hızlı kavrıyorsa söyleyeceği çok fazla fikri var demektir: "Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz, peki ya şu konu hakkında, Vietnam hakkında, şehir planlamacılığı hakkında, ekspres yollar hakkında, peki ya çöp öğütücü, ya demokrasi, ya Plato, ya popüler sanat, ya refah devletleri, ya 'kitle toplumundaki' okuryazarlık?" Modern koşullar altında çağdaş Wordsworth figürümüzün bir şeyler anımsamasına olanak tanıyacak bir sükûnet ortamı hiç oluşacak mı, merak ediyorum doğrusu. Bence sanat kaosun orta yerinde dinginliği sağlamakla alakalı bir şey. Duaya işaret eden bir dinginlik bu, fırtına öncesi sessizlik. Bence sanat dikkat dağınıklığının orta yerinde dikkatleri toplamakla alakalı bir şey.

Yanılmıyorsam bir keresinde demiştiniz ki bu tarz bir kaosla özellikle ilgilenmesi gereken şey romandır, zira şiir ve müziğe uygun olan bazı biçimler romancıya göre değildir.

Artık bundan çok da emin değilim. Sanırım romancı da benzer ayrıcalıklardan kendine fayda sağlayabilir. Sadece bir şairle aynı saflık ya da tutumluluk çerçevesinde hareket edemez. Net bir sonuca varmadan önce çok bulanık ve gürültülü bir alanda bir o yana bir bu yana geçmesi gerekiyor. Hayatın detaylarına daha fazla maruz kalıyor.

Günümüzde romancının karşı karşıya kaldığı dikkat dağınıklıklarıyla ilgili özel bir *yan* var mı? Sorun sadece detayların daha çok olması mı, yoksa nitelikleri eskiye nazaran daha mı farklı?

Karmaşıklığın modern başyapıtı Joyce'un *Ulysses*'idir. Orada zihin deneyselliğe karşı koyamaz. Hem zevkli hem korkulu, tüm varyasyonlarıyla deneysellik tıpkı okyanusun bir süngerin içinden geçip gidişi gibi Bloom'un kafasından geçer. Sünger buna karşı koyamaz, su ne getiriyorsa almak zorundadır. İçinden geçen her mikroorganizmayı da not eder. İşte demek istediğim bu. Ruh bunun ne kadarının cefasını çekmelidir, insanî planktonluğuyla bu okyanusu hangi detaya kadar içine almakla mükelleftir. Bazen deneyselliğin yoğunluğundan aklın gücü geçerliliğini yitirir gibi olur. Tabii burada Joyce'un *Ulysses*'te varsaydığı edilgenlik derecesini varsayıyoruz. Daha kuvvetli ve gayesi olan akıllar bir düzen isteyebilir, düzene sokabilir, seçebilir, tanımayabilir, fakat ayrıntıların altında hâlâ bir ayrışma tehdidi vardır. Faustçu bir sanatçı ayrıntı yığınlarına teslim olmaya razı gelmez.

Bazılarına göre sizin kahramanlarınız şu şekilde özetlenebilecek bir soruya cevap arıyor: "Günümüzde iyi bir insanın yaşayabilmesi nasıl mümkün olabilir?" Acaba romanlarınızda bunun gibi tekrar eden herhangi bir soru var mı?

Ben herhangi bir iyi insanı temsil ettiğimi düşünmüyorum. Benim romanlarımda hiç kimse bütünüyle hayran olunası değildir. Realizm bunu yapmama ziyadesiyle engel oldu. İyi insanları temsil etmekten *hoşlanırdım* elbette. Kim olduklarını, neye benzediklerini ve hangi koşullarda yaşadıklarını bilmeyi çok isterdim. Genelde bu tarz vasıflara sahip olmayı arzulayan, ama bunu başarması herhangi bir şekilde pek mümkün olmayan insanları anlatıyorum. Bu konuda kendimi de eleştiriyorum. Bir sınırlamaymış gibi geliyor.

Nasıl yani; tam olarak nedir bu sınırlama?

Bu tarz nitelikleri algılayamamış ya da hayata geçirmemiş olmam gerçeği. Herzog etkileyici bir erdemliliği olmasını çok istiyor. Fakat bu durum, kitapta bir komedi unsuru. Sanırım başka bir konu hakkında çok daha fazla kafa yoruyorum ve bu konuyu hazır cevabı olan bir problem olarak görmüyorum. Daha çok, ispatlanma ihtiyacı olmayan insani niteliklerle ya da vasıflarla ilgili bir çeşit araştırma olarak görüyorum. Saçma bir şey bu, bazı şeyleri ispatlamaya gerek olmamalı. Fakat etrafımızda şüpheci, isyankâr, hatta gergin bir sürü yazar var ki tam yirmi-otuz yıldır bu evrende var oldukları halde filozofik entelektüeller olarak kendi standartlarını karşılamadığı için hayatı suçlayıp reddediyorlar. Bana öyle geliyor ki kendilerinden emin bir şekilde inkâr edip durdukları için hayatı yeteri kadar anlayamıyorlar. Esrar çok büyük bir şey. Bu yüzden de esrarın kapısını algıları yumruk olmuş şekilde çaldıkları zaman

kapının açılıp esrarlı bir gücün gözlerini ortasına yumruğu indirmesi gayet normal. Sanırım *Herzog*'un büyük bir kısmı varoluşun, tüm yargılarımızdan ayrı olarak, bir ederi olduğu, yani değerli olduğu dolaylı varsayımıyla açıklanabilir. Fakat bu noktada Herzog'un yabani hayatına amiyane bir şekilde devam etme arzusunun ona pahalıya patlaması mümkün. Yaşamak mı istiyor? Ne olmuş yani! İçinde bulunduğu yerküre bu yaygın isteği barındırıyor zaten. Basit bir *aviditas vitae*.[6] Bir insan sırf bu yüzden övgüye değer mi?

Öyleyse bu, Herzog'un roman boyunca kendi kafasında ürettiği birçok problemin *entelektüel* bir şekilde neden çözülemediğini açıklamaya yardımcı olabilir mi?

Bu kitap, bazılarının dediği gibi antientelektüel değil. Kısaca, modern ihtiyacı tatmin edebilecek bir senteze varmanın komik imkânsızlığına işaret ediyor. Modern ihtiyaçtan kasıt, bütün genel problemlere karşı bir farkındalıkla birlikte yeterli miktarda tarih, fen ve felsefe bilgisine sahip olmaktır. Herzog bu yüzden başkan Woodrow Wilson'un yardımcısı Thomas Marshall'ın, "Bu ülkenin ihtiyacı olan şey beş sentlik iyi bir sigara," lafına atıfta bulunuyor. (Sanırım bunu ilk söyleyen Bugs Bear'di.) Herzog'un da dediği gibi: Bu ülkenin ihtiyacı olan şey beş sentlik iyi bir sentez.

Bu tarz sentezler geliştirmeye çalışan ya da ciddi romanların buna zemin hazırlayacağı konusunda ısrarcı olan yeteri kadar çağdaş yazar görüyor musunuz?

Açıkçası bu problemlerle zihinlerine işkence eden genç ya da yaşlı çok fazla Amerikan romancı var mı bilmiyorum. Avrupa'da var. Dayandıkları temel üzerinde tatmin edici so-

6 Yaşam hırsı. (Lat.) (ç.n.)

nuçlara ulaşabileceklerinden pek emin değilim. Her halükârda, birkaç iyi roman yazarlar. Fakat bu konu biraz fazla yer kaplar.

Herzog'daki fikirler daha başka önemli roller de oynuyor mu? Zira "antientelektüel" eleştirisi yapanlar, bu fikirlerin Herzog'un aldığı kararları motive etmesi ya da sonunda onları hayata geçirmesine katkı sağlaması açısından çok da şart olmadığını düşünüyor gibi.

Sanırım öncelikle Amerikan edebiyatında fikirlerin oynadığı rolün farkı hakkında bir şeyler söylemeliyim. Avrupa edebiyatı –tüm kıtadan bahsediyorum– bizimkinden farklı bir entelektüellik anlayışına sahip. Bir Fransız ya da Alman romanının entelektüel kahramanı genellikle felsefi ve ideolojik bir entelektüeldir. Biz buradaki entelektüeller –ya da eğitimli halk– ise biliyoruz ki liberal demokrasimizde fikirler tamamen farklı bir gelenek içinde etkili olmaktadır. Çizgiler o kadar net değil. Fransızlarda olduğu gibi düşüncenin, mesela, ahlaki ya da politik bazı sonuçlar doğurmasını beklemeyiz biz. Birleşik Devletler'de entelektüel olmak, bazen insanın zavallı bir şekilde düşüncenin aslında ne kadar az işe yarayacağını düşünüp durduğu yalnız bir hayata hapsolmaktır. Bu yüzden bir Amerikan romanından fikirsel anlamda dramatik bir çözümleme beklemek neredeyse hiç emsali bulunmayan bir şey talep etmektir. Benim romanım şahsi endişelerle entelektüel menfaatlerin oluşturduğu Amerikan karışımından doğan utanç verici sonuçları irdeliyor. Sanırım kitabı okuyan çoğu okurun tamamıyla gözden kaçırdığı şey bu. Neyse ki yakalayanlar da var. Fakat *Herzog* kısmen, kör edici bir ışık altında belli bir gelişim sürecine son vermeyi amaçlıyor. Birçok kişi "özel hayatın" bir ızdırap olduğunu düşünür. Bazı açılardan gerçekten de ızdıraptır; insanı normal hayattan koparır. Bana göre *Herzog*'un önemli bir teması da bireyin aciz ve utanç verici

bir mahremiyete hapsolmasıdır. Küçük düşürülmüş hisseder, onunla absürt bir şekilde mücadele eder ve en sonunda anlar ki entelektüel "ayrıcalık" olarak gördüğü şey de nihayetinde başka bir esaret çeşididir. Bu noktayı kaçıran kişi kitabın amacını da kaçırmış olur. Diyeceğim o ki Herzog'un yaptıklarının fikirlerle desteklenmediği düşüncesi tamamen yanlıştır. Her bildungsroman[7] –bu okkalı Alman terimiyle tanımlayacak olursak *Herzog* bir bildungsromandır– ilk adımla sonuca bağlanır. İlk *gerçek* adım. Bu ilk adımı atmak için kendisini fuzuli düşüncelerden sıyıran her insan kayda değer bir şey yapmıştır. İnsanlar romanlarda fikir olmadığından yakındığında, aşina olunan, modaya uygun fikirler bulamadıklarını kastediyor olabilirler. "Kanon" dışındaki fikirleri fark etmezler. Yani kastettikleri şey Sartre ya da Camus fikirleriyse çok haklılar: Öyleleri *Herzog*'da pek yok. Belki de akıl sağlığı ve hayat için mücadele veren bir adam düşüncesinin resmetmeye uygun olmadığını kastediyorlardır.

Herzog bu modaya uygun belli başlı fikirleri reddediyor, öyle değil mi? Yani Sartre ve Camus fikirlerini?

İlk önce kendi yaşam anlayışı üzerinde ve netlik için hissettiği aşırı ihtiyaca karşı onları test ediyor. Onun için bu düşünceler oyun değil. Onları düşünürken gülüyor olabilir, ama hayatta kalması onlara bağlı. Onu Sartre gibi figürlerle ciddi bir savaşa sokmadım. Eğer Sartre'la bildiğimiz Herzog gibi tartışmaya girecek olsaydı, muhtemelen Sartre'ın sırf anti-semitizm sayesinde var olduğunu iddia ettiği Yahudilerin özgün ve yapay varoluştan birini seçmek zorunda olduğu, özgün varoluşun da onu saptayan anti-semitizmden ayrılamayacağı görüşün-

7 Alman edebiyatında bireyin oluşum dönemini ve sonunda ulaştığı ideal durumu anlatan roman türü. (ç.n.)

den işe başlardı. Herzog'un da anımsayabileceği gibi Sartre'a göre Yahudi nefret edildiği için vardır; bir geçmişi, kendine ait bir kökeni olduğu için değil –öylece korkunç bir kötülük tarafından tüm Yahudiliğiyle tasarlanıp yaratılmıştır. Hatta özgün varoluş seçiminde bulunacak Yahudilere bir çare de sunuyor Sartre: Onları Fransız olmaya davet ediyor. Çağdaş Avrupa felsefesinin bu büyük prensi Herzog'un kabullenmesi (ya da diklenmesi) için ona bu tarz fikirler sunacak olsa, adına büyük bir saygıyla *düşünce* denilen bu çağdaş entelektüel algıya karşı şüpheci yaklaşımından dolayı Herzog'u kim suçlayabilir? Herzog genelde negatif anlamdaki fikirlerle uğraşıyor. Hayatta kalabilmesi için alakasız ve mantıksız olan şeylerin çoğunu ortadan kaldırması gerekiyor. Belki de demin sayısız değerlendirme yapmamız isteniyor derken kastettiğim şey buydu. Bir sürü önerme arasından ayrım yapma gerekliliği yüzünden kolayca harcanabiliriz. Yabani ya da insani bir hayata sahip olabilmemiz için çok sayıda düşünceyi saf dışı bırakmamız gerekiyor. Kimi zaman yedi yirmi dört duruşmadaymışız da soruları cevaplayıp durarak hesap veriyormuşuz gibi geliyor. İyi de kişi ne zaman yaşar? Durmadan muhakeme yapması gerekiyorsa nasıl yaşar?

Herzog'un belli fikirleri reddettiği herkesçe anlaşılıyor, fakat...

...neden reddettiği konusu hiç net değil. Herzog'un fikirlere karşı şüpheciliği oldukça derin. Yahudiler sık sık "köksüz" rasyonalist olmakla suçlansa da Herzog gibi bir adam alışkanlığın, geleneğin, eğilimin, fıtratın, kalıtımın ve insani gerçekleri fark etme gücünün fikirlerle eşit ağırlıkta olduğunu çok iyi bilir.

Romanı fikirlere dayandırmanın zayıflatıcı etkilerinden de bahsettiniz. Bunun anlamı romanı felsefi bir anlayışa göre inşa etmek mi?

Hayır, buna bir itirazım yok; romanları felsefi bir anlayışa ya da yararlı başka bir şeye göre inşa etmeye de karşı değilim. Fakat gelin birçok modern sanatçı tarafından benimsenen, çağımızın baskın fikirlerinden birine, insanlığın uç noktaya ulaştığı fikre bakalım. Bu uç varsayımı Joyce, Céline, Thomas Mann gibi yazarlarda görüyoruz. *Doktor Faustus*'ta siyaset ve sanat, medeniyetin yıkımına dâhil olmuştur. İşte size yirminci yüzyılın en büyük yazarlarından bazılarında görülen bir fikir. Bu fikir ne kadar iyi? Ürkütücü şeyler oldu, evet ama bu apokaliptik yorumlama doğru mu? Sona erişler hiç de son olmadı. Medeniyet hâlâ yerinde duruyor. Kehanetler tutmadı. Romancıların sanatsal yaratıcılığa dayanarak "son sözü" söylemek adına tarihi yorumlamaya kalkması yanlıştır. Romancının kendi hayat anlayışına bağlı kalması daha iyi. Daha iddiasız. Gerçeği yansıtma ihtimali daha yüksek.

Romanlarınızdaki kahramanlar sıklıkla diğer insanların fikirleri ve gerçeklik algıları altında ezilmemek için çabalıyorlar. Siz de zaman zaman onları bir dizi çağdaş alternatifle karşı karşıya bırakıyorsunuz –örneğin *Augie March* ve *Herzog*. Bu amaçladığınız bir şey miydi?

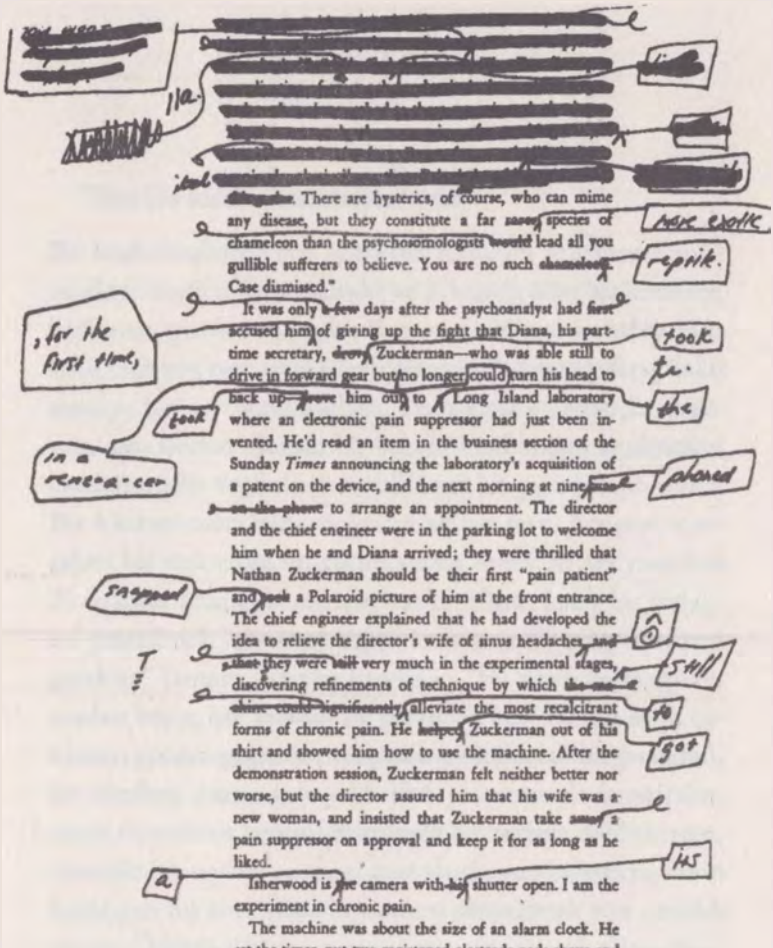
Tüm bu konular gerçekten çok karmaşık. Elbette bu kitaplar bir şekilde seçme hakkına sahip olmakla ilgili. Fakat soruyu başarılı bir şekilde ortaya koyduklarını sanmıyorum –koşullar yeterince kapsamlı değil. Galiba kendimi çok saldım. Kitaplarımda şöyle soruyor gibiyim: İnsan içi boş isyan saçmalıklarından kaçınan bir nihiliste *dönüşmeden* bu koca toplumun kontrollerine nasıl dayanabilir? Daha iyi niyetli başka dayanma

ve özgürce seçme şekli var mı diye soruyorum. Öyle zannediyorum ki çoğu Amerikalı gibi istemeye istemeye sorunun daha rahatlatıcı ve iyimser tarafını seçtim. Daha "karamsar" olmalıydım demek istemiyorum, zira "karamsarlığın" da birçok yönüyle en az "iyimserlik" kadar boş olduğunu düşünüyorum. Fakat bu soruları yeteri kadar derinlemesine işlemediğimi kabul etmek zorundayım. Katı bir ahlakçı olmadığım için kendimi suçlayacak değilim; nihayetinde bir roman yazarı olduğum bahanesini her daim kullanabilirim. Fakat komedi formu dışında, bugüne kadar yaptıklarımdan çok da tatmin olduğumu söyleyemem. Yine de şunu eklemeliyim ki Fransız dostlarımız bu tarz bize oldukça zorlu, sıkıcı ve düşmanca gelen tüm hakikat sorularının cevaplarını her durumda görebiliyor. Bununla birlikte, hakikat de her zaman cezai olmayabilir. Kitaplarımda bunu öne sürmeye çalıştım. Hayatın tarafında da hakikat olabilir. Yalan söylemeye alışmış, kendi kendini kandıran insanlar olarak hakikatten korkmak için ciddi sebeplerimiz olduğunu kabul etmeye hazırım; fakat ümidimi kesmeye hiç de hazır değilim. Kim bilir, belki evrende bize dost olan hakikatler de vardır.

Philip Roth'la onun Methuen Çağdaş Yazarlar Serisi için yaptığı çalışma hakkında kısa bir kitap yayımladıktan sonra tanıştım. Kendisi kitabı okudu ve bana çok nazik bir mektup yazdı. İlk görüşmemizin ardından bana *The Anatomy Lesson* kitabının dördüncü taslağını yolladı; daha sonra bu taslak üzerine konuştuk, zira roman yazma sürecinin son safhasındayken Roth ilgili birkaç okurdan mümkün olduğunca eleştiri ve tepki almayı seviyor. *The Anatomy Lesson*'ı bitirdikten hemen sonra *The Paris Review* röportajına başladık. 1983 yazı başında Roth'un İngiltere'ye geldiğinde ara ara oda tutup çalıştığı Pall Mall'daki Royal Automobile Club'da buluştuk. Oda titizlikle düzenlenmiş küçük bir ofise dönüştürülmüştü –içeride IBM daktilo, alfabetik dosya kutuları, Anglepoise lambaları, sözlükler, aspirin, kopya tutucu, düzeltme yapmak için keçeli kalemler, bir radyo, bir de şömine rafında birkaç kitap ve bu kitaplar arasında Irving Howe'un yeni yayımlanmış otobiyografisi *A Margin of Hope*, Erik Erikson'dan *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*, Leonard Woolf'un otobiyografisi, David Magarshaek'ten *Chekhov*, John Cheever'dan *Oh What a Paradise It Seems*, Foryce'den *Behavioral Methods for Chronic Pain and Illness* (Zuckerman için faydalı), Claire Bloom'un otobiyografisi *Limelight and After* ve bazı *The Paris Review* röportajları vardı. Bu sistematik hücrede bir buçuk gün boyunca konuştuk ve sadece yemek molası verdik. Çok düşünceli bir şekilde ilgi alaka gördüm. Hafif, geleneksel

giysileri ve altın çerçeveli gözlüğüyle Londra'ya ziyarete gelmiş oldukça profesyonel bir Amerikalı, belki bir akademisyen ya da bir avukat gibi görünen Roth'un görünüşüyle örtüşen davranışları da kibar, ılımlı ve cevap vermeye istekliydi. Her şeyi dikkatli bir şekilde dinliyor, çevik şakalar yapıyor ve eğlenmekten hoşlanıyordu. Bu sevecen görünüşünün altında ise ciddi bir konsantrasyon ve akli bir hırs vardı; onun için her şey kullanışlıydı, hiçbir muğlaklık hoş görülemezdi, fikir farklılıklarının üstüne iştahla atılıyordu ve yararlı olabilecek hiçbir şeyin zayi olmasına izin vermiyordu. Çabuk reaksiyon vererek fikirlerini oyunbaz bir şekilde kullandığı mecazlı diliyle oluşturuyor, bu şekilde kendisini ilgilendiren konularda itirafa girecek cevaplar vermekten de kaçınmış oluyordu (bununla birlikte çok dolaysız da davranabiliyordu). Kayda alınan konuşmalarının deşifreleri uzun, ilgi çekici, komik, düzensiz ve tekrar ediciydi. Metni kullanılabilir boyutlara düşecek şekilde düzenleyip ona gönderdim. Fakat Amerika'ya döndüğü ve *The Anatomy Lesson* kitabının yayımlandığı dönemde araya uzun bir zaman girdi. 1984'ün başlarında İngiltere'ye ikinci ziyaretinde kaldığımız yerden devam ettik: Gönderdiğim metni tekrar gözden geçirdi ve metin son şeklini alana kadar üstünde konuştuk. Bu süreci oldukça ilginç buldum. Bir romanı bitirip yeni kitaba başladığı altı aylık arada röportajın havası değişmişti; daha hırçın ve kaygısız bir hal almıştı. Röportaj taslaklarından bazıları kendi içinde Roth'un çalışma metodunu gösteriyordu: Kaba saba konuşmalar, şık, enerjik ve konsantre bir nesre dönüştürüldü; geçmiş düşüncelere dönüş de yeni fikirler oluşmasına vesile oldu. Sonuç olarak ortaya Philip Roth'un kendisini sunumunun bir örneği, aynı zamanda da bir hesabı çıktı.

Hermione Lee, 1984



There are hysterics, of course, who can mime any disease, but they constitute a far rarer species of chameleon than the psychosomologists would lead all you gullible sufferers to believe. You are no such chameleon. Case dismissed."

It was only a few days after the psychoanalyst had first accused him of giving up the fight that Diana, his part-time secretary, drove Zuckerman—who was able still to drive in forward gear but no longer could turn his head to back up—drove him out to a Long Island laboratory where an electronic pain suppressor had just been invented. He'd read an item in the business section of the Sunday *Times* announcing the laboratory's acquisition of a patent on the device, and the next morning at nine made a phone to arrange an appointment. The director and the chief engineer were in the parking lot to welcome him when he and Diana arrived; they were thrilled that Nathan Zuckerman should be their first "pain patient" and took a Polaroid picture of him at the front entrance. The chief engineer explained that he had developed the idea to relieve the director's wife of sinus headaches, and that they were still very much in the experimental stages, discovering refinements of technique by which the machine could significantly alleviate the most recalcitrant forms of chronic pain. He helped Zuckerman out of his shirt and showed him how to use the machine. After the demonstration session, Zuckerman felt neither better nor worse, but the director assured him that his wife was a new woman, and insisted that Zuckerman take home a pain suppressor on approval and keep it for as long as he liked.

Isherwood is the camera with his shutter open. I am the experiment in chronic pain.

The machine was about the size of an alarm clock. He set the timer, put two moistened electrode pads above and

The Anatomy Lesson'un üzerinde Philip Roth'un düzeltmelerinin olduğu prova baskısı.

Yeni bir kitaba nasıl başlarsınız?

Bir kitaba başlamak çok nahoştur. Karakter ve açmazı konusunda tamamen kararsızımdır ve açmazda olan bir karakter, başlamam gereken noktadır. Konunuzu bilmemenizden daha kötü olan şey, onu nasıl işleyeceğinizi bilmemenizdir; çünkü sonuçta her şey buna bağlıdır. Daktiloyla başlangıçlar yazarım, ama berbat olurlar; bir önceki kitabımdan ayrılmasını istediğim gibi değil de onun bilinçsiz bir parodisi gibidirler. Bir kitabın merkezine doğru akan bir şeye, her şeyi içine çeken bir mıknatısa ihtiyacım vardır –yeni bir şey yazarken ilk aylarda aradığım şey işte budur. Canlı kanlı bir paragraf yazabilmek için öncesinde yüzlerce sayfa yazıp durmam gerekir. "Tamam," derim kendime, "bu senin başlangıcın, oradan başla; işte kitabın ilk paragrafı bu." İlk altı aylık çalışmayı gözden geçiririm ve içinde canlılık olan bir paragrafı, bir cümleyi, bazen sadece bir ifadeyi kırmızıyla işaretlerim, sonra da onların hepsini daktiloyla bir sayfaya doldururum. Genelde bir sayfayı geçmez, ama şanslıysam birinci sayfanın başlangıcı bu olur. Kitabın tonunu oluşturmak için canlılık ararım. Ürkütücü başlangıçtan sonra aylar sürecek olan serbest yazım oyunu gelir, oyundan sonra da krizler başlar ve eldeki malzemeye düşman olup kitaptan nefret edersiniz.

Başlamadan önce kafanızda bir kitabın ne kadarı oluşmuştur?

Asıl önemli olan kısmı yoktur bile. Problemlerin çözümlerinden bahsetmiyorum, problemlerin kendisini kastediyorum. Başlarken size karşı koyacak şeyleri bulmaya çalışırsınız. Belayı ararsınız. Başlangıçta belirsizliğin artması bazen yazmanın zorluğundan değil, yeteri kadar zor olmadığından kaynaklanır. Akıcılık, hiçbir şeyin meydana gelmediğine delalet edebilir; aslında akıcılık durmam için bir işarettir, öte yandan cümleden cümleye geçerken bir karanlık içinde olmak, devam etmem için beni ikna eden şeydir.

Bir başlangıcınızın olması gerekir mi? Bir son ile başladığınız oldu mu hiç?

Tüm bildiğim zaten sonla başlamak. Birinci sayfam bir yıl sonra eğer hâlâ yaşıyorsa iki yüzüncü sayfam oluverebilir.

Bıraktığınız o yüzden fazla sayfanın akıbeti ne oluyor peki? Onları da saklıyor musunuz?

Genellikle onları bir daha görmemeyi yeğliyorum.

Günün en iyi çalıştığınız belli bir zamanı var mı?

Bütün gün çalışırım, sabah ve öğleden sonra, neredeyse her gün. Eğer bu şekilde iki-üç yıl otururum sonunda bir kitabım olur.

