



TANIZAKI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

zeki z. kırmızı

2016

Tanizaki (1886-1965) birkaç yıl önce öyküleriyle (**Sazende Şunkin**, 1933) tanıştığım, ağızımda yazı(n) tadı bırakan bir yazardı. Can yayınları'nın başarılı yayıncılık girişimlerinden biri (**Nazlı Kar**, 1943-8) 2015 yılında Türkçede yayımlanınca nesi varsa okumak artık kaçınılmazdı. Ben de öyle yaptım, eşsiz bir mutfağı tanıtan yeme(k) çağrısını kaçırmadım. **Sazende Şunkin**'i ise yeniden okudum denebilir. Tanizaki'nin yazı tutumunu anlamaya çalışmadan önce 20.yüzyıl Japon yazınındaki yerine kısaca değinmek isterim.

Ama önce, kendi yazımın arasına girmek, özeleştiri yapmak, yazımın hemen izleyen bölümündeki varsayımı düzeltmek zorundayım. Kaldırıp yeniden yazmak kolay olurdu ama kendi yanışıma yol açan şeyin yöntemimle ilgili olup olmadığına karar vermem, yazı yaklaşımımı sigaya çekmem ve de göstermem gerek. Kendimi cezalandırmak olarak görmüyorum bunu. Önümde durmasını istiyorum. Eksik bilgi, yetersiz kaynak kullanımı vb. nedenlerle yanıışlarım ve bunlara bağlı çıkarımım, varsayımım yazının tümünü etkileyebilecek türden olmasaydı yine geçiştirebilirdim. Ama Tanizaki'nin (yaşlı) bedeni kavramasında özgün yaklaşımını tarihsel bir çevrene, derinliğe bağlama varsayımımı yeterince yanıışlayamadığım, dolayısıyla yapıtı boşlukta bırakmış olabileceğim tasası özeleştirel bu bölümü açmama yolaçtı. Japonya'nın kanlı tarihini imlemekle birlikte bu tarihin kapalı (toplum) tarih olduğu konusunda fena halde yanıılmışım. Altta bağlandığım tez yabancı, uzak(yad) ekinlerle Japon geleneğinin karşılaşmasının çatışma değil uzlaşma temelli olduğu. Onun da altında yerli ve yabancı ekin arasında travma, karşıtlık (anti-) tanımlı bir kopuş yerine merak, üstlenim, deneyim türünden entelektüel çabanın öne çıktığı varsayımı var. Buradan, bireyin beden ve duyumlara dönük betimine çıkılabildi diye düşüncemi iyiden esnetmişim. Japonya'nın tarihine bir göz attıktan sonra şimdi anlıyorum ki yanıışlar doğrular içiçe ya da şöyle diyelim yanıışlardan doğru yargılar çıkabilmiş ya da *vice versa*.

Yaklaşık 10 bin yıla kökenlenen Asya üzerinden ve başlangıçta kuzeyden bugünün Japonya adalarına yerleşmenin 3.yüzyıldan başlayarak tarihi; kabileler, beylikler, merkez-taşra, özerk beyliklerle merkez ve her ikisine bağlı, yarı-özerk, özerk savaşçı örgütlenmelerinin ada handikapında kanlı çatışmalarının tarihi ve neredeyse 20.yüzyıla değin değişik bağlaşımların kurulup bozulmasıyla süregelmiş bir tarihsel gerçeklik bu. Öte yandan Japon savaşkanlığı ada içinde tutulamamış; Japonya'ya (güneyine özellikle) Batıda Kore üzerinden gelen Kore, Çin, Moğol halkları da gelip yerleşmiş, ta 19.yüzyıla değin Çin ekini baskın, belirleyici olmuş, iş bununla da kalmamış, Japonya'nın merkezi savaşçı (militar) egemenlerinin gözü hep kıtada; Kore, Çin ve Mançurya'da olmuş, 16.yüzyıldan başlayarak saldırgan sömürgeci tutumu kesintilerle sürmüştür. Nedenleri açıklanabilir sürecin kuşkusuz ve açıklanmıştır da. Japon sömürgeciliğinin uzak Batı (Avrupa) ve doğu (Okyanus ötesi Amerika) sömürgeciliğiyle karşılaşması ve etkileşimi ise bambaşka ve gerçekten özgün, benim de 19.yüzyıla yanlış bir biçimde sınırladığım bir öykü. Oysa 16.yüzyıldan başlayarak Portekiz'in alaybozan tüfeklerini (ateşli silah) ülkeye sokmasıyla başlayan bir büyük ve kanlı serüven de bu. Yine aynı yüzyılda Portekiz'in ülkeyi Hristiyanlaştırma niyeti de somutlaştı. Atladığım bir başka konu da daha çok yoksulluk, açlık, kıtlık temelli olarak, beyler arası savaşın yanı sıra köylü ayaklanmalarının da yaşanmış olması ve dehşet sahnelerinin tarihe kazınmış olması. Hatta 1637'de Şunabara'da büyük bir Hristiyan ve köylü ayaklanması gerçekleşiyor. İzleyen dönemde Hristiyanlar ülkeden kovuluyor. Öte yandan bir düzeltme daha. Sanki ılımlı ve tümleşik bir inanç sistemi (Budizm) Japon ekinini belirlemiş gibisinden bir kanı yaratmışım. Şintoizm yerel, ulusal eskil ve yabancılar karşı savaşçı bir

inanç yapısı olarak, Budizm Asya'dan gelene değin (9.yüzyıl?) etkili olmuş, egemenlik aracı olarak çatışmalara damga vurmuş, 16. yüzyılda Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte içe kapanma ya da açılma dönemlerinde savaşçı gelenekleri taşımıştır. Simgesel bir işlev gördüğü söylenebilir. 17.yüzyıl tecimin yükseldiği, alsatçı bir sınıfın palazlandığı ve feodal güçlerin bu sınıfa kapılandığı dönemi imler. Daimyo'lar alsatçılara borçlanmaya başlamışlardır. 18.yüzyıla 47 *Ronin* öcü olayıyla girilir. Ronin efendisinden kopup serseri mayın gibi haydutluk yapıp ülkeyi gezen samuraylara verilen ad. Yeni bir güç ve siyaset ilişkilerinde etken topluluk... İlginç bir tarih: 1825'te *şogun* Ienari herhangi bir Japon limanında demirleyen her yabancı geminin batırılmasını buyuruyor. Ama kısa bir süre sonra (1845) '*yabancılara açılma*' siyaseti öne çıkar, 1853'de ABD Başkanından 4 gemilik filosuyla mektup getiren amiral Perry bir yıl sonra yanıtı almak için geldiğinde korku içinde olan ülke Batı yanlıları ve düşmanları diye ikiye bölünmüştü. ABD'yi İngiltere, Hollanda, Rusya izlemekte gecikmedi. 1858'deki ayaklanmanın nedeni ise, *şogunun* '*barbarlarla*' imzaladığı anlaşmalara kızması. Hatta danışman ve dışa açılma yanlısı Li Naosuke öldürülür. Ve Mutsuhito'nun 1868'de tahta çıkmasıyla, devlet yönetimi yeni başkent Edo'ya (Tokyo) taşınarak Meici (Aydınlanma) Dönemi (1868-1912) başladı. Tanizaki dönemine yaklaşıyoruz böylelikle. 1868- 74 arasında *Batılılaşma iyileştirmeleri* (reform) birbirini izledi: Yönetim bölgeleri, samurayların kılıç taşıma haklarının alınması, toprak dağıtımı, mülk ve alım satım özgürlüğü, üniversite, çağdaşlaşma, vb. Tepki ve ayaklanmalar da Osmanlı'nın Batılılaşma süreçlerini hiç aratmayacak kerte birbirini izledi doğal olarak. 1885 parlamenter hükümeti imparatorluk rejimiyle buluşturdu. 1889'da anayasa açıklandı ve çalkalanan ülkede terör, cinayetler gırla gitti. Anayasa bizim *I. Meşrutiyet Anayasası* gibi imparatora geniş yetkiler tanıyordu. Atılım sürdü: Ordu/donanmanın çağdaşlaştırılması, zorunlu askerlik hizmetinin kurulması, demiryolu hatlarının açılması, vb. Arkasından 1894'de Kore anlaşmazlığı nedeniyle Japon güçlerinin Çin'e çıkarma yapıp Formoza'yı ele geçirmesi benim dışarıyla ilk çatışmanın Rus-Japon Savaşı (1905) olduğu yönündeki görüşümü de çürütmüş oldu. 20.yüzyılın başında Japonya Devleti artık Asya Doğusunda ciddi bir sömürgeci-saldırgan siyaset izler oldu ve Batıyla değişik ilişkiler kurdu. Çin'de Batıyla birlik olup *Boxer Ayaklanması*'nda Batılı güçlere destek verdi, Rusya'ya karşı İngiltere'yle askeri bağlaştık oldu. II: Nikola Mançurya'ya asker gönderdiğinde ise Japon misillemesi korkunç oldu: Porth Arthur'da Rus donanmasını batırdı. Rusların yenilgisinden (1905) sonra Japonya'nın elini kimse tutamaz oldu artık. Mançurya ele geçirildi. Bu arada içeride iki eksenli bir siyasal partileşme yaşandı. ABD'yi andırırçasına liberaller ve tutucular (muhafazakarlar)... Ama militarist, milliyetçi akım giderek hızla güçlendi. 1914'de Almanya'ya savaş açan Japonya Çin'deki işgali için *Müttefik* desteğine oynadı. Rus devrimi, Çin'in Müttefik'lerle anlaşması Çin'deki Japon varlığını tartışmalı duruma soktu. 1918, Sibiryada kızılara karşı çıkarma yılıydı. *Versailles*, Ekvator Kuzeyi'nde Almanlara ait adaları Japonya'ya verdi. 1919'da milliyetçi Kore ayaklanması ezildi ve 4 yıl sonra gerçekleşen korkunç bir deprem Tokyo ve Yokohama'yı yerle bir etti. Sıkıyönetim uygulandı ve arkasından geleneklere ve yabancı düşmanlığı siyasetine dönülerek içe kapanma dönemi başladı. 1927'de iktidara dönen ulusçular Çin'i ele geçirmek istiyorlardı (*Tanaka Bildirisi*). 1931'de Mançurya saldırısı ve işgali, Şanghay'ın bombalanması gerçekleştirildi. Ama ABD baskısı Çin'den çekilmeleriyle sonuçlandı, buna karşılık Mançurya'da kukla yönetim (Mançukuo) kurdular (Çin'in son imparatoru Pu Yi başına getirildi). Militaristler muhaliflere suikast düzenlediler, birçok önderi öldürdüler. Parlamento kapatıldı ve askeri rejim dönemi başladı. Çin'de silahsızlanmaya karşı

çıkan Japon asker devleti hızla Çin'e girdi. İşbirlikçi Çin güçleriyle birlikte Kuamington ve kömünistlere çullandı. Öte yandan Pearl Harbour baskını bu kez ABD deniz üssüne yapıldı. Büyük Okyanus ve Asya'nın ele geçirilmesi sömürgecilik girişimi 1943'ten sonra çöküntüye uğradı. Japon birlikleri yeniliyordu. 1945 Hiroşima ve Nagazaki'ye gökten ölüm yağdı. 14 Ağustos koşulsuz teslim günüydü. 1946'da Toco ve 700 savaş suçlusunu öldürüldü. (Böylece Japon militarizmi, Nazi, faşist rejimler Almanya, İtalya gibi temize çıkarıldı.) İngiliz tipi anayasal krallık ABD (General Eisenhower) önerisiyle devreye girdi.

Belki aşağıdaki yazım açısından ayrıntılı ve gereksiz bir tarihsel döküm olabilir yukarıdaki özet. Ama adalı Japon karakterinin seriminde ve belirlenmesinde belki de bu ayrıntı işe yarayabilir. Bu arada ekin-sanat ortamıyla ilgili bir iki vurgu yerinde olacak, yoruma ve düzeltmeye geçmeden önce. *Meici Dönemi* öncesi, Çin ekinine dayalı bir dönem olarak tanımlanıyor. Meici ile birlikte Edo yazarlarına, sanatçılarına ilginin azalmasını Batı (Avrupa) ekininin öne çıkarılması izledi. 1878 önemli bir tarih, çünkü yazı dili okuma diliyle birleştirildi. Çağdaş ilk roman **Ukigumo** (yazarı Futabatei Şime) yayınlandı. (Japon adlarında soyad önce yazılıyor, dikkat.) Yerel gelenekle Batının katkısı arasında bireşimleri deneyen yeni yazın devingesi ortaya çıktı. 1885'te *Yazının Dostları* öbeğinde yer alan yazarlar: Ozaki Koyo, Yamada Bimyo, Koda Rohan. Coşumcu (romantik) bir yazın okulu. Ama şair Kitamura Tokoku'nun bu akıma eleştirisi gecikmedi ve doğalcılığa (natüralizm) yol verildi: Nagai Kufu, Kunikido Doppo. Öte yandan Şimazaki Toson yeni düşüncelerle gelenek arasındaki çatışmaları irdeledi ve devlet buyurganlığını tartışmaya alan yazar oldu. Okulların dışında bağımsız yazma eğilimi güçlendi aynı yıllarda. Doğalcılık karşıtı iki büyük yazar Mori Ogai, Natsuma Soseki önemli yapıtlar verdiler. Aynı biçimde usta Akutagava Ryonosuke yine tüm okulların dışında, bağımsızdı. 1923 solcu yazarların bir araya geldikleri yıld. Bu solcu yazarlar, örneğin Yokomitsu Riici ve Kavabata Yosunari gibi *yeni duyumcularla* çatıştılar. 1931'de susturulan kömünist yazar Kobayaşi Takici'den sonra yazarlığını kanıtlamış birkaç yazar, ki aralarında Tanizaki Cuniçiro da vardı, siyasetin dışında kalma koşuluyla yazabildiler (1929-39 arasında) ancak. Yazabildiler derken de sözün gelişi...

