

ÇAĞDAŞ JAPON YAZINI
VE
DÖRT YAZAR

Akutagava
Tanizaki
Kavabata
Mişima

zeki **z** kırmızı

2017-2021

©

İçindekiler

Sunuş

1.Bölüm: **Ryunosuke Akutagava, 3**

2.Bölüm: **Juniçiro Tanizaki, 7**

3.Bölüm: **Yosunari Kavabata, 36**

4.Bölüm: **Yukio Mişima, 72**

Sonuç, 117

Kaynakça, 118

Sunuş

1.Bölüm



Ryunosuke Akutagava

(1892-1927)

Raşomon ve Diğer Öyküler (1915-1927), Çev. Oğuz Baykara
Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Birinci Basım, Temmuz 2010, İstanbul,
239 s.

Kappa (1927), Çev. Oğuz Baykara, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları,
Birinci Basım, Aralık 2010, İstanbul, 77 s.

Akutagava'nın öyküleri (**Kappa** uzun da olsa) tek bir kitapta toplanabilirdi. Oğuz Baykara'nın doğrudan Japonca'dan çevirmesinin önemine değinmem gereksiz. Sorunsuz bir çeviri ama çevirmeyle Türkçe söyleme arasında bir yerde durup durmadığını kestiremiyorum, üstelik bunun iyi mi kötü mü olduğunu da.

Akutagava'yla lise yıllarında (60'lar) tanışmıştım Bilgi'deki yanılmıyorsam **Raşomon** çevirisiyle. Hep dönmeyi umduğum, tanımayı istediğim bir yazardı. Ve onyıllar sonra, Japon yazınına çeviri üzerinden daldığım bugünlerde Akutagava'ya uğramadan edemezdim. Yazın dünyasına **Raşomon**'la (1915) çıkan Akutagava (1892-1927) hepi topu 35 yıl yaşamış ve değişik türlerde sayısız yapıt verebilmiş (Toplu yapıtları Japonya'da 19 ciltte derlenmiş) biri. Kuruntulu, korkulu yazar, uyku ilacı olarak yaşamına son veriyor.

Benim Akutagava okumamda gözlediğim birkaç noktaya değinmekle yetineceğim. İlki yeni Japon yazınının sanırım 19.yüzyıla başlayan serüveni batıya açık, batıyı içselleştirmiş oluşu. Batının yalnızca yazınsal kaynakları değil, ekinel kaynakları da bu yazarların birçoğunca özümsemiş, hatta belki bu nedenle tersi savrulmalar sözkonusu (Mişima, bir örnek). **Mendil** (1916) örneklerden biri yalnızca.

Bir ikinci nokta, Akutagava dili ve yazısının, ne olduğunu tanımlamakta güçlük çekeceğim okur beklentimi karşılayamadığı. İkinci dilden çevirilerde bile Kavabata'da yakalar gibi olduğum şey burada önüme gelmedi. Çok ilginç, batı dillerinden, parlak, kusursuz öykü metinleriydi okuduklarım. İşte benim de istediğim bu değildi. Peki oryantal (ilkel) bir beklenti miydi o zaman? Yerel tin, *öteki* sürprizi mi? Doğrusu buna da evet diyemeyeceğim. Belki dünyanın bir yerinde, orada bir ekinin kendi içsel imge dinamikleriyle ilgili bir deneyimi umuyorum. Bir umu...

Ayrıca yazarın dünya duyarlılığına saygı duymamak elde değil. Pasajları açık, renkleri arı, saf ve anlatısına koyduğu inanç rahatsız edici değil. Onun öyküleri amaçsız (etik göndermesiz) değil. Ama amaca harcanmış da değil. Canlı, parlak betimlemelerinden anlaşılan bu...

Bu seçiklik anlatı(m) tekniğindeki sağlamlıktan da belli zaten.

Gotik, coşumcu (romantik), masalsı etkileri taşımasını yadırgamıyorum kaynakları tüm dünya olan yazarın. Gogol (**Burun**, 1916), Balzac (**Bilinmeyen Şaheser**, 1831) vb. neredeyse uyarlanıyor. **Cehennem Tablosu** (1918), yazarın çılgin imgeleminin çarpıcı, renkli bir kanıtı uzun öykü.

Klasik yerel anlatıcıya, batının üst anlatıcısı eşlik ediyor. Yazarın öyküleri iki anlatım tekniğinin dönüşümlü, sıralı uygulaması... Tekniği açısından bu nedenle

yapıtı iki eksenli, boyutlu diyebiliriz Akutagava'nın. Ama evrensel anlatıcı genelde baskın, bunu da kabul etmeli.

Ve tinbilimsel incelikler, **Sonbahar** (1920) gibi öykülerde insanı buracak kerte doruk yapıyor. Aynı adama ilgili iki kızkardeşin Çehov'u aratmayacak öyküsü gerçekten dokunaklı, hüznü. 1922'de yazdığı **Çalılıklar Arasında**'yı Kurosava uyarlamıştı (**Raşomon**, 1951). Aynı (!) gerçeğin değişik tanıkların ağzından nasıl farklılaştığının bu hoş anlatımı Kurosava'da eşsiz bir filme dönüşmüştü.

Tüm bu öyküleri topluca değerlendirdiğimde gerçekten engin bir entelektüel donanımı duyumsuyorum. Örneğin **Vagon** (1918) bir çocuğun kopuş, yitme duygusunu öylesine etkili bir uzamda (demiryolları, drezin, iki demiryolcu, vb.) kurguluyor ki onu kendi geçmişime, anılarıma katıyorum daha okurken. Ve belki **Çarklar** (1927), **Serap** (1927) şizofrenik bir dağılmanın son işaretleriydi.

Kappa (1927) için arka kapaktaki tanıtımı alıntılıyorum:

"Kappa, Japon folklorunda nehirlerde yaşayan, el ve ayakları perdeli, kafalarının üst kısmı tabak gibi düz, düşsel varlıklardır. Akutagava bu uzun öyküsünde, idealindeki dünya ile gerçek dünya arasındaki farkı hicve başvurarak anlatır. Değindiği siyasal, toplumsal ve psikolojik sorun yok gibidir. Yapıtta toplumsal değerlerin göreceli oluşu, savaşın anlamsızlığı, kapitalizmin acımasızlığı, ekonomik sömürü, işçi kıyımları, kadın-erkek ilişkilerinin çarpıklığı, sanatçıların kibri, aydınların yalnızlığı, sansürün saçmalığı, alievi ilişkilerdeki duygusal sömürü dile getirilmekte; din, yazın, parapsikoloji, basın-yayın gibi pek çok konu birbiri ardınca ilginç olaylar silsilesi içinde ele alınmaktadır. Kappa, yazılışının üzerinden 83 yıl geçmiş olmasına karşın hala çağımız insanına ayna tutmayı başarıyor."

Tüm öykü bir akıl hastasının dilinden aktarılıyor.



Hokusai (1760-1849): Kappa

2.Bölüm



Junichiro Tanizaki

(1886-1965)

TANİZAKİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

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, karışıklık (anti-) tanımlı bir kopuş yerine merak, üstlenim, deneyim türünden entelektüel çabanın öne çıktığı varsayımı var. Buradan, bireyin beden ve duymalara dönük betimine çıkılabiliirdi 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 süregelen 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 (militer) 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 yanıış 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 yabancılara 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*in 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* lenari 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, *şogun*un '*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'te parlamento 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 bağlaşıklık 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, Sibiry'a da 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 öldürdü. (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 Şimei) yayınlandı. (Japon adlarında soyad önce yazılıyor, dikkat.) Yerel gelenekle Batının katkısı arasında bireşimleri deneyen yeni yazın devingenliği 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 yıldır. Bu solcu yazarlar, örneğin Yokomitsu Riici ve Kavabata Yosunari gibi *yeni duyumcularla* çatıştılar. 1931'de susturulan komünist 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 sözü 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 tümcul 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) yanıışları az çok imaladığımı düşünüyorum. (Yeniden belirtmek gerekirse, görünsün diye silmiyorum.) Savunmacı, ulusçu akımların güçlenmesini kaçırmamışım hem. Beni yazı boyunca ilgilendiren şey ise, bu tarihsel arka görünümün 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 aşp 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 kısıadevrede 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, tepkeci 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 'havsahaya' 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 yansılamak. 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, çağdaşı 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 başarmaktır. 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).



Yanılmıyorsam **Sazende Şunkin** üçüncü kitabı yazarın (1933). 20’li yıllarda (30 yaşlarında) kitaplarını yayınlamaya başlıyor aslında. Bu kitabın, militer Japonya’nın

Asya'da sömürgeci (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) ağlatısal-güldürüsel (trajikomik) bir süreç. Başka düzeylerden iki toplumsal ekin ve onları tanımlayan düzgüsel eşleştirilmeler bir dizi eksik, doğru, yanlış, aşırı, kışkırtıcı, kısıyıcı, 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 ayraç 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 değer ve şunu söyleyebilirim ki eklemlili (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 bağlılık 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 savunı, 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 yanılsıyım. 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 dolayımları 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 alanındaız. 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 filim 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 şeyleşmek* (Sartre, Lacan) olarak da tanımlanabilir belki. Tanizaki'nin hazcılığı keyifle çatıştığını sanmıyorum ve yazma eylemi doğrudan kendisi için hazcı bir edim (sanki). Yazıya kişisel olarak böyle bir işlev yüklemiş, daha doğrusu yazı onun hazzına aracılık etmiş. Ama bu tutumun yapıtında yankılanması hazcılığın 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, hazcı ana öğretileriyle Tanizaki'nin tanışlığı da gözardı edilemez, Batının hazcı (duyumcu) öyküsünü içselleştirmiş olabilir. Batıda hazcı öykülemenin iki kat(man)ı olduğu kabaca söylenebilir. Bu iki katmanın izini beden(leşmek) üzerinden sürmek ayrıca doğru olabilir, çünkü *Batı*'nın bedenle ilişkilenmesi gergin, iki yüzlü, çoğu kez içten pazarlıklıdır, bunun sınıfsal tekil yaşıntılarda yansılarını ayrıca değerlendirilmeli kuşkusuz. Ama ben duyumu doyuma

taşıyan üstteki hafif katmanda seyreden ikinci sınıf anlatılarla derin hazcı dramatizasyonların Japon yazarınca nasıl ayrıştırıldığını merak ettim ve varsayımım Japon geleneğinin (genelde) bu ayrıştırma işleminde 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 taraklarda 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 becerebilirsem. Arzuyu, hazzı, keyifi, hoşnutluğu, zevki birbirinden nasıl ayırabiliriz? Önce diliçi bir sınav gerekiyor, yani dilsel doğrultma. Duyumsal yaşam alanı toplumsal nedenlerle bizim gibi ekinlerde aynı zamanda belirsizlikler alanı ve kavramlaşma düzeyimiz kesinlikliklerden 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 düşkünlüğüdür. Haz yaşananın varlıksız artısıdır (çıktı). Biriktiremez (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 hazcıl oyuna girer. Haz oyunlaşmadır diyebilir miyiz, yoksa hazzın keyfi midir oyunlaşma? Sanırım ikincisi. Oyun hazcıl seçimden doğar ve yemişi keyiftir: *Şimdi, buradaki* doyunluk, 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 yöneliş keyifi yeni bir hak (özgürlük, adalet) anlayışıyla kaçınılmazca ilişkilendirmiş, geçmişin daha doğrudan ama bir o denli ağır, kımıltısız, 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 sergileyicilik 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 duymusal 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 karmaşıktır. Yukarıda Batı yazınında hafif(likle) seyreden duymucu bir dışavurum geleneğinden söz etmiştim. (Dışavurum değişim, sanat diyemeyişimden ötürü...) Sanat başlığı altına sokulan şeyin tarihsel bağlamlar içinde nasıl, neye göre ayrıştırıldığı, duymusallığın 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 ayraç 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 dövmeyi bir kez daha görebilir miyim?*” Kız hiçbir söz etmeden bu dileği başıyla onaylayarak soyundu. Sırtına işlenmiş örümcek sabah güneşinin altında pırıl pırıl aydınlandı...” (**Dövme**, 23) Dirimle ölümü sanat bir bedende buluşturmuştur.



Kadının evrensel manevrası erkek egemeni (Kral, Konfiçyus) sonunda alteder (**Kirin**). İnsanın çocukta dolayimsız 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 ilişkilene biçimindeki doğrudanlığı tıpkı Mişima'da olduğu gibi (**Denizini Yitiren Denizci**, özgün dilde 1966) gösterme peşindedir ve bu iki yapıttan önce yazmıştır **Çocuklar**: “*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 başvurmada 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 ustalıkla 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 şaşırma 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 eleyp 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. (Ölümcül 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 yönlerle 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 kaydırdığı 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.) Sınıflandırırsak, 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 (depresyon, 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 eğitiliminde 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. Söz konusu çatışmalar nasıl çözülür ya da yeniden birleşimlenir (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, kilittaşı, tutamak noktası Sachiko'dur. Onun konumu, yeri, zamanı iki değerliklidir: 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, dünyalılık yükselten (yükseltmek zorunda kalan) genç, evli bir kadın. O dünyayı (yaşamı, öyküyü) kurtarmanın küçük (mikro) yanlışlarını ve doğrularını bir cesaret üstlenemedi. İçinin sayısız aynalarında görüntüler aşırı kesinlikle, saydamlıkla ama bir o denli bulanıklık, kayma, yitme arasında yansındı. 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 (kökensel 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 yansıtma yeteneğini taşıyor 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. Çünkü gelenekle bugünkü Avrupalılaşıma (Batılılaşma) arasında gündelik yaşamı imbiklemek, bireşimlemek zorunda kalan sokaktaki Japon insanı yeni ırasını 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 yığınıyla 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 duyu(m) temelli arayışlar artık geride bırakılmış, somatik çözümlerin gelgeç ve rastlantısal kurgusunun dışında dip sürecin, toplumun tüm bireylerini kaynaştıran tarihsel *öyleliğin* kalımlı epiğinin (yani geleneğin en kusursuz anlatısının) 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 hazcıl 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

hazcılık 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'nın **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 yükselişe, ikisi arasındaki irade (yiğit, kurtarıcı, vb.) ile ilişkisine de belki girmek gerekebilir ama girmeyeceğim. Okurluğumun bedeni Tanizaki'nın ağına yakalanmış balık gibi ve örgülenen, atkılar çözgülerle bedenlenen romanın benden istediğinin de beden olduğunu, ağda kurtulmak için çırpındıkça daha çok bedenlenişimi kavırıyorum. 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. Altan 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, bilinir ya da bilinmez değerlerden (varlık, nicelik) çok, ilişkilene(m)kten (=, >, <, ~, ∈, ∃, vb.) köklenir. Denklemin eşitlendiği, sıfırlandığı düzey bedenin saltık düzeyidir (sonsuz ve sıfır düzeyi eşanlı olarak). Yani beden eşitsizlikten ve eşitsizlik sürdüğü sürece, yeniden bedenlenir (kendini bilir). Tanizaki tekil bedenin ağ içerisinde yerlemine bağlı görgül, bağıl, görelî değerlenişini ayımsamış biri. Öncülü ağ olarak sunuyor ve ağdan (epik) bedeni süzüyor. Gösterdiği şey tekil bedenler olsa da o bedenlerin **Nazlı Kar** bağlamı içinde belirişlerinin ağla (ilişkilerin dört boyutlu dizimsel yapılanışı) 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 ilişkililiyor. Bedeni çekici kılsa 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 ayırımsamamız yerinde olacaktır. Bedeni ve beden üzerinden dili (her şeyi bir de beden üzerinden düzgülemek, kodlamak) sınama tasarısı 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 duyumculuk). 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 indirgemeden başka bir şey değildir. Türün genel(leştirilmiş) özellikleri saptanmış, tanımlanmış, 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 yolaştığını 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 düzenden 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 tasarısı (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 dolayılardan, 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(an)la)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 dolayimli kapma işlemi

(röntgen) küçük ölüm oyunudur, ölü 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, kurtuluştaki, geliştirdi 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 yörüngeye 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 eğlence 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 sinsi bir kadın olduğunu söyledim, ama bu lafı söyleyen ben de sinsi 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 değişiklik 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 geliyor) 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 *ihhtiyar 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 sevicecek 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 aşılma 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 yanılsamadan başka şey değil dizginin 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 dolayım başvurmaksızın doğrudan gidermenin özerkliği içinde zevk atlarını yıldıya bırakır. Beden odakçıl, kurgul düşünceden kopmuş, özerkliğini duyurmuş (ilân), kendini ortalamış, kendiyle 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 bedenini 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 burkulurken 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 tualete 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 açıklarken 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 ilişkiyi 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 beden son kırıntılarından 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) *Ağzım giderek aşağı, tabanına doğru kaymaya başladı. Şaşılacak şey ama hiçbir şey söylemiyordu. Dilediğimi yapmama izin veriyordu. Ağzım 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)

YENİ TANİZAKİ OKUMALARI VE DÜŞÜNCELER

Tanizaki, Juniçiro; Naomi: Bir Budalanın Aşkı (痴人の愛, *Chijin no Ai*, 1924), İng. Çev. İlker ÖzünlÜ
Jaguar Kitap yayınları, 2. basım, Ağustos 2017, İstanbul, 263 s.

Tanizaki, Juniçiro; Bir Kedi, Bir Adam, İki Kadın (猫と庄造と二人の女, *Neko to Shōzō to Futari no Onna*, 1936), Çev. Sinan Ceylan
Jaguar Kitap yayınları, 1. basım, Ağustos 2017, İstanbul, 100 s.

Büyük yazar Tanizaki'nin Türkçe'ye çevrilmiş daha önce dört kitabını okumuş, hakkında uzunca bir değerlendirme yazısı yazmış ve 2017 *Okumalarım* kapsamında **E-Kitap 1: Çağdaş Japon Yazını ve Dört Yazar**'ın ikinci bölümü olarak kendi bilgisunar sayfamda (www.okumaninsonunayolculuk.com) yayınlamıştım. Arkadan yayınlanan iki Tanizaki romanı (**Naomi: Bir Budalanın Aşkı** ile **Bir Kedi, Bir Adam, İki Kadın**) da kısaca bu kervana katılacak, aşağıdaki yazı **E-Kitap 1**'e eklemenecek ve kitap biraz daha tümlenecek.

Ama önce *Wikipedia*'dan yararlanıp biraz değiştirerek yapıtlarını, doğru tarihlemek, konuşlandırmak için listelemek istiyorum:

YIL	JAPONCA YAPIT ADI	TÜRKÇE YAPIT ADI
1910	刺青, <i>Shisei</i>	Dövmeci (Sazende Şunkin)
1913	恐怖, <i>Kyōfu</i>	
1918	金と銀, <i>Kin to Gin</i>	
1919	富美子の足, <i>Fumiko no ashi</i>	
1921	私, <i>Watakushi</i>	
1922	青い花, <i>Aoi hana</i>	
1924	痴人の愛, <i>Chijin no Ai</i>	Naomi
1926	友田と松永の話, <i>Tomoda to Matsunaga no hanashi</i>	
1926	青塚氏の話, <i>Aotsukashi no hanashi</i>	
1928-30	卍, <i>Manji</i>	
1929	夢喰う蟲, <i>Tade kuu mushi</i>	
1931	吉野葛, <i>Yoshino kuzu</i>	
1932	蘆刈, <i>Ashikari</i>	
1933	春琴抄, <i>Shunkinshō</i>	Sazende Şunkin
1933	陰翳礼讃, <i>In'ei Raisan</i>	
1935	武州公秘話, <i>Bushukō Hiwa</i>	
1936	猫と庄造と二人の女, <i>Neko to Shōzō to Futari no Onna</i>	Bir Kedi, Bir Adam ve İki Kadın
1943-48	細雪, <i>Sasameyuki</i>	Nazlı Kar: Makioka Kızkardeşler
1949	少将滋幹の母, <i>Shōshō Shigemoto no haha</i>	
1956	鍵, <i>Kagi</i>	Anahtar
1957	幼少時代, <i>Yōshō Jidai</i>	
1961	癡癡老人日記, <i>Fūten Rōjin Nikki</i>	Çılgın İhtiyar

Bu durumda **Naomi** (1924) ve **Bir Kedi, Bir Adam ve İki Kadın**'la (1936) Tanizaki'nin başyapıtı, Türkçede **Nazlı Kar** (Can Yayınları, 2015) adıyla yayınlanan **Makioka Kızkardeşler**'in (1943-48) öncesine dönmüş oldum. Kuşkusuz bunlar ve diğer büyük yapıta hazırlık çalışmaları kapsamında görülebilecek 1940 öncesi verimleri daha önce Tanizaki hakkında kendimce oluşturduğum değerlemelerimi ve

yargılarımı değiştirmeyecekti. Üstelik 1933 öncesi yıllara yayılan o eşsiz öyküleri de dikkate alırsak...

Her iki kitap da Tanizaki'nin diğer birçok yapıtı gibi kadın erkek arasında, genellikle kurumsal yapılar içerisinde ve toplumsal dönüşümlerle bağlantılı ilişkilere odaklı. Ve **Nazlı Kar (Makioka Kızkardeşler)** dışında anlatıcıları yanılmıyorsa erkek anlatıcı. Hatta bir genelleme yapılabilir, anlatıcılarının özgün (tipik) bir kesiti (profili) çıkarılabilir sanki. Batılma, çağdaşlaşma eğilimlerine yatkın, gelenekle bağlı olsa da dışavuran yüzünde uygar görüntülü biri izlenimi veren, dedikoduya düşkün, kadın evrenine az ya da çok bulaşık, geleneğin kaldırabileceğinden daha hoşgörülü, ilkelerden çok durumu kurtarmayı amaçlayan (oportünist), oldukça açık sözlü ve oyun düşkünü (oyunbaz, entrika sever), keyif ehli, beğenisi orta yüksek, ekin sel donanımı Japon toplumu ortalamasının üstünde, kapalı geleneksel toplumun dolaylı cinsel anlatımlarına egemen ve eril açılı, orta gelirli, vb. biri erkek anlatıcısı ya da ana (erkek) kişisi Tanizaki'nin.... Kurnaz, akıllı olduğuna inanan, özgüvenli biri olsa da kadının fendi konusunda (düştüğü tongaya bakılırsa) aslında saf, hatta ahmak biri denebilir. Ama bu ahmaklıkta keyfinden ödün vermeye neredeyse üşenen bir 'amaaan, çekiver kuyruğunu, gitsin' türünden bir nemegerekircilik, hazcı (hedonist), Epiküryen bir gizli uyanıklık, hinlik de yok değil. Sonuçta keyif ('artı-keyif') için ödünleme eşiğinin sıradan bizlere göre yüksek olduğu, zevkinde deyim yerindeyse bir tür aksoylu (aristokrat) davranışı (gestus) içerdiğini de belirtelim.

Her iki kitabı da **Makioka Kızkardeşler'in (MK)** kapsama alanı içinde görüyorum, o büyük yapıtta neredeyse tümüyle içkin bu anlatılar. Ama **MK**'de izleksel ağırlık gelenekle Batı çağcılığı (modernite) arasında gerilim üzerindeyken daha önce yazılan bu iki kitap kadın-erkek, evlilik ve cinsellik izleklerine daha yakın duruyor. Ama çok sonra 50 ve özellikle yaşamının son yıllarında kadın erkek ilişkileri ve cinsellik yeniden ve iyiden öne çıkıyor. Ama bu demek değil ki **Naomi** aynı zamanda neredeyse kitabın yayınladığı tarihe (1933) dek geçen yarım yüzyılda Japonya'nın en köklü toplumsal dönüşümünün, **Batılma** siyasal tasarının (proje) yankılarını taşıyor. Tersine, bizde daha yakın dönemlere değin süregelen ama **Recaizade Mahmut Ekrem**'den başlayarak özellikle büyük yazarımız **Hüseyin Rahmi**'de (Gürpınar), **Yakup Kadri**'de (Karaosmanoğlu) ve sonraki uzun dönemlerde birçok önemli yazarımızın cebelleştiği **Batılma** sorunu, batılmanın geleneksel toplumlarda ve onların gündelik yaşamlarındaki sarsıcı (travmatik) sahne anlatıları Tanizaki'nin ve bu erken dönem yapıtının da neredeyse ana izleğidir. Orta yaşlı adamla genç kızın sonu baştan kestirilebilecek acımasız öyküsü dünya yazınının en bilindik izleklerinden üstelik ve bu **Na-o-mi** öyküsü **Lo-li-ta**'yı (**Vladimir Nabokov**, özgün dilde 1955) yankılamıyor ama tersi söylenebilir. **Naomi** tam 22 yıl önce yayınlanmış bir erken **Lolita** anlatısı ve Nabokov'un Tanizaki'yi bildiğini varsayabiliriz (herhangi bir sonuç çıkarmasak da).

"*Karı koca olarak aramızdaki ilişkiye ait gerçekleri olabildiğince dürüst ve samimi bir biçimde, yaşandıkları gibi aktarmaya çalışacağım,*" diye açıyor anlatısını, aldatılmaya, tutkusunun acınası kölesi olarak doymak bilmeyen 27 yaşındaki erkek anlatıcımız. Anlatma zamanından yedi yıl önce şu andaki karısıyla (ki yapıtın kökündeki *esprinin* ilk göstergesidir bu) tanışmıştı. Ama ben öykü üzerinde durmayacak, Tanizaki'nin tüm yapıtında kendini açıkça gösteren gülmece (mizah) duygusuna, 'eğence' anlayışına, geleneğe aşkın özgürlükçü bireye ilişkin olumlu bakış açısına, dilinin okuru mutlu kılan, okuduğu yapıtı aynı zamanda haz kaynağı nesne olarak algılamasını sağlayan gevşetici, sağaltıcı, okşayıcı, keyiflendirici dilsel tutumuna değineceğim. Özellikle bu sonuncusunu nasıl bir dil tutumuyla ve niyetle sağladığını anlamaya çalışacağım. Öyle sanıyorum daha önceki Tanizaki çalışmam

da benzer sorular dolayında dönenmiş ve ayrıntılı yaklaşımlar sergilemiş olmalı. Belki de oradaki sav(lar)ımı yinelemiş olacağım. Kafede çalışan gencecik, neredeyse çocuk-kızın Batı çağrışımlı 'sofistike' adı ve Hollywood oyuncusu Mary Pickford'u anıştırması Kawai Bey'i (*Naomi*'nin seslenişiyle *Joji*) büyülemeye yetti. Batılı her şey çünkü moda ve çekiciydi.

Kawai Bey, 16 yaşından alıp eliyle besleyip büyüttüğü bu genç dişi fettanın (şeytan) kurbanı olduğunu (Benzeri bir öykü için, *Bkz. Theodor Dreiser, Kızkardeşim Carrie*, özgün dilde 1900), sayısız kez birçok insanla aldatıldığını, üstelik kendisinin de ayrımında olmadan ya da Naomi'den ayrılamayacağı için bile onun aldatmalarına göz yumduğu ya da göstermelik özürlerle yetinerek bağışladığı Naomi'ye aldatılmak konusunda doğrudan aracılık ettiğini, Naomi'ce aldatılma koşullarını iyice pekiştirdiğini çok geç anlar. Anlar da ne olur? Kurallı, saygın, sözleşmeli, göz yummalı evlilik(ler) sürer gider.

Küçük insan üstesinden gelemeyeceği sorunlarla karşılaştığında (burada vazgeçilemez tutku) tüm engelleri indirger, hafifletir, ödünler. Acı ama bolca gülünç şeyler yaşanır, sahneler gerçekleşir. Burada Tanizaki'yi güçlü ve etkili kılan şey bir tür ikiciliği (dualizm). Çünkü bu ikici bakış arzu nesnesini ayıklama, onu bedenleme, somut bir kaynağa dönüştürme olanağı sağlıyor. Yani anlatıcının soyut dil içi bakışı, anlatısı, ıraklanıp (mesafelenip) kendisinden arzulanan bir şey, nesne, öteki, beden, vb. yaratıyor. Düşünce yarattığı bedeni arzuluyor, yani bir parça ötekini. Bunun için *Birin* çatlaması, ikilenmesi, bir parçadan ötekine yönelişin bir yatkınlığa dönüşmesi gerekir. Tabii *fraktal* iz üzerinde arta çoğala yinelenme(ler) ötekilere doğru sürer. Her öteki için öteki için öteki... aynı zamanda arzunun da kaynağı, nesnesidir ve öte yandan arzulayan buradaki ben, özne (bilinç, düşünce) öteki nesnece büyütülen aynı zamanda ötekinin şeyidir (ötekinin hem ötekisi, hemöznesi). Bu düzenekten eğlenceli, hafif bir öykü çıkıyor ama tüm hafifliği içre '*insanca, pek insanca*' ve evrenseldir. Hepimizin azıcık eşelendiğimizde üstünkörü kapamaya çalıştığımız (beton kent ortamında dışkısını kapamaya çabalayan kedi, köpek gibi) hafif ama kıvrantılı öykümüz aynı zamanda diğer canlılar evrenine olan üstünlük savımızın kof kibirine eşlik eden ekin-içi bir utançla da atbaşı gider. Hafifliğimizden, sıradan duygu ve düşüncelere aslında iye (sahip) oluşumuzdan duyulan utanç ve onu bastırmak için bin dereden su getirip yarattığımız maske(ler) ya da abartarak yükselttiğimiz söz ve davranışlar (*rit*'ler) tutmazlıkları, güldürü öğelerini, dayanılmaz çırpıntılı (histerik) sahneleri kaçınılmaz kılar.

Yukarıda belirttiğim gibi Tanizaki okurluğunun (eleştirisinin) ortaya çıkarıp serimleyeceği birkaç sorudur onun Japon ve Dünya Yazını'na katkısını gösterecek olan ve sonunda uzun çalışmama dönüp baktığımda sorulması gereken soruyu sormuş ya da buna epeyce yaklaşmışım gibi geldi bana.

Bu sorulardan, özellikle 20.yüzyıl başı parlayan çağcıl (modern) Japon Yazını düşünüldüğünde, sorulması gereken ilki, tarım toplumundan çıkma, Batıyla (Hristiyan ekinle) yüzleşme ve baş etme, Avrupalılaştırmanın, toplumun katmanları, kırıksıkları arasında çalkantılarla yankılanması. Bu soruyu hemen tüm öncü çağcıl Japon yazarları sordu ve bulundukları yerden yanıtlamaya çalıştılar. Tanizaki ve bana göre çoğunun yanıtı duru, açık, kesin değildir. Bu da onları bir tür seçmeci (eklektik) bireşimlere (sentez) zorladı. Anlatma, aktarma uygulamaları (teknikleri) tıpkılama düzeyinde batı örneğini izlerken neredeyse, içerik arkada bırakılanın özlemi ile gelecek olanın tedirginliği arasında asılı kaldı. Böylesi bir yerden yazan Japon yazarların tepkileri değişik oldu, aşırılıklar olasıydı (Mişima), sapmalar, yatağından çıkma, ağılatıyı gülmeceyle dengeleme, duyumculuk (Tanizaki), iki uzam-zamanlı dönüşlü anlatımlar (Kavabata), düşlem, fantezi (Akutagava), vb.

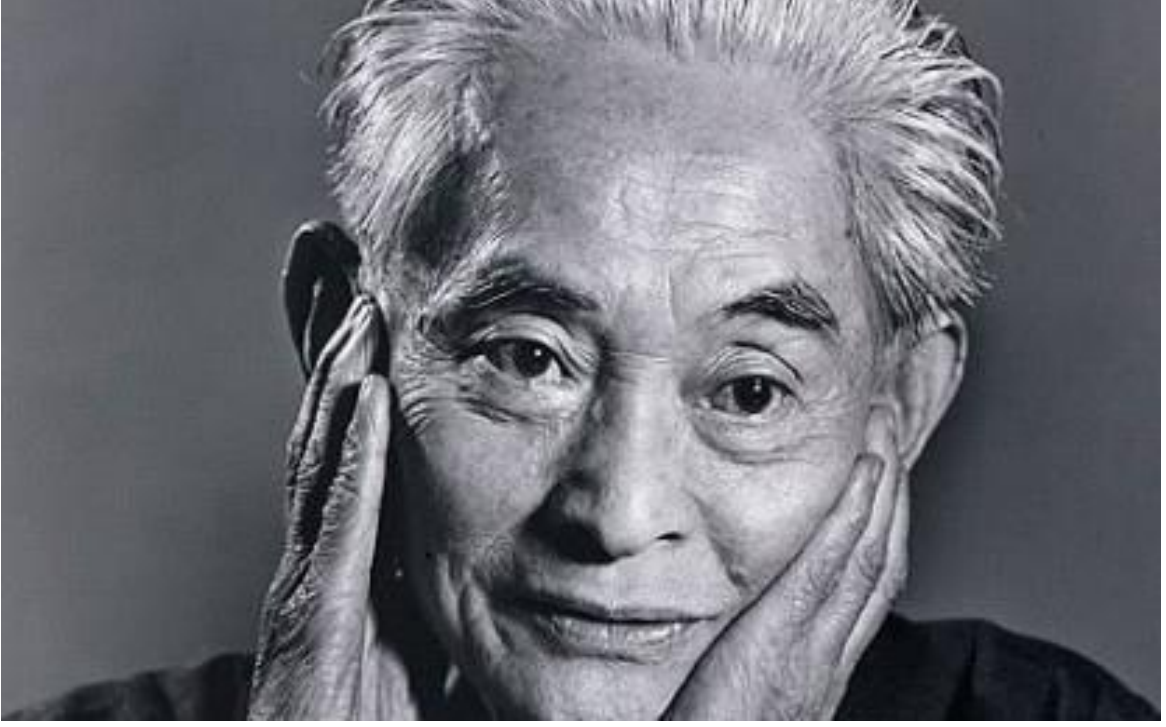
Böylece ikinci soru Tanizaki bağlamında biçimlendi: Somut(layım). Somutun arsız, doğal yıkımı anıştıran, haberleyen açıklanamazlığı insan bedeni (ya da bedenin bir parçası, ayak) üzerinden okundu. Eğer zaman daralır, kısalır, hatta tersinirse geçmişin ve geleceğin tasarımı dışı kaldığı doğal yıkım coğrafyalarında (doğal yıkımı geniş düşünelim) tek(il) bedenin umutsuzca açılır önü. Kuramlar, açıklamalar, uzam-zaman(sızlık)lar bedenle sınırlanır, ötesi savunma alanının dışında bırakılır, saltık (mutlak) sıfır noktasında, yani açıklamanın olanaksızlaştığı Tanrısızlık noktasında bedenin usla da işi kalmaz. Sinirsel (nöral) birikim bedenin gerçekleşt(me)mesine kilitlenir. Silinen (delete) yalnızca us değil, onunla eklenerek varlığa getirilen tüm değerler dizgesidir de. Tanizaki özelinde aslında bir *nihil*'den, en azından tümcül bir yordam olarak *nihil*'den söz etmediğimi belirtmem gerek. Tanizaki alacakaranlıkta el yordamıyla dokunduğu bedeni oldukça kabul edilebilir tanımlar, betimler içerisinde, önyargısız tadım izlencelerine almaktan çoğunu yapmamış, kendini akışa bırakmıştır. Şunu da söylemek doğru olacaktır. Kimi erotik, bedensel haz göndermeli erken öykü ve romanların yazıldığı dönem neredeyse Japonya'da baskı ve yasağın derinleştiği, aşırı ulusçu (şoven) dönemlerdir ve bu bizim 80 sonrası Türk sinemasında seks furyasını uzaktan çağrıştırır. Ama tabii ki yalnızca bu, yalın, sıradan bir yargı olarak kalır Tanizaki'nin büyük sorunsalı (problematik) yanında. Yazısıyla yanıtlaması, çözmesi gereken sorunu büyüktür ve yeterince cesareti vardır. Tartışmayı bedene (töreyi zorlayacak kerte) taşıyınca dışarının dikkati yönlendirilmiş, asıl tartışma konusunda sonuç alıcı tepkisi az çok giderilmiş de oldu. Yine de başyapıtının (**MK**) fasikül olarak yayınlanırken yasaklandığını (1943 yanılmıyorsam) unutmayalım.

Üçüncü bir Tanizaki sorusu da bedene bağlı ya da gömülü duyumsallık meselesinden çıkar. Her ne denli gerçekte eşdeğerli olmayan haz, duyum, zevk, keyif, artı-keyif, tutku, vb. kavramları rastgele kullanıyor olsam da Tanizaki çözümlemesinde doğru kavramı saptayıp değerlendirmeyi onun üzerinden temellendirmek bana göre çok önemli. Üstelik Japon yazınında (belli bir tarihsel döneme özgülenebilir kuşkusuz) bu beden siyasetinin yazında dışavurumunun, 1) kaynaklarını, 2) başka başka gerçekleştirmelerini, 3) evrimini, dönüşümlerini, 4) ülke içi ve dışında yankılanmalarını, 5) işlevini, 6) katkısını, vb. karşılaştırmalı (korelativ) irdelenmesi (ki elbette yapılmıştır) bedenle siyaset kurmuş ya da henüz kuramamış, içinden çıkamamış öteki ekinler (kültür) ve bu arada bizim yazınsal ekinimiz için de anlamlı, önemli sonuçlar yaratması beklenir. Yeniden ve bu iki Tanizaki, bir yeni Mişima okumasından sonra aslında bedenin üzerine oturtulduğu arayışın daha kuramsal, düşünsel bir arayışa bağlanabileceğini, duyumsal denemeler, duyumsal (*sensual*) ile gizemselin (Doğu, *Budizm*, *Zen* gizemleri) arakesitlerine odaklı girişimler olduğu yönünde izlenimim güçlendi. Tanizaki'de gündelik gelgite bırakılmış bedenin dışavuran dilinin, anlatısının (ifade) dolayım(sal incelikler) ve oyun (entrik) olarak yankılandığını görmek zor değil. Alıp kendi ekin (kültür) bahçemize döndüğümüzde benzerlikler damak uçuklatacak kertedir. Bunu da daha önce belirtmemişsem eğer, şimdi burada söylemiş olayım.

Uzamsız-zamansızlığa doğru oyun (entrik) içre savrulan beden yüzeyde başıboş sal ya da kayık gibi sürüklenecektir. Yönetilmek bir büyük komedyaya dönüşecektir. En çatışmalı (dramatik) anların yüreğinde gülmece (mizah) mayalanacaktır. Bu özgül dönemlerin 'neye attım, neyi (kendimi) vurdum' ağıltısal güldürüsü daha ayrıntılı açıklamaları hak ediyor kuşkusuz. Yazar düşünce insanı, açıklama peşinde kuramcı değildir. O bir somuta (fena halde) takılır, tümü budur aşağı yukarı.

Naomi ya da **Bir Kedi, Bir Adam, İki Kadın** üzerinde ayrıca ve ayrı ayrı durmayacağım yukarıdaki genellemelerden sonra. Aynı sözcükler bir set olarak Tanizaki yapıtının tümüne ilişkin anahtar işlevi görmektedir. Bir kez daha sıralarsak; (görünüme gelen ve orası burası gizlenemeyen, fetiş) **beden**, (dalgalanan beden parçacıklarının erotik, ayartıcı, baştan çıkarıcı işlevi olarak) **duyum**(sal algı), (bu iki kavramı dar, sıkışık zamanlarda, depresyon, sel, atom bombası, vb. yıkım beklentilerinde göreceştiren diller, dışavurum biçimleri) **içten pazarlılık, oyun-bazlık, dedikodu, yalan, aldanma ve aldatılma, gündelikliklik** ve doğal olarak gizli bir **hiççilik** (nihilizm) ve (gülmececi öne çıkmış durumlarıyla) **düşüş**.

3.Bölüm



Yosunari Kavabata

(1899-1972)

İzu Dansözü (1926)

Osaka doğumlu Kavabata kendisini ülkesinde üne kavuşturan bu uzun öyküyü (novella diyebilir miyiz?) yazmaya başladığında 24 yaşında, yanılmıyorsa üniversiteyi yeni bitirmişti. Dergi çıkarıyordu arkadaşlarıyla. Onu 1968 yılında Nobelet taşıyacak yazı deneyimine bakılırsa (bölük pörçük derleme bilgilere göre) yazıya adanmış bir yazardan söz ediyoruz burada, apaçık.



Kavabata'yı toplu okumaya karar verip Türkçe'de yayınlanmış yapıtlarını gözden geçirdiğimde canımı sıkan ama kaçınılmaz bir gerçekle yüzleştim yine. Ne yazık ki hemen hemen tümü (Belki Doğan'dan son bir iki yıl içinde yayınlanan **Dağın Sesi** dışında) ikinci dilden, Batı dillerinden (Almanca, İngilizce) çevrilmiş. Japonca gibi özgün sayılabilecek bir doğu dili ve Japon ekinin dışavurumu sayılabilecek bir metnin çok başka bir dil ve ekin (kültür) üzerinden üçüncü bir dilde alımlanmasının olanaksızlığını tartışmam bile. Özgünlükten ve yazıdan (estetik) geriye çok şey kalmayacağı bellidir.

Öte yandan Kavabata'yı Türkçe'ye birinci dalgada taşıyan şey Batının Nobel Yazın Ödülü'nü (1968) kazanmış olmasıydı. Dönemin en büyük yayınevlerinden biri olan Cem'in Nobel dizisi, Altın Kitabevi özel bir duyarlılıkla Kavabata'yı en önemli yapıtlarıyla sıcak sıcak Türkçe'ye kazandırmaya çalıştı. İşte **Bin Beyaz Turna**, **Karlar Ülkesi**, Varlık'tan **Uykuda Sevilen Kızlar** 60'ların sonunda böyle geldi ülkemize. Sonra bütün bunların üzerine mevsimler geldi, yağmur, kar yağdı, rüzgâr esti, bunaltıcı sıcaklar oldu, olaylar geçen 40 yılda serseme çevirdi bizleri.