Diğer yazarların da bu kadar uzun saatler çalıştığını düşünüyor musunuz?

Yazarlara çalışma alışkanlıklarını sormuyorum. Hiç umurumda değil. Joyce Carol Oates diyor ki yazarlar birbirlerine ne zaman çalışmaya başladıklarını, ne zaman paydos ettiklerini ve ne kadar yemek molası verdiklerini sorduklarında aslında "O da benim kadar deli mi?" sorusuna cevap arıyorlar. Benim böyle bir cevaba ihtiyacım yok.

Okuduğunuz şeyler yazdıklarınızı etkiliyor mu?

Çalışırken daima okurum, genellikle de geceleri. Devreleri açık tutmanın bir yoludur bu. Elimdeki işe küçük bir ara verip yaptığım *iş* hakkında düşünmenin bir yoludur. Başlı başına bir takıntıya dönüşebilir, ama yardımı da dokunur.

Çalışmalarınızı yazım aşamasındayken kimseye gösterir misiniz?

Hatalarımın olgunlaşması ve zamanı geldiğinde patlak vermesi daha faydalı olur. Yazarken ihtiyacım olan tüm muhalefeti kendime ben gösteriyorum zaten, ayrıca bir şeyin daha yarısı bitmemişken övülmesi de benim için hiçbir anlam ifade etmiyor. Daha fazla yazamayacağımdan kesinlikle emin olduğum yere gelene kadar, hatta belki de bitirdiğime bile inanabileceğim ana kadar kimse ne yaptığımı göremez.

Yazarken aklınızda bir Roth okuru var mı?

Hayır, ama zaman zaman aklımda bir anti-Roth okuru olur. "Bundan nasıl da nefret edecek!" diye düşünürüm. Bu tam da ihtiyacım olan teşviktir.

Bir roman yazmanın son aşamasını "kriz" olarak adlandırdınız ve bunun elinizdeki malzemeye düşman olup eserinizden nefret etmekle sonuçlandığını söylediniz. Bu kriz her zaman, yani her kitapta oluyor mu?

Her zaman oluyor. Aylarca yazdıklarıma bakıp, "Yanlış oldu, ama yanlış olan ne?" diyerek kendime şunu sorarım: "Eğer bu kitap bir hayal olsaydı neyin hayali olurdu?" Fakat bunu sorarken bir yandan da yazdığım şeye *inanmaya* ve onun bir yazı olduğunu unutup öyle bir şey yaşanmadığı halde, "Bu aslında *yaşandı*," demeye çalışırım. Burada maksat, icadınızı

hayal gibi anlaşılacak bir gerçek olarak algılamaktır. Maksat, kanlı canlı insanları edebî karakterlere, edebî karakterleri de kanlı canlı insanlara dönüştürmektir.

Bu krizi biraz daha anlatabilir misiniz?

Hayalet Yazar'daki kriz –daha doğrusu krizlerden bir tanesi– Zuckerman, Amy Bellette ve Anne Frank ile ilgiliydi. Amy Bellette'in, Anne Frank olarak Zuckerman'ın kendi yaratımı olduğunu görmek kolay değildi. Birçok alternatif üzerinde çalışarak vardığım karara göre Amy sadece Zuckerman'ın yaratımı olmakla kalmayıp muhtemelen kendi kendinin yaratımı da olabilirdi, yani Zuckerman'ın icadı *içinde* kendini icat eden genç bir kadın. Onun fantezisini gizleyip bozmadan zenginleştirmek, hem muğlak hem de net olmak –işte bütün bir yaz ve güz dönemi boyunca yazma problemim buydu. *Zuckerman Unbound*'da ise kriz Zuckerman'ın babasının kitap başladığında çoktan ölmüş olmaması gerektiğini görememiş olmamdan çıkmıştı. Sonunda farkına vardım ki ölüm, kitabın sonunda oğlunun dine küfreden çok satan kitabından doğan iddialar neticesinde ortaya çıkmalıydı. Fakat başlarken geriden öne doğru düşünmüştüm, sonra da aylarca budala bir gözle bakakalıp hiçbir şey göremedim. Kitabın Alvin Pepler'dan yön değiştirmesini istediğimi biliyordum –bir yönde dümdüz yol alıp sonra sürpriz yapmak hoşuma gidiyor– fakat romanın suikastlarla, ölüm tehditleriyle, cenazelerle ve ölü evleriyle olan saplantılı meselesinin Zuckerman'ın babasının ölümünden uzaklaşmak yerine yine ona çıkıyor olduğunu görene kadar ilk taslaklarımın önceliğini elden bırakamadım. Olayları sıralayışınız sizi düğümlere boğabilir, sıralamayı yeniden düzenleyişiniz ise sizi aniden özgürlüğe kavuşturup doğruca son çizgisine götürebilir. *The Anatomy Lesson*'da kafamı uzun süre daktiloya vurduktan sonra keşfettiğim şey,

Zuckerman'ın doktor olmayı denemek için Chicago'ya uçtuğu zaman bir pornocu kimliğine bürünmesi gerektiğiydi. Kişilik değişimiyle ilgili kaçış hayallerinin her biri diğerinin amacını alaya alıp anlamını yıkarak ahlaki görüntünün her iki ucunda da gönüllü bir aşırılık oluşturması gerekiyordu. Salt doktor olmak için, yalnızca böylesi yüce bir ahlaki hevesle hareket ederek yola çıksaydı ya da anarşik ve yabanıl öfkesini kusan bir pornocu kimliğine bürünüp ortalıkta dolaşsaydı benim adamım olmazdı. Onun iki dominant hali var: Özveri hali ve aşırı boş vermiş hali. Eğer kötü bir Yahudi delikanlısı olmasını istiyorsanız öyle oluveriyor. Birinden dinlenirken diğerine geçiyor; tabii bizim de gördüğümüz gibi pek dinlenmiş sayılmıyor. Zuckerman'da ilgimi çeken şey şu ki herkes bölünür, ama bu kadar açık bölünenler çok azdır. Herkes çatlaklarla ve yarıklarla doludur, ama genelde insanların bölündükleri yerleri saklamak için büyük bir çaba sarf ettiklerini görürüz. Çoğu insan umutsuzca yaralarını iyileştirmeye çalışır ve didinip durur. Saklamak bazen onları iyileştirmek (ya da onlardan kurtulmak) sanılır. Fakat Zuckerman ikisini de yapmayı başaramaz ve üçlemenin sonunda bunu kendine bile kanıtlar. Hayatını ve işini belirleyen şeyler, asla tamamen ayrılmayan bir kırılmanın çizgileridir.

Philip Roth, Nathan Zuckerman'a dönüştüğü zaman ona neler oluyor?

Nathan Zuckerman bir roldür. Bütünüyle bir kişileştirme sanatıdır, değil mi? Romancıya özgü temel yetenek budur. Zuckerman pornocu kişiliğine bürünmüş doktor olmak isteyen bir yazardır. Ben de pornocu kişiliğine bürünmüş doktor olmak isteyen –ve daha sonra bu kişileştirmeyi şiddetlendirmek için çok ünlü bir edebiyat eleştirmeni taklidi de yapacak olan– yazarı kişileştirdiğim bir kitap yazan yazarım. Sahte

biyografi ve sahte tarih oluşturmak, hayatımın gerçek dramından yarı hayali bir mevcudiyet uydurmak benim hayatım. Bu işin bir zevki olması lazım ve işte bu o. Kılık değiştirerek ortalıkta dolaşmak. Bir karaktere bürünmek. Kendine aslında olmadığın biri süsü vermek. *Taklit etmek*. Sinsi ve hin bir maskeli balo. Vantriloğu düşünün. Konuştuğu zaman sesi kendinden uzak olan birinin sesi gibi çıkar. Fakat eğer sizin görüş alanınızda değilse sanatından hiç zevk almazsınız. Onun sanatı orada olmak *ve* olmamakla ilgilidir; aynı anda başka biri olarak kendisi olur ve perdeler kapanınca artık ikisi de değildir. Yazar olarak bir kişileştirme eylemine girişmek için kendi biyografinizi tamamen terk etmeniz gerekmez. Öyle yapmazsanız daha ilgi çekici bile olabilir. Saptırırsınız, karikatürleştirirsiniz, alaya alırsınız, işkence edersiniz, altını üstüne getirirsiniz, çıkarınız için kullanırsınız –hepsi biyografinize sözsel hayatınızı canlandıracak bir boyut kazandırmak içindir. Milyonlarca insan bunu sürekli yapıyor elbette, hem de edebiyat yapma gerekçesiyle değil. Gayet *ciddiler*. İnsanların gerçek yüzlerinin maskesi altında barındırdığı yalanlar inanılmaz olabiliyor. Aldatan insan sanatını düşünün: Muazzam baskı altında, sayısız ihtimal karşısında sahnede olsa kişisel farkındalıktan donup kalacak sıradan karılar ve kocalar ihanete uğramış eş seyircisi önünde bir başlarına ev tiyatrosundayken kusursuz bir dramatik beceriklilikle masumiyet ve sadakat rolleri oynarlar. En ince ayrıntısına kadar dâhiyane bir şekilde düşünülmüş, hatasız bir titizlikle doğasına uygun oynanmış harikulade performanslar ve hepsi amatör rütbeliler tarafından gerçekleştiriliyor. Çok güzel bir şekilde "kendilerini" taklit eden insanlardır bunlar. Yapmacıklık en sinsi şekillere girebilir, bilirsiniz. Neden bir romancı, yani profesyonel bir taklitçi, karısını aldatan vurdumduymaz, hayal gücü kıt bir banliyö muhasebecisinden daha beceriksiz ya da daha güvenilir olsun?

Jack Benny de pinti birini taklit ederdi, hatırlıyor musunuz? Göğsünü gere gere kendisinin eli sıkı ve kötü biri olduğunu iddia ediyordu. Bunu yapmak için komik hayal gücü harekete geçiyordu. UJA'ya çekler yazan ve arkadaşlarını yemeğe götüren diğer iyi adam kadar eğlenceli değildi muhtemelen. Céline aslında işinde çok çalıştığı ve hastaları konusunda çok vicdanlı hareket ettiği halde kayıtsız, hatta sorumsuz bir doktor gibi davranıyordu. Ama bu ilgi çekici değildi.

Fakat öyle. İyi bir doktor olmak ilgi çekicidir.

William Carlos Williams için öyle belki, ama Céline için değil. Sadık bir koca, zeki bir baba ve Rutherford, New Jersey'de işine bağlı bir aile doktoru olmak size, hatta bana geldiği gibi Céline'e de hayranlık uyandırıcı gelmiş olabilir; fakat onun yazımının dinçliği yalın üslubundan ve hatırı sayılır boyutlardaki yasadışı tarafını dramatize edişinden geliyor; o büyük romanların Céline'ini böyle yarattı, tıpkı tabuyla flört eden Jack Benny'nin kendini pinti olarak yaratması gibi. Bir yazarın sahneye en iyi yaptığı şeyi koyan oyuncu olduğunu anlamamak için aşırı derecede naif olmanız gerekir –hele de birinci tekil şahıs maskesini taktığı zaman. Bu belki de ikinci bir benlik için en iyi maskedir. Bazıları (birçoğu) olduklarından daha sevimli davranır, bazıları ise daha sevimsiz. Konudan sapalım. Edebiyat bir manevi güzellik yarışması değildir. Gücü kişileştirmeyle gelen yetki ve yüreklilikten yükselir; asıl olan yarattığı inançtır. Yazar hakkında sorulması gereken, "Neden bu kadar kötü davranıyor?" sorusu değil, "Bu maskeyi takarak ne elde ediyor?" sorusudur. Genet'yi kendisi olarak gösteren Genet'ye, Beckett'in kişileştirdiği tatsız tuzsuz Molly'ye hayran olduğumdan daha fazla hayran değilim. Genet'ye hayranım, çünkü Genet'nin kim olduğunu unutmama mani olacak kitaplar yazıyor. Rebecca West, Augustine hakkında

yazarken onun İtiraflar'ının objektif açıdan doğru olamayacak kadar sübjektif olarak doğru olduğunu söylemişti. Sanırım bu, Colette'in *The Shackle* ve *The Vagabond* gibi kitaplarında olduğu kadar Genet ve Céline'in birinci şahıs romanlarında da söz konusu. Gombrowicz'in *Pornographia* adında bir kitabı var, orada adını da kullanarak kendini bir karakter olarak tanıtıyor –hayli şüpheli bazı durumlara dâhil olup ahlaki terörü hayata geçirmek için ideal. Bir diğer Polonyalı olan Konwicki son iki romanında, *The Polish Complex* ve *A Minor Apocalypse*, "Konwicki" ismini ana karakter şeklinde tanıtarak okurla anlatı arasındaki boşluğu kapatmaya çalışıyor. Kendisini kişileştirerek romanın gerçek olduğu –ve "kurgu" kategorisine düşürülmemesi gerektiği– yanılgısını güçlendiriyor. Bunların hepsi Jack Benny'ye dönüyor. Yine de bunun umarsız bir teşebbüs olmadığını eklememe gerek var mı? Benim için yazmak balıkların yüzmesi ya da kuşların uçması gibi sürekli yaptığım doğal bir olgu değil. Belli bir teşvik, hususi bir ivedilik altında yapılan bir şey. Şahsi bir acil durumun detaylı bir kişileştirme yoluyla umumi bir eyleme (kelimenin her iki anlamıyla) dönüştürülmesidir. Ahlaki makyajınıza yabancı olan varoluş niteliklerinize sifon çekmek çok zorlayıcı bir ruhsal deneme olabilir –yazar olarak da okur olarak da. Bir taklitçi ya da vantriloktan çok, kılıç yutucu gibi hisseder hale gelebilirsiniz. Bazen, kelimenin tam anlamıyla, kendinizin de ötesindeki şeye ulaşmak için kendinizi acımasızca kullanırsınız. Taklitçi, insanları istediklerini gösterip istediklerini saklamaya iten sıradan insan içgüdülerine müsamaha gösterme lüksüne sahip değildir.

Eğer romancı bir taklitçiyse o zaman otobiyografiye ne diyeceğiz? Örneğin, son iki Zuckerman romanında büyük öneme sahip olan ebeveynlerin ölümüyle sizin

kendi ebeveynlerinizin ölümü arasında ne gibi bir bağ var?

Neden ebeveynlerimin ölümüyle 1962 tarihli romanım *Letting Go*'da filizlenmiş hadise olan Gabe Wallach'in annesinin ölümü arasındaki bağı sormuyorsunuz? Ya da 1955'te *Chicago Review*'da yayımlanan ilk eserim "The Day It Snowed" hikâyesinin tam kalbinde yer alan babanın ölümünü ve cenazesini sorun. Hatta *The Professor of Desire*'ın can alıcı yeri olan Catskills Oteli'nin sahibinin karısı Kepesh'in annesinin ölümünü de sorabilirsiniz. Bu korkunç ebeveyn ölümü rüzgârı kendi ebeveynlerimin ölümünden çok önce yazmaya başladığım bir şeydi. Romancılar kendilerine ne olduğuyla ilgilendikleri kadar ne olmadığıyla da sıkça ilgilenirler. Çıplak otobiyografinin masum olarak görülebilmesi, daha önce de dediğim gibi, büyük bir ihtimalle alaya alınan otobiyografi ya da varsayıma dayanan otobiyografi veya süslü bir şekilde genişletilmiş otobiyografi olmasındandır. Polis karakoluna giderek işlemediği suçları itiraf eden insanları biliyoruz. İşte bu sahte itiraf durumu yazarlara da uydurulabilir. Romancılar diğer insanlara ne olduğuyla bile ilgilenir, her yerdeki yalancılar ve sahtekârlar gibi başkalarının yaşadığı aşırı dramatik, korkunç, hatta tüyler ürpertici, müthiş bir şeyi kendileri tecrübe etmiş gibi yaparlar. Zuckerman'ın annesinin ölümünün manevi koşullarının ve fizikşel detaylarının benim kendi annemin ölümüyle neredeyse hiçbir alakası yok. Çok sevgili dostlarımdan birinin annesinin ölümü –çektiği acılar, bana anlattıktan uzun bir sonra kafama takılmıştı– *The Anatomy Lesson*'daki anne ölümünün en ayrıntılı şekilde anlatılmasına vesile oldu. Zuckerman'ın Miami Beach'te annesinin ölümüyle ilgili dertleştiği siyahi temizlikçi kadın da Philadelphia'daki eski dostlarımın temizlikçisiydi; on yıldır görmediğim bu kadın,

ailemdeki kimseye bakmazdı; ama beni gözüne kestirmişti. Onun zengin konuşma tarzına her zaman mest olurdum, doğru zamanı yakalayınca da bunu kullandım. Fakat ağzındaki sözleri ben uydurdum. Olivia, seksen üç yaşındaki Floridalı siyahi temizlikçi kadın, *c'est moi*.

Bildiğiniz gibi, ilgi çekici biyografi meselesi –kritik mesele de diyebiliriz– yazarın başından geçen bazı şeyleri yazması değil, onları *nasıl* yazdığıdır; bu da iyice anlaşıldığı zaman yazarın onları *neden* yazdığını kavramamızı sağlar. Daha ilgi çekici olan soru ise yazarın başından geçmemiş olayları neden ve nasıl yazdığıdır –varsayıma dayanan hayali bir şeyi anıyla kontrol edilen bir ilhama nasıl dönüştürür ve anımsanan şey tüm fanteziyi nasıl meydana getirir. Bu arada, *Zuckerman Unbound*'daki babanın can alıcı ölümünün otobiyografik bağını soracağınız en doğru kişi benim babamdır; kendisi Elizabeth, New Jersey'de oturuyor. Size telefon numarasını veririm.

Peki o zaman psikanaliz tecrübenizle psikanalizin edebî bir oyun olarak kullanımı arasındaki ilişki nedir?

Eğer analiz etmemiş olsaydım *Portnoy'un Feryadı*'nı şu an olduğu şekliyle yazdığım gibi yazamazdım, *My Life as a Man*'i de öyle, *The Breast* de kendine benzemezdi. Ben de kendime benzemezdim. Psikanaliz tecrübesi yazarlığıma muhtemelen sinir hastalığıma yaradığından daha çok yaradı, gerçi burada yanlış bir ayrım da olabilir. On binlerce insanla paylaştığım bir tecrübe bu; bir yazarı kendi jenerasyonuna, kendi sınıfına, kendi zamanına bağlayan şahsi nüfuz alanında güçlü olan her şey onun için son derece önemlidir; tabii daha sonra bu tecrübeyi yazı kliniğinde objektif ve hayal gücü yüksek bir şekilde işleyecek kadar kendini ayrıştırabildiği müddetçe. Sadece hastalığınız hakkında yazacak olsanız bile, doktorunuzun

doktoru haline gelebilecek kıvamda olmalısınız; ki bu *My Life as a Man*'de kısmen de olsa konu edilen bir durumdu. Kendi analizimden dört-beş yıl önce yazılmış olan *Letting Go*'ya kadar geri gidecek olursak, hastalık olgusu beni ilgilendiriyordu; çünkü birçok çağdaş aydın üstlerindeki hastalık görüntüsü ile fiziksel hastalık, tedavi ve iyileşme düşüncelerini kabul etme noktasına gelmişti. Bana sanatla hayat arasındaki ilişkiyi mi soruyorsunuz? Psikanalize tabi olmak için gerekli yaklaşık sekiz yüz saat ile *Portnoy'un Feryadı*'nı yüksek sesle okumak için gerekli yaklaşık sekiz saat arasındaki ilişkiye benzediğini söyleyebilirim. Hayat uzundur, sanat ise kısa.

Evliliğinizden bahsedebilir misiniz?

O kadar zaman önce yaşandı ki artık bu konuda hafızama güvenmiyorum. *My Life as a Man*'den daha karmaşık bir problem, yani benim berbat durumumda özünden öyle dramatik bir şekilde o kadar çok farklı yere sapıyor ki yirmi beş yıl kadar sonra, 1959'daki gerçeklerden 1974 bulgusu çözümlemekte zorlanıyorum. *Çıplak ve Ölü* kitabının yazarına da Filipinler'de başına ne geldiğini sorabilirsiniz. Size şu kadarını söyleyebilirim ki piyade olarak sürem bu kadarmış ve *My Life as a Man* de Savaş Temayüz Madalyası almayı beceremedikten yıllar sonra yazdığım bir savaş romanıdır.

Geçmişe bakarken acı mı çekiyorsunuz?

Geçmişe bakarken bunları büyüleyici yıllar olarak görüyorum –elli yaşındaki insanların sıklıkla yaptığı gibi, canımı sıkmayacak kadar uzun zaman önce hayatımın on yılını ödediğim gençlik macerası olarak düşünüyorum. Eskiden şimdikinden çok daha agresiftim, bazıları benden korktuğunu bile söylerdi, fakat yine de daima kolay bir hedeftim. Yirmi beş yaşında

kolay hedeflerizdir, yeter ki birisi hedef tahtasının ortasındaki o koca noktayı isabet ettirsin.

Neredeydi bu hedef peki?

Her zaman bulabileceğiniz yerde, kendi itiraflarını tomurcuklanan edebî dehada. İdealizmimde. Romantizmimde. Hayatın H'sini büyük yazma tutkumda. Başıma zor ve tehlikeli bir şey gelsin istedim. Zor zamanlar istedim. Sonunda oldu. Küçük, güvenli, nispeten mutlu bir taşra geçmişinden geliyorum –otuzlarda ve kırklarda yaşadığım Newark mahallesi bir Yahudi muhitiydi– bu yüzden de hırs ve adanmışlığın yanı sıra Amerikan Yahudi çocuklarından oluşan neslimin korku ve fobilerini de özümsedim. Yirmili yaşlarımın başlarında tüm bu şeylerden korkmadığımı kendime kanıtlamak istiyordum. Bunu kanıtlamayı istemek yanlış bir şey değildi ama yine de balo bittikten sonra üç-dört yıl boyunca adeta yazamadım. Yazar olduğumdan beri 1962'den 1967'ye kadar olan dönem kitap yayımlamadığım en uzun süreye tekabül eder. Öğretmenlikten ve yazarlıktan kazandığım para son kuruşuna kadar nafakaya ve sürekli tekrar eden mahkeme masraflarına gidiyordu, ayrıca otuzlarıma girmeden dostum ve editörüm olan Joe Fox'a binlerce dolar borcum vardı. Borç, ödemelerim için lazımdı, çünkü çocuksuz bir evlilik için iki yıl çaba sarf etmekten maruz kaldığım nafaka ve mahkeme masrafları yüzünden dışarı çıkıp intihar etmemi önleyen şey oydu. O yıllarda beni yansıtan imge yanlış raya geçmiş bir tren imgesiydi. Zira yirmili yaşlarımın başında gayret edip duruyordum –planlı programlı, sadece ekspres molalı, varış yeri net bir şekilde belli; fakat sonra aniden yanlış raylara geçmiş, vahşi doğaya doğru son sürat giden bir tren gibi. Kendime dedim ki, "Bu lanet şey doğru raylar üzerine nasıl geri götürülür?" Ama işte götüremiyorsun. Sonraki yıllar bo-

yunca kendimi ne zaman gecenin bir yarısı yanlış istasyonda buluversem şaşırmaya devam ettim.

Fakat aynı raylara tekrar dönmemek sizin için harika bir şey değil mi?

John Berryman diyor ki bir yazar için onu öldürmeyen her çile olağanüstüdür. Çilesinin onu sonunda öldürmüş olması ise söylediği şeylerin yanlış olduğu anlamına gelmez.

Feminizm hakkında ne düşünüyorsunuz, özellikle de size yapılan feminist saldırılar hakkında?

O da nedir?

Saldırının çıkış noktası, kısmen, kadın karakterlerin sevimsizce muamele görmesi olabilir, örneğin *When She Was Good*'da Nelson karakteri düşmanca gösteriliyor.

"Feminist" saldırı diyerek büyütmeyin. Bu sadece aptalca bir okuma. Lucy Nelson düzgün bir hayat isteyen öfkeli bir ergen. Kendi dünyasından ve iyilik bilincinden daha iyi olarak gösteriliyor. Birçok kadına aşırı itici gelen erkek tipini zıt alıyor ve ona karşı çıkıyor. Zafiyetinden çılgına dönen pasif ve savunmasız bir annenin koruyucusu durumunda. Lucy'nin baskıda belirişinden sadece birkaç yıl sonra yeni militan feminizmin düşman olarak nitelendiği orta sınıf Amerikan hayatının tavırlarına karşı çıkıyordu –yani onunkisi erken ortaya çıkmış bir feminist öfke meselesi olarak bile düşünülebilir. *When She Was Good*, Lucy'nin sorumsuz bir babanın kızı olarak dünyaya gelmiş olmanın korkunç hayal kırıklığından kendini kurtarmaya çalışma mücadelesini anlatıyor. Babası olan kişiye nefretini ve babasının olamadığı kişiye özlemini anlatıyor. Ayyaşların, korkakların ve suçluların kızlarında bu denli güçlü hasar, kibir ve utanç duyguları olmayacağını iddia

etmek, özellikle de bu bir feminist saldırı *idiyse*, düpedüz aptallık olurdu. Bir de Lucy'nin evlendiği biçare ana kuzusu ve onun kabiliyetsizliğine, mesleki saflığına karşı Lucy'nin duyduğu nefret var. Dünyada evlilik nefreti diye bir şey yok mu? Bu haber bütün zengin boşanma avukatlarına sürpriz olacaktır, Thomas Hardy ve Gustave Flaubert'den bahsetmiyorum bile. Bu arada, Lucy'nin babasına da hapsi boylayan ayyaş ve aşağılık bir hırsız olduğu için "düşmanca" davranılmıyor mu? Lucy'nin kocasına koca bir bebek olduğu için "düşmanca" davranılmıyor mu? Lucy'yi mahvetmeye çalışan amcaya canavarın teki olduğu için "düşmanca" davranılmıyor mu? Bu, hayatındaki erkeklere öfke duymak için gereğinden fazla sebebi olan yaralı bir kızın romanı. Genç kadınların yaralanabileceğini ve öfkelenebileceğini fark etmek düşmanca bir tutumsa eğer, Lucy "düşmanca" gösterilmiş olabilir. Eminim yaralı ve öfkeli olan feminist kadınlar da vardır. Yani, küçük kirli sırrımız artık cinsellik değil; küçük kirli sırrımız nefret ve öfke. Tabu haline gelen tirat budur. Dostoyevski'den yüz yıl sonra (ve Freud'dan elli yıl sonra) durumun bu olması garip, ama iyi insanların hiçbiri bu niteliklerle anılmak istemiyor. Eski güzel günlerde millet gizli zevkleri için böyle hissederdi. "Ben mi? Hiç duymadım. İğrenç." Fakat "düşmanlık" diye adlandırdıkları duyguların vahşiliğine göz atmak gerçekten "düşmanca" mı? *When She Was Good* davaya hizmet etmiyor, bu doğru. Buradaki genç kadının öfkesi, kitleleri hareket geçirecek içten bir "Yürü be!" ifadesine uygun düşecek şekilde gösterilmiyor. Öfkenin doğası, yaranın derinliğine göre incelenir. Dolayısıyla öfkenin sonuçları Lucy için de herkeste olduğu gibidir. Bunu söyleyen kişi olmaktan nefret ediyorum, ama tablo acıklılığından yoksun değil. Acıklılık derken merhametli kitap eleştirmenlerinin "merhamet" olarak

nitelendirdiği şeyi kastetmiyorum. Demek istediğim, gerçek öfke olan cefayı görüyorsunuz.

Peki ya kitaplarınızdaki neredeyse tüm kadınların erkek karakterlere köstek ya da destek olmak veya onları teselli etmek için orada olduklarını söylesem?.. Kadınlardan bir türü yemek pişirip teselli ediyor, aklı başında ve sakin davranıyor; diğer türlü kadın ise tehlikeli, manyak biri ve her şeye köstek oluyor. Her biri Kepesh'e Zuckerman'a ya da Tarnopol'a destek veya köstek olma yoluyla kitaplarda beliriyor. Bu da kadının sınırlı bir şekilde görülmesi olarak algılanabilir.