Sonuçta ilk çağdaş yazar kuşağı hakkında Meici'nin çağdaşlaşma tasarına (gönüllü) katılım konusunda yanılmadığımı söyleyebilirim. Yönetimin ve tarihin açılma kapanma ve Batıyla inişli çıkışlı tarihinden gelen bir kanıksama, benimseme söz konusu belli ki. Ama şu da bir gerçek ki geleneksel yabancı düşmanlığı, toplumsal ekini de kucaklayarak dipte ve militan ruhla (şiddeti hiç dışlamadan) sürmüş, sanat uygulamalarında azınlık ta olsa bu ulusçu (yer yer şovenist) akım varlığını zaman zaman duyumsatmış... Dolayısıyla İngiltere ve Japonya tarihsel benzerliği (çağdaş topluma yumuşak geçiş) konusundaki yargım havada kalmış. Yine de siyasal anlamda dar ama militan bir çevrede varlığını sürdüren ulusçu direncin de çağdaşlaşmaya eleştirisinin özgün, değişik bir yanı olduğunu kabul etmek gerek. Çağdaşlaşmayı ya da Batılılaşmayı gördüğü kadar dert etmiş görünmüyor siyasal yelpazenin geniş kanatları. Mişima örneği tipiktir. Sanki Japonya'nın derdi adasal kıtlık, kısıtlılıktan kurtulmak ve bu yönde yararcı (pragmatik) siyasetlere başvurmuş gibi görünüyor. Öte yandan şu görüşüme tarihsel bir dayanak bulmak için tarihi ne ölçüde zorlamış sayılmak gerekir kestiremiyorum. Japon insanı enerjisini yüzyıllar boyu gerçekten kanlı iç savaşlarda tüketmiş bir toplum ve tam da 20.yüzyıl başı yeni arayışların, yeni çözümlerin, yeni donatıların ve güç kaynaklarının tarandığı, Batıya bir de bu (yabancı düşmanlığı dışında) gözle bakıldığı, geleneksel değerleri yeni ulusal birikim yaratabilmek için dönüştürme bilincinin etkinleştiği bir dönem. İşte

bu arayış Japonyayı yalnız ekinsele değil, askeri anlamda da bir savaş makinesine, güce dönüştürdü. Kısa bir süre sonra Japonya'nın korkunç Asya yağması, talanı gecikmedi. Tabi tüm bu ivmesel çalkantının arkasında Avrupa ve Amerika sömürgeci bakışı, yaklaşımını ve siyasetlerini görmemek olanaksız. Üstelik bizler Tanzimatla başlayan çağdaşlaşma serüvenimizde, Bağımsızlık savaşından başarıyla çıkmış bir ulus olarak kenter devrimin önemli uygulamalarından birini gerçekleştirememişken Japonya Meici'nin ilk dönemlerinde köylüyü topraklandırabildi. Japon sermaye birikimi ve kapitalizminin 17.yüzyıla kökenlenen ayrı tarihini dikkate almakta büyük yarar olduğu açık. Yani 20.yüzyıl başında Batıyla yüzleşmenin aşırı patetik ve tepkileşimli olduğunu, hem olumlu hem olumsuz anlamda kabul ediyorum. Demek, yabancı ulaşılamayacak denli yabancı değildi. Hristiyanlığın misyonlar biçiminde ta 16.yüzyıla kökenlendiğine bakılırsa... Belki sorun şuydu. Yabancı kavramı hakkında tümçül bir algı yoktu ve bu da odaklı ve yerel güç ve erklerin ilişkisi, çıkarı, çatışmalarıyla ilgiliydi. Büyük, kıtasal, ulus ölçekli çıkar olağanüstü bir hızla ve çağdaşlaşma esin ve uygulamalarıyla 25-30 yılda devreye girdi ve Nazi rejimine özgü bir tarihsel sıkışma, yoğunlaşma yaşandı (Dünyayı ele geçirmek). Bu çerçevede aşağıdaki bölümde (tarihsel çerçeveleme) yanışları az çok imaladığımı düşünüyorum. (Yeniden belirtmek gerekirse, görünsün diye silmiyorum.) Savunmacı, ulusçu akımların güçlenmesini kaçırmamışım hem. Beni yazı boyunca ilgilendiren şey ise, bu tarihsel arkağörünümün önünde Tanizaki'nin konumu ve onun beden (duyum) algısının gelenek ve yeni düşüncelerle ilişkisinin kurulması. Buna ilişkin varsayımım değişmiş oldu mu? Belki sonuçlar açısından değil ama nedenleme açısından evet demek zorundayım ve şu ikilemi aşır aşamayacağımı bilemiyorum: Yanış nedenler ne zaman doğru sonuçlar üretmez, hangi bağlamsal sınırlar içinde?

Batılılaşmanın ilk kuşağı yeni aydın, sanatçı çevre (organik aydınlar) üç ciddi sorun ve travmayla hesaplaşmak zorunda kaldı. Batılılaşma (liberalizm), gelenekçilik (militarizm), sosyalizm (eşitlikçilik). Ama kısalmış, yoğun tarihsel kısıdevrede hızlı bir seçim yapmaya ayak direyen bir anlayış da eşanlı devreye girdi. Çünkü aydınlanma, eleştiri vb. henüz kurumsallaşabilmiş değildi ve ilk kuşağın tüm bu yüzleşmeler ve seçim için yeterli zamanı olmamıştı. Daha düne değin iç savaşlarda tükenen, kana boğulan bir ülkeydi Japonya. Aydın canının derdindeydi bir yandan, genelde seçimi ustan, aydınlanmadan yana olsa da. Tanizaki ikilemi biraz ertelemiş olsa da çok gecikmeden üstlenmiş biri (1938-39). Bunu biliyoruz. Buradan itibaren silmediğim eski metni okuyacaksınız. Buyrun tartışmaya siz de katılın.

Japon Batılılaşmasını (Meiji) izleyen dönemde, 19.yüzyıl sonlarından başlayarak aydın (entelektüel) çevre, değişik tarihsel toplumsal nedenlerle, tepkeli bir siyaset yaratmadan geleneksel ekinle Batı arasında ağırlıklı olarak geçişme, uyarlanma, uyumlanma görevi üstlendi. Buyruk yukarıdan (imparator) geldiğinden, değişik sınıflardan, ama en çok da yönetici sınıflar ve onların hizmetinde yer alanlardan saltık ya da köktenci bir direniş, karşı çıkma görülmedi. Bu başlı başına önemli bir konu. İki örnek toplum, İngiltere ve Japonya, tarımsal toplumdan endüstri toplumuna geçişi neredeyse devrimsiz, yumuşak biçimde gerçekleştirdiler. Özellikle Japonya'da, feodal beylerin (şogun) önce kendi içinde çatışmalarda tarihsel enerjilerini tükettiklerini, ikincisi toplumun genelde inanç yapısının tek tanrılı dinlerde olduğu gibi savaşçı bir ıra taşımadığını, tarihsel şiddeti, zoru kendi içinde egemenlik (hiyerarşiler) dayatması biçiminde derinleştirdiğini düşünebiliriz. Benzer bir tepki(sizlik) Aztekler için de söz konusuydu. Savaş yerel güçler arasında egemenlik alanıyla (territory) sınırlıydı ve yabancı, gerçekten ulaşılamayacak denli yabancıydı. Yabancıyla (başka türden varlıklarla) savaşmak anlamsız, gerekçesizdi başlangıçta.

Çıkar ulusalın çok altında, yereldi ve büyük çatışmalar 'havsalaya' sığmadı. Ancak 20.yüzyıla (1905'lerde Rus-Japon savaşı) birlikte bakış değişti. Sonra Çin'in ele geçirilmesi (işgal)... Ama bu tür tarım toplumları yine çözümlenebilir bir dizi gerekçeyle, iki ana türde tepki geliştirdi. Sömürgeleştirme Batıya karşı geleneği (arkaik toplumu) savunmak ya da Batının gücünü ve bu gücün kaynaklarını yansıtmak. Yani Batı aygıtlarını benimseyip onun kadar güçlenmek ve onunla baş edebilmek... Japonya *akıllıca* demeyeceğim, çünkü neden ve sonuç, ayrıca süreç başka gerekçelere bağlanabiliyor ama tarihsel olarak varlığını böylesi bir yakın dönem siyasetine borçlu olabilir. Her ne ise, Batı ekiniyle yüzleşen (sanatını, düşüncelerini öğrenen) bir aydınlar kuşağı yetişti, yetiştirildi. Osmanlı'nın Tanzimatla birlikte Batıya açılmasına benzer bir süreç söz konusu. 1880'lerde doğan ve 20.yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak kitaplarını yayınlayan önemli bir yazar çevresi içinde Tanizaki'nin de adı geçti. Tanizaki; izleksel öncelikleri, Japonya'nın yüzyılın ilk yarısında büyük sonuçlar doğuran siyasal gelişmelere (Savaş, Japon faşizmi, solcu örgütlenmeler ve aydın çevreler, yayınlar, vb.) kayıtsız kalışı (!), Batılılaşma konusunda esnek yaklaşımıyla kendine özgü bireysel bir çizgi oluşturdu ve döneminde, hatta çok sonra bile bu kişi/yazı tutumuyla eleştirildi de. Geleneği kavrama biçimi oldukça rahat, esnek olan Tanizaki, Batı ekini yakından özümsemiş biri olarak, çağdaş Japon yazarlarına benzer biçimde, anlatıda çağdaşlaşma girişiminin öncülerinden biriydi ve değişik olarak gelenekten kopmama konusunda çok özel bir duyarlılığı da taşımış görünüyor. Bana göre, diğerleri gibi Batıdan önce çatı, kurgu, vb. yapısal özellikleri şaşırtıcı bir kolaylıkla alıp kendi yurdunun geleneksel anlatılarını yeniden yorumlamış (çağdaşlaştırma, modernizasyon), Japon ekininin mitolojik, yerel ve törensel öğelerini 'düşlem', (fantezi) boyutlarıyla yeni dile, kavrayışa, dünyaya aktarmıştır. Bunu Dazai, Akutagava, Kavabata, vb. de yapmıştır kendilerince. Önemli olan Japon dilini Batı biçiminde bir yazı anlayışı, tekniğiyle ilişkilendirmek ve bunu başarmaktı. Öte yandan belki dünyanın en eski romanı da Japon dilinde yazılmıştır ve Tanizaki'nin yaptığı önemli işlerden biri, 1000 yıllarında yazılmış ünlü **Genji Monogatari**'yi (*Genji'nin Öyküsü*) çağdaş Japoncaya aktarması olmuştur (1938).



www.alamy.com - FF94R4

Yanılmıyorsam **Sazende Şunkin** üçüncü kitabı yazarın (1933). 20'li yıllarda (30 yaşlarında) kitaplarını yayınlamaya başlıyor aslında. Bu kitabın, militer Japonya'nın Asya'da sömürge (emperyal) niyetle Çin Kuzeydoğusunu (Mançurya) işgal ettiği yıllarda çok başka nedenlerle epeyce yankılandığını düşünüyorum. Bir araştırma yapmadım. Daha sonra yayınladığı bir yazısının yasaklanması ve kendisinin aranması nedeniyle gizleniyor ve gizlilik yıllarında **Genjo**'yu çeviriyor, sanırım **Makioka**'ların öyküsünü (**Nazlı Kar**) tasarlıyor. 1943'te bir dergide yayınlanmaya başlayan **Nazlı Kar**, derginin kapatılması yüzünden yarım kalıyor. Ancak 1948 yılında üç cilt olarak topluca yayınlanıyor ve Tanizaki 1949 yılında **İmparatorluk Kültür Nişanı** alıyor.

*

Sazende Şunkin öyküleri hakkında birkaç soru üretmekle sınırlı kalan geçmiş yazımı bu yazının arkasına ekleyeceğim. Ama tüm yapının ışığında erken yapıta yeniden kısaca göz atayım istiyorum. Türkçe baskıda seçilmiş beş öykü şunlar: **Dövme, Kirin, Çocuklar, Sazende Şunkin ve Ağzının Tadını Bilenler Kulübü**. Tüm öyküleri buluşturan ortak payda için düşlem (fantezi) kavramını kullanacağım ama düşlemin kışkırtıcı (belki de ayartıcı) boyutunu imleyerek. Dışarıdan bakan biri olarak bana öyle geldi ki bu düşlem iki eksenli. Dönemin Japon yazarlarında kavramın ağırlıklı yerini irdelemek başlı başına bir iş. Çünkü bu yazarlar için Batı'nın sindirimi (metabolik içselleştirme) ağırlıklı-güldürüsel (trajikomik) bir süreç. Başka düzeylerden iki toplumsal ekin ve onları tanımlayan düzgüsel eşleştirilmeler bir dizi eksik, doğru, yanlış, aşırı, kışkırtıcı, kıyıcı, taşıyıcı, vb. anlatımlara yol açabilirdi. Her koşulda böyle bir çakışmanın aralığından çıkacak şeyin sıradışı, olağandışı olması beklenirdi ve Japon geleneksel simgeler, temsiller dizgesi olağanüstülüklerle, uç ve karşıt temsillere zaten en başından açıktı. (Geleneksel Japon tiyatrosuna, maskelere, vb. bakınız.) Birincil (geleneksel) düşlem katmanı üzerine, çağdaş Batı kavrayışının ve öngördüğü dil yapısının bu geleneğe uyarlanması diye tanımlanabilecek ikincil (uyarlama) bir düşlem katmanı bindi. Ben doğan sonuçtan değil, bu bindirme işleminden söz ediyorum, bu işlemin kendisi oluşturuyor ikincil düşlem katmanını. Böylece iki katmanlı düşlemsel biçim değişik toplumsal geleneklere, birikimlere dayalı okurlarda kuşkusuz değişik biçimlerde yankılanıyor. Bu iki katmanlaşmadan uçveren yazının bugün ardçağcı (postmodern) Murakami'lere değin izi sürülebilir. Mişima arada ilginç bir örnek olarak incelendi (Bkz. **2014 Okumalarım**.) Yazarı düşlemin düşlemine (maske) itekleyen bir başka tarihsel (yüzyıla özgü) gerekçe dışarıdan zorlanmış hızlı tarihsel sıçramaydı kuşkusuz. Yine de en arkada ve altta, tüm insan ekinlerini ve onların davranı, dürtü vb. temellerini buluşturan ortak paydayı ayrıç içine alarak yazdığımı belirtmemin tam sırasıdır. İnsan insanı er geç anlar, bedeli nice yaşamlar olsa da. Japonya'nın kendini anlama çabası ve tartışması özgündür, saygıya değerdir ve şunu söyleyebilirim ki eklemli (bükümlü) dil benzerliğimize karşın daha gergin, çatışmalı, inişli çıkışlı kendi toplumsal coğrafyamızdan daha nitelikli, saygın bir anlatım (ifade) ya da sunum çıkarabilmiş değiliz. Öykülerde gelenek vurgusu, örgeler az değil (**Kiril**), öte yandan Batıda geliştirilmiş tinsel çözümler (izlek, söylem, kurgu, vb.) anlatıların altyapısını oluşturuyor. Sanki yeni bir aygıt çantası ile gelenek yeniden yorumlanıyor. Ama bizde olduğu ya da aslında olmadığı, olamayacağı gibi keskin bir yüzleşme, hesaplaşma da yok. Yani yazarın gelenekle karşılıklı duruşunda sorun, çatışma yok. Yaşamı (anlatısı) geleneğin dışından biçimleniyor olsa da çıkış varsayımı geleneğe saygı ya da bağlılık. Ama tüm geleneksel toplumlarda olduğu gibi öykü gelenekten sapmayla