Kavabata'nın narin ilkyaz sürgünü yapıtı dayanabilir miydi sert, acımasız yaşamlarımızın aşındırma (erozyon), yok sayma gücüne. Neredeyse unutuldu Uzakdoğu'nun bu duyarlı, incelikli sesi Türkçemizde (ülkemizde). Peki yarım yüzyıl sonra onu anımsatan şey, yayıncılığımızın geldiği düzey ve dur durak bilmez oburluğu, obezitesi mi acaba? Doğan iki ya da üç kitabını yayınladı sanırım, bunlardan biri yeni ve özgün dilden çevirilerek hem... Arkası gelir mi? Sanmam.

Asya'ya nasıl bu denli kapalı, kör kalabiliriz bilemiyorum. (Japon Yazını bizden çok eski, yerleşik ve derindir, diye biliyorum.) Neden büyük yayınevlerimiz bir Doğu kitaplığı kurmaz, Korece'den, Japonca'dan, Çince'den, vb. çevirileri desteklemez, Doğu'nun kanımca büyük kitaplığını kazandırmaz dilimize. Evet, yazın cumhuriyetinin kâbesi Batıda biliyoruz ama ya bilmediklerimiz, bilmek istemediklerimiz... Kavabata'yı tüm yapıtlarıyla Türkçe'de görme mutluluğu daha uzak bize.

Ama bir not: Akutagava. Bilgi Üniversitesi bu yazarı yanılmıyorsa özgün dilden yeni çevirilerle yayınladı. Bu olağanüstü...

Zeyyat Selimoğlu, öykülerinden bildiğim artık yaşamayan değerli yazarımız her nasılsa Kavabata'yı o yıllarda bir görev (misyon) gibi üstlenmiş... Bunun bir nedeni olmalı. Japon yazınından örnekleri Almanca'dan dilimize aktarmış... Merak ettim. Özel bir eğilim, ilgi mi(ydi) bu?

Bir ikinci kişisel notum da, Kavabata yorumlarıma (?) başlamadan önce, şu: Kavabata da benim için hep özlediğim, ertelenmiş bir okumadır. 40 yıl sonra sıra gelmesine sevinip sevinemeyeceğime (ikinci dilden de olsa) bu okumanın sonunda karar vereceğim.

İşte ilk örnek: **İzu Dansözü**. Bu 33 sayfalık küçük roman, uzun öykü üçüncü dilde bile sarsıcılığını, etkisini nasıl koruyabilir? Sorum bu. Üstelik kurgunun yazın tadı açısından üzerimde hemen hiç etkisi yokken ve yazı demek, biçem, dil, retorik demekken gözümde. Etkiyi bunlar üzerinden taşımama karşın.

Öyleyse nasıl oluyor?

Çünkü ortada dilin perdesi, ses aralığı, tınısı, bunu Kavabata'nın kişisel yorumlayışı (bir müzisyen, çalgıcı gibi), kurgusunun sıçrama noktaları ve derin ilintileri yok. Ekinden (kültür) ekine bağ bunca zayıfken üstelik... İyi de dili bile aşan, üstelik kendini somutta gösterme sıkıntısını sonuna değin yaşayan böyle ekinlerarası bunalımlarda kişiyi tansıksı (mucizevi) bir deneyim içre dilötesine (bile) aşkırtan şey ne? Olanaklı mı? Benim görüşüm, olanaklı ve bu olanaklılık yerleşik ekin erklerince (iktidar) yadsınadurur, topa tutulurken üstelik. Okurluk, okur olma gerçekten ağır bir iş sorumluluğu, disiplini gerektiriyor. Okurluk hiç kolay değil(dir). Sözcüklere, harflere dönüşen, görünüşe çıkan şeyi değil ya da yanı sıra arkasındaki şeye yönelimdir. Somut izler birer göndermeden (ima) başka şey değiller. Gönderilene erişim ise okur ustalığıyla ilgilidir. Nedir okuru usta kılan peki? Kendi ekininden (kültür), dilinden başlayan bir tür demircilik, bileylenme, açılım; ayırma, ayrı, aykırı olana, dışarıya, dünyaya, varlığa...

Kısaca, ben bu çeviriyle bana gelmeyen, önüme gelmeyen şeyi (beni) okuyorum, okuyabiliyorum, buna çalışıyorum gücüm oranında. Yapıtın (çevirinin) somutu onu okudukça önümde adım adım eksiliyor, tükeniyor ve bu işlem boyunca Yasunari Kavabata'nın 24 yaşında bu öyküyü düşünüp kaleme almasıyla başlayan duygular, imgeler, beklentiler, gizler bir bir varlığa geliyor. Buna bir tür varlıklaşma (varoluş) diyebiliriz. *Okuma*=*Yazma*dır burada. Çünkü nerede hangi yapıt olursa olsun (has ise) o, tüm varlığı (Heidegger'in söylediği gibi) yeniden üzerinden geçirir ve bizi de bu gelişe (varlığa geliş) katar. Yani varlıklaşırım, kalem benim elimdedir ve şu an, onu okuyorken tam, **İzu Dansözü**'nü bir yandan yazmakta olduğumu bilirim.

Önümdeki ne olursa olsun, imalarının beni sürüklediği uçlarda, yaşamım pahasına, atılırım boşluğuna. O boşluğa dolan şey esinlenmiş, yeniden gelmiş, benleşmiş Kavabata'dır. Bu oyunu oynarım, bir oyun oynadığımı bilirim. Ben bu ekinin (kültür) değil, o(radaki) ekinin parçasıyım. Şimdi olmadığım yerde, olmadığım kişiym ve zamanı büküyor, evreni içindeki tüm varlığıyla kendimliyorum (kendimden geçiriyorum).

Ha, unutmadan, Azra Erhat'ın Almanca'dan çevirisi çok da hoş, güzeldi.

*



Bu öyküde (**İzu Dansözü**) kendime getirdiğim, kendimlediğim neydi? Tılsımı nedir öykünün? Lise öğrencisi, yaya olarak memleketine (İzu) doğru yol almaktadır ve yolculuğunun öyküsünü anlatır (*Ben anlatımı*). Tümü budur. Sisle, dağla, yağmurla, dereyle karşılaşmıştır ama beklentimizi boşa çıkarır bu karşılaşmalar. Kavabata klasik Japon ressamı gibi betimlemek derdinde değildir doğayı. Tersine onun uzak, seçkin, sınırsız bağrına sıcak bir renk dalgası, kurdelesini ilıstırmaktır niyeti. Batılı bir dil ve yaklaşım öyleyse? Evet ama, o zaman ikinci eldenlik, ikincilik meselesi nasıl çözülecek? Ortada incelikli bir bireşim (sentez) mi var? Bu Batı biçimli öykü nasıl aynı zamanda bir Japon öyküsü olacak?

Bu okurun ustalığına, marifetine bağlıdır işte. Yazar (Kavabata) okuru (koca bir alışkanlık kütlesini) öyle bakmaya çağırır, okur kafasındaki birikmiş imgeyi Kavabata'nın öyküsüne yükler (şarj).

Tüm bu altyapı öykünün yazınsal etkisini üretmeye yeter mi peki? Yetmeyebilirdi eğer öykü aynı zamanda 'en yalın olan'ın peşine düşen (bir) dil olmasaydı. Burada Paul Auster'i (**Karanlıktaki Adam**, 2009) ve onun bir yerinde özetlediği 50'li yılların Japon filmini (Oşu, **Tokyo Öyküsü**, 1953) anımsamamak olanaksız. Yaşlı adam dul kalmış gelinine 'Senin mutlu olmanı istiyorum,' der. Kavabata'nın bu öyküsünde ve onun yalınlığında da dayanılmaz, sarsıcı olan tam budur, demek istediğim. Çünkü yolu üzerinde karşılaştığı çalgıcı aile ve ailenin en küçük bireyi dansözle duygusal bir bağ kuran ve yolboyu birlikte olan, zaman geçiren, birçok insan duygusunu belki ilk kez sınavan genç öğrenci, yolun sonuna gelindiğinde açık davete karşın gruptan ayrılır, gemide kendisiyle yemeğini paylaşan bir akrasıyla konuşurken birden ağlamaya başlar. Eğer ayrılığın hüznü, yitirmenin acısı olsaydı nedeni, Kavabata'nın bu öyküsü sıradan bir öykü olurdu. Ama öykü şu tümcelerle biter:

“Yanımdaki çocuğun sıcaklığı beni de ısıtıyordu karanlıkta. Gözyaşlarım yükselip yükselip birden boşanıverdi. Başım biteviye su olmuştu sanki ve duru damlalar yavaş yavaş akıp benliğimi derin bir mutluluğun tadıyla sarıyordu.”



Film Afişi

Ayrılık, yarım kalmış ilgi, mutsuzluk için neden vardır ama bir de topluluk tını (ruh), duygusu vardır (unanimizm). Ortak yaşantılanan şeyden yükselen iyilik; ayrılığı, hüznü, yıkımı önlemiş, çekilen acı mutluluğun kaynağı olabilmıştır. İşte bu çelişki öyküyü taşıdığı ekinin (kültür) taa içinden çekip bana getirmiştir. Batı(lı)nın böyle durumlarda tepkisi yıkımı üstlenmektir ama doğunun yanıtı daha çoğudur (genellikle ve derin kültüründe) acıdan sağılmış sevinç, acıdaki mutluluk ve de tersidir. Öyküyü aşan şey, öyküden fazlası, duygudur (Batının bilmediği aykırı ses perdesidir bu ve burada ses başka türlü tınlar.)



İzu Dansöz filmi çekiminden

Küçük Dansöz, yürüyüş sırasında bir ara koşarak genç adamın yanına gelir, ona destek olsun diye bambu sopası getirmiştir, sonra yan yana yürüdüğü Çiyoka'ya bir şey söyler, bunu arkalarından yürüyen öğrenci (genç adam) duyar:

“İyi bir insan.”

“Evet, öyle.”

“Gerçekten iyi bir insan.”

Güvenini dile getiren bu basit sözler bana dokundu, bir tuhaf oldum. Çocuksu sesinde duygusunun içten gelen saflığı seziliyordu. İyi bir insan sayabilirdim demek kendimi. Gözlerimi alabildiğine açtım ve güneşten ısıldayan dağlara baktım. Göz kapaklarımın arasında bir yanma vardı.”
(159)

Öykünün tümü yukarıdaki alıntıda yinelenmekte, dönmekte olduğundan bunun üzerinde kısaca durmak yetecek yazımı bitirmek için bana.

Bir kere başkaları ile ben arasında bir ayırmayı (farkındalık) ve buna bağlı gözetme söz konusu. Bunun, özü, anlamı uzaklaştırdığını düşünmek ıvecen bir yargı olur. Ama tersini düşünmek için çok neden var. Biri beni gözetmekte, gözeterek değerli kılmaktadır. Ben gözetilmişliğimin bana yaşattığı ve yüklediği hoşluk ve sorumluluk duygusuyla, yüklendiğim bu şeyi (iyilik duygusu, kaçınılmazlığı) yalnız taşımakla kalamıyor, bulaştırıyorum. Çünkü içimde kabaran gözetilmişlik bedensel sınırlarımı zorluyor, kendimi ötekine doğru zorlanmış buluyorum. İstemedim duyduğum bu konuşma, benim hakkımda. İyi şeyler söylüyor. Hakkımda söylenmiş iyi şeyleri (dilek) duyduktan sonra içimdeki kötücüllük (kötü niyetler, planlar, kuşkular, vb.) yersizleşip gerekçesizleşiyor. Ötekilerin benden ürettikleri önerme, benim varlık koşulumu dönüştü şimdiden (*L’angage* diyordu Sartre buna, yoksa *pratique inerte* mi?). Onların benim hakkımda düşündükleri şeyden başka bir şey olamam ama öte yandan bildiğim (kuşku duymadığım) bir şey daha var. Ben onların düşündüğü şey (kişi, önerme) değilim ve bu olanaksız. Bu şeyi, bana yapışan, eklemelenen şeyi ne yapabilirim/yapmalıyım? Ya yadsıyıp kendimi sürgüne (toplumsal hiçlik) yollarım ya da başkaları hakkında biriyle konuşurum. Söyleyeceğim şey hiç kuşkusuz benim hakkımda söylenen şey olacaktır. Bu bir tür toplumsal salgındır (sayrılık). Belki tam bu noktada Lars’ın (Von Trier) devreye girmesi gerekir.

Hakkımda yapılan ve kulak misafiri olduğum konuşmanın olumlu içeriği (aslında olmadığım benle ilgili) gerçekten dokunaklıdır. Oşu’nun filmindeki Norika gibi kayınpederime gerçeğin sandığı gibi olmadığını anlatamam. Yapabileceğim en iyi şey kendimi bu yargının dönüştürücü gücüne teslim etmektir ve duygulanmaya bırakmaktır sonuna değin. İçim bir tuhaf olur. Duyduklarımdan ötürü hoşnutum ama kendim hakkımda söylenenle özdeş (yani bir, aynı) olmadığım, düşünüldüğüm gibi olmadığım için kederlenirim (hüzün). Kendi iç olanağım (imkân) beni tökezlemekten, düşmekten alakoyar. Gerçekte bildiğim daha derin bir şey de var. İstersem kendimi bu sese bırakabilirim, kendimi aşabilir, dönüştürebilirim. Yalnızca bir seçim yapmam yeterli (karar). Dış sesin hakkımda iyicil yargısı kendimi bir bütün olarak yeniden kurmamı tetikler (artık olan olmuştur). Kendimi benim hakkımdaki bu sese ve anlatıya bırakırsam eğer, artık eski, önceki kendim olamayacağımı biliyorum. Yaşamım, hakkımdaki önermenin doğrulamasından başka şey olamaz, yani yaşamım benimle ilgili bu söz olur. İçimde yükselen bulaşıcı iyilikten hoşnut, dünyaya bakarım. Hakkında konuşacaklarımı ararım. Mutluluk baktığım dünyayı güzel, çekici, daha anlamlı kılar. Evrenin olumlu (nedense) bir parçası olduğum duygusu tüm acılarımı, hüznlerimi bastırır. Gözkapaklarımın altı yanmıştır ama bu yanma geride kalan, aşılmış ayrılıktan çok bu ayrılığı da içine alan bir tür evrenle karışmışlıktan kaynaklanan bir hazzı anıştırır.

Anlatıcı bunu izlenimler üzerinden en yalın haliyle (takısız) aktarmak zorundadır. Açıklamalar ayıklanmış, olay durumlaşmış, yani *haikulaşmış*tır (Bkz. Barthes). Gösterilen şey, metafizikten düşürülmüş, bedenleşmiş, dındışılaşmış bir varlık kardeşliğidir. Mutluluk bir varoluş kipi olarak bilince, düşünceye, yani varlığa gelir.

Küçük İzo Dansözü varlığı, berileştirerek bana, benim üzerimden başkasına bağlar. Kavabata bu özel (Heideggerci) anlamında *logosa* (sanatsal yaratıcılık) aracılık eder. Olan bu.

Karlar Ülkesi (1948)

“Almost all of Kawabata’s stories concern the unknowable quality of the relationship between men and women, and even the happiest are suffused with a kind of melancholy sensuality. More precisely, it should be said that the unknowable element in relationships comes from the woman. Kawabata lost both his parents when he was too young to remember them, and critics have seen in his work the constant search for the unknown mother.” (James Reaside, *Reference Guide to Short Fiction*, 1994)



Nobel'i kazandığı yıl, en önemli birkaç romanı batı dillerinden Türkçe'ye çevrilmişti Kavabata'nın (**Cem** büyük bir yayıneviydi, her anlamda.) **Karlar Ülkesi** de (**Altın Kitaplar**'ın ciltli, gömlekli baskısı) onlardan biri. Nihal Yeğınobalı İngilizce'den çevirivermiş sıcağı sıcağına. 40-45 yıl aradan sonra Kavabata beni çağırınca, daha yeni, güncel çevirisine karşın, ben bu eski baskıyı yeğledim. Ama daha romanın başlarında, yolunda gitmeyen, bunca yıllık okurluğuma pusulasını şaşırtan bir şeyler vardı. Nihal Yeğınobalı'nın nasıl yetkin, deneyimli, usta bir çevirmen olduğunu bilmez değildim ve ikinci dilden olması tasamı gidermiyordu. Bu nasıl Türkçe, nasıl bir

anlatımdı? Belki yeni çeviriye dönsem iyi olacaktı. Oradan sürdürdüm okumamı.
Veee...

Sonuç değişmedi. Aşağıdaki alıntı örnekleri bunu kanıtlıyor. Evet, sözcükler, tümceler değişik ama anlatı dilinin okura göz kırpış biçimi aynı. Demek ki, durumu yeni baştan, değişik bir bakış açısından yeniden değerlendirmeliydim. Önce örnekler:

“Tren uzun bir tünelden çıkıp karlar ülkesine girdi. Gece göğünün altında her yer bembeyaz uzanıyordu. Tren bir işaret noktasında durdu.” (NY, 23)

“Uzun tünelden çıkan tren karlar ülkesine girdi. Yeryüzü, gece göğünün altında bembeyaz uzanıyordu. Tren istasyonda durdu.” (SÖ, 7)

*“Kadının başka zaman biraz yalnız, biraz üzgünümsü duran o kemerli, ince burnu bugün, yanaklarındaki canlı rengin etkisiyle,
'Ben de buradayım!' diye fısıldar gibiydi.*

Yumuşak dudaklar goncalaşarak büzüldükleri zaman bile, üzerlerinde oynak bir ışık geziniyordu. Bu dudakları şarkının bazı yerlerinde açılıp gerilseler de gene hemen büzülüp goncalıyorlardı. Kadının dudaklarındaki güzellik, vücudundaki güzelliğin eşiydi. Gözleri, ıslak ve parlak, onu yeni yetişen bir kıza benzetiyordu. Pudra sürmemişti. Varlığındaki geyşa cilasının üzerine bir kat dağ rengi geçmiş gibiydi. Yeni soyulmuş bir soğanın ya da açılmamış bir zambağın diriliğini andıran tenine, ta boynuna kadar, hafif bir pembelik yayılmıştı. Bu ten, her şeyden önce tertemizdi.” (NY, 75)

“Genellikle biraz yalnız, biraz hüznü olan tiz ve ince ses bugün, yanaklarındaki sağlıklı ve canlı kızarıklıkla, daha çok fısıldıyordu: Ben de buradayım. Pürüzsüz dudaklar sımsıkı bir gonca gibi kapandığında bile dans eden ışığı yansıtıyordu; şarkının gerektirdiği anda açıldığında ise o küçük goncayı oluşturmak üzere büzülmeye hazırды. Dudaklarının çekiciliği, bedeninin çekiciliğiyle aynıydı. Nemli ve parlak gözleri onun çok genç bir kız gibi görünmesini sağlıyordu. Yüzünde pudra yoktu, şehir geyşasının cilasının üzerini dağın renkleri kaplamıştı. Yeni soyulmuş soğanın ya da bir zambak goncasının tazeliğini taşıyan cildi boğazına kadar hafifçe kızarmıştı. Her şeyin ötesinde, temizdi.” (SÖ, 53)

“Şimdi Yoko'nun otelde kaldığını biliyordu ya, Komako'yu çağırmaktan çekinir olmuştu nedense. Bir boşluk duyuyordu içinde. Komako'nun yaşamı da güzel olmakla birlikte boşa geçmiş gibi geliyordu. Gene de kadının varlığı, yaşamak için gösterdiği çaba, çıplak bir ten gibi dağlıyordu onu. Şimamura hem ona acıyordu, hem kendine.

Yoko'nun gözleri, bütün saflıklarına rağmen bu meseleleri bir bakışta delip geçebilirdi; Şimamura buna inanıyor ve bir bakıma kendini ona da yakın buluyordu.” (NY, 117)

“Yoko'nun handa olduğunu bildiği için tuhaf bir şekilde Komako'yu çağırmakta gönülsüzlük hissediyordu. Komako'nun hayatını güzel ama boşa harcanmış görmesine neden olan boşluk duygusunun farkındaydı ve buna rağmen kadın onu seviyordu; ancak kadının varlığı, yaşama çabası çıplak bir ten gibi Şimamura'ya dokunuyordu. Şimamura hem ona hem de kendine acıyordu. Şimamura bütün masumiyetine rağmen Yoko'nun gözlerinin bu konuların yürieğine inen bir ışık yollayabileceğinden emindi ve bir şekilde ona çekildiğini hissediyordu.” (SÖ, 91)

“Tren uzun bir tünelden çıkıp karlar ülkesine girdi. Gece göğünün altında her yer bembeyaz uzanıyordu. Tren bir işaret noktasında durdu.” (NY, 23)

“Uzun tünelden çıkan tren karlar ülkesine girdi. Yeryüzü, gece göğünün altında bembeyaz uzanıyordu. Tren istasyonda durdu.” (SÖ, 7)

“İyi kızsın sen.”

‘Neden? Neden iyiymişim? Nerem iyiymiş benim?’

'İyi kızsın.

'Alaya alma beni. Doğru değil." (NY, 136)

"Sen iyi bir kızsın.

'Neden? Neden iyiyim?

'Sen iyi bir kızsın.

'Benimle alay etme. Yanlış yapıyorsun'." (SÖ, 104)

"Saman Yolu, yukardan, onların koştuğu yönde akar ve Komako'nun başına ışığını serper gibiydi. Kadının o hafifçe kemerli burnunun çizgisi pek seçilmiyordu ve küçücük dudaklarının rengi kaçmıştı. Bu denli ölgün olabilir miydi, gökleri ikiye bölen ve taşıp yerlere dökülen o ışık? Şimamura buna inanmak istemiyordu. Ortalığın aydınlığı, ayın yeni olduğu gecelerdekinden bile daha hafifti. Gene de Saman Yolu en parlak dolunaydan daha parlaktı. Yeryüzüne gölge düşürmeyen soluk aydınlıkta Komako'nun yüzü bir eski zaman maskesi gibi yüzüyordu. Ne garip – maskede bile kadın kokusu vardı." (NY, 153)

"Samanyolu onların koştuğu yönde akıyor ve komako'nun başını ışığıyla yıkıyor gibiydi. Komako'nun hafifçe kalkık burnu çok net görülmüyordu ve dudaklarının rengi uçmuştu. Gökyüzünü boydan boya aşan ve dolduran ışık o kadar donuk olabilir miydi? Şimamura buna inanmakta zorlanıyordu. Işık, yeni ayın olduğu gecedan bile solgundu, ancak Samanyolu en parlak dolunaydan bile parlaktı. Yeryüzüne hiç gölge düşürmeyen donuk ışıktaki Komako'nun yüzü eski bir maske gibi yüzüyordu. Maskede bile kadın kokusu olması tuhaftı." (SÖ, 119)

"Bu yarı çıldırmış sese doğru atılmaya çalıştı ama Yoko'yu almaya giden adamlar onu yana ittiler. Ayağı takılıp sendeleyince başı arkaya doğru düştü ve Saman Yolu, gürül gürül, içine aktı." (NY, 159)

"Şimamura bu yarı delirmiş sese ulaşmaya çalıştı, ama Yoko'yu Komako'dan almaya gelen adamlar onu yana ittiler. Tekrar yürümeye başlayan Şimamura'nın başı arkaya düştü ve Samanyolu uğuldayarak içine aktı." (SÖ, 125)

*



Karlar Ülkesi denen bölge Tokyo'nun batısında Japon Denizi'ne değin uzanan dağlık bölge. Yaklaşık 4000 metreyi bulan Fujiyama'yı da içine alan bu bölgede geçiyor Kavabata'nın romanı. Şimamura'nın *Karlar Ülkesi*'ne yolculuklarını, neredeyse dinsel denebilecek arınma (katharsis) törenlerini oldukça uzak, duygusuz, nesnel ve saptayıcı bir dille anlatıyor. Hemen, ilk elde yapacağım gözlem budur: maskeli dil ya da anlatı. Geleneksel Go Tiyatrosundaki ağırlık ve özenle, yazar Yasunari Kavabata dili maskeleyerek, anlatıcının bu arınma törenine, ibadete dışarıdan karışmasını önlemeye çalışmış ve çevirilerde beni yadırgatan olgu böylece ortaya çıkmış. Anlatıcı

(yazar), maskenin ardından, yaşama etkisini (müdahillik) eleterek kopuk kopuk, zamansız, anlık (epifanik), dolayısıyla görsel imgeleri sıralamakla yetinmiş ve tanıklığını, okurunu bocalatacak kerte gerilerde, diplerde tutmuş. Ben bunu Batı'nın en özgün yapıtlarından biri olan **Whutering Heights** 'a (Emily Bronte, 1847) bağlıyorum hemen. Ama ayrıntıya girmeyeceğim. Şunu demek istemiş sanki Kavabata: *'Bu benim anlattığım bir öykü değil, parça parça gördüğüm bir resim. Şimamura'nın kişisel deneyimi. Nasıl bir deneyim olduğunu, derin anlamını bilmem olanaksız. Siz de, tıpkı benim gibi bu parçalardan yola çıkıp Şimamura'nın arınma ritüeline ilişkin bir sonuca varacak, onu yorumlayacak, resmi tamamlayacaksınız kendinize göre.'*

İşte bu kendini anlatıcısına (yazarına) bile zor veren, teslim olmayan öykü, okuru yeryüzünün hemen hemen tüm başyapıtlarında olageldiği üzere, aşırı okurluğa, *okuraşırıokurluğa* zorluyor. Hem de yalın mı yalın bir dil düzeyi tutturarak, bu türden izlenimlerle. Beni yanıltan buydu. Yazarına bile kendini zor veren, saltık (mutak) zamansızlığı ereklemiş anlatı (neden, *haiku* demeyelim), okuruna, bir *an* içinde saklı hakikatiyle, o *bir an içindeliğiyle* kendini bırakır mı hiç?

Olağan okurluk deneyimlerinde çokkatmanlı yapıtlarla sık karşılaşan okur en yüzeyden başlayarak tüm anlatı katmanlarıyla yeri ve sırası geldikçe yüzleşir. Önce en dıştan, kabuktan başlayarak, yeteneği, birikimi oranında alt katmanlara sızar (Bu okur akışkanlığı gerektirir). Kavabata ise kendi ekinel (kültür) kökenlerine bağlı gerekçelerle olsa gerek, bu süreci kırıyor, tersine çeviriyor. Kabuk, üst (kolay) katman kendini ele vermiyor, diplere gömülüyor beklenenin tersine. Bunda acaba Japon ülkesinin yerbilimsel (kırıklı, tektonik) özellikleri rol oynamış mıdır? Ölüm yaşamın, her ana hazır olmak güdülerinde, önüne çıkmış mıdır hep? Biz okurlar, romanı sürerken, batı geleneğindeki dip akıntıyı, töreni (ritüel) izleriz ilk elde, öncelikle. Okuma sırası bozulmuş, altüst olmuştur. Bu bizim koşullu ve Batılı zaman ve aralık (mesafe, uzam) konusunda okurluk algımızı da silkeler. Kitabı ne uzaklıkta tutacağımızı, ona nereye değin eşlik edebileceğimizi, doğrulayabileceğimizi, katılabileceğimizi bir türlü kestiremeyiz. Sonlarına doğru romanın Şimamura'nın Tokyo'da evli, çocuk sahibi ya da şişman sayılabilecek biri olduğunu öğrenir, bizim batı kalıplarımıza bu sapmaları uyduramayız bir türlü. Oradaki gelenek bizimkinden başta türlü çalışmaktadır, bitiririz kitabı ve en azından bunu anlarız. Erkeğin konumu, geleneğin içinden gelir, belirlenir, etkiler. Şinto dininin Tanrı figürü, yeryüzünün bu küçük adamları, erkekleridir, az çok da kusurlu, etkisizdir gerçekte bu tanrı(lar). Bu konuyu biraz daha ilerletmek ve Kavabata'nın üzerimde bu ikinci elden bile olsa büyük etkisinin kaynaklarını çözümlemek istiyorum. Bunu anlamak benim açımdan yalnızca Yasunari Kavabata'yı anlamak değil, kendi düşünce köklerim konusunda birazıcık daha ışığa kavuşmak anlamına gelecek çünkü. *Sinema* ve *kurgunun* bizim Batılı algımızı nasıl sıkı ve kaçınılmaz bir denetim altına aldığını böyle yapıtlarla tanışmadığımız sürece anlayamayacak, bilince çıkaramayacağız. Amaca (hedef, final) odaklı bütünsel kurgu ve anlatısı, amacın arkasındaki özne sorgulanmadan eleştirilmiş olmaz. O zaman bu yapısal girişim, niyetli bir girişimden çoğuna işaret edemez. Bu niyetin iyi ya da kötü oluşu başka bir şey... Gerecin, öğelerin

başka/öteki-öznece tanımlanmış ereğe odaklı yerleştirimi akma, ilerleme, önsel tasarım, Tanrı vb. kavramların da çıkış noktasını oluşturur. Tümümüz er ya da geç bu ereğe odaklanır, kilitlenir, yuvalanır, yerimizi (*konum*, Harvey'ci anlamda) belirleriz. Yazgımız başkalarının davasının parçası olmuştur çoktan (daha biz doğmadan). Joyce (*Ulysses*, 1922) bu yazgıyı kırma yönünde bir karşıcoma, başkaldırı girişimidir ve geleneğiyle hesaplaşır (Moretti, *Mucizevi Göstergeler*, Metis, İstanbul, 2005). Kavabata'nın kırma girişiminin arkasında böyle bir hesaplaşma değil, tersine tuhaf bir biçimde geleneğin üstlenilmesi var. Ama bunu söyleyince kaçınılmaz soru arkadan gelecektir. Onun yazısını bunca modern kılan şey ne peki?

Bu sorunun çok yanıtı olabilir. *Gizem* bir anlatı yordamı olarak buna katkı vermiştir. Oryantalizmin doğuyu algılama, benimseme biçimi etkili olmuştur. Japon modernleşmesinin özgül tarihi, kaynakları, süreci böyle çalıştırmış olabilir. Her neyse, sonuçta bu büyük Japon şiir ve resim geleneği, moderniteyle yüzleştğinde ortaya Kavabata bireşiminin (sentez) çıkması doğal ama arkasında batılı anlamda eleştiri (kritik) düşüncesi aramak yersiz olur (diye düşünüyorum). O tüm bir geleneğini bir yazı türüyle (modern roman) sınamıştır. Ortaya o ilk mücevher, *İzu Dansözü* (1926) çıkmıştır. Anlatı tekniğinde Brecht'in vb. üstlendiği bir devrimdir aşağı yukarı bu. Sinemada yankıları olmuştur. Ama şunu söylemek gerekir, Batı bu tekniği göstererek kullanmış, yorumlamıştır. Oysa doğuda teknik gösterilmez. Kavabata, bu tekniğe işaret etmez, amacı bu olmamıştır hiç. Yapıtın üzerimizde etkisinin bir kaynağı da budur aslında. Sürdürelim. Bu geleneğe dayalı modern anlatım tekniğinin ortaya kendiliğinden getirdiği şu takır tukur dil, bir kemik-dildir. Evet, iskeleti oluşturan, beyaz kemik-dil. Roman boyunca ölümlerin arınmış kemikleri tokuşur, sesler çıkarır, karanlık ya da aklık içinde görünür yiterler. Doğa *Karlar Ülkesinde* büyük, evrensel bir kemiktir. Romandaki dilin bu net, etsiz kemik hali, tersine koşullanmış okurluğumuzun handikapıdır. Kemiksiz et uydumculuğumuz (konformizm) beyaz kemik yığınıyla, kemik sözcük yığınıyla baş başa kaldığımızda ne yapacağını şaşırır. Korkmayacaktır belki ama bu kuru, ak kemiklerden çıkan tinle (ruh) ak büyüye bulanacak, eskil (arkaik) bir arınma töreninin içinde bulacaktır kendini. Tin kemiktir, sözü Zizek yapıtı adı mıydı anımsamıyor şu an. Hem Zizek neyi düşündü bu deyişle, bilmiyorum. Ama Kavabata okuyan biri, tinin kemik olduğunu, öykünün kemik- öykü olduğunu kavrayacaktır kaçınılmazca.

Acaba, bu anlatının neden bir kemikler anlatısı olduğunu, neden ayinsel olduğunu, neden bir an içinde parlayan ışıktaki kendini gösteren, sonra beyaz karlar ülkesinin uçsuz bucaksızlığında yiten belirimlerin uzamsız, zamansız yerleşimlerinden başka bir şey olmadığını, yeterince dile getirebildim mi?

Öyleyse Şimamura'yı Tokyo'da evini bırakarak *Karlar Ülkesindeki* kaplıcalar bölgesine sürükleyen şey; orada geyşa Komako'ya koptu kopacak ince ama olağanüstü ipeksi ipliklerle bağlayan, güzel Yoko karşısında çıkışsız, eylemsiz donakaldıran, bu sonsuzluk baskılaması altında olanaklı (mümkün) tüm insan girişimlerini; aşkı, tutkuyu, aldatmayı, anlamayı, korumayı, sığınmayı, yardımı, vb., anlamsız, gereksiz kılan (ama dikkat, saçma olduğunu söylemiyor Kavabata) bir kemikler oyunu, falı, satrancı...



Onsen geisha Matsuei, the actual person upon whom Kawabata based the character Komako in the novel.

*

Aşağıda romanın İngilizce başarılı bir özetini aynen alıyorum. Türkçesi onu izliyor.

SNOW COUNTRY (İngilizce Özet)

I. ARRIVAL AT THE SNOW COUNTRY HOT-SPRINGS, EARLY WINTER

Train station at night:

Shimamura, Yoko, Yukio (sick man), station master
. The train arrives at the hot-spring snow country train station
. Shimamura listens to Yoko speak with the station master

On the train, three hours earlier:

Shimamura, Yoko, Yukio.
. Shimamura recalls Komako, when Yoko's eye appears in the window/mirror
. Yoko is helping a sick man

At night (the present) at the train station:

Shimamura, Yoko, Yukio (sick man), station master
. His arrival at the train stations

At the Inn:

Shimamura, porter
. Shimamura speaks with the porter about the snow country and Komako

At the Inn:

Shimamura, Komako
. Shimamura meets with Komako

II. FLASHBACK TO VISIT DURING THE PREVIOUS LATE SPRING

At the Inn:

Shimamura, maid, Komako, later a young geisha
. Shimamura arrives and asks for geisha. They are all occupied, but Komako comes.
. She tells of her life.
. He asks for a geisha, which upsets her.

- . On Komako.
- . Shimamura's interest in the arts, especially occidental (Western) dance.
- . He asks again for a geisha.
- . A teenage geisha arrives, and his desire dissolves.

In the cedar grove:

Shimamura and Komako

- . He is seduced by the mountain, laughing.
- . Komako speaks with Shimamura among cedars.
- . On Komako.

10:00 at night, at Shimamura's room:

Shimamura and Komako

- . Komako comes to Shimamura's room drunk.
- . She leaves and returns an hour later.
- . She finally leaves at dawn, and Shimamura returns to Tokyo.

III. RETURN TO VISIT DURING THE WINTER

At the inn:

Shimamura and Komako

- . Komako, her diary, wasted effort, reading of literature.
- . Komako at the window.
- . They go to the bath.
- . Komako and Shimamura back in his room.

In the village and Komako's place

Shimamura and Komako, and briefly Yoko

- . Shimamura walking through the village.
- . Komako joins him, and he speaks of Yoko.
- . They go to Komako's place in the attic that used to be a silkworm nursery.
- . Yoko appears and leaves.
- . Shimamura continues walking and hires a blind masseuse, and they talk of Komako and Yukio.

At night at the inn:

Shimamura and Komako

- . Komako talks of the man from Hamamatsu.

The next morning at Shimamura's room:

Shimamura and Komako

- . Komako, who spent the night, speaks about her non-engagement with Yukio and Yoko.
- . Yoko appears with the samisen, then leaves.
- . Komako talks of her learning music and dance, and plays and sings.

Next day, at Shimamura's

Shimamura, Komako, and a little girl Kimi

- . Komako is greeted by Kimi and they end up walking away after she talks with Shimamura.

At night, they go for a walk and return to his room:

Shimamura and Komako

- . They go for a walk and return to his room, where she talks of going home and asks him to go back to Tokyo, and to stay.

Next afternoon, at inn:

Shimamura and Komako

- . Shimamura is getting ready to leave for Tokyo.
- . Shimamura and Komako go to the station, where Yoko appears to report Yukio has gotten worse.
- Komako refuses to go to him, and Yoko leaves.

Evening, the train departs:

Shimamura and two passengers

. The train heads off into the night, and Shimamura watches two passengers.

IV. SHIMAMURA'S VISIT IN AUTUMN

At night in the inn:

Shimamura, a peddler, innkeepers, Komako, geisha Kikuyu (subject of conversation)

. Moths and the cedar grove.

. Shimamura and a Russian woman peddler.

. Shimamura and the innkeepers.

. Komako arrives and talks with Shimamura of his failure to return earlier, of the death of the music teacher, and of the retiring geisha Kikuyu, of him not writing, of her changes, of her moving to live as a geisha at a shop, of the "one man" in her life, of her work.

Next day:

Shimamura, Komako, and briefly Yoko

. In his room, Shimamura asks Komako about Yoko.

. After Komako leaves, he goes for a walk in the village, sees Yoko but she does not see him.

. Back in his room with night growing, looking at insects.

Next day:

Shimamura, Komako, Yoko

. Komako is in his room when he wakes up, and they talk.

. They go for a walk to the cemetery.

. Yoko appears and after a while leaves.

3:00 am in Shimamura's room:

Shimamura and Komako

. Komako comes in drunk.

Next day at the inn:

Shimamura, porter, Yoko

. Shimamura and the porter, and he sees Yoko at the inn.

Over many days:

. Komako's habits over many days.

. Shimamura's translations and watching of insects.

. Komako leaves; Yoko appears with note from Komako and leaves; Komako staggers in.

At night at Shimamura's, then Komako's, then back:

Shimamura, Yoko, and Komako

. Yoko comes to Shimamura with a note from Komako. She stays and talks about coming to Tokyo with Shimamura, Yukio, and Komako.

. Yoko is singing as she bath's a girl.

. Komako appears. Shimamura and Komako walk, and talk of Yoko. They go to Komako's place, and then she goes back with Shimamura.

. At Shimamura's, they talk.

Next morning, at Shimamura's:

Shimamura and Komako

. Shimamura wakes to Komako and the sound of No chanters.

Chijimi linen:

Shimamura

. Discussion of Chijimi linen and Shimamura's chijimi kimono.

. Shimamura, alone in his room, reflects on himself. He hears two pines in tea kettle, and bell – and Komako enters. "The time to leave had come."

This was the earlier ending for the novel

. He travels to Chijimi country and another village and then returns to the hot spring.

Fire in the snow:

Shimamura, Komako, Yoko

. Shimamura, in a taxi returning to the hot spring, is joined by Komako.

. They hear cries of a fire in the cocoon warehouse and they head over there under the Milky Way.

. Yoko falls through the flames.

. Yoko lies on the ground, Komako goes to bring her out.

*

KARLAR ÜLKESİ (Türkçe Özet)

I. KIŞA GİRERKEN KARLAR ÜLKESİ KAPLICALARINA YOLCULUK

Gece Tren İstasyonu:

Shimamura, Yoko, Yukio (hasta adam), istasyon şefi

Tren karlar ülkesi kaplıca istasyonuna varıyor.

.Şimamura, istasyon şefiyle konuşan Yoko'yu dinliyor.

Üç saat önce, trende:

Shimamura, Yoko, Yukio.

. Şimamura, Yoko'nun gözleri camda yansırken Komako'yu anımsıyor.

. Yoko hasta adama yardım ediyor.

Tren istasyonunda gece (şimdiki zaman):

Shimamura, Yoko, Yukio (hasta adam), istasyon şefi.

.Tren istasyonlarından geçiş.

Handa:

Shimamura, görevli.

. Şimamura, karlar ülkesi ve komako hakkında görevliyle konuşur.

Handa:

Shimamura, Komako

. Şimamura Komako'yla karşılaşır.

II. GEÇEN İLK YAZ SONU ZİYARETİNE GERİDÖNÜŞ

Handa:

Shimamura, hizmetçi, Komako, daha sonra genç geyşa.

. Şimamura'nın gelişi ve genç bir geyşa sorması. Tümü doludur, Komako gelir.

. [Komako] yaşamını anlatır.

. Komako'yu üzme pahasına, Şimamura geyşa isteğinde ısrar eder.

. Komako üzerine..

. Şimamura sanatlarla ilgilidir, özellikle de batı danslarıyla.

. Yine bir geyşa sorar.

. Gencecik bir geyşa gelir ve arzusunu giderir.

Sedir ağaçları korusunda:

Shimamura ve Komako.

. Gülümseyen dağ tarafından baştan çıkarılıyor [Şimamura]

. Sedir ağaçları arasında Komako, Şimamura ile konuşuyor.

. Komako üzerine.

Gece 10:00'da, Şimamura'nın odası:

Shimamura ve Komako

. Komako, Şimamura'nın odasına içkili gelir.

- . Ayrılır, bir saat sonra yine gelir.
- . Sonunda şafakla ayrılır ve Şimamura tokyo'ya döner.

III. KIŞ ZİYARETİNE DÖNÜŞ

Handa:

- Shimamura ve Komako
- . Komakoboşuna günlüğünü okuma çabalıyor,
 - . Komako pencerede..
 - . Banyo yapmaya gidiyorlar..
 - . Komako ve Shimamura odalarına dönüyorlar.