Kabul edelim, aklı başında olan bazı kadınlar yemek yapmasını da biliyor. Tehlikeli manyakların bazıları da öyle. Yemek yapma günahını bir kenara bırakalım. Kendisini enfes yemeklerle besleyen kadınlarla birlikte olan bir adamla ilgili *Oblomov* ayarında harika bir kitap yazılabilirdi, ama ben yazmadım. Eğer tanımını yaptığınız "aklı başında", "sakin" ve "teselli edici" kadın tipini biriyle özdeşleştirecek olursak bu *The Professor of Desire*'da Kepesh'in evliliğinin bitiminden yıllar sonra bir şefkat ilişkisi kurduğu Claire Ovington'dur. Demek istediğim, bu ilişkiyi Claire Ovington'un gözünden anlatacak bir roman yazmanıza hiçbir itirazım yok –hatta nasıl görüyormuş diye ilgi bile duyarım– o zaman ne diye benim romanı David Kepesh'in bakış açısıyla yazmam konusunda bu kadar sert bir eleştirel tavır alıyorsunuz?

Romanın David Kepesh'in bakış açısıyla yazılmasında hiçbir sorun yok. Sadece bazı okurların zoruna gidebilecek mesele şu ki Claire ve romandaki diğer kadınlar ona yardım ya da kötülük etmek için varlar.

Size onun bu genç kadınla yaşadığı hayatı algılayış şeklinden başka bir şey veriyormuş gibi yapmıyorum. Kitabım Claire Ovington'un sakin ve aklı başında olduğu gerçeği üstüne kurulu ya da ona karşı değil, benim sakinlikle aklı başındalığın ne olduğunu ve bu meziyetlere bolca sahip olan bir partnerle yaşamanın ne anlama geldiğini –hatta insanın neden böyle bir partner isteyeceğini– anlatabilmem üzerine kurulu. Claire ayrıca Kepesh'in eski karısı davetsiz bir şekilde çıkageldiğinde kıskançlığın pençesine de düşüyor ve ailevi arka planıyla ilgili bazı mutsuzlukları da var. Kepesh'e yardım etme "yoluyla" orada değil yani. Kepesh'e *yardım ediyor* –Kepesh de ona yardım ediyor. *Birbirlerine âşıklar*. Claire orada, çünkü Kepesh idare edemediği zor ve heyecan verici bir kadınla mutsuz bir evlilik yaşadıktan sonra aklı başında, sakin ve teselli edici bir kadına âşık oluyor. İnsanlar böyle şeyler yapmıyor mu? Sizden daha doktrinci biri olsa belki âşık olma halinin, özellikle de tutkuyla âşık olmanın, erkeklerle kadınlar arasında kalıcı bir ilişki kurmak için hiçbir temel sağlamadığını söyleyebilirdi. Fakat, heyhat, akılcı ve deneyci insanlar bile bunu *yapacaktır* –yapmıştır ve yapmaya devam etme eğiliminde görünmektedirler– ayrıca ben insanların insanoğlunun iyiliği için neler yapması gerektiği hakkında yazmakla ilgilenmediğim gibi, hatasız kuramcıların programlı liyakatinden yoksun bir şekilde insanların yaptığı şey buymuş gibi davranıp aslında ne yaptıklarını yazmakla da ilgilenmiyorum. Kepesh'in durumundaki ironi şu ki birlikte yaşayabileceği *sayısız* vasfa sahip sakin ve teselli edici kadını bulduktan sonra ona olan tutkusunun hayasızca kaybolup gittiğini görüyor ve eğer bu istemsiz tutku azalmasına ket vurulamazsa hayatındaki en güzel şeyden uzaklaşacağını fark ediyor. Bu da gelmez mi insanların başına? Benim duyduğum kadarıyla bu lanet olası tutku kaybı her zaman oluyor ve muhatap aldığı kişilere aşırı derecede

ızdırap veriyor. Bakın, arzu kaybını ben icat etmedim, tutku tuzağını da, aklı başında partnerleri de, manyakları da. Erkek karakterlerim kadınlara karşı doğru hisler beslemiyorsa ya da kadınlar için evrensel standartta duygular taşımıyorsa veya 1995 yılında kadınlara duyulması gereken hislerden yoksunsa bunun için özür dilerim. Ama bir Kepesh, bir Portnoy ya da bir *Breast* gibi olmanın, bir erkek için nasıl olduğu konusundaki tasvirlerimde bir doğruluk payı olduğunda ısrar ediyorum.

Neden Kepesh ve Zuckerman'ı yaptığınız gibi Portnoy karakterini de diğer kitaplarınızda tekrar kullanmadınız?

Aslında Portnoy'u başka bir kitapta kullandım. *Our Gang* ve *The Great American Novel,* Portnoy'un olduğu diğer kitaplar. Portnoy benim için bir karakter değildi, bir patlamaydı ve *Portnoy'un Feryadı*'ndan sonra o patlama sona ermemişti. *Portnoy'un Feryadı*'ndan sonra yazdığım ilk şey Ted Solotaroff'un *American Review* dergisinde yayımlanan "On the Air" adlı bir uzun hikâyeydi. John Updike bir süre önce buradaydı ve hep birlikte yemek yediğimiz bir gece dedi ki, "Nasıl oldu da bu hikâyeyi tekrar yayımlatmadın?" Ben de dedim ki, "Çok iğrençti." John güldü. "Öyle, gerçekten de iğrenç bir hikâye," dedi. Ben de, "Onu yazarken aklımdan ne geçiyordu bilmiyordum," dedim. Bu bir dereceye kadar doğru –bilmek istemedim; işin esprisi *bilmemekti*. Ama biliyordum da. Cephaneliğe baktım ve bir dinamit daha görünce kendime dedim ki, "Fitili ateşle ve gör bakalım ne olacak." Kendimi daha fazla havaya uçurmaya çalışıyordum. Bu olguyu edebiyat araştırma sınıflarındaki öğrenciler, yazarın tarzını değiştirmesi olarak tanımlıyor. Hem şahsi hem de edebî birçok eski bağlılığı ve kısıtlamayı havaya uçuruyordum. Sanırım çoğu Yahudi'nin *Portnoy'un Feryadı*'na öfkelenmesinin sebebi de bu. Daha önce

çocukların çevirdiği gizli işleri duymadıklarından ya da Yahudi ailelerinin kavga ettiğini bilmediklerinden değil. Daha ziyade, eğer benim gibi saygın bağlantıları ve referansları olan, kendini işine adamış birini kontrol bile edemediyseler bir şeyler ters gitti demekti. Sonuçta ben Abbie Hoffman ya da Lenny Bruce değildim, *Commentary*'de yayımlanmış bir üniversite hocasıydım. Faka o zamanlar ciddi olunması gereken şey aşırı derecede ciddi olmamak gibi geliyordu bana. Zuckerman'ın da Appel'e hatırlattığı gibi: "Ciddiyet de diğer her şey kadar aptalca olabilir."

Siz de *Portnoy'un Feryadı*'nı yazarken bir kavga aramıyor muydunuz?

Bundan çok önce daha aramıyorken bile bir kavga bulmuştum. Bazı çevrelerce benim *Mein Kampf*'ım olarak nitelendirilen *Goodbye, Columbus*'u yayımladığım için yakamdan bir türlü düşmemişlerdi. Alexander Portnoy'un aksine benim küçük burjuva ahlakı eğitimimim evde gerçekleşmedi, evden ayrılıp ilk kısa hikâyelerimi yayımladıktan sonra gerçekleşti. Ergenken sahip olduğum aile ortamı Portnoy'unkinden ziyade Zuckerman'ınkine yakındı. Bazı kısıtlamalar oluyordu, ama çenemi kapamamı isteyen resmî Yahudilerden gördüğüm tenkitçi dar kafalığa ve utanç verici yabancı düşmanlığına benzer hiçbir şey yoktu. Portnoy aile eşrafının manevi atmosferi, baskıcı yönlerine bakacak olursak, resmî Yahudi topluluğundaki ısrarcı seslerin ortaya çıkışıma karşı gösterdiği tepkilere çok şey borçludur. İsabetli görünmesine çok yardımları dokundu.

***Portnoy'un Feryadı*'na gelen tepkilerden bahsediyorsunuz. Peki ya takdirler? Kitabın devasa başarısı sizi nasıl etkiledi?**

Çok fazlaydı, idare edebileceğimden çok daha geniş çaplı ve çılgıncaydı, o yüzden uğraşmadım. Yayımlandıktan birkaç hafta sonra Port Authority terminalinden otobüse binip Saratoga Springs'e gittim ve üç ay boyunca Yaddo'ya, yazarlar birliğine, kapandım. Tam olarak Zuckerman'ın Carnovsky'den sonra yapması gerektiği gibi –oysa o ortalıkta dolaştı, budala, sonra da bakın başına neler geldi. Alvin Pepler'la eğlendiğinden çok daha fazla eğlenirdi Yaddo'da. Fakat Manhattan'da kalması *Zuckerman Unbound*'u daha da komik kıldı, benimse orada kalmamak hayatımı daha kolay kıldı.

New York'tan hoşlanmıyor musunuz?

1962 yılından *Portnoy'un Feryadı*'nın ardından kırsal kesime yerleşene kadar orada yaşadım ve o yılları hiçbir şeye değişmem. *Portnoy'un Feryadı*'nı bana New York verdi sayılır. Iowa City ve Princeton'da yaşayıp öğretmenlik yaparken, altmışlarda New York'ta kendimi kâğıt üzerinde ve arkadaşların yanında komik performanslarla şımartma açısından özgür hissettiğim kadar özgür olamadım hiç. New York'taki arkadaşlarla gürültülü patırtılı akşamlar geçiriyorduk, ruh çözümsel denemelerimde sansürsüz bir utanmazlık vardı, şehrin kendisine Kennedy suikastından sonra gelen dramatik ve abartılı atmosfer hâkimdi –tüm bunlar beni yeni bir ses, dördüncü bir ses; *Goodbye, Columbus*, *Letting Go* ya da *When She Was Good*'daki sesten daha az sayfaya bağlı bir ses denemeye itti. Vietnam'daki savaşa karşı muhalefet de aynı şekilde etkili oldu. Bir kitabın arka planında daima alakasız gibi duran bir bağlantı, okura görünmeyen, ama yazarın içsel dürtüsünü dışa vurmaya yardımcı olan bir şey vardır. Havaya hâkim olan öfke ve isyankârlıktan bahsediyorum, o zamanlar çevremde canlı örneklerine tanık olduğum öfkeli başkaldırı

ve histerik muhalefet hali. Bunlar bana yaptığım iş için bazı fikirler vermiş oldu.

Altmışlarda yaşanan şeylerin bir parçası olduğunuzu hissediyor muydunuz?

Etrafımdaki hayatın gücünü hissediyordum. Çocukluğumdan beri ilk defa gerçekten bir yerin –bu defa New York'tu– bütüncül bilinciyle dolduğuma inanıyordum. Ayrıca ben de diğerleri gibiydim; Vietnam'da yaşananlardan ve ülkenin olaylı umumi hayatından ahlaki, politik, kültürel olasılıklarıyla ilgili müstesna bir eğitim alıyordum.

Fakat 1960'da *Commentary*'de Amerika'daki entelektüel ya da aydın insanların toplumsal hayata dâhil olmadıkları yabancı bir ülkede yaşıyormuş gibi hissettiğine dair "Amerikan Roman Yazımı" başlıklı meşhur bir makale yayımladınız.

Buna 1960 ile 1968 arasındaki fark diyebiliriz. (*Commentary*'de yayımlanmış olması da başka bir fark.) Amerika'ya yabancılaşmak, onun keyiflerine ve meşgalelerine yabancı kalmak –bu durum benim gibi bir sürü genç insanın ellilerde kendisini görüş şekliydi. Göçten sonraki yüce gönüllü ikinci neslin savaş sonrası ilk büyük medya çöplüğü patlamasıyla çatışmaya girdiği, edebî arzularımız ve modernist heveslerimiz tarafından şekillenen, gayet onurlu bir duruştu diye düşünüyorum. Nereden bilebilirdik ki yirmi yıl kadar sonra sırtımızı döneceğimiz kültürsüz cehalet, Camus'nün vebası gibi ülkeyi istila edecek. Başkan Reagon'ı Eisenhower yıllarında hayal ederek fütürist bir roman yazan her hicivci muhtemelen ilkel, aşağılık, cahilce bir anti-Amerikan günahı işlemiş olmakla suçlanırdı; oysa aslında bir kehanet muhafızı olarak Orwell'in başaramadığını başarmış olurlardı; İngilizce konuşulan dünyada uğranılacak

groteskliğin baskıcı Doğu totaliter kâbusunun bir uzantısı değil, medya aptallığı ve alaycı reklamcılıktan oluşan Batı maskaralığının yayılışı olduğunu görmüş olurlardı –Amerikan tarzı eğitimsizlik zıvanadan çıktı. Bizi ekrandan izleyen Büyük Birader olmazdı da onun yerine biz yumuşak başlı bir pembe dizi ninesi ruhuna, şehirli kafasındaki bir Beverly Hills Cadillac satıcısının değerlerine ve bir June Allyson müzikalindeki lise son sınıf öğrencisinin entelektüel altyapısına ve geçmişine sahip, korkunç derecede güçlü bir dünya liderini izliyor olurduk.

Daha sonra ne oldu size, yetmişlerde? Ülkede olan biten şeyler sizin gibi biri için hâlâ çok bir anlam ifade ediyor muydu?

O zamanlar hangi kitabı yazdığımı hatırlamam lazım, ondan sonra bana ne olduğunu hatırlayabilirim –gerçi bana olan şey büyük ölçüde yazdığım kitaptı zaten. 73'te Nixon gelip gitti ve o gelip giderken ben de *My Life as a Man* yüzünden çok fena deliye dönüyordum. O kitabı 1964'ten beri yazıyordum gibi bir şey. Maureen'in, Tarnopol'un kendisini hamile bıraktığını sanması için fakir bir siyahi hamile kadından idrar örneği satın aldığı menfur sahne için yer aramaya devam ediyordum. Bunu ilk önce *When She Was Good* için bir sahne olarak düşünmüştüm, fakat Liberty Center'daki Lucy ve Roy için bu hiç uygun düşmezdi. Sonra sahnenin *Portnoy'un Feryadı* için uygun olabileceğini düşündüm, ama öyle bir komedi için de fazla kötücül kaçacaktı. Sonra kutular dolusu taslaklar yaza yaza *My Life as a Man*'i ortaya çıkardım –en sonunda, çözümün aslında üstesinden gelemediğim problemin kendi içinde olduğunu nihayet fark etmiştim: Yani menfur olay için yer bulma konusunda beceriksiz değildim, menfur olay aslında bizzat romanın kalbindeydi. Yazmadığım zamanlarda Water-

gate hayatı ilginç kılmıştı, ama her gün dokuzdan beşe kadar Nixon ya da Vietnam hakkında düşünmüyordum. Kitabın problemini çözmeye çalışıyordum. Çözemeyeceğim hissine kapılmaya başlayınca onu bırakıp *Our Gang*'i yazdım; tekrar deneyip yine yazamayınca bir kez daha bıraktım ve beyzbol kitabını yazdım; sonra beyzbol kitabını bitirirken onu da bırakıp *The Breast*'i yazdım. Sanki yazamadığım romana ulaşmak için bir tünel boyunca yolumu patlatıyordum. Kitapların her biri bir patlamaydı ve ardından gelecek olan için yolu temizliyordu. Zaten yazdığın her şey bir kitap sonuçta. Geceleri altı rüya görürsünüz. Fakat gerçekten altı tane midir? Her rüya bir sonrakine delalet eder, onun habercisidir ya da tamamen hayal edilmemiş olan rüyayı bir şekilde tamamlar. Sonra sıradaki rüya gelir, bir önceki rüyanın doğrulayıcısı –alternatif rüya, panzehir rüya– onu genişletir, ona güler, onunla çelişir ya da sadece rüyanın *doğru* görülmesi için uğraşır. Bütün gece uğraşıp durabilirsiniz.

Portnoy'dan sonra, New York'tan ayrılınca kırsala yerleştiniz. Taşra hayatı nasıldı peki? _Hayalet Yazar_'da malzeme olarak kullanıldığı aşikâr.

E.I. Lonoff'un otuz beş yıllık taşra saltanatını kendim de küçük çaplı olarak tatmamış olsaydım, münzevi bir yazar hakkında yazma hevesine hiç kapılmayabilirdim. Hayal gücümü tetiklemek için ayaklarımın altında somut bir şeyler olmazı lazım. Fakat bana Lonoff'un hayatı hakkında ipuçları vermesinin dışında kırsal yaşamın konu bazında sunduğu pek bir şey olmadı şimdiye kadar. Muhtemelen de hiç olmayacak, o yüzden defolup gitmem gerekecek. Ama nedense orada yaşamayı sevdim, ayrıca *her* seçimimi de işimin gerektirdiği rahatlığa göre yapamam.

Peki ya her yılın bir bölümünü geçirdiğiniz İngiltere? Orası da olası bir kurgu kaynağı mı?

Bana bunu yirmi yıl sonra sorun. Isaac Singer'ın sisteminden Polonya'yı yeteri kadar çıkarıp –yeteri kadar da Amerika alarak– yavaş yavaş yazar sıfatıyla üst Broadway kafeteryalarını görüp tasvir etmeye başlaması için gereken zaman aşağı yukarı buydu. Eğer bir ülkenin fantezi dünyasını bilmiyorsanız, orayla ilgili salt dekor, insan ve benzeri şeylerin tasviri olmayan bir roman yazmak zordur. Sinemada, seçimlerde, Falklands krizi esnasında ülkenin yüksek sesle hayal kurduğunu gördüğümde küçük şeyler sızmaya başlar belki; ama burada insanlara neyin ne ifade ettiğini hiç bilmiyorum aslında. İnsanlar bana söyleseler bile onların kim olduğunu anlamak benim için çok zor ve bunun nedeni onların kim olduğu mu yoksa ben miyim onu bile bilmiyorum. Kim neyi taklit ediyor, sahiden gerçek şeyi mi yoksa sadece bir uydurmayı mı görüyorum ya da bu ikisinin çakıştığı yeri kolayca görebilir miyim, bilmiyorum. Bu dili konuşuyor olmam gerçeği hasebiyle algılarım bulutlanmış durumda. Anlayacağınız, bilmesem bile söylenen şeyi bildiğime inanıyorum. En kötüsü de buradaki hiçbir şeyden nefret etmiyorum. Kültürel yakınmalar olmaması ne güzel bir rahatlık! Birinin sesinin taraf alıp yanlış olan şeyleri sıralayarak fikirlerini beyan etmesini duymak zorunda olmamak! Ne mutluluk –fakat yazma konusunda bu bir kazanç değil. Burada beni hiçbir şey deli etmiyor, oysa bir yazarın görebilmesi için bir şeylerin onu deli etmesi gerekir. Yazarın zehirlerine ihtiyacı var. Zehirlerinin panzehri de genelde bir kitaptır. Eğer burada yaşamak zorunda kalsaydım, bir şekilde Amerika'ya dönmem yasaklanmış olsaydı, konumum ve şahsi benliğim bir anda İngiltere ile kalıcı olarak bağlansaydı, o zaman delirtici ve anlamlı olan şey odağa yerleşmeye başlayabilirdim ve evet,

2005'te ya da belki 2010'da artık yavaş yavaş Newark hakkında yazmayı bırakıp Kensington Park Road'da yer alan bir şarap barındaki masada hikâye kurmaya cüret edebilirdim. Sürgün edilmiş yaşlı bir yabancı yazarın hikâyesi gibi, ama bu defa *Jewish Daily Forward* değil de *Herald Tribune* okumaktadır.

Bu son üç kitapta, yani Zuckerman romanlarında, Yahudilikle ve Yahudi eleştirisiyle boğuşma konusunda bir tekrar var. Bu kitapların geçmişin üzerinden bu kadar geçmesinin sebebinin ne olduğunu düşünüyorsunuz? Bu neden şimdi oluyor?

Yetmişlerin başında Çekoslovakya'nın düzenli bir ziyaretçisi olmaya başladım. Her bahar Prag'a gittim ve siyasi baskıyla ilgili hızlandırılmış bir kurs aldım. Baskı hakkındaki ilk elden izlenimlerim daha ziyade iyicil ve örtülü şekillerdeydi –psikoseksüel kısıtlama ya da sosyal sınırlandırma şeklinde. Anti-Semitik baskı hakkında kişisel deneyimlerimden öğrendiğim şeyler, anti-Semitizm'in tarihsel sonucu olarak Yahudilerin kendi aralarında birbirlerine uyguladığı baskılardan öğrendiklerimden fazla değil. Hatırlayacaksınız, Portnoy kendisini dininin gerekliliklerini yerine getiren bir Yahudi olarak görüyor. Her neyse, bir yazarın totaliter Prag hayatıyla başına buyruk New York hayatı arasındaki farklılıklara iyice uyum sağlamaya başladım ve bir kararsızlıktan sonra dedim ki en iyi bildiğim dünyadaki sanat hayatının hesaba katılmamış sonuçlarına odaklanayım. Sonra sanatçının hayatı hakkında Henry James, Thomas Mann ve James Joyce gibi yazarların çok harika ve meşhur hikâyeleri olduğunu fark ettim, fakat bildiklerimin hiçbiri sanatsal bir uğraşın ABD'de ortaya çıkabileceğiyle ilgili bir komedi değildi. Thomas Wolfe meseleyi ele aldığında oldukça coşkuluydu. Zuckerman'ın Yahudilik ve Yahudi eleştirisiyle imtihanı bir Amerikan yazarı olarak

ailesi tarafından dışlanmış, hayranlarından uzaklaşmış ve en nihayetinde kendi sinir uçlarıyla aykırı düşmüş haliyle gülünç kariyerinin içeriğinde görülüyor. Benimki gibi Yahudi nitelikli kitaplar pek ana fikrine bağlı kalmıyor. Yahudilik hakkında konuşmak beni hiç de çekmiyor aslında. Mesela *The Anatomy Lesson*'ı Yahudi yapan bir şey varsa o da bir çeşit duyarlılıktır: Tedirginlik, telaşlanma, tartışma, dramatize etme, öfkelenme, saplantı, alınganlık, rol yapma –tüm *konuşmaların* ötesinde bunlar var. Konuşmalar ve bağrışmalar. Yahudiler durmak bilmez, biliyorsunuz. Bir kitabı Yahudi yapan şey anlattıkları değildir, kitabın bir türlü susmamasıdır. Kitap sizi rahat bırakmaz. Sakinleşmez. İyice dibinize girer. "Dinle, dinle bak, bu daha başlangıç!" Zuckerman'ın çenesini kırarken ne yaptığımı biliyordum. Bir Yahudi için kırık bir çene korkunç bir trajedidir. Birçoğumuzun eğitim almak yerine ödüllü dövüşlere karışmasını önlemek için yapılmış bir şeydi bu.

Zuckerman'ın ilk yıllarında rehberi olan, *The Anatomy Lesson*'daki deney tahtası, iyi huylu, asil ruhlu Milton Appel'i Zuckerman neden kutsallıktan çıkarmak istiyor?

Eğer ben kendim olmasaydım, eğer Roth rolüne başka biri kaydolmuş ve onun kitaplarını yazıyor olsaydı, o zaman ben diğer vücut bulmuş halimle pekâlâ onun Milton Appel'i olabilirdim.

Zuckerman'ın Milton Appel'e olan öfkesi sizden yana bir günahın yansıması mı?

Günah mı? Hiç de değil. Aslına bakarsanız kitabın ilk taslaklarından birinde Zuckerman ve genç sevgilisi Diana, Appel hakkında yaptıkları tartışmada tamamen zıt taraflar alıyorlardı. Kız tüm o deneyimsiz cüretkârlığıyla Zuckerman'a, "Neden

seni itip kakmasına izin veriyorsun, neden bu pisliği yanında tutuyorsun?" diye sorduğunda; daha olgun olan Zuckerman ona diyor ki, "Saçmalama tatlım, sakinleş, onun bir önemi yok." Gerçekten otobiyografik bir sahneydi, ama hayat bulmadı. Bu konudaki kendi öfkem çoktan beri dinmiş olmasına rağmen bütün öfkeyi ana karaktere özümsetmek zorundaydım. Hayata sadık kalarak aslında sorunlardan kaçıyordum. O yüzden pozisyonlarını değiş tokuş ettim ve yirmi yaşındaki üniversite öğrencisinin Zuckerman'a büyümesi gerektiğini söylettim ve Zuckerman'ı da sinir krizine soktum. Böylesi daha eğlenceliydi. Zuckerman gibi biriyle kendimde olduğu gibi ziyadesiyle mantıklı bir noktaya varacak değildim.

Yani kahramanınız her zaman öfkeden kudurmuş, başı belada ya da şikâyet ediyor olmak zorunda.

Kahramanım güçlü bir dönüşme ya da radikal bir yer değişme halinde olmak zorunda. "Ben, ben değilim. Ben eğer bir şeysem, ben olmayan şeyim." Ayin böyle bir şeyle başlıyordu.

Yazarken üçüncü şahıs anlatımından birinci şahsa geçişinizin ne kadar bilincindesiniz?

Bilinç ya da bilinçsizlikle bir ilgisi yok. Geçiş kendiliğinden oluyor.

Peki birinci şahsa karşı üçüncü şahısla yazıyor olmak nasıl bir duygu?

Odağı yakaladığınızda mikroskoba bakmak nasıl bir duygu? Her şey çıplak objeyi çıplak göze ne kadar yakınlaştırmak istediğinize bağlı. Ya da tam tersi. Neyi, ne kuvvette büyütmek istediğiniz önemli.

Zuckerman'ı üçüncü şahsa alarak kendinizi bazı açılardan özgür bırakmış oluyor musunuz?

Kendimi özgür bırakıp Zuckerman hakkında öyle şeyler söylüyorum ki onun kendisi hakkında aynı şekilde konuşması hiç uygun kaçmazdı. Birinci şahısta olayın ironisi kaçardı ya da komedisi; ondan gelen uyumsuz olabilecek bir ağırbaşlılık belirtisi gösterebilirim. Tek bir anlatı içinde bir sesten diğerine geçmek okurun ahlaki bakış açısının belirlenme şeklidir. Sıradan bir konuşma esnasında kendimizden bahsederken belirsizlik zamiri olan "kişi" kelimesini kullanırken hepimizin yapmak istediği aslında bunun gibi bir şey. "Kişi" zamirini kullanmak gözleminizi onu ifade eden kendinize daha serbest bir ilişkiyle yerleştirir. Bakın, bazen onun kendisi adına konuşmasına müsaade etmek daha çarpıcıdır, bazen de onun hakkında konuşmak çarpıcıdır; bazen dolaylı yoldan anlatmak daha çarpıcıdır, bazen de değildir. *Hayalet Yazar* birinci şahısla anlatıldı, bunun sebebi muhtemelen anlatılan şeyin genel olarak Zuckerman'ın kendi dışından keşfettiği bir dünya, genç bir kâşifin kitabı olmasıdır. O yaşlandıkça ve korkmaya başladıkça, daha içedönük biri oldukça ben de daha ileri gitmek zorunda kalıyorum. *The Anatomy Lesson*'da boğuştuğu bencilik krizinin biraz uzaktan izlenmesi en iyisidir.

Yazarken konuşulan şeyle anlatı arasındaki ayrımı yapmak için kendinizi yönlendiriyor musunuz?

Kendimi "yönlendirmiyorum". En canlı gibi görünen olasılıklara karşılık veriyorum. Konuşulan şeyle anlatılan şey arasında ulaşılması gereken bir denge yok. Canlı olan neyse oradan yürüyün. İki bin sayfalık anlatıyla altı satırlık bir diyalog belki bir yazar için çıkış yolu olabilir, iki bin sayfalık diyalogla altı satırlık bir anlatı da başa bir yazarın çözümüdür.

Hiç uzun diyalog yığınlarını alıp anlatıya çevirdiğiniz ya da tam tersini yaptığınız oluyor mu?