yakından ilgilidir. Gelenek bu/bir kez yinelenmez. Evet bağıllık tamdır, yapılan gelenek uğrunadır ama çarşaf yırtılır ve geleneksel toplumun kendini döngüsel, sürekli, yinelenmeli anlatı üzerinden yeniden ve yeniden üretme, sürdürme kalıpları (biçimbirim, şablon) iş görmez olur. Toplumun kendini dışavurma biçimi olan savunu, güvenlik aranışı, davranışı (ritüel) tökezler. Oysa 20. yüzyıl başındaki Japon aydını dün kendi köyünden çıkmış, bugün kentte üniversite okuyan öğrencidir ve varlığının yarısı gelenekse, yarısı kentle biçimlenen çağdaş (!) dünyadır (Batı). Yadsıma ve onayı bir arada (en azından bir süre ve eğreti, gülünç biçimlerde de olsa) tutmak zorundadır. (Bkz. Y. Kavabata, *İzu Dansözü*, 1926.) Dönemin sanatçı tutumunu görünüşte bu bağdaştırma işlevi tanımlayabilir. Öte yandan ada tını merak tınıdır ve dışlamaya baskındır benimseme, öğrenme, yansılama tını. Şimdi burada yine geleneğe bağlı olarak Tanizaki'de doruk yapan bir gözlemsel çıkarımdan söz etmem gerek. Japon ekini (ki burada varsayımımız toplumsal olarak bölünmemiş, genel, soyut Japon insanıdır) insan bedeni ve bedeninin neliğine ilişkin ne tür özellikler barındırır? Ben bunu *dolayım*ların nicel, nitel düzeyiyle açıklama yanlısıyım. Çünkü bedeni bedenle ilişkilendirmede somut ve soyut ulamlar (kategori), hatta bu ulamların basamaklandırılmış, örgütsel yapıları bayağı belirleyici. Dolayım nice inceltilmiş (rafine), işlenmiş (uygulayım), yüceltilmişse (dizgesellik) beden bedene onca açılanmış, imalanmıştır. Gündelik yaşam tüm bu dolayımaları bir anda hiçlemekten (sıfırlamak) hiç geri durmamıştır kuşkusuz ama eylemin önü ve arkası, kuramlaştırılması; ya gecikmiş, ya gerçekleşmemiştir. Bedeni bedene daha açık(tan), doğrudan gösteren toplum ve ekinler, daha simgesel, ikonik, kesin yordamlara başvursalar bile (hatta özellikle uç, büyük açılı anlatılar öne çıkar) daha az dolayımlanmış toplumlardır. Bunu özellikle belirtmek istedim çünkü Tanizaki'nin tüm verimine yayılan bir özelliğe düşlemsellik üzerinden geçmek istiyorum. Gelecek yapıtlarına damgasını vuran iki eğilim (bağdaşık ve karışık ya da çelişik) öykülerde ilk oluşumları ve belirsizlikleri içerisinde kendini duyumsatmaktadır. Konu beden ve bedeninin alma verme (Sonuçta tüm öykü enerji girdi çıktısıdır, bunu biliyoruz.), yani beslenme-boşaltım (metabolik) yapısıyla, işleviyle doğrudan ilgilidir. Canlının genelde, dışındaki dünyayla alışverişini biçimleyen çekirdek yapı ise kendini yineleyerek çoğaltma, yani üremedir, diyebiliriz. Canlılığı yinelenme yordamı olarak da tanımlayabiliriz. Bu, bölünerek çoğalmadan eşeyli üremeye (cinsleşme, cinsiyet) büyük bir yolculuk tabii. Evrimin ilk anlamlı seçimlerini belirleyen şey nedir sorusunun varsayımsal yanıtı, beslenme sürecine girenler ve girmeyenler ayrımı olmalı ki biyokimyanın alanındayız. Tüm bu asal altyapıların üzerine bine bine yükselen ve gittikçe daha bedenleşen beden (Bkz. *Daniel Pennac*), cinsiyet ve beden siyasetleri üzerinden gelişmiş seçim aygıtlarını yaratmakta gecikmedi. Elimizde işe yarar birkaç sözcük var ve Türkçemizde bu sözcüklerin kavramsallaşması henüz son aşamalarına varabilmiş değil: Zevk, Keyif, Haz. Epikür'den Stoa'ya, Shopenhauer'e, duyumculuktan istemciliğe, günümüz Barthes, Lacan vb. yordamlarına sayısız düşünsel basamağın sanatta (yazında) karşılığı gerçekten etkili bir anlatı geleneği yaratmıştır. Büyük, çok büyük bir tartışma alanından söz ediyoruz ve kaldıramayacağım yükün altına burada girmeyeceğim. Sade'ı, Proust'u ilginç örnekler olarak göstereyim ama yukarıdaki üç sözcüğe acı, şiddet, vb. daha bir dizi sözcük-kavramı eklemek gerektiğini unutmadan belirtmem gerek.



Sazende Şunkin öyküsünün film uyarlamasından bir sahne.

Tanizaki iki geleneği; döneminin dışarıdan (dış dünya, yeni yaşam koşulları) dayatan tarihsel şiddet eğilimine karşı içeriden bir savunma düzeneği oluşturmak için, bir araya getirerek bulunduğu yeri ele veriyor. Yerinden oynamış, yeni yer arayışı olarak tanımlanabilecek bir dışavurum (*Buradayım!*) tasarı kuşkusuz. Öyleyse Tanizaki okurluğu en başından itibaren bedene ilişkin, bedensel bir okurluk deneyimi gerektiriyor ve 'entrik-a' bedenin bedene edalanmasının ya da karşı(lıklı)-durmasının anlatıya yansıyan ilk görünür biçimi olarak öne çıkıyor. Çünkü düşünürsek, bir beden öteki bedeni ötekiliği içerisinde bir kez alımladıktan sonra artı/eksi bir dizi dolayım ya da taktikle yaşadığını ve konuşlandığını anlarız öteki (beden) karşısında. Bile isteye kandırma oyunu denebilir buna. Öykünün dışında kalan, tek yanlı, yönlü karşılıklı bedenleşmeleri dışarıda bırakıyorum. Tekil beden öteki bedene karşı konumlanma serüvenini nereye dek göze alır, sorusunun kestirmeden yanıtı *sıfırla(n)maya*, *hiçle(n)meye* dek olabilir. Karşılıklı iki beden de ötekini ve kendini sıfırlama oyununa katılır. Bu hayvanların (*homo sapiens* de içinde olmak üzere) oyunla öğrenme izlencelerinin süreği olarak da yorumlanabilir. Serüven ötekini silip süpürecek kerte *Benleşmeye* ya da kendini silip süpürecek kerte *Senleşmeye* (ötekileşme) dek uzanır. Öykünün içine (ne ise ondan) *vazgeçmek* dolayım olarak katışır ki *vazgeçmek* de takılıp kalmanın öteki adıdır. Hatta şöyle de okuyabiliriz (felsefe düzleminde). Haz, çiftleşme, seçme, üreme biçiminde geri besleme zinciri, *adı (kişi) silmece oyunu*, zinciridir. Doyum *Ben'in Sen'leşmesinden* daha çoğuyla ilgilidir, Biz'in yitip gitmesine kadardır (ama geçici olarak). Haz bir an için adın ve görevin, açık/kapalı üstlenilmiş her şeyin (büyük öteki, babanın adı) soyunulması, *her şey'leşmek* (Sartre, Lacan) olarak da tanımlanabilir belki. Tanizaki'nin hazzı keyifle çatıştırdığını sanmıyorum ve yazma eylemi doğrudan kendisi için hazzı bir edim (sanki). Yazıya kişisel olarak böyle bir işlev yüklemiş, daha doğrusu yazı onun hazzına aracılık etmiş. Ama bu tutumun yapıtında yankılanması hazzın anlatısına temel izlek olmasına da yolaçmıştır. Böylece tek taşla iki lezzetli kuş vurduğu açık ve bana göre bu belki de Çin geleneksel düşüncesine (Konfiçyus?) bağlanabilecek yeniden yorumlanmış bir öğreti. Ama Batının duyumcu, hazzı ana öğretileriyle Tanizaki'nin tanışlığı da gözardı edilemez, Batının hazzı (duyumcu) öyküsünü içselleştirmiş olabilir. Batıda hazzı öykülemenin iki kat(man)ı olduğu kabaca söylenebilir. Bu iki katmanın izini bedenleşmek üzerinden sürmek ayrıca doğru olabilir, çünkü *Batın*ın bedenle ilişkilmesi gergin, iki yüzlü, çoğu kez içten pazarlıklıdır, bunun sınıfsal tekil

yaşantılarda yansılarını ayrıca değerlendirilmeli kuşkusuz. Ama ben duyumu doyuma taşıyan üstteki hafif katmanda seyreden ikinci sınıf anlatılarla derin hazzı dramatizasyonların Japon yazarınca nasıl ayrıştırıldığını merak ettim ve varsayımım Japon geleneğinin (genelde) bu ayrıştırma işlemiyle anlatıcı yazara yardımcı olduğu, işini kolaylaştırdığı yönündedir. Batılı yazar denli zorlanmadığını düşünüyorum Japon yazarının, çünkü o bedeninden bir gösteri çıkarmayı göze alan gelenekten kökenleniyor. Buradan sanatın bedeni yoketme gösterisiyle ilgili olduğu türünden etkili olabilecek ama yanıltıcı bir sonucu (Bkz. Yukio Mişima) çıkarmamakta yarar var ve ustamız Tanizaki'nin o taraplarda hiç bezi yok. (Mişima ondan nefret etmiş olabilir ama belki aynı güçle ona bağlanmış da. Çünkü beden onun için de öncelikli yazı-yaratı-deneyim alanıydı.)

Şu kavramlara biraz daha yakından bakmak istiyorum becerebilirim. Arzuyu, hazzı, keyifi, hoşnutluğu, zevki birbirinden nasıl ayırabiliriz? Önce dili bir sınav gerekiyor, yani dilsel doğrultma. Duyumsal yaşam alanı toplumsal nedenlerle bizim gibi ekinlerde aynı zamanda belirsizlikler alanı ve kavramlaşma düzeyimiz kesinliklerden bir hayli yoksun. Geçici işlev görecektir bir aygıt düzeyine bile getirebilmiş değiliz bu sözcük kavramları ve Batıdan önemli kuramsal metinleri çevirmek bugün de bir sorun. Hele okur açısından... Arzuyu (cinselliği de içinde düşünerek) kişinin kendisinde olmadığını sandığı şeye yönelmesi olarak soyutlayabiliriz belki. Herhangi bir nesneye, şeye odaklanabilir (fetiş). Bunun saltık yitimden, yastan umarsız çabalamaya, yaşam içgüdüsüne, yaşamı adlandırmaya, öykülemeye, vb. bir dizi sonucu var kuşkusuz. Arzuda arzulanan amaca, bende ya da benim olmayan, içimdeki hiçliği dolduracağını sandığım şeye (somutlaştırılmış amacı hedef diye sınırlarsak hedefe) kilitlenme vardır ve kısa bir duraklamanın ardından arzulayan ben, kalanı ayıklayarak hedefine olmazsa olmaz koşuluyla bağlanıp onu biricik içerik kaynağına dönüştürür (yapabildiğince). Hedef eninde sonunda Ben'in kurgusu (imge) olduğundan arzu doyumsuz kalmaya tutsaktır, yani arzu daha gerçekleşme anında (= içselleme, iyeleme) yeniden arzudur. Hedef düş kırıklığıdır. Haz yaşananın varlıksız artısıdır (çıktı). Biriktirilemez (meta olarak). Doğru seçimlerin soyut, evrimsel bileşkesi bir tür. Acıdan kaçmak ve hazzı (onaylayan etkileşim) dönük durmak dirimsel bir kök-düzenek olmalı. Ama bilinç hazzı gidimlemiş (öykülemiş), seçme, ayıklama eylemine dil (söylem) yüklemiştir (=yüceltme, sanat.) Yani haz dirimbilimden tinbilime evrim geçirmiştir. Ötekinin bakışına duyarlı bilinç, bakma/bakılma kaçgöçü içinde hazzı oyununa girişir. Haz oyunlaşmadır diyebilir miyiz, yoksa hazzın keyfi midir oyunlaşma? Sanırım ikincisi. Oyun hazzı seçimden doğar ve yemişi keyiftir: *Şimdi, buradaki* doygunluk, yeterlik ama yalnızca bir an, varla yok arası... Bir süre sonra (savrulma, kopuştan sonra) keyif at olur, arabayı çekiyor görünür (:Değişmece=metafor, yabancılaşma.). Keyif yerel çözümlerle ve geniş anlamında siyasetle de ilgilidir. Geleneksel toplum doğrudan deneyimlerle kaç bin yıla yayılan bir davranış kalıbı (dolayısıyla anlatısı, yani öyküleme, yani biçimbirimi) yaratmıştır ama zaman bir yandan dolayım(lanma) demek. Somut imalanmadan soyut imalanmaya, kırdan kente yönelik keyifi yeni bir hak (özgürlük, adalet) anlayışıyla kaçınılmazca ilişkilendirmiş, geçmişin daha doğrudan ama bir o denli ağır, kımiltısız, duyumsal anlatıları yerini simgesel, sanal, mış gibi (Baudrillard: *simulakra*) anlatımlara bırakmıştır. Geçişin hızlı, apansız yaşandığı toplumlarda keyif bilişimin yeni yordamlarına ayak uydurmakta zorlandığı için ne deve, ne kuş imgeleri (dünyanın yadırgı, tuhaf, garip, yapay yaratıkları) ortalıkta çokça salınır olmuştur. Türkiye ve Japonya *keyifle* ilgili olarak böylesi bir ak/kara yazgı kardeşliği içinde iki toplumdur denebilir kabaca. Tanizaki'den kopmuş gibi görünsem de aslında ondan