Köyde, Komako'nun evinde:

- Shimamura ve Komako, Yoko'nun görünmesi,
- . Shimamura'nın köye yürüyüşü.
 - . Komako'nun katılması, Shimamura'nın Yoko hakkında konuşması.
 - . Komako'nun geçmişte ipekböceği fideliği olarak kullanılmış tavanarasına giderler.
 - . Yoko bir görünüp yiter.
 - . Shimamura yürüyüşünü sürdürür ve Komako ve Yukio hakkında kör bir masajcının anlattıklarını dinler.

Handa gece:

- Shimamura ve Komako
- . Komako Hamamatsu'dan bir adamla konuşur.

Shimamura'nın odasında ertesi gün:

- Shimamura ve Komako
- . Komako, geceyi, Yukio ve Yoko ile aslında bir bağı olmadığını anlatarak geçirir.
 - . Samizeni getiren Yoko görünür, sonra ayrılır..
 - . Komako, müzik, dans, tiyatro ve şarkı eğitimini anlatır.

Shimamura'da bir sonraki gün

- Shimamura, Komako, ve küçük kız Kimi
- . Kimi Komako'yu karşılar ve Shimamura'yla konuşmadan sonra yürüyüp uzaklaşırlar.

Gece yürüyüşe çıkıp sonra odalarına dönerler:

- Shimamura ve Komako
- . Yürüyüş yapıp Shimamura'nın odasına dönerler. Komako eve döneceğini söyler ve kalma ya da Tokyo'ya gitme konusunu sorar.

Handa, ertesi gün öğleden sonra :

- Shimamura ve Komako
- . Shimamura Tokyo'ya gitmek için hazırlanıyor.
 - . Shimamura ve Komako istasyona gidiyorlar. Yoko çıkageliyor ve onlara Yukio'nun çok kötüleştiğini, gelmelerini söylüyor.
 - Komako Shimamura'nın yolculuğunu ertelemesine karşı çıkıyor, ve Yoko uzaklaşıyor.

Sabah, trenin kalkışı:

- Shimamura ve iki yolcu
- . Tren gecedan sıyrılıyor ve Shimamura iki yabancıyı gözlemliyor.

IV. SHIMAMURA'NIN GÜZ ZİYARETİ

Handa gece:

- Shimamura, sir gezgin satıcı, handa görevli, Komako, geyşa Kikuyu (konuşmanın konusu)
- . Güveler ve sedir ağaçları korusu.
 - . Shimamura ve bir Rus kadın gezgin satıcı.
 - . Shimamura ve the otel görevlisi.

- . Komako gelir ve Shimamura ile bunca erken dönüşündeki yanlışı, müzik öğretmenin ölümünü, geyşalıktan ayrılan Kikuyu'yu, kendisine hiç yazmayışını, değişmesini, geyşa olarak yaşamına nasıl başladığını, yaşamındaki 'tek erkeği', işini konuşuyor.

Ertesi gün:

- Shimamura, Komako, ve kısa bir an Yoko
- . Shimamura, odada Komako'ya Yoko'yu soruyor.
- . Komako ayrıldıktan sonra Shimamura köye yürüyüş yapıyor, Yoko'yu görüyor ama o o Shimamura'yı görmüyor.
- . Akşamüzeri odasına dönüyor ve böcekleri izliyor.

Bir sonraki gün:

- Shimamura, Komako, Yoko
- . Komako onun odasında uyanıyor ve konuşuyorlar.
- . Birlikte mezarlığa gidiyorlar.
- . Ayrılırken, Yoko görünür.

Shimamura'nın odasında 3:00'te:

- Shimamura ve Komako
- . Komako içkili gelir.

Handa sonraki gün:

- Shimamura, taşıyıcı, Yoko
- . Shimamura and taşıyıcı. Yoko'yu handa görüş.

İzleyen birkaç gün:

- . Komako'nun bildik yaşamı.
- . Shimamura'nın çevirileri ve böcek gözlemleri.
- . Komako ayrılır; Yoko Komako'dan bir pusula getirir ve ayrılır. Komako Yoko appears with note from Komako and leaves; Komako içkiden yalpalalar.

Shimamura'da, sonra Komako'da gece, sonra geriye:

- Shimamura, Yoko, ve Komako
- . Yoko Shimamura'ya Komako'dan bir mektup getirir. Kalır ve Shimamura ile Tokyo'ya gitme konusunda, Yukio ve Komako hakkında konuşur.
- . Banyo yaparken Yoko şarkı söyler.
- . Komako görünür. Shimamura ve Komako yürür ve Yoko hakkında konuşurlar. Komako'nun evine giderler, sonra Shimamura'nın evine geri dönerler.
- . Shimamura'nın evinde, konuşurlar.

Ertesi sabah, Shimamura'da:

- Shimamura ve Komako
- . Shimamura wakes to Komako and the sound of No chanters.

Şicimi keteni:

- Shimamura
- . Şicimi keteni üzerine konuşma ve Shimamura'nın şicimi kimonosu.
- . Shimamura, odasında kendi düşünceleriyle baş başa. Çaydanlıktan iki çınlama sesi duyuyor ve çan sesini- ve
- Komako giriyor. "Ayrılık zamanı geldi."

Bu romanın ilk bitişi olarak tasarlanmıştır

- . Chijimi ülkesine gezi ve öteki köye ve arkasından sıcak ilkyaza dönüş.

Karda yangın:

- Shimamura, Komako, Yoko
- . Shimamura, bir taksiyle, yanında Komako, sıcak ilkyaza dönüyor.
- Pamuk kozası deposundan doğru bir yangının delirmiş sesini duyuyorlar ve Samanyolunun altına yöneliyorlar.
- . Yoko alevlerin arasından düşüyor.

. Yoko yerde yatıyor, Komako onu alıp getirmek için atılıyor.



Batı yorumları anlayabildiğimce, romanı geleneksel Japon düşüncesine (örneğin, Yin-Yang, Taoizm kavramları çerçevesinde (Masaki Mori, *Yin yang in Snow Country*, 2009) bağlamakta sakınca görmüyor. Kutuplaşmamış ikilem (non-polarized dichotomy) olarak Yin-Yang örnekçesi romanın, kadın/erkek, ışık/karanlık, vb. imgeleminin kök anlamını oluşturabilir gerçekten. Bu öyle sanıyorum çözümsüz, açılımsız bir eytişimle (diyalektik) de ilintilidir. Tam bu noktada Kavabata'nın yaşamını romanın(ın) kaynağı olarak değerlendiren yorumlar giriyor devreye. Çok küçükken babasını yitirmiş, annesini hiç görmemiş, büyükannesinin yanında büyümüştür. *Anne arayışı* yaşamını yönlendiren temel itki oldu, yorumu sanırım Japonya'da da öne çıkıyor. '*Melankolik sözcüklerle çizilen şiirsel bir resim*' olarak tanımlanan **Karlar Ülkesi**'ni yazarının başyapıtı görenler çoğunlukta, geçerken belirtmiş olalım.

Kuşkusuz bunlar doğrudur (Bunu değerlendirme şansım ise sıfırdır aşağı yukarı). Romanın büyüğü olduğu açık... Bu büyü, anlatım ve biçimin, yani yapısal özelliklerin dışında nereden kaynaklanıyor sorusunun izinden birazcık daha dolanmak istiyorum. **İzu Dansözü**'nde çok belirgindi ama bu kitapta da aynı şey var. İnsanları birbirlerine karşı baskılayan, tutuklaştıran şey, ağırlıklı olarak iyilik, iyi bir insan olmak/sayılmak duygusu... Doğrusu bunun tarihi ve toplumbilimi önemli geliyor bana. Çünkü bu duygu, yazara ya da rastlantıya bağlı değilmiş gibi... Karar veremiyorum. İlginçtir, Paul Auster da (**Karanlıktaki Adam**, 2007) buna değinmişti. Kıskançlık için, ölüm için bu dünyanın içerisinde nedenler var varolmasına ama tüm bunların (olumsuzlukların) kendini gösterdiği biçim (form) hep denetlenmiş, dönüştürülmüş, dizginlenmiş ve edeplileştirilmiş olarak geliyor önümüze. Tüm olumsuzluklardan iyilik çıkıyor (O zaman bir takınaktan, saplantıdan, sapmadan mı söz ediyoruz acaba?) Mutsuzluk var ama yaşamı (dünyayı) açıklayan şey o değil, en azından tek başına o değil. Bunu ben Japon kültürünün tanrısızlığına, yerdenliğine bağlıyorum. Bizlerin anladığı anlamda ölümsüzlük kavramından yoksunlar. Sonsuzluğu başka türlü algılıyor, içselleştiriyorlar. Öyle görünüyor. Haz (beden) bir aralıktan geliyor, insan eliyle (bir tür onanizm demek geliyor içimden) okşanan bir dünya, *bu* dünya seçeneksizleşiyor. Öte yandan Komako, Şimamura ona iyi bir kız olduğunu söyleyince tuhaf, anlayamayacağımız bir tepki gösteriyor, kabul etmiyor bu yargıyı. İyi bir kadın

olmanın onu taşıyacağı yeri kabul edemeyeceği için olabilir. Ya da iyilik erkeğe özgü bir nitem olabilir. Romanın ilk sayfalarında bir geyşa isteyen Şimamura ile Komako arasındaki uzun konuşma da ipucu sayılabilir. Ben varken neden başka birini istiyorsun sorusunu Şimamura açıklamakta güçlük çekiyor. Bir geyşaya davrandığı gibi ona davranamayacağını söylüyor.

Bütün bunlardan şu çıkıyor. İnsanların birbirlerine ilgileri ve duyguları ile gerçekleri farklı. Ama bu farklılıktan yanlış (çatışkı, dram) çıkmıyor. Herkes bu *rağmen* gerçeği sonuçta kabul ediyor. Yazgı bir hava katmanı gibi bireysel dalgalanmaları soğuruyor, taşıyor, kendi akışını sürdürürken. Duygular görünüp kayboluyor, eylem kendi sonunu bulamıyor, arzu kırılıyor ve yaşam sürüyor. Şimamura peşine düştüğü ama ne olduğunu bilmediği ideayı (anne) Yoko'da bulabilir miydi? Ya Komako, bu yüzden daha mı az sevimliydi? Bu insanlar birbirleri için tam ne anlama geliyordu, görünen ve örtünün altındaki gerçek ne kadar ayrıydı? Beklentili ama çelişkiliydiler. Ellerindeki, mutlulukları için yeter görünüyordu ve yetmiyordu. Yitik bir öykü, bir boşluk vardı tüm bu yaşamları çevreleyen ve yüze çıkmayan. Yitik olan, yanarak yokluğa karışacak (romanın sonunda Yoko yangından ölü çıkacaktır Komako'nun kucağında), artık bu romandan sonra hiç beriye gelmeyecek. Yoko (yitik anne) o berrak sesi, doğal güzelliği ve uyumu, aklıyla Şimamura için de, Komako için de yanarak kendi erişilmez ülkesine çekilecekti. Çünkü zaten romanın içinde olanaksız biri olarak (güzellik kaynağı olarak) dolaşıyor, konuşuyor, gülümsüyor, yardım istiyordu Şimamura'dan. Onu alıp götürmesi için yalvarıyordu.

Romanın büyüünün kaynağı işte bu belirsizlikler, yarım kalmış duygular, atılımlarla ilgiliydi. Okur okurluğuna doyamıyor, ordan oraya çarparak sürükleniyordu. Karlar Ülkesinin eşsiz doğası, güzelliği ve dinginliği içerisinde Dostoyevski insanları, kendilerinden büyük gölgeleri, küçük bedenleriyle ortaya Çicimi dokuması çıkaramadan ama tümünü kucaklayıp taşıyan yazgıya istekle ya da isteksiz katkıda bulanarak dolanıp duruyorlardı. Üstelik roman, Şimamura'nın o anda, okuru çelişkiler içerisinde bırakan görüntüsüyle bitiyor (*'başı arkaya düştü ve Samanyolu uğuldayarak içine aktı'*), okur da bu sonsuz boşluğun, hiçliğin içine yuvarlanıveriyordu. Şimamura'nın arınma töreni böylelikle sona ermiş oluyordu, o da kurtuluyor ya da hiçliğe bulanıyordu. Peki ya okur?

*

Kavabata'nın bu güzelliğini belirsizliklere, sınırçizgisizliğe borçlu anlatısını matematiksel bir betimsellik (tasvir) tümlüyor belirtmeden geçmeyelim. Doğa belki anima (tin) olarak romanın en temel varlıklarından, karakterlerinden biri. O Şimamura'nın içsel dönüşümlerinin (metamorfoz), yayılımlarının (metastas), sorgulamalarının eşlikçisi.

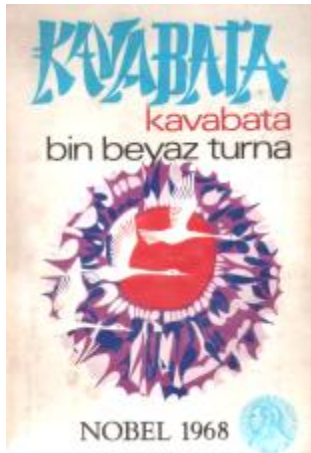
Kış ve sonsuz aklık, güz ve onun alacası, yağmur, utancın yüz kızarmaları, gözlerde yansıyanlar, kalın pudra altında saklı, ele gelmeyen duygu, takma geyşa saçı, kuru yapraklar, çamur ve alevler, ışıkla yıkanmış dağa odanın penceresinden bakan insan duruşu, ölü kelebekler, böcekler, vb., tüm bunlar aslında kopuk görsel, sinematografik sahnelerden ve tümünü toparlayıp duygusal bir izlenime, tepkiye dönüştürecek bir kavrayış, öyküleme beklentisinin anlatımından başka bir şey değil... Yani edilgin, betimin konusu nesne, batı geleneğinde anlaşılamayacak kerte kışkırtıcıdır burada. Asıl konuşan, seslenen, insanın kendini ona göre konumladığı varlıktır, doğadır öykünün öznesi. Roman kişilerinde yansımalarını saptamış, betimlemiştir Kavabata ve büyük, ak kemiğe gelip dayanmıştır. Sonraki yapıtlarında bu kemiğe böylesine yaklaşabildi mi bilmiyorum. Göreceğiz. Ama **Karlar Ülkesi**nde batının

varoluşçuluğundan ayrı bir biçimde varlık gelir, öyküye girer. Işık, aydınlık olarak okşayıcı, onarıcı, teselli edicidir benzer umutsuzluğu taşıyor olsa da... Bir Japon mangasında öğrendiğim bir şey vardı. Geride kalanın avuntusu ve en büyük görevlerinden biri, ölülerinin kemiğine (özellikle kafatası) sahip çıkabilmektir. Evet, ürpertici ama kulağa bir şarkı gibi de geliyor. Kavabata yapıtıyla bu şarkıya gereken rüzgârı dil üzerinden yaratıyor belli ki.

Her şeyi burada yazmaya çalışmak, kendimi zorlamak yerine, Kavabata okumam boyunca düşüncelerimi geliştirme ve düzeltme yanlısı olduğumdan kesiyorum bu giriş notunu burada. Şunu itiraf etmekten de çekinmem. Evet, bu tanışma çok geç ve yazık ki ikinci elden. Kavabata için Japonca öğrenmeye değermiş...



Bin Beyaz Turna (1949)



Bu küçücük romanla Kavabata evrenine biraz daha gömüldüm diyebilirim. Romanın gizemli, büyülmüş bir çekiciliği var. Yalnızca romanın değil, Kavabata'nın biçiminin. Tümcelerindeki berraklık anlatıyı daha saydam kılmıyor. Her tümce sanki zamandan yiyor, eksiltiyor, bitiriyor. Zamanın somut yürek atışını andıran tümceler arkalarından derin boşluklar, geniş aralıklar, zamansızlık burgaçları, esler oluşturarak diziliyorlar. Sessizlik, gölge, belirsizlik derinleşip genişliyor. Üstelik dayanılmaz bir Siren çağırısı sözkonusu. Sizi sürüklüyor o uçsuz bucaksız derinlik esrimesi. Arkasından siz bir tümceden diğerine düşeyazarken, nerden geldiğini anlamadığınız bir halatin sizi yeryüzüne çektiğini görüyorsunuz apansız. Orada ışıltılı bir kayalık, bir pınar gibi yeni bir tümce okunmayı bekliyor. Öyleyse kısa Kavabata anlatılarının fiziksel oylumuna aldanmayın, aradaki boşluklarla aslında oylumlu anlatılar bunlar.

Tümcelelerin kuruluşu, gevrekliği, takır tukurluğu, kemiksiliği de buradan kaynaklanıyor. Her tümce bir haiku belirişi (zuhur) olduğundan, bu gizil süreksizlik okuru her noktadan sonra ayırımsayamadığı sert bir kayalığa toslatıyor. Çarpa çarpa ve çırpıntılar içinde ilerliyoruz bu büyülmüş öykünün tümceleri arasında. Evet, bir dehlizdeyiz aslında ve bu dehliz tinsel uyarılar, sapkınlıklar, hasta duyarlıklar, umutsuzluk ve tensel hazlarla da dolu.

Bir toplumsal duyarlık biçimi göze batıyor ilk elde. Bu duyarlık; *içindeki dalgaları, köpüğü maskele, dalgalar daha yükselip köpük taşıtıkça yüzün kıpırtısızlığına otursun iyiden*, duyarlığı. Sözcükler kuru yapraklara dönüşsün. Doğa donmuş bir yüzeye (resim), edim (eylem) ritüele. Her çizginin, sözün, sesin, bakışın kendine özgü yeri, sınırı, boyutu olsun.

Çay töreni (sado) bana kalırsa bir örnekçe (model). İlişkilerin iç(eri)den ve dış(arı)dan örnekçelendirilmesi. Bir ölçün. Çay töreni; kurgusu, seslemi, sırası, yöneticisi, porselen takımlar, vb. üzerinden aktardığı öyküyle davranış kalıpları oluşturuyor. Sapmalar, çay töreninin hakikiliği, özgünlüğüyle kıyaslanıp, yaşam bu kılavuz eşliğinde sürdürülmeye çalışılıyor. Bunca ince, katı kurallara bağlanmış örnekçenin yaşamı içinden çıkılmaz, çekilmez kılması beklenir. Şaşırtıcı olan tersine batının tinsel derinliğinden hiç de ayrımı olmayan bir öyküsel derinliğin beklenmedik biçimde ortaya çıkabilmesi. Nasıl oluyor bu? En başta, batının kendini bir şey sanmasından... Batı kendi öyküsünü de öyküleyerek geleneğini kurumlaştırdı ve kurumlarını dünyaya pazarladı. Bu siyasal açıklama (önyargı, öteki, ırkçılık, vb.). Ama yetersiz. Asıl, açıklamayı tersine çevirmekle başlamalı işe. Doğuda öyküleme, yaşamın özünü oluşturuyor ve bu nedenle biçim (anlatım) içeriğin önünde ya da biçim içeriğe yapı gereci. İçerik biçim üzerinden içerikleşiyor. Batının alegoriyle ulaştığı yerden Doğu başlıyor, ilk adımlarını atıyor olabilir. Böylece biçimden içeriğe, tendence, maskeden dramatik içe yöneliyor aktarım. Simgeler ortaya çıkarılıyor önce, sonra ayıklanıyor bunlar ve geriye kemik tümceler, birebir eşlenik sözcük-varlıklar kalıyor. Doğa varlıksal çıplaklığı içinde ve zamanın aralığından görünüyüyor ve yitmesi bir oluyor. Yazma edimi varlığa ulaşma tasarısı, girişimine dönüşüyor böylelikle. İnsanca üstlenilmiş ve böylelikle ayağı içine alınmış öyküleme (ritüel, maske), geriye büyük Hint, Çin ve Japon geleneklerinin utançtan arındırılmış, bizim geleneğimizin

ayıp karşıladığı bir saygılı arsızlık bırakır. Bunun değerini kavramamız zordur. Belki her ekin (kültür) bu sorunla ilgili yerel çözümünü de üretiyordur. Bilmiyorum.



Bilebileceğim şey, sözcüklerin, tümcelerın matematiksel bir özenle yanyana getirildiğı, kurgusal yapının mimarlık tasarı gibi oluşturulduğudur. Gözden kaçabileceğı kaygısıyla, bir kez daha belirtmem gerek. *Kavabata biçemi*, üstlendiğı tüm anlatı geleneğıyle birlikte, yazarak açmak değil, yazarak perdelemek, maskelemek, diye düşünüyorum. Anlambirimler aralıklara yerleşen boşluklarla (hiçlik) daha belirsizleşiyor, umutsuz (nihil) bir arayışın değil ama araştırmanın adımlarına dönüşüyor. Anne, bir anne olarak hiç geri gelmeyecek. Sevgili olarak ya da herhangi bir kadın olarak da... Her kadında eksikliğiyle tümlenen anne biraz daha yitiklere karışacak. Her kadın anneyi daha azaltacak, uzaklaştıracak.

İşte bu nokta hazcılığın da kaynağını oluşturuyor. Anlatının erkek kişisi, umutsuz anne araştırmasından vazgeçmeyecek hiç. Sanki bu onda bir genetik düzgülenim olarak ortaya çıkmıştır. Yazgı gibi hem kahramanın avareliğini besler, hem kendi anlık konumuyla asla özdeşleşememesini doğurur. Her an, bir sonrakinin huzursuz kaynağıdır (her tümca nasıl bir sonrakinin beklentisiyle doluysa). Metafizik anne ideası yüklemelerine fırsat doğmamıştır hiç. Anneye nasıl yaklaşacağını, onunla nasıl konuşacağını, nasıl dokunacağını bilmez. Bu nedenle her kadına yordamsız, doğrudan (elbette geleneklerin diliyle) yaklaşır. Geçerli ölçütlerin, onamaların dışarıda kaldığı sıra dışı ve yadırgatıcı bir yaklaşımı vardır genellikle. Japon ekini söz konusu olduğunda, kahramanın betimlenmesi ve aktarımı açısından bunun nasıl bir perdeleme, katmanlama girişimi gerektirdiğini söylemeye bile gerek yok. Erkek açısından kadının iki aşılmaz, üstesinden gelinemez niteliğı öne çıkar Kavabata sorunsalı içerisinde. Kadının aslında yokluğuna bağlı (acaba bunu Lacan'ın kadın yoktur, tezine bağlayabilir miyiz?) giz(em)i ve çağırın beden. Bütün kadınlarda aranmasına, denenmesine karşın Casanova karmaşasını (kompleks) haklı çıkaracak biçimde idea daha az somuta bağlanır giderek. Uzaklaşır. Anne son bir kadında daha denenecektir. Ve o son kadın da belirsizlikler içerisinde bir hayalet gibi çekip gidecektir. Erişilmez varlık (düşsel anne), diğer bütün kadınları ya kirletecek ya da erkek kahramanımızdan söküp alacaktır. Romanda Kikuçi'nin sınıandığı dört kadın

figür vardır. İkisi, annesi dışında babasıyla geçmişte ilişki kurmuş olan Çikako ve kendisinin de ilişki kurduğu Bayan Ota, Çikako'nun çay töreninde bin beyaz turna işlemesiyle Kikuci'ye tanıştırdığı Bayan İnamura, Bayan Ota'nın kızı Fumiko. Tüm bu kadınların ortak yanı bir tür suçluluk (günah) durumu. İnamura bile, Çikako üzerinden kirleniyor. Suçun kaynağı ise annenin yerini arzuyla ve korkuyla doldurmaya kalkmaları ve hiçbir zaman dolduramayacak olmaları. Kikuci'nin bilinci onları bir biçimde cezalandırıyor. Onlar hem dayanılmaz bir biçimde çekiciler (bir takınağa dönüşebiliyorlar bu nedenle), hem de yetersizler, bir boşluğu taşıyorlar içlerinde tıpkı eski bir suç, günahı taşıyor gibi. Erkek, babasının yerine ve rolüne ne yapsa oturamıyor. Bunu bir ritüel inceliğiyle (çay seramonisi) ve özenle yapsa da anılar, kişiler, görüntüler tam örtüşmüyor, bulanık bir fotoğraf çıkıyor ortaya. Kikuci yaşamı eşleştirip, özdeşleyip kendisi için bir doğrultu belirleyemeyince kadınlar kendi boşlukları içerisinde yitip gidiyorlar.

Bu ikili kadın algısı, romanın biçimine damgasını vuruyor. Eril metinler Kavabata metinleri ama şimdiye değin okuduğum tüm çalışmaları yarım kalmış erillik denebilecek öykü/karşı-öykü sarmalı içinde dönüyor. Böyle de gideceğini sanıyorum yaratımının. Çünkü daha ilk öyküsünde biçimi tetikleyen sorunsal kendini göstermiş, Kavabata metni gövdesini kendi akağına oturtmuştur. Bundan sonra Kavabata ırmağı bu akakta biçimlenecektir. Konuşmalar doyuruculuktan uzak kalacak, olayörgüsü kesintili, sıçramalı ve eylemsiz sürececek, bilinç sözünü sonuna değin taşıyamayacaktır. Vazgeçmeye yatkın bu bilincin, erişilemeyecek anneyle ilgili olduğunu söylemeye gerek yok.

Anne yeryüzüne dönmeyecek, erkeği bağrına basmayacaktır.

Dickens, Güntekin gibi şefkatin büyük yazarlarının tersine Kavabata metinleri yoksunluğun, doyumsuzluğun, umutsuzluğun, karanlığın metinleri. Şefkat zamanla buluşamıyor. Zaman sürekliliğini taşıyamıyor. Boşluk, kara delik, annenin daha baştan yokluğu tüm tümceleri kırıyor, çölün içindeki tansıklara dönüştürüyor onları. Yapısal olan bu çölün, bu boşluğun (hiçlik?) sürekliliğidir.

Öyleyse Kavabata romanının gergisi, kasnağı dış öyküyle iç öykü arasından geçen çember. Asıl öykü dışarıdadır, romanın, kitabın dışındadır. Okur aşırı dikkatli olmalı, satırların arasında yitmemeli, öykünün dışarıda, okuyamayacağı yerde kaldığını bir an unutmamalı. Gözlerinin önünde akan satırların ise başvurduğu yer (referansı) bu dışarıdır. Roman kendi dışından desteklenmiş, yazılmıştır. Okur, dışarıda kalanı okumaya çalışmalıdır. Verilen, gösterilen, kasnak içine bezenen şey maskedir. Seramonidir, törendir. Bu maskeyi, yüzü okuyabilmek içinse okur ustalığı da yetmeyebilir. Belki Zence söylersek, onu okuyabilmek için okumamak, okumamakta ısrar etmek gerekir.

Kuşkusuz bu görüş yalnızca **Bin Beyaz Turna** için değil tüm Kavabata yapıtı için ileri sürülmektedir. Okudukça tezleri ilerletmeyi ve bütün bir Kavabata görüşü oluşturmayı düşünüyorum. Böyle olunca şimdilik geldiğim yer, Kavabata'nın yalvaçsı bir görevle yazdığıdır. Yazı yazdırılmış (vahiy) gibidir. Ve sonra yazar, incelikli ve matematiksel bir özenle önüne düşen kemikleri gözden geçirip onlardan bir yapı, iskelet çatmıştır.

*

Bu romanda beni bir okur olarak büyüleyen ve sürükleyen iki şeye değinmekle yetineceğim. İlki Bayan Çikako'nun memelerinden birindeki kocaman ben. Diğer ise Şino fincanı ve onun üzerinden akan tinsellik. Bir porselen yüzeyi denli tinselliği başka ne yansıtabilir? Kavabata'nın yapmak istediği de bize anlamsız görünecek biçimde, pürüzsüz klasik bir porselen yüzeyden tını okumak olmalı.

Bu iki imge beni romana doğru çekiyor sürekli. Aslında Kikuci'yi de...

Dağın Sesi (1954)

Kavabata'nın üzerimdeki etkisinin nereden kaynaklandığını anlamaya çalıştım bu yapıtını okudukça bir yandan. Doğrusu *İzu'lu Dansöz*'den başlayarak birkaç büyük anlatısını okudum ve etkilendim. Yapıtları üzerinde kendimce durdum. Ama henüz bu etkinin nedenlerini, özelliklerini saptayabilmiş değilim. Ama bir sözcükle (kavram) karşılaştım araştırırken: *Renga*.

Doğrusu bu Haiku gibi, ona da kaynaklık eden klasik şiir-oyunu tam kavrayabilmiş değilim, ama okuduğum kaynakta Kavabata'nın kökü 15-16.yüzyıllara uzanan *Renga* anlatımını benimseyip yapıtına uyarladığını (Geleneğe özel biçimde duyarlı olduğunu biliyoruz bu Batı donanımlı yazarın da) öğrendim. Şairlerin sözü birbirlerine bağladıkları, apansız izlenim geçişlerinin, dağınıklık görünümünün öne çıktığı bu kurallı anlatımların büyük bir ekinel kaynak oluşturduğu açık ve Kavabata'nın Türkçe çevirilerinde bile okuru şaşırtan özgün dil kullanımını en azından artık nereye (de) bağlayabileceğimi sezinliyorum.

Daha ileri gidip, Kavabata'nın beni duyumsal olarak etkileyen yanının bu tümce, bölümce yapılarıyla, kurgusuyla ilgili olduğunu ileri sürüyorum. Baştan yadırgadığım ve çeviri sorunu diye algıladığım bu yadırgatıcı biçem, köklü bir geleneğin dilsel anlatımıyla ilişkiliymiş.

Bunu şöyle örnekleyebilirim. Bir adam bahçede bir şeyler yapıyor olsun. O an adamın bahçede çiçek budamasıyla zorunlu herhangi bir bağlantısı olmayan bir başka olay (olay değil aslında, belirim), diyelim bir serçe gelip erik ağacının dalına konuyor. Ama daha başka şeyler de var. Adam çiçek buduyor ama aklından geliniyle ilgili kimi düşünceler geçiyor. Tüm bunlar birbirlerini itip kakmadan, eşit ağırlıklarla tümceler, kısa bölümceler olarak diziliyor.

"Sonra yılbaşı arefesinde Fusako geri dönüvermişti.

"Ne oldu?" Yasuko korkulu bir ifadeyle kızı ile torunlarına tepeden bakmıştı.

"Fusako şemsiyesini titreyen ellerle kapatmaya çalışmıştı. Şemsiyenin bir iki teli kırık gibiydi.

"Yağmur mu yağıyor?" diye sormuştu Yasuko." (86)

Aslında altalta değil bir tablo düzeninde yerleştirilmeleri gerekiyor tüm bu ayrık özellikler taşıyıp da nedensiz yine bir araya gelen varlıksal dışavurumların. Evet, varlıksal dedim, çünkü gizli, derin bir canlılık (animizm) yine belki Japon ekininin boyutu olarak *rengay*ı besliyor, destekliyordur. Bakan ya da okuyanda kopukluk izlenimi, anlatının gündelik yaşama biçim (tarz) olarak benzemesine yol açıyor. Bu

doğallık etkisi (tersinden, ilginç bir biçimde) romanı da nesnelliği, somutluğu, gündelikliği içerisinde kavramamıza yol açıyor. Tüm bunlardan ötürü acaba Kavabata anlatısı için postmodernin şafağında bir anlatıdan söz edebilir miyiz? Bu soruyu Japon yazarları ne zaman okusam sordum kendime, bu da ilginç bir durum gerçekten.

Bu konuda düşüncem, Japon ekinin tüm anlatı-m (ifade) biçimlerinde iç/dış, içerik/biçim eytişmesine başvurduğu ama bu iki düzeyi birin alt, değişmecesel dolayimleri olarak görmekten uzak durdukları, hatta sanatsal anlatımı bu aralığa (mesafe) bağladıkları yönünde. Bu nedenle bu iki ya da üç boyutlu düzlemsel ya da oylumsal tanıklıklar yine de geleneğin kalıplarına dökülebiliyor. Tümce gündelik sıradanlığını koruyor ve hatta bence özellikle koruyor. Vurgu içerikten çok da bence eski birçok ekinde olduğu gibi (Avrupa'ya doğru gelindikçe azalan oranda) biçime, kabuğa, görünüşe, maskeye yapılıyor. Kasıtlı, öyle bir doruğa, uca kadar ki, bu uçta yüz, kabuk içeriği tümüyle sindirmiş, silmiş, göndergesiz kılmıştır. Eh, buralara değin gelen okurun yapabileceği tek bir şey kalıyor: maskenin arkasını, kabuğun altını doldurmak. Öykü(yü) kurmak. Postmodernizmin ölçülere, kurallara, inceliklere doğrudan bağlanmış bir yetkinlikle, ustalıkla işi olmaz. Yapıtın karşısında insana yapıtı (yeniden) kurma işlevi asla yüklemes. İki yan için de kurma, yapma görüşü taşımaz. Oysa Doğu inceliği dediğimiz şey, yapılanı bile *yapma çağrısına* (davet) dönüştürmekten ibarettir.

Kavabata 200-300 sayfalık bir metinde günlük yaşam içinde bir yaşamı sürer gibi yazıyor. Bu gündelik, bizi baymıyor. *“Şingo, Sotatsu'nun mürekkeple yaptığı yavru köpek tablosuna göz atmış ve hayvanın fazlasıyla stilize, oyuncak gibi olduğunu düşünmüştü; şimdiyse gerçek hayattaki kopyasını görmek onu şaşırtmıştı. Siyah yavrunun vakarı ve zarafeti aynen Sotatsu'nun tablosundaki gibiydi.”* (79) Çünkü dilin burada kabuk olduğunu, göstermemeye çabalayan, kaynağını silme uğraşı veren bir tutuma bağlı olduğunu biliyoruz. Eskinin ustalık işi kurallara bağlı tüm güçlükleri, eziyetleri üstlenilmiştir. Bunu yapan anlatının yer kürede geldiği yeri bilen biridir, yalnızca geleneği sürdüren bir zanaatkâr değildir. Burası çok önemli. Bizi sanat (yapıtı) nedir sorusuna doğrudan bağlayıveriyor. Yansıtma (mimesis) ile gelen açıklamanın tersaçılı okumasının da gerekliliğini (Yansıtma, örtme, karşılıksızlık) kanıtlıyor bize. Zaten kendimizi kandırmamıza da gerek yoktur, aslında her zaman ve yerde de böyledir bu. Bire değil, ikiye bağlıyız (insan değişmece, metafordur).

Peki, o zaman alegori nerede, diye sorulabilir (maskeyi bir an için unutarak). Ama maskeyi bir an için neden unutalım? *“O yavru köpeğin Sotatsu'nun tablosuna dönüştüğünü görmüştü ve jido maskesi canlı bir kadına dönüşmüştü; bu ikisinin eski hallerine döndüklerini de görür gibi olmuş muydu peki?”* (80) Burada işte! Asıl soru, bu denli uzak bir ekin ve gelenek sözkonusu olduğunda, bizim bunca uzaklıktan nasıl okuyabildiğimiz bu metni? (Yani nasıl tümleriz onu?) Sanırım bu sorunun yanıtı çok da güç değil. Ortak paydadan, günlük, sıradan yaşamlarımızdan ötürü. O kabin, o âlemin içindeyiz, oradayız birlikte.

“Kikuko'yu kasvetli bir evden dışarı açılan bir pencere olarak görüyordu. Akraları istediği gibi değillerdi ve kendi istedikleri şekilde yaşamadıklarında kan bağı ağır ve bunaltıcı bir hale geliyordu. Gelini onu rahatlatıyordu.”

“Ona iyi davranmak, yalnızlığı aydınlatan bir ışıdı. Şingo’nun kendini şımartmasının, hayatına biraz yumuşaklık katmasının bir yoluydu.

“Kikuko ise yaşlıların psikolojisiyle ilgili olumsuz fikirlere sahip değildi, ayrıca Şingo’dan korkar gibi görünmüyordu.

“Şingo, Fusako’nun gözleminin kendi sırrına süründüğünü hissetti.

Üç dört gün önce, akşam yemeğinde söylenmişti.” (34)

*

Babanın bakışına bağlı kalarak, onunla doğrudan ya da dolaylı iliştiyerek üç kuşak bir arada yaşayan bir ailenin gündelik öyküsü, yer yer yoğunlaşarak (belirli bir karakter: gelin, tinsel ve belli belirsiz sapmalar: yasak, suç, anılar: ilkgençlikte aşık olunmuş bugünkü eşin kızkardeşi, yaşlılık ve zaman: anlam nerede ve nasıl, değerler yapısı: gelenkle çağcıl yaşamın, yeni duygu ve düşüncelerin bağdaştırılmasında çekilen güçlük, toplum: komşular, hayvanlar, bahçede ilgi bekleyen Gingko, dağ ve onun gece gelen sesi, evlilik: kadın ve erkek için ne anlama gelir, vb.), çalkalanıp durularak akıp gider. Maske, çay anlatının içsel ayaklarını (pattern) oluşturur. *“Şingo yüzünü maskeye tepeden yaklaştırırken, bir kızinki gibi pürüzsüz ve parlak cilt, Şingo’nun yaşlı gözlerinin önünde yumuşadı ve maske canlanıp sıcak sıcak gülümsedi./ Şingo nefesini tuttu. Gözlerinin on santim kadar önünde canlı bir kız ona temiz temiz, güzel bir şekilde gülümsemekteydi./ Gözler ve ağız gerçekten canlıydı. Boş göz oyuklarında siyah gözbebekleri vardı. Kırmızı dudaklar şehvetli bir şekilde nemliydi. Şingo nefesini tutup, maskenin burnuna neredeyse dokunacak kadar yaklaşınca siyahımsı gözbebekleri yukarıya, ona doğru salındılar ve altdudak şişti. Şingo onu öpmek üzereydi. İç geçirerek geri çekildi./ Uzaklaşınca maskenin ona yalan söylediği izlenimine kapıldı. Uzun süre derin soluklar aldı.” (76)* Bahçeyi, ağacı, köpeği unutmayalım. Onların doğa üzerine geçtikleri en az insan kadar anlamlı çizgiyi... Renga bu olmalı. Sanki fırça ressamının elinden kaymış ve tuvalin üzerine geçen bu ayrıksı renk, yaşamı aslında tümlemiş, eksiksiz kılmış gibi. Bir kez oraya gelene karşı nesnel, yansız yaklaşım özünü oluşturuyor belki de bu biçimin.

Bundan etkilenmemem olanaksızdı. Ve söylemek istediğim de Dağın Sesi ile ilgili olarak buydu.

Türkçede Kavabata okuyacak kişiye ilk önereceğim yapıtı **Dağın Sesi** olacaktır.

Go Ustası (1938)

Kendisinin ‘şosetsu’ diye adlandırdığı (romandan daha esnek, cömert ve özgür bir anlatımı olan) **Go Ustası**, Kavabata’nın Tokyo’da yayınlanan iki gazete için muhabir olarak yazdığı 1938 tarihli bir Go karşılaşmasıyla ilgili. Benim açımdan ve çeviri üzerinden diğer yapıtları gibi anlamlı olmasa da Kavabata biçimini ayırımsamamak zor. Aslında şiiri derinlerinde *haiku* biçiminde (regna) taşıyan bu soğuk, anıksal gözlemci dili içine giremeyen için oldukça yadırgatıcı, belki de bıktırıcı olabilir.