Elbette. *Hayalet Yazar*'ın Anne Frank bölümünü öyle yapmıştım. Orayı olması gerektiği gibi yapmakta güçlük çekiyordum. Üçüncü şahısla başlayınca nasıl olduysa malzemeye saygıyla boyun eğdim. Anne Frank'in hayatta kalıp Amerika'ya gelişinin hikâyesini anlatırken oldukça matemli bir dil kullanıyordum. Nereye varacağımı bilmiyordum, o yüzden ben de bir azizin hayatını yazarken yapmanız gereken şeyi yapmakla işe başladım. Azizlerin hayat öyküsüne uygun bir dildi. Hikâyemin içeriğiyle Anne Frank'in yeni bir anlam kazanması yerine onun hakkında herkesin sahip olması beklenecek hazır duygularla hareket etmeye çalışıyordum. İyi oyuncuların bile bir oyun provasının ilk haftalarında bazen yapacağı şey budur –geleneksel sunum tarzına çök ve klişeye tutunarak heyecanla otantik bir şeyin olmasını bekle. Geri dönüp baktığımda, yaşadığım zorluklar nedense biraz acayip geliyor, çünkü tam da Zuckerman'ın karşı koyduğu şeye ben boyun eğiyordum –yani resmî ruhsatlı ve en iç rahatlatıcı efsaneye. Bakın söylüyorum, sonradan *Hayalet Yazar*'da Anne Frank'in hatırasını suiistimal ettiğimden şikâyet eden hiç kimse, eğer o bayağılıkların hayata geçmesine izin verseydim ağzını bile açmazdı. Öylesi gayet iyi olurdu, celp kâğıdı bile alabilirdim. Ama kendimi bunun için ödüllendiremezdim. Bir Yahudi hikâyesi anlatmanın zorlukları –Nasıl anlatılmalı? Dili nasıl olmalı? Kime anlatılmalı? Sonu ne olmalı? Hatta anlatılmalı mı ki?– en sonunda *Hayalet Yazar*'ın ana teması oldu. Fakat tema olmadan önce pek tabii çile olması gerekiyordu. Bu her zaman olur, en azından benim için öyle; yazım sürecinin ilk ve belirsiz aşamalarında kitabın manevi dünyasını oluşturan mücadeleler naif bir şekilde kitabın vücuduna hükmeder. İşte

çile budur ve bu çile ben o bölümün tamamını alıp birinci şahsa çevirince son buldu –Anne Frank'ın hikâyesi Amy Bellette tarafından anlatıldı. Kurban "The March of Time" ses tonuyla kötü durumu hakkında kendisi konuşmayacaktı. *Diary*'de öyle anlatmamıştı, öyleyse hayatta neden yapsındı? Bu bölümün birinci şahıs anlatısı şeklinde görünmesini istemedim, fakat biliyordum ki onu birinci şahıs süzgecinden geçirerek şu kendisine değil de bana ait olan berbat üsluptan kurtulma şansına sahip olacaktım. Ve kurtuldum da. Coşkulu ses geçişleri, gergin duygular, kasvetli ve aşırı dramatize edilmiş arkaik diksiyon –Amy Bellette sayesinde hepsini temizledim. Kısacası, daha sonra bölümü yeniden üçüncü şahsa dönüştürdüm ve üzerinde çalışmaya başlayabildim –yani methiyeler düzmek yerine yazdım.

Bir yazar olarak çevreyi, kültürü nasıl etkilediğinizi düşünüyorsunuz?

Öyle bir şey yok. Eğer üniversiteye başlarken aklımda olan avukat olma planlarımın peşinden gitseydim kültüre ne gibi bir katkısı olurdu göremiyorum.

Bunu acıyla mı, yoksa neşeyle mi söylüyorsunuz?

Hiçbiri. Bu hayatın bir gerçeği. Tam bir ifade özgürlüğü isteyen muazzam bir ticari toplumda kültür bir kursaktır. Geçenlerde "ulusa katkısından dolayı" özel Kongre Altın Madalyası alan ilk Amerikan romancı Louis L'Amour oldu. Ödül kendisine Beyaz Saray'da başkan tarafından takdim edildi. Böyle bir yazarın devletin en prestijli ödülünü kazanabileceği dünyadaki tek diğer ülke Sovyetler Birliği'dir. Bununla birlikte, totaliter bir devlette tüm kültür rejim tarafından dikta edilir; neyse ki biz Amerika'da Reagon'ın cumhuriyeti altında yaşıyoruz, Plato'nun değil; ayrıca aptal madalyaları bir

yana, kültür neredeyse tamamen yok sayılıyor. Şimdiye dek tercih edilen durum bu. Tepedekiler Louis L'Amour'u onurlandırmaya devam ettiği ve başka hiçbir şeyi önemsemediği müddetçe her şey gayet güzel olacaktır. Çekoslovakya'ya ilk gittiğimde bir yazar olarak her şeyin yolunda gittiği ve hiçbir şeyin sorun olmadığı bir toplumda çalıştığımı fark ettim, öte yandan Prag'da tanıştığım Çek yazarlar içinse hiçbir şey yolunda gitmiyordu ve her şey sorun oluyordu. Bu yer değiştirmek istediğim anlamına gelmesin. Onların yaşadığı zulmü ve bu zulüm içinde toplumsal önemlerinin yükselmesine imrenmedim. Daha değerli ve ciddi gibi görünen temalarına bile imrenmedim. Doğu'da ölümcül derecede ciddi olan şeylerin çoğunun Batı'da önemsizleştirilmesi başlı başına bir konu, insanın bunu inandırıcı bir kurguya dönüştürebilmesi ciddi manada hayal gücüne dayalı bir maharet gerektirir. Geleneksel olarak ciddiyetle bağlantılı olan tumturaklı işaretlerin ve tematik ağırbaşlılığın izine rastlanmayan ciddi bir kitap yazmak da kayda değer bir girişimdir. Yaygaracı bir biçimde şok edici ve canice korkunç olmayan, evrensel merhameti uyandırmayan ya da geniş bir tarihsel alanda, hatta yirminci yüzyıl mücadelesinin en kapsamlı noktasında ortaya çıkmayan manevi bir açmaza hakkını vermek –işte her şeyin yolunda gidip hiçbir şeyin sorun olmadığı yerleri yazanların kısmetine düşen şey budur. Geçenlerde eleştirmen George Steiner'ı İngiliz televizyonunda gördüm, çağdaş Batı edebiyatının tamamıyla değersiz ve nitelikten yoksun olduğunu söylüyor; insan ruhunun yüce metinlerinin, yani başyapıtların sadece Çekoslovakya'daki gibi rejimler tarafından ezilmiş ruhlardan yükselebileceğini iddia ediyordu. O zaman acaba neden Çekoslovakya'da tanıdığım bütün yazarlar rejimden nefret ediyor ve onun yeryüzünden silinip gitmesini tutkuyla arzuluyor diye merak ettim. Steiner'ın gördüğü şeyi, yani bunun yücelmeleri için bir şans

olduğunu onlar görmüyor muydu? Bazen muazzam kaba güce sahip bir-iki yazar mucizevi bir şekilde ayakta kalmayı başarır ve sistemi konuları olarak kullanmak suretiyle gördükleri zulümden üst düzey bir sanat meydana getirir. Fakat totaliter devletler içinde kapalı kalmış çoğu yazar, sistem tarafından mahvedilir. Bu sistemden başyapıtlar çıkarmaz; kalp krizleri, ülserler ve astım çıkar, alkolikler ve depresifler çıkar, karamsarlık, umutsuzluk ve delilik çıkar. Yazarlar entelektüel açıdan şeklini kaybetmiş, manevi açıdan morali bozulmuş, fiziksel açıdan hastalanmış ve kültürel açıdan sıkılmış durumdalar. Çoğu zaman tamamen susturuluyorlar. En iyilerinin yüzde doksanı sırf sistem yüzünden en iyi eserlerini veremeyecekler. Bu sistemden beslenen yazarlar ise partizandır. Böyle bir sistem iki-üç nesil boyunca hâkim olup yazarlar topluluğuna yirmi, otuz, hatta kırk yıl boyunca acımasızca eziyet ettiği zaman saplantılar sabitlenir, dil bayatlar, okur kitlesi yavaşça açlıktan ölür ve ulusal edebiyatın orijinalliği, çeşitliliği, çoğulculuğu (ki bu tek bir güçlü sesin mantıksız hegemonyasından çok daha farklıdır) neredeyse imkânsız hale gelir. Çok uzun süre yeraltı yalnızlığında kalma talihsizliğine uğramış bir edebiyat kendisine ilham olacak karanlık tecrübe birikimine rağmen kaçınılmaz olarak dar görüşlü, geriye dönük, hatta naif bir hal alacaktır. Buna karşın, bizim buradaki işimiz otantiklikten yoksun kalmıyor, çünkü yazarlar olarak totaliter bir hükümetin altında ezilmiyoruz. İnsani çaba –ve "başyapıtlar"– hakkında duygusal ve muazzam bir şekilde yanılmış George Steiner'dan başka bir Batılı yazar tanımıyorum ki Demir Perde'nin arkasından çıkıp perişan bir entelektüel ve edebî çevreyle uğraşmak zorunda kalmadığı için kendini değersiz hissetsin. Eğer yapacağımız seçimin bir ucunda Louis L'Amour ile edebî özgürlüğümüz ve engin, parlak, ulusal edebiyatımız; öbür

ucunda da Soljenitsin ile kültürel çöl ve baskı eziyeti varsa L'Amour'u seçiyorum.

Fakat Amerika'daki bir yazar olarak kendinizi güçsüz hissetmiyor musunuz?

Roman yazmak güce götüren bir yol değildir. Bu toplumda kendi romanları gayet tabii diğer romancıların romanlarından ciddi biçimde etkilenmiş olan bir avuç yazarın dışında kimsenin romanlardan ciddi bir şekilde etkilendiğine inanmıyorum. Sıradan bir okura böyle bir şey olduğunu görmedim, olmasını da beklemiyorum.

Romanlar ne işe yarar öyleyse?

Sıradan okurlar için mi? Romanlar okurlara okuyacak bir şeyler sağlar. Yazarların yapabileceği en iyi şey okurların okuma *alışkanlığını* değiştirmek olur. Bana göre, olabilecek en gerçekçi beklenti budur. Roman okumak, cinsellikten daha fazla ahlaki ve politik bir gerekçeye ihtiyacı olmayan merak uyandırıcı ve gizemli bir insan aktivitesi, engin ve tekil bir zevktir.

Peki sonradan ortaya çıkan bir etkisi de mi yok?

Bana romanlarımın kültürel anlamda bir değişikliğe yol açtığını düşünüyor muyum diye sordunuz ve cevabım hayır. Elbette bazı skandallar oldu; ama insanlar daima skandal yaratmaya bayılır, bu onlar için bir hayat tarzıdır. Dolayısıyla bir anlam ifade etmiyor. Eğer romanlarımın kültürel bir değişikliğe yol açmasını *istiyor* muyum diye sorarsanız, cevabın yine hayır olur. Benim istediğim şey, okurlarım kitabımı okurken onlara sahip olmaktır –mümkünse diğer yazarların yapmadığı şekillerde sahip olmak. Sonra diğer herkesin onları değiştirmeye, ikna etmeye, kışkırtmaya ve kontrol etmeye çalıştığı dünyaya geldikleri gibi geri dönebilirler. En iyi okurlar romana tüm

bu gürültüden kurtulmak için, kurgusal *olmayan* tüm her şey tarafından koşullanan ve sınırlanan bilinçlerini salıvermek için gelir. Bu, kitap âşığı olan her çocuğun anında anlayacağı bir şeydir, tabii okumanın önemiyle ilgili çocukça bir düşünce hiç değildir.

Son soru. Kendinizi nasıl tanımlarsınız? Canlı bir dönüşüm içindeki kahramanlarınıza kıyasla nasıl biri olduğunuzu düşünüyorsunuz?

Kendini kendisinden alıp canlı bir dönüşüm içindeki kahramanlarına canlı bir şekilde dönüştürmeye çalışan biri gibiyim. Tüm gününü yazarak geçiren biriyim işte.

Ezra Pound İtalya'ya döndüğünden beri vaktinin büyük bir çoğunluğunu Tirol'deki Brunnenburg Kalesi'nde karısı, kızı Mary, damadı Prens Boris de Rachewiltz ve torunlarıyla birlikte geçiriyor. Fakat Merano yakınlarındaki bu tatil yurdunda dağlar kışları soğuktur ve Bay Pound güneşi seviyor. Röportajcı Şubat sonunda Merano'ya gitmek için İngiltere'den ayrılmak üzereyken bir telgraf onu kapıdan geri çevirdi: "Merano buz tuttu. Roma'ya gel."

Pound Roma'da yalnızdı ve Ugo Dadone adında eski bir arkadaşının dairesindeki bir odada kalıyordu. Mart ayının başıydı, hava istisnai bir şekilde sıcaktı. Pound'un köşedeki odasının pencereleri ve panjurları Via Angelo Poliziano'nun gürültüsüne kendiliğinden açıldı. Röportajcı genişçe bir sandalyeye otururken Pound huzursuz bir şekilde başka bir sandalyeden kanepeye, sonra yine sandalyeye gidip geliyordu. Odadaki Pound'a ait izler iki çantayla üç kitaptan oluşuyordu: Faber baskı *Kantolar*, bir Konfüçyüs ve tekrar okuduğu Chaucer'in Robinson baskısı.

Akşamın canlı saatlerinde –Crispi's lokantasında akşam yemeği, geçmişinin manzaraları arasında bir tur, bir kafede dondurma– Pound genç bir adamın fiyakalı dinçliğiyle yürüyordu. Heybetli şapkasıyla, sağlam bastonuyla, omzuna attığı sarı atkısıyla ve peşinden pelerin gibi sürüklenen ceketiyle Latin

Muhiti'nin aslanıydı yine. Ardından taklit yeteneği öne çıktı ve ağarmış sakalları kahkahalarla sarsıldı.

Röportajın üç gün süren gündüz saatleri boyunca dikkatli bir şekilde konuştu ve zaman zaman sorulardan yorulduğu oldu. Her sabah Bay Pound bir önceki günün başarısızlıklarını telafi etmeye hevesliydi.

Donald Hall, 1962

NOTE TO BASE CENSOR

The Cantos contain nothing in the nature of cypher or intended obscurity. The present Cantos do, naturally, contain a number of allusions and "recalls" to matter in the earlier 71 cantos already published, and many of these cannot be made clear to readers unacquainted with the earlier parts of the poem.

There is also an extreme condensation in the quotations, for example

"Mine eyes have" (given as mi-hine eyes hev refers to the Battle Hymn of the Republic as heard from the loud speaker. There is not time or place in the narrative to give the further remarks on "seeing the glory of the lord.

In like manner citations from Homer or [redacted] Sophokles or Confucius are brief, and serve to remind the ready reader that we were not born yesterday.

The Chinese ideograms are mainly translated, or commented in the english text. At any rate they contain nothing seditious.

The form of the poem and main progress is conditioned by its own inner shape, but the life of the D.T.C. passing OUTSIDE the scheme cannot but impinge, or break into the main flow. The proper names given are mostly those of men on sick call seen passing my tent. A very brief allusion to further study in names, that is, I am interested to note that the prevalence of early american names, either of whites of the old tradition (most of the early presidents for example) or of descendents of slaves who took the names of their masters. Interesting in contrast to the relative scarcity of melting-pot names.

Pound'un 1945 yılında Pisa'nın kuzeyinde tutulduğu toplama kampındaki sansüre dair açıklama notunun daktilo metni. Pound'un yazışmalarını (buna yayıncıya gönderilen şiir müsveddeleri de dâhil) sansürleyen memur, *Pisalı Kantolar*'ın aslında şifreli mesajlar olduğundan şüpheleniyor. Pound da durumun öyle olmadığını açıklıyor.

Artık *Kantolar*'ı bitirmek üzeresiniz, bu da nasıl başladıklarını merak etmeme neden oluyor. 1916'da yazdığınız bir mektupta Andreas Divus'u *Seafarer* ritimli bir tonda yazmaya çalıştığınızdan bahsetmişsiniz. Burada sanki 1. Kanto'ya yapılan bir gönderme var. *Kantolar*'a 1916'da mı başladınız?

Kantolar'a 1904 gibi başladım sanırım. 1904 ya da 1905'te başladığım farklı taslaklarım vardı. Sorun, bir biçim elde etmekti –gerekli malzemeyi almaya yetecek kadar esnek bir şey. Sırf uymuyor diye herhangi bir şeyi dışarıda bırakmayacak bir biçim olmalıydı bu. İlk eskizlerde mevcut ilk *Kanto*'nun taslağı üçüncüydü.

Tabii Orta Çağların cennetine çıkan küçük ve hoş bir yol haritanız yok. Sadece müzikal bir biçim malzemeyi toplayabilirdi ve benim gördüğüm şekliyle Konfüçyüsçü evren, güçlüklerle gerilimlerin birbiriyle etkileşiminden oluşuyor.

Konfüçyüs'e olan ilginiz 1904'te mi başladı?

Hayır, en başta bir araya toplanmamış altı asırlık bir süreç söz konusuydu. *İlahi Komedya*'da olmayan bir malzemeyi ele almakla ilgili bir meseleydi bu. Hugo, *Légende des Siecles*'i yaptı ki bu bir değerlendirme olayı değil, sadece art arda dizilmiş tarih parçalarıydı. Mesele bir referans çemberi inşa etmekti –modern aklı alıp Rönesans'tan beri üstüne dökülen klasik

kültürle yıkamak suretiyle Ortaçağ zihni oluşturmak. Ruh buydu, hoşunuza giderse. Kişi kendi öznesiyle başa çıkmak zorundaydı.

Kantolar dışında bir şiir yazalı otuz-otuz beş yıl geçmiş olmalı, Alfred Venison şiirleri hariç tabii. Bunun nedeni nedir?

Ara sıra çakan dürtüleri saymazsak söylemem gerekenlerin genel manzaraya uyduğu kanaatine vardım. Ciddi manada bir çalışma çöpe gitti; çünkü insan tarihî bir karaktere ilgi duyuyor, ama sonra aslında kendi biçimine uymadığını, ihtiyaç duyulan bir değer içermediğini öğreniyor. *Kantolar*'ı tarihsel yapmaya çalıştım, kurgusal değil (tarih ve trajedi ilişkisi hususunda G. Giovannini'ye bakabilirsiniz. On yıl arayla filolojik ve dönemsel açıdan iki makale var; kaynak malzeme değil ama alakalı). İnsanın duruma uydurmak istediği malzemeler her zaman işe yaramıyor. Elinizdeki taş, biçimi sürdürmek için yeterince ağır değilse atın gitsin.

Şimdi Kanto yazdığınız zaman, nasıl tasarlıyorsunuz? Her biri için özel bir okuma süreci mi geçiriyorsunuz?

İnsanın illa ki okuması gerekmez. Zira çalışmak, hayatta bir lütuftur diye düşünüyorum. Ben metodu bilmem. Ne olduğu, nasıl olduğundan çok daha önemlidir.

Yine de siz genç bir adamken şiire olan ilginiz biçim üzerinde yoğunlaştı. Uzmanlığınız ve tekniğe adanmışlığınız dillere destan oldu. Son otuz yılda biçime olan ilginizi içeriğe olan ilginizle değiştirdiniz. Bu değişim bir prensip meselesi miydi?

Bunun üstünü örttüm sanıyorum. Teknik, samimiyet testidir. Eğer bir şey söylenmek için teknik bulmaya değmiyorsa

kıymeti düşük demektir. Tüm bunlar alıştırma olarak düşünülmeli. Richter, *Treatise on Harmony*'sinde şöyle diyor, "Bunlar ahengin ve melodi uyumunun ilkeleridir; tamamen farklı bir faaliyet olan kompozisyonla hiçbir alakaları yoktur." Birilerinin söylediği gibi, İngilizcede Provençal şarkı biçimleri yazamayacağınız yargısı yanlıştır. Akla yatkın olup olmadığı mevzusu başka bir meseledir. Devrikleşmemiş doğal dil ölçütü yokken bu biçimler doğaldı ve onları müzikle fark ediyorlardı. İngilizcede müziğin kısıtlı bir doğası var. Chaucer'in Fransız mükemmeliyetine sahipsiniz, keza Shakespeare'in İtalyan mükemmeliyetine de; Campion'unuz ve Lawes'iniz var. *Trachiniae*'deki nakaratlara gelene kadar bu tarz bir biçime yaklaştığımı zannetmiyorum. Aslında bir şeye yaklaştım mı, onu da bilmiyorum; ama bunun bir bütünün uzantısı olduğunu düşünüyordum. Belki de bir aldanmadır. Şahsen hep *motz et son* uyumunda, kelime ve melodi birliğindeki kurulumun değişim imasıyla ilgilenip durdum.

Kantolar'ı yazmak artık tüm teknik ilginizin bitap düşmesine mi neden oldu, yoksa az önce bahsettiğiniz _Trachiniae_ gibi çeviri yazımlar daha fazla el işi sağlayarak sizi tatmin mi ediyor?

İnsan yapılacak bir iş görünce gidip yapıyor. Fenollosa Noh oyunlarının yeni baskısını okuduktan sonra başladım *Trachiniae* çevirisine; Minorou kumpanyası tarafından sergilenişindeki aynı ortam ve umut sağlandığında bir Yunan oyununa ne olacağını görmek istedim. Yunancada şiir gibi görünen Cathay, zıt akımları canlandırdı.

Serbest şiirin özellikle bir Amerikan biçimi olduğunu düşünüyor musunuz? Anladığım kadarıyla William Carlos Williams öyle düşünüyor ve bir kısa bir uzun hece ölçüsünü İngilizce olarak görüyor.

Eliot'ın bu konudaki sözü çok güzel: "İyi bir iş çıkarmak isteyenler için serbest şiir *bedava*." Bence en iyi serbest şiir nicel ölçüye geri dönme teşebbüsünden gelir.

Özellikle *Amerikan* olmasından ziyade İngilizce olmayan diyebiliriz buna sanırım. Cocteau'nun çok zor bir matematiksel problemmiş gibi bir caz grubunda davul çaldığını hatırlıyorum.

Size Amerikan biçimi olduğunu düşündüğüm bir şey söyleyeyim, o da James parantezidir.[8] Konuştuğunuz kişinin farklı adımları olmadığını fark ediyor ve onlara geri dönüyorsunuz. Aslında James parantezi şimdilerde aşırı derecede arttı. İşte bu bence kati surette Amerikan bir şeydir. Ne dediğinizi gerçekten anlamak için iki farklı deneyimin kesiştiği noktayı bulmak adına bir sürü tecrübe kazanmış başka biriyle karşılaşan insanın mücadelesi...

Eserleriniz biçimin yanında büyük oranda tecrübe de içeriyor. Bir şairin sahip olabileceği en büyük niteliğin ne olduğunu düşünüyorsunuz? Biçimsellik mi yoksa bir düşünce niteliği mi?

Gerekli nitelikleri hiyerarşik bir düzene koyabilir misiniz bilmiyorum, fakat şairin daimi bir merakı olması gerekir; tabii bu onu yazar yapmaz, ama bundan mahrumsa yitip gidecektir. Bu konuda bir şeyler yapma meselesi ise inatçı bir

8 Henry James'in parantez kullanımındaki ayrıksı tercihlerine dikkat çekiliyor. (ç.n.)

enerjiye bağlıdır. Agassiz gibi bir adam asla sıkılıp yorulmaz. Uyarıcıların alınışından kaydına, ilişkilendirilişine kadar olan geçiş bütün bir ömrün enerjisini alır.

Modern dünya şiirin yazılma şekillerini değiştirdi mi sizce?

Daha önce hiç olmadığı kadar çok rekabet var artık. Disney'in ciddi yanını ele alalım, Disney'in Konfüçyüsçü yanını. Herkesin anlayabileceği bir şekilde sunulan cesaret ve hassasiyet değerlerine sahip olduğunuz şu sincap filmi Perri'de yaptığı gibi bir dünya görüşü edinmekle ilgili. Gerçek bir deha yatıyor burada. Büyük İskender zamanından bu yana sahip olduğunuzdan daha yüce bir doğa ilişiği var. İskender balıkçılara eğer balıklarla ilgili herhangi ilginç bir şey, yani özel bir şey bulurlarsa hemen Aristoteles'e söylemelerini emretti. Bu bağla birlikte iki bin yıl boyunca ayakta kalan bilimsel manada bir balık biliminiz oldu. Şimdi de birisi kamerayla detayların *devasa* bağını görebiliyor. İlişki kurmadaki bu kapasite edebiyat için muazzam bir meydan okuma. Bu da neyin yapılması gerektiği ve neyin gereksiz olduğu sorularını doğuruyor.

Bu bir imkân da olabilir. Özellikle gençliğinizde, hatta *Kantolar* sürecinde bile, şiirsel tarzınızı tekrar tekrar değiştirdiniz. Hiçbir zaman herhangi bir yere bağlı kalmaktan tatmin olmadınız. Tarzınızı bilinçli bir şekilde mi genişletmeyi amaçlıyordunuz? Sanatçının sürekli yol alması mı *gerekir*?

Bence sanatçı sürekli yol almak *zorundadır*. Hayatı insanları sıkmayacak bir şekilde lanse etmeye çalışıyorsunuz ve ne görüyorsanız onu ortaya koymaya çabalıyorsunuz.

Çağdaş akımlar hakkında neler düşündüğünüzü merak ediyorum. Bunting ve Zukofsky haricinde Cummings'ten bu yana günümüz şairleriyle ilgili görüşlerinizi görmedim. Meşgul olduğunuz başka şeyler vardı sanırım.

İnsan her şeyi okuyamaz. Birtakım tarihî gerçekleri bulmaya çalışıyordum, ama kafanızın arkasından göremezsiniz. Kendinden sonra gelen insanları eleştirebilecek bir insan kaydı olduğunu sanmıyorum. Bu, bir insanın yapabildiği okuma miktarının çarpıtılmış sorusudur.

Kendisinin mi yoksa topladığı cevherlerden biri mi bilmiyorum ama her halükârda Frost'un 1992'de –ya da her ne zamansa– Londra'da söylediği şeylerden biri şuydu: "Duanın özeti: 'Lütfen Tanrım, *bana* ilgi göster.'" Genç yazarların yaklaşımı işte böyle –ama tam olarak ilahiliğe değil!– ve genel olarak en az bir genç şair tarafından sponsorluk şekliyle tavsiye edilen diğer genç şairleri okumanın da bir sınırı olmalı. Elbette böyle bir rutin komploya yol açacaktır, ama her neyse...

Gençleri eleştirdiği müddetçe insanın karşılaştırmalı bir tahminde bulunmaya zamanı yoktur. İnsanlardan öğrenen bir insan birini ötekine karşı ölçer. Şimdi bir kıpırtı görüyorum fakat... *Genel* anlamda hiç şüphesiz bir *canlılık* var. Ve Cal [Robert] Lowell çok iyidir.

Hayatınız boyunca gençlere tavsiyelerde bulundunuz. Onlara şimdi söylemek istediğiniz özel bir şey var mı?

Meraklarını artırsınlar ve sahteleşmesinler. Fakat bu yeterli değil. Sadece sızlanmalarını kayıt altına almak ve sadece çöp tenekesine vurup durmak yetmez. Hatta Pennsylvania Üniversitesi öğrencisi *Punchbowl* düstur olarak şunu kullanırdı: "Her lanet olası ahmak spontane olabilir."

Bir keresinde, yaşayan edebî önderler olan Thomas Hardy, William Butler Yeats, Ford Madox Ford ve Robert Bridges'tan dört önemli ipucunuz olduğunu yazmıştınız. Neydi bu ipuçları?

Bridges'inki en basitiydi. Onunki eşseslilere karşı bir uyarıydı. Hardy'ninki usul üzerinde değil de ana konu üzerinde yoğunlaşma derecesindeydi. Ford'unki genel olarak dilin tazeliğiyle ilgiliydi. Yeats de dördüncü mü demiştiniz? Yani, Yeats 1908'e kadar kelimelerin doğal düzeninden hiç ayrılmadığı basit sözler yazmıştı.

1913 ve 1914'te Yeats'e asistanlık yaptınız. Ne gibi işler yaptınız onun için?

Çoğunlukla yüksek sesli okuma. Doughty'den *Dawn in Britain* vesaire. Bir de münakaşa ettim tabii. İrlandalılar zıtlaşmayı sever. Kırk beş yaşında eskrim öğrenmeye çalıştı, çok komikti. Etrafta folyolarla balina gibi dolaşıyordu. Bazen benden bile daha kötü bir budala olduğu izlenimini yaratıyordu.

Yeats üzerindeki etkiniz hakkında akademik bir ihtilaf var. Şiirleri üzerinde onunla birlikte çalıştınız mı? *Çorak Ülke*'yi kestiğiniz gibi onun herhangi bir şiirini de kestiniz mi?