söz ettiğimi anımsatmak isterim tüm içtenliğimle geldiğim bu noktada. Zevki ise seçimin ve seçme oyununun arkasından kazanılan ödül(lendirme) olarak yorumlayabiliriz. Tüm süreç aynı zamanda yeraltından da işlediği için ve gösterilen/gizlenen eytişmesi kişinin yakasını asla bırakmadığından, devreye ikiyüzlü bir *mahrem*, gizlenmesi, paylaşımı kısıtlı bir *özel alan* girer. Bu (gözden, dışarıda bırakılmış ötekilerin bakışından kaçırılmış, kurtarılmış) özgülenmiş, alttan alta kişisel çekime (cazibe) iliştilmiş, sonsuza dek gizli kalma yavanlığından çok bir gün, bir an yakalanma, baskına uğrama, gizlice izleniyor olma (tersinden sergileycilik ve haliyle gözetleme, röntgen) beklentisinden zevk doğa(bili)r. Elbette o anda ölmek ama ölü kalmamakla, yeniden yaşama dönmekle de bağlantılıdır konu. Soru şu: Zevkin doruğunda ölmek zevki sonsuz (cennet) kılar mı? Türümüzün onulmaz yasının ve dolayısıyla yazgısal (varoluşsal) kederinin kökünde dirimden yana ilk seçimin ölüm anlarına dönük bilinci, kavrayışı olduğu açık. Tanatos (ölüm içgüdü) bizi anın zevkine bağlar. Zevk o anın o anda içkin sonsuz düzlüğe (ölüm) yayılması, zamandan kurtulması düşüdü. İşin kötüsü ya da türümüzün şanssızlığı tam da bu imgenin (düşün) olanaksızlığıyla ilgili. Rilke'de yetkin bir dil uygulamasıyla tanık olduğumuz gibi ölüm de dirim gibi yarım kalır, kendiyle örtüşmez ve aradaki açıklık yeniden denemeyi kaçınılmaz kılar. Tarih yeniden atılmanın ve bu kez de yenilmenin (kapanamayan ölüm yüzünden kapanamayan yaşam) bitmeyecek serüvenidir. Bilincin ayağı kapı aralığında sıkışıp kalmıştır, ölümün ve dirimin hangi yanda olduğu önemli mi?

Tüm bu beden uygulayımı (beden teknolojileri) altına girebilecek yorumun aşırı yorumu ise bizim asıl konumuzu oluşturuyor. Sanatın yaratımdan algıya duyumsal deneyimi bir üst, ikinci bağlamdır (katman). Sanatın da meselesi kalım (anı sonsuzla doldurma) meselesidir ve bunu şöyle anlayalım: Sonsuzlaştırma bir kez ölmek ya da yaşamakla ilgili değil, hayır. Sayısız kez ölmek ama her ölümden gelmek, her ölümden dirilmekle ilgilidir. Yani Lacan'ca söylersek (ondan ne anladığım ayrı tutulursa) ölmek gerçeği sonunda ele geçireceğimiz anlamına gelmeyecek, hiç hem de. Sanatın nesne kılınması (nesneyi imgelemesi: fetiş-nesne) olayı biraz daha karmaşıktırıyor. Yukarıda Batı yazınında hafif(likle) seyreden duyumsuz bir dışavurum geleneğinden söz etmiştim. (Dışavurum değişim, sanat diyemeyişimden ötürü...) Sanat başlığı altına sokulan şeyin tarihsel bağlamlar içinde nasıl, neye göre ayrıştırıldığı, duyumsallığın ne ölçüde sanat kurucu bileşen olduğu, uygulamada somutlaşma biçimi ama tümünden önemli olan dönemin insanların neleri sanat olarak algıladıkları, bunda etkili oluşumların yeri, ağırlığı vb. tek kişi, Balzac örneğinde bile irdelenebilir. Sanatını bedenine aracı eden nice kişi biliyoruz ve konuya asla değer yüklemesi yapmıyoruz. Yalnızca şunu anlamaya çalışıyoruz. Tanizaki kaçınıcı katta oturuyor? Onu nereye dek hafife alabiliriz? Alabilir miyiz?

Eğer bir araç açmışsak bunu kapamanın sırası. Bunca sözcük çözümlemesi yeter. **Sazende Şunkin**, geleceğe ilişkin bir öngörü, geleceğin en az iki olasılığını içinde bir arada taşıyan *başlangıç*. Yani haz(cılık) ve dingin bilgelik olarak gelenek. İlk patlamayı ise elementer ayrışma izleyecek. Dövme ustası, işliğine gelen eşsiz güzellikteki kızı elinin altına düşmüş tansık olarak görecektir ve yaşamının en büyük işini o bedene işleyecek: “*Dönmeden önce sırtındaki dövmeyle bir kez daha görebilir miyim?*” / *Kız hiçbir söz etmeden bu dileği başıyla onaylayarak soyundu. Sırtına işlenmiş örümcek sabah güneşinin altında pırl pırl aydınlandı...*” (**Dövme**, 23) Dirimle ölümü sanat bir bedende buluşturmuştur.



Kadının evrensel manevrası erkek egemeni (Kral, Konfiçyus) sonunda alteder (*Kirin*). İnsanın çocukta dolayumsuz dışa vuran arı doğası, Golding'in gösterdiği gibi (*Sineklerin Tanrısı*, özgün dilde 1954) hiç de barışçıl bir doğa değil. Orada beden bedeni neredeyse çizer, kazır, şiddet tasasız aktarılır ama Tanizaki çocuğun bedenle ilişkilendirme biçimindeki doğrudanlığı tıpkı Mişima'da olduğu gibi (*Denizini Yitiren Denizci*, özgün dilde 1966) gösterme peşindedir ve bu iki yapıttan önce yazmıştır *Çocuklar*'ı: “ ‘Ama gitgide Mitsuko iyice azıttı, bizi kölesi gibi kullanmaya başladı. Artık işi, banyodan çıkışlarında bize tırnaklarını kestirmeye, arada bir burnunu temizletmeye, hatta bazen idrarını içirmeye kadar götürdü. Ve biz de ona epey bir zaman çocukluk dünyamızın kraliçesi olarak itaat ettik; önüne el pençe divan durduk.” (*Çocuklar*, 87) Uzun öykü *Sazende Şunkin*'in önemi yoklamaya çalıştığım Tanizaki'yi Tanizaki yapan iki boyutunu bireşimlemesinden kaynaklanıyor olmalı (gözümde). Gelenek örtmeyi törenleştirip (mahreme mesafeli durmak) ötekilerin algısına yalnızca toplumsal konumu ve görüntüyü (statü) sunmakla yetinirken, kalın örtülerin altında çok gizli tutulmuş (belki kendinden bile gizli) bir *mahrem alanı* yine de sözkonusudur. Öyle ki düz dille, anlatımla, uzak ve dolayimli değişmecelere başvurmadan dile gelmesi olanaksız, içsel, ayıp (?), abes, taşınması güç bir yaşama deneyimidir bu ve özünü efendi için köle olmayı seçecek denli ileri gitmek, köleliği efendiye bağışlamak oluşturur. Kendisinden çocuğu olmasına rağmen ağız birliğiyle ilişkisini herkesten sakladığı, hatta aşağılayarak dışladığı ve evlenmeyi reddettiği *Sazende Şunkin*'in öğrencisi, hocası gözlerini yitirdikten ve üstüne yüzü kezzapla yakıldığı için kendisine bakmasını istemediğinden iğneyle gözlerini kör eder ve hocasının (gizli sevgili) yaşamı boyu hizmetini yapar. Batı yazım tekniklerini ustalıklı kullanan Tanizaki'nin öyküdeki yerini, safını belirlemek neredeyse olanaksız. Ama titiz okurun görebileceği bir şey var: Beden deneyimi kolay göze alınamayacak bıçak sırtlarında (turnusol), sınırlarda, sapaklarda sınanmaktadır. Yazar böyle bir sınava ve sınavın beden üzerindeki yıkımına ortalamanın çok dışında bakmaktadır. *Ağzının Tadını Bilenler Kulübü* öyküsü ise yazarımızın beden-haz üzerine etkili bir denemesi (bildiri) olarak da okunabilir. Daha çok dokunumsal, duyumsal imgelerin öne çıkarılmasına, görsel imgelerin ikincil kalışına şaşırmalı mı? Kakişmalı, geçişli, geçirimli bir fiziksel (somut) buluşmayla, varlıkların birbiri içerisinden akma, süzülme, yerleşme ve kopuş öykülerini okuyoruz. Tanık olduğumuz şey şimdi burada ölmenin ve dirilmenin sonsuz erincinden başka ne olabilir: “Yazar, Beyzade G.nin afyon odasındaki delikten izlediği manzarayı okuyucuya anlatmayı bir borç bilir. Ben de kulübün başkanı gibi bu öykünün gerisini okuyacak insanları kendime göre ince eleyip sık dokumak istiyorum ama maalesef böyle bir şansım yok. ancak gördüğüm gerçekleri bütün çıplaklığıyla betimleyeceğimi üzümlere belirtmek isterim. O gece

yaşadığı olayla birlikte Beyzade G., düşlediği bütün hayallerin gözleri önünde gerçekleştiğini görmüş ve bundan büyük bir haz duymuştu. O deneyim Beyzade'nin yemek konusundaki beceri ve yaratıcılığına büyük katkıda bulunmuştur.” (**Ağzının Tadını Bilenler Kulübü**, 205-6) Daha sonraları Batı usu üzerinden bu yazınsal deneyimi Mişima ölüm gösterisine (ölümü göstermek, sergilemek) dönüştürecek, sonuna gidecektir. Ama Tanizaki haz kavramıyla daha doğru ilişkilendi bence. Hazzın olanaksız deneyimin berisinde hep olabilirle ilgisini koparmadı, böyle bir tasası da olmadı ayrıca. Öte yandan Mişima hazzı ölüme özdeşledi, kitledi ve başka bir şey düşünemedi. (Ölümçül eylemi saltıklaştırdı, kaçınılmaz kıldı.) Aradaki büyük ayırım üzerine kitap yazılabilir neredeyse. İmlemekle yetiniyorum.

Öykülerden sonra Tanizaki önünde açılan iki yol buldu (içinden yükselen iki yordam). Ve yapıtı bu yollarda ayrı yürüdü ama diğer yolun iması alttan alta girilen yola özgü yapıtı hep dürttü. Sanırım 30'ların ikinci yarısında, Batı öyküleyim uygulamalarıyla geleneğin yorumu konusunda düşüncelerini ilerletti. Duyarlı dengeyi kaçırmaması, geleneği daha önce yapılmamış biçimde ayağa kaldırması gerekiyordu yeni uygulamalardan (teknik) kopmadan. O dönem yazarlarının ortak ve bireysel düzlemde çatışmalarının (dram) kaynağı da bu. Tanizaki klasik Japon yazınıyla yoğun biçimde ilgileniyor ve bence kafasında bir an parlak bir ışık yanıyor. Düşlem (fantezi) büyüsel (ayinsel) bir işlem olarak yetersizdi, kalıcılığı, sürekliliği, 'büyük yapıt'ı aslında önlüyordu. Masalın bu denli içeride olup onca dışarıdalığı zamanı/uzamı kısalmış çağcıl ve yalnızlığını kavramış insanı, üstelik tarih teknesinde alabora olmuş Japon insanını yakalamakta yetersiz kalıyordu. *Bütün*(lük), yere düşen değerli seramik vazo gibi kırılmıştır ve yazar ne yapacağına bir kez daha karar verecektir. Kırık parçalar yapıştırılabilir mi? Kurtarılabilenle yetinilebilir mi? Yeniden bir vazo tasarlamamanın sırası mı? Yeni vazunun bileşenleri eskisiyle, yenisiyle neler olabilir? Tanizaki kafasında yanan ışıkla, büyük tasarın eşiğinde duyumsamış olmalı kendini. Şöyle bir soruya yanıt arayacaktı: Bir Japon insanı (*şimdi ve burada*) nedir? Geçmişle gelecek arasında kendisini ne kadar özdeş, bağdaşık bir Japon olarak görmektedir? Ama bu sorular ikincildir, Tanizaki'nin asıl sorusu anlatısının (roman) beden(lenme)siyle ilgilidir. Bu kararsız, duraysız anlığa (zihin) nasıl bir beden uygun olur ya da değişik yönlerde akma/durma eğilimi içindeki bedene nasıl giysi biçilir?

Nazlı Kar, Tanizaki'nin usta terziliğe soyunduğu, **Dövme** öyküsünde olduğu gibi iyi tanıdığı (çifte anlamda) bedene uyacak kusursuz giysiyi (Kimono mu, Batılı giysi mi?) biçme, dikme, ortaya çıkarma tasarıdır ve ortaya çıkan, bir Japon nedir, nasıl anlaşılır, sorusunun yakınsar yanıtıdır.

“*Koisan, biraz yardım etsene.*”

Sachiko aynadan en küçük kız kardeşi Taeko'nun geldiğini görünce ensesine pudra sürmek için elinde tuttuğu fırçayı uzatarak ona seslenmişti. Yaşadıkları yerde iyi ailelerin en küçük kızına Koisan diye hitap edilirdi. Kardeşi geldiği sırada, Sachiko ensesinin kimonosundan görünen bölümüne beyaz pudra sürüyordu. Aynadan bakışlarını ayırmadan içliğin ve zarif ensesini ortaya çıkarmak için hafifçe arkaya kaydırıldığı giysisinin nasıl görüldüğüne, sanki başka birine bakarmış gibi bakarak kardeşine sordu:

‘*Yukiko aşağıda ne yapıyor?*’” (**NK**, 19)

Roman bütün büyük romanlar gibi işte böyle başlıyor. Romanın anlatı zamanı 1936-41 ve soylu olmayan, varlıklı bir aile (Makioka) geçmişinden gelen dört kızkardeşin (büyükten küçüğe: Tsuruko, Sachiko, Yukiko, Taeko) yaşadıklarının Sachiko gözünden bu yıllar arasındaki tanıklığı. 20'lerden sonra düşüşe geçen Makioka ailesinin de aynı zamanda öyküsü (Örneğin, Thomas Mann'ın

Buddenbrook Ailesi, 1901 ya da Roger Martin du Gard'ın **Thibault'lar**, 1920-40 gibi. Denildiğine göre Tanizaki'nin karısı Matsuko ve ailesi, Sachiko ve Makioka ailesinin örneğini oluşturdu. Ülkesinde ilkin 3 cilt olarak yayımlanan romanın gerçekten yetkin bir çeviriyle özgün dilden Türkçeye kazandırılmış olmasını çeviri ve yayıncılık açısından olay sayıyorum.



