

UZAKDOĞU YAZINI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Zeki Z. Kırmızı

(2000-2025)

©

Sunuş

2000’li yıllardan beri yazın çalışmalarımı dört ana başlıkta toplamak kaçınılmaz oldu: Türk Yazını: Şiir/ Türk Yazını: Anlatı ve Dünya Yazını: Şiir/ Dünya Yazını: Anlatı. Çünkü sayısız yazıya ve yazara WEB Sitem üzerinden erişmek giderek daha zorlaştı. Çalışmalarımın bütünlükleri içinde görünebilmesi ayrıca önemliydi. Ama sorun bu sınırlı açıklamaya sığmıyor.

- **Çalışma boyunca görülecektir ki kimi yazarlar ve kitaplar yazılamadan kalmıştır.**
- **Kimi yazılar zaman içerisinde gözden geçirilip gereğince düzeltilebilmiş ama büyükçe bölümü yazıldığı durumuyla kalmıştır ve yıllardır gözden geçirme olasılığım yaşım ve yeni çalışmalarımın yaptığı baskı gereği azalıyor. Bu nedenle ne yazık ki önemli bir bölüm gözden geçirilmemiş olarak yayımlanacak.**
- **Metin renkleri ya vurgu ya da gözden geçirilmiş anlamına geliyor. Mor renkli metinler genellikle yeniden okunmuş, düzenlenmiş metinlerdir. Diğerleri için şu an yapabileceğim bir şey yok.**
- **Bu çalışma yalnızca 2000 sonrası (öncesi yazmıyordum çünkü) okumalarımın sınırlı. Bu okumaların bir bölümü tek yapıt, bir bölümü ise toplu okuma değerlendirmeleridir.**
- **Kimi yazarlara ilişkin çalışmam kitap boyutlarına ulaşınca onları kendimce E-Kitap dizisi olarak ayrı değerlendirdiğim için burada şairin başlığı altına Web sitemdeki (www.okumaninsonunayolculuk.com) ilgili başlığa göndermeyle (bağlantı vererek) yetineceğim. Bu yazılara bakmak isteyenler oraya göz atabilirler.**
- **Değişik öbeklendirme, sıralama yapılabilirdi ama tümüne karşı çıkmak için gerekçeler bulunabilir. Benim kullandığım sıralama yazarlarımızın doğum tarihlerini temel alan bir sıralama.**
- **Metinlerin altında ayraç içinde yazılma tarihleri gösteriliyor.**

İçindekiler

JAPON ŞİİRİ SEÇKİSİ

MATSUO BAŞO (1644-1694, Japonya)

NATSUME SOSEKI (1867-1916, Japonya)

CUNİÇİRO TANİZAKİ (1886-1965, Japonya)

RYUNOSUKE AKUTAGAVA (1892-1927, Japonya)

YASUNARI KAVABATA (1899-1972, Japonya)

YUKİO MIŞİMA (1925-1970, Japonya)

KEİJİ NAKAZAWA 中沢 啓治 (1939-2012, Japonya)

HARUKİ MURAKAMİ (1949, Japonya)

MO YAN, 管 谟 业: *Tr. Guǎn Mówè* (1955, Çin)

KİM YOUNG-HA (1968, Güney Kore)

MİEKO KAWAKAMİ (1976, Japonya)

JAPON ŞİİRİ SEÇKİSİ



**Üster, Celal, Haz; Yatağında Yalnız Mısın? (2002, Seçki),
Okuyanıs Yayınları, 2002**

Japon şiirinden Celal Üster'in derleyip çevirdiğı aşk şiirleri...

(2000-2005)

MATSUO BAŞO (1644-1694, Japonya)



Başo, Matsuo; Kuzeye Giden İnce Yol (おくのほそ道: *Okunohosomichi*, 1689), Çev. Okan Haluk Akbay, İthaki Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2022, İstanbul, 102 s., Resimli.

(2022)

NATSUME SOSEKİ (1867-1916, Japonya)



**Soseki, Natsume; Madenci (鉦夫, Köfu, 1908, Roman), Çev. Sinan Ceylan,
Jaguar Yayınları, Birinci Basım, Aralık 2018, İstanbul, 213 s.
Sonsöz, Hariki Murakami, s 198-213**

(2020)

CUNİÇİRO TANİZAKİ (1886-1965, Japonya)

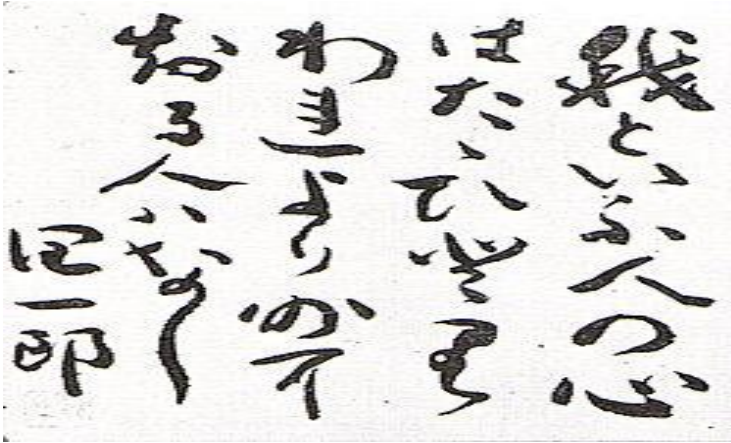


Tanizaki, Cuniçiro; Sazende Şunkin (Şunkinşo, 1933), Çev. Oğuz Baykara, Can Yayınları, Birinci Basım, Şubat 2011, İstanbul, 219 s.

İlk kez Tanizaki (1886-1965) okudum. Daha önce de birkaç kitabının yayınlandığını biliyorum.

Dediklerine göre Natsuma Soseki'den sonra en popüler Japon yazarı. Aşağıdaki 'tanka'da şöyle bir şey yazmış 1963'te Tanizaki:

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



Oğuz Baykara'nın doğrudan Japonca'dan çok da başarılı çevirisine karşın Tanizaki bana elbette bu tek kitabıyla çok şey vermiş sayılmaz. Hemen hemen tüm 20.yüzyıl çağdaşlaşmacılık (modernizm) yazarları gibi Tanizaki de bana Batıya dönük yüzüyle göründü. Ama kuşkuluyum yine de. Meseleyi biçem, dil düzeyinde kavrama şansım hiç olmadığı gibi Türkçe bakışımızın Batılı (?) alışkanlıkları algımızı sandığımızdan çok yönetiyor olsa gerek. Japon yazarları bu baskıyı (tıpkı bizim Batılılaşmamızın aydınlarımız üzerindeki korkunç baskısı gibi) iliklerine değin yaşadılar ama hızlı, kolay ayak uydurdular sanki (bize göre). Toplum Doğu/Batı

arasında travmatik bir yarılma yaşamadı belki. (Japonya yakın tarihini iyi bilmiyorum.) Konuyla ilgili değer yargılarının kökenlerine, alışkanlıklarına, başvurularına (referans) dikkat etmek gerektiği açık. Okuduğum diğer Japon yazarları da (Aşağı yukarı aynı döneme öbeklenen) roman türüne ilişkin oldukça somut ve benimsenmiş bir varsayımdan yola çıkmış görünüyordular. [Bir ara not: Japon ve Türk batılılaşması (ekinsel, bilimsel, toplumsal, uygulamısal, vb.) kaç karşılaştırmalı bilimsel çalışmanın konusu oldu acaba?]