Böyle bir şey hatırladığımı sanmıyorum. Eminim, belli ifadelere karşı çıkmışımdır. Bir keresinde Rapolla'da bir şey yayımlayacaktı ki sevabına mani olmaya çalıştım. Berbat bir şey olduğunu söyledim ona. Yaptığı tek şey, berbat bir şey olduğunu söylediğimden bahsettiği bir önsözle onu basmak oldu.

Tagore'nin müsveddelerinin kenarına yaptığı karalamaları hatırlıyorum da ona bunun sanat olduğunu söylemişlerdi. Paris'te

sergisi yapıldı. "Bu sanat mı?" Kimse bu karalamalara fazla ilgi göstermedi, fakat tabii ki birçok insan ona yalan söyledi.

Yeats'teki değişim ilerledikçe, Ford Madox Ford'un bir kredisi olabilir sanırım. Yeats hiçbir zaman Ford'dan tavsiye almazdı, ama sanırım Fordie ona, benim vasıtamla, doğal bir yazım tarzına yaklaşmaya çalışma konusunda yardım etti.

Sizin başkalarına yardım ettiğiniz kadar geniş çapta size yardım eden kimse oldu mu? Yani eleştirel olarak ya da keserek?

Yerlerde münasebetsizce yuvarlanan ve bir keresinde başını ellerinin arasına alarak inleyen Fordie haricinde kimsenin yazım süreçlerimde bana yardım ettiğini zannetmiyorum. Ford'un malzemesi o zamanlar çok gevşek çıktı, fakat üçüncül arkaizmlere karşı mücadelesini sürdürdü.

Görsel sanatçılarla yakından ilişkilendiriliyorsunuz – vortisist akımdan Audier-Brzeska ve Wyndham Lewis, daha sonra da Picabia, Picasso ve Brancusi. Bunların bir yazar olarak sizinle bir ilgisi var mı?

Sanmıyorum. İnsan galerilerdeki tablolara bakınca bir şeyler keşfedebilir. "The Game of Chess" şiiri, modern soyut sanatın etkilerini gösteriyor; fakat benim baktığım yerden vortisizm inşa hissinin yenilenmesiydi. Renk ölmüştü, Manet ve empresyonistler de onu diriltti. Sonra biçim duygusu diye adlandıracağım şey bulanıklaştı ve vortisizm, kübizmden ayrı olarak, biçim duygusunu diriltme çabasıydı –bu biçimi Piero della Francesca'nın orantılar ve kompozisyon üzerine tezi olan *De Prospectiva Pingendi*'de görebilirsiniz. Amerika'dan ayrılmadan önce karşılaştırmalı biçimler üzerine bir fikre yoğunlaştım. Poole adında bir herif kompozisyon üzerine

bir kitap yapmış. Londra'ya geldiğimde kafamda bir şeyler vardı ve modern Fransız şiirini duymadan önce Catullus'u duymuştum. Arıtılabilecek bir parça biyografi var.

Avrupa'ya gelmeden önce Amerika'da gerçekleştirdiğiniz edebî faaliyetleri merak ediyorum. İlk ne zaman geldiniz bu arada?

1898'de. On iki yaşındayken. Büyük teyzemle birlikte.

O zaman da Fransız şiiri okuyor muydunuz?

Hayır, galiba Gray'in "Elegy in a Country Chuschyard" şiirini falan okuyordum. Hayır, Fransız şiiri okumuyordum. Bir sonraki sene Latinceye başlayacaktım.

Üniversiteye on beş yaşında girdiniz bildiğim kadarıyla?

Askerî okuldaki eğitimden kurtulmak için yaptım bunu.

Şairliğe nasıl başladınız?

Bir tarafta dedem yerel banka müdürüyle manzum bir şekilde yazışıyordu. Diğer tarafta ninem ve kardeşleri mektuplarında şiirleri ileri geri kullanıyordu. Herhangi birinin yazacağına kesin gözüyle bakılıyordu.

Üniversite çalışmalarınızdan şairliğinize faydası dokunan bir şeyler öğrendiniz mi? Yedi-sekiz yıl kadar öğrencilik yaptınız diye biliyorum.

Sadece altı yıl. Daha doğrusu altı yıl, dört ay. Sürekli yazıyordum, özellikle de yüksek lisans öğrencisiyken. Birinci sınıfta Layamon'un *Brut*'unu ve Latinceyi çalışarak başladım. Üniversiteye Latincem sayesinde girmiştim; beni almalarının tek sebebi oydu. On beş yaşındayken genel bir araştırma yapma fikrine kapıldım. Tabii bir şair miydim, yoksa değil miydim

gerçeğine tanrılar karar verecekti; ama en azından neler yapıldığını öğrenmek benim elimdeydi.

Hatırladığım kadarıyla sadece dört ay öğretmenlik yaptınız. Fakat biliyorsunuz ki artık Amerika'daki şairler çoğunlukla öğretmen. Üniversitede öğretmenlik yapmakla şiir yazmak arasındaki bağ hakkında bir fikriniz var mı?

Ekonomik bir faktör bu. İnsan bir şekilde kirasını ödemek zorunda sonuçta.

Bunca yıl Avrupa'da nasıl ayakta kaldınız?

Ah Tanrım. Tanrı'nın bir mucizesi. Ekim 1914'ten Ekim 1915'e kadarki gelirim 42.10.0 pound idi. Bu rakam resmen hafızama kazınmış...

Dergilere yazı yazma konusunda hiçbir zaman başarılı olamadım. Bir keresinde *Vogue* için hicivli bir makale yazmıştım, sanırım öyleydi. Hayran olmadığım bir ressam üzerineydi. Tam olması gereken üsluba sahip olduğumu söylediler ve ardından Verhaeren ölünce onun hakkında bir şeyler yazmamı istediler. Ben de dedim ki,

"Avrupa'daki en iç karartıcı adam hakkında hoş, zarif, capcanlı bir taziye istiyorsunuz."

"Ne? İç karartıcı mı? Öyle miydi?"

"Evet," dedim. "Köylüler hakkında yazardı."

"Köylüler mi, kuşlar mı?"

"Köylüler."

"Hımm, buna değinmemiz gerekmez sanırım."

İşte sessiz kalmayı yeteri kadar beceremediğim için gelir kapılarımı böyle kapattım.

Bir yerde okumuştum –sanırım siz yazmıştınız– bir ara roman yazmayı denemişsiniz. Bir sonuca ulaştı mı bu denemeniz?

Ulaştı, çok şükür, Langham Sarayı'ndaki şöminenin içine. Sanırım bir romanın nasıl olması lazım geldiği konusunda bir fikre sahip olmadan önce iki denemem oldu.

"Hugh Selwyn Mauberley" ile bir alakaları var mıydı?

Bunlar "Mauberley'den" çok önceydi. "Mauberley" sonraydı, fakat romanın manzum boyutuna indirilmesi için net bir çabaydı. Gerçekten de "Bağlantılar ve Hayat" idi. Wadsworth "Propertius'un" zor olduğunu düşünüyor gibiydi, çünkü Roma hakkındaydı, bu yüzden de biri onu çağdaş forma uyguladı.

Doğal bir dile ulaşmanıza Ford'un yardımcı olduğunu söylediniz, öyle değil mi? Dilerseniz tekrar Londra'ya dönelim.

Bendeniz basit ve doğal bir dil arayışı içindeydim ve Ford da benden on yaş büyüktü, dolayısıyla bu yoldaki süreci hızlandırdı. Böyle bir şeyin daimi bir müzakeresiydi. İşin aslı, Ford, kendinden önce piyasada olanların en iyilerini biliyordu ve Wyndham'la ben ve benim jenerasyonum gelene kadar oynayacak kimsesi yoktu. Mesela Lionel Johnson ve Oxford'un diyalektine kesinlikle karşıydı.

En az yirmi-otuz yıldır günümüzün İngilizce yazan öncü yazarlarıyla ve ressamların, heykeltıraşların, müzisyenlerin çoğuyla bağlantı halindesiniz. Tüm bunların

içinden bir sanatçı olarak sizin için en ufuk açıcı olan kimdi?

Ford ve Gaudier'nin çoğunu gördüm sanıyorum. Hakkında yazdığım insanlar benim için en önemlileriydi düşüncesindeyim. Üstünden geçilecek fazla bir şey yok bu konuda.

Arkadaşlarımın bütünsel karakterine ve kişiliğine bakmak yerine belli insanların belli anlayışına odaklanarak çalışmalarımı ve içlerindeki ilgiyi sınırlandırmış olabilirim. Wyndham Lewis insanların ne kadar zalim ve ne o.ç. olduklarını hiç fark etmediğim için onları hiçbir zaman göremediğimi iddia ediyordu. Arkadaşlarımın kusurlarıyla zerre ilgilenmezdim, sadece zekâlarına bakardım.

James sizin için Londra'da bir çeşit sembol müydü?

O öldüğünde bir şey soracak kimsem kalmamış gibi hissettim. O zamana kadar şahsen yeni biri gibi hissediyordum. Altmış beşimden sonra James'le tanıştığım zamanki yaşından daha yaşlı olduğumu kavramakta çok zorlandım.

Remy de Gourmont'u bizzat tanır mıydınız? Kendisinden sıklıkla bahsedip duruyorsunuz.

Sadece mektuplardan. Jean de Gourmont'un da önemli bulduğu bir mektup vardı, orada şöyle diyordu: "*Franchement d'écrire ce qu'on pense, seul plaisir d'un écrivain.*"[9]

Avrupa'ya gelip yaşayan en iyi yazarlarla çabucak haşır neşir olabilmeniz şaşırtıcı doğrusu. Amerika'dan ayrılmadan önce orada yazmakta olan şairlerin hiçbirinden haberiniz var mıydı? Robinson sizin için bir şey ifade ediyor mu?

9 Düşündüğünü içten bir şekilde yazmak, bir yazarın tek zevkidir. (Fr.)

Aiken bana Robinson'u satmaya çalıştı, ama düşmedim. Bu Londra'da oldu. Sonra Harvard'da komik şeyler yapan bir adam olduğunu ağzından aldım. Bay Eliot bir-iki yıl sonra ortaya çıktı.

Hayır, 1900'lerde Carman ve Hovey, Carwine ve Vance Cheney vardı diyebilirim. O zamanki izlenim Amerikan malzemesinin hiçbir şekilde İngiliz'inki *kadar* iyi olmadığı yönündeydi. Ayrıca İngiliz malzemelerinin Mosher'den korsan baskıları vardı. Hayır, Londra'ya gittim çünkü Yeats'in herkesten daha çok şiir bilgisine sahip olduğunu düşünüyordum. Londra'daki hayatımı gündüzleri Ford'u, akşamları da Yeats'i görmeye gitmek üzerine kurmuştum. Birine öbüründen söz edince daima bir tartışma çıkardı. Bu alıştırma oluyordu. Yeats'le çalışmaya gittim ve Ford'un ona katılmadığını öğrendim. Ben de yirmi yıl boyunca *onlara* katılmadım.

1942'de Eliot'la karşılıklı itirazlarınız olduğunu söyleyerek birbirinize katılmadığınızı yazmışsınız. Eliot'la birbirinizden ne zaman uzaklaştığınızı merak ediyorum.

Oo, Eliot'la başından beri uzaktık birbirimize. Entelektüel arkadaşlığın eğlenceli yanı, şu veya bu konuda ayrışmak, birkaç konuda ise hemfikir olmaktır. Eliot bütün hayatı boyunca Hıristiyan sabrına ve hoşgörüsüne falan sahip biri olarak, çok da çalıştığı için beni çok zahmetli bulmuş olabilir. Tanıştığımız ilk günden beri bazı konularda birbirimize katılmadığımız oldu. Birkaç şey konusunda hemfikir de olduk ve herhalde ikimiz de o veya bu konuda haklı olmuşuzdur.

Peki, şiirsel ve entelektüel manada olduğundan çok daha uzak hissettiğiniz bir an oldu mu?

Bir kere Hıristiyanlıkla Konfüçyüsçülük ilişkisinde başlı başına bir sorun var, ayrıca Hıristiyanlığın farklı dalları konusunda başlı başına bir sorun var. Ortodoksluk mücadelesi de söz konusu –Eliot Kilise'yi savunuyor, ben belirli ilahiyatçılardan dem vuruyorum. Bir bakıma Eliot'ın merakı daha az sayıda sorun üzerinde yoğunlaşmış gibi görünüyordu. Bunu söylemek bile aşırıya kaçıyor. Deneysel neslin gerçek manzarası tamamen özel inanca ilişkin bir meseledir.

Şair olarak ana fikirlerinizle ilgisi olmayan teknik anlamda bir ayrışma yaşadığınızı düşünüyor musunuz?

Korkarım ayrışma ilk başta ana fikirdeki bir farklılıktı. Onun hiç şüphesiz doğal bir dili var. Oyunlardaki dile, bana öyle geliyor ki, çok büyük bir katkısı oldu. Günümüze kadar ulaşan ortamla ve anlayış seviyesiyle bağlantı kurabiliyor.

Bu bana sizin yazdığınız iki operayı hatırlattı –*Villon* ve *Cavalcanti*. Müzik besteleme noktasına nasıl geldiniz?

Sözü melodiyle buluşturmak istedim. Güzel şiirlerin *söylenmesini* istedim, zira İngiliz opera güftesi tatmin edici değildi. *Villon* ve *Cavalcanti*'nin metinlerindeki nitelikle salt şarkı sözünden daha kapsamlı bir şey elde etmek istedim. Hepsi bu.

Sanırım sözlerin söylenmesine karşı ilginiz özellikle Provence çalışmanız sayesinde canlandı. Provençal şiiri keşfinizin en önemli çıkışınız olduğunu mu hissediyorsunuz? Yoksa Fenollosa yazmaları daha mı önemli?

Provençal çok erken bir ilgiyle başladı, yani aslında bir keşif değildi. Fenollosa ise bir talih kuşuydu; kendi cahilliğimle mücadele etmeme vesile oldu. Fenollosa'nın notlarının dâhili bilgisine ve beş yaşındaki bir çocuğun cehaletine sahiptim.

Nasıl oldu da Bayan Fenollosa sizi buluverdi?

Şöyle oldu, onunla Sarojini Naidu'da tanıştım, Fenollosa'nın bütün profesörlere ve akademisyenlere karşı olduğunu söyledi, benim yaptığım bazı işleri de görmüştü ve bana o notları Ernest'in istediği gibi bitirebilecek tek kişi olduğumu söyledi. Fenollosa yapılması gerekeni gördü, fakat bitirmeye vakit bulamadı.

İzninizle konuyu biraz değiştireceğim ve size edebî sorular yerine biyografik sorular soracağım. Sizin 1885'te Idaho, Hailey'de doğduğunuzu okudum. O zamanlar oralarda yaşamak oldukça zor olmuştur sanıyorum?

On sekiz aylıkken oradan ayrıldım, bu yüzden zorluğunu hatırlamıyorum.

Hailey'de büyümediniz mi?

Hailey'de büyümedim.

Siz doğduğunuzda aileniz orada ne yapıyordu?

Babam Tapu Dairesi açmıştı orada. Ben Philadelphia'da büyüdüm. Philadelphia'nın banliyölerinde.

Öyleyse Batı'dan gelen vahşi yerli...?

Batı'dan gelen vahşi yerli uydurmaydı; darphanenin yardımcı denetleyicisi sınırın en dikkate değer haydutlarından biri değildi.

Dedenizin demiryolu inşa ettiği *doğru* sanırım. Bunun hikâyesi nedir?

Demiryolunu Chippewa Falls'a getirdi, ama insanlar ona karşı cephe oldular ve ray satın almasına izin vermediler. *Kantolar*'da var bu. New York Eyaleti'nin kuzeyine gitti, orada terk edil-

miş bir yol üzerinde birtakım raylar buldu, onları satın alıp taşıttırdı ve oduncularla arasındaki krediden yararlanıp demiryolunun Chippewa Falls'a gitmesini sağladı. İnsanın evde öğrendiği şeyler okulda öğrendikleri gibi değildir.

Madenî paraya karşı özel ilginiz babanızın darphanedeki işiyle mi başladı?

Bunu uzun süre devam ettirebilirsiniz. Devlet daireleri o zamanlar bu kadar resmî değildi; gerçi başka çocukları da ziyaretçi olarak içeri alıyorlar mıydı bilmiyorum. Artık ziyaretçiler cam tünellerden geçip her şeyi belli bir mesafeden görüyor, fakat o zamanlar döküm odalarına girip altının kaba dökülüşünü seyredebiliyordunuz. Size koca bir çanta altın veriyorlar ve götürebilirseniz sizin olsun diyorlardı. Ama taşıyamıyordunuz.

Demokratlar nihayet tekrar başa gelince tüm gümüş dolarları tekrar saydılar; tam dört milyon gümüş dolar. Tüm çantalar bu devasa mahzenlerde çürümüştü, kömür küreklerinden daha büyük küreklerle onları sayma makinasına atıyorlardı. Madenî paraların çerçöp gibi küreklendiği bu görüntü –bu adamlar bellerine kadar çıplak bir şekilde onları kürekle gaz alevine atıyorlardı– insanın hayal gücünü tetikliyor.

Sonra bir de madenî para yapmanın tekniği var. Öncelikle, gümüşün test edilmesi, altının test edilmesinden çok daha zorlayıcıdır. Altın basittir. Tartılır, sonra rafine edilir ve tekrar tartılır. Cevherin derecesini farklı ağırlıklardan anlayabilirsiniz. Fakat gümüş testi bir bulutlaşma çözeltisidir; bulutun kalınlığını ölçmede gözün keskinliği kritik anlamda estetik bir algı ihtiva eder. Metalin ayarı fikrinden hoşlanıyorum, sözlü tezahürleri test etme alışkanlığıyla benzerlik gösteriyor. Anlayacağınız, o sıra sahte altın külçeler ve altın sanılan demir pirit numuneleri babamın ofisine getirilmişti. Sahte bir altın

külçe getiren son adam hakkında söylenenleri duydun, meğer ahmak altınıymış.

Para reformunu, iyi hükümetin anahtarı olarak gördüğünüzü biliyorum. Estetik sorunlardan devlet sorunlarına hangi süreçte geçiş yaptığınızı merak ediyorum. Birçok arkadaşınızın katlolmasına sebep olan Büyük Savaş mı etkili oldu bu geçişe?

Büyük Savaş sürpriz oldu, hayatlarında hiçbir şey yapmamış İngilizlerin kendilerini toplayıp savaştıklarını görmek oldukça etkileyiciydi. Fakat savaş biter bitmez ölüye döndüler ve sonraki yirmi yıl boyunca İkinci Savaş çıkmasın diye uğraştılar. Hükümet çalışmalarımın hangi noktada başladığını tam olarak söyleyemem. Sanırım Yeni Çağ düzeni bana savaşın ayrı bir şey değil de sistemin bir parçası olduğunu gösterdi; bir savaşın ardından öbürü geliyordu.

Yazılarınızda edebiyat ile siyaset arasında kurduğunuz bir bağ özellikle dikkatimi çekti. *ABC of Reading*'te diyorsunuz ki iyi yazarlar dili etkili bir şekilde muhafaza edenlerdir, onların işlevi budur. Bu işlevi partiden ayırıyorsunuz. Yanlış bir partinin adamı dili etkili kullanabilir mi?

Evet. Bütün sorun o zaten! Bir silah iyiyse iyidir, kimin sıktığının önemi yok.

Düzenli olan bir enstrüman düzensizlik yaratmak için kullanılabilir mi? Örneğin iyi bir dil, kötü hükümeti ilerletmek için kullanılır mı? Kötü hükümet kötü dil oluşturmaz mı?

Evet, ama kötü dil kötü hükümet çıkarmaya *mahkûmdur*; oysa iyi dil kötü hükümet çıkarmaya mahkûm değildir. Bu

da yine açıkça Konfüçyüs'le ilgili: Eğer emirler net değilse gerçekleştirilemezler. Lloyd George yasaları tam bir rezaletti, avukatlar ne kastettiklerini hiç bilmiyordu. Talleyrand da bir konferansla öteki arasındaki sözlerin anlamını değiştirdiklerini açıkça söyledi. İletişim yolları bozulup duruyor ve şu an acısını çektiğimiz şey tam da bu. Sebebe bağlanmaksızın bilinçaltımızda çalışmaya katlanıyoruz. Bir marka ismini müzik eşliğinde birkaç kez söylüyorlar, sonra isim olmadan müziği çalıp duruyorlar ve müzik size ismi veriyor. *Saldırı* diye düşünüyorum. Düşünceleri gizleme ve tüm can alıcı direkt cevapları saklama amaçlı dil kullanımından çok çekiyoruz. Tam bir propaganda kullanımı var, hitap dili, salt gizlemek ve yanlış yönlendirmek için.

Cehalet, masumiyet ve hilekârlık nerede başlıyor?

Bir doğal cehalet, bir de yapay cehalet var. Bulunduğumuz zamanda yapay cehaletin yüzde seksen beş civarında olduğunu söylemeliyim.

Ne tür bir adım atmayı umabilirsiniz?

Beyin yıkamaya karşı tek zafer şansı, her insanın fikirlerinin birer birer değerlendirilmesi hakkıdır. Bu kalıp sözlere sahip oldukça ve bir söz yirmi beş kişi tarafından yirmi beş farklı şekilde tekrarlandıkça netliğe ulaşamazsınız. Eğer geriye akıllı kimse kalacaksa, verilmesi gereken ilk mücadele budur gibi geliyor bana.

Birey ruhunun yaşamasına izin verilip verilmeyeceği konusu şüpheli. Şimdi de içinde Konfüçyüs'ten başka her şey olan

bir Budist akımımız oldu. Hükümsüzlük ve ayrışmayla ilgili bir Hint Çemberi.

Birçok sırra karşı koyuyoruz. Bir de hayırseverliğin işlevini yitirdiği noktada hayırseverlik sorunsalı var. Eliot diyor ki, sistemlerin çok mükemmel olacağı bir dünya hayaliyle vakit geçiriyorlar, böylece kimse iyi olmak zorunda kalmayacak. Eliot'ın o makalesinde kaçınılmaz birçok soru soruluyor, bunlardan biri de mesela Danteci değer ölçüsünde ya da Chaucerci değer ölçüsünde bir değişikliğe gidilmesi gerekir mi sorusuydu. Eğer öyleyse, ne kadar? Hürmeti kaybeden insanlar çok şey kaybeder. Tiffany Thayer'le ayrıldığım nokta buydu. Tüm bu büyük sözler klişeye düşüyor.

Bir de dağılım sırrı var, birbirlerini büyük olasılıkla anlayan insanların coğrafi olarak dağılmış olması gerçeği. Frost'un yaptığı gibi ortamına uyan bir adam, mutlu bir adam addedilmelidir.

Ah, Mavrocordato ne şanslı bir adam! Diğer bilginlerle iletişim kuruyor ki gerektiğinde bir noktayı teyit edebilsin. Şu an benim için teyit istediğim belli noktalarda Venedik'te Dazzi adında bir adam var, ona yazıyorum o da bir cevap buluyor, şu düzmece Constantine Bağışı konusu olabilir mesela. Fakat aslında fikirleri ya da verileri *contrôl*[10] eden başka insanların bulunduğu üniversitenin doğasında olması gereken avantajlar çok iyiydi. Onlardan mahrum olmak sıkıtılı bir durum. Tabii ki bir Amerikan fakülte üyesinin, aynı fakültenin aynı bölümünden ya da dışarıdan zekâsına saygı duyacağı veya kendisiyle ciddi meseleler tartışacağı bir başka üye hakkında konuşmasını sağlamak için on yıldan beri uğraşıyorum. Bir

10 Pound, "teyit etmek, bir bilgiyi kontrol etmek" manasına gelen Fransızca contrôler kelimesini kullandığını ima ediyor. (ç.n.)

keresinde beyefendi başka biri fakülteden ayrıldı diye pişman olmuştu.

Benim için hayati öneme sahip sorulara, doğru düzgün cevaplar almayı pek başaramıyorum insanlardan. Bu belki de benim soruyu çerçevelediğim sertlikten ve belirsizlikten kaynaklanıyordur. Sık sık düşünüyorum da belirsizlik dedikleri şey dildeki belirsizlik değil aslında, diğer insanların bir şeyi *neden* söylediğinizi anlayamamasıdır. Mesela, Endymion'daki saldırı karmaşıktı, çünkü Gifford ve şirket Keats'in bunu neden yaptığını göremiyordu.

Bir diğer çaba da tekdüzeliğe doğru giden bu berbat girdap, bu korkunç çığda belirli bir kültürün belirli ve yerel karakterinin değerini koruma mücadelesidir. Bütün savaş, birey ruhunun korunması uğruna veriliyor. Düşman ise tarihin yok oluşu; bize karşı sersemletici bir propaganda ve beyin yıkama, lüks ve şiddet. Altmış yıl önce şiir fakir insanın sanatıydı: Vahşi hayatın kenarındaki bir adamdı bu, ya da cebinde bir Yunan metniyle dolaşan Frémont. En iyisini isteyen adam onu yalnız bir çiftlikte bulabilirdi. Sonra sinema çıktı, şimdi de televizyon.

Herkesin hafızasında yer etmiş siyasi bir hareketiniz var: Savaş esnasında İtalya'dan yaptığınız yayınlar. Bu konuşmaları yaparken Amerikan kanunlarını çiğnediğinizin bilincinde miydiniz?

Hayır, çok şaşırdım. Bana verilmiş bir söz vardı. Haftada iki kere mikrofon özgürlüğüne sahip oluyordum. "Amerikan vatandaşı olarak görevine ve vicdanına aykırı hiçbir şey söylenmesi istenmeyecektir," ifadesi onu kapsıyor sanıyordum.

Vatana ihanet kanununda "düşmana yardım ve yataklık yapmaktan" bahsedilmiyor mu? Ve savaşta bulunduğumuz ülke düşmanımız değil mi?

Anayasal bir mesele için savaştığımı düşünüyordum. Demek istediğim, tamamen delirmiş olabilirim, ama bunun vatan hainliği olmadığını hissediyordum kesinlikle.

Wodehouse canlı yayına çıktı ve İngilizler ona yapmamasını söyledi. Bana kimse yapmamamı söylemedi. Çöküşe kadar radyoda konuşanların yargılanacağı hiçbir duyuru olmadı.

Yıllarca savaşı önlemek için çalıştıktan sonra İtalya'yla Amerika'nın ahmakça savaşa girdiğini görmek! Birliklere ayaklanmalarını kesinlikle söylemiyordum. Anayasal hükümetin bir iç meselesiyle savaştığımı düşünüyordum. Herhangi biri, herhangi bir kişi ırk, inanç ya da renk konusunda benden kötü bir şekilde etkilendiğini söyleyebilirse ortaya çıksın ve durumu detaylıca anlatsın. *Guide to Kulchur* kitabım Basil Bunting ve Louis Zukofsky'ye ithaf edilmişti, biri Protestan biri Yahudi.

Rusların Berlin'de olması gerekip gerekmediği konusunda ne düşünürsünüz bilmem. İyi bir şey yapıyor muydum, yapmıyor muydum ya da zarar mı veriyordum, onu da bilemem. Muhtemelen taraf dışıydım. Fakat Boston'daki yönetim, vatan hainliği maksadı yoksa vatan hainliği olmaz yönündeydi.

Haklı olduğum konu kişilik haklarının korunmasıydı. Bir yönetici ya da herhangi bir mevki yasal güçlerini aştığı zaman kimse itiraz etmezse tüm özgürlüğünüzü kaybedersiniz. Zulme karşı koyma yöntemim otuz yılı aşkın bir süredir yanlıştı; İkinci Dünya Savaşı'yla özellikle bir ilgisi yoktu. Eğer birey bazı temel gerçeklerin farkına varırsa veya uygulanmakta olan sistemdeki bazı hataları görürse kendisi de o kadar uç hatalar işler ki derdini anlatamadan yıpranıp gider.

Dünya yirmi yılda histeri yığınına döndü –üçüncü bir savaş endişesi, bürokratik zulüm ve karton kalıplardan gelen histeriler. 1900'dekine nazaran uğradığımız muazzam ve yadsınamaz özgürlük kaybı inkâr edilemez. Zulmün etkinliğinin hızlandığını görüyoruz. Bu, insanın endişelenip durması için yeterli. Savaşlar borçlanmak için yapılır. Sanırım uzay uydularında ve diğer borçlanma yollarında muhtemel bir düşüş var.