Romandaki insanları kendine bağlı olarak çeviren ve biçimleyen iki katmandan söz edebiliriz. Bu iki katman kızkardeşleri ve yakınlarını da ayırıştırıyor. Biri gelenek katmanı, öteki çağdaşlaşma (modernite). Öte yandan bu toplumsal ayrışmaya eklenen dirimsel (biyofizyolojik) katman da toplumsal yaşamları bütünlüyor kuşkusuz (örneğin ailede genetik beriberi hastalığı, Yukiko'nun bir gözünde aylık kanama dönemleriyle uyumlu seyreden benekleşme, vb.) Sınıflandırsak, Tsuruko (1) yaşamın dayatmasıyla ve zorunluluklarıyla geleneğin ve çağdaşlaşmanın dışına düşmüşken, Yukiko (3) geleneği, Taeko (4) çağdaşlığı, Sachiko (2) ise gelenekle çağdaşlık arasında kalmışlığı simgeliyor. Romanın örgüsünü biçimleyen olaylar ise yine aynı sınıflandırmaya bağlı olarak öbeklenebilir. Romanı sürükleyen ana izlek olan Yukiko'nun görücü yöntemiyle (çöpçatanlık) evlendirilmesi, henüz evlenmemiş kızların (Yukiko, Taeko) sorumluluklarının abla ve özellikle eniştelerce üstlenilmesi, yakın ilişkilerde basamaklanma (neredeyse kastik hiyerarşi), günlük (ataerkil) davranış ve söylem biçimleri, doğal yıkımlara (deprem, sel) verilen tepkiler, Avrupa'da savaş öngününde yabancı ekinlerden insanlarla (Alman, Rus) kurulan ilişki biçimleri, geleneksel törenler (ilkyazda çiçeklenmiş ağaç gezileri, ateşböceği avı, geleneksel tiyatro, dans, şarkı), vb. geleneğin içinde yorumlanırken, Taeko'nun giyim biçiminden gönül ilişkileri ve bunları yürütme biçimine dek gelenek yıkıcı tutumu, kurumsal yapıların evrimi, yozlaşmış kuşaklar (Taeko'yla evlenmek isteyen kibirli, züppe, mirasyedi Okubata), büyük kent (Tokyo), sinema (Amerika) ve Batı yapıtlarına dönük yeni okuma alışkanlıkları, çocuk eğitiminde yeni arayışlar, kürtaj, para ve gereksinim, tüketim yaşantıları, vb., çağdaşlaşmanın genelde olumsuz getirileri

olarak anlaşılabilir ama Tanizaki bir değerlendirme ölçütü kullanıyor diyemeyiz yine. Bir seçim yapmış değil dev romanında ve yapıtının önemi tam da bu tutumuyla ilgili. Sözkonusu çatışmalar nasıl çözülür ya da yeniden birleşir (sentez)? Onun aydın sorusu ya da sorumluluğunu böyle anlamak yerinde olur. Ve roman bu iki ayrışan, çatışan, gülünç ya da hüznü anlarda yoğunlaşan, çoğu kez kilitlenen bağlamın meydan savaşları olarak algılanırsa bu benim yukarıdaki sunuşumun eksikliğiyle ilgili demektir. Hayır, burada romanın bağıl değeri, kilittası, tutamak noktası Sachiko'dur. Onun konumu, yeri, zamanı iki değerlidir: Evet derken Hayır der ya da tersi. Ama bir romanı bu konumdaki karakteri de belki büyük yapmaya yetmezdi. (*Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Madame de Renal* de yetti mi? Bir soru.) Sachiko kendi yetmezliğinden yücelen bir roman kişisi, karakteri. Bocalamasından ekin, tarih, dünyalık yükselten (yükseltmek zorunda kalan) genç, evli bir kadın. O dünyayı (yaşamı, öyküyü) kurtarmanın küçük (mikro) yanlışlarını ve doğrularını bir cesaret üstlenebildi. İçinin sayısız aynalarında görüntüler aşırı kesinlikle, saydamlıkla ama bir o denli bulanıklık, kayma, yitme arasında yansıldı. Sachiko'nun güzel, gergin varlığı yalnızca evliliğini, kızını, ailesini, doğrudan kendini bir arada tutmakla ilgili olmanın ötesinde, yalnızca ülkesinin değil, kararan dünyanın da hızla yiten eski, güzel (!) fotoğrafıyla ilgiliydi. Gelenek neden çağdaş değerlerle uyumlu, kusursuz tümlük içre bir arada yürümüyor, ille bir seçim yapmak, gönülleri kırmak, birilerini kazanırken ya da mutlu kılarken ötekileri kaçınılmazca yitirmek, hatta mutsuz kılmak gerekiyordu? Sachiko bütünlüklü evrenin (kökenselel Makioka aile ağacının), geçmişin o örtük, kendine yeten anlatısının artık yetemediğini acı, kişisel deneyimleriyle bir bir kavlıyor, yakın gelecekte yeni dünyaya nasıl bir Sachiko olarak çıkacağını düşleyemiyor ama burada anlamlı olan, ne pahasına olursa olsun süreci bilinçli bilinçsiz üstleniyor olması... Çünkü havlu atan, anlamaktan vazgeçen birçok yan karakterle de dolu roman. Yukarıda saydığım *Batın*'ın büyük romanlarının büyük çatışmalardan geçip yenilen olağanüstü karakterlerinden başka olarak Sachiko, içselleştirdiği geleneklerinden ötürü olayın arkasında yine de dik duran, küçük gündeliklerle olayı (gerçekte) ne pahasına olursa olsun taşıyan biridir. Birkaç alıntıyla örnekleyelim:

“Diyelim ki, Itakura söylediği gibi selin geleceğini önceden bilmiş olsa bile neden öyle deri mont falan giyip çıkmıştı? Ayrıca Noyori taraflarına kadar gelip öyle dolaşması da tuhaftı. Itakura, o sabah Taeko'nun Tamaki Dikiş Akademisi'ne geldiği gün olduğunu biliyor olmalıydı. Olur da Taeko, tehlikeli bir durumda kalırsa, herkesten önce ulaşarak onu kurtaran kişi olmak istemiş olmasındı? Belki de daha evden çıkarken içten içe böyle düşünmüştü, kim bilir? Akla böyle bir şüphe geliyordu ancak şimdilik bu meseleden bahsetmeyelim.” (NK, 321)

“O gün dönüşte trende Sachiko'nun aklından da yüzlerce şey geçti. Önceki geceki ateşböceği seyri ya da dün akşamdan bu öğlene kadar Gamagöri'de olanlar gibi keyifle geçen anların onda bıraktığı hisler değildi düşündükleri. Az önce ayrıldığı Yukiko'nun tek başına istasyonda durup hüznle onlara bakışı aklına takılıp kalmıştı. Kardeşinin gözünün yanındaki lekenin ayrılırlarken de dünkü kadar belirgin oluşu ve bezgin yüzü gözlerinin önünden gitmiyordu. Bunları hatırladıkça görücüyle hoş geçmeyen görüşmelerinde olanlar da kafasında canlanıyordu. Sachiko, Yukiko'nun kaç kez görücüye çıktığını saymamıştı. On seneden fazladır, şimdiki gibi adı konulmadan yapılan görüşmeleri de katarsa en az beş-altı kez olmuştu herhalde. İlk kez kendilerini muhataplarından bu kadar aşağıda hissediyordu.” (NK, 576)

“ Sachiko, her birinin kısmetinin belli olduğunu, kısa süre sonra evin boş kalacağını düşününce, kızını gelin eden anne gibi hissetmiş, iyice hüzünlenmişti.” (NK, 837)

Japon ekini kadını *arkadaki* (her) şey olarak niteler. Bir şey değil, her şeyin altı çizilmeli. Ama **Nazlı Kar** romanını 20.yüzyıl romanı yapan en küçüğe indirgenmiş (minimalize edilmiş) monadik kişisi, karakteri (Sachiko) değil tek başına. Bunun üzerinde nice durulsa azdır çünkü Avrupalı bir kalemin elinde Sachiko'nun öyküsü bambaşka olacaktı. Nasıl olurdu üzerinde durmayacağım. Benim sorum şu: Bir kişisel öykü en aza indirgenmiş çatışkılıyla nasıl yine de öyküde kalır? Bu en küçükleme örnekleme (modelleme) büyük (makro) evreni birebir yansıtmaya yeteneğini taşır mı ve nasıl? *Monad* (Leibniz) çatlaksız, boşluksuz bir yapı olduğuna göre güvertesi su alan, iki yakasını derli toplu bir arada tutmakta zorlanan Sachiko nasıl toplumsal yerinelik (temsil) gücü taşıyabiliyor?

Küçük dereler, yaşamın iki ufkundan (gelenek ve çağdaş kentli yaşam) yol açıp, buluşup büyük akıntılara, oradan büyük yaşam örgülerine ulaşıyor. Tanizaki titizlikle ve ayrıntıların hakkını tek tek vererek *olayı* betimler, tarihlerken (zamana boncuk gibi dizerken: kronoloji) bu küçük ve kaynaşan derelerin buluştuğu büyük toplumsal tarih görünümüne geliyor. Bunu sağlayan büyü bedeni ayakta tutan iskelet, hatta omur. Dünkü gelenekle bugünkü Avrupalılaştırma (Batılılaştırma) arasında gündelik yaşamı imbiklemek, bireşimlemek zorunda kalan sokaktaki Japon insanı yeni irasını nerede, nasıl oluşturuyor? O iki değer dizgesi arasında seçim yapmamayı, dolayısıyla seçebileceği değerler dizgesinin ölçütlerine bağlanmayı benimsemiyor, hatta gündelik yaşamın küçük oyuklarında bir direniş biçimi, sızılmazlık alanı yükseltiyor bu seçime karşı. Her ikisiyle, ilkesel olarak değilse de, günlük edimselliği içinde uzlaşıyor ve önüne çıkan devasa sorun(cuk)lar yığınyla düşekalka cebelleşiyor. Ortaya çıkan; bir yaşam dokuması, lejandı... Püf noktası ise burada romanın. Birey düzeyinde kaçkın tepki verme biçimi, toplum düzeyinde çoğalıp katlanarak yankılanıyor. Bireyin bedeniyle (tepki alıp verme biçimi, somatik etkileşim) toplumun bedeni benzeşiyor, doğru oranlı, düz bir yansımayla. Bireyin seçemezliği ile sanki onların toplamından ya da çarpımından ortaya çıkan toplumun seçemezliği aynı soruya veril(eme)miş aynı yanıtmış gibi. Niteliksel eytişmeli dönüşümsel sıçrama gerçekleşmiyor, birikme var, birikme ve toplanma, yani $X=\alpha x$. Bu örgensel (organizmatik) yankılanmada coğrafyanın (ada), doğal yıkımların (deprem, sel) vb. etkisi olmalı. İnsan (toplum) gücünü aşan büyük etkilere açık kalmanın sürekliliği teki tüme böyle iliştiyor olabilir. Tüm bunları söylememin nedeni **Nazlı Kar**'daki tikel öyküyle genel arasındaki doku(n)ma biçimi ve sıklığı. Tam burada kırılğan bir bağlantı yapmaya hazır duyumsuyorum kendimi. **Nazlı Kar** çıkışı; sanki büyük tarihsel geleneğin yeniden gözden geçirimi ve üstlenilmesiymiş, önceki izleksel, biçimsel duyumu(m) temelli arayışlar artık geride bırakılmış, somatik çözümlerin gelgeç ve rastlantısal kurgusunun dışında dip süreğin, toplumun tüm bireylerini kaynaştıran tarihsel *öyleliğin* kalımlı epiğinin (yani geleneğin en kusursuz anlatisinin) ardına düşülmesi, bir tür çağdaş Japon destanının (epope) ortaya çıkarılmasıyla ilgiliymiş gibi. Böyle bir doğrultu, yön, amaç değişimi sahiden söz konusu mu? Japon yazını tarihi ve eleştirisinde Tanizaki bu yapıtıdan ötürü ikinci bir Tanizaki olarak ayrıştırılmış mıdır? **Nazlı Kar**'a verilen geçerlik (vize) öteki yapıtlarına sakınımla verilmiş olabilir mi? Bu roman Tanizaki'de ağırbaşlı bir sapma mı? Başka bir çizgiye sıçrama mı? Duyumcu (Sensualist), hazcı yazar daha derin, birey (duyum) üstü konulara mı el atıyor ve bir yazarlık çıkartması yapıyor? Daha sonra (yani yıllar sonra) yaşın ve olgunluğun özerkleşmiş hakları çerçevesinde safralarını atıp hafifleyen ve düşünsel zeplinini