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

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

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

Arka arkaya okuduğum dört 20. yüzyıl Japon yazarı içerisinde Batıya sonuna değin açık duran yüzüyle ve Nobel'i de almış olmasına karşın Yosunari Kavabata aradığım şeye ilişkin gizli (evet gizli) ipuçlarını taşıyan yazardı. Çünkü onda dil (tümce, bölümce) yarılma öncesini de ima eden bir çiftyanlılık taşıyordu ve estetiği tam da bu biçimsel yapı özelliğine dayanıyordu. Tümcelerinden, kurgusundan ve metninin derin saygısından söz ediyorum. Batılı içerik, tedirgin bir geleneğin dilini zorluyor, ikilemli, kuşkulu gelenek dili çekinik, ürkek bir dilsel dışavurumda yansıyordu. Oysa diğerlerinde içerik ve onu konumlandırma biçimleri de Batılıydı. Batının değerler çatışmasına dayalı trajedi duygusu çoktan ele geçirmişti yapıtı. Batının ölçünü (standart) Dünyanın da ölçünüydü, Japon yazını bunu tartışmaya pek de gerek duymadı (anlaşılan). Elbette Japon evrenine ilişkin her şey bu yapıtlarda bolca vardı, egzotizm ve Doğu incelikli de olsa (ama bir aşağılık duygusuna da bağlandığı söylenemeyecek biçimde) izleklerde, motiflerde yansı(tılı)yordu. Ama sonuç değişmedi bana kalırsa. (Yine boyumu çok aşan yargılar ürettiğimin ayırımındayım elbette, çünkü elimdeki veri temsil gücü taşıyor, okyanusta bir damla, üstelik tatlılaştırılmış.)



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

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

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

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

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



"Dövme"





“Sazende Şunkin”

(2013)

*

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

*

Tanizaki, Cuniçiro; Nazlı Kar (細雪, *Sasameyuki*; 1944-48),
Çev. Esin Esen,
Can Yayınları, Birinci Basım, Aralık 2015, İstanbul, 838 s.

*

Tanizaki, Cuniçiro; Anahtar (鍵, *Kagi*; 1956),
Çev. H. Can Erkin,
Can Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2011, İstanbul, 138 s.

*

Tanizaki, Cuniçiro; İhtiyar Çılgın (瘋癲老人日記, *Fūten Rōjin Nikki*; 1961),
Çev. Nili Tlabar,
Can Yayınları, Birinci Basım, 1982, İstanbul, 139 s.



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

Ama önce, kendi yazımın arasına girmek, özeleştiri yapmak, yazımın hemen izleyen bölümündeki varsayımı düzeltmek zorundayım. Kaldırıp yeniden yazmak kolay olurdu ama kendi yanışıma yol açan şeyin yöntemimle ilgili olup olmadığına karar vermem, yazı yaklaşımımı sigaya çekmem ve de göstermem gerek. Kendimi cezalandırmak olarak görmüyorum bunu. Önümde durmasını istiyorum. Eksik bilgi, yetersiz kaynak kullanımı vb. nedenlerle yanıışlarım ve bunlara bağlı çıkarımım, varsayımım yazının tümünü etkileyebilecek türden olmasaydı yine geçiştirebilirdim. Ama Tanizaki'nin (yaşlı) bedeni kavramasında özgün yaklaşımını tarihsel bir çevrene, derinliğe bağlama varsayımımı yeterince yanıışlayamadığım, dolayısıyla yapıtı boşlukta bırakmış olabileceğim tasası özeleştirel bu bölümü açmama yolaçtı. Japonya'nın kanlı tarihini imlemekle birlikte bu tarihin kapalı (toplum) tarih olduğu konusunda fena halde yanıılmışım. Altta bağlandığım tez yabancı, uzak(yad) ekinlerle

Japon geleneğinin karşılaşmasının çatışma değil uzlaşma temelli olduğu. Onun da altında yerli ve yabancı ekin arasında travma, karşıtlık (anti-) tanımlı bir kopuş yerine merak, üstlenim, deneyim türünden entelektüel çabanın öne çıktığı varsayımı var. Buradan, bireyin beden ve duyumlara dönük betimine çıkılabildiği diye düşüncemi iyiden esnetmişim. Japonya'nın tarihine bir göz attıktan sonra şimdi anlıyorum ki yanlışlar doğrular içiçe ya da şöyle diyelim yanlışlardan 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 (militar) egemenlerinin gözü hep kıtada; Kore, Çin ve Mançurya'da olmuş, 16.yüzyıldan başlayarak saldırgan sömürgeci tutumu kesintilerle sürmüştür. Nedenleri açıklanabilir sürecin kuşkusuz ve açıklanmıştır da. Japon sömürgeciliğinin uzak Batı (Avrupa) ve doğu (Okyanus ötesi Amerika) sömürgeciliğiyle karşılaşması ve etkileşimi ise bambaşka ve gerçekten özgün, benim de 19.yüzyıla yanlış bir biçimde sınırladığım bir öykü. Oysa 16.yüzyıldan başlayarak Portekiz'in alaybozan tüfeklerini (ateşli silah) ülkeye sokmasıyla başlayan bir büyük ve kanlı serüven de bu. Yine aynı yüzyılda Portekiz'in ülkeyi Hristiyanlaştırma niyeti de somutlaştı. Atladığım bir başka konu da daha çok yoksulluk, açlık, kıtlık temelli olarak, beyler arası savaşın yanı sıra köylü ayaklanmalarının da yaşanmış olması ve dehşet sahnelerinin tarihe kazınmış olması. Hatta 1637'de Şunabara'da büyük bir Hristiyan ve köylü ayaklanması gerçekleşiyor. İzleyen dönemde Hristiyanlar ülkeden kovuluyor. Öte yandan bir düzeltme daha. Sanki ılımlı ve tümleşik bir inanç sistemi (Budizm) Japon ekinini belirlemiş gibisinden bir kanı yaratmışım. Şintoizm yerel, ulusal eskil ve yabancılar karşı savaşçı bir inanç yapısı olarak, Budizm Asya'dan gelene değin (9.yüzyıl?) etkili olmuş, egemenlik aracı olarak çatışmalara damga vurmuş, 16. yüzyılda Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte içe kapanma ya da açılma dönemlerinde savaşçı gelenekleri taşımıştır. Simgesel bir işlev gördüğü söylenebilir. 17.yüzyıl tecimin yükseldiği, alsatçı bir sınıfın palazlandığı ve feodal güçlerin bu sınıfa kapılandığı dönemi imler. Daimyo'lar alsatçılara borçlanmaya başlamışlardır. 18.yüzyıla 47 *Ronin* öcü olayıyla girilir. Ronin efendisinden kopup serseri mayın gibi haydutluk yapıp ülkeyi gezen samuraylara verilen ad. Yeni bir güç ve siyaset ilişkilerinde etken topluluk... İlginç bir tarih: 1825'te *şogun* Ienari herhangi bir Japon limanında demirleyen her yabancı geminin batırılmasını buyuruyor. Ama kısa bir süre sonra (1845) '*yabancılar açılma*' siyaseti öne çıkar, 1853'de ABD Başkanından 4 gemilik filosuyla mektup getiren amiral Perry bir yıl sonra yanıtı almak için geldiğinde korku içinde olan ülke Batı yanlıları ve düşmanları diye ikiye bölünmüştü. ABD'yi İngiltere, Hollanda, Rusya izlemekte gecikmedi. 1858'deki ayaklanmanın nedeni ise, *şogunun* '*barbarlarla*' imzaladığı anlaşmalara kızması. Hatta danışman ve dışa açılma yanlısı Li Naosuke öldürülür. Ve Mutsuhito'nun 1868'de tahta çıkmasıyla, devlet yönetimi yeni başkent Edo'ya (Tokyo) taşınarak Meici (Aydınlanma) Dönemi (1868-1912) başladı. Tanizaki dönemine yaklaşıyoruz böylelikle. 1868- 74 arasında *Batılılaşma iyileştirmeleri* (reform) birbirini izledi: Yönetim bölgeleri, samurayların kılıç taşıma haklarının alınması, toprak dağıtımı, mülk ve alım satım özgürlüğü, üniversite, çağdaşlaşma, vb.