Amerikalılar tarafından yakalandığınızda mahkûm edilmeyi bekliyor muydunuz? Ya da asılmayı?

İlk başta bir yerde bir çark dişlisi kaybetmenin kafa karışıklığını yaşadım. Teslim olup öğrendiklerim hakkında sorguya çekilmeyi bekliyordum. Öyle yaptım ama öyle olmadı. Canlı yayın boyunca birkaç defa kendimi kontrol edip belli şeyleri yapmamın ya da yabancı bir ülkenin hizmetine girmemin kendi elimde olmadığını teyit ettim. Ah, insanın gasplara karşı, Amerika'yı içine sokmak için savaşı başlatan adamlara karşı mücadele edebileceğini düşünmesi bir paranoyaydı. Yine de yanlış olan bir şeye itaat etme fikrinden nefret ediyorum.

Daha sonra Chiavari'deki avluya sürüklendim. İnsanları vuruyorlardı, o an orada işimin bittiğini düşündüm. Sonra neyse ki bir adam geldi ve Amerikalılara teslim edilmek istemediğim takdirde beni onlara teslim etmeyeceğine yemin etti.

1942'de Amerika için savaş başladığında anladığım kadarıyla İtalya'dan ayrılıp ABD'ye geri gelmeye çalıştınız. Reddedilme koşulları nelerdi?

O koşullar söylentiden ibaretti. Dikkate değer bu dönem hakkında kafam biraz dumanlı, ama sanıyorum ki... biliyorum ki Lizbon'a kadar gitme ve savaşın geri kalan kısmında orada hapsolma olasılığım vardı.

O dönemde neden ABD'ye geri dönmek istediniz?

Seçimlerde, seçimden önce geri dönmek istedim.

Seçimler 1940'taydı, öyle değil mi?

1940, doğrudur. Ne olduğunu gerçekten hatırlamıyorum. Annemle babam seyahat edemeyecek kadar yaşlıydı. Rapallo'da kalmak zorunda kalacaklardı. Babam orada emekli maaşıyla emekli oldu.

İtalya'daki savaş yıllarınızda şiir yazdınız mı? *Pisan Kantoları* yakalandığınızda yazılmıştı. O yıllarda neler yazdınız?

Argümanlar, argümanlar, argümanlar. Ha, biraz da Konfüçyüs çevirisi yaptım.

Yakalandıktan sonra tekrar şiir yazmaya başlamanız nasıldı? Savaş boyunca hiç kanto yazmadınız, değil mi?

Bir bakalım... Adams işleri savaş sona ermeden hemen önce ortaya çıktı. Hayır. *Oro e Lavoro* vardı. Ekonomiyle ilgili İtalyanca bir şeyler yazıyordum.

Yakalanışınızdan beri *Kantolar*'dan üç seri yayımladınız, geçenlerde de *Thrones*. Sona yaklaşmış olmalısınız. Geri kalan *Kantolar*'da ne yapacağınızı söyleyebilir misiniz?

Tüm yüzeysel göstergeler kıyameti yazmanız gerektiğini vurgularken cenneti yazmak zordur. Cehennemde ya da Araf'ta bile yaşayacak insan bulmak çok daha kolay. Zihnin en üst düzeyinin kaydını tutmaya çalışıyorum. Konfüçyüs yerine Agassiz'i en tepeye koysam belki daha iyi yapmış olurdum.

Az çok tıkanıp kaldınız mı?

Pekâlâ, tıkandım. Asıl soru şu, "Öldüm mü?" Sayın A.B.C. bunu isterdi belki de. Arıza yapacak olursam geçici olarak şunları yapmam lazım: Belirsizlikleri açıklığa kavuşturmalıyım, daha net ve kesin fikirler ya da çözümlemeler oluşturmalıyım. Gaddarlığın yükselişine karşı savaşacak sözlü bir formül bulmalıyım –düzen ilkesi, bölünmüş atoma karşı. Tımarhanede bir adam vardı bu arada, atomun hiçbir zaman bölünmediğinde ısrar ediyordu.

Destan, içinde tarih olan şiirdir. Modern akıl düzensiz çekimli ögeler içerir. Geçmiş destanlar, cevapların hepsi ya da büyük bir kısmı en azından yazarla okur ya da büyük bir okur kitlesi arasında kabul edilince başarılı oldu. Bu yüzden deneysellik çağındaki çaba ihtiyatsızdır. Şu hikâyeyi biliyor musunuz:

"Ne çiziyorsun Johnny?"

"Tanrı'yı."

"Ama Tanrı'nın neye benzediğini kimse bilmiyor ki."

"İşim bitince öğrenecekler!"

Bu özgüven artık mevcut değil.

Destansı konular var. Kişilik hakları için mücadele etmek destansı bir konu; art arda Atina'daki jürili yargılamadan Anselm'e karşı William Rufus'a, Becket'in öldürülmesine ve kolaya, John Adams'a kadar.

Sonra mücadele bir engele karşı ortaya çıkıyor. Egemenliğin doğası destansı bir meseledir, tabii koşullara göre belirsizleşebilir. Bunların bazıları takip edilip işaretlenebilir, haliyle şekle girmeleri için yoğunlaştırılmaları gerekir. Bireyin doğası, çağdaş bilincin düzensiz çekimli içeriği. Bilinçaltına karşı aydınlık mücadelesi; belirsizlik ve gölgeleme ister. Çağdaş yazıların çoğu meselenin zahmetli yerlerini göz ardı ediyor.

Avrupa'nın ve medeniyetin cehenneme doğru gidişatına dayanabilmek için yazıyorum. Eğer ben "bir fikir yüzünden çarmıha geriliyorsam" –etrafında karmaşıklığımın biriktiği anlaşılır fikirden bahsediyorum– bu muhtemelen Avrupa kültürünün ayakta kalması gerektiği fikridir ve en iyi nitelikleri hangi evrensellik içinde, hangi kültürlerle olacaksa onlarla ayakta kalmalıdır. Terör ve lüks propagandasına karşı güzel bir cevabınız var mı? Şahsen belli malzemeler üzerinde çalışarak kaynak temelleri ve eksenleri oluşturmaya odaklandım. Anlaşılacak bir şekilde yazarsak, doğru olanı elden bırakmaksızın daima düzeltme problemi vardır. Karşı koymak için noktalı yeri imzalamama mücadelesi var.

Kantolar'ın artık ayrı bölümlerinin olması –son üç bölüm ayrı isimler altında belirdi– belli bölümlerde belli sorunlara değindiğiniz anlamına mı geliyor?

Hayır. *Rock Drill* belli bir ana tez elde etmek için gerekli direnci ima etmeyi amaçlıyordu –çekiçleme. *İlahi Komedya*'nın üçlü ayrımını takip etmiyordum tam olarak. Deneysel bir çağda insan Danteci bir düzen izleyemez. Benim yaptığım ayrım duygularına esir olmuş acı çeken insanlarla ilahi vizyonun bir kısmına sahip olanlar arasındaydı. Dante'nin *Cennet*'indeki tahtlar, iyi devletten sorumlu olan insanların ruhları içindi. *Kantolar*'daki tahtlar ise egoizmden kurtulma ve dünyada mümkün ya da en azından makul olabilecek bir düzen tanımı oluşturma girişimidir. İnsani meselelerde işliyor gibi görünen düşük sebep yüzdesinde takılıp kaldım şahsen. *Tahtlar* insanların kendi davranışlarından çok daha fazlasından sorumlu olduğu bir akıl seviyesiyle ilgileniyor.

Artık sonlara yaklaştığınıza göre, bitirdikten sonra *Kantolar*'ı tekrar gözden geçirmeyi düşünüyor musunuz?

Bilmiyorum. Detaylandırılması, netleştirilmesi gerekiyor; ama görünürde kapsamlı bir revizyon var mı, bilmiyorum. Şu aşamada metnin çok muğlak olduğu su götürmez, fakat umarım *Cennet*'teki yükselme düzeni daha iyi bir anlaşılırlığa doğru olacaktır. Elbette sinsice içeri sızan hatalar yüzünden düzeltilmiş bir baskısı da olmalıdır.

Müsaadenizle konuyu tekrar değiştireyim. St. Elizabeth'te geçirdiğiniz onca yıldan sonra ziyaretçilerinizden bir çağdaş Amerika hissi aldınız mı?

Ziyaretçilerle ilgili sıkıntı şu ki yeteri kadar muhalefet göremiyorsunuz. Yeterli iletişime sahip olamamanın giderek artan yalnızlığından muzdaribim –on beş yıl boyunca insanlardan çok fikirlerle yaşadım.

ABD'ye dönmekle ilgili bir planınız var mı? Gitmek istiyor musunuz?

Şüphesiz ki istiyorum. Fakat artık orada olmayan bir Amerika nostaljisinden midir, bilmiyorum. İşte bu soyut bir Adams-Jefferson-Adams-Jackson Amerikası ile gerçekte neler olduğu arasındaki farktır. Amerika'da yaşamaktan çok hoşlanmamı gerektirecek bazı anlarım olduğu kesin. Genel arzuya karşı bazı katı zorluklar da var. Richmond çok güzel bir şehir, fakat araba kullanmıyorsanız orada yaşayamazsınız. ABD'de en azından yılda bir-iki ayımı geçirmek isterim.

Geçen gün, yaşlandıkça kendinizi hep daha Amerikan hissettiğinizi söylemiştiniz. Nasıl oluyor bu?

Oluyor. Egzotiklik altyapı oluşturmak için gerekliydi. İnsan taşınır ve büyür, sonra çekilip taşınmadan önceki yerine götürülür ama artık orası yoktur. Bağlantıları orada değildir ve sanırım insan organik doğasına dönünce onu şefkatli bulur. Andy White'ın hatıralarını hiç okudunuz mu? Kendisi Cornell Üniversitesi'ni kuran kişidir. O zamanlar, 1900'lerdeki düşüşten önce, Amerika'daki bütün iyi şeylerin işlevini sürdüreceğinin düşünüldüğü coşkulu dönemdi. White bir tarafta Buchanan'a kadar geri giden tarihsel bir dönemi ele alıyor. Rusya büyükelçisi olmakla Cornell'in başı olmak arasında gidip gelmişti.

İtalya'ya dönüşünüz bir hayal kırıklığı mı oldu öyleyse?

Hiç şüphesiz. Avrupa tam bir şoktu. Artık kendinizi bir şeyin merkezinde hissetmemenin şoku muhtemelen bunun bir parçasıdır. Bir de anlayışsızlık var, Avrupa'nın organik Amerika'yı anlayamaması. Bir Amerikalı olarak anlaşılmak umuduyla Avrupalılara söyleyemeyeceğim birçok şey var. Birisi bana Avrupa trajedisini yaşayan son Amerikalı olduğumu söylemişti.

Not: Bay Pound'un sağlık durumu nedeniyle bu röportajın düzeltme okumasını bitirmesi mümkün olmamıştır. Metin eksiksizdir, fakat daha elverişli koşullarda Bay Pound'un değişiklik yapabileceği detaylar içeriyor olabilir.

PAUL AUSTER

Paul Auster günümüzde daha çok romancı olarak tanınıyor; fakat kendisi yazı hayatına şair, çevirmen ve deneme yazarı olarak başladı. 1970'lerde yarım düzine kadar şiir derlemesi yayımladı; *New York Review of Books*, *Harper's*, *Parnassus* ve benzeri dergilere yazılar yazdı; daha sonra *The Random House Book of Twentieth Century French Poetry* antolojisi üzerinde çalışmaya başladı; o da 1982'de yayımlandı; aynı yıl kitap uzunluğundaki ilk eseri olan *Yalnızlığın Keşfi* ortaya çıktı.

Auster ilk yıllarını *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (1997) kitabında yazmıştır. Altmışların sonlarında Columbia Üniversitesi'nde okudu, ardından birkaç ay boyunca bir petrol işletmesinde çalıştıktan sonra Fransa'ya gidip üç buçuk yıl kadar çevirmenlik, özel ders öğretmenliği, hayalet yazarlık, *New York Times* için gece santral operatörlüğü ve çiftlik evi bakıcılığı yaparak geçimini sağladı, 1974'te de New York'a geri döndü.

Auster'ın 1981 ile 1984 yılları arasında *New York Üçlemesi* adı altında yazdığı *Cam Kent* (1985), *Hayaletler* (1986) ve *Kilitli Oda* (1986) kitapları on yedi yayıncıdan ret cevabı aldıktan sonra Los Angeles'taki Sun and Moon Yayınları tarafından kabul edildi. Bu kitapların yayınlanmasıyla Auster günümüzün en önemli yazarları arasındaki yerini almış oldu. Ardından sekiz kitap daha geldi ki bunlar arasında *Ay Sarayı* (1989), *Leviathan* (1992), *Yanılsamalar Kitabı* (2002) ve bu yılın sonunda yayınlanacak olan *Kehanet Gecesi* de bulunmaktadır.

Sonraki kitapları arasında *Babamın Tanrı Olduğunu Sandım ve Diğer Gerçek Hikâyeler* (2001) ile *Kırmızı Defter: Gerçek Hikâyeler* (2002) seçkileri de yer alıyor. Ayrıca üç tane de senaryosu var. Bunlardan *Smoke* (1995) filmiyle Independent Spirit ödülü kazandı, *Blue in the Face* (1995) filmini Wayne Wnag ile birlikte yönetti ve *Lulu on the Bridge* (1998) filmini de tek başına yönetti. Auster 1991 yılında Fransız hükümeti tarafından Sanat ve Edebiyat Şövalyesi nişanına layık görüldü (1997 yılında da subay rütbesine yükseldi).

Aşağıdaki konuşma geçtiğimiz sonbaharda New York City'deki 92. Cadde'de yer alan Unterberg Şiir Merkezi'nde canlı bir röportajla başladı. Röportaj bu yaz bir akşamüstü Auster'ın yazar olan eşi Siri Hustvedt'le birlikte yaşadığı Brooklyn'deki evinde tamamlandı. Evin salonu Auster'ın arkadaşları olan Sam Messer, David Reed, Jean-Paul Riopelle ve Norman Bluhm tarafından yapılan tablolarla dekore edilmişti. Holde ise aile fotoğraflarından oluşan bir koleksiyon vardı. Zemin katındaki ofisinin duvarları kitap raflarıyla kaplıydı. Ve tabii ki masasının üstünde o meşhur daktilo duruyordu.



Paul Auster'ın *Kehanet Gecesi* kitabından bir müsvedde sayfa.

İsterseniz önce çalışma şeklinizle başlayalım. Nasıl yazıyorsunuz?

Her zaman elle yazmışımdır. Çoğunlukla dolmakalemle yazarım ama bazen kurşun kalemle de yazdığım olur –özellikle de düzeltmeleri yaparken. Eğer direkt olarak daktiloyla ya da bilgisayarla yazabilseydim öyle yapardım. Fakat klavyeler hep gözümü korkutmuştur. Parmaklarım o pozisyondayken doğru düzgün düşünemiyorum. Kalem çok daha orijinal bir alet. Kelimelerin vücudunuzdan çıkıp geldiğini hissediyor ve onları sayfaya kazıyorsunuz. Yazmak benim için eskiden beri dokunsal bir niteliğe sahip. Fiziksel bir tecrübe yani.

Üstelik defterlere yazıyorsunuz. Küçük not defterlerine ya da müsvedde kâğıtlara değil.

Evet, her zaman defterlere yazarım. Ayrıca özel bir defter fetişim de var –şu kadril çizgili, mini kareli olanlar. Defterleri kelimelerin evi olarak görüyorum, düşünmek ve kendini irdelemek için gizli bir mekân gibi. Ben sadece yazmanın sonuçlarıyla değil, bizzat yazma süreciyle, yani kelimeleri sayfaya dökme eylemiyle de ilgileniyorum. Neden diye sormayın. Kendimden yana eski bir kafa karışıklığından, romanın doğasıyla ilgili bir cahillikten olabilir. Genç bir adamken kendime hep şunu sorardım: "Kelimeler nereden geliyor? Bunu kim söylüyor?" Geleneksel romandaki üçüncü şahıs

anlatımı tuhaf bir yol. Ona alıştık artık, kabullendik, sorgulamıyoruz. Fakat durup bir düşündüğün zaman bu anlatımda bedenden bağımsız, ürpertici bir hal var. Nereden geldiği belli olmayan bir şey bu ve beni rahatsız ediyor. Şahsen ben, kendisine geri dönen, sizi dünyaya götürdüğünde bile kendi içine çeken kitapları sevmişimdir hep. Metnin kahraman olduğu kitaplar yani bir nevi. *Uğultulu Tepeler* bu tarz bir roman. *Kızıl Damga* da aynı şekilde. Kurgusal bir çerçevede yazılmışlar elbette, ancak benim için diğer romanların sahip olmadığı bir oturmuşluk ve sahicilik katıyorlar hikâyeye. Eseri bir aldatmaca olarak gösteriyorlar –ki daha geleneksel anlatı şekilleri bunu yapmaz– siz işin "gerçek dışılığını" kabullenince ise bu durum çelişkili bir biçimde hikâyenin doğruluğunu daha da güçlendiriyor. Kelimeler görünmez bir tanrı-yazar tarafından taşlara yazılmıyor. Bilakis kanlı canlı insanların gayretlerini temsil ediyorlar ve bu çok çetin bir şey. Okur da bir noktada hikâyenin gelişimine katkıda bulunur, bağımsız bir gözlemci değildir sadece.

Peki ya meşhur Olympia daktilosu? O makine hakkında epey bir şey biliyoruz. Geçen sene ressam Sam Messer ile birlikte *Daktilomun Hikâyesi* adlı harikulade bir kitap yayımladınız.

O daktilo 1974'ten beri benimle –hayatımın yarısından çoğuna tekabül ediyor artık. Üniversitedeki bir arkadaşımdan ikinci el olarak almıştım, yani şu an kırk yaşında falan olmalı. Başka bir çağdan kalma eski bir eser sayılır, ama hâlâ iyi durumda. Hiç bozulmadı. Tek yapmam gereken şeritlerini arada bir değiştirmek, o kadar. Fakat gün gelecek de satın alacak hiç daktilo şeridi kalmayacak diye korkuyorum –o zaman ben de dijital dünyaya ayak uydurup yirmi birinci yüzyıla katılmak zorunda kalacağım.

Harika bir Paul Auster hikâyesi. Son daktilo şeridini almaya çıktığınız gün.

Bazı hazırlıklar yaptım. Stokları doldurdum. Sanırım odamda altmış-yetmiş tane daktilo şeridi var. Muhtemelen sonuna kadar bu daktiloyla idare ederim, ama zaman zaman fena halde kurtulasım da gelmiyor değil. Çok hantal ve zahmetli, fakat yine de beni tembellikten alıkoymuş oluyor.

Nasıl yani?

Yani işi bitirdikten sonra daktilo sayesinde bir kez daha üstünden geçiyorum. Bilgisayar olunca değişikliklerinizi ekranda yapıyorsunuz ve temiz kopyanın çıktısını alıyorsunuz. Daktiloda ise bir kez daha en baştan başlamadan temiz bir müsvedde elde edemezsiniz. İnanılmaz derecede bıktırıcı bir süreç. Kitabınızı bitirmişsiniz ve şimdi de zaten yazmış olduğunuz şeyin kopyasını çıkarmak gibi tamamen mekanik bir iş için haftalar harcamanız gerekiyor. Hem boynunuz hem de sırtınız için kötü bir durum ve günde yirmi-otuz sayfa bile yazsanız biten sayfalar dayanılmaz bir yavaşlıkla birikiyor. İşte genelde o zaman bilgisayara geçmiş olmayı diliyorum; fakat yine de ne zaman kitabın bu son safhasında kendimi zorlasam bunun aslında ne kadar gerekli olduğunu keşfetmiş oluyorum. Daktiloya geçmek kitabı yeni bir açıdan tecrübe etmemi sağlıyor, anlatının akışına dalmama ve bir bütün olarak nasıl işlediğini görmeme vesile oluyor. Buna "parmaklarımla okuma" diyorum. Parmaklarınızın, gözlerinizin hiç görmediği kaç hatayı bulabileceğine inanamazsınız. Tekrarlar, yapısal tuhaflıklar, tutarsız ritimler... Asla yanılmaz. Sanırım kitabı bitirince daktiloya geçmeye başlıyorum ve aslında daha çok iş olduğunu fark ediyorum.

Yazar olmak istediğinizi ilk ne zaman fark ettiniz?

Birinci ligde oynayan bir beyzbol oyuncusu olamayacağımı anladıktan bir yıl kadar sonra. On altı yaşıma kadar beyzbol muhtemelen hayatımdaki en önemli şeydi.

Ne kadar iyiydiniz?

Söylemesi zor. Eğer devam ettirseydim belki de alt liglere kadar çıkabilirdim. Ara sıra güç patlamalarıyla çok iyi vuruşlar yapabiliyordum, ama çok hızlı bir koşucu değildim. Genelde oynadığım yer olan üçüncü kısımda reflekslerim hızlı ve güçlüydü, fakat atışlarım savruk oluyordu.

Gizemli bir şekilde beyzbol benim için dünyaya açılan bir kapı oldu, bana kim olduğumu bulma fırsatı verdi. Küçük bir çocukken çok iyi değildim. Her türlü fiziksel hastalığım vardı ve dışarıda arkadaşlarımla koşup oynamaktan çok annemle doktor muayenelerinde vakit geçiriyordum. Dört-beş yaşına gelene kadar herhangi bir sporla uğraşacak kadar sağlıklı değildim. O yaşa gelinceyse kaybettiğim zamanı telafi etmek istercesine kendimi tutkuyla spora adadım. Beyzbol oynamak bana diğer insanlarla nasıl yaşayacağımı öğretti, eğer bir şeyi aklıma koyarsam onu gerçekten de başarabileceğimi anlamamı sağladı. Fakat benim bu küçük şahsi tecrübelerimin ötesinde oyunun kendi güzelliği de var. Adeta sonu gelmeyen bir keyif kaynağı.

Beyzboldan yazmaya geçmek sıra dışı bir dönüşüm. Zira yazmak gayet tek başına yapılan bir iş.

Beyzbolu ilkbahar ve yaz aylarında oynuyordum, ama bütün yıl boyunca kitap okuyordum. Daha gençlik yıllarımda okuma takıntım vardı ve yaşlandıkça bu daha da yoğunlaştı. Ergenliğinde açgözlü bir okur olmayan kimsenin yazar olabileceğini düşünemiyorum. Gerçek bir okur bilir ki kitaplar kendimize

açılan bir dünyadır ve bu dünya daha önce seyahat ettiğimiz dünyalardan çok daha zengin ve enteresandır. Sanırım genç erkek ve kadınları yazara dönüştüren şey bu –kitaplarda yaşarken keşfettiğiniz mutluluk. Henüz bir şeyler yazacak kadar uzun süre yaşayıp görmemişsinizdir fakat sonra bir an gelir ve yazmak için doğduğunuzu anlarsınız.

Peki ilk etkilendikleriniz? Lisedeyken okuduğunuz yazarlar kimlerdi?

Çoğunlukla Amerikalılar... olağan şüpheliler. Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Salinger. Gerçi üçüncü senemden sonra Avrupalıları keşfetmeye başladım –özellikle de Rusları ve Fransızları. Tolstoy, Dostoyevski, Turgenyev. Camus ve Gide. Ayrıca Joyce ve Mann. Özellikle de Joyce. On sekiz yaşındayken benim için herkesi aşmıştı.

Üzerinizdeki en büyük etkiyi o mu yarattı?

Bir süreliğine, evet. Fakat dönem dönem okuduğum her romancı gibi yazmaya çalıştığım olmuştur. Gençken sizi her şey etkiler ve her birkaç ayda bir fikirlerinizi değiştirmeye devam edersiniz. Yeni şapkalar deneyip durmak gibi. Henüz kendi tarzınız yoktur, dolayısıyla bilinçsiz bir şekilde hayran olduğunuz yazarları taklit edersiniz.

İçimde düzinelerce yazar var ama yazdığım şeylerin bir başkasının işi gibi göründüğünü ya da hissettirdiğini düşünmüyorum. Ben onların kitaplarını yazmıyorum. Kendi kitabımı yazıyorum.

Ayrıca Hawthorne'a karşı da eskiden beri süregelen bir ilginiz var, değil mi?

Geçmişteki tüm yazarlar içinden kendime en yakın hissettiğim, bana en derinden hitap eden yazar odur. Onun hayal

gücünde benimkiyle örtüşüyor gibi görünen bir şey var, bu yüzden sürekli ona geri dönüyorum ve ondan sürekli yeni şeyler öğreniyorum. Fikirlerden korkmayan bir yazardı, ayrıca uzman bir ruhbilimciydi, insan ruhunu en derinine kadar okuyabiliyordu. Onun romanları tamamen devrimseldi ve daha önce Amerika'da böyle bir şey görülmemişti. Hemingway'in tüm Amerikan edebiyatının *Huck Finn*'den geldiğini söylediğini biliyorum, fakat katılmıyorum. Her şey *Kızıl Damga*'yla başladı.

Ayrıca Hawthorne'un hikâyelerinden ve romanlarından da fazlası var. Ben onun defterlerine de aynı şekilde bağlıyım ki bence en güçlü, en dâhiyane yazılarının bir kısmı bu defterlerdedir. *Twenty Days*'in ayrı bir cilt halinde yayınlanmasına o yüzden bu kadar hevesliydim. Yıllarca *The American Notebooks*'un içinde yer aldı, ama bu yaklaşık doksan dolar tutan ve çok az insanın okumaya tenezzül ettiği akademik bir baskıydı. Mesela, 1851 yılında üç haftalığına beş yaşındaki oğluna baktığına dair tuttuğu günlük kendine has bir çalışmaydı. Onun ayrı bir yeri var; çok cezbedici, duygusuz tarzıyla oldukça komik, dolayısıyla bize Hawthorne hakkında tamamıyla yeni bir resim sunuyor. Çoğu insanın sandığı gibi kasvetli ve işkence görmüş bir figür değildi o. Ya da sadece öyle değildi. Sevecen bir baba ve kocaydı, iyi bir sigaradan ve bir-iki kadeh viskiden keyif alan bir adamdı; eğlenceliydi, cömertti, iyi kalpliydi. Fazlasıyla da utangaçtı, evet, ama dünyanın basit zevklerinden keyif alan biriydi.

Birçok farklı türde çalışmalarınız oldu. Bunlar arasında şiir ve romanın yanı sıra senaryo, otobiyografi, eleştiri ve çeviri de var. Tüm bunlar size çok farklı aktiviteler gibi geliyor mu yoksa bir şekilde hepsi birbirine bağlı mı?

Daha ziyade bağlılar, ama önemli farklılıkları da var. Ayrıca – bunun da dikkate alınması gerekir sanırım– zaman kavramıyla, yani benim sözde iç gelişimimle ilgili bir mesele bu. Yıllardır ne çeviri yaptım ne de eleştirel yazı yazdım. Bunlar beni gençken alıkoyan meşgalelerdi, kabaca gençlik yıllarımın sonundan yirmili yaşlarımın sonuna kadar olan dönemi kapsıyorlar. İkisi de diğer yazarları keşfetmek ve nasıl yazar olacağımı öğrenmekle ilgiliydi. Buna edebî çıraklığım da diyebilirsiniz. O zamandan beri de birkaç çeviri ve eleştiri denemem oldu, ama bahsetmeye değecek şeyler değil. Yazdığım son şiir de 1979 yılındaydı.

Ne oldu peki? Neden bıraktınız?

Duvara tosladım. On yıl boyunca enerjimin büyük bir kısmını şiir üzerinde yoğunlaştırmıştım ve sonra kendimi tükettiğimi, tıkandığımı fark ettim. Benim için karanlık bir dönemdi. Yazar olarak sonumun geldiğini düşünmüştüm.

Şair olarak öldünüz, fakat nihayetinde romancı olarak yeniden doğdunuz. Bu dönüşümün nasıl meydana geldiğini düşünüyorsunuz?

Sanırım artık umurumda olmadığını anladığım zaman, yani *edebiyat* yapma hevesim kalmadığı zaman oluverdi. Kulağa tuhaf geldiğini biliyorum, fakat o andan itibaren yazmak benim için farklı bir tecrübe haline geldi ve bir yıl kadar moral bozukluğuyla boğuştuktan sonra nihayet yeniden yazmaya başladığımda kelimeler düzyazı olarak çıkageldi. Önemli olan tek şey söylenmesi gereken şeyin söylenmesiydi. Önceden kurulu düzene aldırmadan, kulağa nasıl geldiği konusunda endişelenmeden... Bu dediğim yetmişlerin sonuydu ve o zamandan beri bu ruhla çalışıyorum.