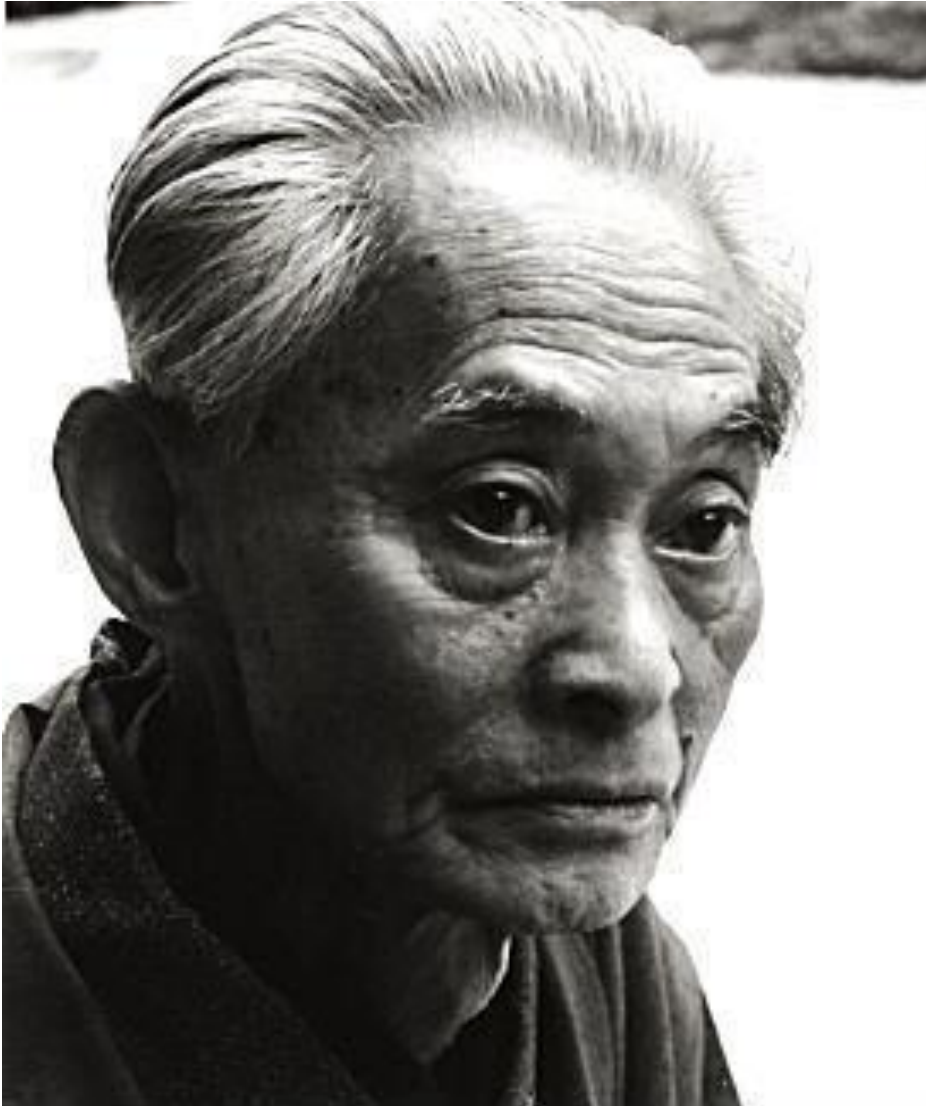
Bense daha önceki Kavabata okumalarından şerbetli olduğum için, az çok **Go Ustası**’ndan tat alabildim. *“Kapalı göz kapaklarında derin bir hüznün sezilmekteydi: Uykusunda üzülen bir insan gibi.” (35)* Go, bir tür dama ya da satranç gibi ama Japonya ve Çin’de tarihsel bir derinliği olan, ulusal, belki dünya ölçeğinde yarışmaları olan taşlı oyun. Oyun için kitap boyunca özellikle çevirmenin verdiği açıklamalar oyunu kavramak için

yetmiyor haliyle. Metin içinde oyunun anlık durumu çizim olarak da veriliyor yer yer. Ama kitabın beni ilgilendiren yanı yazarının sesiydi. Anlatının odağında Go Ustası var ve bu oyunda genç rakibine yenildikten bir süre sonra (bir yıl) ölüyor. Kavabata ustayı bir biçim ve jest olarak algılatmaya çalışıyor. Bir maskeyi yontar gibi çalışıyor ve algıya gelen izlenimle yetiniyor. İleri gitmiyor. Okurun ustanın içine yerleşmesi için bir tür *medyumluk* yapıyor. Bence bunu başarıyor: “O inanılmaz kaderini sonuna kadar izlemişti Usta. Kaderi izlemek, o kaderle övünmektir denebilir miydi?” (57)

Kitabın varsa büyüğü burada. Maske neleri gösteriyor, neleri örtüyor. Metin aralıkta duruyor ve araftaki o metnin (Kavabata yazısının) bir önü var ve bir arkası. Bundan genel bir Kavabata okurluğu imgesi çıkar mı bilmem: iki yüzden (önden ve arkadan) okuma. Bana bu olanaklı gibi geliyor.

Göl (1954)

みづうみ (みずうみ) *Mizuumi* diye okunuyor romanın adı.



Doğrusu Kavabata'yı belli bir okuma çizgisine yerleştirmiş, değer yüklemelerimi yapmışken bu küçük başyapıtla karşılaşmak beni şaşırttı ve mutlu etti. Öğretmenlikten atılmış Gimpei Momoi'nin kadın(lık) tutkusunda iç burkucu bir şey var. Ama bu, tutkunun kendisinden değil arkasında umutsuz denebilecek arayıştan ve arayışın yetkin anlatımından kaynaklanıyor. Kavabata kendine, içine doğru süren yazı yolculuğunda bir köşeyi de böyle (**Göl**) dönüyor.



Bellek Kavabata'da öyle çalışıyor ki şimdi ile geçmiş(in anısı, görüntüsü) aynı ya da birbirini izleyen iki tümcede yaklaşıyor birbirine. Gimpei ya da Miyako'nun bilincinden geçenler, yazıda yankılanıyor ve ayrı zamanların görüntüleri hızlı, kısa dalga boylu bölümlerde üstüste biniyor, geçiyor. Daha dingin aralıklarda anlatının soluk alıp veriş (nabız atışı) yavaşlıyor.

Gimpei'nin arayışındaki dokunaklılık onu suçlamamızı önlüyor. Eğer sıradan bir çocuk sevicisi vb. söz konusu olsaydı, okurlar olarak irkilebilirdik. Ama değil. Onun genç kadın tutkusunda iflah olmaz bir güzellik arayışı, bağımlılığı var: *"Kız yarı çıplak vücudunu Gimpei'ninkine yaklaştırdı, Gimpei'nin duyduğu o tanrısal müzik gövdesinin içinde kabarıyordu."* (31) Gimpei'yi kart zampara, genç kız düşkünü sapkın biri olarak görmezsek bu küçük ve çarpıcı anlatıyla baş edebileceğimizi düşünüyorum. Bedeni ve cinselliği erotizmin de sınırlarını zorlayarak pornografi imasıyla tümleyen Kavabata dili ve arayışının, aslında ne denli yetkin ve masum, en zoru ve ucu denemekte dinginlik maskesi altında nasıl cesur olduğunu anlıyorum bir kez daha. Beni ilgilendiren şey, bu tene yaklaşmanın, aynı zamanda yeryüzünün tenine yakınlaşmanın (göl) çarpıcı görseiliği, görüntülerdeki somutluk (fiziksel etki neredeyse), bunun yersel bir tapıncın kurucu adımları olarak anlamı. Tenin dili, tüm toplumsal riskleri üstlenip tinin (egemen/liğ/in) dilinden bağımsızlaştığında kendi başına bir değer taşımasını umabiliriz, hatta ummalıyız. Ummak zorundayız da, bunu kurtuluşçu bir çağrı sayıp...

Kavabata'nın ilk yapıtlarından başlayarak belirsizliği derinleştiren, tek yargısı (tümce) içinde çelişkiyi taşıyabilen dili bir bakıma onu Kafka'nın dünyasına eklemiyor. Ama Kavabata'da maskeyi takan tikel kişidir, Bay K. gibi tümelleşmez. Simge 1+1 üzerinden yürür.

Daha ilk yapıtından başlayarak Kavabata'nın yazı gerekçesi bellidir. Annenin yerinin belirsizliğidir bu. Anne, bir oğul için olması gereken resmi verememiş, oğul kadın(lık)ı dramatik öykülenimi içinde kur(gulay)amamıştır. Anneden üretilebilecek kadın(lar)ı ayrıştıramamış, oğul başlangıca takılı kalmıştır. Kadın karşıt rolleri bir

arada taşıyarak oğulun arayışını hem belirsizleştirmiş, hem umutsuzca her kadına dönüştürülmüştür. Anne olduğu denli kötü kadın (fahişe, orospu, vb.), bir yandan sevgili, masum olduğunca suçlu, günahkâr... Kavabata, bunlardan birine dokunduğunda ötekileri yitirmiş, bu nedenle sürüklenmiştir kadından kadına. Onun bu arayışında yadırgatan bir saygısızlık, edepsizlik algılamayız, batıda örneklerini çok gördüğümüz türden... Tersine, bizde yankılanır belki bastırılmış bir yara (travma) izi olarak. Anneyi çoğaltır, ayrıştırırken bize toplumun sunduğu donanımın rahatlığına (konformizm) sığınırız genellikle ve bununla yetiniriz. Eşelemeyiz. Usumuzu ve belleğimizi iyi, olumlu örneklerle çalkalar, arıtma işleminden geçiririz.



1966 film uyarlaması. Yön. Yoshishige (Kiju) Yoshida

Gimpei belleğinde kilitli genç ve güzel düş-kadın figürünce sürüklenir. Sıkça da toplumun ortalama algı ve değerlerinin dışına düşer, kıyıdanlaşır. Tıpkı Kavabata gibi, çünkü tüm yazısının verdiği okur izlenimi tam da budur. Toplumun her kadını bu kök-anne figürünü taşıma gizilgücündedir. Bu nedenle bir fahişenin koynuna da aynı özlem ve suçsuzlukla sığınılabilir. (Rastlantı. Bkz. Zeki Demirkubuz, **Yeraltı**, 2012.) Bununla Kavabata'nın dünya yazınına katkısı ortaya çıkıyor. Ayıramamanın, ayrıştırıramamanın tersten (olumsuzun olumsuzu) yaşantılanması ve imgelenmesidir bu katkı. Belirsiz kalanın, tanımlanamayanın imgeleşmesi... Burada ele gelen şey belki dişilik, kadınlık, ben(lik), daha başlangıçta (doğum) gelen kayıp, vb. olabilir en çoğu. Üzerine yaşadıkça kurulacak yapı eksilerek ilerleyecektir. Nitekim Kavabata'nın yitiren insanı (Ben), batı ekininin (kültür) uyumsuzundan değişiktir. Verdikleri görüntü insanı acıtacak denli kederli ve benzer de olsa, ilki bir ideaya bağlanmanın getirdiği türden ve tutkuyla bağlandıkça artan bir yoksullaşma, öteki ise ideanın yokluğuna bağlı hayvansal bir kopuştur.

Romanlarında eril kahraman (!) asla kadını ele geçirememekte, ona çok yaklaşıp da sonunda yitirmektedir. Üstelik toplumun statülerini birçok bakımdan oldukça zorlayan, ensesti bile çağrıştıran bu yaklaşma girişimlerinde, kadın ilginç bir biçimde çoğulluk, bolluk, çoklu kişilik (yani son çözümde bir olumsuzluk) sunar. Erkeğin eşit yanı değil de, onu kapsayan, saran bir hava, atmosfer gibi. Tanıma gelmez ama belirleyici boyuneğdirim (itaat) gücü. Felaketi, faciayı, her ne ise

sonunda o yaşasa da zayıf halka, kırılğan öykü erkeğindir ve bu kırılğanlık tümüyle erkeğe göre kadının konumundaki belirsizlikten kaynaklanmaktadır.

Bu dil okurunu da (erkek okurunu özellikle, diyebilir miyiz?) kahramanın peşine düştüğü kadına düğümlüyor, bağlıyor. Biz de bu özlemi duyuyor ve bu özlemi **böyle** duyumsadığımız için daha az utanç duyuyoruz. Sağaltım etkisi böyle doğuyor Kavabata romanlarının işte, yazarın hiç de bunu amaçladığını düşünmeden söylüyorum bunu. Ve hatta şu yargıya rağmen: özlenen anne figürüyle buluşan gerçek kadın figürü daha çok cinsellik vurgusuyla öne çıkan uygunsuz (!) kadınlar...

Gimpei çarpık çurpuk, çirkin ayağıyla kadınlarca terk edilmesini gerekçelendiriyor. Hiçbir kadın ayaklarıyla onu beğenmeyecek. Öte yandan kadınlarla buluşamamasının takınağına dönüştürdüğü ayakları lanet, bir tür günah gibi taşınır. Suçludur ve bu yüzden annesinden (kadın) yoksunluk yazgısıdır. Giderek yoksunluğu ve düşüşü derinleşecektir.

"Öte yandan Yayoi, insana bahar güneşinin sıcaklığında yetişmiş duygusunu veriyordu. Başka nedenlerin yanı sıra, Gimpei'yi ilk aşkına, anne tarafından kuzini olan bu kıza iten belki de bu gizli, annesini kaybetmeme isteğiydi." (20)

Romanın son bölümünde Gimpei iyice düşkünleşmiş, sokakta ona dik dik bakan bir fahişeyle tanışır ve bara girer. İçki içerler. Sonra çıkıp sözde kadının evine doğru sürüklenirler:

"...Ucuz bir otel vardır. Kadın duraksadı. Gimpei onun kendisine yapışmış kolunu bıraktı, kadın yola yığıldı.

'Çocuğun seni bekliyorsan eve git,' dedi ve yürüdü.

'Seni aptal! Seni aptal!' diye bağırdı kadın, türbenin önünden bir avuç küçük taş alıp, Gimpei'ye fırlatmaya başladı. Taşlardan biri Gimpei'nin ayak bileğine çarptı.

'Ah!' diye bağırdı Gimpei.

Topallayarak ilerlerken öylesine mutsuzdu ki! Maçie'nin sırtına ateşböceği kafesini astıktan sonra neden doğruca eve gitmemişti? Üst kattaki kiralık odasına vardığı zaman çoraplarını çıkardı. Bileği hafifçe kızarmıştı." (120)

Roman böyle bitiyor. Ateşböceği bayramında, satın aldığı ateşböceği kafesini Maçie'nin (peşinden sürüklendiği köpekli genç kız) kemerine habersiz asıp uzaklaşan Gimpei anlatısı, insanı bir Japon ritüelinde olabileceği türden kıvamlı bir hüzne boğuyor. Her anne umudu veren kadın, tanıştıktan bir süre sonra taşıdığı anneyi de birlikte alıp götürüyor ve Gimpei daha annesiz, daha yoksun kalakalıyor ortada.

Odak noktasında Gimpei'nin yer aldığı **Göl**, rastlantıyla örgüleniyor ve insanları buluşturan şey ilineksel bağlar değil. Gevşek kurgunun Kavabata kusuruyla hiç ilgisi yok, tersine onun yetkin yazınsal biçimine aracılık ediyor bu kurgu. Çünkü o *an* içindeki birden çok *anı*, görüntüyü, imgeyi diyaloga sokuyor ve Bahtin'in çokseslilik dediği bir yapıyı kendi geleneksel anlatı yapılarıyla tümleştirerek anlatıma dönüştürüyor. Kavabata'yı asıl Kavabata yapan şey öyle sanıyorum geleneği çağcılıma biçimi kadar kullandığı bu teknikle de ilgili ve çok etkileyici. Yazıya soyunan biri hiç değilse aslından ve iyi çevirilerle mutlaka Kavabata okumalı.

Uykuda Sevilen Kızlar (1961)

Kavabata hemen her kitabıyla, ikinci dilden çeviriler okumama karşın, beni büyüledi. Ve karar veremedim hangi romanı başyapıtı. Tüm yapıtları diyorum bu nedenle, çünkü ötekine haksızlık olacak. Daha önce de söylediğim gibi, Kavabata'nın tüm anlatıları aynı köke ve sor(g)uya dayanıyor. Öyle olunca **Uykuda Sevilen Kızlar**'ın (

眠れる美女, **nemureru bijo** okunur) bu izleğe doğrudan bağlı bir küçük başyapıt olduğunu burada teslim edelim.



Yaşlı erkeklere hizmet veren, onların derin uyutulmuş kızları sevip okşamalarına izin verilen bir evi keşfeden yaşlı Eguşi'nin buraya dört kez gerçekleştirdiği ziyaretin öyküsü roman. Ben anlatımlı. Kavabata'nın hemen tüm anlatılarındaki temel figürlerden en önemlisi olan yaşlı erkek, dinmeyen bir kadın(lık) sızısının dürtüklemesiyle düşlerindeki kadını burada da aramaktadır ve ilginç bir biçimde ters bakışlı (simetrik) bir genel yapıt kurgusu geçerli romanda belki de, yazar söz konusu olduğunda. Erkek kahraman yaşlandıkça aranan kadın gençleşir, uzaklaşır, daha erişilmezleşir. Yani arama Kavabata'yı 'o' kadına daha yaklaştırmıyor, tersine daha susuz, daha özlemlili ve daha umutsuz kılıyor. İşte bu öyküdeki yetmişlik Bay Eguşi'nin uyuyan kızlarla geçirdiği gece boyunca bilincinden akan tüm hesaplaşmalar, saltık teslimiyet ve masumiyetin cinsel nesnelikle (obje) yanyana gelebileceğini ve bu bitişiklikten bir tür özyıkım doğabileceğini gösteriyor okura. Cinsellik, gönüllü ya da gönülsüz bir bilinç etkinliği... İnsanı sürükleyen yanı da bu... Bilinç devreden çekildiğinde, beden nesneleşiyor ve yaşlı (erkek) bakış için imgeleşiyor, gönderime (referans) dönüşüyor. Tepkisiz beden, sonsuz uygulanabilirliği, edilginliği içinde bir tür dokunulmazlık kazanıyor, daha önce dokunuşun öykülerini anımsatıyor uyanık bilince. Güzel ölüdür o, yitirilmiş güzel(lik), erişilmez kadın(lık). Bu duruştan (konum, statü) bakıldığında yaşamlarımızın kusurlu bağları, ilişkileri, öyküleri bu saltığa göre gerçek anlamda bir hesaplaşmayı kaçınılmaz kılacaktır. Öyle de oluyor. Eguşi, geçmişine yolculuğa çıkıyor. Yaşamının önemli noktalarını kurcalıyor ve kızlar kendini bırakmış çıplak ve masum (sonuna değin açık tutulmuş, her iyiliğe ve her kötülüğe açık) bedenleriyle taşıyor yaşlı adamı geçmişine. Belki bu uyuyan kızlar o güne değin yapamadığı şeyi yapmasına izin veriyor, sakınımsız, çekincesiz, kaygısız onlara bakabiliyor. Parmaklarının, ayaklarının, omuzlarının, vb. sesine ayrı ayrı kulak veriyor, gözlerini bir kadına bakıldığında hemen görülenin ötesinde görünmesi gerekene özenle, yumuşaklıkla dikebiliyor, elleri bu terü taze tenin üzerinde gezinerek bir kadına çekinmeden dokunmayı deneyebiliyor, böylece elinin altında kil ya da hamurdan sonsuz bir olanak (imkân) biçiminde kadını bulma, kurma şansı doğuyor. Sıradan cinsellik tüm anlatı

boyunca kendini ortadan kaldırıyor (lağvediyor), hatta cinsellik dışarıda kalıyor. Geride bir masumiyet şarkısı, günâha (suça) batmış bir arınma (katharsis), saf suyla yıkanma (Hristiyanlıktaki takdis gibi) umudu kalıyor. Ama yazık ki bu kapalı bir kurgu(sal)-öyküdür. Kapalı bir dünyanın oyunudur ve hakikat ne dışarıda yaşamın içinde, ne de bu kurgunun içindedir, ikisi arasında eşikte, iki ayağın duruşu arasındaki adımın boşluğu ve gölgesindedir. Adım nereye yönelmiştir? Bir ayak ötekine nasıl seslenir, ne der? Ölümün imgesi ölümü karşılar mı? Ölüm bizi yaşamın buluşturamadığı şeyle karşılaştıracak, buluşturacak mı? Uyuyan genç kızın masum çıplaklığının içinden anne geçecek, yeniden bedenlenecek, dirilecek mi? Bu ve benzeri soruların yanıtı yok ya da bu yanıt ancak öykü (roman) olabilir.

Tabii bu belki de Kavabata'nın en gizemli, simgesel anlatılarından biri ve imgeleri önceki anlatılarına göre daha gölgeli, belirsizlikler, adlandırılmazlıklar içerisinde. Bu durum, kitabı, okur olarak neyle karşılaşacağını bilemediğin, merak ve korkuyla, sakınım ve cesaretle ilerlediğin yarı gerçek-yarı düş bir atmosfer içine atıyor. İçinde en basit, kışkırtılmış ilkel eğilimlerle de ama kısa zamanda bunlardan utanarak, büyük ve artık ertelenemez bir aşkınlık ve yücelmeye doğru yola koyularak, günahı suçsuzluğa arınma deneyimi yaşıyorsun iyice yavaşlatılmış okur-yürüyüşünle. Kavabata, içimizdeki hayvanı yatıştırma yatıştırma, kışkırtıcı erotik biçimleri burnumuza dayıya dayıya bizi kurtarıyor (tüm bunlardan). Günahı sıyrıyor insan teninden ya da bu tenin altındaki (içindeki) boşluğa yaşamı, onun ısrarcı arayışını, evrensel kadın(lık) ideasını koyuyor. Bu kadınlık ideası, bedenini satan ya da kiralayan fahişe üzerinden gerçekleşiyor, onun üzerinde beliriyor ve yükseliyor (diriliş). Bu deneyimi kadın gözünden erkek bedeninde deneyen bir anlatı var mı acaba? Marguerita Duras olabilir mi?

Hayır, gerçekte kadın ideası yok. Kadınlığın özü denebilecek bir şey de yok. Ama Kavabata ve onun yapıtı var. O yapıt orada, o kadını bütün kadın bedenleri üzerinden aramasını sürdürecektir sancılı bir yazı. Kapalı uzamların kapatılmış bedenlerine değil daha çok paylaşılmış bedenlere bakacak, çünkü o bedenler daha çok olanak (imkân) olarak duracak orada.

Kadının yokluğuna odaklı bu öyküler için eril öyküler diyemiyoruz bu nedenle. Eril bir toplumun dişil öyküleri Kavabata öyküleri. Öykü(sü)nün odağında kadın var tüm varlıksızlığı, yani yokluğuyla. Anlam oradan (kadından) gelebilir belki. Dünyanın didişmelerinin bir anlamı yoksa nedeni kadınsızlık, kadının düşmüş, kayıp olmasından, daha başlangıçta yokluğa karışmasından. Erkeğe de düşen en anlamlı iş, bu yitik kadını bulmak, bunun için yola çıkmak ve aramak. Kavabata'nın yalın, alçakgönüllü tezi budur. **İzu'lu Dansöz**'den (1926) sonra yazdığı her şey de bununla ilgili.



*

Esat Nermi çevirisi (Almanca'dan mı?) düzgün bir çeviri. Yıl 1971, 42 yıl sonrasının (2012) ortalama çeviri düzeyinin kat kat üzerinde.

Kiyoto (1962)

Şuiçi Kato'nun **Japon Edebiyatı Tarihi**'nde Kavabata'ya ayrılmış yere göz attığımda (Boğaziçi Üniversitesi, 2012) biraz düşkünlüğüne uğramadım desem yalan olur. Dünya çapında Japon yazını yetkisi olduğu belli Kato'nun yargısı acımasız. Kavabata'yı kişi (karakter) yaratmakta başarısız buluyor ve genelde pek de önemli bulmuyor. Dikkate değer kitabının ilk romanlarından **Karlar Ülkesi** (1934) olduğunu söylüyor. Bunun da nedeni oradaki kadın geysanın Kavabata'nın çizemediği tek canlı karakter oluşu Kato'ya göre. Bu ilginç yargıdan, Kavabata'yı üçüncü dilden okumuş biri de olsam, biraz kuşku duydum açıkçası. Acaba bir uzun anlatıdan (roman) söz ederken kullanacağımız ölçütler ne ve ulusötesi karşılaştırmalı ölçek ne olabilir? Belki Kato'yu (tabii böyle düşünüyorsa) haklı çıkarabilecek şey, 20. yüzyıl Japon çağdaşlaşmasıyla (modernizm) ilintili olarak dönembaşı yazarlarının batıyla gelenek arasında yaptıkları seçim ve bunun yapıta yansımaları olabilir. Doğrusu Kato'nun yapıtının tümünü okuyup temel yaklaşımını görmek isterdim. Japon yazını hakkında ne biliyoruz ki, ne bilebiliriz ki?

Ben dışarıklı, uzak, yabancı bir okur olarak, Nobel ödülünü ayraç içine aldığımda, bir 20.yüzyıl Japon yazarından ne umabilirdim ve neyi bulduğumda benim için anlam taşırdı? Sorum budur. Çevirilerle karşılaştığım şeyin Japon yazını olduğunu elbette düşünmüyorum. Burada kötü okumalarımın yığınsallığına karşın yine de geliştirebildiğimi sandığım okurluk sezgim (belki) yardımcı oluyor bana.

Kavabata'nın bana bir dünyalı okuru olarak verdiği şey, batının uç noktalara taşıyıp kahramanlaştırdığı bireyler hiç olmadı. Onu okumamın bana getireceği şey hakkında yarım yamalak sezgilerimde yanılmadığımı gördüm. Bu, insanların içinde belki iki boyutlu görsel figürler olarak desenlendiği günlük ilişkiler (gündeliğin) epiği olabilirdi. Bu epik geleneksel Japon giysisinde ve dokumasında ortaya çıkan şeydi ya da bir tür yaşam canlılığı (animizm). Bir Japon okurun beklentisi bence batı çağdaşlaşmasından (modernite) ülke yazarından daha da çok etki almış biri olarak

(böyle olduğunu düşünüyorum açıkçası) batılı yazınsal kipler, göstergeler, değerler dizgesiyle ilgili olabilir. Buna bir şey demem ve benimle de çok ilgisi yok. Peki bakışımı bu nedenle doğucu (oryantalist) olarak mı nitelemeliyim? Ki bu konuda tiksintim Said'den aşağı kalmaz. Ama Japonya 20.yüzyıldan böyle çıkabildi, ne diyebiliriz?

Kavabata'nın incelikli bireşimini (sentez) okumam boyunca gözardı edemedim. Onun yapıtı birkaç temel izleğin bağdaştırılmasıyla ilgiliydi. Anne-kadın, gelenek, çağdaş yaşam... Bunların bir araya gelişinden doğan aralıkların iplik iplik dokunmasından başka bir şey değil tüm yazdığı. Bir ipekli kumaş yüzeyine bakar gibi okumalıydı onu. Ben de bu ipeği elime aldım ve parmaklarımın arasında tuttum, okşadım. Başka türlü Kavabata'dan bir şey anlayamazdım.



Kendisi bu yaşam-yazı tasarında istediğini elde etti mi bilmiyorum, elbette Nobel ödülü bir gösterge mi, onu da. **Kiyoto**'yla noktaladığım okumam boyunca bende bu duygu uyandı. Kavabata peşine düştüğü soruyu incelikle biçimledi bence. Çay töreni, ilkyaz, ağaç, bayram, kadın (genç) vb. bu soruya yardım etti. Kato'nun dediği gibi porselen fincanın tinini dile getirdi. Batılı tini doğulu kaba doldurdu. Dünya yazarlığını böyle kotardı kanımca.

*

Kiyoto son romanlarından biri. Bana kalırsa dokumasının artık son ilmiklerini atıyor ve biz biliyoruz ki aynı şeyi amaçlamış tüm yapıtı boyunca. Annesi için kumaş dokumuş. Bir arama, suyun kaynağına yöneliş ama tutkuyla değil, daha çok merak ve sızılı bir özlemle. Kadınlığı hakkında karar verilememiş, dolayısıyla kadınların tümünde aranmış bir anne. Her yaştan kadınların yüzüne bakıp da anne imgesi aramanın nasıl bir yazıyla karşılık bulacağını varın kestirin. Anlara ve o anların yoğun ve anlaşılabilirliklerini yitirmeyecek denli denetim altına alınmış duygularına kesik kesik, utancın üstesinden gelmiş, dinmiş bir yarı bilgelikle tanıklık ederek. Kavabata ya

benim bilmediğim, geçmişte varolan bir tekniği kullanmış ya da kendisi bu tekniği geliştirmiş. Buna kelebek tekniği, uçuşan ve daldan dala konan düşünceler tekniği demiş miydim daha önce? Ama Kavabata'nın yetkin biçimde kullandığı eski bir Japon anlatı (şiir) tekniğinden söz etmiştim. Belki evrenindeki her şeyi tek sesli bir perdeye (sahne) taşıyan (genel anlatıcı sesi ya da tınısı) ama kişilerinin bilincinde dolaşarak kişilerin içlerinde çoksesli tepki kanalları açan Kavabata gerilimi (zembereği) bu yüzden boşaltıyor olsa da (sonuç bir tür mırıltı, tekdüzelik), bunu ve doğacak sonucu kasıtlı oluşturduğunu ileri sürüyorum. O gerçekten sapkın uçlarda (örneğin belli belirsiz kanbağı cinsellik göndermeleri) dolanan ve kolayca yargılanabilecek içeriğini dilinin kasıtlı gerilimsizliğiyle bu biçimde, biçimle dengeleyerek bana yeni gelen bir çözüm üretiyor. Yaşamın ateşsiz, dingin, barışık devrimcisinden ne anlamalıysak aşağı yukarı ona benzer bir şey. Belki de hiçbir yazar gerçek, sahici bir yıkımla, umutsuzlukla algılanabilirliği, uysalca kabul edilebilirliği onun gibi bir araya getirememiştir. Bir çözümden söz ediyorum. Bizim örneğin 100 yıllık yazınımız çözümü içeriğe bağlamış, sanattan ödün vermiştir. Özgün, yerel bir içerik dengeleme (biçimleme) çabasına yeltenmemiş, özgün sanatçı da üretememiştir bu nedenle. Haklılığı, doğruluğu tartışmıyorum burada. O başka... Özgünlüğü biçime, biçeme sığınmakta arayıp içerik kaçınlarına da diyecek sözüm yok pek. Sanatçı bu iki dalga arasında dip ya da doruk deneyimi yaşar ve arafta yer alır, orada kurabileceği (geçici) denge yapısını sağlamlaştırabilir. Dilin, anlatının bir ezgisi, gamı (notasyon) var, olmalı. Bunu birileri dert etmeli. Çarpıcı içerik ya da parlak sunuşlar değil mesele. Bütün bunları söylüyorum çünkü sezgilerim Kavabata'nın bilmem hangi nedenle bu zor işi üstlendiğini ve belli ölçülerde de üstesinden geldiğini söylüyor bana. Elbette burada kanlı canlı et (beden), kılıç keskinliğinde söz, dramatik etkiler (efekt) olamazdı.

Kiyoto anneyi genç kıza (Çieko), daha önce de olduğu gibi yansıtip bu genç kıızı da ikizleyerek Kavabata umutsuzluğunu daha da derinleştirmektedir. Bütün kadınlar tek bir kadın ve anne. Üstelik de Kavabata annesini bulabilmiş değildir ve asla bulamayacaktır. Öyle olsaydı romanı biter, yazamazdı. Bu annenin arkasına Japonya'nın ne kadar dekoru varsa hemen hemen tümünü yerleştirerek sınamasını, yoklayışını sürdürüyor. Bu ya da şu görüntünün, kişinin önündeki anne... Hangisi olabilir?

Kato'ya şunu söyleyebilirdim belki. Kavabata için anne bunca olanaksızken, bu gölgemsilik, solukluk, tinsellik kaçınılmazdı belki de. Onun annesi (arayışını orospuya varıncaya değin sürdürmüş olmasına karşın) biliyoruz ki hiçbir zaman burada olmadı, olamayacak. Öyleyse diğerleri eninde sonunda birer görüntüden ibaret kalacaktır. Kavabata da ölene değin odaksız...

Çünkü Çieko ile Naeko (ikiz kızlar) üstüste örtüşüp birleşemeyecek ve anne bilinmeyenden geri gelmeyecek.

4.Bölüm



Yukio Mişima

(1925-1970)

Sunuş

Mishima okurunu bölen, bölerek çoğaltan bir yazar.

Onda Doğu'nun ardına düşen aradığını bulmak için olağanüstü bir çaba harcamalı. Sonuçta ne bulacağı da kuşkulu... Bana göre Batı (?) dünyasının kaynaklarından beslenen, Batılı bir yazar. Kendi Doğusunu Batılı birikimiyle kavramış, açığa çıkarmıştır.

Kendisinden çıkardığı kendi konusunda ise kasıtlı bir yanıltma içine girdiğini düşünüyorum. Cıva gibi ele avuca gelmezliğe bedenini de (bile) sürmüştür. Oscar Wilde'la karşılaştırmak isterdim.

Sinemanın çocuğu, sinemanın kabına sığmaz çocuğu. Kurgusu ve görsel imgesi dedirtiyor bunu bana.

Yazarın arkasında görüntü yönetmeni var.

Yarattığı kurban mitine kurban kılmaktan başka seçenek bırakmadı kendine.

*Gösterisi (Seppuku) son yapıtıydı. Neye benzediğini kendi göremedi. Dörtlüsü (**Bereket Denizi**) bunun olanaklı olup olmadığıyla ilgiliydi. Ölülüğünden gelip de muhteşem ölümünü bir film gibi izleyebilecek miydi?*

Kendini gördü mü?

Bir Maskenin İtirafları (*Kamen no Kokuhaku*, 1949)



Gerçek adı *Kimitake Hiraoka* olan Mişima okumasına başlarken önce yapıtlarını bir listeleyeyim istedim. Japonca ad, İngilizce ad, İlk yayın yılı, Türkçe çeviri, Türkçe basım yılı sırasıyla Mişima yapıtları aşağıda:

- 假面の告白 (仮面の告白) : Kamen no Kokuhaku, Confessions of a Mask, 1949, (*Bir Maskenin İtirafları*, 1966/2010)
- 愛の渇き: Ai no Kawaki, Thirst for Love, 1950
- 禁色: Kinjiki, Forbidden Colors, 1951-1953
- 真夏の死: Manatsu no Shi, Death in Midsummer and other stories, 1953 (*Yaz Ortasında Ölüm*, 1985)
- 潮騒: Shiosai, The Sound of Waves, 1954, (*Dalgaların Sesi*, 1972)
- 金閣寺 : Kinkaku-ji*, The Temple of the Golden Pavilion, 1956 (*Altın Köşk Tapınağı*, 2017)
- 鹿鳴館 : Rokumeikan, The Rokumeikan, 1956
- 鏡子の家: Kyōko no ie, Kyoko's House, 1959
- 宴のあと: Utage no Ato, After the Banquet, 1960 (*Şölen Sonra*, 1985)
- 黒蜥蜴 : Kuro Tokage, The Black Lizard and Other Plays, 1961
- 憂國 (憂国: Yūkoku, Patriotism, 1961
- 午後の曳航: Gogo no Eikō, The Sailor Who Fell from Grace with the Sea, 1963 (*Denizi Yitiren Denizci*, 1973)
- 絹と明察: Kinu to Meisatsu, Silk and Insight, 1964
- 三熊野詣: Mikumano Mōde, Acts of Worship, 1965
- サド侯爵夫人: Sado Kōshaku Fuji, Madame de Sade, 1965
- 葉隠入門: Hagakure Nyūmon, Way of the Samurai, 1967
- 朱雀家の滅亡: Suzaku-ke no Metsubō, (The Decline and Fall of The Suzaku), 1967
- わが友ヒットラー: Waga Tomo Hittorā, My Friend Hitler and Other Plays, 1968
- 太陽と鉄 (太陽と鉄) : Taiyō to Tetsu, Sun and Steel, 1968
- 癪王のテラス: Raiō no Terasu, The Terrace of The Leper King, 1969
- 豊饒の海 (豊饒の海) : Hōjō no Umi, The Sea of Fertility tetralogy, 1965-1970 (*Bereket Denizi*, 4 cilt)
 1. 春の雪: Haru no Yuki, 1. Spring Snow, 1969 (*1. Bahar Karları*, 1992)
 2. 奔馬: Honba, 2. Runaway Horses, 1969 (*2. Kaçak Atlar*, 1992)
 3. 暁の寺: Akatsuki no Tera, 3. The Temple of Dawn, 1970 (*3. Şafak Tapınağı*, 1994)
 4. 天人五衰: Tennin Gosui, 4. The Decay of the Angel, 1971 (*4. Meleğin Çürüyüşü*, 1994)

Bir Maskenin İtirafları'nın tek çevirisi var: Zeyyat Selimoğlu. İlk 1966 yılında Cem Yayınevi'nce basılan çeviri (sanırım Almanca'dan) Can Yayınları'nda 2010 içinde iki kez basıldı. Sorun şurada ki Can baskıları gözden geçirilmiş ve değiştirilmiş

biraz. Daha mı iyi, yoksa daha mı kötü oldu buna yanıt vermek zor ve tartışılabilir. Selimoğlu kalitçılarının ya da ajansının onayı alınmış olmalı.

Ben aşağıda iki baskıdan giriş tümcelerini karşılaştırma amacıyla alıyorum:

“Doğumum sırasında gördüğüm şeyleri hatırladığımı yıllarca iddia ettim. Ben bunu söyledikçe büyükler önce güler, sonra da acaba onları alaya mı alıyorum diye şaşkın şaşkın duraklayıp, şüphe, hoşnutsuzluk dolu bakışlarla bu soluk, hiç de çocuksu olmayan çocuk yüzüne bakarlardı. Bunu bazan ailemizin çok yakını olmayan konukların önünde de iddia ederdim. Ne var ki her defasında da, beni aptal sanacaklarından korktuğu için olacak, sözlerim büyükannem tarafından sert bir sesle kesilir, dışarı çıkıp oynamam tembih edilirdi.” (Cem, 1966)

*“Doğumum **esnasında gördüklerimi hatırlayabildiğimi** yıllarca iddia ettim. **Bunu söylediğim**de büyükler önce güler, sonra da acaba onları alaya mı alıyorum diye şaşkın şaşkın duraklayıp, şüphe, hoşnutsuzluk dolu bakışlarla bu soluk, hiç de çocuksu olmayan çocuk yüzüne bakarlardı. Bunu bazen ailemizin çok yakını olmayan konukların önünde de iddia ederdim. Ne var ki her defasında, beni aptal sanacaklarından korktuğu için olacak, sözlerim büyükannem tarafından sert bir sesle kesilir, dışarı çıkıp oynamam tembih edilirdi.” (Can, 2010)*

Mişima benim sevebileceğim bir insan değil. Daha önceki dolaylı okumalarımdan ve basına da yansıyan haberlerden onunla ilgili bir kanı oluşturmuştum ve çok olumlu değildi. Ama hep yapılageldiği gibi kulaktan dolma edinilmiş bir önyargıyla yargılayıp kesip atmak da istemedim. Çekici, büyüleyici bir kişiliği olduğu açık... Ülkesinde çok şaşırtıcı olmasa da Avrupalı ekin (kültür) için oldukça ilgi çekebilecek biri ya da belki şöyle söylemeliydim: Avrupa(lı)nın neresinden yakalanabileceğini iyi bilen birinin yazısı Mişima'nınki. Kendini hara-kiri yaparak öldürdüğünde daha 45 yaşındaydı.

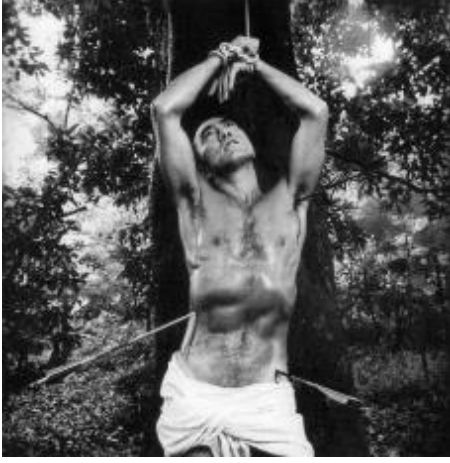
Doğrusu Mişima'nın bunca çekiciliğinin kaynaklarına doğru bir yolculuk benimkisi. Yourcenar onun hakkında oturmuş yazmış. (Çok da beğenmemiştim.) Şimdi sıra Mişima hakkında sorabileceğim soruyu oluşturma ve bu sorunun ardına düşmekte toplu Türkçe okumam boyunca. Şu an yapabileceğimse soruyu yoklamak, ilk adımları atmak.

Roman bar bar bağıyor başta, bu yazarın özgençlik anlatısı, özyaşamöyküsüdür, diye. Şunu ayırabilmeyi marifet sayarım kendimce. Bu bar bar bağırın kendi, birçok yazarın özellikle ilk yapıtları için geçerlidir, buraya değin doğal. Ayrılan yan ise Mişima'nın kendini kasıtlı, amaçlayarak göstermesi (teşhir), bu yazılı gösteri(ş)den duyduğu hazzın gösteri(s/ş)i. Gösterdiğini göstermek, buradaki canalcı noktayı oluşturuyor kanımca. Buna kısaca mit üretmek diyebiliriz, insanın kendisiyle ilgili bir mit üretilip bunu kamusallaştırması. Tarih panayırı bunun sayısız ve kötü örnekleriyle tıkabasa dolu, biliyoruz. En pespaye, düzeysiz yollardan Herostratos ya da Ebu Bevvâl gibi, niteliksiz bir dünya ünlüsü olma peşindekiler bir yana, Mişima can(ını) yakarak, ateşe tutarak, yargıya yıldırımçekerlik yaparcasına, ölümüne bir saltık gösteri çıkarıyor varlığından. Bu son ya da biricik eylem gerektiren bir girişim, hatta takıntı diyebilirim. Ülkesinin gelenekleriyle bir yere değin çakışır onun kendine yönelik törel kıyımı.

İşin içinde başka şeyler, geçmişin yüce savaşçısı, martir (şehit) var. Bana kalırsa yalvaçlık da. Ama vaaz vermekle yetinmeyen, ölümü koşul olan, hem de herkesin önünde suçlanıp çarmıha gerilerek öldürülmek koşulu olan bir yalvaçlık... (İsa ya da Hristiyanlık şehitleri.)

Kitabın adındaki maske sözcüğünün çok şey çağrıştırdığını, içiçe birbirini eleyen birçok katmana işaret ettiğini, bu süzme, eleme işleminden sonra geriye kalanın inandırıcı bir yalınlık, dürüstlük hakikati olduğunu belirtmek zorundayım. Mişima'yı yazar yapan şey, bu elemekten kalan (şey), toplam çizgisinin altındaki. Bu işlem

yazarın yolgöstericiliğinde okurun anlığında (zihin) mı gerçekleşiyor, yoksa yazar ya da okurda mı başlayıp bitiyor? Yanıtlamayı şimdilik erteleyeceğim sorular bunlar.