Tepki ve ayaklanmalar da Osmanlı'nın Batılılaşma süreçlerini hiç aratmayacak kerte birbirini izledi doğal olarak. 1885 parlamenter hükümeti imparatorluk rejimiyle buluşturdu. 1889'da anayasa açıklandı ve çalkalanan ülkede terör, cinayetler gırla gitti. Anayasa bizim *I. Meşrutiyet Anayasası* gibi imparatora geniş yetkiler tanıyordu. Atılım sürdü: Ordu/donanmanın çağdaşlaştırılması, zorunlu askerlik hizmetinin kurulması, demiryolu hatlarının açılması, vb. Arkasından 1894'de Kore anlaşmazlığı nedeniyle Japon güçlerinin Çin'e çıkarma yapıp Formoza'yı ele geçirmesi benim dışarıyla ilk çatışmanın Rus-Japon Savaşı (1905) olduğu yönündeki görüşümü de çürütmüş oldu. 20.yüzyılın başında Japonya Devleti artık Asya Doğusunda ciddi bir sömürgeci-saldırgan siyaset izler oldu ve Batıyla değişik ilişkiler kurdu. Çin'de Batıyla birlik olup *Boxer Ayaklanması*'nda Batılı güçlere destek verdi, Rusya'ya karşı İngiltere'yle askeri bağlaştık oldu. II: Nikola Mançurya'ya asker gönderdiğinde ise Japon misillemesi korkunç oldu: Porth Arthur'da Rus donanmasını batırdı. Rusların yenilgisinden (1905) sonra Japonya'nın elini kimse tutamaz oldu artık. Mançurya ele geçirildi. Bu arada içeride iki eksenli bir siyasal partileşme yaşandı. ABD'yi andırırcasına 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 suçlusu öldürüldü. (Böylece Japon militarizmi, Nazi, faşist rejimler Almanya, İtalya gibi temize çıkarıldı.) İngiliz tipi anayasal krallık ABD (General Eisenhower) önerisiyle devreye girdi.

Belki aşağıdaki yazım açısından ayrıntılı ve gereksiz bir tarihsel döküm olabilir yukarıdaki özet. Ama adalı Japon karakterinin seriminde ve belirlenmesinde belki de bu ayrıntı işe yarayabilir. Bu arada ekin-sanat ortamıyla ilgili bir iki vurgu yerinde olacak, yoruma ve düzeltmeye geçmeden önce. *Meici Dönemi* öncesi, Çin ekinine dayalı bir dönem olarak tanımlanıyor. Meici ile birlikte Edo yazarlarına, sanatçılarına ilginin azalmasını Batı (Avrupa) ekininin öne çıkarılması izledi. 1878 önemli bir tarih, çünkü yazı dili okuma diliyle birleştirildi. Çağdaş ilk roman *Ukigumo* (yazarı Futabatei Şimei) yayınlandı. (Japon adlarında soyad önce yazılıyor, dikkat.) Yerel gelenekle Batının katkısı arasında bireşimleri deneyen yeni yazın devingesi ortaya çıktı. 1885'te *Yazının Dostları* öbeğinde yer alan yazarlar: Ozaki Koyo, Yamada Bimyo, Koda Rohan. Coşumcu (romantik) bir yazın okulu. Ama şair Kitamura Tokoku'nun bu akıma eleştirisi gecikmedi ve doğalcılığa (natüralizm) yol verildi: Nagai Kufu, Kunikido Doppo. Öte yandan Şimazaki Toson yeni düşüncelerle gelenek arasındaki

çatışmaları irdeledi ve devlet buyurganlığını tartışmaya alan yazar oldu. Okulların dışında bağımsız yazma eğilimi güçlendi aynı yıllarda. Doğalcılık karşıtı iki büyük yazar Mori Ogai, Natsuma Soseki önemli yapıtlar verdiler. Aynı biçimde usta Akutagava Ryonosuke yine tüm okulların dışında, bağımsızdı. 1923 solcu yazarların bir araya geldikleri yıldır. Bu solcu yazarlar, örneğin Yokomitsu Riici ve Kavabata Yosunari gibi *yeni duyum*cularla 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 söz konusu belli ki. Ama şu da bir gerçek ki geleneksel yabancı düşmanlığı, toplumsal ekini de kucaklayarak dipte ve militan ruhla (şiddeti hiç dışlamadan) sürmüş, sanat uygulamalarında azınlık ta olsa bu ulusçu (yer yer şovenist) akım varlığını zaman zaman duyumsatmış... Dolayısıyla İngiltere ve Japonya tarihsel benzerliği (çağdaş topluma yumuşak geçiş) konusundaki yargım havada kalmış. Yine de siyasal anlamda dar ama militan bir çevrede varlığını sürdüren ulusçu direncin de çağdaşlaşmaya eleştirisinin özgün, değişik bir yanı olduğunu kabul etmek gerek. Çağdaşlaşmayı ya da Batılılaşmayı gördüğü kadar dert etmiş görünmüyor siyasal yelpazenin geniş kanatları. Mişima örneği tipiktir. Sanki Japonya'nın derdi adasal kıtlık, kısıtlılıktan kurtulmak ve bu yönde yararcı (pragmatik) siyasetlere başvurmamış 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 ekinsel 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 tümcül 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) yanırları az çok imaladığımı düşünüyorum. (Yeniden belirtmek gerekirse, görünsün diye silmiyorum.) Savunmacı, ulusçu akımların güçlenmesini kaçırmamışım hem. Beni yazı boyunca ilgilendiren şey ise, bu tarihsel arkagörünümün 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 aşıp aşamayacağımı bilemiyorum: Yanlış 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 uстан, 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 ırta 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 ekinini 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 ekinini 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