İlk düzyazı kitabınız 1979-1981 arasında yazılan *Yalnızlığın Keşfi*'ydi. Kurgu olmayan bir kitaptı. Bundan sonra *New York Üçlemesi* diye bilinen *Cam Kent*, *Hayaletler* ve *Kilitli Oda* romanlarını yayımladınız. Bu iki türü yazmak arasındaki farkları ortaya dökebilir misiniz?

Aslında emek aynı. Cümleleri doğru kurma gerekliliği aynı. Fakat hayal gücüne dayalı bir kitap size kurgusal olmayan bir kitaptan çok daha fazla özgürlük ve manevra kabiliyeti veriyor. Öte yandan bu özgürlük çoğu zaman fazlasıyla korkutucu da olabilir. "Şimdi ne olacak? Yazacağım bir sonraki cümlenin beni uçurumun kenarına sürüklemeyeceği ne malum?" Otobiyografik bir eserde hikâyeyi baştan bilirsiniz ve öncelikli yükümlülüğünüz doğruyu söylemektir. Fakat bu işi hiç de kolaylaştırmaz. *Yalnızlığın Keşfi*'nin ilk bölümündeki epigrafi için Heraklitos'tan bir cümle kullandım –Guy Davenport'un alışılmışın dışında ama zarif çevirisiyle: "Gerçeği ararken beklenmediğe karşı hazırlıklı ol, çünkü bulması zor ve bulduğunda muammalıdır." Nihayetinde yazmak yazmaktır. *Yalnızlığın Keşfi* bir roman olmayabilir, ama bana kalırsa romanlarımda irdelediğim soruların aynılarıyla ilgileniyor. Bir bakıma, bütün eserlerimin temeli sayılır.

Peki ya senaryolarınız? Üç tane filmin yapımında katkınız var: *Smoke*, *Blue in the Face* ve *Lulu on the Bridge*. Senaryo yazarlığı roman yazarlığından nasıl ayrılıyor?

Her yönüyle ayrılıyor –tek bir mühim benzerlik dışında. İkisinde de bir hikâye anlatmaya çalışıyorsunuz. Fakat kullandığınız yöntemler birbirinden tamamen farklı. Romanlar anlatıdan ibaret; senaryolarsa tiyatroya benziyor ve tüm teatral yazılarda olduğu gibi hesaba katılan sözler sadece diyalog-

dakiler. Aslında benim romanlarımda genelde fazla diyalog olmaz, bu yüzden filmde çalışmak için yepyeni bir yazım tarzı öğrenmek zorunda kaldım ve kendime imgelerle düşünmeyi, sözleri yaşayan insanların ağzına yerleştirmeyi öğrettim.

Senaryo yazımı, roman yazımından daha kısıtlı bir uğraş. Kendine has güçleri ve zayıflıkları var, yapabileceği ve yapamayacağı şeyler var. Örneğin zaman meselesi kitaplarda ve filmlerde birbirinden ayrı işliyor. Bir romanda uzunca bir zaman dilimini tek bir cümleye sığdırabilirsiniz: "Yirmi yıl boyunca her sabah köşedeki gazete bayiine yürüdüm ve bir tane *The Daily Bugle* aldım." Bunu bir filmde yapmak mümkün değil. Adamın birinin bir gün bayiye yürüyüp gazete aldığını gösterebilirsiniz, ama bunu yirmi yıl boyunca her gün yapamazsınız. Filmler şimdiki zamanda gerçekleşir. Eskiye gidilen sahnelerde bile geçmiş daima şimdiki zamanın farklı bir şekilde canlanmış halidir.

Yalnızlığın Keşfi'nde hep hoşuma giden bir ifade var: "Bir bilgi çeşidi olarak anekdot." Bu, _Kırmızı Defter_'deki parçaların da temelinde yer alan esin kaynağıydı gibi geliyor bana.

Katılıyorum. Oradaki hikâyelere bir çeşit *ars poetica* olarak bakıyorum –fakat teorik ya da felsefi bir yükü olmadan. Hayatım boyunca bir sürü tuhaf şey oldu, başıma bir dolu beklenmedik ve umulmadık hadise geldi; artık gerçekliğin ne olduğunu bildiğimden emin değilim. Yapabildiğim tek şey gerçekliğin mekaniklerinden konuşmak, dünyada olup biten hakkında kanıt toplamak ve mümkün olduğu kadar sadık bir şekilde kaydetmeye çalışmak. Romanlarımda bu yaklaşımı kullanıyorum. Bu, yöntemden ziyade bir inanç eylemi: Yaşananları olduğu gibi aktarmak, olması gerektiği gibi ya da olmasını

istediğimiz gibi değil. Romanlar kurgudur elbette, bu yüzden de yalan söylerler (en katı şekilde söylemek gerekirse), fakat bu yalanlar yoluyla her romancı dünya hakkındaki gerçeği anlatmaya çalışır. *Kırmızı Defter*'deki küçük hikâyeler bir araya toplandığında benim dünyayı nasıl gördüğümle ilgili bir çeşit pozisyon sunmuş oluyor. Yaşam tecrübesinin tahmin edilemezliği hakkındaki çıplak gerçek. İçlerinde bir parça bile hayal ürünü yok. Olamaz da. Gerçeği söyleyeceğinize dair kendinize söz verdiyseniz, sözünüzden dönmektense sağ kolunuzu kırmayı tercih edersiniz. İlginç bir şekilde bu parçaları yazarken aklımda olan edebî tarz mizahtı. Mizah, hikâye anlatıcılığının en saf, en temel çeşididir. Her kelimenin hesaba katılması gerekir.

Kırmızı Defter'de on dört yaşındayken başınıza gelen bir şeyin anlatıldığı bir hikâye var. Bir grup çocukla birlikte ormanda yürüyüşe çıkıyorsunuz ve aniden korkunç bir fırtınaya tutuluyorsunuz. Yanınızdaki çocuğu yıldırıp çarpıyor ve çocuk ölüyor.

O olay hayatımı değiştirdi, bu su götürmez bir gerçek. Bir saniye önce yaşayan çocuk bir anda ölüverdi. Ondan sadece birkaç metre uzaktaydım. Tesadüfi ölümle, yani bir şeylerin hayret verici değişkenliğiyle ilk kez karşılaşıyordum. Ayaklarınızı yere sağlam bastığınızı sanıyorsunuz, fakat bir an sonra yer ayaklarınızın altından kayıyor ve yok oluyorsunuz.

NPR ile yaptığınız Milli Hikâye Projesi'nden bahsedebilir misiniz? Anladığım kadarıyla sesinizi beğendiler ve sizi canlı yayına çıkarmanın bir yolunu bulmak istediler.

Yıllardır içtiğim sigaralarla ilgili bir şey olsa gerek. Boğazdaki şu hışırtılı gürültü, tıkanmış bronşlar, azalmış ciğer gücü...

Sonucu banttan dinledim. Kurumuş çatı kaplamasına sürtünen bir zımpara parçası gibi çıkıyordu sesim.

Eşiniz, Siri Hustvedt, dinleyicilerin kendi hikâyelerini göndermesini, sizin de onların arasından seçerek canlı yayında okumanızı önermiş.

Bunun zekice bir fikir olduğunu düşündüm. NPR, ülke çapında milyonlarca dinleyiciye sahip bir radyo. Yeteri kadar katkı gelirse küçük çaplı bir Amerikan gerçekliği müzesi kurabileceğimizi hissettim. İnsanlar istedikleri herhangi bir şey hakkında yazmakta serbesttiler. Büyük olaylar ya da küçük olaylar, komik şeyler ya da trajik şeyler... Tek kural parçaların kısa olmasıydı –iki ya da üç sayfadan fazla olmamalıydılar– ve gerçek olmalıydılar.

Fakat neden bu kadar devasa bir işin altına girdiniz? Bir yıllık bir sürede dört binden fazla hikâye okumuşsunuz.

Beni motive eden birçok sebep vardı sanırım. Bunların en önemlisi meraktı. Diğer insanların da benim yaşadıklarıma benzer tecrübeler yaşayıp yaşamadığını öğrenmek istiyordum. Bir çeşit ucube miydim ya da gerçeklik sahiden de benim düşündüğüm gibi tuhaf ve akıl almaz mıydı? Böyle geniş bir ihtimal rezervinden yola çıkarak, bu proje özgün bir felsefi deneyin boyutlarına ulaşabilirdi.

Sonuç ne oldu peki?

Memnuniyetle söyleyebilirim ki yalnız değilim. Dışarısı tam bir tımarhane.

Sizi özellikle bu projeye iten başka bir şey var mıydı?

Yetişkinlik hayatımın büyük bir kısmını bir odada yalnız başıma oturup kitap yazarak geçirdim. Orada gayet mutlu-

yum, fakat doksanların ortasında film işine girdiğim zaman diğer insanlarla çalışmanın keyfini yeniden keşfetmiş oldum. Çocukken birçok spor takımında oynamış olmama dayanan bir şey sanırım. Bir amacı olan ve içinde bulunan her kişinin bu ortak amaca katkıda bulunduğu küçük grupların bir parçası olmayı seviyorum. Bir basketbol maçını kazanmak ya da bir film yapmak –aralarında gerçekten de çok az fark var. Filmlerde çalışmanın benim için en iyi yanı buydu muhtemelen. O dayanışma hissi, birbirimize anlattığımız fıkralar, kurduğum arkadaşlıklar... Buna rağmen 1999 yılında film maceram büyük oranda sona erdi. Tekrar deliğime dönüp haftalarca kimseyi görmeden roman yazmaya başladım. Sanırım Siri bu yüzden o öneride bulundu. Sadece iyi bir fikir olduğundan değil, diğer insanların da dahil olduğu bir şey üzerinde çalışmaktan keyif alacağımı düşündüğü için. Haklıydı. Keyif aldım.

Çok zamanınızı almadı mı?

Diğer işimi engelleyecek kadar değil. Hikâyeler yavaş ve düzenli bir şekilde geliyordu, bildirimlere ayak uydurduğum müddetçe çok fazla sorun çıkmıyordu. Yayınları hazırlamak bir ya da iki günümü alıyordu, ama bu da ayda sadece bir defaydı.

Kamu hizmeti yapıyormuş gibi hissettiniz mi?

Bir dereceye kadar galiba hissettim. Canavara karşı gerilla savaşına girme fırsatı gibi bir şeydi.

Canavar?

Sanat eleştirmeni Robert Hughes'in bir zamanki deyimiyle "eğlence-endüstri karmaşası". Medya bize ünlülerden, dedikodudan ve skandaldan başka pek bir şey sunmuyor; kendimizi televizyonda ve filmlerde tasvir etme şeklimiz o kadar

bozuldu, o kadar alçaldı ki gerçek hayatı unuttuk. Önümüze şiddet içerikli şoklar ve alık hayalperest fanteziler koyuluyor, bunların hepsinin arkasındaki itici güç ise para. İnsanlara gerizekâlı muamelesi yapılıyor. Artık insan değil, tüketiciler, ihtiyaçları olmayan şeyleri istemeye yöneltilen birer enayiler. Buna ister kapitalizmin zaferi deyin, isterseniz serbest piyasa ekonomisi. Her ne ise, içinde asıl Amerikan hayatını temsil eden çok az yer var.

Siz de Milli Hikâye Projesi'nin tüm bunları değiştireceğini mi düşündünüz?

Tabii ki hayır. Fakat en azından sistemde küçük bir çukur açmaya çalıştım. Sıradan insanlar diye adlandırılanlara hikâyelerini dinleyiciyle paylaşma fırsatı vererek aslında sıradan insan diye bir şey olmadığını kanıtlamak istedim. Hepimizin yoğun bir iç dünyası var, hepimiz şiddetli tutkularla yanıyoruz, hepimiz öyle ya da böyle hafızalara kazınan deneyimlerden geçtik.

***Cam Kent*'te kendinizi hikâyedeki bir karakter olarak kullanıyorsunuz. Romanlarınızda sık sık otobiyografik malzemelerden yararlanıyor musunuz?**

Bir yere kadar evet, ama tahmin edebileceğinizden çok daha az. *Cam Kent*'ten sonra *Hayaletler* vardı. Hikâyenin 3 Şubat 1947'de –yani doğduğum gün– başladığını belirtmemden başka hiçbir kişisel gönderme yoktu içinde. Buna rağmen *Kilitli Oda*'da bazı olaylar direkt benim hayatımdan uyarlandı. Paris'te Fanshawe'la arkadaş olan şu eski Rus bestecisi Ivan Wyshnegradsky gerçek bir kişiydi. Kendisi seksen yaşındayken onunla tanıştım ve yetmişlerin başında Paris'te kalırken onu epeyce gördüm. Ivan'a buzdolabı verme işi aslında gerçekten başıma geldi –tıpkı Fanshawe'a olduğu gibi. Aynı şey petrol

işletmesindeki kaptana kahvaltı götürürken saatte yüz on kilometrelik fırtınada köprü boyunca ağır aksak ilerleyerek tepsiye tutunmaya çalıştığı güldürü sahnesi için de geçerli. Hayatımda ilk defa adeta bir Buster Keaton filmindeymişim gibi hissetmiştim. Bir de anlatıcının 1970'de Harlem'deki ABD Nüfus İdaresi'nde çalışmasıyla ilgili aktardığı çılgın hikâye var. O kısım kelimesi kelimesine kendi yaşadığım tecrübeden alınmıştır.

Gerçekten de kurgusal insanlar yarattınız ve isimlerini federal hükümetle mi doldurdunuz?

İtiraf ediyorum. Umarım çoktan zamanaşımına uğramıştır, yoksa bu röportajı yaptığım için hapse bile girebilirim. Kendi savunmama eklemeliyim ki denetleyici bu hareketi teşvik etti –romanda da açıkladığı aynı sebepten ötürü. "Bir kapıyı çaldığınızda açılmaması, içeride kimse olmadığı anlamına gelmez. Hayal gücünüzü kullanmanız gerekir, dostum. Nihayetinde hükümetin mutsuz olmasını istemeyiz, değil mi?"

Peki üçlemeden sonraki romanlar? Bizimle paylaşmak isteyeceğiniz başka otobiyografik sırlarınız da var mı?

Düşünüyorum... *Şans Müziği*'nden, *Son Şeyler Ülkesinde*'den ya da *Yükseklik Korkusu*'ndan aklıma gelen bir şey yok. Fakat *Leviathan*'daki birkaç unsur ve *Timbuktu*'daki komik bir parça –yazı yazan köpek hikayesi– sayılabilir. Kitaba kendimi Willy'nin üniversitedeki eski oda arkadaşı olarak yansıttım –Anster ya da Omster (Bay Bones ismi tam hatırlayamamaktadır)– yani sahiden de on yedi yaşındayken teyzemi ziyaret etmek için İtalya'ya gitmiştim. Teyzem on yıldan fazladır orda yaşıyordu ve arkadaşlarından biri Thomas Mann'ın kızı Elisabeth Mann Borgese'ydi ki o da hayvanlarla ilgili araştırmalar yapan bir bilim insanıydı. Bir keresinde onun evine yemeğe

davetliydik ve beni köpeği Ollie ile tanıştırdılar. Büyükçe bir av köpeği olan bu hayvana özel olarak tasarlanmış bir daktiloda burnuyla ismini yazması öğretilmişti. Bunu kendi gözlerimle gördüm. Hayatımda şahit olduğum en akıl almaz ve sıra dışı şeylerden biriydi.

Leviathan'da anlatıcının isminin baş harfleri sizinkiyle aynı –Peter Aaron. Ayrıca Iris adında bir kadınla evli, o da eşinizin isminin tersten okunuşu.

Evet ama Peter, Siri'yle evli değil. O ilk romanı olan *The Blindfold*'un kadın kahramanıyla evli.

Kurgusal geçişli bir romans.

Kesinlikle.

***Ay Sarayı*'ndan bahsetmediniz. Diğer romanlarınızın hepsinden daha fazla otobiyografik özellikleri var. Fogg tam sizin yaşınızda ve tam sizin gittiğiniz zaman o da Kolombiya'ya gidiyor.**

Evet, o kitabın çok kişisel göründüğünü biliyorum, fakat içindekilerin neredeyse hiçbiri kendi hayatımdan alıntı değil. Sadece iki tane dikkate değer ayrıntı geliyor aklıma. Birincisi babamla ilgili bir şey; öldükten sonra intikamını almak, eski bir meseleyi onun yerine halletmek diyebiliriz. Tesla romanda küçük bir karakter ve birkaç sayfayı 1890'larda Edison ile Tesla arasında alevlenen AC-DC karşıtlığına adıyorum. Fogg'a hikâyeyi anlatan yaşlı adam olan Effing, Edison'a epeyce bir kötülük yapıyor. İşin aslı, babam 1929'da liseden mezun olunca Edison tarafından Menlo Park'taki laboratuvarda asistan olarak çalışmak üzere işe alındı. Babam elektronik konusunda çok yetenekliydi. İşe başladıktan iki hafta sonra Edison babamın Yahudi olduğunu öğrendi ve onu işten attı. Yani adam

sadece elektrikli sandalyenin mucidi değil, ayrıca adı çıkmış bir Yahudi düşmanıydı. Babamın hatırı için bu meseleye geri dönüp hesabını ödetmek istedim.

Diğer ayrıntı neydi peki?

Effing'in sokaktaki yabancılara para dağıttığı gece. Bu sahne tamamen 1969 yılında başıma gelen bir hadiseden –*The Paris Review*'ın kurucularında Doktor Humes diye bilinen H.L. Humes'la olan buluşmamdan– alıntıdır. O kadar acayip bir olaydı ki kendim uydurmuş olabileceğimi düşünemiyorum.

Genç bir adamken ayakta durabilmek için verdiğiniz mücadeleleri anlattığınız *Hand to Mouth* kitabında Doktor Humes'la ilgili hafızalara kazınan birkaç sayfa yazmıştınız. Bu konuyu ele almanızı teşvik eden şey neydi?

Hep parayla ilgili bir şeyler yazmak istemişimdir. Finans ya da ticaret hakkında değil de yeteri kadar paraya sahip olamamak, fakir olmak hakkında. Bu projeyi yıllardır düşünüyordum ve çalışma başlığım "İstemek Üzerine Deneme" olarak kalmıştı. Oldukça Lockçu, on sekizinci yüzyıla ait ve kuru bir şey. Kısacası ciddi ve felsefi bir kitap yazmayı düşünüyordum, ama nihayet başına oturup yazmaya başlayınca her şey değişti. Kitap benim parayla olan problemli ilişkimin hikâyesine dönüştü ve ana temanın tüm karamsarlığına rağmen yazının ruhu ziyadesiyle komik oldu.

Yine de kitap sadece benimle ilgili değildi. Gençken tanıştığım bazı renkli karakterler hakkında yazmak, onlara hakkını vermek için elime geçen bir fırsat olarak görüyordum. Hiçbir zaman bir ofiste çalışmaya ya da düzenli ve beyaz yakalı bir iş sahibi olmaya ilgi duymadım. Bu fikir bana aşırı derecede

antipatik geliyordu. Ben daha mütevazı işlerin cazibesine kapılıyordum, bu da bana benim gibi olmayan insanlarla zaman geçirme olanağı sunuyordu. Üniversiteye gitmemiş insanlar, fazla kitap okumayan insanlar... Bu ülkede işçi sınıfındaki insanların zekâsını hafife almaya çok meyilliyiz. Kendi tecrübelerime dayanarak söyleyebilirim ki çoğunun dünyayı yöneten insanlar kadar zeki olduğunu gördüm. Sadece onlar kadar hırslı değiller, hepsi bu. Fakat konuşmaları çok daha komik. Gittiğim her yerde onlara ayak uydurmak için çabalamak zorunda kaldım. Kafam kitaplara gömülü halde çok fazla zaman geçiriyordum, ama yine de iş arkadaşlarımın çoğu beni alt edebiliyordu.

Yanılsamalar Kitabı'ndaki sessiz komedyen Hector Mann'ın kaynağı kim?

O karakter bundan on, on iki yıl kadar önce bir gün kafamda belirdi ve kitaba başlamadan önce onunla uzun bir süre dolandım. Fakat Hector'un kendisi başından beri bütünüyle şekillenmişti. Sadece ismi ve Arjantin'de doğduğu gerçeği değil, beyaz takım elbisesiyle siyah bıyığı ve yakışıklı yüzü de belliydi.

Fiziksel olarak Hector, altmışların başında yapılan *İtalyan Usulü Boşanma* filmindeki Marcello Mastroianni'ye çok benziyor. Bıyık ve beyaz takım elbise o filmden gelmiş olabilir, ama pek de emin değilim. Ayrıca Hector'un belli karakter özellikleri sessiz komedyenlerin ilklerinden Max Linder'e de benzer. Hatta belki bir nebze Raymond Griffith bile vardır onda. Griffith'in çoğu filmi kayboldu, bu yüzden fazla dikkat çekmeyen bir figür olarak kaldı. Fakat bir dünya jönü sayılırdı –tıpkı Hector gibi– ve bıyığı da vardı. Yine de Hector'un hareketleri Griffith'inkilerden daha kıvraktır ve daha sanatsal bir koreografiye sahiptir.

Filmlerdeki tasvirler, sözlerin olağanüstü bir şekilde görselleşmesinden oluşuyor. O pasajları yazarken nasıl bir yol izlediniz?

Bu biraz doğru dengeyi yakalama meselesiydi. Okuyucunun neler olduğunu "görebilmesi" için bütün görsel bilgilerin, yani olayın fiziksel ayrıntılarının orada olması lazımdı, fakat aynı zamanda yazının da saniyede yirmi dört kare süratle sizi geçen bir film izliyormuşsunuz etkisi yaratmak için hızla ilerlemesi gerekiyordu. O kadar çok detay var ki batağa saplanıyorsunuz. Eğer yeterli değilse hiçbir şey göremezsiniz. O sayfaların doğru düzgün olduğuna karar verene kadar üstünden sayısız kere geçmek zorunda kaldım.

***Yanılsamalar Kitabı* çok karmaşık bir hikâye anlatıyor, ancak temelde bir keder incelemesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu kitabı daha gençken de yazabilir miydiniz sizce?**

Bundan şüpheliyim. Artık ellilerimdeyim ve yaşlandıkça işler değişiyor. Zaman akıp gitmeye başlıyor ve temel aritmetikler ardınızda kalan yılların önünüzdekilerden daha fazla olduğunu gösteriyor –hem de çok daha fazla. Vücudunuz bozulmaya başlıyor, oranızda buranızda daha önce olmayan ağrılar, acılar beliriyor ve sevdiğiniz insanlar birer birer ölmeye başlıyor. Elli yaşına geldiğimizde çoğumuzun etrafını hayaletler sarar. Adeta içimizde yaşarlar ve canlı insanlardan çok ölülerle konuşur hale geliriz. Genç birinin bunu anlaması zor. Yirmi yaşındaki bir insanın bir gün öleceğini bilmediğinden değil, fakat yaşlı bir insanı derinden etkileyen şey diğerlerinin ölmesidir –ve kendiniz de ölümü tecrübe edene kadar bu biriken ölümlerin size ne yapacağını bilemezsiniz. Hayat çok kısa, çok hassas ve çok esrarengiz. En nihayetinde bir ömür boyunca kaç insanı

gerçekten seviyoruz? Az bir şey, çok az. Onların da çoğu gidince iç dünyanızın haritası değişiyor. Dostum George Oppen'ın da bir keresinde yaşlanmakla ilgili bana dediği gibi: Küçük bir çocuğun başına gelebilecek en tuhaf şey.

Bu sözü *Yalnızlığın Keşfi*'nde de kullanmıştınız.

Yaşlılık hakkında hayatımda duyduğum en iyi yorum.

***Leviathan*'da anlatıcınız Peter Aaron diyor ki: "Bir kitabın nereden geldiğini kimse söyleyemez, hele de kitabın yazarı hiç. Kitaplar cehaletten doğar ve eğer yazıldıktan sonra yaşamaya devam ederlerse bu ancak anlaşılamadıkları derecede olur." Bu düşünce sizin inancınıza ne kadar yakın?**

Direkt karakterlerim vasıtasıyla çok nadir konuşurum. Zaman zaman bana benziyor ya da hayatımdan unsurlar taşıyor olabilirler, fakat ben onları daha çok kendi fikirleri ve kendi ifade biçimleri olan özerk varlıklar olarak görmeyi yeğliyorum. Yine de bu örnekte Aaron'un fikri benimkiyle örtüşüyor.

Bir romanı yazmaya başladığınızda belli bir plan doğrultusunda mı çalışıyorsunuz? Hikâyeyi baştan belirlemiş oluyor musunuz?

Yazdığım her kitap kafamda bir vızıltıyla (ben ona böyle diyorum) başlıyor. Belli bir müzik, ritim ya da ton tarzıyla. Yazma süreciyle ilgili emeğin büyük bir kısmı bu vızıltıya ya da ritme sadık kalmaya çalışmaktır benim için. Bu çok sezgisel bir iştir. Onu ne doğrulayabilirsiniz ne de rasyonel olarak koruyabilirsiniz ama yanlış bir notaya bastığınızda bunu hemen anlarsınız, doğru notayı tutturduğunuzda ise genelde bundan çok eminsinizdir.

Yazarken hikâye etrafında oradan oraya atlıyor musunuz?

Hayır. Her kitaba ilk cümleyle başlarım ve son cümleye ulaşana kadar devam ederim. Daima sırayla ve her seferinde bir paragraf. Hikâyenin gidişatını hissederim –ve genelde ilk cümle gibi son cümleyi de başlamadan önce bilirim– ama yol alırken her şey değişip durur. Yayınladığım hiçbir kitap hayal ettiğim gibi çıkmadı. Yazmaya devam ederken karakterler ve olaylar kaybolur, onun yerine yeni karakterler ve olaylar gelişir. Kitabı onu yapım sürecinde bulursunuz. Bu işin macerası budur. Her şey en başından planlanmış olsa pek ilgi çekici olmazdı.

Yine de kitaplarınız hep hafif bir şekilde yapılandırılmış gibi duruyor. Bu size hayranlık duyulmasının en önemli sebeplerinden biri.

Yanılsamalar Kitabı yazım sürecinde birkaç radikal değişiklik geçirdi, zira son sayfaya kadar hikâyeyle ilgili fikirlerimi tekrardan düşünüp durdum. *Timbuktu* ise esasında daha uzun bir kitap olarak tasarlanmıştı. Willy ve Bay Bones kitapta çok daha küçük ve anlık rollere sahip olacaktı, ancak ilk bölümü yazmaya başlayınca onlara âşık oldum ve planımın üstünü çizmeye karar verdim. Proje ikisi hakkında kısa, lirik ve adeta konusu olmayan bir kitaba dönüşüverdi. *Yükseklik Korkusu*'nu yazarken de otuz-kırk sayfalık bir kısa hikâye yazdığımı düşünüyordum, fakat uzadıkça uzadı ve sonunda kendine bir dünya edindi. Yazmak benim için hep böyle olmuştur. Yavaşça sendeleyerek bilince doğru yol alırım.

"Her seferinde bir paragraf" tabirine geri dönebilir miyiz?

Paragraf benim için doğal yapı birimi gibi bir şey oldu. Şiirin birimi mısradır, düzyazıda da aynı işi gören birim paragraftır

–en azından benim için öyle. Bir paragraf üzerinde mantıklı bir şekilde tatmin olana kadar çalışıp dururum; doğru şekli, doğru dengeyi, doğru ritmi alana kadar tekrar tekrar yazarım –yeter ki şeffaf ve zahmetsiz görünsün, "yazılmış" gibi durmasın. Bir paragrafın tamamlanması bir gün de alabilir, yarım gün de, bir saat de, üç gün de. Bitmiş gibi göründüğünde ise onu daha iyi inceleyebilmek için daktiloya geçerim. Yani her kitabın yan yana hem el yazması hem daktilo yazması vardır. Tabii ki daha sonra daktiloya geçmiş sayfalara da saldırırım ve daha fazla düzeltme yaparım.

Ve yavaş yavaş sayfalar birikir.

Evet, çok yavaş.

Çalışmalarınızı bitirmeden önce kimseye gösteriyor musunuz?