Maskeye dönersek, Mişima maskenin de maskelendiğini duyumsatıyor ya okuruna aslında demek istediği Tanrılara seza bir oyun içre olduğu, ona boş bulunup da asla inanmamamız gerektiği. Lütfen dikkat, inanmamız değil, inan-ma-ma-mız gerektiği. Onun sanatının (yazısının) görselliğinin püf noktası resime dönüşmek, bir kitap sayfasında elleri kolları bağlı, işkence yapılan, şimdi yaralı, birazdan ölecek olan genç din şehidi görüntüsü vermek. Bu görüntü uğruna bir dizi katmanlı değişmeceye başvuruyor, uçurumun kıyısına basamaklarla yükseltiyor bizi. Örneğin, cinsellik göndermeleri (imâ) oyunun parçası, bir maske(leme) mi? Peki tüm bunların arkasında, yani Hristiyan çilesinin, eril eşcinsel çekimin, vb. daha üstünde Batı uygarlığına (?) özgü bir başka mitolojik (psiko-analiz) çerçeve olabilir mi? Yaklaşan, yaşanan savaşın korkunç ayak seslerinin ve dehşetinin önünde çırılçıplak, zayıf, yapayalnız kalan güçsüz kişi (küçük adam) kendinden yüce bir yazgı çıkarmaz ya da bu güçlü itkiyi içinde duymaz da ne yapar? Bu bir yüceltme (sublimasyon) çözümü. Böyle derin düşüşlerde, parıltılı, kutsal yücelişler beklenir. Taç, kanlı taç geçirilir başa ve herkes için ölecek, herkesi kurtarmak için ölecek kurban olunur. Bu, Batı kültürünün ta içinden gelen ve beslenen Mişima için yeterli, doyurucu bir açıklama olabilir mi peki? Doğrusu ilk romanında bu yargıyı üretmek zor, olanaksız da... Çünkü kendisi de, kendisi ve yazısı hakkında bunu söyleyebilecek, bir yargı verecek durumda değil ve böyle olduğundan, yani boşluktan inanılması güç ama ikna edici bir dürüstlük çıkıyor.

Okur ise, bu dikenli, çileli yoldan epey sersemlemiş çıkıyor, ölümcül yaralar almasa, kafasında kuşkuları tümüyle giderememiş olsa da.

Roman boyunca güçlü, sağlıklı erkeğin şarkısını (ona yakılmış) dinliyoruz dinlemesine. Onun dayanılmaz çekiciliğini tanımlarken öyle içtenlik oktavında sesler, düşünce akımları sergiliyor ki tuzağa düşmemiz an meselesidir kimi anlarda. Ama Mişima okurken, beni okuyanlara önerim öncelikle şu: Lütfen, onun (özellikle) gösterdiği, işaret ettiği yere bakmayın, elinizden gelirse karşı(t) yöne bakın, daha az yanılırsınız ama böyle yaparak ne kadar okur (hele Mişima okuru) olursunuz bilemiyorum. Belki de çoğu kez, bile isteye, hatta neşeyle bir tuzağa yakalanmak, çukurun dibini boylamak iyi gelebilir ya da olabilir.

Yazar anlatıcı çekici erkekle büyülenmiş, dışıl dile başvurur. Oysa kendi imgesini eril bir kurgu içinde görselleştirme çabası içindedir. Savaş, kavga, ölüm arzusu, kahramanlık, kadınları umutlandırıp yüzüstü bırakma, vb. dışavuran

eyleminin kaynaklarını oluşturmaktadır. Bu ikilemin nasıl gergin ve saydam bir anlatıya dönüştüğünü anlamak hiç de zor olmaz. Derdi; bir ten, yazı teni, mavi damarları şişmiş ak ve gergin, genç, pürüzsüz bir tenin, incinebilir, delinebilir bir dokunun dilde üretilmesidir. Teni yırtmak, yaralamak ve kanatmak, aslında tam da bu teni üstüne geçirip bir vahşi, eril saldırının kurbanı olmak, yırtılmak, kanamak, dışı olmak, kurban olmak, işte bu gelgit, yazısının iç gerilimini sağlar. Sözünü ettiğim gelgit bir yüzey, incecik kabuk-zar, dışarıdaki için ayartıcı, erkekleştirici bir teslimiyet anlamına gelir. Okur açısından sorun, yukarıda da değindiğim gibi, duvardan duvara çarpa çurpa, iyice sersemlemiş olarak, nereye (daha erilliğe mi?) sürüklendiğini kestirememesi. Hangi şarkıya kulak vermeli? Hiçbirine mi? Mişima sözkonusu ise, belki de, evet.

Yani şiddet vurgusu, bir görüntü kurgulamanın sahte yordamına dönüşmüştür çoğu kez. Şiddet kendi başına kalmakta, amacını unutmaktadır ya da ondan kopmaktadır. Çünkü artık bilmeliyiz ki şiddeti şiddet temizliyemiyor, silemiyor. Bu aralıktan çıkan yeni bir insan türüdür. Onu sürükleyen güdü, cinsiyet kimliklerini, imlerini belirgin, kızışmış imgeler olarak taşıyor olsa da bunları aşan bir şey, yani deyim yerindeyse tumturak .(Hadi, *retorik*, diyelim.) Somuttan, maddilikten özgür kalmış, içeriksiz bir ses, gümbürtü. Bakalım, sonraki yapıtlarında bu yeni tür (Mişima mutasyonu) varlığını sürdürebilecek mi? Çünkü verdiği izlenimin tersine dayanaksız, kırılgan, kof bir heybet, görkemdir bu. Çok ses çıkarır ama yankılanmaz, kalıcılaşmaz. Mişima güçle, tutkuyla isteyen, arzulayan ama ele geçirdiğini anında değersizleştirip yüzüstü bırakan, terkedene, *meleğin düşüşü*'ne takınaklı, bağlı biri rolünde.

Yazınsal açıdan bence iyi olanla kötü olanı bireşimleyen Mişima özgül bir deneyime davet ediyor okuru. Uygun adım yürüyüşünü bir gösteriye, tören kıtası yürüyüşüne dönüştüren yazar, okurunu bu adımlara uymaya zorluyor. Sanatçının her tür düzeni (disiplin) bozan o son atağını ayraç içine almak koşuluyla böyle yorumluyabiliriz bu ilk yapıtı (belki sonrakileri de). Beni oldukça sıkıntıya sokan şey aşağı yukarı yüz yıllık Japon yazınının nedense köklerini, kaynaklarını Avrupa'ya bağlanması. Bunu şöyle anlayabiliyorum: bir Japon yazarı dünyalı bir yazar olmak istiyorsa başka seçeneği yok. Avrupa yerel bir yazarı elinden tutup flaşların altına alıp da göstermedikçe (Latin Amerika, Arap, Kuzey Afrika yazını, vb.) dünya yazarı olma şansı yoktur. Onun adlandırması küresel sürecin birincil belirleyicisidir.

Ama Mişima ayrıca entelektüel gerekçelerle de (örneğin, Akutagava, Kawabata gibi) Batı'ya bağlanmıştır. Avrupa ekinini çok iyi özümsemiş, oradan beslenmiş biri olduğu her satırından anlaşılıyor. Hristiyan bir Japon olduğunu sanmıyorum ama (Katolik?) Hristiyanlığın birincil sayılabilecek kaynaklarını yapıtına yedirmiş. Neredeyse zemini bu oluşturuyor. Dışılık (cinsel) vurgu her ne kadar çelişiyor görünse de. Benim düşüncem böyle bir çelişmenin sözkonusu olmadığı yönünde. Hristiyanlık (Kilise) tinini çözümlemek bizi ilginç sonuçlara taşıyabilir.

Kitap, çoğu özyaşamöyküsel anlatıda olabileceği gibi içinde birden çok öykü barındırıyor, hatta diyebiliriz ki bir öykünün diğerine gereksinim duymadığı bölümler de var. Kimi ayrıştırılabilir öyküler Mişima'nın anlatısının geleceğine de işaret ediyor sanki. Örneğin, biçim olarak (teknik anlamda) genç roman kahramanının, kitabın sonlarına doğru ilgi duyduğu arkadaşının kızkardeşi olan Sonoko ile ilişkisinin öyküsü, kahraman ben'in karşısına ilk kez dikkate değer bir varlık-kişi çıkartarak, gelecek anlatıların ipucunu veriyor ve **Bir Maskenin İtirafı**'nın ana gövdesinde aslında hayra yormamız gereken bir gedik açıyor. Bu yara yazının, anlatının zaferidir desek erken mi sevinmiş oluruz acaba?

Sevinmek için bir neden daha var. Erkek çırpınıyor, gösterişli, tüylerini kabartıyor, rengârenk ama kadın daha sağlam, daha doğru ve kalıcı. Mişima için bunu söylemek risk almak anlamına gelir mi? Göreceğiz. Şimdilik bu kadar yeter.

Yaz Ortasında Ölüm (*Manatsu no Shi*, 1953)

Beni sarsan gerçekten öyküler mi, Mişima'dan hiç ummayışım mı, dokunaklı estetiği mi? Önce tüm öykülerin bir listesini yapmak istiyorum:

Yaz Ortasında Ölüm
Üç Milyon Yen
Termos Şişeleri
Şiga Tapınağı Rahibi ve Aşkı
Yedi Köprü
Vatanseverlik
Onnagata
İnci
Kundak Bezi

Öncelikle 1949'u (***Bir Maskenin İtirafı***) 1953'e bağlayan çizgiyi çekebilmem gerekiyor ve bu kesintisiz olmayacak kuşkusuz. Geçen kısa sürede güçlü, köklü bir değişimden, başkalaşımdan söz edebilir miyiz?

Sonra öykülerin taşıdıkları etki gücünü anlayabilmem gerek. Üstelik bunu Mişima'yla buluşturmam. Hiç kolay değil. Ayrıca Japon ekinel geleneğini yazarın kavrama ve içselleştirme biçimini (tarz), biçimindeki yankılanmasını eşelemeliyim ama çok yakın (içeriden) tanıklık gerektirecek böyle bir konuda kimse benden ciddi bir şey ummasın. Birkaç soru belki. Görevi (misyon) Mişima'nın kişi olarak üstlenişi de yazısının ipuçlarını taşıyor, bunu herkes anlayabilir. Ama daha derinlerde, böyle bir görevin üstlenilmesinde yalınlıkla görkemin, tımduraklılığın söyleşmesi (diyalog) de önemli.

Ama okuduğum ikinci kitabından anlaşılıyor ki ucu açık bir yazısı var ve beklenmedik manevralarla, çıkış ve inişlerle dolu, engebeli bir arazide, zorlu bir okuma, yürüyüş olacak bu. Bir tek şey sevindirebilir beni. Bu serüven yeter ki Mişima önyargılarımı yıkarak, kırarak ilerlesin. Acaba Dannunzio okuyabilseydim böyle bir serüveni yaşatır mıydı bana?

Yazmıştım, ***Bir Maskenin İtirafı*** söylemsel (retorik) bir dayatmaydı. Varoluşun varlıklaşması sürecinde dile arzuyla tutuklu kılınmış, maddeden (kadın) kurtarılmış (azad edilmiş), az bulunur türden kapı çalış, açış, kırıştı. Yazar-anlatıcı, tüm çılgınlığı, şiddet eğilimi ve bir o denli masumiyeti içinde bir gösterge-beden üretiyordu kendisinden ve roman boyunca bu gösterge tüm görkemi, yaldızı, pırıltıları, üniformaları içerisinde yol alıyordu.

Öykülere gelince, bu göstergelerin ayak izlerini aramak ilk işim olacaktı haliyle. Cesur, hoyrat bir dizi öyküyle beden, öykünün kısa yapısı içerisinde daha kesin çizgileriyle, daha yansıtıcı, daha kusursuz görünüverecekti. Eğer benim çizgem (grafik) tek bilinmeyenli bir fonksiyon olarak ($ax+b=0$) ilerleseydi. Öyle olmadı. Yanıldım, diyebilirim. Daha doğrusu, bu öykülerde beden daha giz(em)li, örtük, dolaylı. Yoksa bedenın arkasındaki üstanlatıcı tutkusu (arzu) usta okur için çok zorlanmadan ayırımsanabilir. **Vatansever**, aslında ***Bir Maskenin İtirafı***'nın uçlara

taşınmış görsel şöleni olarak yorumlanmalı. Sanırım Mişima bu görüntünün ardında geçirdi tüm gençliğini ve onun sözcükleri kullanmasına, tümceler, metinler kurmasına bakıp da yanılmamalı. Yaptığı, ergenlik döneminin o büyük, kutsal imgesini kendi varlığı (bedeni) üzerinden kurmak (tesis etmek). Ben de işte yazısı boyunca, artan bir çizgisel (lineer) fonksiyonla bu imgeyi geliştireceğini düşünüyordum. Eril bedenin tapınç kültürüne dönüştürülmesini de aşan, neredeyse cinsiyetsiz bir inanma biçimiydi. Mişima'nın dünyası; imgeleri zorlayan, simgeye (sembol) ve onun kutsal(lığ)ına abanan, yaşamın gerekçesini adanmış yalvaçlıkla, yarılınsın, deşilsin, çizilsin, kanatılınsın diye ortaya çıkarılan kusursuz bedenin kırımıyla oluş(urul)an bir dünya.

Yaz Ortasında Ölüm bu tezimi belli ölçülerde doğrularken genelde yanıışladı. Beden, kumaşın altında, sözün, izlenimlerin kuşatmasında, tutkuyla bağı gözden kaçırılmış olarak görünüyor, eğer görünüyorsa. Hatta yaşamın birdenbire yerel, yatay duyguları, özellikle kadın üzerinden ve umulmadık biçimde öykünün ana izleğine dönüşüyor. Bir okur yanılsaması da olabilir. Kimi öykülerde, öyle baskın ve *buralı* duygular sözkonusu ki bedeni, güzel ölü bedeni çağrıştıran tüm izler silinmiş, sanki yaşamda Mişima açısından güzel ölüden (beden) daha önemli bir şey olabilirmiş gibi. Çocukları ölen Tomoto Ikuta örneğin. Kadın Mişima'nın yazısına, oldukça kapsamlı, yaşama daha yakın bir figür olarak giriyor işte. Bunu görüyoruz. Ve bizi şaşırtan şey daha düne değin erillik üzerine yapılan vurgu. Yazarın bunu kasıtlı, züppece yaptığı böylece kanıtlanıyor. Sonuçta kadını içeriden ve yerinden, yatay ilişkiler ve ağ içerisinde deneyimlediğini biliyoruz Mişima'nın. Kendindeki dişiyi çoğaltan bu etkinin aşırı ve geleneksel eril yiğit, adanmış, şehitle dengelenmesi, aşılması kaçınılmazdı belki. Ama daha önce söylediğim gibi Mişima'nın sözüne inanmamak gerekiyor onu anlamak için.

Kadının eşsiz yaşam örme becerisini ustalıkla, yetkinlikle veren bu öyküler sözlerimi doğruluyor. **Vatansever**'de bile, hara-kiri yapan genç teğmen Şinji-Takeyama'dan çok, güzel eşi Reiko üzerinedir vurgu, kocasına söz vermiş, arkasından hançerlemiş kendisini. Onun gözü, kafasıyla yaşarız dehşet verici olayı. **İnci** kadınlar arası evrensel ruh halinin eğlenceli öyküsüken, **Kundak Bezi**, okuduğum çok az kitapta gördüğüm biçimde bir kadının ne olduğunu, ne olabileceğini ortaya koymaktaydı: Toşiko yirmi yıl sonra henüz doğmamış çocuğunun başına gelebilecek şey için tüm varlığını cesaretle ortaya atabilir.

Bu bağlantıyı güç bela kurabildikten sonra, öykünün evrensel ve çağcıl (modern) boyutuna şöyle bir değinmek isterim. Kimono da giyseler çağdaş Japon kenti ve çekirdek aile öyküleri bunlar. Kadın ve erkekler Batılı kadınlar gibi davranıyor, tepki veriyor, sorun yaşıyor, çözüm üretiyorlar. Yalnızlık, yenilgi izlekleri, trajedi duygusu (keder, acı, katharsis, günah, suç, inanç, aşk, tutku, vb.) dünya okurunun yadırgamayacağı bağlamlar, bütünlükler içerisinde kurgulanıyor. Mişima ve tüm bir 20.yüzyıl Japon yazını ve sanatçısı yerelle evrensel arasında bu ikilemi yaşadı kanımca. Ama bizdeki gibi (Doğu/Batı) çöküntüye, travmaya yolaçtığını sanmıyorum bu sorgulamanın. Yerel, özgül koşullar ve geçmişin gelişi Japon aydınının çağdaşlaşma (modernleşme) işlevini daha az bölünerek yerine getirmesini sağladı yanılmıyorsa. Dünyanın her yerinde bu öyküler çok yadırganmadan okunabilir. Günümüzün Murakami'si uluslararasılaşmanın büyük pazarlamacısı diyebiliriz, örneğin. Ama Mişima tıpkı cinsiyet gibi, geleneği de keskin çift ağızlı bıçak gibi kullanmakta usta. Yüceltme eğilimiyle geleneği inanç ve uğruna ölümle özdeşleyebilir, aşkı uç sınırlarında mite bağlayabilir (**Şiga Tapınağı Rahibi ve Aşkı**, örneğin.)

Yazarın gerçekten son noktasına değin egemen olduğu Batı (Avrupa) tekniklerine hemen her şeylerini borçlu bu öyküler. Kurgunun ana altlığını, yalın,

gözlemci gerçekçiliğiyle anlatılmış olaylı giriş ve arkasından daha uzunca bölümlerle olayın insanlar üzerinde (özellikle de kadınlar) bıraktığı izler, izlenimlerin gerçekten dantela gibi incelikle işli aktarımı oluşturuyor. Tüm anlatı boyunca da çok güçlü bir görsel imge efekti kullanılıyor. Bu neredeyse öykünün içinden fışkırdığı sıkıştırılmış madde işlevi görüyor. Hani, Mişima'nın ruh halinin, tüm öyküyü bu görsel imgeye harcama gösterisine bağlanabileceği bile söylenebilir ve yanlış olmaz. Bir (ya da birkaç) film yaptığını biliyorum çünkü o bedenin (çarmıhtaki İsa), yazılması değil gösterilmesi gerek. Öyleyse göstermek için yazan biri Mişima. Sinemacı gibi davranan bir yazar ya da yazarak sinema yapan biri.

İlginç olan bedenin şimdi, burada olması için, gerekçelenmesi için parçalanmaktan, yok edilmekten başka seçeneğinin olmaması. Bunun varoluş felsefesiyle bağını, ilintisini varsa kurabilmek isterim. Çünkü bedeni nesneleştirip (yabancılaştırma demiyorum) öne çıkarmanın ve göstermenin aktörel (etik, ahlaki) gerekçesi yok ya da zayıf (yazar özelinde).

Ne yazdım, ne dedim bilmiyorum. Doğrultmaya da kalkmayacağım.

Beni sarsan neydi, sorusu yanıtını buldu mu, bulmadı mı, bunu da bilemiyorum. Şimdi yazacaklarım yalnızca bu kitapla ilgili okuma deneyimimin üçüncü boyutunu oluşturacak. Hangi dilden kestiremiyorum ama yazımı uzatma cesaretini Gökçin Taşkın çevirisinin verdiğini geçmeden belirteyim. Ne olduğunu bilmeden, anlamadan, metinlerde ortaya belki de çıkaramadan estetikten, güzelduyudan söz edeceğim. Sezgisel bilgi olacak bu.

Mişima yine hiç beklemediğim biçimde bana, örneğin Akutagava ya da Kavabata'da pek de yaşantılayamadığım estetik bir haz yaşattı. Bunun yazının biçimiyle (biçimsel içeriğiyle kuşkusuz bir ilgisi olabilir ama bir çeviri metin üzerinde konuşuyoruz ve kaynak dilde metnin biçim, ses özelliklerini yazık ki bilmemiz zor) ilgisi bir yana öykü gövdesinin çatımı, başlangıç ve sonda içeriğin gücünü, dehşetini hafifleten, yatıştırıcı belirsizlik, tüm öykünün asıl ama yazılmamış, yazılmayacak öyküye giriş niteliği taşırcasına duruşu, yalın, şaşırtmayan, düz anlatıcı (yazar) dili, görünüşü, renk imgelerindeki parlaklık, görsel tutku, geleneksel toplum mitlerimizi parçabölük edip ufalaması, kültürün temel, asal insanı silme yeteneği ve evrensel özdeşlik imaları, tinbiliminin (ruhbilimi, psikoloji) Batı dünyasının ayrıcalığı olmadığının ortaya çıkarılması vb., bir dizi özellik estetik okur hazzı dediğim şeyin kaynağı sayılmalı. Tüm öyküsel anlatım (ifade) arkasında tanıma gelmez bir duygunun yer alması, durması ya da belirmesi deneyimli okuru özellikle etkileyebilecek bir şey.

Tinbiliminin musallat edildiği metinlere kuşkulu yaklaşısam da Mişima öykülerinde matematiksel bir müzikalite, tutarlı bir armoni var. Öyle bir içyazı dengesi ki, uçurum üzerinde gerili telde yürüyen usta ipcambazı öykü boyunca en ufak bir yalpalama yapmadan yürüyor gibidir. Olay akışının öne çıktığı anlatılarda bu dengeyi kurmak ve ince teknik hesaplamalar yapmak zor olmasa gerek. Geçmişte bunun anıtsal örnekleri çok. Klasik dediğimiz şey hemen hemen bu (denge). Ama izlenim ve (ussal da olsa) bilinçakışının böyle bir dengeye oturtulması ve kusursuz yapılandırılması (neredeyse) hiç kolay değildir. Düşüncelerin, görünüşün akışı, dalgalanışı nerede başlayacak bitecektir? Ne zaman izlenim(lerin aktarımı) uzatılmamış olacak, bıktırmayacak? Bunu anlatıcı-yazar nasıl hesaplayacak, karar verecektir? İşte bu nedenle Batıdan edindiği tekniği güçlü bir altıncı duyuyla, seziyle olağanüstü bir bireşime taşımış biri Yukio Mişima. Hani çoğu kez doğuştan yetenek deyip geçirtilen şeyin sahibi...

Öyküsünün içsel gücünü, dinamiğini ve sarsıcı etkisini taşıyan altyapının da aşağı yukarı ne olduğunu anlatabilmiş olmayı umuyorum. Bu kısaca, eril kusursuzluk

(beden imgesinde kristalleşen) düşünün, esnek ve patetik kadın(sal)lıkla kesiştiği arayüzle ilgili. Okuduğumuz öykü bu gerili davul yüzeyi, tenle yüzleşme bir tür, arakesite tanıklık.

Diriltlen, uyaran, kışkırtan, olanağın (imkânın) eşiğine getirip bırakan bir metin Mişima'nın. Estetik hazzı(mı)n kaynağında bu var.

Bir de sinema duygusu. O romanı, öyküyü yöneten biri. Bir kitap yönetmeni...

İki ayrı türden (görsel sözcük, tümce) çarpıcı bir bireşim (sentez). Özel bir okurluk deneyimi...

Yaz Ortasında Ölüm (*Manatsu no shi*, 1950)

Türkiye'de yayıncılık anlayışını ele veren bir örneği anlatmak istiyorum burada. **Yaz Ortasında Ölüm** öykü seçkisi aynı yayınevinde 80'lerde, ama bir başka çeviri olarak yayınlandı. Bendeki bu çeviriyi okuyup etkilenince birkaç kişiye armağan etmek istedim ve yayınevinin yeni baskısından birkaç tane aldım, arkadaşlarıma da verdim. Nice sonra anladım ki aynı adla basılmış olsa da iki baskı arasında tek ortak nokta kitaba adını veren öykü: *Yaz Ortasında Ölüm*. Bu öykü dışında diğer öykülerin tümü başka... Çevirmen de başka biri ve kaynak dilden çevirmiş yeni baskıyı. Benim takıldığım nokta ise şu: Yayınevi neden içeriği değişik bu yeni çeviriyi eski çeviri baskının adıyla yayınlamış ki? Kitaba başka bir ad veremez miydi? Böylece Türk okurunu da yanıltmamış olurdu. Yayınevinin eski çeviriyle sorunu varsa ya da kendine göre haklı bir gerekçesi, okuruna saygısını göstermek için yapacağı şey çok yalındı: Yeni çeviriye, ille de aynı adı kullanacaksa, bir açıklama koymak.

İlk, ikinci dilden çeviriyi başarılı bulduğum gibi ikinci yeni çeviriyi de iyi bulduğumu söyleyebilirim.

*

Bu yeni derleme, aslında 50 başlarının ya da öncesinin (savaş ertesinin) öyküleri bunlar, benim için ilginç bir okuma deneyimi oldu. Bir şeyi çok açık biçimde anladım böylelikle. Mişima, iki tinli (ruhlu) biri. İki ayrı ırayı (karakter) taşımış, etkin, baskın olanı öne çıkıp dilini ödünç vermiş yazara. Dilini dediğime bakmayın, aslında biçimini, içeriğini demeliydim. Çünkü belli ki yazarımızda içerik dil ve onun kullanımını belirliyor. İlk roman **Bir Maskenin İtirafı**'ndan gelen, taşınan bir çizgi var ve beni de, tam yazarın amaçladığı biçimde ırkılmıştı. Hoşlanmadığım bir oyundu biçemi. Belki No tiyatrosuna, maskeli, yabancılaştırıcı biçime yatkındı bu ama altına tinbilimi döşenince (yani Avrupa, Batı ekini) işin rengi değişiyordu. Başlangıçlar için kötü bir bireşim gibi gelmişti bana. Japon çağdaşlaşmasıyla bağını kurmak isterdim açıkçası. Belki de *histeriasının* çelişik terazilenmesi için yazıya başvuran Mişima, keferelerinden birine maskeyi, göstereni, diğerine gösterileni koyarak kavranılması zor bir gösterge üretmiş belli ki. Büyük sona (final) adanmış bir yaşamın yaldızı, parıltısıyla içli yalıncat bir sessizliğin dokunaklılığı arasında kolan vuran dili eşanlı biçimlenmelere yansınca okuyanın kafasının karışması doğal. Suçu çevirmene yüklemek en kolay açıklama olurdu. Ama bir süre ve sabırlı okumadan sonra

Kavabata'da deneylediğim bu biçem arayışı ve güçlüğü Mişima'da apayrı bir biçimde yeniden gördüm. Anladım ki yazarda ya da çeviride değildi sorun. İki yazar (Mişima) tını eşanlı olarak yüze çıkabiliyor, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi ölümüne çatışabiliyordu öykülerde ya da anlatılarında yazarın. Bu önemli bir ipucu gibi görünüyor bana. Bir tür nevrotik dışavurum... Okur bu türden bölünmelere (yapıtta yankılanan entelektüel yazar bölünmesi) pek de hazır değildir, hatta okurluk bu anlamda bir egemenlik, erk kurma biçimidir. Yazarı iki kişi olarak görmek en son isteyeceğimiz şeydir çünkü avlanırken iki ayrı açıdan avın avı olur, avlanabiliriz. İşte *Mişima pususu* diyeceğim şey budur. Okuruna tuzak kuran, açan biri... Gösterisi, göz boyama, yanıltma girişimi. Kanıtlamam gereken şey ise terazinin diğer kefesindeki gündelik yalın gerçek anlatısının da bu türden bir göz boyama olup olmadığı... Çünkü Mişima kendisine güvenilmesini istemez, yani elinin tutulmasını... Kendisi bile kendisine güvenmez, o son ana (hara-kiri ya da daha doğrusu ile *seppuku*) bir açıklık, aralık bırakır. Saltık özneye saltık nesnenin bulunduğu o olanaksız anın geçmiş anlatısından, içtenlikli, doğru kurgusundan söz edilemez. Böyle bir anlatı, anlatıldıkça son anı öteler, dışlar, olanaksızlaştırır(dı).

Öyküleri yukarıdaki çözümlememe göre kabaca bölüştürürsem ilk küme öyküleri; ***Sigara (Tabako), Haruko, Sirk, Kanatlar, Havai Fişekler, Asilzade, Üzümlü Ekmek, Yağmur Altında Fıskiye***. İkinci kümedekiler ise; ***Sayfiye Çamları, Bulmaca, Yaz Ortasında Ölüm***.

İlk küme öykülerinde belirgin bir özellik gerilimin kişiler arasındaki güç ilişkilerine dayalı olması ve öyküde bulunsun bulunmasın yazarın odak figür olarak devrede olması. Ben anlatısı da belki bu durumda kaçınılmazdı. Çünkü bir iç hesaplama, bir şey olarak kendini gösterme sözkonusu. Bu gelişim öykülerinde cinselliğin sıradışı belirişlerine de bu nedenle şaşırmıyoruz. Diğer anlatılarda ise dile getirilmesi güç, gündelik bir kayıp duygusu, sıradanın içinde yatan hoyrat yazgının kulak tırmalayan sessizliğini duyar gibi oluyoruz. Bu kimi kez rastlantı ve mizah eşliğiyle gelip buluyor bizi. Doğal bir biçimde...

Keşke diyorum Mişima'nın tüm öyküleri tarih sırası içinde Türkçe'ye çevirilmiş olsaydı. Ama şunu anlıyorum ki benim Mişima okuyuşum, Mişima'yı yazının içinden çekip çıkartmak, kurgulamakla ilgili.

Dalgaların Sesi (*Shiosai*, 潮騒, 1954)

Mişima okuru olmak elektrik yüklenmek, iyonize olmak gibi bir şey. İnsan bir bataryaya dönüşüyor. İçinizde ne varsa ayaklanıyor, dikeliyor. Ajitatif bir yazar (Her ne demekse!) ya da provokatif ya da Türkçesiyle, yani doğrusuyla kışkırtıcı. Bütün bu özelliklerini, üstelik hiç de göstermeyen bu küçük romanı hakkında yazarken söylemek çelişki değil mi?

Dalgaların Sesi geleneksel Japon oyunu (No) anlatısı... Bir balıkçı köyünde iki gencin aşkını anlatan bir roman... Şinci ile Hatsue'nin öyküsü... Küçük sorunlar,

engeller (böylesi durumlarda hep olageldiği gibi) çıkar ama öykünün daha başından anlarız ki dramatik sahnelerle karşılaşmayacağız. Genç sevgililer birbirlerine kavuşacak, aşkın gücü yengiyle çıkacaktır savaştan. Burada Mişima'yı nerede arayıp bulacağımızı sordum elbette kendime, üstelik bu yalın öyküden, gizil tutkum nedeniyle, onca etkilenmişken. Ne var(dı) öyküde?

Şimdi anlıyorum ki bir sporcu, usta (virtüöz) ya da balet disiplini, içdüzeni ve yaptırımlarıydı yalınlığın altına döşeli yay. Öyle gergin ve saydam bir yay(lı yatak) ki bu yazarın amentüsü de orada beliriyor, göze geliyor. Bir tür korporatizm, faşizm ya da yaratıma özgü körinanç sözkonusu. Âşık daha baştan güçlüdür ve engeli aşma, yıkma gücü içrekdir onda, verilidir. Bu nedenle gücünü göstermesi hiç gerekmeyecek, işi yazgıya havale edecektir. Olması gerektiği gibi olacaktır her şey. Bir tür panteizm... İyi de yazar ne yapmış oluyor böyle bir dünyanın ortasında? Neden yazıyor **Dalgaların Sesi**'ni? Kendinde olan, kendinde duran, akan ezgiyi seslendirmeyi, ayrıcalıklı yazgının imleyen, çağıran, paha biçilmez değerde elini imgelemeyi, havayı, iki ucu sonsuz meseli, parlak ışıltılı gökadayı buralılaştırmayı, vb. yi anlatmak için. Bu anlatıda Asyalı ya da Japonyalı olan bir şey var mı? Batının temel izleklerinin kuyruğuna takılmış olmanın rolü ne? Bireysel faşizm ne mene bir şey (Bedenin korporatist örgütlenmesi, bir simgeye dönüştürülmesi ve adak olarak bağışlanması, sunuluşu)?

Peki, bu nasıl bir iç-yazı disiplini ki kılcal gerilimi dille, kurguyla yatıştırabiliyor. Bu küçük romanında Mişima'dan söz edeceksek içerikle biçim arasında bu duyarlı dengeyi ve arkasındaki düzeneği ortaya çıkarabilmeli, serimlemeliyiz. Mişima'nın iki tini, iki elle yazıya koyulmuş; bir el ötekini hizaya sokmuş, iki kat(man)lı bir yalın metin yazılabilmiş. Onun dinamiği belki başından beri de budur. Kendini bile bile geren, ayyuka çıkaran bir saltık bilinç, bedeniyle oyuncak gibi oynuyor. Ortaya öyle bir volkanik güç, enerji çıkıyor ki eğer kendini dışavurma biçimi balıkçı adasında iki gencin sevdası ise, bunun önünde duracak herhangi bir güç ya da engelin çıkması, durması olanaksız.

İşte bu kitabın kanıtladığı... Son tümceler her şeyi anlatmaya yetiyor zaten:

"Hatsue, elini hafifçe üzerinden geçirdiği resmi Shinji'ye geri verdi. Gözleri gururla parlıyordu. Shinji'yi koruyan kuvvetin kendi resmi olduğunu düşündü.

"Aynı anda genç balıkçı da düşünceye daldı. Onun düşündüğü şey başkaydı: O gecenin tehlikesini altetmeyi kendi gücüyle başarmıştı." (178)

Erkeği kadından ayıran şeye ise değinmeyeceğim.

Altın Köşk Tapınağı (金閣寺, Kinkaku-ji, 1956)

45 yaşında seppuku yapan (törenselsel olarak karnını keserek kendini öldüren) Yukio Mişima'nın (1925-1970) Türkçe'ye çevrilmiş tüm kitaplarını okudum. Bunlar Mişima olarak kendisini dünyaya tanıtan önemli kitaplarıydı. Ben gerçi Hemingway'de olduğu gibi öykülerinden yanaysam da romanlarının öyle yabana atılacak şeyler olmadığını, güçle, etkiyle (uzaktan, dolayimli, devimduyumsal, kinestetik etkileri özellikle düşünüyorum) birebir ilgili olduklarını, böyle yapılandırıldıklarını biliyorum. Mişima

yapıtının fiziksel güç ve etkisini her yerde ve her zaman aynı düzeyde geçerli olarak düşleyebilmişti.

İlk romanını (*Bir Maskenin İtirafı*, özgün dilde 1949) 24 yaşında yayımlayan Mişima, 50'lerden sonra arka arkaya yazdı ve yayımladı kitaplarını. 1956 yılında, yani 31 yaşında yazıp yayınladığı romanı ise *Altın Köşk Tapınağı*. Öncesinde ve çağdaşı olan Tanizaki gibi yazarların 'beden' soruşturmalarını daha ilk yapıtıyla aşırılığı gösteri (performans) yapıyormuşçasına zorlayarak ivmeleyen Mişima, arkasından sanırım aldığı tepkilerle de bağlantılı olarak, biraz düzey düşürdü, ikinci, üçüncü *raundda* daha edilgin bir yazı siyaseti izledi, (ki bu taktik bir geri çekilişti), izleklerini eski-yeni, geleneksel-çağcıl, yerel-evrensel, yalın-karmaşık gibi gergin kavram çiftleri üzerinden anlatılaştırdı. Çift akaklı (kanal) genç Mişima arayışları *Altın Köşk Tapınağı*'nda da sürdü.

*

Daha önce Mişima üzerine yazılarımda tıpkı yazarın kendi gibi benim de takılıp döne döne üzerine vurgu yaptığım bir şey vardı. (Gerçi bu yazı, bir bölüm olarak yazarın yapıt zamansırasına uygun biçimde araya girecek, dolayısıyla yazılma zamanına özgü göndermeler okura tuhaf gelebilecektir. Ama bir açıdan bu göndermeler, pekişmiş kanı ve yargıları bir kez daha güçlendiren kanıtlar olarak aynı zamanda toplamın, totalin, sonul bakışın parçaları...) Demek istediğim şu. *Altın Köşk Tapınağı*'ndan daha güzel anlatıları öncesinde, ama daha çok da sonrasında zaten var ve hele büyük dörtlüsü (kuartet) olan son yapıtı, daha doğrusu yaşamına son verdiği gerçek yapıtı *seppuku*'dan bir önceki anıtsal yapıtı (*Bereket Denizi*, 1969-71) Mişima'nın tüm yazınsal (poetik) tezlerini en son sınırlarına taşıyor. Onun tüm çalışmaları son yapıtına (*seppuku*) hazırlık çalışmalarından öte gitmez ve son derece donanımlı, ekinlerarası birikimi yetkin yazar, bedeninden bir imge, bir değişmece (metafor) yaratamadıkça, bir *beden-yapıt* çıkaramadıkça yaptığı hiçbir şey onu doyuramazdı. (Bunu anlamak için bilgisunarda yazar adıyla görüntü araması yapın, göreceksiniz.) Kendisine öyle güçle söz verdi ve yalnızca usunu, anlığını değil bedenini bu söze (vaad) öylesine bağladı ki yaşamak gösterişli biçimde ölmekten, bu gösteriye hazırlanmaktan başka bir anlama gelemezdi ve yazmak ölüme giden yolda (patika) güç toplamaktan başka bir şey değildi.

Erken dönem romanı sayılacak *Altın Köşk Tapınağı* 15-20 yıl öncesinden imlerini gelecek zamanın arkasına, zamanın kristalleşip katılıp kalacağı (bir tür kastrasyon) yere açık göndermelerle dolu. Bakın, geleneğin çağcıl yaşamla kesiştiği varsıl toplumsal yaşam *karmasında* (mozayisinde), romanımızın kahramanı genç insanı önemli sınavların eşiğine sürükleyen, ataklara zorlayan, saltık kötülükle saltık iyilik arasında yalpalatan *gelecekteki görevi* nasıl sözceliyor Mişima: "*Dünyanın bir yerlerinde beni bekleyen, henüz benim kendimin bile bilmediği bir görevim olduğu hissine kapılıyordum.*" (12) Zaman devrilmiş, genç adamın psikopatolojik kavranılışından koparak eskil (arkaik) *tragedyanın* kucağına fırlatılmış olduk bir hamlede. *Tragedyaların* çağı geçmemiş miydi? Hani yazgımızı düşe kalkan yapan bizlerdik? Oysa Mişima romanında, (tanrısal) yazgı genç insanı öngörülmüş yazgısına güçle çağırıyor, karşıkönulamaz bir dehşet duygusuyla. Antik *tragedyadan* Mişima'nın ayrıştığı yerlere odaklanmak Mişima eleştirisinin ilk sorusu olmalı. Dikkat. İzleyen alıntıda 'daha sonra yapacağım eyleme' üzerindeki vurgu benim. "O yazar ve *felsefecilerin adlarını burada vermekten çekiniyorum. Bunların beni etkilediğinin ve daha sonra yapacağım eyleme ilham verdiklerinin farkındayım ancak bu eylemin sadece benim yaratıcılığımdan kaynaklandığına inanmak istiyorum; her şeyin ötesinde bu eyleminin kurumsallaşmış bir felsefe sayesinde gerçekleşebildiği*

düşüncesinden hoşlanmıyorum.” (143) Aynı şey şu alıntıdaki vurgu için de söz konusu: “Çakıyı kabından çıkardım ve bıçak kısmını yaladım. Çelik hemen buğulanırken dilimde önce belirgin bir soğukluk sonra belli belirsiz bir tatlılık hissettim. Tatlılık, ince çeliğin içinden, çeliğin ulaşılması mümkün olmayan özünden dilime yansımıştı. Bu belirgin şekli olan, denizin derinliğindeki demirin parıltısına benzeyen şeyhin tükürüğümlerle birlikte sonsuza dek dilimin ucunda kalacak duru bir tadı vardı. Sonunda tat zayıfladı. **Etimin bir gün bu tatla mest olacağını düşündüm keyifle.** Ölümün göğü açıktı ve bana yaşamın göğüyle aynı görünüyordu. Karanlık düşüncelerden uzaklaştım. Bu dünyada hiç ıstırap yoktu.” (248-9)

Yazgının çağırdığı insan-kışı (Adam diyeceğim, çünkü yazgı adamı çağırmıştır dünya genelinde, çok enderdir kadını çağırdığı Jeanne d’Arc benzeri.) izleği, Mişima’yı ilk kitabından başlayarak (**Bir Maskenin İtirafı**, özgün dilde 1949) huzursuz etmiş, bunun takınaklaşması büyük tarihsel saplantılara odaklanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Altın Köşk Tapınağı gerçekten bir Budist (Zen) Tapınağı ve aşağıda fotoğrafta görünen ise bir tıpkılaması. Çünkü “2 Temmuz 1950 tarihinde, gece saat 02:30 sularında, sonradan akli dengesinin yerinde olmadığı bildirilecek olan Hayaşi Yoken adlı bir rahip tarafından ateşe verilen tapınak, içindeki bütün değerli nesnelerle birlikte yanmıştır. Bu olayın ardından Japonya Eğitim, Kültür, Spor, Bilim ve Teknoloji Bakanlığı ile Kyôto Eyaleti Eğitim İşleri Müdürlüğü yetkilileri bir araya gelerek Kinkaku-ji’nin ‘Milli Hazine’ statüsünün kaldırılmasına ve bu arada yapının yeniden inşasına karar vermişlerdir”. (Vikipedi, Haziran 2018).