ekinin 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) ağıltısal-güldürüsel (trajikomik) bir süreç. Başka düzeylerden iki toplumsal ekin ve onları tanımlayan düzgüsel eşleştirilmeler bir dizi eksik, doğru, yanlış, aşırı, kışkırtıcı, kıyıcı, taşıyıcı, vb. anlatımlara yol açabilirdi. Her koşulda böyle bir çakışmanın aralığından çıkacak şeyin sıradışı, olağandışı olması beklenirdi ve Japon geleneksel simgeler, temsiller dizgesi olağanüstülüklerle, uç ve karşıt temsillere zaten en başından açıktı. (Geleneksel Japon tiyatrosuna, maskelere, vb. bakınız.) Birincil (geleneksel) düşlem katmanı üzerine, çağdaş Batı kavrayışının ve öngördüğü dil yapısının bu geleneğe uyarlanması diye tanımlanabilecek ikincil (uyarlama) bir düşlem katmanı bindi. Ben doğan sonuçtan değil, bu bindirme

işleminden söz ediyorum, bu işlemin kendisi oluşturuyor ikincil düşünüm katmanını. Böylece iki katmanlı düşünümsele 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 düşünümün düşünümüne (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 davranış, 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 eklemli (bükümlü) dil benzerliğimize karşın daha gergin, çatışmalı, inişli çıkışlı kendi toplumsal coğrafyamızdan daha nitelikli, saygın bir anlatım (ifade) ya da sunum çıkarabilmiş değiliz. Öykülerde gelenek vurgusu, örgeler az değil (**Kiril**), öte yandan Batıda geliştirilmiş tinsel çözümler (izlek, söylem, kurgu, vb.) anlatıların altyapısını oluşturuyor. Sanki yeni bir aygıt çantası ile gelenek yeniden yorumlanıyor. Ama bizde olduğu ya da aslında olmadığı, olamayacağı gibi keskin bir yüzleşme, hesaplaşma da yok. Yani yazarın gelenekle karşılıklı duruşunda sorun, çatışma yok. Yaşamı (anlatısı) geleneğin dışından biçimleniyor olsa da çıkış varsayımı geleneğe saygı ya da bağlılık. Ama tüm geleneksel toplumlarda olduğu gibi öykü gelenekten sapmayla yakından ilgilidir. Gelenek bu/bir kez yinelenmez. Evet 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 yanılsayım. Çünkü bedeni bedenle ilişkilendirmede somut ve soyut ulamlar (kategori), hatta bu ulamların basamaklandırılmış, örgütsel yapıları bayağı belirleyici. Dolayım nice inceltilmiş (rafine), işlenmiş (uygulayım), yüceltilmişse (dizgesellik) beden bedene onca açılanmış, imalanmıştır. Gündelik yaşam tüm bu dolayımaları bir anda hiçlemekten (sıfırlamak) hiç geri durmamıştır kuşkusuz ama eylemin önü ve arkası, kuramlaştırılması; ya gecikmiş, ya gerçekleşmemiştir. Bedeni bedene daha açık(tan), doğrudan gösteren toplum ve ekinler, daha simgesel, ikonik, kesin yordamlara başvursalar bile (hatta özellikle uç, büyük açılı anlatılar öne çıkar) daha az dolayımlanmış toplumlardır. Bunu özellikle belirtmek istedim çünkü Tanizaki'nin tüm verimine yayılan bir özelliğe düşünümselelik 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 film uyarlamasından bir sahne.

Tanizaki iki geleneği; döneminin dışarıdan (dış dünya, yeni yaşam koşulları) dayatan tarihsel şiddet eğilimine karşı içeriden bir savunma düzeneği oluşturmak için, bir araya getirerek bulunduğu yeri ele veriyor. Yerinden oynamış, yeni yer arayışı olarak tanımlanabilecek bir dışavurum (*Buradayım!*) tasarı kuşkusuz. Öyleyse Tanizaki okurluğu en başından itibaren bedene ilişkin, bedensel bir okurluk deneyimi gerektiriyor ve 'entrik-a' bedenin bedene edalanmasının ya da karşı(lıklı)-durmasının anlatıya yansıyan ilk görünür biçimi olarak öne çıkıyor. Çünkü düşünürsek, bir beden öteki bedeni ötekiliği içerisinde bir kez alımladıktan sonra artı/eksi bir dizi dolayım ya da taktikle yanaştığını ve konuşlandığını anlarız öteki (beden) karşısında. Bile isteye kandırma oyunu denebilir buna. Öykünün dışında kalan, tek yanlı, yönlü karşılıklı bedenleşmeleri dışarıda bırakıyorum. Tekil beden öteki bedene karşı konumlanma serüvenini nereye dek göze alır, sorusunun kestirmeden yanıtı *sıfırla(n)maya*, *hiçle(n)meye* dek olabilir. Karşılıklı iki beden de ötekini ve kendini sıfırlama oyununa katılır. Bu hayvanların (*homo sapiens* de içinde olmak üzere) oyunla öğrenme izlencelerinin süreği olarak da yorumlanabilir. Serüven ötekini silip süpürecek kerte *Benleşmeye* ya da kendini silip süpürecek kerte *Senleşmeye* (ötekileşme) dek uzanır. Öykünün içine (ne ise ondan) *vazgeçmek* dolayım olarak katışır ki vazgeçmek de takılıp kalmanın öteki adıdır. Hatta şöyle de okuyabiliriz (felsefe düzleminde). Haz, çiftleşme, seçme, üreme biçiminde geri besleme zinciri, *adı (kişi) silmece oyunu*, zinciridir. Doyum *Ben'in Sen'leşmesinden* daha çoğuyla ilgilidir, Biz'in yitip gitmesine kadardır (ama geçici olarak). Haz bir an için adın ve görevin, açık/kapalı üstlenilmiş