Siri. Kendisi benim ilk okurumdur; değerlendirmelerine tamamıyla güveniyorum. Her roman yazdığımda bir-iki ayda bir elimde yirmi-otuz sayfalık bir bölüm birikince ona yazdıklarımı okuyorum. Yüksek sesle okumak kitabı somutlaştırmama yardımcı oluyor, yanlış yaptığım şeyleri ya da söyleyeceklerimi ifade etmeyi başaramadığım yerleri duymamı sağlıyor. Sonra da Siri yorumlarını yapıyor. Yirmi iki yıldır bu işi yapan biri olarak söylediği şeyler daima kayda değer dirayettedir. Onun önerilerine uymadığım tek bir durum bile hatırlamıyorum.

Siz de onun çalışmalarını okuyor musunuz?

Evet, benim için yaptığını ben de onun için yapmaya çalışıyorum. Her yazarın güveneceği bir okura ihtiyacı vardır –yaptıklarınıza sempati duyan ve işinizin olabileceğinin en iyisi olmasını isteyen biri. Fakat dürüst olmalısınız. Temel

gereklilik budur. Kandırmak yok, yalandan yere sırt sıvazlamak yok, hak ettiğini düşünmediğiniz şeyi övmek yok.

Hangi çağdaş yazarları okuyorsunuz?

Epeyce var, muhtemelen sayabileceğimden daha fazla. Peter Carey, Russell Banks, Philip Roth, E.L. Doctorow, Charles Baxter, J. M. Coetzee, David Grossman, Orhan Pamuk, Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Siri Hustvedt... şu an aklıma gelen isimler bunlar fakat aynı soruyu yarın soracak olsanız eminim size bambaşka bir liste verirdim. Birçok insanın inanmak istediğinin aksine roman bu günlerde iyi durumda, her zaman olduğu gibi sağlıklı ve dinç bir halde. Tükenmek bilmeyen bir biçim, bu yüzden karamsarlar ne derse desin hiçbir zaman ölmeyecek.

Nasıl bu kadar emin olabiliyorsunuz?

Çünkü roman dünyada iki yabancının gerçek bir samimiyet içinde buluşabileceği yegâne yerdir. Okur ile yazar kitabı birlikte yaparlar. Başka hiçbir sanat bunu yapamaz. Başka hiçbir sanat insan hayatının asıl iç dünyasını ele geçiremez.

Yeni romanınız *Kehanet Gecesi* yıl sonunda yayınlanacak. *Yanılsamalar Kitabı*'nın yayınlanmasının ardından sadece on beş ay geçmiş olacak. Zaten her zaman üretken bir yazardınız, fakat bu bir çeşit rekor sayılır.

Aslında *Kehanet Gecesi* kitabını *Yanılsamalar Kitabı*'ndan önce yazmaya başladım. Yirmi sayfa kadar yazmıştım, ama sonra bıraktım. Ne yaptığımı tam olarak anlamadığımı fark ettim. *Yanılsamalar Kitabı*'nı yazmak kabaca üç yılımı aldı ve tüm bu süre boyunca *Kehanet Gecesi* hakkında da düşünmeye devam ettim. Nihayet ona geri döndüğümde ise ciddi bir hızla ilerlemeye başladı. Adeta bir trans halinde yazıyordum.

Zahmetsiz bir şekilde mi yol aldınız yoksa önünüze zorluklar çıktı mı?

Son yirmi sayfaya kadar filan her şey yolundaydı. Kitaba başladığımda aklımda başka bir son vardı fakat bu sonu planladığım gibi sayfaya dökünce hoşuma gitmedi. Çok vahşi ve sansasyoneldi, kitabın tonuna ters düşüyordu. Durum böyle olunca birkaç hafta boyunca tıkandım kaldım, hatta kitabı bitirmeden bırakmak zorunda kalacağımı sandım. Tıpkı romanın kahramanı olan Sidney'in hikâyesi gibi. Sanki kendi projemin etkisi altına girmiştim de kahramanımın yaşadığı zorlukların aynısını yaşıyordum. Çok şükür ki sonunda aklıma bir şey geldi ve son yirmi sayfayı da yazabildim.

Oldukça samimi bir roman.

Tek mekân filmi gibi görüyorum ben bu romanı. Çok az sayıda karakter var ve tüm olay sadece iki hafta içinde gerçekleşiyor. Gayet derli toplu, sıkı sıkıya kendine geçmiş, birbirine kenetli parçalardan oluşan tuhaf küçük bir oluşum.

Daha önce kullanmadığınız birçok unsur var bu kitapta. Dipnotlar, mesela.

Pek orijinal bir fikir sayılmaz elbette, fakat özellikle bu hikâye için gerekli olduklarını hissettim. Metnin ana yapısı kendini şimdiki zamanla, yani bu iki haftada olan olaylarla sınırlandırıyordu, bu yüzden anlatının akışını bozmak istemedim. Dipnotlar geçmişte yaşanan olayları anlatmak için kullanıldı.

***Kehanet Gecesi*'nde iki tane fotoğraf var (1937-1938'e ait bir Varşova telefon fihristinin fotoğrafları). Bu telefon fihristini nerden buldunuz ve bu resimleri kitaba dâhil etmeye nasıl karar verdiniz?**

Varşova'ya ilk defa 1998'de gittim ve Polonyalı yayıncım onu bana hediye olarak verdi. Fihristte soyadı Auster olan biri var, muhtemelen birkaç yıl sonra Naziler tarafından öldürülmüş biridir. Aynı şekilde *Kehanet Gecesi*'nin anlatıcısı Sidney de fihristte kendi akrabası olması muhtemel birinin ismini buluyor. Fihristin gerçekten var olduğunu, yani bunları uydurmadığımı kanıtlamak için o fotoğraflara ihtiyacım vardı. Bütün roman yirminci yüzyıl tarihine yapılan göndermelerle dolu. İkinci Dünya Savaşı ve Soykırım, Birinci Dünya Savaşı, Çin Kültür Devrimi, Kennedy Suikastı... Nihayetinde zamanla ilgili bir kitap ve bu göndermeler ne kadar geçici olsa da hikâyenin temel bir parçası.

Kehanet Gecesi on birinci romanınız. Yıllar geçtikçe kurgu yazmak sizin için kolaylaştı mı?

Hayır, hiç sanmıyorum. Her kitap yeni bir kitaptır. Daha önce onu yazmamışımdır ve yol aldıkça nasıl yazacağımı kendime öğretmem gerekir. Geçmişte bazı kitaplar yazmış olmamın pek bir yararı yok gibi. Daima yeni başlayan biri gibi hissediyorum ve sürekli aynı zorluklarla, aynı engellerle, aynı umutsuzluklarla karşılaşıyorum. Yazar olarak o kadar çok hata yapıyorsunuz, o kadar kötü cümlenin ve fikrin üstünü çiziyorsunuz, o kadar fuzuli sayfayı çöpe atıyorsunuz ki en sonunda öğrendiğiniz şey ne kadar aptal olduğunuz oluyor. Mahcup edici bir iş bu.

Tuhaf bir kariyeriniz olduğunu düşünüyor musunuz: Tüm o sıkı çalışmalarınız ve sabretmeleriniz, fakat nihayetinde de elde ettiğiniz başarılar?

Düşünmemeye çalışıyorum. Kendime dışarıdan bakmam kolay bir şey değil benim için. Adeta bunu yapabilmemi sağlayacak zihinsel ekipmana sahip değilim, en azında eserlerim

söz konusu olduğunda durum bundan ibaret. Yaptığım şeyler hakkında değerlendirmelerde bulunmak diğer insanların işi, dolayısıyla bu soruya bir cevap vermeye yeltenmek istemem. Keşke yapabilsem, ama hâlâ aynı anda iki yerde olma numarasında ustalaşmış değilim.

TEŞEKKÜR

Bu kitabın ortaya çıkmasında büyük emeği geçen *The Paris Review* editöryal ekibinden Matt Weiland, Caitlin Roper, Amelia Lester, David Wallace-Wells, Reed Vreeland, Dan Chiasson, Radhika Jones, Nathaniel Rich, Christopher Cox, Meghon O'Rourke, Charles Simic, Sarah Stein ve harika stajyer grubundan Richard Beck, Christopher Carroll, Ian Ingram, Ian MacDougall, Daniel Poppick, Rachel Riederer, Amory Wiggin, Alexandra Andrews, Anjuli Davies, Perrin Drumm, Benjamin O'Donnell, Petrina Crockford, Jessica Ferri, Hannah Goldfield, Elizabeth Gumport, Christopher Jennings, Evan McGarvey, Ryan McIlvain, Zachary Sussman, Emily Firetog, Andrew Flynn, Jason Green, Karen Maine, Daniel Marcus-Toll, Benjamin Platt, Melissa Tuckman, Jennifer Vafidis ve tüm ekibe teşekkürü bir borç biliriz. Onlar olmadan bu çalışmanın gerçekleşmesi mümkün olmazdı.

Ayrıca son yarım yüzyıl içinde bu kitaptaki röportajların doğmasına öncülük etmiş *The Paris Review* editörlerine özellikle şükranlarımızı sunarız.

Aynı zamanda Frances Coady, David Logsdon, David Rogers, Eric Bliss, Joshua Kendall, James Meader, Picador'dan Tanya Farrell ve Canongate'den Jamie Byng ile Anya Serota'ya teşekkür ederiz.

Wylie Agency'ye bilhassa teşekkürler.

Raymond Carver müsvedde sayfası Tess Gallagher ve Wylie Agency'nin izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Mona Simpson, Lewis Buzbee ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Toni Morrison müsvedde sayfası Toni Morrison'un izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Claudia Brodsky Lacour, Elissa Schappell ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Alice Munro müsvedde sayfası Alice Munro'nun izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Jeanne McCulloch, Mona Simpson ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Saul Bellow müsvedde sayfası Saul Bellow mülkünün izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Gordon Lloyd Harper ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Philip Roth müsvedde sayfasının yayın hakkı ©1983 Philip Roth'a aittir ve Wylie Agency'nin izniyle kullanılmıştır. Röportaj ise Hermione Lee ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Paul Auster müsvedde sayfası Paul Auster'ın izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Michael Wood'un izniyle tekrar basılmıştır.

Haruki Murakami müsvedde sayfası Haruki Murakami'nin izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise John Wray ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Orhan Pamuk müsvedde sayfası Orhan Pamuk'un izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Angel Gurria-Quintana ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Ezra Pound müsvedde sayfası Ezra Pound mülkünün izniyle tekrar basılmıştır. Röportaj ise Donald Hall ve *The Paris Review* dergisinin izniyle tekrar basılmıştır.

Saul Bellow

(1915-2005) on dört romanı olan 1976 Nobel Edebiyat Ödülü sahibi yazardır. Bellow Rusya'dan göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak Kanada'da doğdu. Dokuz yaşındayken ailesiyle birlikte Chicago'ya taşındı ve daha sonra Chicago Kuzeybatı Üniversitesi'ne girdi. İlk romanı *Boşlukta Sallanan Adam*'ı 1944'te yayımladı fakat kendisine ün kazandıran asıl kitap üçüncü romanı *The Adventures of Augie March* (1953) oldu. Bu kitapla Amerikan Ulusal Kitap Ödülü'ne de değer görülen Bellow aynı ödülü 1965'te *Herzog*, 1970'te de *Bay Sammler'in Gezegeni* kitabıyla kazandı. 1975'te yayımlanan *Humboldt'un Armağanı* romanıyla da Pulitzer Kurgu Ödülü'nü almaya hak kazandı. Son romanı Ravelstein 2000 yılında yayımlandı. Gordon Lloyd Harper ise Washington, Seattle'daki Kültürel Çalışmalar Enstitüsü'nden emekli bir üst düzey akademisyendir.

Toni Morrison

1993'te Nobel Edebiyat Ödülünü kazanmış yazardır. Gerçek ismi Chloe Anthony Wofford olan yazar 1931 yılında Ohio, Lorain'de doğdu. Howard Üniversitesi'nde İngilizce lisans derecesi yapan Morrison ailesinde üniversite derecesi alan ilk kişi oldu. Cornell Üniversitesi'nden de lisansüstü derecesine sahip olan yazarın ayrıca on beşten fazla da fahri derecesi vardır. İlk romanı *En Mavi Göz*'ü (1970) Random House'da editör olarak çalışırken yayımladı. Bunu *Sula* (1973), *Solomon'un Şarkısı* (1977) ve *Katran Bebek* (1981) romanları izledi. Ardından 1987'de yayımlanan *Sevilen* romanıyla da Pulitzer ödülünü kazandı. En son romanı *Aşk* 2003'te yayımlandı. Kazandığı sayısız ödül arasında Amerikan Kitap Ödülü, Ulusal Kitap Eleştirmenleri Ödülü ile Amerikan Akademisi Sanat ve Edebiyat Ödülü de bulunmaktadır. Morrison on yedi yıldır Robert F. Goheen Beşeri Bilimler Profesörü olarak çalıştığı Princeton Üniversitesi'nden emekli oldu. **Claudia Brodsky Lacour** ise Princeton Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür. Ayrıca

The Imposition of Form: Studies in Narrative Representation and Knowledge (1987), *Lines of Thought: Discourse, Architectonics and the Origin of Modern Philosophy* (1996) kitaplarının ve yeni çıkacak *In the Place of Language* adlı kitabın sahibidir. Kendisi *Birth of a Nation'hood* (1997) kitabının da Toni Morrison'la birlikte editörlüğünü yapmıştır. **Elissa Schappell** ise *The Paris Review* dergisinin kıdemli ilk editörlerindendir ve *Use Me* kitabının yazarıdır. Ayrıca Jenny Offill ile birlikte *The Friend Who Got Away* ve *Money Changes Everything* antolojilerinin editörlüğünü yapmıştır. *Tin House* dergisinin de kurucularından ve serbest editörlerinden olan Schappell, *Vanity Fair* dergisinde konuk editörlük ve *The New York Times Book Review*'da sık sık yazarlık yapmaktadır.

Raymond Carver

(1938-1988) Oregon, Clatskanie'de doğdu. Yirmi yaşındayken California'ya taşınıp John Gardner'la bir yazarlık kursuna katıldı. Gardner'ın yardımıyla genellikle minimalizm ya da kirli realizm olarak nitelendirilen aralıklı tarzını geliştirdi. Iowa Yazarlık Atölyesi'nde lisansüstü bir sene geçirdi. 1971 yılında *Esquire* kendisinin hikâyelerinden ilkini yayımladı. İlk derleme kitabı *Lütfen Sessiz Olur musun, Lütfen?* eleştirmenlerden olumlu not alınca arkasından *Azgın Mevsimler ve Diğer Hikâyeler* (1977) geldi. Carver'in sonraki iki kitabı olan *Aşk Konuştuğumuzda Ne Konuşuruz* (1981) ile *Katedral* (1983) kendisinin kısa hikâye alanında bir deha olduğunu kanıtladı. Seksenlerde *Where Water Comes Together with Other Water* (1985), *Ultramarine* (1986) ve öldükten sonra çıkan *A New Path to the Waterfall* (1989) adında üç şiir kitabı yayımlandı. Kısa hikâye alanındaki son derlemesi *Where I'm Calling From: New and Selected Stories* ise 1988 yılında yayımlandı. **Lewis Buzbee** ise *Fliegelman's Desire*, *After the Gold Rush*, *The Yellow-Lighted Bookshop* ve *Steinbeck's Ghost* kitaplarının yazarıdır. Kendisi karısı ve kızıyla San Francisco'da yaşamaktadır. **Mona Sipmson** ise *The Paris Review*'un ilk kıdemli editörlerindendir. Ayrıca *Anywhere But Here* (1987), *The Last Father* (1992), *A Regular Guy* (1996) ve PEN/Faulkner Ödülüne aday olan *Off Keck Road* (2000) romanlarının yazarıdır.

Orhan Pamuk

1952 yılında İstanbul'da doğdu ve 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk Türk vatandaşı oldu. Pamuk, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne girerek mimarlık okudu, fakat daha sonra alan değiştirerek İstanbul Üniversitesi gazetecilik bölümünden mezun oldu. Yirmili yaşlarını yazarak geçirdikten

sonra 1982'de ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı yayımladı. İçinde *Beyaz Kale*'nin (1985) de bulunduğu ilk eserleriyle edebiyat çevrelerinden olumlu not almasına rağmen Pamuk dünya çapındaki ününe birçok dile çevrilen *Kara Kitap* (1990) adlı romanıyla kavuştu. Diğer önemli kitapları arasında *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve sürgün yemiş bir Türk şairinin memleketindeki Doğu-Batı çatışmasını keşfe çıktığı *Kar* (2002) adlı romanı bulunmaktadır. Kendisi ayrıca İstanbul: Hatıralar ve Şehir (2003) adıyla kurgulaştırılmış bir anı kitabı da yayımlamıştır. Son romanları arasında *Masumiyet Müzesi* (2008), *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) ve *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) yer almaktadır. **Angel Gurria-Quintana** ise tarihçi, edebiyat çevirmeni ve gazetecidir. Çalışmaları *The Observer*, *The Economist*, *Prospect* ve *Brick*'te yayımlanmıştır. Londra'daki *Financial Times*'a düzenli olarak kitap eleştirileri yazmaktadır.

Ezra Pound

(1885-1972) Idaho'nun Hailey bölgesinde doğdu, fakat daha çocukken ailesi Philadelphia'ya taşındı. 1906'da Pennsylvania Üniversitesi'nden romantik felsefe üzerine yüksek lisans derecesi aldı ve kısa bir süre Wabash Üniversitesi'nde öğretmenlik yaptı. 1908'de Londra'ya taşındı ve hayatının büyük bir kısmını Avrupa'da geçirdi. 1912'den 1919'a kadar *Poetry* dergisinin yurtdışı muhabirliğini yaptı, ayrıca küçük çaplı bir dergi olan *The Exile*'ın kurucusu ve editörüydü. Kendisi T.S. Eliot'ın ünlü şiirlerinin editörlüğünü de yapmıştır, bunların arasında Çorak Ülke de bulunmaktadır. Eleştirileri *Literary Essays of Ezra Pound* (1954) adı altında kitaplaştırılmıştır. İlk şiir derlemeleri arasında *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) ve *Homage to Sextus Propertius* (1934) bulunmaktadır fakat en önemli çalışması hayatı boyunca yayımladığı ve *The Cantos of Ezra Pound* (1948; düzeltilmiş baskı 1954) adı altında toplanan şiir serisi *Kantolar*'dır. 1945 yılında savaş esnasında Mussolini lehine radyo yayını yaptığı için vatan hainliğinden tutuklandı. Washington'daki St. Elizabeths Hastanesi'nde on iki yıl mahkûm kaldıktan sonra serbest bırakıldı. Son yıllarını İtalya'daki evinde geçirdi.

Philip Roth

1933 yılında Newark, New Jersey'de doğdu. Bucknell Üniversitesi ve Chicago Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra kısa bir süre orduda görev yaptı. Ardından kısa hikâyelerinden ve bir novelladan oluşan ilk kitabı *Hoşça Kal, Colombus*'u yayımladı ve bu kitabıyla 1960 Ulusal Kitap Ödülü'nü kazandı. Roth, *Letting Go* adlı ilk romanını 1962 yılında yayımlasa da ticari ve eleştirel

başarıya 1969'da yayımladığı *Portnoy'un Feryadı* romanıyla ulaştı. *Hayalet Yazar* (1979) romanıyla birlikte Nathan Zuckerman adında hevesli bir genç yazar karakteri doğdu ve Roth'un sonraki bazı romanlarında da görünmeye devam etti ki bu kitaplar arasında *Zuckerman Unbound* (1981), *The Anatomy Lesson* (1983), Roth'a Pulitzer ödülünü kazandıran *Pastoral Amerika* (1997) ile *Ve Hayalet Sahneden Çekilir* (2007) yer almaktadır. *Sokaktaki Adam* (2006) Roth'u PEN/Faulkner Kurgu Ödülü'nü üç kez kazanan ilk yazar yapmıştır; kendisi bu ödülü daha önce *Operation Shylock* (1993) ve bir diğer Zuckerman romanı olan İnsan Lekesi (2000) kitaplarıyla kazanmıştı. Yayımladığı son kitaplarından biri de Öfke (2008) romanıdır. **Hermione Lee** ise Oxford Üniversitesi'nde İngilizce profesörü ve Oxford'daki Wolfson yüksekokulunun başkanıdır. Virginia Woolf ve Edith Wharton biyografilerinin yazarıdır. Ayrıca Philip Roth, Willa Cather ve Elizabeth Bowen hakkında kitapları vardır ve hayat tecrübelerini yazdığı *Body Parts* adında bir makale derlemesi bulunmaktadır. İngiliz Akademisi ile Edebiyat Kraliyet Derneği'nin üyesi de olan Lee 2003 yılında Britanya İmparatorluğu Kumandanı seçildi.

Alice Munro

1931 yılında Wingham, Ontario'da doğdu. Gerçek adı Alice Laidlaw'dır. Neredeyse tüm hikâyeleri ana yurdu olan Güneybatı Ontario'nun kırsal kesimlerinde geçer. İlk hikâye derlemesini otuz yedi yaşındayken yayımladı ve şu ana kadar on bir hikâye derlemesi ile *Lives of Girls and Women* (1971) adında bir de romanı yayımlandı. İlk kitabı Dance of the Happy Shades (1968) Kanada'nın en önemli edebiyat ödülü olan Governer-General's Edebiyat Ödülü'nü kazandı; aynı ödülü ikinci defa *The Beggar Maid* (1978) ile, üçüncü defa da *The Progress of Love* (1986) kitabıyla kazandı. 1998'de yayımladığı *The Love of a Good Woman* kitabıyla ise Ulusal Kitap Eleştirmenleri Roman Ödülü'nü almaya hak kazandı. Hikâye derlemelerinden oluşan *The View from Castle Rock* da 2006'da yayımlandı. **Jeanne McCulloch** ise eski *The Paris Review* editörlerindendir. Ayrıca *Tin House*'un da eski editörlerinden ve *Tin House Books*'un kurucu editör direktörlerindendir. Çalışmaları *Vogue*, *Tin House*, *The New York Times Book Review* ve birçok başka mecmuada yayımlandı. *Money Changes Everything* (2007) antolojisinde bir parçası da yayımlanmış bir hatırat kaleme almıştır. **Mona Simpson** ise *The Paris Review*'un ilk kıdemli editörlerindendir. Ayrıca *Anywhere But Here* (1987), *The Last Father* (1992), *A Regular Guy* (1996) ve PEN/Faulkner Ödülüne aday olan *Off Keck Road* (2000) romanlarının yazarıdır.

Paul Auster

1947 yılında Newark, New Jersey'de doğdu. Kendisinin on beş romanı, dört senaryosu, dört kurgu dışı çalışması ve birkaç tane de şiir derlemesi vardır. 1969 yılında Columbia Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra Paris'e taşındı ve Fransız edebiyatı çevirileri yaparak geçimini sağlamaya başladı. 1974 yılında tekrar New York City'ye döndü ve yetmişler boyunca çeviri, şiir ve kitap eleştirisi üzerinde çalışmaya devam etti. Anı kitabı olan *The Invention of Solitude* 1982'de yayımlandı ve bunu birbiriyle bağlantılı üç roman izledi. *New York Üçlemesi* olarak bilinen bu kitaplar: *Cam Kent* (1985), *Hayaletler* (1986) ve *Kilitli Oda* (1986). Gittikçe daha da üretken bir hal aldığı sonraki yirmi yıl boyunca yayımladığı kitaplar arasında *In The Country of Last Things* (1987), *The Music of Chance* (1990), *Leviathan* (1992), *Timbuktu* (1999), *The Book of Illusions* (2002), *Oracle Night* (2004), *The Brooklyn Follies* (2005), *Invisible* (2009) ve bir diğer anı kitabı olan *Hand to Mouth* (1997) bulunmaktadır. Auster 2006 yılında Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi üyeliğine seçilmiştir. **Michael Wood** ise Princeton Üniversitesi'nde İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür. Ayrıca *The New York Review of Books*'un da konuk yazarlarındandır. En son kitabı *Literatur and the Taste of Knowledge* 2005 yılında yayımlanmıştır.

Haruki Murakami

1949 yılında Kyoto, Japonya'da iki lise edebiyat öğretmeninin çocuğu olarak doğdu. Tokyo'da Waseda Üniversitesi'ne girdi ve Tiyatro Sanatları bölümünden mezun oldu. Okul arkadaşı olan Yoko Takahashi ile evlendi ve birlikte 1974 yılında Peter Cat adında bir Caz barı açtılar. Murakami barda tam zamanlı çalışırken bir yandan da ilk romanı *Hear the Wind Sing* (1979) kitabını yazdı ve Gunzo Yeni Yazar Ödülü'nü kazandı. Murakami'nin bütün kitapları İngilizceye çevrilmiştir; bunların içinde Tanizaki Ödülü'nü kazanan *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* (1985), Japonya'da dört milyon kopya satan İmkânsızın *Şarkısı* (1989), Yomiuri Edebiyat Ödülü'nü kazanan *Zemberekkuşunun* Güncesi (1994) ve Franz Kafka Ödülü'nü kazanan *Sahilde Kafka* (2005) romanları bulunmaktadır. 1991 yılından bu yana önce Princeton Üniversitesi'nde sonra da Tufts'ta olmak üzere birçok senesini ABD'de öğretmenlik yaparak geçirdi. Şu ana kadar üç hikâye derlemesini İngilizcede yayımladı, bunlardan en sonuncusu *Blind Willow, Sleeping Woman* (2006) kitabıdır. Ayrıca iki tane kurgu dışı kitap yayımlamıştır; bunlardan *Underground* (2000) Tokyo metrosunda 1995 yılında yaşanan sinir gazı saldırısıyla ilgili bir kitaptır, *What I Talk About When I Talk About Running* (2008) de anı

kitabıdır. **John Wray** ise *The Right Hand of Sleep* (2001) ve *Canaan's Tongue* (2005) romanlarının yazarıdır. Bir diğer romanı *Lowboy* ise 2009 yılında Farrar, Straus and Giroux tarafından yayımlanmıştır.



yarım yüzyıldan uzun bir süredir dünyanın en prestijli edebiyat dergilerinden the paris review'da yayımlanan röportajlar, edebiyat dünyasının gizli kalmış, bilinmeyen sırlarını okurlarla buluşturuyor. dünya edebiyatına yön vermiş romancılar, öykücüler ve şairler, kendi başlarına bir tür olarak parıldayan bu röportajlarda bir araya geliyor. edebî tavırları, hayat görüşleri, yazma alışkanlıkları, çevreleri, eserleri ve edebiyata dair görüşleriyle okura kendi dünyalarını aralayan bu muhteşem kadroda kimler mi var?.. haruki murakami, toni morrison, orhan pamuk, alice munro, raymond carver, saul bellow, philip roth ve ezra pound...

margaret atwood'un önsözünden:
...çoğu zaman yalnız olan yazarlar bu röportajlar aracılığıyla yalnız olmadıklarını fark ederler. başkaları da şüpheye düşüyor, tıkanıyor ve sarpa sarıyordur; başkaları da zavallı ve ihmal edilmiştir; başkaları da amaçsız edebî tartışmalara sürüklenmiş ve basın tarafından karalanmıştır; başkaları da yoluna devam edip engelleri aşmış ve direnmiştir.

en sevdiğiniz yazarla tanışmak istiyorsanız bir imza gününe ya da okuma etkinliğine gidersiniz. ama onları gerçekten tanımak istiyorsanız the paris review röportajlarını okumalısınız.
–the times

hem yazarlar hem de okurlar için bir kutsal kitap niteliğinde. edebiyat hakkında tutkulu olanların muhteşem sohbetleri. –observer

yazarlar nasıl çalışıyor ve edebiyat nasıl hâlâ var olmaya devam ediyor diye merak edenler için vazgeçilmez bir kaynak. –daily telegraph

gizli cevherlerle dolu, edebiyata dair muhteşem bir derleme. –guardian

bu röportajlar, edebiyatla ilgilenen her okur ve yazarın vazgeçilmezi olacak. ilham verici... –times literary supplement

sahip olabileceğiniz en kapsamlı ve ihtişamlı röportaj projesi. –new york times



TİMAŞ
DÜNYA EDEBİYATI
ISBN 978-605-08-2666-1
9 786050 826661
timas.com.tr timasyayingrubu