hızla yükselten yaşlı Tanizaki bedenini, Kavabata'da olduğu gibi (***Uykuda Sevilen Kızlar***, özgün dilde 1961), zevke salıverecektir. Tüm bunlar bizi yanıltabilir ve birincil katman okurluğuyla yetinirsek Tanizaki okumamızda keskin dönüşlerden, ağırlık ve hafifliklerden ibaret zikzaklardan başka bir şeye tanıklık edemiyebiliriz. Oysa ortada keskin dönüşler, yadsımlar, kopukluklar yoktur ve yazarımızın beden imgesiyle somutladığı haz, belki de ***Nazlı Kar***'da doruk yapan *yazı (metin) hazzıdır* (Bkz. Barthes.) Ben bu romanın, imgesini (haz) göstermeyen hazzıl bir roman olduğu kanısına vardım. Ama bu yazı hazzı, gösterileni badanalayan, sıvayan, dille yalayan bir yazı hazzı değil (Buyrukçu, Marias, vb.) İlişki,ilmek (düğüm) temelli, dokusal bir hazzıcılık saptadığım. Zaman da içinde olmak üzere uzam, devinim, söz değişik özelliklerde iplik makaralarından çözülüp çatılarak bir epopeye (gündelim yaşam epiği) dönüştürülüyor. Bunu tarihsel bir freske, kiliselerde İsa, Meryem, havariyun öykülerine benzetebiliriz. Sonuçta epiğin yerleşik anlamlarını doğrulamaz bunlar. Tansıma anlarına yoğunlaşmış ve arka arkaya dizilmiş bu levhalara epiği(n anlatısını) bizim algımız yükler. Destansı ve belirsiz bir altlık döşeriz seçili tekliklere. Her biri düğüme (simge) dönüşerek düşlemlerimizdeki ağın tutamaklarını oluşturur. Tanizaki'nin ***Nazlı Kar***'ı epik bir anlatı değil ama epiği çağıran bir anlatı: “*Eylül ayının ilk gecesi şunlar oldu.*” (NK, 363) “*Bu konuya daha sonra geleceğiz./ Sachiko, Yukiko'dan tüm bunları dinledikten sonra, ilk sorduğu şey Yukiko'nun Itakura'nın kız kardeşiyle telefonda hangi odadan konuştuğuydu.*” (NK, 505) Okur okudukça ekliyor romanda olmayan epiği. Epiğin çöküş ve yükselişle, ikisi arasındaki irade (yiğit, kurtarıcı, vb.) ile ilişkisine de belki girmek gerekebilir ama girmeyeceğim. Okurluğumun bedeni Tanizaki'nin ağına yakalanmış balık gibi ve örgülenen, atkılar çözgülerle bedenlenen romanın benden istediğinin de beden olduğunu, ağda kurtulmak için çırpındıkça daha çok bedenlenişimi kavriyorum. Yoksa çağdaş herhangi bir roman kadar dramatik kurguya bağımlı ***Nazlı Kar***, seçili anlar, sahnelerle düzenlenebilirdi ama ya bireyin dramatik öyküsü olarak kalırdı ya da toplumun. Öyleyse şunu peşin peşin söyleyeyim: Açık ve gizli iki kurgu eşanlı çalıştırılmıştır romanda. Alttan süren epope duygusu geleneğin süreğini imlerken dışarıdan damara giren (çağcıl) yaşantı ve onun çatışmalı dili yaşam denizinde küçük çalkantılara, yalpalanmalara, köpürmelere neden olur. Her şey her şey olmaklığını bir yandan sürdürür, savunma sürer, sürdürükçe *yeni olan*, neden olduğu değişiklikler düzeyinde, ölçeğinde bir tepkiden yoksun kalır. Saltık başkaldırı ya da teslimiyet, iki anlatıyı doğrulayacak ya da yanlışlayacak şey, çıkmaz. ***Nazlı Kar*** bireyinin çarpanı toplumun yazgısal anlatısı olarak önümüze gelir. Romanın akışını sağlayan tüm roman kişileri bu çerçevede aynı anda hem düğüm, hem bağlantı, uzamı ve zamanı akıtan çoklu birim işlevi görürler. Anlatıcı daha çok Sachiko'nun (en güçlü düğüm noktası) arkasında dursa, ışık ona odaklansa da, karakterlerin tümü için bu anlamda bir eşdeğerlilikten, dolayısıyla romanın düzleminde yatay örüntülenmeden söz edebiliriz. Birlikte yaşamı dokuyor, düşe kalka ortalığa dili (tatami) seriyorlar.

Şimdi biraz da yukarıdaki tezimin peşine düşüp ***Nazlı Kar*** okumamı bitirecek, sonraki romanlarına göz atacağım yazarın. Bedeni bir beden, burada, benimle ilgili varlık olarak kavrayışımı sağlayan şey nedir sorusuna Jean-Luc Nancy'nin verdiği yanıt belki daha somut, daha elle tutulur bir yanıt olabilir (Bkz. Cogito 85, ***Jean-Luc Nancy Özel Sayısı***). Ötekiyle ilişkisi ve ayrımı üzerinden gelen (yeniden bedenlenen) bedeni ben bir ağ içine (ötekiler) yerleştirme yanlısıyım. Her beden sınırsızlıkla sınır arasındaki nabız atışı (tension) , gelgit, soluma temrini, her an yükselen ve düşen, varoluşla yokoluş arasında sürgit biçim(siz)lenen bir tez, sav, imgedir ve öteki *Bir*'den değil, burada bir an bilince çıkardığım *Ben olmayan* her şeyden (bir baskılanmadan,

ötelenmeden, iteklenmeden ama aynı zamanda çekilmekten, çağırılmaktan, vb.) kalır. Belki de duraylı ya da değişken, biliniyor ya da bilinmez değerlerden (varlık, nicelik) çok, ilişkilenecekten (=, >, <, ~, ∈, ∃, vb.) köklenir. Denklem eşitlendiği, sıfırlandığı düzey beden saltık düzeyidir (sonsuz ve sıfır düzeyi eşanlı olarak). Yani beden eşitsizlikten ve eşitsizlik sürdüğü sürece, yeniden bedenlenir (kendini bilir). Tanizaki tekil beden ağ içerisinde yerlemeye bağlı görgül, bağlı, görece değerlenişini ayımsamış biri. Öncülü ağ olarak sunuyor ve ağdan (epik) bedeni süzüyor. Gösterdiği şey tekil bedenler olsa da o bedenlerin **Nazlı Kar** bağlamı içinde belirleşmelerinin ağla (ilişkilerin dört boyutlu dizimsel yapısı) ilgisini gözardı edemiyoruz ve romanın bedenleri bize iki dönüşken kutupluluğuyla, yani geçicilikleri içerisinde kalıcılıkları ya da tersi, süreklilikleri içerisinde geçici yanlarıyla görünüyor. Her koşulda okurluğumuz romanın dünyasındaki öteki yaşamla duyumsal bedensellik üzerinden ilişkilenebilir. Bedeni çekici kılansa üzerindeki yazı. Bu yazı aynı tümcede, aynı yapıt içerisinde bedeni (örneğin sesi) iki ayrı karakter, iki değerlikli kararsız, yani elektron alışverişine yatkın bir atom olarak sergiliyor. Ve beden elektrik akımını geçiriyoruz kendi bedenleşmelerimiz üzerinden. Öyleyse Tanizaki'nin bedene genelleştirilmiş bir beden üzerinden yaklaştığını ileri sürebiliriz. Bedenden kopmamış, yine kavunun dibini koklamıştır. Bu kez kokladığı toplumsal kavunun (varlığın) dibidir. Ayrıca cesaretini hiç yabana atmayalım: *“Yukiko'nun ishali o gün de durmamış, trene bindikten sonra da devam etmişti.”* (NK, 838)

Sonuçta **Nazlı Kar** açık cinsel (erotik) göndermeler yapmasa bile somut yaşam tasarımlarımızın varsayılmış girdisi olarak beden, yadsınamaz ağırlığıyla romanı taşır. Biz gelenek ve onun çağdaş yaşamda bireyi sürüklediği çıkmazın tanıklığını yaptığımızı düşünürken ve romanı Doğu/Batı türünden biçimsel bir ikiciliğe iliştiirirken aslında Tanizaki'nin niyetinin, Türkçede bildiğimiz diğer yapıtlarına göre daha örtük olsa da beden yeni ve çelişkili koşullarda (yeni zamanlarda) nasıl çözülüp yeniden bedenlenmeye hazırlandığı sorusuna bağlandığını ayımsamamız yerinde olacaktır. Bedeni ve beden üzerinden dili (her şeyi bir de beden üzerinden düzgülemek, kodlamak) sınama tasarımı olan bu dev romandan 8 yıl sonra (**Nazlı Kar**'ı bitirdiğinde 62 yaşındaydı) yani 70 yaşında Tanizaki **Anahtar**'ı (1956) yayınlıyor.



Büyük tasar gerçekleşmiş, temel haritalama (kartografi) geçiş döneminde toplumun tinsel topografisini üç boyutlu (belki de dört) çıkarmış, artık sıra tekil uygulamalara gelmiştir. Yazarın eli (kalemi) artık özgürdür. Katmanlar (toplum, tin, ekonomi, düşünce, vb.) elenebilir ya da kabuk bir yüzeyden sıyrılıp kaldırılabilir, usta en duyarlı köke (başlangıç) dokunabilir, doğrudan tadabilir varlığı (saf duyumsuzluk). Bu yazarın kendine bağlıdır (Bizde Aziz Nesin örneğinde az da olsa görülebilir böylesi bir yazınsal tutum ya da yazı siyaseti). İlk okur izlenimi, dokunulmazlık kazanmış ustanın, toplumsal eleştiri oklarının erişemeyeceği yüceliklerden ileri yaş karmaşası yaşadığı ve bunu yazdığı biçiminde olabilir. Kuşkusuz bu aşırı yalınlaştırma, hatta indirgmeden başka bir şey değildir. Türün genel(leştirilmiş) özellikleri saptanmış, tanımı yapılmış, toplumsal genotip haritalanmıştır. Şimdi sıra bireyi ve canlı bedenini sınamaktadır. “ (10 Temmuz) *En çok beğendiğim kadınlar suratlarında gaddarlık belirtisi olanlardır. Öyle bir belirti görünce içten de gaddar olabileceğini düşünürüm ve öyle olmasını isterim.*” (**İhtiyar Çılgın**, 23) Bilimsel gözlem altındaymışcasına (Tanizaki'nin ileri yaşlarındaki üst anlatıcı konumu) birey etki tepki zinciri içerisinde toplumsal ve geleneksel tinin kabuklarını soyarak dipteki canlı varlığı (beden, gövde) sınayacaktır ve sınamanın tadını çıkaracak, eğlenecektir de. Çünkü genelliği içselleştirmiş birey toplumsal anlatının kapsar kümesinin ögesi (eleman) olarak çok karmaşık, işlenmiş, inceltilmiş ve kestirilemez genel niteliklerle donatılı olsa da yalıtıldığı ve deneyliğe (laboratuvar) sokulduğunda, orasına burasına karışıldığında (müdahale) büyük aileyi utandıracak ve sapma olarak yargılanacak bir dizi gülünç, zavallı, kabul edilemez, onursuz, dürtüsel, insanlıkdışı (!), vb. tepkiler verecek, bilim adamı (usta) bunları tek tek kayıt altına alacaktır. İşte gerek **Anahtar**'da, gerekse **İhtiyar Çılgın**'da romanların günce ve yazanak biçimleriyle kotarılmasının gerekçesi. Yazar yukarıdan kendi bedenini gözlem altına alıyor ve günlük tutuyor. Gelişmeleri gözlemliyor ve sapmanın yeni düşüncesini tartışmaya getiriyor. Elbette bunun Batı düşünce geleneği açısından yeni olmadığını ama asıl Doğu feodal gelenekleri içerisinde iyice soyutlanmış, stilize dışavurumlara yolaçtığını bilmez değiliz. Hele Japon, Çin, Hint geleneklerinde beden 'kapılmış' ve 'gizli, yasak' (mahrem) şey olarak orada gösterilebilmiş, işin ucu erotik yapıtlara varmıştır. Arap klasik ekini de bana göre bu düzenekten özgün yapıtlar üretebilmiştir. Ben Tanizaki'nin bireye bağlanmış hazcı deneyimini düşünsel bir çıkarım, oyun kuramı olarak anlıyorum. Bu yazının mürekkebi olarak yazarın kendi kanını kullanması ya da aynada kendi görüntüsünde zamanın ölüme yönlü akışını kayıtlamasından başka bir şey değil ve belki yaşamın olabilir (mümkün) en büyük tasar (Beşir Fuad). Kendini dışında bir nesne olarak gözlemlemek ve bunu biçimsel anlamda en yalın, düz bir estetik dille (ya da karşı-estetik bir arıklıkta) yapmak önümüze tuhaf, garip, gülünç dışavurumlar getirecektir ve bunda son çözümde insanın içini bursada da eğlenceli bir şey vardır. Burukluk giderek takınaklaşan yadsımanın (red) göze aldıkları ve alma düzeyiyle ilgilidir. Ölümün soluğu ensede olunca kimin ne diyeceği, nasıl kınayacağı ikincilleşir. Hatta kim ne derse desin bu son fırsattır ve kendine verebileceği en büyük bağış, bir tür ölüm denemesi (prova) olacak erotik çılgınlıktır. El altında birikmiş erk (iktidar) seferber edilecektir çünkü eşitler ilişkisi artık hiç sözkonusu değildir. Baştan yitirilmiş *son* arzudur yaşlı adamın (!) arzusu. (Aslında arzu bile değil, son yaşama kanıtı, belirtisi: *Buradayım, ölmedim daha!*) Bu öykü kime gülünç gelir sorusu önemlidir asıl ve Tanizaki'nin yaratma cesareti bu soruyla ilgilidir. Kendini hepimiz adına öne sürmüştür ve kendinize değil gelin bana gülün ya da acıyın, rahatlırsınız, demiştir bir bakıma. Onun bedeni getirip hesaplaşmaya soktuğu nokta Mişima'ninkinden başkadır biraz. Mişima çıplak ölüme