her şeyin (büyük öteki, babanın adı) soyunulması, *her şey*’leşmek (Sartre, Lacan) olarak da tanımlanabilir belki. Tanizaki’nin 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 *Batın*’ın bedenle ilişkilmesi gergin, iki yüzlü, çoğu kez içten pazarlıklıdır, bunun sınıfsal tekil yaşantılarda yansılarını ayrıca değerlendirilmeli kuşkusuz. Ama ben duyumu doyuma taşıyan üstteki hafif katmanda seyreden ikinci sınıf anlatılarla derin 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 becerebilirim. 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 görececek bir aygıt düzeyine bile getirebilmiş değiliz bu sözcük kavramları ve Batıdan önemli kuramsal metinleri çevirmek bugün de bir sorun. Hele okur açısından... Arzuyu (cinselliği de içinde düşünerek) kişinin kendisinde olmadığını sandığı şeye yönelmesi olarak soyutlayabiliriz belki. Herhangi bir nesneye, şeye odaklanabilir (fetiş). Bunun saltık yitimden, yastan umarsız çabalamaya, yaşam içgüdüsüne, yaşamı adlandırmaya, öykülemeye, vb. bir dizi sonucu var kuşkusuz. Arzuda arzulanan amaca, bende ya da benim olmayan, içimdeki hiçliği dolduracağını sandığım şeye (somutlaştırılmış amacı hedef diye sınırlarsak hedefe) kilitlenme vardır ve kısa bir duraklamanın ardından arzulayan ben, kalanı ayıklayarak hedefine olmazsa olmaz koşuluyla bağlanıp onu biricik içerik kaynağına dönüştürür (yapabildiğince). Hedef eninde sonunda Ben’in kurgusu (imge) olduğundan arzu doyumsuz kalmaya tutsaktır, yani arzu daha gerçekleşme anında (= içselleme, iyeleme) yeniden arzudur. Hedef düş kırıklığıdır. Haz yaşananın varlıksız artısıdır (çıktı). 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* doyumluk, 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, kımiltısız, duyumsal anlatıları yerini simgesel, sanal, mış gibi (Baudrillard: *simulakra*) anlatımlara bırakmıştır. Geçişin hızlı, apansız yaşandığı toplumlarda keyif bilişimin yeni yordamlarına ayak uydurmakta zorlandığı için ne deve, ne kuş imgeleri (dünyanın yadırgı, tuhaf, garip, yapay yaratıkları) ortalıkta çokça salınır olmuştur. Türkiye ve Japonya *keyifle* ilgili olarak böylesi bir ak/kara yazgı kardeşliği içinde iki toplumdur denebilir kabaca. Tanizaki'den kopmuş gibi görünsem de aslında ondan söz ettiğimi anımsatmak isterim tüm içtenliğimle geldiğim bu noktada. Zevki ise seçimin ve seçme oyununun arkasından kazanılan ödül(lendirme) olarak yorumlayabiliriz. Tüm süreç aynı zamanda yeraltından da işlediği için ve gösterilen/gizlenen eytişmesi kişinin yakasını asla bırakmadığından, devreye ikiyüzlü bir *mahrem*, gizlenmesi, paylaşımı kısıtlı bir *özel alan* girer. Bu (gözden, dışarıda bırakılmış ötekilerin bakışından kaçırılmış, kurtarılmış) özgülenmiş, alttan alta kişisel çekime (cazibe) iliştilenmiş, sonsuza dek gizli kalma yavanlığından çok bir gün, bir an yakalanma, baskına uğrama, gizlice izleniyor olma (tersinden sergileycilik ve haliyle gözetleme, röntgen) beklentisinden zevk doğa(bili)r. Elbette o anda ölmek ama ölü kalmamakla, yeniden yaşama dönmekle de bağlantılıdır konu. Soru şu: Zevkin doruğunda ölmek zevki sonsuz (cennet) kılar mı? Türümüzün onulmaz yasının ve dolayısıyla yazgısal (varoluşsal) kederinin kökünde dirimden yana ilk seçimin ölüm anlarına dönük bilinci, kavrayışı olduğu açık. Tanatos (ölüm içgüdü) bizi anın zevkine bağlar. Zevk o anın o anda içkin sonsuz düzlüğe (ölüm) yayılması, zamandan kurtulması düşüdü. İşin kötüsü ya da türümüzün şanssızlığı tam da bu imgenin (düşün) olanaksızlığıyla ilgili. Rilke'de yetkin bir dil uygulamasıyla tanık olduğumuz gibi ölüm de dirim gibi yarım kalır, kendiyle örtüşmez ve aradaki açıklık yeniden denemeyi kaçınılmaz kılar. Tarih yeniden atılmanın ve bu kez de yenilmenin (kapanamayan ölüm yüzünden kapanamayan yaşam) bitmeyecek serüvenidir. Bilincin ayağı kapı aralığında sıkışıp kalmıştır, ölümün ve dirimin hangi yanda olduğu önemli mi?

Tüm bu beden uygulayımı (beden teknolojileri) altına girebilecek yorumun aşırı yorumu ise bizim asıl konumuzu oluşturuyor. Sanatın yaratımdan algıya duyumsal deneyimi bir üst, ikinci bağlamdır (katman). Sanatın da meselesi kalım (anı sonsuzla doldurma) meselesidir ve bunu şöyle anlayalım: Sonsuzlaştırma bir kez ölmek ya da yaşamakla ilgili değil, hayır. Sayısız kez ölmek ama her ölümden gelmek, her ölümden dirilmekle ilgilidir. Yani Lacan'a 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 duyumcu bir dışavurum geleneğinden söz etmiştim. (Dışavurum deyişim, sanat diyemeyişimden ötürü...) Sanat başlığı altına sokulan şeyin tarihsel bağlamlar içinde nasıl, neye göre ayrıştırıldığı, duyumsallığın ne ölçüde sanat kurucu bileşen olduğu, uygulamada somutlaşma biçimi ama tümünden önemli olan dönemin insanların neleri sanat olarak algıladıkları, bunda etkili oluşumların yeri, ağırlığı vb. tek kişi, Balzac örneğinde bile irdelenebilir. Sanatını bedenine aracı eden nice kişi biliyoruz ve konuya asla değer yüklemesi yapmıyoruz. Yalnızca şunu anlamaya çalışıyoruz. Tanizaki kaçınıcı katta oturuyor? Onu nereye dek hafife alabiliriz? Alabilir miyiz?

Eğer bir 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 dövme’yi 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, Konfüçyus) sonunda alteder (**Kirin**). İnsanın çocukta dolayumsuz dışa vuran arı doğası, Golding’in gösterdiği gibi (**Sineklerin Tanrısı**, özgün dilde 1954) hiç de barışçıl bir doğa değil. Orada beden bedeni neredeyse çizer, kazır, şiddet tasasız aktarılır ama Tanizaki çocuğun bedenle ilişkilendirme biçimindeki doğrudanlığı tıpkı Mişima’da olduğu gibi (**Denizini Yitiren Denizci**, özgün dilde 1966) gösterme peşindedir ve bu iki yapıttan önce yazmıştır **Çocuklar**: “*‘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 sinanmaktadır. Yazar böyle bir sınava ve sınavın beden üzerindeki yıkımına ortalamanın çok dışında bakmaktadır. **Ağzının Tadını Bilenler Kulübü** öyküsü ise yazarımızın beden-haz üzerine etkili bir

denemesi (bildiri) olarak da okunabilir. Daha çok dokunumsal, duyumsal imgelerin öne çıkarılmasına, görsel imgelerin ikincil kalışına şaşırmalı mı? Kakişmalı, geçişli, geçirimli bir fiziksel (somut) buluşmayla, varlıkların birbiri içerisinden akma, süzülme, yerleşme ve kopuş öykülerini okuyoruz. Tanık olduğumuz şey şimdi burada ölmenin ve dirilmenin sonsuz erincinden başka ne olabilir: *“Yazar, Beyzade G.nin afyon odasındaki delikten izlediği manzarayı okuyucuya anlatmayı bir borç bilir. Ben de kulübün başkanı gibi bu öykünün gerisini okuyacak insanları kendime göre ince eleyip sık dokumak istiyorum ama maalesef böyle bir şansım yok. ancak gördüğüm gerçekleri bütün çıplaklığıyla betimleyeceğimi üzümlere belirtmek isterim. O gece yaşadığı olayla birlikte Beyzade G., düşlediği bütün hayallerin gözleri önünde gerçekleştiğini görmüş ve bundan büyük bir haz duymuştu. O deneyim Beyzade’nin yemek konusundaki beceri ve yaratıcılığına büyük katkıda bulunmuştur.”* (**Ağzının Tadını Bilenler Kulübü**, 205-6) Daha sonraları Batı usu üzerinden bu yazınsal deneyimi Mişima ölüm gösterisine (ölümü göstermek, sergilemek) dönüştürecek, sonuna gidecektir. Ama Tanizaki haz kavramıyla daha doğru ilişkilendi bence. Hazzın olanaksız deneyimin berisinde hep olabilirle ilgisini koparmadı, böyle bir tasası da olmadı ayrıca. Öte yandan Mişima hazzı ölüme özdeşledi, kitledi ve başka bir şey düşünemedi. (Ölümcul 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 vazanın 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(lenmes)iyle 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 enişterlerce üstlenilmesi, yakın ilişkilerde basamaklanma (neredeyse kastik hiyerarşi), günlük (ataerkil) davranış ve söylem biçimleri, doğal yıkımlara (deprem, sel) verilen tepkiler,