Mişima tapınağın yakılmasından 6 yıl sonra tapınağı yakan genç rahip adayını ve yakma öyküsünü romanlaştırma isteği duymuş belli ki ama kendi kişisel sorularının olayda ve romanında birçok boyutuyla yankılandığını biz bugün, yazarın belli başlı yapıtlarını okuduktan sonra anlayabiliyoruz. Hangi delilik (belki de çılgınlık) saltık güzelliği yok edebilirdi? Mişima sorusu öz olarak buydu. Yazar tıpkı romanındaki genç adam gibi *güzellikle* (kavram olarak) dengesiz denebilecek ama özgül yordamlar, algı ve kavrayışlar üzerinden ilişkilendi, bunu biliyoruz. Kendisinden Nietzsche’yi bir *oradaki* (kundakçı), yapılmış, kurgulanmış, salınmış çılgın (deli), en büyük başkaldıran, isyancı, meydan okuyan (Ki Tanrıya, yazgıyadır ve Tanrı’ya, yazgıya meydan okumanın anlamı onların yerine oynamaktır, tanrılaşmak, yazgıyı yönetmektir.), bakışıyla baskın yapan ya da başkalarının bakışıyla suç üstü yakalanan (Kanı dökerken, yok ederken, Tapınağı yakarken, zezeme işerken...) kişiyi, karakteri çıkarmak ve sahnelemek istedi. **Altın Köşk Tapınağı**’nda bunu kanıtlayan birkaç alıntıyı sıralamanın tam yeridir. Yazgının seçtiği kişi: “Karanlık yolda

dosdoğru koştum. Taşlar ayağıma takılmadı, karanlık önümdeki yolu bana serbestçe açtı." (16) Bakışı kilitleyen karanlık nokta: *"Ben hiçbir şey görememiştim. Hatırladığım kadarıyla Uiko, önce korkmuş, sonra karşısındakinin ben olduğumu fark edince ağzıma bakmıştı. Muhtemelen, şafağın alacakaranlığında anlamsız bir şekilde kıpırdayan; sıkıcı, karanlık, küçük deliğe; küçük bir vahşi hayvanın ini kadar kirli, çirkin küçük deliğe, yani benim ağzıma bakıyordu. Ve oradan beni dış dünyaya bağlayacak gücün hiç çıkmayacağından emin olunca, rahatlamıştı."* (18) Büyük suç, kıyamet beklentisi: *"Ben insani duygular konusunda son derece zayıf biriydim. Babamın ölümü de, annemin yoksulluğu da benim iç yaşamımı neredeyse hiç etkilemedi. Ben sadece bir felaketi, büyük bir afeti, insanüstü trajedileri getirerek, insanları ve maddeleri, çirkin ve güzel şeylerin hepsini hiçbir ayırım gözetmeksizin aynı şartlar altında ezip parçalayacak büyük bir göksel kompresör gibi bir şeyi hayal ediyordum. Böyle olunca da, erken bahar göğünün o alışılmadık parlaklığı bana dünyanın üzerini kaplayacak kadar büyük bir baltanın soğuk keskinliğinin ısıltısı gibi görünüyordu. Sadece o baltanın inmesini bekliyordum; insana düşünecek zaman bile bırakmayacak kadar hızlı bir düşüş olacaktı bu."* (55) Tanrısızlığın, tanıksızlığın bir ölümcül bakışa dönüşmesi, eylemin (edim) sonsuzlaşması, her şeyin yapılabilir, suç ve kötülüğün kaçınılmaz olması: *"Ona bunları söylerken yüreğimdeki sevinç arttı ve bu sevinç giderek içimde kök saldı. 'Tanık yok. Şahit yok.' Sevinmişim."* (92) Kötülük yapma, yapabilme bilincinin yaşam sahnesinde sağladığı hazcıl, saltık yer: *"Öyle! Ufacık bir kötülük bile olsa, kötülük yaptığımı dair bu net farkındalık bir anda beni ele geçirdi. Bir nişan gibi göğsüme iştirilmişti sanki."* (93) Güzelliğin ulamsal (kategorik) eksiltimi, hiçlenişi: *"1897 yılında ulusal hazine olarak kabul edilen Altın Tapınak'ı yakmam durumunda bu temiz bir yok ediş, karşı koyulamaz bir yıkım, insanlığın bu dünyada ürettiği güzelliğin hacmini gerçekten indirmek olacaktı."* (204) Ve toplumun anlayışının dışında kalan, ortalamanın kavramayacağı var olma gerekçesi: *"Düşüncelerim için toplumun desteğini istemek gibi bir niyetim de yoktu. Dünya tarafından kolay anlaşılmak için düşüncelerimi bir çerçeveye koyma niyetim de yoktu. Defalarca dediğim gibi, anlaşılamamak, benim var olma nedenimdi."* (195)

Mişima'nın öznesi (anlatıcı beni) göstermecidir (teşhirci). Ama gösterdiği şeyin niteliği, değer yükü artı (pozitif) ya da eksi olabilir (negatif). **Ben**'in anlatması, göstermesi, kendini imlemesi (işaret etmesi) onun çocukluktan başlayarak dünyayla ilişkilenebilmesinin türevidir, bunu anlamakta hiç zorlanmıyoruz. (Bu da yeterince kuşku verici, ayrıca...) **Altın Köşk Tapınağı**'nın **Karamazof Kardeşler**'den (F. M. Dostoyevski, özgün dilde 1880) fırlamış genç anlatıcısı (kahramanı) da kusursuz görüntüsünü hiçleyen bir yarayı, kusuru, boşluğu taşımaktadır. Ama bu kusurundan yararlanacak (!) denli kötü biri olamamıştır henüz. Roman boyunca gelişimi ve eğitimi bu yönde gerçekleşecektir. Suçunun belgisidir kekemeliği. Kekemedir. Damgalıdır. *"İlk sesi düzgün olarak çıkaramıyordum. O ilk ses de sanki benim iç dünyam ile dış dünya arasındaki kapının anahtarı gibi bir şeydi ama bu anahtar hiçbir zaman yuvasında düzgün dönmüyordu (...) Paslıydı anahtarım."* (11) Suçu acaba o kadının oğlu olmak mıdır? Hatta bir kadının oğlu olmak mıdır? Umut edebilen ve babasını gözleri önünde aldatabilen (S.62-3) bir kadının oğlu olmanın kusurlu izi, imi midir kekemeliği? Suçun imiyle damgalı, yaralıdır. *"Annemi çirkin yapan şey umuttu. Rutubetli, kırmızımsı, durmadan kaşıntı yayan, bu dünyadaki hiçbir şeye yenilmeyen, kirli cildine işlemiş sürekli bir kaşıntıya neden olan, çaresi bulunmayan umut."* (209) Bir tür olumsuzlamalar (negasyon) dizisinden biçimleniyor anlatıcı kişimiz. Anneyi kadına, kadını bir çift ak memeye, kadın memesini geneleve, batakhaneyi **Altın Köşk Tapınağı**'na ilintilemek bu noktadan sonra zor değil. Burada Mişima'yla ilgili önemli sorularıma bir çıkma yapacağım, son yapıtı olan *dörtlemesini* de göz önünde tutarak.

Önüne erken yaşlarından başlayarak temel sorusunu *nasıl* koydu? Benim sorum bu. Yani onun yaptığı, Batı'dan (Avrupa'nın çözümleyici, analitik gelenekleri ve ucunda tinbilimi) aparılmış bir avadanlığı birebir anlatıya uyarlamak mı, Zen eytişmesinin (diyalektik) ak kara çember dönüşümlerinde uçlara dek atılıp oralarından başkalaşmış (don değiştirmiş) olarak dönmek mi? Kitabın temel örgelerinden (motif) birinin Zen sorusu olduğunu sırası gelmişken belirteyim: Küçük kedi uzlaşmaz çelişkisi (paradoksu)... Zen'in tarihsel, zamana/uzama yayılan ve yeniden sınanan yanıtı nedir ya da *tek* midir? Zen'in iyiliği (Zerdüştlükte Arapçalaşmış olarak *Hürmüz*) romanda Tsurukava'nın yorumunda yankılanır, kötülüğü (Zerdüş'te karşılığı yine Arapçalaşmış olarak *Ehrimen*) ise kötürüm (yumru ayaklı) Kaşigava'nın yorumunda dışavurur. "*Safkan hayvanların yaşamlarının kırılmalılığı gibi, Tsurukava'nın yaşamı saf içerikten oluştuğundan onun ölümünü önleyecek bir yol da yoktu. Durum böyle olunca da bana lanetlenmişçesine uzun bir yaşam vaadedilmişti.*" (136) (Ayrıca Bkz. Thomas Mann, **Doktor Faustus**, özgün dilde 1947). Genç adamın yaşam eğitimi ise (**Altın Köşk Tapınağı** Batı'nın *gelişim romanı* dediği türde bir romandır, ama bunu Mişima'nın birçok romanı için söyleyebiliriz.) iyiliğin duvarından terslenmelerle kötülükten *daha* kötülüğe doğru yol almakta ama tam da Zen'ce bir çıkışa (çözüm) ulaşmaktadır: "*Diğer cebimdeki sigaraya dokundu elim. Bir tanesini yakıp içtim. Bir işi yapıp bitirdikten sonra sigara içen erkeklerin yaptığı gibi. Yaşamak istiyordum.*" (270) Tapınağı yakıp kül eden genç din adamı adayı kahramanımız sonra canına kıymak üzere yanında getirdiği ağı (arsenik) şişesi ve bıçağını göle fırlatır. Zen, düşümün böyle kolay çözülmesine, onun orada, o anda ölmesine izin vermezdi çünkü. Büyük kundakçının ölümle dirim arasında hiçleşecek, ölüm ve dirim duygusunu yitirecek kerte esrimesi, kendi ve *yok (hiç, olmayan)-kendi* olması gerekirdi önce. Mişima gibi ve denli yaşamak diyebiliriz buna. Elbette yanlıştır bu. Zen'in yanlışıdır, Zen içi tüm yorum ve karşı-yorumun yanlışıdır söz ediyoruz. Tam, budur (Zen).

Anne-kadın ve sevgili-kadın (Meryem ve Mecdelli Meyrem) miti, Mişima açısından yatsıma konusu olsa da, aynı zamanda belirleyici izleklerdir. Erkeği anladığı türde bir erkek olarak kurabilmek için kadını (kutsal, aylalanmış) yıkmak gerektiği saplantısı yine yalnızca Freud tezleriyle açıklanamayacak bir anlatı ögesidir yazarımızda ve daha önce bir yerde belirttiğim gibi özgün olduğunca yapay bir davranış dikkatimizi özellikle çekiyor ve yoruyor bu yoğun dikkat biz Mişima okurlarını. Bir açıklamaya yaslandığı, kurgusunu bir kuramdan topladığı izlenimini bunca güçle verdikten sonra (Batı ekinini, algısını doyurduktan sonra diyeceğim) derin imler, göndermelerle sahnedeki abartıyla sunulmuş bir oyun iması okur anlığında (zihin) sakatlanıyor. Bana göre kendi *dramasını* yapay biçimlerde derinleştiren yazarın, yanı sıra çelişkisini de derinleştirdiği anlamına geliyor bu. Sinirceli duyarlılığı uçlarda, saltık taşkınlık (öldürüm eylemi) ve saltık dinginlik (ölülük) arasında, bir uçurumdan ötekine seyiriyor tüm yapıtı boyunca. Onun bize gösterdiği yere, nedene, açıklamaya bakmamamızın bir *Mişima Okuma Yöntembilimi* başlığı altında Mişima karşı-okuma uygulayım örneği olarak geliştirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Onu okuyan gösterdiğine, ısrarla gösterdiğine değil, umursamaz, önemsemez bir davranıyla göstermediği şeye odaklanıp yoğunlaşsa iyi olacaktır. Yoğunlaşılacak yerde neyle karşılaşacağımız konusunda ne konuşmak, ne de yazmak isterim. Görkemle (heybet) kofluk arasında uzaklığı imlemekle yetineceğim şu an. Şiirsel anlatım (ifade) hem etkili, hem özerkleşen bağımsız adalar olarak metnin içine serpiştirilir Mişima anlatılarında hep olageldiği gibi. İsterse o, dilden şiiri çıkarır, dili sahiden uçurabilir. Bunun kanıtıdır şiirsel betimlemeleri. "*Uiko'nun yüzünde, şafağın alacakaranlığında su gibi parlayan, ağzıma dikilmiş gözlerinin...*" (19) Ve: "*Derken inanılmaz bir şey oldu. Hâlâ dimdik oturur halde, kadın beklenmedik bir şekilde*

kimonosunun yakasını gevşetti. Sıkı kuşağından kurtardığı ipeğin hışırtısını duymuştum neredeyse. Beyaz memeleri çıktı ortaya. Nefesimi tuttum. Kadın dolgun, beyaz memelerinden birini eline alıp öne çıkardı.” (60)

Şimdi biraz Mişima’da *Kadın*, *Güzellik* kavramı ve *Zen* üzerinde duracak, yazımı kapatacağım.

Kadın Mişima’nın bir tür *yokluğa çağrı (davet) göstereni* ve üstelik beden kavrayışı için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Kadın, insanın (= adam, erkek) yitim (kayıp, yokluk) öyküsüdür. Özne yıkıcısı, özsüz kabuk, içeriksiz dış, salt(ık) görüntüdür. *Altın Köşk Tapınağı* da tam budur, bir kadın, Uiko’dur. “*Kadınlarla aramda, yaşamla aramda değişmez bir şekilde Altın Tapınak belirliyordu. Böyle olunca tutmaya çalıştığım şey elim titreyince hemen küle dönüyor, sonrasında da çöl haline geliyordu.*” (166) Genç adam ilk gördüğünde düşkırıklığı yaşadığı bu tapınağı takınaklaştırmakta gecikmez. Onun (kadın ve tapınak) güzelliği orada, erişilmezliği içinde, saltık yüzeyden ibaret bir imlemdir ve varlığı buradaki bana, algıma ilgisizdir. Kadının ve tapınağın erişilmezlik içre öyle bir dokunulmazlığı, duruşu vardır ki bundan çıkarılabilecek ilk eril (özel) sonuç, *yok olursa var olabilirim*’dir ancak. *Onunla, yanındayken her an daha hiçim.* Mişima’da kadın ‘nahoş’ bir imgedir: “*Oda kararmıştı bile. Ağzını kulağıma fazla yaklaştırdığından, bu ‘sevgi dolu’ annenin ter kokusu üstüme sinmişti. O zaman annemin güldüğü zamanları hatırladım. Bana meme veriş, güneşten yanmış memelerinin hatırası, bu görüntüler beynimde nahoş bir şekilde dönüp dolaşıyordu.*” (68) Onun yükselen, *ideaya* yol alan ulamsal (kategorik) güzelliği karşısında kendime (bedenime, öznelliğime) ilişkin kavrayışım aşağılanma, yoksanma, düşme, tükeniştir. Öyle bir savrulmadır ki bu biricik çıkışı saltık yatsıma, kalkışma, kundaklama, yok sayma, yakmadır. Güzellik oradaysa benim bulunduğum, doldurduğum yerde olanaksızdır ve geçirgen esinlenim yalnızca imge oyunudur, yanıltı, aldatma ve aldanmadır. Ama kundaklama girişiminden, yani sonul ve kesin eylemden (*seppuku*) önce yapılacak bir ön-eylem daha vardır, buna hazırlık töreni (*rituel*) demekte bir sakınca yoktur. O da gözetleme (röntgencilik), bakış altına alma, bakışla kapma, erişilmeze suçüstü. Mişima’nın temel örgelerinden (motif), hatta izleklerinden biridir bu baskınla yakala(n)ma. El/özezer (sado-mazo) eytişmesinin sınırlarda deneyiminden başka şey değildir bu. Ama bu gözetlemeyi bir ara eylem, basamak olarak görmek doğru mu tartışılabilir. Kundakçının hep yeniden girişimlerinden biri olarak anlaşılabilir bu. Yakmak için suçluya baskın yapmak, suçun doruğunda yakalamak, dondurmak ve...arkası elbette bir *Zen* öyküsüdür. Çünkü bir şeyin yerine bir şey geçer, suçüstü eşanlı suçaltıdır. “*Şöyle ki ben çift olmuştum ve diğer ben hareketlerimi önceden taklit ediyordu, böylece bana açıkça zamanı gelip de tapınağı yakma planımı gerçekleştirdiğimde göremeyeceğim kendimi gösteriyordu*” (212) Yakalamak yakalanmaktır. Mişima’nın sorunu da eytişimi (diyalektik) sınır çatışmalarında, uçbeyliklerde kavramaktan başka bir şey değil. Bu nedenle büyük depreme ya da kıyamete (felaket) odaklı, acı ve hazla dehşet anı beklentili yapıt kaçınılmazca doğar elinden. Béla Tarr’a göre kıyameti nasıl anladığı ilgi çekici bir soru olarak ayrıştırılabilir ama doğru soru Bela Tarr’ın kıyametinin Mişima’nınkine borcunun ne olduğudur. Öte yandan, Tarr’ın dehşet anı sessiz ve sessizdir.

Mişima’daki güzelduyusal (estetik) bir kavram olarak yukarıda *güzellik* tartışmalarına yer yer değindik. Romanının kurgusunu zorlayacak kerte tartışmaya alır konuyu. Ama hoşlansa da derdi, güzelliği güzelduyu felsefesi yapmak ya da buna yanlanmak değildir. Bu konuyla ilgili olarak sınır deneyimi peşindedir yine. (*Querr* kavramına gönderme yapabiliriz belki.) Acıyan bedenden güzelduyusal bir imge çıkartma çabasında Mişima, bir yandan kendi imgelemine, öte yandan dışarıdakilerin algısına yönelir. “*Yaşamımda karşıma çıkan ilk gerçek problemin *güzellik kavramı**

olduğunu söylersem abartmış olmam(...) Benim bilmediğim bir yerde, hali hazırda güzel bir şeyin var olduğu düşüncesi karşısında tedirginlik ve rahatsızlık hissetmeden duramıyordum. Eğer güzellik gerçekten orada yer alıyorsa ben denilen varlık güzellikten mahrum bırakılmıştı.” (28) Alıntı bize bir şaşmadan (paralaks) söz ediyor ve şaşma, uzlaşmaz çelişme olarak (paradoks) beliriyor. Güzellik biriciklik, teklik ile ilgili ise (eşsizlik) o zaman önümüze bir yerleşim (topografi) sorunu çıkıyor ve o biriciğin, bilincin (Ben) neresinde yerleşik olduğu sorusu olanaksız soru olarak gündemi(mizi) dağıtıyor. Güzelin yerini nasıl tanımlayacak, sınırını nereden geçireceğiz? Herkesin uzlaştığı ve dışarıdan gelen güzellik, benimle nasıl buluşacak, tümleşecek ve ben güzelin içkin parçası nasıl olacağım? Eğer tümleşme gerçekleşirse algımın dışına çıkan, kurgumun (bilinç) sürecine dönüşen güzelden kuşkulanamayı nasıl başarabilirim? Cogito’yu şöyle bozabiliriz: Düşünüyorum, öyleyse güzel (şey) yok. Zaten bir an için çelişkinin ötesine sıçradığımızı düşünelim, sorun daha derinleşerek sürecek, yakamıza daha sert asılacaktır: Nasıl katlanırım? Benden ayrı, dışımda Güzel’e (Biricik, Tek) nasıl dayanırım? (Yani, kırım kaçınılmazdır.) Bu sanırım Zerdüş’tün (Nietzsche) haklı, yerinde sorusuydu (*Friedrich Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş*, özgün dilde 1891). Mişima’nın tüm yazın anlayışını (poetika) belirleyen sorgulamalardan biridir. Ama güzellik kavrayışını bir yıkım (yok etme, hiçleme, ortadan kaldırma, mahşer, vb.) düşüncesine bağlama, musallat etme, iliştiirme konusunda Nietzsche imgesi çok başkadır, belirtmemiz gerek. Mişima’da daha tarihsel, daha somut yıkım imgesi güzel(liğ)in başladığı ve bittiği yeri, an’ı simgeler. Mişima faşizminden söz ediyoruz. Bir toplumsal uygulamaya (pratik) yakın gibi görünse, savaşı, devrimi, karşı-devrimi içselleştirse de aslında daha kişisel, daha ‘kahraman kişi odaklı’, daha coşumsaldır (romantik). Böyle olunca *Altın Köşk Tapınağı* güzelliğin olanaksız kaynağının kudurtan ve dışarıdan belirtisi olarak kundaklama konusu olacaktır kaçınılmazca. Aslında bu düşünce izleksel olarak dışı olan her şeyin kundaklanmasına değin uzatılmalı. Mişima’nın eşeysiz üreme yanlısı olması beklenir. Anlatıcının önüne çıkan bir kadınla ilgili düşüncelerine bakalım: “Güzelliğin kısırlık ve cinsellikle ilgisiz özellikleri vardı onda; memesi gözümün önünde olmasına karşın giderek kendisini kendi özü içine kapattı. Gülün, kendini gülün özü dediğimiz şeyin içine kapatması gibi.” (161) Bu da *Altın Tapınak*’ı yorumlayışı: “Çünkü Altın Tapınak’ın kendisi zarif bir şekilde tasarlanmış ve inşa edilmiş yokluğun kendisinden başka bir şey değildi. Onun gibi, gözümün önündeki bu memenin de dış kısmı ışıltıyla parlayan et olsa da içi karanlıktı. Bu karanlığın özü yine aynı ağır, şatafatlı karanlıktı.” (161) Bütün bu çetrefil kavrayışlarının bizi Lacan’a taşıyıp taşıyamayacağı ayrı değerlendirilmesi gereken bir konu. Ama Mişima’nın tartışmasının yabana atılır yanı yoktur ve Lacan’ı eğer okumuşsa (?), ‘Kadın yoktur’, ‘Aslında cinsellik de yoktur’ savsözlerini çok ciddiye aldığı söylenebilir. Yani irkilten Mişima söylemi (retorik) kolayca geçirilecek bir söylem değildir (demek istiyorum).

Tüm bunların kaynağında yazarın ‘kimlik’, ‘benlik’, ‘varlık’ sorgulamasının yattığını anlamamız gerek. Varlıkla (ontoloji) özne (süje, tarih) nasıl bir araya gelir, bireşimlenir? Bu sorunun gerçekte yanıtsız yanıtı Mişima’da ‘teatral bir seçmecilik, eklektizm’dir. Onun çözümü, Makedonyalı Büyük İskender’in Gordiom çözümüdür. Baudelaire’si bir uykusuzluk kaçınılmazdır. Mişima uykusunu seppuku’ya dek yitirmiştir, *Altın Tapınak* da. Kendinde, saltık güzelliği huzursuz, uykusuz güzelliştir: “Öyle ya, diğer tapınaklar gece sessizce uyurken, Altın Tapınak’ın uyuduğunu hiç görmemiştim. İçinde insanların bulunmadığı bu yapı uykuyu unutmayı başarmıştı. Orada yaşayan karanlık, insanlara özgü kurallardan bütünüyle arınmış haldeydi” (163) Hiçlik huzursuzluktu, kaygıydı ve “Sonra alametler alametlere bağlanıyor, birer birer orada var olmayan güzellik alameti, diğer bir deyişle Altın Tapınak’ın özünü

oluşturuyordu. Böylesi bir alamet, hiçliğin işaretiydi. Hiçlikti bu güzelliğin yapısını oluşturan.” (263)

Böyle uçlarda seyreden huzursuzluğun Musa, İsa, Muhammed silsilesine bağlanması, Rinsayroku’da (Zen) dışavurması türümüzün ağzı ve elleri kanlı da olsa huzur içerisinde uyumasını anlamamızı sağlar mı? “İlk cümle böyleydi. Rinsayroku’daki bölümdeki o çok bilinen paragraftı. Cümleler sonra art arda geldi./ ‘Buda’yla karşılaştığında Buda’yı öldür, atanla karşılaştığında atanı öldür, Buda’nın müridiyle karşılaştığında müridi öldür. Anne ve babanla karşılaştığında anne ve babanı öldür. Bir akrabanla karşılaştığında akrabanı öldür. İşte ancak o zaman kurtuluşa erersin!” (266) Ya babayı oğulları değil de kendisi öldürürse? Baba canına kıyarsa?..

Yıldız

Yukio Mişima’nın 1961’de yayımladığı uzun öyküsü **Yıldız**’ı okudum. Öykü boyunca dilinde Batı tekniğini gerilim (*thriller*) yaratma konusunda başarıyla kullanan Mişima özgünlüğüne bir kez daha tanıklık ettiğimi söyleyebilirim. Anlatıda az rastlanır bir izlek öyküyü ayrıca çekici kılıyordu. Sinema dünyasına bir dönem bulaşmış bir yazar olarak Mişima’dan beklenirdi genç bir film oyuncusunun bir filmin çekimi sırasında yaşadıklarını öykülemek. Bir yıldızla dönüşmüş genç oyuncu (Mişima için de *yıldızlık* takınaktı) Yutaka Mizonu’nun ağzından aktarılan öykü her anlamda yardımcısı Kayo Ohta ile ilişki üzerinde yoğunlaşıyor. Kısacık yaşamında derin yabancılaşmasının ayırımında olan Yuta’ şunları geçiriyor usundan: “O an, kendi kandırmacamın özünü öptüğümü hissettim. İşte bu benim hayatımın asıl manası; işte asıl bu sezgi kendi seçtiğim, ait olduğum en uç sezgi, üstelik kimsenin tadına varmadığı bir sezgiydi.” (17) Mişima *kitch*’le, bayağı ile, duygusal (*melodram-atik*) ile bu öyküde aşırı uçlarda (*ekstrem*) salınan bağlantısını hince ve zekice kurmaktan ve tartışmaya açmaktan çekinmiyor (hep yaptığı gibi): “Ahmakça davranışlarla ortaya çıkabilecek akşam kızılığ gibi bayağı bir lirizm... Bütün bunlarla korunan, bütün bu kurallara sadık hikâyelere aşığım ben.” (32) Kendi yazını değil, kendini (tinsel ırasını) ele veren tümceler ise şöyle: “O anda bu manzaradaki olağanüstü mükemmelliğin nedenini anladım. Ölüme giden erkeğin gözüne görünen manzaraydı bu. Hatıralar gibi eksiksiz, hatıralar gibi sefil ve aynı zamanda sessizce çiçekler açan. Ölmeden hemen önce göreceğim şey bu olsa gerek diye, bütün bunları kafamda ben kurguladım; hafızamda canlanan hatıralarla geleceğe yönelik içten hayallerimi birleştirmek istedim. Gerçekten de bunları bir daha göremem diye gözlerimi neon ışıklarıyla doldurdum. O yüzden artık orası film seti değil, kuşku götürmez gerçeklikteki bir manzara, hafızamda birikegelmiş bir manzara.” (34) Fotoğrafına bakarak kendini doyuran (*tatmin eden*) genç kız hayranının mektubunu Kayo okurken, Yıldız’ımızın usundan geçenler ise bize yine bir Mişima saplantısını anımsatıyor fena halde: “Bu kız kimseye görünmüyor. Fotoğrafın içinden bakıp onu ‘izlememin’ imkânı yok. Tam aksine, ateşli gözlerle izlenmekte olan benim!” (45) Tabii genç bir yıldız ölümüne kıvrandıracak yan izlekler eksik değil öyküde: kendi varoluşundan duyulan kuşku, özellikle de bir yıldızın yaşlanması. Öykü de bu izlekle biter. Belki Mişima bir izleğe bağlı yürütseydi öyküsünü daha iyi bir öykü çıkardı. Aslında yazarlığının ana izleğinin ipuçlarını barındıran bir öykü **Yıldız**. Ölmeyi istemekten öte ölmeyi göstermek. Yaşlanmış ve unutulmuş, bir kenara bırakılmış biri olmaktansa genç ve ‘en’...olduğu yerde ölüme çakılmak, sonsuz, anıtsal bir imgeye dönüşmek. Konuyu Mişima

bağlamında uzun uzadıya tartıştım geçmişte. İsteyen bilgisunarda sayfama (www.okumaninsonunaşolculuk.com) bakabilir.

Denizi Yitiren Denizci (午後の曳航, *Gogo no Eiko*, 1963)



Belki de Mişima'dan Türkçe'ye çevrilmiş ilk yapıt. *Seppuku* (Hara-kiri) yapalı daha üç yıl olmuş (1970) İkinci dilden ama başarılı bir çeviri...

Her okuduğum yapıtıyla ve yeniliğiyle beni şaşırtıyor Yukio Mişima. Ama şunu anladım ki Batının tekniklerini, aynı Batıyı etkileyecek biçimlerde ustalıklı ve çoklu seçenekler dizisi içinde sunan, sunmayı da (dünyayı nakavt etme) beceren dikenli, ağulu (zehir zıkkım) bir yazar Mişima. Asla kendini yineleyecek, şimdisiyle yetinecek biri değil. Sonraki her yapıtı öncekilerin bir yadsı(n)ması belki de.



İşte **Denizini Yitiren Denizci**... İki egemen izlekten biri, açık denizle sevgilisi (evlilik) arasında bocalayan bir denizci ve tutku öyküsü... Tanıdık geldi, değil mi? Buna ortalamalar içerisinde batılı bir öykü diyebiliriz. Zaten eğer bilgisunar (internet) dünyasından yanlış bir izlenim edinmediysem, Mişima bu yapıtıyla *Batıyı* yine on ikisinden vurmuş. Ünlü oyuncularla filimleri yapılmış, belki de opera ya da tiyatro uyarlaması söz konusu romanın. Japon tininin böyle bir kurgu (entrika) içerisinde tepkilerini yaman merak edebilecek olan Batı ekini, romanda (ya da onun uyarlamalarında) aradığını buldu mu bilemiyorum. Yorumlar yapıtı iyice *Batılılaştırmış* olabilir. Zaten yüzeyde, gösterilen izlek, yani aşk öyküsü (çocuklu güzel dul Fusako ile ikinci kaptanlık yapan Ryuji'nin tutkulu aşkı) verimli, çekici bir sahnenin güvencesi.

(Söylemiştim.) Buncasının, kanıksadığı bu tür öykülerde, Batılıyı (Neye göre batı?) çarpmaya yetmeyeceğini çok iyi bileceğine inandığım (Batıyı Batılıdan daha iyi bilen cin duyarlı) Mişima ikinci ve tedirgin edici bir alt izleği ustalıkla kurgusuna katıyor ve öyle bir anlatım tekniği kullanıyor ki, okur bulunduğu konumdan tüm roman kişilerine (Fusako, Rjuji, dulun çocuğu Noboru) dengeli, eşitlikçi ama değişken uzaklıklarla erişiyor, böylece bir tür kendi açısından çoklu okuma, özdeşleşme gerçekleştiriyor. Çokseslilik değilse bile, özellikle aralık ya da uzaklıkla oluşturulmuş dizimsel yapı armoni etkisi yaratıyor. Kişilerin tınlamaları yazarın sesinin etkisinde aynılaşırsa da, her kişi kendi içinde değişik perdelerde ses çıkarıyor, yazar anlatıcı bunları kişileriyle arasındaki aralığı (mesafe) oynak, değişken kılarak duyulabilir yapıyor. Okur da anlatıcıyla birlikte kişilere yaklaşıp uzaklaşıyor, bazen uzaktan boy çekimi bakarken, bir anda kendini özbilincin, bilinç akışının dalgasına tutulmuş bulabiliyor.

“Ona şaşkın, dürüst gözlerle baktı.

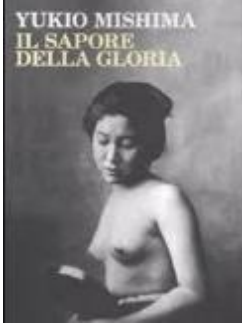
“Yemeğe Yeni Büyük Otele gittiler. Ona sadece teşekkür etmek istiyordum. Çok kibar yemek yiyordu, tıpkı süvariler gibi. Ya yemekten sonraki o uzun yürüyüş. Beni eve kadar götüreceğini söyledi, oysa tepedeki yeni parka gittik ve hemen ayrılmak istemediğim için bir sıraya oturduk. Sonra uzun uzun yürüdük. Hemen hemen her şeyden söz ettik. Kocam öldüğünden bu yana bir erkekle hiç böyle uzun konuşmamıştım...” (36)

Bu anlatım romanı teknik açıdan ilginç kılıyor ve okurda deniz etkisi yaratabiliyor, hatta deniz tutması, bulantı etkisi bile. Çünkü romanın çift kanallı (**Yaz** ve **Kış** başlıklı iki bölümden oluşuyor), iki izlekli akışı (aşk ve ölüm) dalga tepesi ile çukurunu anırtıyor en baştan. İkinci ve çok da çarpıcı, insana Golding’le yarışılıyor duygusu veren izlek, kendi aralarında gizleri olan ve yetişkinler dünyasından nefret eden çok akıllı, büyümüş de küçülmüş bir çocuklar örgütünün (Noboru da üç numaralı üyesi bu ecinni çocuklar çetesinin) kendilerini acımasızlaştırma, çelikleştirme, duygusuzlaştırma, öldürme yeteneği kazanma etkinlikleriyle ilgili... Canlı bir kediye parçalıyor, sonunda denizciyi öldürmeyi tasarlıyorlar. (Büyük olasılıkla da denizini yitiriyor denizci, romanın sonunda. Bunu bilmiyoruz.)



Tabii **Dalgaların Sesi** de bir deniz öyküsüydü ama orada denenen biçim (adadaki balıkçı köyünde doğal bir aşk öyküsü ve yine denizle sevgilisi arasında kalan genç balıkçı) Japon geleneksel sahne ya da halk anlatılarına bağlanmıştı. Saf geleneğin geçmişin içinden süzülmesi ve bir tür Japon atavizmi... Sonuçta anlıyoruz ki Mişima’nın derdi kabuğun altında yarayla ilgili. Onun ardına tutkuyla düştüğü (ve ilginçtir göstere göstere düştüğü) şey, İspartalı savaşçı olmak. Bunun için en korkunç, en acımasız sınavdan geçmek... En kötüye katlanmak, direnmek... Ve büyük olmayan her şeyi, sıradanı, rahatı, uyuşukluğu, evcili, uydumculuğu tiksintiyle, kibirle,

nefretle yadsımak. Seçimin bir yanına denizi koyması boşuna değil bu nedenle. Ama denizi tanıyan birçok dünya yazarı da kişilerini denizle *öteki şey* arasında çarmıha germiştir yanlış anımsamıyorsam. Pierre Loti bile. Ya Conrad'ın huzursuz kişileri?.. Melville?.. Hele bizde 'denizle evlenmek'e varır bu yazının ucu. Kof mu bilmem ama etkili bir anlatıdır (belki de halk anlatısı). Mitolojiktir. Deniz kıskançtır, karadaki sevgiliye bırakmaz yakışıklısını...



Hani Mişima bir yazar gibi değil, bir görüntü yönetmeni ya da sinemacı gibi çatmış diyeceğim bu küçük ama gerçekten önemli romanını. Öyle görsel imgeler betimlemiş ki sözcüklerle, okur için bunların çağrışım gücü gerçekten yüksek. Bu nedenle sözü uzatması hiç gerekmemiş. Tekniği onu romanın ana imgesine de taşımış doğal olarak. Noboru, kendi odasından annesinin yatak odasına açılan bir delikten, annesinin denizciyle sevişmesini gözetliyor (röntgen) ve bunu çete arkadaşlarına gurur duyarak (ikili, çelişkili duygular içerisinde daha çok) aktarıyor. Bir yandan sevişen çiftin yarattığı estetik coşkudan haz alırken (görmekle, üstünlükle, kusursuzlukla büyülenme, imgesel faşizm), öte yandan anneyi bir eş (partner) olarak yitirmenin acısını çekiyor. Mişima tüm tutkulu içeriğine karşın yapıtını büyük yapan biçimsel dengeciliği ile üç karakterin uçlar arasındaki salınımlarını dizeimli bir müzikalite ile okuruna yansıtıyor başarıyla. Fusako, büyüleyici, baştan çıkarıcı güzelliğine karşın, iki erkek karşısında (aslında yazarı da katarsak üç), görünüşte kazansa da, yitirmeye yargılı. Çünkü onun düşlemi; tüm seçkinliği, entelektüel birikimine karşın Mişima'nın varsaydığı kadın-lık alanının sınırlarını aşamıyor, küçük kalıyor, güzel, çekici, sürükleyici ama küçük. Bir ev, evde mutlulukla sınırlı. Nazım'ın **Mavi Gözlü Dev**'ini anımsamamak elde değil. Miniminnacık kadın, ideayı tutuyor, tutsak kılacak, aşağıya çekecek ve gömecek. Oysa bu (erkek) idea ve ona adanmışlık olmazsa yaşam hiçleşecek, anlamını yitirecek. Adanma ise, ölüm, yani kurban demek. Erkek kendini ölüme atacak ve gerçekleştirecek, üstelik gerçekleştiren yalnızca erkek değil üstelik insan olacak. Mişima'nın ve benzerlerinin zurnası buralarda bir yerde zırt diyor. Diyor ya, Mişima'yı hafife alabiliriz anlamına hiç gelmiyor bu. Erkek faşizminin de bir estetiği var, olabilir, en azından biz yanlışlayana dek... Sonul ve baştan çıkarıcı imge şu: Yaşamı avucunun içine almak, kanlı yürek atışını parmaklarının arasında duymak... (Kedi parçalama töreni.)

Kadınsa yol üzerinde konulup balı alınacak çiçek. Ama arının balını aldığı çiçeğe yaşamı boyunca bağlı kaldığı, belleğine yazdığı ve dönüp dönüp anımsadığı,

uğruna diğer çiçeklerden vazgeçtiği söylenebilir mi? Erkeğin de kadınla yolundan alakonulmaması gerekiyor, çünkü...

Belki çiğ ışıktaki alımladığı Batı etkileriyle yarattığı çocuk-canavarlar ve onlar arasındaki konuşmalar yapaylıklarıyla okuru huzursuz edebilir. Eh, bu da Mişima biçimine çok aykırı değil. Sahicilik onun için zaman zaman kullandığı bir araç yalnızca. Öte yandan denizciyle kadın arasındaki aşk öyküsünün birkaç palet vuruşuyla, renkle anlatımı sarsıcı bir sahicilik duygusu yaşıyor okura. Buradan anlıyoruz ki Mişima için tüm anlatım teknikleri araç. Bakacağımız şey bu durumda kullandığı araca egemenlik düzeyi. Doğrusu okur yönetimi konusunda Doğudan Batıdan çok az yazar Mişima başarısını gösterir. Mideniz bulanır (o istemiştir), mutluluk yeliyle tatlı tatlı okşanır bedeniniz (o istemiştir), tiksindir, öfkelenirsiniz (o istemiştir), doruktan, uçurum kıyısından aşağı bakarsınız ve başınız döner (o istemiştir), kadına yüreğinizden bağlanır, arzular, arkasından bir çukur, günah kaynağı (Hristiyanlık'ta olduğu gibi, tabii İslamiyet'te ve Yahudilik'te de...) olarak uzaklaşırsınız (o istemiştir), vb...

"Fusako sigarasını tablaya bastırdı, söndürdü. Bedeninin bütün kuytularında dün gece adam yuvalanmıştı. Fusako, giysilerinin altında etinin sürekliliğini, baldırları ile göğsünün sıcak bir uyum içinde olduğunu algıliyordu: Bu yepyeni bir duyumdur. Ve adamın ter kokusu daha burnundan gitmemişti. Hareket edip etmediklerini sınamak istercesine, çoraplarının içinde ayak parmaklarını oynattı.

"Fusako Ryuji'yi ilk kez iki gün önce görmüştü." (29)

Mişima kendi kaynağını ve yaşama nedenini, yaşam gösterisini Noboru'da (çocuk) imgelemiştir. Roman Noboru'nun dünyayı nasıl gördüğü, görmek istediğiyle ilgilidir. Noboru'nun eğitimi (İspartalı), onun çözümüdür (bireşim) verilen söz. Annenin suçunun (günah), denizcinin teslimiyetinin ötesinde kalan herşeyden derlenip yükseltilmiş, gerçeklikte karşılığı olup olmadığı belirsiz şu çözüm...

Denizci, çocukların onu öldürmek için götürdükleri yere bir kurban uysallığıyla gider. Aslında okur dehşetle ayırmsar. Ryuji, bu yazgıya (ölüme) severek, hüznle ama severek atılmaktadır. Bir bakıma yitirdiği denize imgeleminde kavuşmak için, çünkü yitirdiği denizin boşluğunu doldurabilecek biricik şey, ölümdür. Fusako'ya dönmeyecek, kurbanlığı seçecektir:

"Noboru 'Çayınız, buyrun,' diye arkasından seslendi ve koyu kahverengi plastik bardağı Ryuji'nin yanağının yanından uzattı. Ryuji, dalgın dalgın bardağı aldı. Noboru'nun elinin hafifçe titrediğini gördü. Soğuktan olmalıydı.

"Daldığı düşten ayrılmadan, ılık çayı başına dikti. Çay buruktu. Bilirsiniz, buruk olur tadı yüceliğin." (152)

Soru:

Mişima bir ölü(m)sevici olabilir mi? Yoksa gösteri(si)yle mi işi?

Pascal Quignard, **Butes**'te şöyle diyor: *"Son zevklerden sonra, karınlar doymuş olarak bir kayalıktan aşağı atlanır."* (Kırmızı yayınları, 2010, 34)

Şölenden Sonra (*Utage no ato*, 1960)



Mişima'nın Türkçe'den okuduğum hiçbir kitabı yok ki beni yeniden şaşırtmasın. İlk kez bir yazarı, özellikle biçim açısından sonraki yapıtında yeni, köklü bir deney içerisinde görüyorum. Bir önceki yapıtının içeriğine de, biçimine de gönül indirmemiş, öylesine gururlu. Bunu tam anlayamasam da sezinler gibiyim.