tüm dolayımlardan, kandırmacalardan (en başta erotizm, aşk) bağımsız (vareste) meydan okumayı bir siyasete dönüştürmüştür. Kendini öldürmenin dışında kalan her şey kandırma, dolandır ya da alakoyan. Sanat da bunun içindedir üstelik. O belki de Tanizaki'nin gördüğü şeyi göremedi. Sanat (sevişme) büyük ölmek yerine küçük küçük ve sürekli ölmektir. (Bedenin yinelenebilir deneyimi, yani sevişme, erotizm ölümün ard arda yoklanmasından başka nedir ve hazzın bununla ilişkisiz olduğunu kim söyleyebilir? *Bir kez daha öldüm ve buna rağmen geri döndüm.* Orpheus'u anımsayalım. Elbette Freud ve arkasından sökün eden koca bir silsiledir kastettiğim.) Ayrıca Mişima'nın röntgeni (iki önemli romanında belirgin örgedir, sevişen çifti gizlice gözetlemek) ile Tanizaki'nin röntgeni, daha doğrusu beden kap(anla)ma yöntemleri de başkadır. Mişima saltık ölünün gözüyle dikizler, daha doğrusu iki ölümün çarpanından çıkacak düşsel kıvılcıma takınaklıdır, oysa saltık sessizlikten başka hiçbir şey doğmayacaktır bu çarpışmadan. Tanizaki'nin daha dolayımı kapma işlemi (röntgen) küçük ölüm oyunudur, ölür gibi yapma, buna inanıp yaklaşanı kapma, canlanma oyunu. Kuşkusuz eğer bir direniş biçimi ve siyaseti aranacaksa bunu Tanizaki'de aramak doğru olur. Çünkü Mişima'nınki gösteri (performans) yüklü ve yapaydır. Sergileyim (teşhir) bedeni Bir'lemez, sanılanın tersine siler, hiçler. Mişima için durum tam da böyle olmuştur. Ama devini kapma eylemi, kurgu *kapandır*. Avcı, avına hazırlanacak, düzeneklerini çatacak, avını öldürmeyecek, avcılığını (yaşadığını) kanıtlamış olacak, öykü bu. Biçimin günlükler olarak düzenlenmesi bu işlem açısından kaçınılmazdır anlaşılacağı üzere. Günlük de kapma (yakalama, basma) ya da kapılma (yakalanma, basılma) dilidir: “(1 Ocak...) *Bu tarihten itibaren, eskiden günlüğüme aktarmakta tereddüt ettiğim bir konuyu çekinmeden yazmaya karar verdim. Kendi cinsel yaşamım, karımla olan ilişkimle ilgili ayrıntılara girmekten kaçınırdım. Elbette, karım bu günlüğü gizlice okuyuverir, öfkelenir diye korkardım(...) Okuyabileceğini göze almış, hatta ümit etmiş bile olabilirim.*” (A, 9-10)/ “(4 Ocak ...) ‘Okumak istiyorsan gizlice oku, anahtarı burada’ demek mi istedi acaba? Hayır, öyle değil de ‘Senin gizlice okumana bugünden itibaren izin veriyorum ama izin vermiyormuş gibi yapacağım’ mı demek istiyor?...” (A, 14) Ve avcı oyuncudur, avının avı olma oyunu oynar, düşsel, benzetimli bir öldürme/öldürülme oyunu. Haz oyundan çıkışta, kurtuluştta, geliştirdir yeniden. Artık oyun karşılıklı ve sözde gizli günlükler savaşına, dolayımı dönüşür. İkinci katman, oyuncu yaşam eklenir bayır aşağı yuvarlanan yaşamlarımıza. Köşe kapmaca, saklama, bulma, bulunsun diye saklama, okunsun diye günlük, vb. öylesine tutkulaşır ki çember genişler, öteki kişiler de yürüneye girerek dönmeye başlar ve anlatıcının oyuncağına dönmüş bizler de katılırız çalkantılı bu isparmoza, kendimizden geçmişçe bir oyun aşkıyla. Günlüklerini birbirlerinin önüne piyon olarak süren karı (İkuko) koca, bir noktadan sonra gizliliğin kendisini bir ayartı (tahrik) gerecine dönüştürürler. Ötekinin bildiği ama sessiz kaldığı durum oyunun en kışkırtıcı bileşenidir. Üstelik damat adayı (Kimura) ve çiftin evlilik hazırlığı içinde kızları Toşiko da satranca etkin taşlar olarak katılırlar. Gizlilik değişmecesine (metafor) uyarlı bir dizi erotik eylem çift anlamlı işlev kazanır ve bile bile süren yanlışlıklar komedyasından ‘hem burada, hem orada’, ‘hem şimdi, hem önce/sonra’, ‘hem o, hem değil’, vb. çoklanması (ikiye katlanma) çıkar. Hatta diyebiliriz ki Japonya'nın geleneksel dillerinden Kabuki ve No(h) Tiyatrosu'nun da dolaylı işlevlerinden biridir bu ve Tanizaki'ce yorumlanmıştır. Erkeğin kadın rollerine çıkması ve maskelerle (gerçek ya da makyaj) yaratılan tipler geleneksel Japon tiyatrolarının ötekileşme oyununun anlamlı tarihsel uygulamaları bana göre. “ (16 Haziran) *Bu akşam Kabuki'ye gittim. Yalnız Sukeroku'yu görmek istiyordum, programın gerisini görmeye hiç niyetim yoktu(...) Kabuki oyuncularını anlamaz bir*

biçimde çekiyor beni. Sahne dışında değil, yalnızca sahnede. Kadın kılığında olmadıkları zaman hiç ilgimi çekmiyorlar. Yine de düşününce; belki de bazı eğilimlerim vardır diyorum.” (İhtiyar Çılgın, 5) Görüşümü doğrulayan bir başka şey de yazarın bu son yapıtlarının romandan çok sahnelenmeye (tiyatro, film) yatkın özellikleri. Yalın halk uyarlamaları yapıldı mı bilemiyorum ama oldukça komik senaryolarla sokaktaki insanlar için eşsiz bir eğlencelik olarak da yorumlanabilirler.

Doğal olarak yaşlılık, *anahtar*, gizli görüntüleme (polaroid) vb. imgelerle desteklenebilecek daha birçok düşünce üretilebilir. Ama gerek yok. **Anahtar**’dan yukarıdaki düşüncelerimi destekleyecek keyifli birkaç alıntı yapmak isterim:

“(7 Mart ...) *Yine de kocam, neden beni çıplak bırakmakla yetinmedi ve tutup o halimin fotoğrafını çektikten sonra tabettirip, günlüğüne yapıştırdı acaba? O aşırı şehvetimle birlikte, aşırı utangaç bir insan olduğumu en iyi bilen kişi kocam değil mi? Öte yandan fotoğrafları kime tabettirdi acaba?*” (A, 53)/

“(13 Ocak...) *Bir yandan da bu kıskançlıktan keyif aldığım söylenemez mi acaba? Yapı itibarıyla ben, kıskançlık yaşadığımda o malum iş konusunda tahrik oluyorum.*” (A, 22)

“(28 Mart ...) *Karımın sinsî bir kadın olduğunu söyledim, ama bu lafı söyleyen ben de sinsî bir adamım.*” (A, 73)

“(9 Haziran ...) *Kocam kendisi de söylediği gibi, geçen seneye kadar benimle olan yatak odası yaşantısı hakkında yazmaktan uzak durmuştu. Onun bu meseleyi çekinmeden yazmaya başlaması, hatta tamamen o konuyu yazmak amacıyla günlük tutar hale gelmesi bu senenin başına denk geliyor. Aynı zamanda, ben de bu senenin başından itibaren onun ve benim kendi açımızdan yazdıklarımızı karşılaştırarak, arada eksik kısımları tamamlayacak olursam, ikimizin birbirimizi nasıl sevdiğimizi, nasıl kirlettiğimizi, kandırdığımızı, düşürdüğümüzü ve bir tarafın diğer tarafı nasıl çökerttiğini açığa çıkarmak mümkün olur. Daha önceki günlüklere bakmaya gerek olmadığı kanısındayım*” (A, 125-6)

İhtiyar Çılgın da, **Anahtar**’ın yayını üzerinden 5 yıl geçip Tanizaki 75 yaşındayken kotarılmış, aynı minvalde ve izlek üzerinden bir başka gönül eğlencesi. Nili Tlabar İngilizce’den çevirmiş. (Başarılı.) Ana izlek **Anahtar**’ı yankılar. Yaşlı erkeğin erotik atakları ya da tutaraları diyelim isterseniz. Olayörgüsünde küçük bir değişikliklerle öykü aile içidir. Aile içi deyince çağrışım gücü bundan büyük başka ne var diye sormak geldi içimden. Tüm tinbilimi, toplumbilimi, insanbilimi, bedenbilimi, vb. olağan ve olağandışı seyir, ad, tümleç, eylemleriyle bu güneşliğin altına girer. Işığın engellendiği ‘gizli’ (mahrem) yerler yüzündendir değeri tartışmalı öykümüz. Biraz kaba deyişle genç, alımlı, uyanık, kocasınca (Keisuko) aldatılan ve aynı zamanda kocasını aldatan gelinine (Jokichi) sulanan varsıl, yaşlı, takma dişli (Dişlerini çıkardığında çenesi burnuna değişiyor) yaşlı adamın (Tokusuke) günlüklerini ve üçüncü kişilerin yazanaklarını (rapor) okuyoruz küçük kitap boyunca. Sahnede bir torun, gelinin sevgilisi de (Haruhisa) eksik değil. Uyanık gelin genel durumu çıkarına çevirme ve bu arada yaşlı kazı yolabildiğince yolma peşinde *ayağını* esirgemez *ihtiyar çılgından*.



Yukarıdaki yorumuma tam bu noktada birkaç ek yapmakla yetineceğim ve yazımı bitirmeye çalışacağım. Daha önce Tanizaki'nin 70'li yıllarında yüzünün tutmayacağı bir dünyayı kavradıktan sonra elini (kendini, bedenini) özgür bıraktığını anlatmaya çalışmışım. Burada başka bir bağlamdan örneği değişmece olarak Tanizaki'ye uyarlayacağım. Josaph Conrad'ın **Karanlığın Yüreği** (Özgün dilde ilk basım, 1899). Anlatıcı Marlow bir arkadaşına, Kongo Irmağı kaynağına, karanlığın yüreğine yaptığı yolculuğu anlatır. Afrika'nın yüreğinde Avrupa'yla fildişi ticaretini örgütleyen, giderek Avrupa odağından (merkez) koparak kendi özerk egemenliğini yaratan Kurz'un öyküsüdür anlattığı. Bu aynı zamanda takıntılı, saplantılı bir çılgınlığın ve dehşetin de öyküsüdür. Bir küçük, yerel Tanrı dirime ve ölüme karar verme yetkisiyle donatır kendini. Kıyıda bu özgürlük noktası emperyalizmin sonunda kopan ucu faşizmi (nazizm) anımsatmıyor değil. Ne ilgisi mi var? Tanizaki'de öldürüm, kıyım, şiddetten asla söz edemeyiz ama tam tersine hem kendi, hem öteki bedeni sevicek kerte diri ve somut orada tutma tasarısıdır onunki ve handiyse düz, doğrudan, çarpıtmasızdır imgesi. Neredeyse imge bile değildir, bu nedenle iç gıcıklayıcı yazı hazzından dem vurabiliyoruz. Bir tür adcılık (nominalizm) yazı siyasetine dönüştürülmüştür son yapıtlarda. Günce dilinin kullanımı işte bu nedenleydi. Yalın, doğrudan, dürüst, kişiye özel (kimse okusun diye değil) çıplak bir dil gereği... İki örnek arasında ilgi biçimseldir hemen belirteyim. Burada devinimin, eylemin biçimi, kopuş ve varışa ilişkin seyridir beni ilgilendiren. Tanizaki'nin yaşlı erkeği elde var bir olarak kuşakdaşı çağdaş Japon yazınının öteki büyükleri gibi bedensel bir kalıta zaten iyedir. Bana göre Japon çağdaşlaşması öngününde töre ya da gelenek, her ne ise aşırı dolayımlanmış, hatta kördüğüm olmuştu. Bedenin bedeni yoklaması aşılmaz bir engeller dizisiyle neredeyse ketlenmiştir, buna tersini imleyen dil denebilir mi bilmiyorum. Saygın, yukarıda tutulan bir dolayım zinciri şeyi, dolayısıyla bedeni yükseltirken indirgiyordu. Tanizaki bu sorunu en iyi kavrayan kişi olduğu için eleştirilmişti de, dünyanın sorunları dururken bedene odaklandığı için... Siyaset ve tarih içinde kişi; nedenlerini, gerekçelerini, yeterliliklerini ya da yetmezliklerini, borçlarını alacaklarını, sorumluluklarını bir kenara bırakabileceği özgüvenli bir yere ayak bastığında (öte yandan bireysel yanılısamadan başka şey değil dizgenin aşılması) bir an dünyanın, devletin, mahallenin, yakın çevrenin, ailenin gündelik yaşamı ayrıntılarıyla düzenleyen kaçınılmaz zorunluluklarından, kurallarından kurtulduğunu, hiçbir şeyin artık onu etkileyemeyeceğini, bir tür dokunulmazlık, özerklik hakkı kazandığını, bu hakkı kişisel bir yasa olarak yorumlayabileceğini düşünmeye başlar. Ölümden öteye köy yoktur ve ölüm kimsenin

değil yalnızca onundur. Azrail (ölüm meleği) kurbanının kendisinden başka herkese olan dünyalık borcunu bir çırpıda siler, perde çekilir ve sınır arzu ile (aslında *ölüm arzusu*) ölüm arasından yeniden çizilir. (*Aşk ve ölüm* de diyebilirdik.) Tanizaki toplumu ortaya çıkardıktan (**Nazlı Kar**) ve dokunulmazlık yetkesini, gücünü bir kez ele geçirdikten sonra artık krallığını keyfince yönetebilir ve dünyayı arzusuna ram edebilir. Çünkü toplumsal bağlam içinde bir şeyle öbür şey arasında değil toplumla ölüm arasında seçim yapmanın eşiğindedir. Kurz (Tanizaki) merkezden (toplumsal değerler dizgesinden) kopmuş, bağımsızdır. Artık saltık yapmanın, içinden yükselen arzuyu hiçbir dolayımaya başvurmaksızın doğrudan gidermenin özerkliği içinde zevk atlarını yılıya bırakır. Beden odakçıl, kurgul düşünceden kopmuş, özerkliğini duyurmuş (ilân), kendini ortalamış, kendiyi sınırlamıştır varlık gerekçesini. Düşünceye el çektirilmiş, yasaya ve töreye de. Beden usu yadsımış, ya şimdi ya hiçe bağlanmıştır. Kuşkusuz Tanizaki'nin günlük tutan çılgın yaşlı adamları için her şey güllük gülistanlık değil. Yaşlılık, sayrılık, ötekilerin karışmaları beden tasarısı konusunda gülünç ya da acınası sonuçları da birlikte getirecektir. Ama durum ölüme karşı gülünç olmayı bile umursamayan saygıdeğer bir çılgınlığı da imler. Bedenin ayaklanmasının (isyan) demek ki olmazsa olmaz gerçek koşulu ölümce köşeye kısıtılmışlık bilincidir. '*Tanrı yoksa her şey yapılabilir,*' (Dostoyevski). O ana dek olanaksız, uzak sayılmış ölüm insanın burnuna değin gelir dayanırsa ya da soluğu ensede duyulursa tümceyi şöyle kurmak daha yerinde olacak: '*Tanrı olsaydı ölüm olmazdı, Ölüm varsa Tanrı yok, öyleyse her şey olabilir.*' Biz yine bedenin dirimsel enerjisine yontalım, iyimser düşünelim bedenin bedenle sürtünmesinden doğabilecek şeyleri. Tersini düşünmeyi erteleyelim şimdilik. Hatta, beden bedeni (daha) bedenler, diyelim. Şimdi Tanizaki'ye biraz daha yakınlaştık. Şunu demiş olduk: Yaşlı ve varlıklı erkek cinlenebilir: "*Karı istirem.*" (*Nesli Çölgeçen, Züğürt Ağa, 1985*) Üstelik başka bir çağından çok daha iyicil, sevecen, anlayışla karşılanır, yaşlı kişi bedenini gülünç biçimde joker olarak masaya sürerken. Biz seyirciler Japon geleneksel tiyatrosunda yaşlı adam maskeli genç oyuncuyu bir dizi gülünç sahnede erotik ataklar içerisinde izliyor, içimiz burkularken kahkahadan kırılıyoruz bir yandan. Tanizaki'nin gülünç olmayı göze alan cesaretini kutluyorum bulunduğum şu yer ve zamandan öyleyse. Bakın, beden saklanmıyor, gösteriliyor: "*(26 Haziran) Dün gece soğuk fasulye ezmesini çok kaçırmış olacağım, gece yarısından sonra midem ağrımaya başladı; birkaç kez tuvalete taşındım.*" (*İÇ*, 19) Konuyu Franco Moretti'den öğrendiğim bir kavramla, *provorsa* (: *Kurallı geriye dönüş nedir bilmeyen, ileri yönelimli söylem.*) ile ilişkilendirebilir miyim bilmiyorum. (**Tarih ve Edebiyat Arasında Burjuva**, Çev. Eren Buğralılar, İletişim, İstanbul, 2016, s.69) Moretti, Defoe (**Robinson Crusoe**, 1719) örneği üzerinden geri dönüşsüz, '*ileriye dönük düzyazının, büyümenin bilgisi*' olarak kavramı açılmak üzere şöyle diyor: "*Faydalı olanın üslubu. Düzyazının, kapitalist ruhun, çağdaş ilerlemenin üslubu. Gerçekten bir üslup mudur söz konusu olan? Biçimsel olarak, evet: Kendine has dilbilgisel ardışıklığı ve ayrıntılı araçsal eylem temaları vardır. Peki ya estetik olarak? Düzyazı biçembiliminin (stylistics of prose) merkezi sorunudur bu: durmaksızın ileri gitmek ve yerinde adımlar atmak konusunda özenli bir kararlılığa sahip oluşuyla düzyazı 'düz'dür.*" Başka bir bağlamdan kaydırma gibi görünse de benimkisi bir uyarılma. Yaşamla ilişkisi en yalın, düz ve yararlı bir izlenceyle ilmekleme, geri dönüşsüz biçimde son kurşunu harcama arzusu, ilerleme ve orası: Yani sözün bile gereksiz, fazla olduğu yer. Fiziksel anlamda giderek daha az konuşabilen ama konuşma hakkı olan biricik şey bedendir ve bedenin son kırıntılarında sızdırılacak son hazdır (varlık kanıtlanması): "*(14 Kasım) Ne derlerse desinler, dinsel inancım yok, benim için her inanç olabilir; tek tanrım Satsuko. Onun*