Avrupa'da savaş öngününde yabancı ekinlerden insanlarla (Alman, Rus) kurulan ilişki biçimleri, geleneksel törenler (ilkyazda çiçeklenmiş ağaç gezileri, ateşböceği avı, geleneksel tiyatro, dans, şarkı), vb. geleneğin içinde yorumlanırken, Taeko'nun giyim biçiminden gönül ilişkileri ve bunları yürütme biçimine dek gelenek yıkıcı tutumu, kurumsal yapıların evrimi, yozlaşmış kuşaklar (Taeko'yla evlenmek isteyen kibirli, züppe, mirasyedi Okubata), büyük kent (Tokyo), sinema (Amerika) ve Batı yapıtlarına dönük yeni okuma alışkanlıkları, çocuk eğitbiliminde yeni arayışlar, kürtaj, para ve gereksinim, tüketim yaşantıları, vb., çağdaşlaşmanın genelde olumsuz getirileri olarak anlaşılabilir ama Tanizaki bir değerlendirme ölçütü kullanıyor diyemeyiz yine. Bir seçim yapmış değil dev romanında ve yapıtının önemi tam da bu tutumuyla ilgili. Sözkonusu çatışmalar nasıl çözülür ya da yeniden bireşimlenir (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 değerlidir: Evet derken Hayır der ya da tersi. Ama bir romanı bu konumdaki karakteri de belki büyük yapmaya yetmezdi. (*Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Madame de Renai*'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, kararın 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 hüznü 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 çatışkısıyla nasıl yine de öyküde kalır? Bu en küçükleme örnekleme (modelleme) büyük (makro) evreni birebir yansıtmaya yeteneğini taşır mı ve nasıl? *Monad* (Leibniz) çatlaksız, boşluksuz bir yapı olduğuna göre güvertesi su alan, iki yakasını derli toplu bir arada tutmakta zorlanan Sachiko nasıl toplumsal yerinelik (temsil) gücü taşıyabiliyor?

Küçük dereler, yaşamın iki ufkundan (gelenek ve çağdaş kentli yaşam) yol açıp, buluşup büyük akıntılara, oradan büyük yaşam örgülerine ulaşıyor. Tanizaki titizlikle ve ayrıntıların hakkını tek tek vererek olayı betimler, tarihlerken (zamana boncuk gibi dizerken: kronoloji) bu küçük ve kaynaşan derelerin buluştuğu büyük toplumsal tarih görünümüne geliyor. Bunu sağlayan büyü bedeni ayakta tutan iskelet, hatta omur. Çünkü gelenekle bugünkü Avrupalılaşıma (Batılılaşma) arasında gündelik yaşamı imbiklemek, bireşimlemek zorunda kalan sokaktaki Japon insanı yeni irasını nerede, nasıl oluşturuyor? O iki değer dizgesi arasında seçim yapmamayı, dolayısıyla seçebileceği değerler dizgesinin ölçütlerine bağlanmayı benimsemiyor, hatta gündelik yaşamın küçük oyuklarında bir direniş biçimi, sızılmazlık alanı yükseltiyor bu seçime karşı. Her ikisiyle, ilkesel olarak değilse de, günlük edimselliği içinde uzlaşıyor ve önüne çıkan devasa sorun(cuk)lar 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 süreğin, 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. Tansima 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 yükselişle, ikisi arasındaki irade (yiğit, kurtarıcı, vb.) ile ilişkisine de belki girmek gerekebilir ama girmeyeceğim. Okurluğumun bedeni Tanizaki'nin ağına yakalanmış balık gibi ve örgülenen, atkılar çözgülerle bedenlenen romanın benden istediğinin de beden olduğunu, ağda kurtulmak için çırpındıkça daha çok bedenlenişimi kavriyorum. Yoksa çağdaş herhangi bir roman kadar dramatik kurguya bağımlı **Nazlı Kar**, seçili anlar, sahnelerle düzenlenebilirdi ama ya bireyin dramatik öyküsü olarak kalırdı ya da toplumun. Öyleyse şunu peşin peşin söyleyeyim: Açık ve gizli iki kurgu eşanlı çalıştırılmıştır romanda. Alttan süren epope duygusu geleneğin süreğini imlerken dışarıdan damara giren (çağcıl) yaşantı ve onun çatışmalı dili yaşam denizinde küçük çalkantılara, yalpalanmalara, köpürmelere neden olur. Her şey her şey olmağını 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 sınırlı

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, ilişkilenecekten ($=, >, <, \sim, \in, \ni$, vb.) köklenir. Denklemin eşitlendiği, sıfırlandığı düzey bedenın saltık düzeyidir (sonsuz ve sıfır düzeyi eşanlı olarak). Yani beden eşitsizlikten ve eşitsizlik sürdüğü sürece, yeniden bedenlenir (kendini bilir). Tanizaki tekil bedenın ağ içerisinde yerlemine bağlı görgül, bağlı, görelı değerlenışını ayırımsamış biri. Öncülü ağ olarak sunuyor ve ağdan (epik) bedeni süzüyor. Gösterdiği şey tekil bedenler olsa da o bedenlerin **Nazlı Kar** bağlamı içinde belirışlerinin 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 ilişkileneiyor. 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 bedenın 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 iliştirirken aslında Tanizaki'nin niyetinin, Türkçede bildiğimiz diğer yapıtlarına göre daha örtük olsa da bedenın yeni ve çelişkili koşullarda (yeni zamanlarda) nasıl çözölüp yeniden bedenlenmeye hazırlandığı sorusuna bağlandığını ayırımsamamız yerinde olacaktır. Bedeni ve beden üzerinden dili (her şeyi bir de beden üzerinden düzgülemek, kodlamak) sinama tasarı 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 bir yüzeyden sıyrılıp kaldırılabilir,