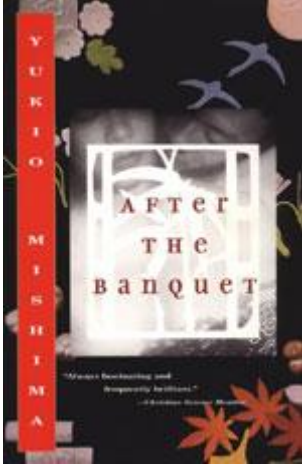
Bir kere Mişima'da şu sorunun yanıtı verilmeli. Bu erkekçil, maşist (ya da maço) adam; kadının bakış açısına bunca başarıyla nasıl yerleşebiliyor? Bir kadının iç dalgaboylarında nasıl titreşebiliyor tümceleri, bölümceleri, bölümleri anlatısının? Biz (erkek) okurlar nasıl trans(seksüel) deneyimi yaşıyor, okur-kadına dönüşebiliyoruz?

Özgün adı ***Utage no ato*** (İng. *After the Banquet*) olan ***Törenden Sonra***'yı İngiliz dilinden ama başarılı bir çeviriden okuyoruz bir kere. Kitabın yeni baskısının yapılması iyi olur.

Tokyo Valiliği seçiminde sol kanadın güçlü adayı olan yaşlı eski büyükelçi, bakan Noguchi ile Tokyo'nun kalburüstü, tutucu kesimlerine hizmet veren geleneksel ama seçkin aşevi Setsugoan'ın sahibesi orta yaşlı ama çok güzel Kazu'nun evlilik ve seçim kampanyaları çevresinde dönen öykü gerçek bir olaydan esinli yanlış anlamadımsa.

Bir seçim kampanyası çevresinde dönen olaylar önemliymiş gibi görünse de aslında bu olayların temel kişilerin ıralarının belirginleşmesi, değişmesi ve izlenebilmesi açısından önemli olduğunu kısa sürede anlıyoruz. Seçim olayı zaten romanın neredeyse ikinci yarısından sonra anlatıya giriyor. Romanın gerekçesi bana göre bir kadın: Kazu. Kazu'nun öyküsünde ise ilginç olan şeyler var. Örneğin, ayıklanmış, kılçıksız, seçkin, neredeyse yüceltilmiş (rokoko), incelikli (zarif) bir dil tutumu, hatta duygusu var. Kazu'nun sırça köşküdür bu. En aşağılara inerek, aşağılanmalara katlanarak tırnaklarıyla söküp aldığı ve saygınlığını onaylaması gerekenlere onaylattığı (tescil) bir yaşamı var. Bu saygınlık aylası, dokunulmazlık ve konforun da güvencesidir. Seçkinler dünyasına yakın, hizmette kusursuzluğu oranında destek alan, o dünyanın bir parçası olarak benimsenen Setsugoan'ın bu güzel sahibesinin yaşı 50'lere dayanmışken son bir dileği vardır. Eğer gerçekleşirse saygınlık konumu (statü) geri dönülmez biçimde perçinlenecektir. Saygın, lekesiz bir

evlilik ve aile mezarlığı listesine girmek... Bunu anlamak için Japon ekini içinde ölüme ilişkin törenselliği (ritüel) bilmek gerek sanırım.



Beni burada ilgilendiren ise bu duyguyu, son bir yaşam isteğini ve bunun incelikli sunumunu Mişima'nın kadın ve dil üzerinden yapması, bununla ilgili yazınsal seçimleri. Bende, daha önce de söylediğim gibi, Mişima'nın; Batı'nın anlatım tekniklerini, en gelişmiş olanlarını bile, bir Batılı yazardan daha iyi bildiği ve yorumlayabildiği yönünde güçlü bir kanı var. Ama sınırlı biçimde izleyebildiğim kadarıyla hemen hemen 150 yıllık Japon Yazını Batıyı çok iyi kavramış, kullanmış bir yazındır. Mişima belki ikinci ya da üçüncü, deneyim kazanmış kuşaktır. Ayrıca taşıdığı Avrupa etkilerini yalnızca yazın gelenekleriyle sınırlamamış, Batı ekininin köklerine değin inmiş, oraların söylemlerinden, mitlerinden, gereçlerinden, düşünme biçimlerinden esinlenmiştir. Son yapıtının (quartet) bir başka dile Japonca'dan değil İngilizce çevirisinden çevrilmesini istemesi çok da şaşırtmadı beni.

Yalın ve çarpıcı görsel imgelere (efekt) dayalı sinema etkileri taşıyan dil okuru sarsacak kerte klasiktir. Neredeyse yansız (ama etkili olmasına çalışılmış) bir aktarım dili söz konusudur. Bu tekniği daha önce de başarıyla kullanan Mişima'nın etkisi çok somut imgelerle çok soyut duygulanımları ilintilendirmesinden kaynaklanıyor. Arı, aryan bir dil ve insan görüsü var. Öyle ki yazının dokusu saydamlaşıyor. Dilin camından baktığımızda arkadaki her şey görünüyor, cesaret ve sakınımsızlık içre. Okur bunlardan etkileniyor. Geleneksel bir biçimle çağdaş bir tanıklık yapıyor ve kurduğu düzenek saydamdır yazarın, tekniğini göremiyoruz. Bu onda yakaladığım en önemli özelliktir diyebilirim.

Öte yandan Kazu'nun geç evliliğe girişi ve ondan çıkışı ilginç. Kadın geleneksel kadınlık konumuyla özgür bireyliği arasında zorlu bir iç savaş veriyor ve aile mezarlığı düşünden bile vazgeçecek cesaretle özgürlüğünden, çalışma yaşamından yana yapıyor seçimini. Mişima, Japonya vb. den söz ettiğimize göre kadın kişilerine karşı gösterdiği özel duyarlığa bir kez daha şapka çıkarma gereği duyuyoruz. Mişima'dan umduğumuz bu değildi ve beklentimizi kırması bence güzel. Belki şundan. Onun dünyası erkekler arası bir dünya. Asıl çatışmasını erkek kadınla değil, öteki erkeklerle yaşıyor ve bu oldukça anlatısal, trajik bir çatışma. Bu aralıkta soluk alan kadınlar,

beklenmedik biçimde kişilikli, sağlam ve özenli çiziliyorlar. Savımı zayıflatan şey ise ilki dışında okuduğum kitaplarının hemen tümünün kadın erkek ilişkileri çevresinde kurgulanması. Ama yazının gösterdiğine değil, göstermediğine de bakmak gerektiği açık.

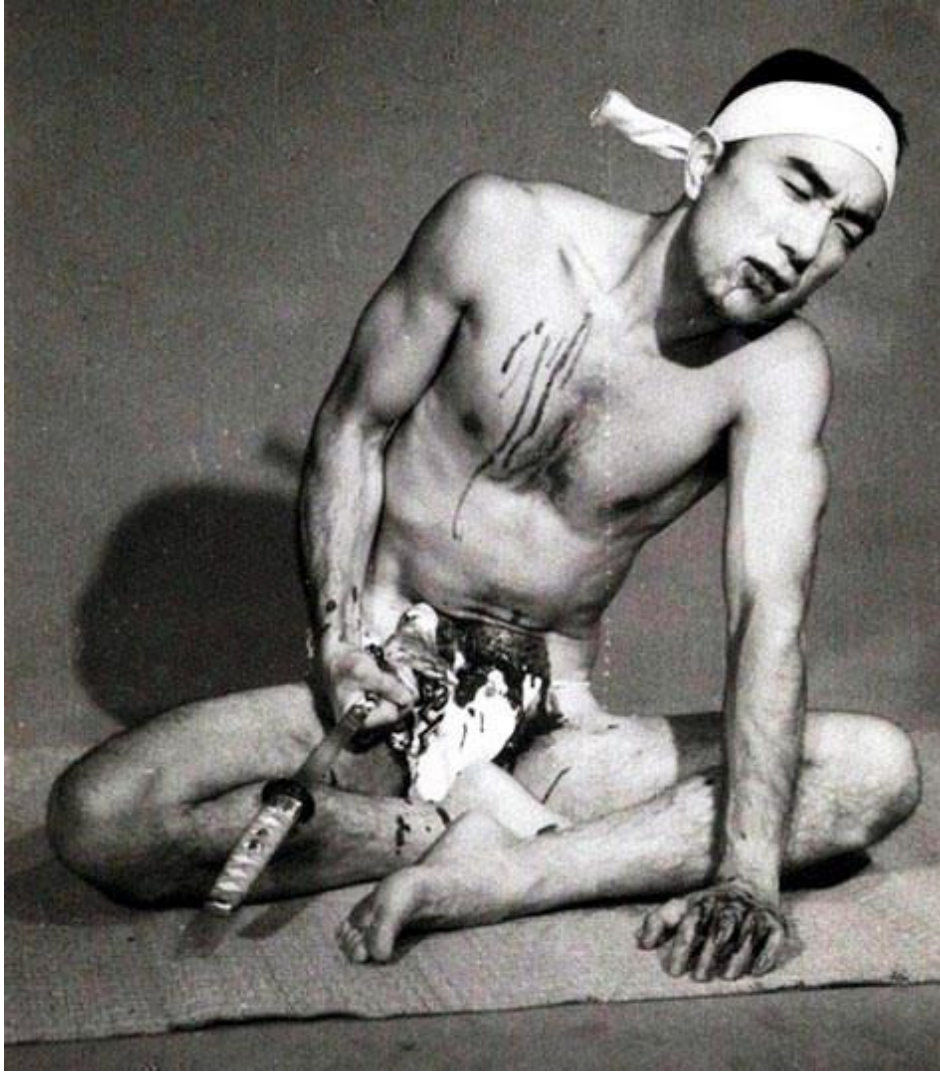
Noguchi (yaşlı koca) radikal düşünceli ama geleneksel erkek rolünde. Kazu'yu dövüyor, yasaklıyor ve karara katmıyor. Kazu tam da böyle basamaklı düzenlenmiş geleneksel bir ilişkiye özlemlili olduğunu sanır ve eski kadın rolünü üstlenmeye çabalarken, yaşamı boyunca çabalayarak neyin sahibi olduğunu anlar: Aile mezarlığı yoktur, ölünce kimse onun için dua etmeyecektir ama özgürdür, seçer ve seçimini taşır. Bahçenin tadını, keyfini çıkarır. Kadının yaşadığı toplumsallaşma çatışmalarının gerçekten önemli, başarılı bir örneği **Törenden Sonra**.

“Her zaman Kazu’nun yüreğine sıcaklık veren bu tanıdık mezar taşı görünümü bugün tuhaf bir şekilde onda hiçbir heyecan uyandırmamıştı. Hayalmeyal bunun kendi mezarı olabileceğini düşünmekle birlikte, mezar taşı gökte uzaklaşıp belirsizleşene kadar hiç huzursuzluk duymadan baktı. Mezar taşı yuvarlandı, çözüldü ve eriyip kayboldu... Çevresindeki parlak akşam bulutları ansızın kül rengine dönüştü.” (176)

Bereket Denizi (Hōjō no Umi. 1969-1971):

1. **Bahar Karları** (I. *Haru no Yuki*, 1969)
2. **Kaçak Atlar** (Hōjō no Umi II. *Honba*, 1969)
3. **Şafak Tapınağı** (Hōjō no Umi III. *Akatsuki no Tera*, 1970)
4. **Meleğin Çürüyüşü** (Hōjō no Umi IV. *Tennin Gosui*, 1971)

Okumalarım aşırı biriktiği, yazarak yetişemediğim için Mişima’nın bu son yapıtına, okuyalı çok olmasına karşın ancak sıra geldi. Türkçe’de hemen hemen bulunan her şeyini böylece okumuş oldum. **Bereket Denizi**’nin yazarın gözünde özel bir yeri olduğu bilinir. Kalıttır, son sözüdür, büyük eylemin öngününde yapılmış genel bir yaşam yüzleşmesi, hesaplaşmasıdır. Yazar bilerek, isteyerek ayrılacaktır yaşamdan ve yaratısına yazmaktan daha büyük bir şey için son verecektir (25 Kasım 1970) *seppuku* yaparak. Oylumlu romanı **Bereket Denizi** dörtlüsünde, *Olay*’ını (Badiou) ve yaşamının temel araştırmalarını konu yapacaktır. Yani yazacak, geriye bir şey kalmamacasına yazacaktır ve bitirecektir.



Gerçekten de bitirdi. Çünkü Japonca 4. kitabın baskısını görmedi belki ama hazırlamıştı. İngilizce baskısını gördü mü bilmiyorum. Başka dillere Japonca'dan değil İngilizce'den çevrilmesini istemiş, bu isteğine de genelde uyulmuştur. Türkçe'ye Püren Özgören İngilizce aslından diyerek büyük bir başarıyla çevirmiş romanı. 1964'den başlayarak yazdığı romanın son sözcüklerini *seppuku* yaptığı gün tamamladığı söyleniyor, silahsız 100 kişilik ordusuyla hani garnizon basıp eylemi gerçekleştirdiklerinde... Romanı bitirdiğinde öleceğini söylemiş ve '*bereketli denizin kozmik nihilizmle*' sonuçlandığını, artık söyleyebilecek bir şeyi kalmadığını düşünüyormuş...

Kapak tanıtımlarında Japon Yazınının en büyük romanlarında biri olduğu söylenen, dünyada (özellikle Batı'da) yankılandığını düşündüğüm romanın gerçekten de büyük bir roman olup olmadığı konusunda kuşkuvarım olduğunu baştan belirteyim. Bana kalırsa Mişima'nın kendi *poetika*sı içinde bile doruk yapıt olduğunu söylemek zor. Bu yargımı kuşkusuz ***Bereket Denizi***'nin önemini kavramış biri olarak söylüyorum. Mişima son sözü olduğunu biliyor olmanın gerilimiyle yaşam konusunda düşünsel sorgulamasını yapma gereği duymuş, dört kitap boyunca romanın ve zamanın taşınmasına aracılık eden kişisi Honda üzerinden, seçilmiş ölümünü (veda)

doğrulama çabası içine girmiştir. Yazılan her sözcük, tümce, bölüm, kitap somut bir yakınlaşma, kısalma anlamına gelmiş, tüm bunları anlamak sıradışı olayları, kişileri, imgeleri kaçınılmaz kılmış, öğreti (Budist *karma*) üzerine derin derin düşünülmüş, araştırmalar sürmüştür. Düşünceyi olayörgüsüyle ilişkilendirme konusunda (özellikle çok uzun tutulmuş anlatısı *Bereket Denizi*'nde) Mişima örgensel (organik) bir tutarlılık sağlamış görünmemektedir. Gelecek *Olayın* büyük baskısı anlatının dokusunu zorlamış, yer yer zedelemiştir. Yoksa ayrıntılara, kurgulara, konuşmalara baktığımızda tanıdığımız Mişima'nın parlak, çarpıcı, şiirli ve görsel imgeleriyle dolu roman onun tüm özelliklerini sergilemektedir. Buna karşın sarkan, doğrultusunu yitiren bu nehir anlatıda romanı aslında başarıyla sürükleyen öğreti (*karma*) evrensel geçerlilik sağlayamamakta, başka ekinlerin okurunu zorlamaktadır. (Nobel Yazın Ödülü alamama nedeni nedir? Güçlü bir aday olabileceğini kestirebiliyorum.) Genelde olduğu gibi gösteriyi öne çıkaran, görünen imgeye bağlanan yazarımız anlatısını bir tutarağa (kapris?) dönüştürmektedir. Mişima okumanın hoşluğu (ve arada bir de boşluğu) tüm bunları aşıyor aslında (benim için de.) Keyifle ve merakla okudum 1350 sayfalık romanı, kasıtlı sayfalarında duralamadan, çok da takılmadan. Hani şöyle yapsa, etkileme yollarına bunca başvurmasa iyi olurdu diyemeyeceğimiz bir yazarla karşı karşıyayız. Çünkü Mişima böyle yazan biri. Saygımız, sevgimiz Mişima'yadır, onunladır.

1912 yılında başlayan, Honda karakteriyle 75'lere değin uzanan, dört tarihsel kesitte, ilişkili dört öyküyle çatılmış roman boyunca Meiji sonrası Japonya'nın 20.yüzyıl tarihine, ama ondan çok Dostoyevski benzeri travmatik düşünsel tartışmalarına tanık oluyoruz. Oluyoruz ama son derece kişisel bir tarihlemedir, hatta tarihleme bile değildir bu. Bireysel (varoluşsal) bir ulusallıktan, kahramanlıktan söz etmek yerinde olacaktır. Mişima, bireyle Japonya'nın ulusal kırılmasını (travma) özdeşleştirmektedir.



İlk kitap ***Bahar Karları***, Kiyoaki'nin öyküsü ve Honda'nın Kiyoaki'nin öyküsüne eşlikçiliğiyle ilgilidir. Yazar bu nehir romanında iki karakterle de kendisini yansıtmaktadır. Her ciltte, yerel (o ciltte özgü) olayörgüsünün öne çıkan ana karakteri

ve tüm ciltlerde eşlikçi Shikeguni Honda. Honda figürü, zamanlar, olaylar ve kişiler arasındaki ilişkiyi, bağı giderek daha bilinçle kurmakta, sürekliliği sağlamakta, usuyla (akıl) ikincil ve edilgin eşlikçiliğini güvenceleyip, eylemekten kurtulmaktadır. Eşlik ettiği parlak ölümcül öykülerle büyülense de o öykülerin gerektirdiği cesareten yoksundur. Hep birinciler (Kiyoaki, vb.) yaşayacak, Honda ise anlayacak, anlamakla yetinecektir. Yapıt (**Bereket Denizi**) Honda'nın kitabıdır. (Mişima=Honda). Öte yandan Honda'nın eli yaşamın, yapmanın, ölümcül atılımın böğründe kalakalır. Parlayıp kayan ve sönen yıldızlar, dirimi taşıyanlar, öyküyü bakıra kazıyanlar, düşünmeyip o an ne gerekiyorsa onu yapanlar, büyük, görkemli şarkıları bedenleriyle yazaduranlar, yapanlardır (Mişima=Kiyoaki.) anlatılmaya değer olanlar ve o yalnızca yapılır, başkalarının işidir anlatmak. Peki, Mişima anlatan mı, yapan mıdır? İkilem iki sonuçla kendini ortaya koyar ama aşılmış mıdır, tartışılır. Bu örnekler, bir yanda **Bereket Denizi**'nin kendidir(=Honda), öte yanda *seppuku* yapan eylemcidir (=Mişima).

Baştan belirtiyim ki Mişima'nın bu ve benzeri insanlık durumlarını anlatmasında sunuş biçiminden pek hoşlanıyor değilim. Keskin karşıtlıklar üzerinden güçlü duyumlara ve çarpıcı imgelere dayalı, yapay ikicilik (düalite) temelli kurnaz (ve elbette zekice) yaklaşımlar nevrotik bir suçlamayı hak etmese de seçkin bir kibiri, işin daha kötüsü arkasında acınası bir boşluğu çağrıştırmakta, okuru eşitlikçi bir şiddetin içine fırlatıp atmaktadır. Mişima okurunu onun askeri, savaşçısı olmaya çağıran biri. Duyguları kışkırtan, savaşa çağıran bir yazar. Ama görünen o ki son çalışmasında çağrısı sönümlenmekte, kendi dayanaklarını tüketmekte, Honda'nın bir yere götürmeyen (yanıltan) araştırmalarıyla itiraf edilmemiş, özeleştiriyeye varmayan bir yere ulaşmaktadır. Sanırım özeleştiriy (otokritik) Japon geleneği içerisinde pek de yer almayan bir tartışma geleneği. Japon insanı yanlışını yaşamını ortadan kaldırarak çözme düşüncesine yatkın görünüyor.

Dört cildi kucaklayan genel izlek, Honda'nın okul arkadaşı Kiyoaki Matsugae'nin, ilk bölümde aşk uğruna yaşamını yitirmesinden sonra, *karma* düşüncesine uygun bir biçimde diğer ciltlerdeki ana kişiler (Isao İnuma, Ying Chan, Tōru Yasunaga) olarak yeniden doğuşu (reenkarnasyon) ve Honda'nın tutkuyla, saplantılı biçimde yeniden canlanan bedenlerde Kiyoaki'nin varlığını bulma çabası... Honda arkadaşına karşı sorumluluk ve suçluluk duygularından, araştırmasının sonucunda kurtulma umudunu hemen hemen yitirir. Özellikle **Şafak Tapınağı**'nda (3. kitap) yazar, uzun uzun *karma* düşüncesini, Honda'nın Hindistan'a bir tür hac yolculuğunda izlenimlerinden yola çıkarak irdeler.

Klasik roman geleneklerine uygun bir açılışla başlıyor roman. "*Derste konu Rus-Japon Savaşına gelince, Kiyoaki Matsugae en yakın arkadaşı Şikeguni Honda'ya savaşa ilişkin neler anımsadığını sordu.*" (5) 18 yaşındaki Kiyoaki'nin öne çıkarıldığı girişte, daha romanın başında 'görev' (misyon) duygusunun esintilerini duyumsarız. Mişima okuru olmak azçok böyle bir şeydir. Abartılı, uçuk ve şiddet dolu bir tezi (kesinlikle) vardır onun. Bu tez canlı (çılgın denebilecek) kişiler, parlak sahnelerle ilerletilir gerçekte. Kiyoaki, Mişima'nın yazgıkurucu yanını simgelemektedir. Dünyanın düzeninin ve yasalarının kurallarıyla soluk alıp veren biri olmayacağı, güzelliğinden,

alımlılığından, sorumsuzluğundan bellidir. Arkadaşı, küçümsediği Honda gözeten, özenli, titiz biridir ama Kiyoaki uçlarda devinen, uçurum kıyılarında gezinen, sıradışı bir gençtir ve yasaların üstündedir. Yarı-Tanrılara özgü bir yazgı taşır gibidir. *Übermensch*'in Japon türevi Mişima'nın poetikasının da kökünü bu imge oluşturmaktadır. Böyle olunca da Mişima okurunu yanardöner tutkulu çerçeveler içinde yanıltarak ilerler. Kofluğunu biliyor olsa da bu görüntülerden (sinematografik) büyülenen Mişima'nın gündelik yaşamı algı biçimi faşizandır. Bir yazgı olağanüstüye (tansıksa), ona tansıklardan örülü yine olağanüstülükler eşlik etmelidir. Yoksa yeryüzüne, insanların arasına düşmüş bir Tanrı gibi zavallılaşır, hatta soytarılaşabilir. İşte yazarımız buna katlanamaz, şiddetle, yanarak ve yakarak karşı çıkar böylesi bir düşüşe. Bu karşı çıkıştan tüm öyküsünü, bireysel yazgısını çıkarır. (Yazgı yapmak ya da yaratmaktan söz ediyorum.) Kiyoaki seçilmişliğinin ya da eşsizliğinin ayrımindadır ve dünyadakilere lütfeder, bağışta bulunur (Ötekilere bağışladığı kendi varlığıdır) ve hiç kimse bu nedenle ondan ayrıca sevinç duymasını, mutlu olmasını da beklememelidir. En yakın arkadaşı Honda'yla gel gitli ilişkisinin sorunu da budur. Aslında bir sorunsaldan söz etmeliyiz. Tüm romanı enine kesen (alt ve üst yatay iki eşik arasında seyreden) Honda bu yazgı karşısında ikilemler içerisindedir. Aşağılık duygusuyla ezilir, hayranlıkla büyülenir, bağlanır ve kopar (nefret eder), aracılık (ulaklık) yapar, hizmetçidir ve bilir ki böyle büyük bir yazgı ancak geçici olabilir, ölümcüldür, kuyruklu yıldız gibidir, buna karşılık sıradan insan yaşamını sürdürür, bir bakıma ölümsüzdür. Ve dünya işte bu sıradanlığa (Honda'ya) tutsaktır. *"Kiyoaki ile Honda yapıları açısından, bir bitkinin çiçeğiyle yaprağı kadar farklıydılar. Gerçek kişiliğini gizlemeyi beceremeyen Kiyoaki toplumun acı verme gücüne karşı savunmasızdı. Cinsel dürtüleri uyanmamıştı, bir mart sağanağının altında bütün gövdesi titreyen, gözleriyle burnu ıslanmış bir köpek yavrusu gibi korunmasız bir halde bir yerlerde uyumaktaydılar. Oysa Honda tehlikenin nerede yattığını çok erken kavramış, ne kadar çekici olursa olsun bütün fırtınalardan sakınmayı seçmişti."* (16) Bunları yazdım, Kiyoaki ilkençliğinde saraydaki törende prensesin eteğinin bir ucunu tutar ve o sahnenin betimi tüm bunları düşünmek için yeter. Olimpos sahnesidir. Kiyoaki kişisel eğitmeni İnuma'ya şöyle der: *"Bugün Prensesein eteğini taşıırken azıcık sendeledim. Ama Prensese yalnızca gülümsedi ve beni bağışladı."* (14) Romanın eksenlerinden biri yukarıda sözünü ettiğim karşıtlık üzerinden çatılmıştır: Kiyoaki ve Honda. Kiyoaki gencecik yaşında ona yakışacağı biçimde ölmesini bilir, Honda ise ölememenin acısını uzun ömrü boyunca boynunda taşır bir boyunduruk gibi. Acı çeker. Honda, Kiyoaki'nin söylediklerini söylemekten korkan biridir.

Bahar Karları adlı ilk cilt sıradışı ve bir tür cinselliiksiz (nötr) Kiyoaki'nin Satoka'ya aşık olmakla cezalandırılmasının öyküsüdür. Aslında konu benlik taşmasıyla ilgilidir, bir kadına tutulmakla değil, tutkuyu Tanrılara yaraşır biçimde yaşamakla... Turgenyev'in **Babalar ve Oğullar**'ını (1862) anımsıyoruz. Kiyoaki onu seven Satoko'nun değil, kadın(lık)ın karşısında bocalar. Seven bir erkek olmayı onur kırıcı, aşağılayıcı bir durum olarak anlamaya yatkındır. Sıradan ilişkilerin dilinden nefret etmekte, bir kadına bağlanmayı küçük görmektedir ama bir yandan da sürüklenir ve öykünün kahramanı olarak kendini algılar. Bu onu hazlandırır (yani

kendisiyle barıştırır.) Mektuplar, araçlar, geleneğin yordamları arasında gelişir olaylar. Özellikle iki arkadaşın canalcı konularda söyleşileri romanın temel tartışmasını hazırlar. Honda 4 cilt boyunca sürükleyeceği arayışlarını Kiyoaki ile gençliğinde yaptığı tartışmalardan başlatır. Aslında tartışmanın kaynağında karşılıklı konuşma (diyalog) değil içkonuşma (Honda'nın iç monoloğu) vardır. Honda uzun ömrü boyunca Kiyoaki karşısında duruşuyla (nasıl durması gerektiğiyle) ilgilidir ve konumu, onun kendiliğinden orada bulunmasına karşı kendi varlığının niçin şimdi, burada oluşunun gerekçesizliğiyle özürlü kalmıştır. Ki toplumda yükselmiş, ileri yaşlarında ülkenin saygın yüksek yargıçlarından ve varislerinden biri olmuştur. Ama Kiyoaki, 18/19 yaşında yaşamını yitirmiş arkadaşı uzun yıllar ötesinden onun yaşamını biçimlemekte, yedmetedir. Kiyoaki'yi ele geçirmek, bu kez yaşam deneyimleriyle onu avucuna almak ve tanımlayarak doğru yere yerleştirebilmek için karma öğretisinin döngüsel ağırlarına girerek Kiyoaki'den yeni Kiyoakiler (İsao, vd.) üretmek, bu kez aldığı dersler, öğrendikleriyle onunla eşitleşmek (hesaplaşmak diye anlayın) istemektedir. Ben bu ileri yaşımın okuru olarak Kiyoaki'lerin bu dünyaya ettiklerinden (içine sızmalarından) hep nefret ettim, geçerken bunu da belirtiyim. Dolayısıyla Honda'nın arayışlarının yanında da olamadım çünkü fazlaca pervaneyi anımsatıyor bana. İlginç olan yukarıda da belirttiğim gibi Mişima'nın içinde her iki karakterin bulunduğu ve o enerjik geriliminin (siyasal önder ve ozan) buradan kaynaklanmış olmasıdır.



Güzel kötülük izleği özellikle Batı ekininin yaygın, etkili izleklerinden biridir. Kökü Faust'tan eskilere de gidiyor olabilir. Çağcıl (modern) yazın ya da sanatta sıkça yeniden ele alınmıştır. Belki Wilde'ın kitabını da (***Dorian Gray'in Portresi***, 1891) böyle anlayabiliriz. Çekici bir konu, somut yaşamda tinsel bir karşılığı olduğunu da kabul etmek gerekir. Ama sanatsal abartı, uçlarda karşıtlık temelli imgelem sahiçiliği zedeleme riskini hep taşır, taşımıştır. Etkili ama yapay yapılar, büyüklükler çıkagelir bu tür karşıtlam temelli kurgulardan. Bunun en iyi örneği de Mişima'dır. Sanat türleri içinde, aslında yazınsal türler içinde de böyle bir kurguya en az yatkın türün roman olduğu kanısındayım. Sözü geçen izlek, türü (roman) olmaması gereken yerlere

taşıyor bence. Romanın sanatsal (yazınsal) işlevini bu bapta (bağlam) yeniden ele almak iyi olabilir. Dönelim Mişima'ya. Sözüünü ettiğim yazarın tını ve hemen eklemeliyim, bedenine ilişkin gerilim ve elektrik akımının yazıda yansımaları; ışık izleri, yırtıcı (fovist) renk çakmaları, yükselen, bazen de haykıran bir dil, tımturaklılık, ne yapılacaksa (şiiirsel betimlemeler, eşsiz görüntüler) tümünün de en iyisini yaparım türünden bir böbürlülük, vb., biçimsel dışavurumlardır ve çoğu izlekler içinde olmak üzere şaşırtıcı biçimde Batı'dan alınmıştır çoğu. Mişima bir Batılı yazardır gözümde, ama ikinci eldendir. Onun yazınsal gücünü, yetkinliğini, eşiküstü yazınsal değerini bilerek söylüyorum ve belki de yanıliyorum. Öykülerine, kimi küçük romanlarına bayılmışım ama genel kanımı tümü de destekliyor aslında. Kiyoaki'nin bir prensle resmi nişanı yapılmış Satoko'yla ilk gizli aşk buluşmasına bakalım: *"Sonunda girişte Tadeşina'nın yarı açık şemsiyesinin altına sığınmış olan Satoko göründü; mor bir kimono giymişti, eşiği geçerken başını eğdi, ellerini göğsünün üzerinde kavuşturdu. Kiyoaki, apansız karşısında buluverdiği bu görkemli güzellik karşısında yüreğinin sıkıştığını hissetti, sanki mor dalgalar halinde kabaran bir bulut kümesi dar kapıdan geçerek yağın içine düşüvermişti."* (1-88) Tabii müthiş bir anlık (zekâ) olan Mişima'nın Kiyoaki ile Sadoko'nun aşk evine giderken bindikleri çekçek içinde yaşadıklarını görüntüleyen sahnenin parlaklıkta Flaubert'in o eşsiz sayfalarıyla (**Madam Bovary**, 1857) ilişkisini kurmak yerinde olurdu. *"(...) dudaklarının birleştiği yerde görünmeyen, dev gibi, kokulu bir yelpaze ağır ağır açılıyormuş gibi bir duyguya kapılmıştı./ O sırada, her ne kadar kendini öpücüğe kaptırmışsa da, ne kadar yakışıklı görüldüğünün farkındaydı. Satoko'nun ve kendisinin güzelliği: Bütün sıkıntıları dağıtan, birlikte su gibi akmalarını, civa gibi kolayca kaynaşmalarını sağlayan şeyin kesinlikle bu ince uyum olduğunu anladı./ Ayırıcı, engelleyici ne varsa hepsi güzelliğe yabancı bir şeyden kaynaklanıyordu. Kiyoaki şimdi mutlak özgürlükte diretmenin ete değil, akla özgü bir hastalık olduğuna inanıyordu."* (1-91) Güzellik faşizminin ipuçlarını bu satırlarda sezinlememek olanaksız. Arabanın üzerini açmak ister Kiyoaki. Lapa lapa kar yağmaktadır. Satoko herkesin görmesinden çekinmiştir. Hiç önemi olmadığını söyler henüz lise öğrencisi olan Kiyoaki: *"Kendi sesindeki kararlılık Kiyoaki'yi şaşırtmıştı. Ansızın anladı. Asıl yapmak istediği şey, dünyaya meydan okumaktı./ Yukarıya baktı; gökyüzü kaynaşan bembeyaz bir öfkeydi sanki. Kar şimdi doğrudan yanaklarını kamçılıyordu. Ağızlarını açsalar, kar taneleri dillerine konardı. Böyle bir fırtınaya gömülmek...cennete gitmekle birdi."* (1-93) Bu alıntılar her şeyi anlatıyor. Geç ve yanlış coğrafyalanmış coşumculuk (romantizm) seçkinci, kendini kurmuş bir soyluluk anlayışıyla ölüseverliğe (daha doğrusu güzelliğin donduğu ve sonsuzlaştığı genç/güzel ölü imgesine) ulaşıyor. Evet, bunun Japon geleneğinde karşılığı var, bu içerikle değil, kölemen bir içeriksizlik ve bağıllık (teba) duygusuyla. Ama Batılı içeriği Doğulu (Japon) kalıba kaydırma konusunda Mişima beceriklidir. Çelişki yok ama etki ikiye, üçe katlanıyor. Ayrıca mesele gerçekten bir imge meselesi, estetik konudur. Rastlantı değil elbette. Seviştikleri yerde Kiyoaki binlerce ölü asker hayaleti imgeler. Savaş, ölüm ve estetik kusursuz biçimde eklemlenirler. Bu tartışmaların yazarı ve okuru tarihle karşı karşıya getirmesine de (aslında Kiyoaki ile Honda) şaşırmamalı. Çünkü Ben'in (Özne) yeri,

rolüdür gençlerin önünde karar verilmesi gereken şey. Tarihi kim yapar? İlk cildin 13.bölümünde iki genç bunu tartışır. Diğer ciltlerde bu tartışmaya göndermeler olacaktır.

Artık herkes Kiyoaki ile Satoko'nun aşkının bir biçimde aracısı olmuştur (nesne, enstrüman): Özel öğretmen İnuma ve onun sevgilisi hizmetçi Mine, Satoko'nun hizmetlisi Tadeşine, sonunda Honda... Odakta bulunan kişi (Kiyoaki) çevresinde bir anafor ya da hortum oluşmuş, herkesi kendisine katmış kaçınılmaz sona doğru sürüklemektedir. Yaşanan kaçınılmaz yazgıdır.

Kiyoaki Satoko'yu elinden kaçırmış ve 'huzura kavuşmuştu'. *"Satoko'yu yitirmişti. Bunu izleyen kızgınlıkları bile bastırmayı öğrenmişti artık. Şimdi duygularını hayran olunacak bir tutumlulukla yönlendirebiliyordu."* (1-165)



İlk yenidendoğuş tartışması da 1. cildin 33. bölümünde yapılıyor. İki genç ve konuk Siyamalı akraba prensler arasında geçiyor konuşma. Honda akılcı bir çizgide karşı çıkıyor. Honda tuzağa iyice yakalanmakta, iki âşık arasında (Kiyoaki ile Satoko) onur kırıcı biçimde arabuluculuk (**The Go-between**, Joseph Losey, 1971) yapmaktadır. Kendini, aslını tümüyle yitirmek üzeredir. Olaylar hızla çözülür. Satoko gebe kalmıştır. Prensle nişanlanmıştır. Evlilik hazırlığı sürmektedir. Gerçek açığa çıkar. Satoko bebeği aldırır ve Geşu Tapınağı'na kapatılır. Kiyoaki onun peşine düşer, her şeyi göze alır. Olay basına sızdırılır. Üstü örtülür. Kiyoaki tapınakta Satoko'ya ulaşamaz. *"Majestelerine ihanet ettik. Ölmekten başka çarem yok."/ Orada dikilmiş dururken bu düşünceye tutundu, çevresini saran hava tütsünün zengin kokusuyla ağırlaşmıştı, sanki her an yere yıkılıverecekmiş gibiydi. İçine bir ürperme yayılmıştı, ama sevinçten mi, yoksa korkudan mı, bilemiyordu."* (1-351) Obitoke'de bir handa, tapınağa girmek için, çabalarken hastalanır, Honda yanına gelir, ne yazık ki Kiyoaki Satoko'yu bir kez daha göremez. *"Yirmi yaşında Kiyoaki Matsugae Tokyo'ya döndükten iki gün sonra ölür."* (1-378)

Yenidendoğuşun ikinci çevriminde (2.cilt: **Kaçak Atlar**) Kiyoaki İsao İnuma olarak döner. Mişima aşağı yukarı seppuku niyetini açığa vurur bu ciltte. Kiyoaki tutkusuna bağlanmış, geleneği, erişilmezliği, Tanrısal buyrultuyu tartışmalı kılmıştır.

Davayı kavramamış, onun bir parçası olamamıştır. Daha doğrusu Kiyoaki için dava öznel bir estetik (güzellik) olarak algılanmıştı. İlk çevrim kendi dalgalanışı içinde boşluğunu yaratmış, ikinci çevrime aralamıştı kapıyı. Honda ilk çevrimin üstlenicisi olarak hem bu yenidendoğum (karma) düşüncesiyle ilgili özeleştirisini yapacak, hem de boşluğu dolduracak yenedengelmış Kiyoaki'yi arayacaktır. 1932 açılışında Honda 32 yaşında, evlidir. Yargıçtır. *“İşte o sıralarda Honda'nın yaşamı böyleydi.”* (2-12) Gelecekte sürpriz beklemiyordu. Gerçekten güvenlikte miydi, diye kendisine sorarken kuşkuluydu. Neredeyse yanmak, yoldan çıkmak üzereydi. Omiwa Tapınağı'nda bir tören çağrısı onu beklenmedik bir şeyin ortasına atar. İnuma'nın oğlu İsao, *kendo* yarışmalarında, kendo şampiyonu olan bir bedensel ilah gibi karşısına çıkar ve üzerinde Kiyoaki'nin işaretlerini (3 ben) taşımaktadır. Kiyoaki baba-oğul İnuma'larla görüşür. İsao'yla büyülenmiş gibidir. İsao ona bir kitapçık verir: *Kutsal Rüzgar Birliği*, yazar: Tsunanori Yamao. Yani bir bildirim, soyluluk, ölüm andı, büyük imparatorluk gururudur. Honda ellerine bırakılmış, geçen yüzyılda gerçekleşmiş samurai ayaklanma öyküsüyle ne yapacağını bilemeyip Kiyoaki'nin tutkusu karşısında bocaladığı gibi yine bocalayacaktır. Ve tıpkı orada olduğu gibi usu yadsıyacak, duygularıyla büyülenecektir. Bu kez karşısındaki Kiyoaki savaşıdır. Onur, gurur ve Güneş İmparatorluk tınıyla dolu genç ve parlak İsao. Yeni dönem çağdaşlaşma yolunu adımlayan Japonya'da önceki yüzyıl ayaklanmasının bastırılmasından beri bu türden saf samurai örgütlenmeleri ve girişimleri suç sayılmaktadır. Olayı doğru anlayalım öncelikle. İsyanlıkların derdi eski soyluluk ve yozlaşan imparatorluğu kurtarmak, ona geçmişin gücü ve pırıltısını vermektir. Bizdeki Jön Türk devrimine benzer. Ayrım şurada. Osmanlı gevşek, karışık (heterojen) bir dokudur. Japonya ise daha saf bir mill(iy)et kavrayışı üzerine oturur. Osmanlı kurtarıcısı soyluluk tasla(ya)maz. Soyut (imparatorluk) devleti(ni) kurtarmanın peşindedir. Bir soyu ve ona bağlı soyluluğu dert etmez. Bu nedenle ölümüne, gösterisel bir sahneye bağlanmaz. Oysa Japon tutucusu (milliyetçisi diyelim) önünde bir imgeye ölümüne bağlıdır. İşte genç ve deneyimsiz, cesaretiyle ışıldayan ama usu geriye çekse de ışıltısını yitirmeyen (algılama açısından) İsao, atletik İsao, Mişima'nın kendini bağladığı andının imgesi, karakteridir. İkinci döngüyü ya da çevrimi toplumsal, siyasal bir zeminde gerçekleştirir kahraman (=Mişima). Kurmaca metni alıntıymış gibi kitap içinde kitapçık olarak verir Mişima. Honda geleceğin (İsao'nun geleceğinin) öyküsünü okumuştur bir bakıma ve yazgı gelecekte bugüne gerçekleşir. Tedirgin sürüklenecektir yargıcımız. İsao bir ayaklanma hazırlamaktadır. Kişisel destekleri vardır güçlü çevrelerden ve Honda daha şimdiden bunun özkıymıla sonuçlanacağını bilir. Bir yandan büyük, görkemli yazgıya eşlikçilik ederken, öte yandan kimse zarar görmeden önüne geçmenin çabası içine girer. Gizli bir ayaklanmada ihanetler kaçınılmazdır. Hem de hiç beklenilmedik yerlerden gelir bu. Ayaklanmanın kuramsal destekçilerinden generalin kızı Makiko İsao'ya âşık olur ve İsao ölmesin diye İsao lehine yalancı tanıklık yapar, ama bundan daha kötüsü oğlunu ölmesin diye ele veren babasıdır, hem de sahibi olduğu spor okuluna para yardımı yapılması karşılığında, vb. *“Sonunda Makiko seslendi. İsao durmak zorunda kaldı. Ama geriye bakarsa uğursuz bir şeyler olacaktı gibi geliyordu ona.”* (2-295) *“İsao kendinden geçmişti.*

Sanki kaçak bir at, ansızın dizginlerinden kurtuluvermişti. Kadını tutarken İsa'o'nun kolları vahşi bir güçle doldu. Kadını biraz daha sıktı, bedenleri batan bir geminin direği gibi öne arkaya sallandı. Göğsüne gömülmüş olan yüz geri çekildi. Makiko yüzünü kaldırmıştı! Yüzündeki anlam tıpatıp geceler boyu düşlediği vedalaşma anındaki gibiydi. En küçük bir makyajın izi bulunmayan güzelim yüzünde gözyaşları parlıyordu. Sımsıkı kapalı gözleri İsa'o'ya hiçbir gözün sahip olamayacağı bir güçle bakıyordu. Yüzü, aklın alamayacağı bir derinlikten su yüzüne fırlamış, narin bir baloncuk gibi İsa'o'nun gözlerinin önünde dalgalanıyordu. Art arda iç çekerken dudakları karanlıkta titriyordu. İsa'o bu dudakları bu kadar yakınında görmeye katlanamazdı. Onları hemen uzaklaştırmalıydı, bunun için de yapabileceği tek şey, onları kendi dudaklarıyla örtmekti. Bir yaprağın yerdeki bir başka yaprağın üzerine düşmesi kadar doğal bir biçimde İsa'o, yaşamının ilk ve son öpücüğünü tattı. Makiko'nun dudakları ona Yanagawa'da gördüğü vişne ağaçlarının kızılıyapraklarını anımsatmıştı. Dudakları birleşir birleşmez içine usulca yayılan tatlılığa şaşmıştı. Dünya, dudaklarının birleştiği noktada sallandı. Bu noktadan yayılan dönüşüm İsa'o'nun gövdesini değiştirdi. Tanımlanması olanaksız ılıkılıkta ve yumuşaklıkta bir şeye gömülmüş olmanın verdiği heyecan, Makiko'nun salyasının birazını yuttuğunu ayımsayınca doruğa ulaştı.” (2-297) Ayaklanma başarısızlıkla sonuçlanacak, sanayici öldürme, garnizon basma eylemleri gerçekleştirilemeyecek, eylemciler yakalanacaktır. İçlerinde kimileri seppuku ile onurlu bir biçimde yaşamlarına son verecek, görevlerini tamamlamış olacaktır. İsa'o ise ele geçip tutuklanan, yargılananlardanır.