imgesi altında yatmaktan güzel bir şey olamaz.” (İÇ, 114) Beden en yalın halinde kilitlendiği için, tüm ritüellerinden koparıldığı, ayrıştırıldığı için, beğenme beğendirilme kaygılarından kurtulmuş (azade) olarak yalnızca şansını dener. Yitirecek hiçbir şey yok, ama o son anda kazanılacak bir damla vardır. Günce tutmak bile kaynağı yanlış kullanmaktır aslında ama sanırım yaşlı bedene özgülenmiş bu buruk şarkıdan daha da yukarıda bir evren var: Yazarın yazı evreni. Vazgeçilemeyecek şey, demek beden bile değil, yazı ya da şöyle diyelim: yazı-bedendir. Yoksa aşağıdaki örneklerin anlamı olmaz, yeri yanlış olurdu:

“ (9 Ağustos) Ağız giderek aşağı, tabanına doğru kaymaya başladı. Şaşılacak şey ama hiçbir şey söylemiyordu. Dilediğimi yapmama izin veriyordu. Ağız ayağının iç kısmına geldi ve baş parmağının ucuna değdi. Çömelerek, üç ayak parmağını dişlerimin arasına sıkıştırdım. Islak tabanına dudaklarımı bastırdım. Ayağı bir yüz kadar çekici ve anlamlıydı.” (İÇ, 53)

“ (13 Ekim) Aslında kısa kesebilirdim. Sonunda beni öpmeden ayrıldı. Dudaklarımızın değmesine izin vermedi, bir santimetre uzaklıktaydılar ve benim dudaklarımı iyice açtırıp içine bir damla tükürük damlattı.” (İÇ, 90)

“ (19 Ekim) Aslında, duygusal ve gözyaşlarını tutamayan bir insan olmama karşın gerçek yapım aşırı düzeyde soğuk ve sapıktır. İşte böylesine bir yaşlı adamım ben.” (İÇ, 93)

Bedenin cinsiyetler, yaş eşikleri ve başka şeyler üzerinden cesaretle tanıma getirilmesi aynı zamanda Tanizaki'nin bütün bunları anlayışa sunduğu, tartışmaya açtığı anlamına da gelir. Bir yazar olarak felsefenin ve birçok insanı konu alan diğer disiplinlerin kullandığı haz, acı, duyum, ayartı, zevk, tutku, algı, yarar, keyif, bakış, gizli bakış (röntgen), gösterme (teşhir), erotizm, pornografi, vb. kavram ya da kavramlaşma eğilimi içerisindeki sözcükleri doğrudan ya da dolaylı biçimde yapıtının gündeminde tutmakla kalmıyor, özellikle son döneminde açıktan açığa ve sözü dolandırmadan ortaya koyuyor. Hazzı bedeninin aşkınlığı olarak anlayan Jean-Luc Nancy, 'yabancı/ tuhaf' bulduğu ve en genel anlamıyla soyunuk, çıplak bedeninin indirgenemezliğini dile getirirken bir yazısında şöyle diyor: *“Bununla birlikte, sanat bedeninin bu yabancılığını/tuhafliğini evcilleştirmez ve, bundan ötürü, indirgemez. Tam tersine: Onu dışarıya koyar ve daha da derinleştirir veya keskinleştirir, gerekirse abartır, azdırır, yalnızca daha iyi kaçsın diye izini sürer. Hepsini birden söylersek, ona sınırsız bir yayılımın mekânını açar.” (Tuhaf Yabancı Cisimler-Bedenler, Çev. Zeynep Direk, Cogito 85, 2016)* Tanizaki'nin olgunluk tasarının (proje) bundan başka bir şey olduğunu düşünebilir miyiz?

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Tanizaki yazıyla bedeni azdırmış, hiç değilse bir ya da son bir kez kendine getirmiştir.

*

Juniçiro Tanizaki'nin birkaç yıl önce okuduğum Sazende Şunkin öyküleri için yazdığım kısa yazıyı da aşağıda çeşni olsun diye ekliyorum:

Tanizaki, Cuniçiro; Sazende Şunkin (Şunkinşo, 1933), Çev. Oğuz Baykara, Can Yayınları, Birinci Basım, Şubat 2011, İstanbul, 219 s.

İlk kez Tanizaki (1886-1965) okudum. Daha önce de birkaç kitabının yayınlandığını biliyorum. Dediklerine göre Natsuma Soseki'den sonra en popüler Japon yazarı. Aşağıdaki 'tanka'da şöyle bir şey yazmış 1963'te Tanizaki:

*"Kalbim yapayalnız,
Ama kimse bilmez bunu,
Benden başka."*

Oğuz Baykara'nın doğrudan Japonca'dan çok da başarılı çevirisine karşın Tanizaki bana elbette bu tek kitabıyla çok şey vermiş sayılmaz. Hemen hemen tüm 20.yüzyıl çağdaşlaşmacılık (modernizm) yazarları gibi Tanizaki de bana Batıya dönük yüzüyle göründü. Ama kuşkuluyum yine de. Meseleyi biçem, dil düzeyinde kavrama şansım hiç olmadığı gibi Türkçe bakışımızın Batılı (?) alışkanlıkları, algımızı sandığımızdan çok yönetiyor olsa gerek. Japon yazarları bu baskıyı (tıpkı bizim Batılılaşmamızın aydınlarımız üzerindeki korkunç baskısı gibi) iliklerine değin yaşadılar ama hızlı, kolay ayak uydurdular sanki (bize göre). Toplum Doğu/Batı arasında travmatik bir yarılma yaşamadı belki. (Japonya yakın tarihini iyi bilmiyorum.) Konuyla ilgili değer yargılarının kökenlerine, alışkanlıklarına, başvurularına (referans) dikkat etmek gerektiği açık. Okuduğum diğer Japon yazarları da (Aşağı yukarı aynı döneme öbeklenen) roman türüne ilişkin oldukça somut ve benimsenmiş bir varsayımdan yola çıkmış görünüyorlardı. [Bir ara not: Japon ve Türk batılılaşması (ekinsel, bilimsel, toplumsal, uygulamısal, vb.) kaç karşılaştırmalı bilimsel çalışmanın konusu oldu acaba?]

Tanizaki hakkında yaygın (beylik) yargılara ekleyeceğim bir şey yok. Aşağıdaki alıntı en sıradan ve güvenilmez bir kaynaktan, **Wikipedia**'dan (2013):

Jun'ichirō Tanizaki (谷崎 潤一郎 *Tanizaki Jun'ichirō*[?], 24 July 1886 – 30 July 1965) was a Japanese author, one of the major writers of modern Japanese literature, and perhaps the most popular Japanese novelist after Natsume Sōseki. Some of his works present a rather shocking world of sexuality and destructive erotic obsessions; others, less sensational, subtly portray the dynamics of family life in the context of the rapid changes in 20th-century Japanese society. Frequently his stories are narrated in the context of a search for cultural identity in which constructions of "the West" and "Japanese tradition" are juxtaposed. The results are complex, ironic, demure, and provocative.

Tüm bu ve benzeri yazarlık özelliklerini okuduğum bir öyküler seçmesinde doğrulama şansım olmadığı gibi niyetim de olmaz. Bana bir Japon yazarında umduğum (?) şey konusunda düşkırıklığı (?) yaşatan **Sazende Şunkin**, beni ne umduğum ve ne bulamayınca düşkırıklığına uğradığım konusunda düşündürdü. Sanırım her Doğu nasıl Doğusuna göre Batıysa, doğuculuk da böylesi bir seyrüsefer içerisinde kendi daha Doğusuna göre Doğucu. Burada bir yalan olduğu açık. Bulduğum yer nereye göre ve kadar Doğu. Kendi kimliğimi yeniden tartışmam gerekmiyor mu?

Arka arkaya okuduğum dört 20. yüzyıl Japon yazarı içerisinde Batıya sonuna değin açık duran yüzüyle ve Nobel'i de almış olmasına karşın Yosunari Kavabata aradığım şeye ilişkin gizli (evet gizli) ipuçlarını taşıyan yazardı. Çünkü onda dil (tümce, bölümce) yarılma öncesini de ima eden bir çiftyanlılık taşıyordu ve estetiği tam da bu biçimsel yapı özelliğine dayanıyordu. Tümcelerinden, kurgusundan ve metninin derin saygısından söz ediyorum. Batılı içerik, tedirgin bir geleneğin dilini zorluyor, ikilemler, kuşkululu gelenek dili, çekinik, ürkek bir dilsel dışavurumda yansıyor. Oysa diğerlerinde içerik ve onu konumlandırma biçimleri de batılıydı. Batının değerler çatışmasına dayalı trajedi duygusu çoktan ele geçirmişti yapıtı. Batının ölçünü (standart) Dünyanın da ölçünüydü, Japon yazını bunu tartışmaya pek de gerek duymadı (anlaşılabilir). Elbette Japon evrenine ilişkin her şey bu yapıtlarda bolca vardı, egzotizm ve Doğu incelikli de olsa (ama bir aşağılık duygusuna da bağlandı)

söylenemeyecek biçimde) izleklerde, motiflerde yansı(tılı)yordu. Sonuç değişmedi bana kalırsa. (Yine boyumu çok aşan yargılar ürettiğimin ayırımındayım elbette, çünkü elimdeki veri temsil gücü taşıyor, okyanusta bir damla, üstelik tatlılaştırılmış.)

Tanizaki aslında kendi geleneğine hiç de ters düşmeyecek biçimde bedeni ve erotik duyarlığı öne çıkarmış olabilir. Ama ben geleneğin (bir toplum jestinin) şu ya da bu biçimler içerisinde nasıl ortaya geldiğine bakan biriyim. Onunla gelecek şeye değil.

Seçili öykülerde sıradan etkileşimlerde, davranış biçimlerinde sapmayı ve insan tininin bu sapmayla yüze çıkan (mostra veren) tuhaf görüntülerini izliyoruz. Evet, geleneksel algılama, anlama biçimlerinin yetersiz kaldığı, Batı kavramlarının devreye girmesinin kaçınılmaz olduğu bir öngünün saptamaları, belirteçleri bu anlatılar. Tanizaki bir açıdan öngöründe bulunuyor. Önce somut sapmayı gösteriyor. Bunu açıklayacak dil elbette uzakta, Batıda. (Japonca'nın tümce yapı özelliklerini merak ettim.)

Soru(m) şu: Japon tını, Batının edinilmiş, aktarılmış gereğine ne borçlu. Bunu ayırıp, katımsız ürünü (gayrisafi net hasıla) süzebilir miyiz ve bunu yapmanın kime ne yararı olur? Mişima bu sorun bağlamında umutsuz biri miydi?

Bu arada **Sazende Şunkin**'in sinemaya ve operaya uyarlandığını belirteyim.

Dövme, Kirin, Çocuklar, Sazende Şunkin, Ağzının Tadını Bilenler Kulübü öyküleri arasında doğrusu **Çocuklar** ve **Sazende Şunkin**'i özellikle yeğlerim.

KAYNAKLAR:

- Tanizaki, Cuniçiro; **Sazende Şunkin** (春琴抄, *Shunkinshō*; **1933**), Çev. Oğuz Baykara, Can Yayınları, Birinci Basım, Şubat 2011, İstanbul, 219 s.
- Tanizaki, Cuniçiro; **Nazlı Kar** (細雪, *Sasameyuki*; **1944-48**), Çev. Esin Esen, Can Yayınları, Birinci Basım, Aralık 2015, İstanbul, 838 s.
- Tanizaki, Cuniçiro; **Anahtar** (鍵, *Kagi*; **1956**), Çev. H. Can Erkin, Can Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2011, İstanbul, 138 s.
- Tanizaki, Cuniçiro; **İhtiyar Çılgın** (瘋癲老人日記, *Fūten Rōjin Nikki*; **1961**), Çev. Nili Tlabar, Can Yayınları, Birinci Basım, 1982, İstanbul, 139 s.