usta en duyarlı köke (başlangıç) dokunabilir, doğrudan tadabilir varlığı (saf duyumculuk). Bu yazarın kendine bağışdır (Bizde Aziz Nesin örneğinde az da olsa görülebilir böylesi bir yazınsal tutum ya da yazı siyaseti). İlk okur izlenimi, dokunulmazlık kazanmış ustanın, toplumsal eleştiri oklarının erişemeyeceği yüceliklerden ileri yaş karmaşası yaşadığı ve bunu yazdığı biçiminde olabilir. Kuşkusuz bu aşırı yalınlaştırma, hatta indirgmeden başka bir şey değildir. Tütün genel(leştirilmiş) özellikleri saptanmış, tanımı yapılmış, toplumsal genotip haritalanmıştır. Şimdi sıra bireyi ve canlı bedenini sınamaktadır. “(10 Temmuz) *En çok beğendiğim kadınlar suratlarında gaddarlık belirtisi olanlardır. Öyle bir belirti görünce içten de gaddar olabileceğini düşünürüm ve öyle olmasını isterim.*” (**İhtiyar Çılgın**, 23) Bilimsel gözlem altındaymışcasına (Tanizaki'nin ileri yaşlarındaki üst anlatıcı konumu) birey etki tepki zinciri içerisinde toplumsal ve geleneksel tinin kabuklarını soyarak dipteki canlı varlığı (beden, gövde) sınayacaktır ve sınamanın tadını çıkaracak, eğlenecektir de. Çünkü genelliği içselleştirmiş birey toplumsal anlatının kapsar kümesinin ögesi (eleman) olarak çok karmaşık, işlenmiş, inceltilmiş ve kestirilemez genel niteliklerle donatılı olsa da yalıtıldığı ve deneyliğe (laboratuvar) sokulduğunda, orasına burasına karışıldığında (müdahale) büyük aileyi utandıracak ve sapma olarak yargılanacak bir dizi gülünç, zavallı, kabul edilemez, onursuz, dürtüsel, insanlıkdışı (!), vb. tepkiler verecek, bilim adamı (usta) bunları tek tek kayıt altına alacaktır. İşte gerek **Anahtar**'da, gerekse **İhtiyar Çılgın**'da romanların günce ve yazanak biçimleriyle kotarılmasının gerekçesi. Yazar yukarıdan kendi bedenini gözlem altına alıyor ve günlük tutuyor. Gelişmeleri gözlemliyor ve sapmanın yeni düşüncesini tartışmaya getiriyor. Elbette bunun Batı düşünce geleneği açısından yeni olmadığını ama asıl Doğu feodal gelenekleri içerisinde iyice soyutlanmış, stilize dışavurumlara 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 düzenekten özgün yapıtlar üretebilmiştir. Ben Tanizaki'nin bireye bağlanmış hazcı deneyimini düşünsel bir çıkarım, oyun kuramı olarak anlıyorum. Bu yazının mürekkebi olarak yazarın kendi kanını kullanması ya da aynada kendi görüntüsünde zamanın ölüme yönlü akışını kayıtlamasından başka bir şey değil ve belki yaşamın olabilir (mümkün) en büyük 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 bursu 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 yoklanması başka nedir ve hazzın bununla ilişkisi olduğunu kim söyleyebilir? *Bir kez daha öldüm ve buna rağmen geri döndüm.* Orpheus'u anımsayalım. Elbette Freud ve arkasından sökün eden koca bir silsiledir kastettiğim.) Ayrıca Mişima'nın röntgeni (iki önemli romanında belirgin örgedir, sevişen çifti gizlice gözetlemek) ile Tanizaki'nin röntgeni, daha doğrusu beden kap(anla)ma yöntemleri de başkadır. Mişima saltık ölünün gözüyle dikizler, daha doğrusu iki ölümün çarpanından çıkacak düşsel kıvılcıma takınaklıdır, oysa saltık sessizlikten başka hiçbir şey doğmayacaktır bu çarpışmadan. Tanizaki'nin daha dolayimli kapma işlemi (röntgen) küçük ölüm oyunudur, ölür gibi yapma, buna inanıp yaklaşanı kapma, canlanma oyunu. Kuşkusuz eğer bir direniş biçimi ve siyaseti aranacaksa bunu Tanizaki'de aramak doğru olur. Çünkü Mişima'nın 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 anlaşılmaz bir biçimde çekiyor beni. Sahne dışında değil, yalnızca sahnede. Kadın kıyafetinde 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 değişiyor) yaşlı adamın (Tokusuke) günlüklerini ve üçüncü kişilerin yazanaklarını (rapor) okuyoruz küçük kitap boyunca. Sahnede bir torun, gelinin sevgilisi de (Haruhisa) eksik değil. Uyanık gelin genel durumu çıkarına çevirme ve bu arada yaşlı kazı yolabildiğince yolma peşinde *ayağını* esirgemez *ihtiyar çılgından*.



Yukarıdaki yorumuma tam bu noktada birkaç ek yapmakla yetineceğim ve yazımı bitirmeye çalışacağım. Daha önce Tanizaki'nin 70'li yıllarında yüzünün tutmayacağı bir dünyayı kavradıktan sonra elini (kendini, bedenini) özgür bıraktığını anlatmaya çalışmıştım. 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 dolayimler zinciri şeyi, dolayısıyla bedeni yükseltirken indiriyordu. Tanizaki bu sorunu en iyi kavrayan kişi olduğu için eleştirilmişti de, dünyanın sorunları dururken bedene odaklandığı için... Siyaset ve tarih içinde kişi; nedenlerini, gerekçelerini, yeterliliklerini ya da yetmezliklerini, borçlarını alacaklarını, sorumluluklarını bir kenara bırakabileceği özgüvenli bir yere ayak bastığında (öte yandan bireysel yanılısamadan başka şey değil 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. Ölümünden 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 eşliğindedir. Kurz (Tanizaki) merkezden (toplumsal değerler dizgesinden) kopmuş, bağımsızdır. Artık saltık yapmanın, içinden yükselen arzuyu hiçbir dolayımına başvurmaksızın doğrudan gidermenin özerkliği içinde zevk atlarını yıldıya bırakır. Beden odakçıl, kurgul düşünmeden kopmuş, özerkliğini duyurmuş (ilân), kendini ortalamış, kendiyle sınırlamıştır varlık gerekçesini. Düşünceye el çektirilmiş, yasaya ve töreye de. Beden usu yadsımış, ya şimdi ya hiçe bağlanmış. 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 kıştırılmışlık 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 bedenın dirimsel enerjisine yontalım, iyimser düşünelim bedenın bedenle sürtünmesinden doğabilecek şeyleri. Tersini düşünmeyi erteleyelim şimdilik. Hatta, bedenı (daha) bedenler, diyelim. Şimdi Tanizaki’ye biraz daha yakınlaştık. Şunu demiş olduk: Yaşlı ve varlıklı erkek cınlenebilir: “*Karı istirem.*” (Nesli Çölgeçen, **Züğürt Ağa**, 1985) Üstelik başka bir çağından çok daha iyicil, sevecen, anlayışla karşılanır, yaşlı kişi bedenini gülünç biçimde joker olarak masaya sürerken. Biz seyirciler Japon geleneksel tiyatrosunda yaşlı adam maskeli genç oyuncuyu bir dizi gülünç sahnede erotik ataklar içerisinde izliyor, içimiz burkularken kahkahadan kırılıyoruz bir yandan. Tanizaki’nin gülünç olmayı göze alan cesaretini kutluyorum bulunduğum şu yer ve zamandan öyleyse. Bakın, beden saklanmıyor, gösteriliyor: “(26 Haziran) *Dün gece soğuk fasulye ezmesini çok kaçırmış olacağım, gece yarısından sonra midem ağrımaya başladı; birkaç kez 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 uyarılama. Yaşamla ilişkiyi en yalın, düz ve yararlı bir izlenleyle 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 bedenın son kırıntılarından sızdırılacak son hazdır (varlık kanıtlaması): “(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 kesebildim. Sonunda beni öpmeden ayrıldı. Dudaklarımızın değmesine izin vermedi, bir santimetre uzaklıktaydılar ve benim dudaklarımı iyice açtırıp içine bir damla tükürük damlattı.*” (İÇ, 90)

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

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

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

*

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

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

İlk kez Tanizaki (1886-1965) okudum. Daha önce de birkaç kitabının yayınlandığını biliyorum.