Honda gözünün önünde gerçekleşen dramı tiyatro sahnesindeymişçesine izler: “Kiyooki çok güzeldi. Herhangi bir amaçtan yoksun olan yaşamı boşa gitmişti. Bu dünyadan hızla kayıp gitmiş, güzelliği kısacık bir süreyle, tıpkı şarkıda dile getirilen o bir tek anla sınırlanmıştı: ‘Tuz arabamızı da yanımız sıra sürükleyerek, şu hüznü dolu dünyada öyle az yaşıyoruz ki. Göz açıp kapayıncaya dek.’/ Hızla kaybolan güzelliğin çevrintili köpüklerinin arasından, bir başka delikanlının zalim yüzü, ansızın beliriverdi. Yalnızca Kiyooki'nin güzelliği bir kez gerçekleşebilirdi. Bu güzelliğin aşırılığı, yeni bir yaşamı zorunlu kılıyordu. Mutlaka yeniden doğmalıydı. Kiyooki'de tamamlanmadan kalmış bir şey vardı ve bu onda, salt olumsuz bir etken olarak dile gelmişti./ Öteki genç adamın yüzü... Kendo maskesini sıyrıp çıkarmıştı, maskenin önündeki çubuklar parlak güz güneşinde pırıl pırıldı. Ter damlaları yüzünü kaplamıştı. Hızla solurken, burun delikleri titriyordu. Dudakları bir kılıç kadar düz bir çizgi oluşturuyordu.” (2-212) Bu alıntı bizi Kiyooki'de eksik kalan erkeğe biraz daha yaklaştırmaktadır: Silahlı, savaşçı, avcı, sporcu, genç, kadın ayartmalarına (kadına) kapalı. Ünlü yargıç Honda İsa'o'nun savunmasını üstlenir ve sonuçta ulusal ideale bağlı böylesi isyanda gizli onamanın (sempati) desteğiyle ve başarılı çatılmış bir savunma düzeniyle (strateji) İsa'o kurtulur. Ama gerçekte kurtulmuş mudur? O tutuklanmış olmaktan değil, tutukluyken ağır işkenceler görmemiş olmaktan huzursuzdur. Sanki yaşamı ve öyküsü ondan çalınmakta, sahte düzen ve kurumları onun iliğini boşaltmaktadır. Makiko'nun yalancı tanıklığı İsa'o'yu âşık kimliğiyle öne çıkararak onursuz biçimde kurtarmıştır.

İsao çıkar çıkmaz planladığı eylemi gerçekleştirecek, payına düşen sanayiciyi evinde kıştırıp hançerleyecek, sonra da mandalina bahçesinin kıyısında, okyanusa karşı diz çöküp *seppuku* yapacaktır.

Üçüncü döngü (3. kitap: **Şafak Tapınağı**) Thai Prensesi Ying Chan'la gerçekleşir. 1940 yılında, savaşın öngününde Honda Bangkok'tadır. İşgüzar, güvenilir bir kılavuzu vardır. 46 yaşındadır. İkinci kez yitirmiş, Kiyoaki'nin tinini (ruh) ikinci kez kurtaramamıştır. Duygularından esirgemektedir kendisini, sakınımlıdır artık. Dünyaya ilgisi hemen hiç kalmamıştır. *"Peki ya Honda? Onda ölümün izi filan yoktu! Ne ölmeyi tutkuyla istemiş, ne de ölümün saldırılarından sakınmıştı."* (3-21) Ziyaret ettiği ülkede gençlik yıllarının konuğu olan prensleri görmek isteyecektir. Onlar ülkede değil ama Prens Pattanadid'in ailesinden biri vardır: Küçük, deli prenses. Tayland Terevada Budizmini inceler bir yandan Honda. Tabii yanı sıra biz okurlar da. *"Örgütlü mantık sistemlerinden sürekli bir kaçış"*ın (3-27) anlamını şimdi kavıyordu. Katışıksız, arı bir Japonya tutkusu ve uğruna ölüm (İsao) yeni bir ışık altında geliyordu Honda'ya. Ölmemenin, yine de var kalmanın bir yolu yok muydu? *"Ancak, hangi korkutucu maskeyi takarsa taksın, özde ulusal ruhun arı bir beyazlığı vardı."* (3-29) Honda ise tüm yaşamı boyunca asal ve arı olandan kaçtı. Parlak Japon Kılıcı ile süslenmedi düşleri. Yalnız onun mu, Batılılaşan tüm Japonların. Küçük prensesin huzurunda garip bir şey olur ve küçük kız birden bilinmeyen bir dilde (Japonca) Honda'ya seslenir: Bay Honda lütfen beni Japonya'ya, yurduma götürün! Honda, 7 yaşındaki prensesin İsao'nun (Kiyoaki'nin) tinini taşıdığını, yeniden bedenlenmesi olduğunu giderek anlayacak, emin olacaktır. İlgilendiği konu onu Hindistan'a yönlendirir ve Honda işi dışında nedenlerle de bu yolculuğu ister. Benares'i, Ajanta Mağaraları'nı görmektir derdi. (Bir tür hacılık...) Sayfalar boyunca Mişima dinsel deneyimini aktarır Honda'nın. Yaşamında köklü bir değişiklik yaratacaktır: *"Zaman ister başarıda olsun ister başarısızlıkta, insanı ergeç düşkırıklığına götürüyordu; düşkırıklığını önceden sezmekse bir işe yaramıyor, yalnızca insanı karamsarlığa sürüklüyordu. Önemli olan, öler de olsa bu sezgiye göre davranmaktı. İsao bunu olağanüstü bir biçimde başarmıştı. İnsan, zamanın çeşitli noktalarına dikilmiş olan cam duvarların gerisini yalnızca eyleme geçerek görebilirdi; bu cam duvarlara insanca çabalarla tırmanmak olanaksızdı, ama duvarların her iki yanından da öteki tarafı görmek olasıydı. Şiddetli arzular, ulu amaçlar, düşler, ülküler yaşanırken, geçmişle gelecek nitelik açısından eşitlenir; onlar artık eşit değerdedir."/* *sao'nun tam ölüm anında böyle bir dünyayı bir anlığına bile olsa görüp görmediği, giderek yaşlanan Honda'nın artık erteleyemeyeceği bir soruydu- kendi ölüm anında neyle yüzleşeceğini bilmek istiyorsa elbette."* (3-89) Honda Japonya'ya döndükten sonra araştırmalarını sürdürür, yenidendoğum konusunda Batı mitleri ve kaynaklarını inceler. *Enthusiasmus*, *extasis* kavramlarını, Orpheus öyküsünü yorumlar. *Samsara* ve ruh göçü kavramları 17-18.yüzyıllarda yeniden canlanır örneğin İtalya'da. Kitabın 14. bölümünden sonra Asya Budizmini ve kökenlerini oldukça ayrıntılı aktarır Honda üzerinden Mişima. *"Yaşamdan yaşama geçen beden hangisiydi? Arı Ülke cennetinde özgürlüğüne kavuşan beden hangisiydi? Ne olabilirdi bu?"* (3-118) Çözümü *Yuişiki Kuramı* sağlamıştır. Arayışları

ve rastlantı Honda'yı Tokyo'da *Büyük Altın tavuskuşu Bilge Kralın Sutra'sına* getirir. Bütün bunlar savaşın yıkıntıları arasında gerçekleşmektedir. 3. kitabın ikinci bölümünde Honda 57 yaşındadır (1952). Villa satın almıştır. Varsıldır. Buna karşılık ülke savaştan yenik, yıkılmış ve onursuz çıkmıştır. Villaya yerleşen Honda ailesi özel bir çevreyle ilgilidir ve davetler vermektedir ve Thai'nin küçük prensesi de Japonya'dadır. Özellikle Honda'yla gizemli denebilecek bir ilişkisi vardır. Garip davranır.

Honda'nın yeni bir saplantısı vardır: Dikizcilik (Röntgencilik). Bir kezinde ünlü bir parkta geceleri açıkta sevişen çiftleri izleme tutkusuna yenik düşer ve bu konuyu iş edinmiş biriyle tanışması onu (Saygın emekli yargıç) çok utandırır. Başını beladan zor kurtarır. Ayrıca konuklarını bitişik odadaki delikten dikizlemektedir. Örneğin Makiko ile Tsubakihara'nın gösterisi. Makiko gözleri önünde iki kişiyi (Tsubakihara ile İmanişi) seviştirmekte ve seyretmektedir. Tüm bunları da duvarın arkasından gizlice Honda izler. Bu önemli göstergeye birazdan değineceğim Mişima'nın ilk anlatılarından biriyle bağlantı kurarak: **Denizi Yitiren Denizci**, 1963.



Bir ikinci Honda gerçeği ya da saplantısı, genç ve güzel prenses Ying Çan'a olan duygusal bağı: *“Üstelik Ying Çan bir kadındı. Bir kabı, cazibenin bilinmeyen karanlığı ile ağızına kadar dolduran bir bedeni vardı. Bu beden Honda'yı baştan çıkarmıştı. Onu sürekli yaşama doğru çekiyordu. Peki, ama ne amaçla, diye sordu Honda kendi kendine. Bilmiyordu, ama nedenlerden biri, çekimine kapıldığı yaşamın cazibeyle başkalarını da çekmeye yazgılı olmasıydı; bu yaşam kendi köklerini yok etmeye yazgılıydı. Bir başka neden de, Honda'nın bu kez bir başkasının yaşamına müdahale etmenin olanaksızlığını iyice anlamak zorunda kalmasıydı./ Honda gönlünde yatan aslanın, Ying Çan'a saydam bir kristalin içinde sahip olmak olduğunu elbette biliyordu, ama bu isteğini doğuştan gelen o gözlemlene merakından ayıramıyordu. Bu iki karşıt isteği uyumla uzlaştırmanın ve Ying Çan'ı, yaşam selinin çamurlu sularında yetiştirmiş olan bu siyah nilüferi ele geçirmenin bir yolu yok muydu?”* (3-203) Honda'nın tutkusu prensesin Kiyoaki ve İsa'o'nun bir sonraki bedenlenişi olduğuna ilişkin kanıt bulmayla ilgiliydi. (Samsara. *“Uyanışın kaynağı ve aldanişın*

kökeni; her ikisi de samsara olabilirdi.)” (3-204) Yoksa Honda bir baştan çıkarıcının tutkusundan yoksundu. (Saltık edilgenliğin kurgusuydu.) O üzerine yazılan levhaydı ve Ying Çan’ın (samsara’nın) kendi sayfaları üzerine yazılmasıydı umduğu. Defterdi, kayıtçı, gözlemci, tanık: *“Kendi evreninde kendine yeten, kendi içinde bir evren olan Ying Çan, Honda’dan uzak tutulmalıydı. O bazen görsel bir yanılsama, bazen cisimleşmiş bir gökkuşağıydı. Yüzü kırmızı, boynu turuncu, göğüsleri sarı, karnı mavi, kalçaları lacivert, baldırları çivit mavisi, ayak parmakları ise eflatundu. Başının üstünde görünmeyen, kızıl ötesi bir yürek, yere sıkıca basan ayaklarının altında ise belleğinin görünmeyen, mor ötesi ayak izleri vardı. Gökkuşağının bittiği yerde, ölüm gökyüzüyle karışmıştı. Eğer ‘bilmemek’ şehveti uyandıran ilk etkense, bilinmeyen, yani ölüm de son etkendi.”* (3-205) Bu iççözümleme Honda’yı Ying Çan’la buluşmaya değil, onu başka bir gençle seviştirmeye yöneltir. Dostu Keiko ile birlikte genç bir oğlanla kızı buluşturma, seviştirme tasarısı başarısızlıkla sonuçlanır ve Honda kendi evinde bunu duvar arkasından izler. Honda yanılmış mıdır? Aslında Ying Çan’a aşkını kendine itiraf etmekten korkmuş olabilir mi? Bağışlanmak için kızın peşine düşen Honda, karısının irdeleyici, sorgulayıcı bakışları arasında yeniden düşer. Aşk onu gülünç sayısız biçimleriyle bir kez daha aşmaktadır. Büyük havuzlu bir partide, Keiko’yla (Honda’nın yakın dostu kadın) Ying Çan’ın birlikte kaldıkları odayı ve sevişmelerini gizli delikten izleyen Honda Rie’ye (hasta ve mutsuz karısına) yakalanır: *“Loş ışıktaki, hemen önündeki yatakta ayrılmazcasına birleşmiş iki gövdenin debelendiğini gördü. Beyaz, topluca bir gövdeyle esmer bir gövde, başları ters yönlerde yatıyor, şehvet ateşlerini söndürmeye çalışıyordu. Akıl ete kilittlendiğinde ve aşkı doğuran şey, yani beyin bu aşkla mayalanmış olan şarabı tatmak için her şeyi göze aldığı anda, insanlar doğal olarak bu duruş biçimini alırlardı. Siyah gölgeli saçlı iki kafa, gene siyah gölgeli, tüylü, iki tümseğe gizlice gömülmüştü. Yanaklara yayılmış, karışmış, sinir bozucu kıl tutamları, aşkın işaretleri olup çıkmıştı. Pürüssüz, alev alev yanan yanaklara değiyor, yumuşacık göbekler ayışığının aydınlattığı koylardaki deniz gibi kabarıyordu. Honda sesleri ayırdedemiyordu, ama ne zevk ne de acı belirten bir inilti kalçalar boyunca titreşmekteydi. Karşı tarafın özgür bıraktığı göğüslerin ışığa safça uzanmış uçları, arada bir elektrik çarpmışçasına titriyordu. Gece, göğüs uçlarını çevreleyen aylalarda derinleşiyor, göğüsleri ürperten zevkin hâlâ uzaklarda olduğunu, gövdelerdeki her hücrenin çıldırtıcı bir yalnızlığa tutsak olduğunu kanıtlıyordu. Daha, daha yakın olmak, daha büyük bir gizliliğe erişmek, ötekinin içinde erimek için canla başla çabalıyorlardı, ama boşuna. Uzakta, Keiko’nun kırmızı cilalı ayak tırnakları kızgın demirin üzerinde dans ediyormuşçasına kasıldı; oysa loş, alacakaranlık havaya bile zar zor değebildiler.”* (3-307)

Davet gecesi çıkan yangında villa kül olur. Öykü kapanır. Yıllar sonra (1967) Honda ABD elçiliğinde bir davette Ying Çan’ın ikiziyle karşılaşır ve haberi alır: *“Elbette tanıyorum! Benim ikiz kardeşimdi. Ama öldü.”* (3-318) Bahçede, yılan sokmasıyla ölmüştü.

Üçüncü kitap, daha ikinci kitapta çevrimsel amaca (reenkarnasyon) bağlanmış anlatı yapısındaki zorlanma ve sarkmayı çoğaltmıştır. Bu özerk anlatıda Honda’nın kendini kavrayışı ve iç araştırması öne çıkarılmakta, tanıklık ettiği öyküdeki bağımsız

kahramanlarla mesafeyi daraltmakta, yalnızca ötekinin öyküsüne değil, ötekiyle kendi öyküsüne de yaklaşmaktadır. Araştırmaları onu göreve (misyon) yönlendirmiş, gizi (kutsalı) çözerek erme, iç aydınlanma, an içre tansıma (epifani, diyelim) eşiğine gelmiştir. Acaba kendisi de *kutun* (öykünün) bir parçası mıdır? Acıyla tanıklık eden biri değil, yaşayan biri? Ying Çan onu yanıltmış, yangının alevleri boş düşleri yakmıştır. Kendi içinde ikinci benlik, derinlik açan üçüncü döneminde Bay Honda'nın yukarıda değindiğim dikizciliği benim açımdan ilginçti. **Denizi Yitiren Denizci**'de, dul annesiyle yaşayan oğlan çocuk, yeni denizci sevgilisini eve alıp sevişen annesini sevişme sırasında dikizler ve yakalanır (yanlış anımsamıyorsam). Bunu açıklamayı bir üst bağlamda (anlatıcı-yazar) yorumlamayı anlamlı bulabilirim ancak. Mişima, neden bir dikizciye gereksinim duyuyor ve bu gereksinimin nedeni, görmek mi, görülmek midir (basılmak, faka basmak, suçüstü edilmek anlamında.) Trajedinin bir anda bedenlenip o anın içinde belirmesi, görünmesi (*Ereignis*). Bu eylemsiz, katılımsız, bakan bir sanatçı tutumuyla sanatı eylem olan devrimciyi karşı karşıya getiren Mişimavari bir yapay kavram çifti mi yine? Batıda bu küçük ayrıntıların (nuans) sayısız çözümlemesi var. Ama bir de Mişima olgusu var. Mişima'nın ivmelenmesi (momentum), eylemden mi, eylemsizlikten mi? Sanatçı hangisi? Sanata karşı eylem (beden) bir tez (savsöz) olabilir mi? Sanırım aradaki salınımdan gelen bireşim (sentez) olarak Mişima, yalpalamış, dilini bu arada bilemiş durmuş, kılıcını keskinleştirmiştir. Honda bu yalpalamanın örneğidir. Umutsuz bir örnektir.

Sıradan, gündelik, kendine yeten yaşam baskın ya da basılma ile delinmedikçe kişi, ne ve kim olduğunu asla anlamayacaktır. (Anladığı, ne ve kim olacak, bu da ayrı bir konu.) Büyük harfli herhangi bir şey; Beden, Dava, Tutku, Olay, vb. ile yaşam delik deşik edilmeli, ölü (bağırsaklar) yüze(ye) gelmelidir. Dolayısıyla yakala(n)mak (:Haiku) en önemli teknik olarak öne çıkmaktadır. Dikizcilikte kişileri yöneltten şey suç, haz vb. değil, (yeniden) konum, yer, uzam yani zaman edinmektir. Tanrı'nın ya da lağım faresinin, böceğin yeri... Her ikisi de duygulanımsaldır. Mişima'nın bu izleğinde yapısal bir ima olduğunu düşünüyorum. Adorno'da dile gelen estetize edilmiş yaşamla, faşizmle de doğrudan ilişkisi olduğunu önceki Mişima dokundurmalarımda umarım yeterince vurgulamışımdır. Elbette bu faşizmin çağdaş dünya yaşamının örgütlenme biçimleriyle, k(i/ü)tlesellikle bir ilgisi yok. Tersine, yitirilmiş ve yüce (Olimpik) bir zamana, yere yöneliktir.

Dördüncü çevrim (**Meleğin Çürüyüşü**) arayışın yanılsamayla ilgili olduğunu, döngünün kapandığını, çürümenin gerçekleştiğini, yani başladığını gösterir bize. 1970 yılında bir limanda (Yokohama), *Teikoku Sinyal İstasyonu*'nda çalışan genç Toru Yasunaga liman giriş çıkışlarını gözlemler ve kayıtlar. Şigekuni Honda 76 yaşındadır. Karısı ölmüştür. Gezilere çıkar. Ya Toru? "O, bu dünyaya ait olmadığına bütün yüreğiyle inanan, on altı yaşında bir delikanlıydı. Onun yalnızca bir yarısı bu dünyadaydı. Öteki yarısıyla çivit rengi ülkedeydi. Böylece onu denetleyen ne bir yasa kalıyordu, ne de bir kural. Yalnızca bu dünyanın yasalarınca denetleniyormuş gibi yapıyordu, o kadar. Yoksa yasalar bir meleği denetleyebilir miydi?" (4-15) Kiyoaki'nin dünyayı küçümseyen kibirli hali Toru'da yinelenmiş gibidir. Ona bağlananlar asla güvenemezler.

Honda melekler(in)in düşlerini görmektedir: Kiyoaki, İsao, Ying Çan. Düşü gördüğü anda Toru'nun çalar saati çalar.

Honda ile Keiko 'yaşlandıkça birbirlerinin en yakın dostu oldular.' (4-34)
“...birbirlerini, gerçeklikten kaçıp sığınılacak bir yere dönüştürmüşlerdi.” (4-36)
Gezilerinden birinde Toru'nun çalıştığı yer ilgilerini çekti ve görmek istediler.
Honda'nın Toru'ya takılmaması olanaksızdı. Dördüncü meleği (çevrimi) bulduğuna daha ilk andan başlayarak inanmıştı sanki: “İyice bir bakın ona. Su katılmamış iblis! Honda bunu bir bakışta anlamıştı. Çünkü oğlanın içiyle Honda'nın içi, tıpatıp aynı, hatta tam anlamıyla birdi.” (4-67) Mişima'nın tezleri epeyce ilerlemiş, dokunaklı ve artık yapay (yakmayan) bir ateşe dönüşmektedir. Bu kez kötülüğü güzelliikle ilişkilendirirken arabayı (taşıyıcıyı) değiştirmektedir. Ya da daha doğrusu biz güzelliği iyilik melekleriyle özdeşleştirir, onlara dalmış giderken Honda'nın sürekliliğinde, kalıcılığında biriken bir kötülük, kötülüğün güzelliği, kötü melek figürü ortaya çıkmıştır ve üçüncü kitaptan başlayarak melek (Honda) çürümektedir: “Bu yaşama yayılan kötülük, ben-bilinciye. Aşkla ilgili hiçbir şey bilmeyen, gözünü bile kırpmaksızın kan döken, soylu başsağlığı mersiyeleri düzerken ölümün tadını doyasıya çıkartan, bir dakika olsun daha çok yaşamak için çabalarken dünyayı yıkıma çağıran bir ben-bilinci. Ama boş cama vuran bir ışın vardı: Hindistan. Honda'nın kötülüğün, bilincine varıp da, ondan bir anlığına bile olsa kaçıp kurtulmak isterken tanıştığı Hindistan. Öylesine inatla yadsıdığı dünyanın, Honda'nın hiçbir biçimde dokunamadığı bir ışığı ve alamadığı bir kokuyu barındıran bir dünyanın, ahlaksal gereksinimleri karşılamak için mutlaka orada bulunması gerektiğini Honda'ya öğreten Hindistan./ ama uzun ömrü boyunca Honda'nın eğilimleri hep dünyayı bir boşluğa dönüştürmek, insanları hiçliğe yönlendirmek doğrultusunda olmuştu –tam bir yıkım ve son. Başaramamıştı, şimdiyse yolun sonunda, kendi, farklı sonuna doğru yaklaşıırken tıpkı kendisi gibi kötülük ışınları yayan bir oğlanla karşılaşmıştı. (...) kötülük bazen sessiz, bitkisel bir biçim alıyordu. Billurlaşmış kötülük, tertemiz, beyaz, bir pudra kadar güzeldi. Bu oğlan güzeldi. Belki de ben-bilinci, ne kendini ne de başkasını tanımaya yeltenmeyen bu bilinç Honda'nın gözlerini açmış, onu büyülemişti.” (4-68) Honda, Toru'nun Ying Çan'ı sürdürdüğünü, onun dönüşü olduğunu düşünmektedir. Onu evlat edinme, mirasçısı yapma kararı alır. Amacı dördüncü çevrimde öyküyü bitirmek, beşinci çemberi kırmaktır. Onu koruyacak, 20 yaşında ölmesini engelleyecektir. Bu arada Mişima'nın Toru'nun sevgilisi Kinue'nin çirkinliğinden hareketle güzellik/çirkinlik kavram çiftine de başvurduğunu belirtmeliyiz. “Toru kızın yokluğundan her zaman hoşlanırdı. Böylesi bir çirkinlik ortada yokken, güzellikten ne farkı kalıyordu ki?” (4-82) Toru kendi güzelliğini (Narcissus) Kinue'nin çirkinliğinin aynasında kavırıyor, ben-bilinci yükseltiyordu. Mişima Toru'ya ilk kez çevrim (yenidendoğum, reenkarnasyon) bilinci veriyor, güzel Toru doğumdan önce bir şeyi sürdürdüğüne iyice inanıyordu. Yanık ya da çürüme kokusu buralardan geliyordu. Yazar büyük oyunu (düşkırıklığını) çatmaktadır. Üstelik yine çarpıcı ve etki gücü taşıyan parlaklıkta olsa da dil izleğine bağlı bir anlatı devinimi tutturmaktadır. Örneğin, limana giren çıkan gemilere bağlı zaman dilimlemesi ve dilin dümdüz kayıt biçimini yansılaması. (4-86 vd.) Toru Bay Honda'nın önerisini kabul etmiş, kıvrak anlayışla (zeka) durumu değerlendirmiş,

Honda'yla bir arada yaşamını lehine biçimlendirmiştir. Ama Honda'nın gözünde ne olduğunu bilmemektedir, bildiği kendi durumunun yaptırım gücü taşıdığıdır. Öte yandan Honda, bu kez yazgıyı şaşırtabileceğini, saptırabileceğini ummaktadır: *"Kiyoaki, İsao ve Ying Çan kanatsız yaşamak zorunda kalmışlar, horgörü ve kibirleri yüzünden de cezalandırılmışlardı. Acı çekerken bile fazlasıyla mağrurdular."* (4-110) İncelikle (daha sonra iyice kabalaşan) sinirsel bir savaşım baba-üvey oğul arasında sürüp gider. Honda belki de Toru'yu eliyle; kurmaya, yapmaya, biçimlemeye, denetlemeye çalışmaktadır. Bu da genç ve kurnaz Toru'yu ikilemler içerisinde bırakmakta, sonuçta durumunu kullanmayı seçmesini dayatmaktadır. Yaşamı ve seçimleri düşmekte, daha niteliksizleşmektedir. *"Kara bir sıvı gibi, hüznü, yalnızlık duyan bir yağmur pencereden vuran ışıktaki ağaçların gövdelerine buharlı bir parıltı ver"*diği (4-128) sıralar, Honda çöpçatanlık yaparak Momoko Hamanaka'yı sunar Toru'ya. Ama sonuç kötü(lük)dür. Toru'nun dili (görünme biçimi) budur çünkü. Güncesinde şöyle der: *"İçimdeki şeytanı öyle iyi tanıyorum ki. Bu şeytan, bilinçliliğin ısrarcı isteklerinde yatıyor; bilinçlilik arzuya dönüşüyor. Başka deyişle, rolünü en karanlık derinliklerde oynayan duruluğun, en kusursuz biçimi bu."* (4-136) Momoko'yu niye cezalandırdığına bakalım: *"Birinin mutluluğunun, öteki için mutsuzluk demek olduğuna ilişkin sayısal ilkeyi anlamıyordu."* (4-142) Zavallı, suçsuz kızın cezası: en büyük yanlışına aracılık etmek olacak. Gelgelelim, Toru kendisi hakkında kendini yanıltmayı sürdürmektedir: *"Toru güzel, beyaz elini üzerine koyar koymaz dünyanın çok güzel bir hastalığa yakalanacağından emindi. Öngörülmemiş, beklenmedik lütfu, başka bir lütfun izlemesini bekliyordu doğallıkla."* (4-168) Oysa anlatıcıdan gelen işaretler, Toru'nun 'O' olmadığını göstermektedir. Honda'ya kaba saba, kötü davranmaktadır, Keiko'ya da. Sınırları aşmaktadır, beladır. *"Peki ya Toru sahteyse? Ya yaşamayı sürdürür de, ona ayak uyduramayan Honda yok olup giderse?"* (4-177) 80 yaşında Honda bir kez daha suç işlemeye, parka gider: Dikizcilik. Ama adı çıkar: *"Şikekuni Honda, Seksenlik Dikizci, Avukat."* (4-186) Honda'nın aşağılanmış durumuna çok üzülen Keiko sonunda Toru'yla konuşacak, Honda'nın onunla ilgisinin nedenini açıklayacaktır. Toru eğer kuram (karma) doğruysa 20 yaşında ölecektir: *"Önümüzdeki altı ay içinde ölmezsen, sahtekâr olduğunu kesinkes anlayacağız. Senin, Bay Honda'nın peşinde olduğu o güzel tohumun yeniden yeşermiş hali olmadığı, bir hayvan-bilimcinin deyimiyle bir 'taklit' olduğun ortaya çıkacak."* (4-197) Keiko Toru'ya zaten hiç inanmamıştır ve onu aşağılar: *"Sende özel olan hiçbir şey yok. Uzun bir yaşam süreceğinden eminim. Tanrılar tarafından seçilmedin."* (4-198) Ve 20 yaş ölümünü gerçekleştirmek isteyen, sıradan ve uzun bir yazgıya katlanamayacak olan Toru başarısız bir özkıyım girişiminde bulunur. Kendini zehirler. Gözlerini yitirir. Artık bağımlı, düşkün bir gençtir. *"Çürüme yakındı."* (4-201) 81 yaşında ölüm döşeginde Honda artık görebiliyordu: *"Tarih gerçeği biliyordu. Tarih, insanoğlunun ürettiği en insanlık dışı üründü. Bütün insan iradesini tek bir kepçede toplamış, Kalküta'daki Tanrıça Kali gibi ağzından kan damlatarak, ısırmış ve çiğnemişti."* (4-202) Honda seçilmiş olmadığını, tanıklığının rastlansal olduğunu anlamıştı. Hem de anlamsız bir rastlantı... Toru ise sıradan yaşamına, yazgısına teslim olmuştur. Evi çiçekle doluydu ama hiç çiçek kokusu yoktur. Kinue arada kalkıp

Toru'nun gür saçlarını kırmızı çiçeklerle süslüyordu. Ve sonunda Honda'yı Geşu Tapınağı çağırır. Son yolculuğunu, tüm gücünü toplayarak oraya yapacaktır. 83 yaşındaki Başrahibe Satoko'yu karşısında bulan *"Honda gözlerinin yaşadığını hissetti. Gözlerini kaldırıp kadına bakacak gücü yoktu."* (4-223) Oturup konuştuklarında, Satoko içtenlikle sorar Honda'ya: *"Kiyooki Matsugae mi? O da kim?"* (4-225) *"Hayır, Bay Honda. Öteki dünyada bana verilmiş olan hiçbir nimeti unutmadım. Ama Kiyooki Matsugae adını hiç duymadığımdan eminim. Belki böyle biri yoktu? Siz olduğundan eminsiniz, ama baştan beri, hiçbir yerde böyle biri yaşamadı belki de? Sizi dinlerken işte böyle düşünmekten kendimi alamadım."* (4-226) Konuşma şöyle sürer: *"Eğer Kiyooki hiç yaşamadıysa, İsao da yaşamamış demektir. Ying Çan da öyle; kimbilir, belki ben de yoktum?"/* Kadının gözlerinde ilk kez güç dolu bir ışıltı belirdi./ *'Bu, her insanın yüreğinden geçirdiği bir sorudur.'*" (4.227) Kitabın bitiş tümceleri: *"Aydınlık dingin bir bahçeydi; gözü rahatsız eden hiçbir şey yoktu. İki elle ovalanan bir tespih gibi, ağustosböceklerinin tiz sesleri iki yana doğru sallanıp duruyordu./ Başka hiçbir ses duyulmuyordu. Bahçe boştu. Hiçbir anısı, hiçbir şeyi olmayan bir yere gelmişim, diye düşündü Honda./ Yaz güneşi en parlak, en göz alıcı haliyle bahçeyi doldurmuştu."* (4-228)



Her ne kadar karma dizgesi hakkında bir şey bilmiyorsam da Mişima'nın ne yaptığına, olayörgüsünü yasladığı düşünce kaynaklarına bakarak yaklaşamayacağım açık. Budizmin dışından hiçbir yaklaşım olan biteni doğru anlayamayacaktır. Dolayısıyla kendi içinde anlatının içeriğiyle öğreti arasındaki koşutluk ve çatışma konusunda, hatta varsa Mişima'nın sanatçı (yazar) olarak öğretiye getirebileceği özgün katkıyla ilgili bir şey söyleyemem. Daha ileri gideceğim. Tüm bunlar anlatıyla (metin) aramda bir sis perdesi işlevi görmekte, yani aşılması gereken bir engel ya da duvar gibi de yükselmektedir. Tüm anlatının Honda'nın deneyimiyle ilgili olduğunu, bunu Japonya'nın Meiji sonrası tarihsel deneyimiyle ilişkilendirmek gerektiğini öne

sürmek de ileri gitmek sayılabilir. Eski imparatorluk çağının meleği yirminci yüzyılda nasıl görünecek, hangi sınavlardan geçecek ve kaçınılmaz yazgisına bağlı olarak nasıl çürüyecektir?

Mişima Batı ekininin neredeyse içinden biri. Rilke'yi ve daha geride Hristiyan külte ilişkin melek ve meleğin düşüşü izleğini çok iyi bilen biri kuşkusuz. Rilke'yle somut gerçeğe karşı duruşta ve konum alışta (yeniden-duruş) öyle benzerlik, hısımlık var ki aynı derin izlekten nasıl böyle iki karşıt, neredeyse çelişik tepki biçimi çıkabiliyor, sorusu insanı düşündürüyor. Rilke'nin meleğinin gözönünde çürüyüp çürümeyeceğini henüz bilmiyorum. Koku gelmiyor ama Mişima'dan geliyor. Bu kokuyu duyurmak için sonuçta *seppuku* yaptı, bağırsaklarını deşti.

Bereket Denizi, Honda'nın çevrimlerinin (döngü), dönüşümlerinin romanıdır gerçekte. Her kezinde (çevrimde) hakikat ona eksilerek gelmekte, en sonunda da kendini tümüyle esirgemektedir. Gerçi Geşu Tapınağı'nda kapanan o son sahnede Zen'e özgü eytişim (diyalektik) devrededir. Yine de Mişima'nın büyük, aşılmaz çelişkisi de (travma) tam buradadır. O en yüksek anda, karnını deşip, kafasını kılıç darbesiyle uçurttuğunda, o biricik geliş anında (ki aynı zamanda gidiş anıdır) her ne yaşayacak olursa olsun (tanrılaşmak, varoluşu kavramak, neden burada, böyle olduğumuzu bilmek, vb.) yaşadığı şeyi bilemeyecektir. Daha doğrusu bilip bilemeyeceğini de bilemeyecektir. Bu şiir şiir olacak mı? Boş sayfaya silinmezcesine kazınmış olacak mı? Yalnızca bir kanı, sanı, varsanı olarak mı kalacak? Ya da, kalacak mı? Kim anlayacak, okuyacak bu şiiri? Ben? Diğerleri? Kim?

Romanın son tümcelerini ve romanın varlık nedenini ben böyle okudum. Boşlukta çınlayan soru, ilk ve son kuşku. Ne yaptığımızı, niye yaptığımızı, nasıl yaptığımızı, kim olarak yaptığımızı ve doğurabileceği sonuçları asla bilemeyeceğiz. Duyumlarımıza çarpacak şey her ne ise onunla buluşma anımızı yaşantılayacağız. Mavi bir kalça, sararmış yaprak, Satoko'nun dudağında eriyen kar tanesi, ışıldayan ter, vadide yankılanan kuş ötüşü, ben.

Ben, *ben'e*, öyküye yeter mi? Öykünün bir geleceği, sonrası var mı? Bir daha olacak mıyız? Yoksa... Ne anlamı var?

Son Yargı:

Mişima dilden yıkım çıkarmaya yatkın tinselliğiyle, sinemayı yazıya basmış, bana kalırsa o eşsiz, büyüleyici, şiirsel (bu yüzden de pek inandırıcı olamayan) sayfalarına karşın, söylemde (retorik) tıkanmış, söylemi bedene kilitlemekte ıvecen davranmıştır. Ama tüm bunları yaparken sevecen, içten davrandığı söylenemez. Kof sesler, yapay çınılamalar eksik değildir metninde. Ha! Kötülüğüne inanamadım, bu nedenle iyiliğine de. Batı dünyasını etkilemeyi amaçlamış, bunu da başarmıştır. Akıllıca bir taktik izlediği söylenebilir. Nobelli pek çok yazar (bu arada Nobelli tek yazarımız da) ondan çok şey öğrenmiştir bence.

Zaten oldum olası, bir yandan yazan, bir yandan yazıya kusan insanlardan hoşlanmadım. Mişima yine en dürüstlerinden... Bir noktadan sonra yazmamayı bildi.

Keşke bilmeseydi. Son diyeceğim budur.

MİŞİMA: KAYNAKLAR

- Mişima, Yukio; **Bir Maskenin İtirafı** (*Kamen no Kokuhaku*, 1949), Çev. Zeyyat Selimoğlu (Gözden geçirilmiş), Can Yayınları, İkinci Basım, Mayıs 2012, İstanbul, 195s.
- Mişima, Yukio; **Yaz Ortasında Ölüm** (*Manatsu no şî*, 1950), Çev. H. Can Erkin, Can Yayınları, İkinci Basım, Kasım 2012, İstanbul, 249 s.
- Mişima, Yukio; **Aşka Susamış** (『愛の渴き *Ai no kowaki*, 1952, Roman), Çev. Ali Volkan Erdemir, Can Yayınları, Birinci Basım, Aalık 2019, İstanbul, 191 s.
- Mişima, Yukio; **Yaz Ortasında Ölüm**, (*Manatsu no Shi*, 1953), Çev. Gökçin Taşkın, Can Yayınları, Birinci Basım, 1985, İstanbul, 188s.
- Mişima, Yukio; **Dalgaların Sesi** (*Shiosai*, 潮騒, 1954), Çev. Zeyyat Selimoğlu, Hürriyet Yayınları, Birinci Basım, Ekim 1972, İstanbul, 178 s.
- Mişima, Yukio; **Altın Köşk Tapınağı** (金閣寺, *Kinkaku-ji*, 1956), Çev. Ali Volkan Erdemir, Can yayınları, 1. basım, Ekim 2017, İstanbul, 270 s.
- Mişima, Yukio; **Şöleden Sonra** (*Utage no ato*, 1960), İng. Çev. Bülent R. Bozkurt, Ada Yayınları, Birinci basım, Ocak 1985, İstanbul, 196s.
- Mişima, Yukio; **Yıldız** (スタア, *Suta*, 1961, Öykü), Çev. Vaner Alper, Can Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2020, İstanbul, 72 s.
- Mişima, Yukio; **Denizi Yitiren Denizci** (午後の曳航, *Gogo no Eiko*, 1963), Çev. Seçkin Selvi, Sander Yayınları, Birinci basım, Nisan 1973, İstanbul, 158 s., Küçük boy.
- Mişima, Yukio; **Bereket Denizi 1. Bahar Karları** (豊饒の海 (豊饒の海), *Hōjō no Umi*, *The Sea of Fertility*, I. 春の雪, *Haru no Yuki*, 1969, *Spring Snow*, 1972), Çev. Püren Özgören, Can Yayınları, Birinci basım, 1992, İstanbul, 378 s.
- Mişima, Yukio; **Bereket Denizi 2. Kaçak Atlar** (豊饒の海 (豊饒の海), *Hōjō no Umi*, *The Sea of Fertility*, II. 奔馬 *Honba*, 1969; *Runaway Horses*, 1973), Çev. Püren Özgören, Can Yayınları, Birinci basım, 1993, İstanbul, 416 s.
- Mişima, Yukio; **Bereket Denizi 3. Şafak Tapınağı** (豊饒の海 (豊饒の海), *Hōjō no Umi*, *The Sea of Fertility*, III. 暁の寺 *Akatsuki no Tera*, 1970; *The Temple of Dawn*, 1973), Çev. Püren Özgören, Can Yayınları, Birinci basım, 1993, İstanbul, 319 s.
- Mişima, Yukio; **Bereket Denizi 4. Meleğin Çürüyüşü** (豊饒の海 (豊饒の海), *Hōjō no Umi*, *The Sea of Fertility*, IV. 天人五衰 *Tennin Gosui*, 1971; *The Decay of the Angel*, 1974), Çev. Püren Özgören, Can Yayınları, Birinci basım, 1994, İstanbul, 228 s.

Sonuç

Genel Kaynakça