Dediklerine göre Natsuma Soseki'den sonra en popüler Japon yazarı. Aşağıdaki 'tanka'da şöyle bir şey yazmış 1963'te Tanizaki:

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

Oğuz Baykara'nın doğrudan Japonca'dan çok da başarılı çevirisine karşın Tanizaki bana elbette bu tek kitabıyla çok şey vermiş sayılmaz. Hemen hemen tüm 20.yüzyıl çağdaşlaşmacılık (modernizm) yazarları gibi Tanizaki de bana Batıya dönük yüzüyle göründü. Ama kuşkuluyum yine de. Meseleyi biçem, dil düzeyinde kavrama şansım hiç olmadığı gibi Türkçe bakışımızın Batılı (?) alışkanlıkları, algımızı sandığımızdan çok yönetiyor olsa gerek. Japon yazarları bu baskıyı (tıpkı bizim Batılılaşmamızın aydınlarımız üzerindeki korkunç baskısı gibi) iliklerine değin yaşadılar ama hızlı, kolay ayak uydurdular sanki (bize göre). Toplum Doğu/Batı arasında travmatik bir yarılma yaşamadı belki. (Japonya yakın tarihini iyi bilmiyorum.) Konuyla ilgili değer yargılarının kökenlerine, alışkanlıklarına, başvurularına (referans) dikkat

etmek gerektiği açık. Okuduğum diğer Japon yazarları da (Aşağı yukarı aynı döneme öbeklenen) roman türüne ilişkin oldukça somut ve benimsenmiş bir varsayımdan yola çıkmış görünüyorlardı. [Bir ara not: Japon ve Türk batılılaşması (ekinsel, bilimsel, toplumsal, uygulamısal, vb.) kaç karşılaştırmalı bilimsel çalışmanın konusu oldu acaba?]

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

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

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

Arka arkaya okuduğum dört 20. yüzyıl Japon yazarı içerisinde Batıya sonuna değin açık duran yüzüyle ve Nobel'i de almış olmasına karşın Yosunari Kavabata aradığım şeye ilişkin gizli (evet gizli) ipuçlarını taşıyan yazardı. Çünkü onda dil (tümce, bölümce) yarılma öncesini de ima eden bir çiftyanlılık taşıyordu ve estetiği tam da bu biçimsel yapı özelliğine dayanıyordu. Tümcelerinden, kurgusundan ve metnin derin saygısından söz ediyorum. Batılı içerik, tedirgin bir geleneğin dilini zorluyor, ikilemli, kuşkulu gelenek dili, çekinik, ürkek bir dilsel dışavurumda yansıyor. Oysa diğerlerinde içerik ve onu konumlandırma biçimleri de batılıydı. Batının değerler çatışmasına dayalı trajedi duygusu çoktan ele geçirmişti yapıtı. Batının ölçünü (standart) Dünyanın da ölçünüydü, Japon yazını bunu tartışmaya pek de gerek duymadı (anlaşılan). Elbette Japon evrenine ilişkin her şey bu yapıtlarda bolca vardı, egzotizm ve Doğu incelikli de olsa (ama bir aşağılık duygusuna da bağlandığı söylenemeyecek biçimde) izleklerde, motiflerde yansı(tılı)yordu. Sonuç değişmedi bana kalırsa. (Yine boyumu çok aşan yargılar ürettiğimin ayrılmındayım elbette, çünkü elimdeki veri temsil gücü taşıyor, okyanusta bir damla, üstelik tatlılaştırılmış.)

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

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

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

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

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

(2016)

*

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	蓼喰う蟲, <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	瘋癲老人日記, <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. Batılaşıma, çağdaşılaşma 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, **Batılılaşma** 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 **Batılılaşma** sorunu, batılılaşmanın 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, yaşadıkları 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, 'eğlence' 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 çağrışimli '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 ayırımında olmadan ya da Naomi'den ayırlamayacağı için bile 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 (düalizm). 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 arzusunun 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 davranılar (*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 yaklaştım 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, kırışıkları 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 gerçekleş(me)mesine kilitlenir. Silinen (delete) yalnızca us değil, onunla eklenilerek 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 çağırıştırır. 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; (görünümüne gelen ve orası burası gizlenemeyen, fetiş) **beden**, (dalgalanan beden parçacıklarının erotik, ayartıcı, baştan çıkaran işlevi olarak) **duyum**(sal algı), (bu iki kavramı dar, sıkışık zamanlarda, deprem, sel, atom bombası, vb. yıkım beklentilerinde göreleştiren diller, dışavurum biçimleri) **içten pazarlılık**, **oyun**-bazlık, **dedikodu**, **yalan**, **aldanma ve aldatılma**, **gündeliklilik** ve doğal olarak gizli bir **hiççilik** (nihilizm) ve (gülmececi öne çıkmış durumlarıyla) **düşüş**.

(2018)

RYUNOSUKE AKUTAGAVA (1892-1927, Japonya)



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

Riyunosuke Akutagava'nın Yaşamı ve yapıtlar, Yaz. Oğuz Baykara,
s.215-239

*

Akutagava, Riyunosuke; 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 özüksenmiş, hatta belki bu nedenle tersi savrulmalar söz konusu (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 çılgın imgelemenin 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 **Çalılık 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. Değinmediği 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."

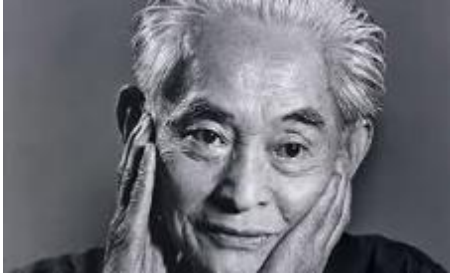
Tüm öykü bir akıl hastasının dilinden aktarılıyor.



Hokusai (1760-1849): Kappa

(2012)

YASUNARİ KAVABATA (1899-1972, Japonya)



**Kavabata, Yasunari; İzu Dansözü (Bin Beyaz Turna) (1926),
Çev. Azra Erhat
Cem Yayınları, Birinci Basım, 1968, İstanbul, 133-166s.**

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 duyarlıkla Kavabata'yı en önemli

yapıtlarıyla sıcaklığına 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. Even yazın cumhuriyetinin kabesi 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 yanılmıyorsam 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; ayrıma, 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 varlıklaşıma (varoluş) diyebiliriz. *Okuma= Yazmadır* 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 gelişi) katar. Yani varlıklaşıyorum, 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, atılıyorum 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 kişiylim 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 iliştiirmektedir niyeti. Batılı bir dil ve yaklaşım öyleyse? Evet ama, o zaman ikinci eldenlik, ikincillik 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 akranıyla 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 Dansözü 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 ayırmsayış (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. İstmeden 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, düşünülüğüm 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* (Bkz. Barthes). Gösterilen şey, metafizikten düşürülmüş, bedenleşmiş, dindışlaşmış 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.

(2011)

*

**Kawabata, Yasunari/ Tanizaki, Junichiro; Karlar Ülkesi/ Anahtar(1948),
İng. Çev. Nihal Yeğınobalı/İbrahim Hoyi
Altın Kitaplar Yayınları, Birinci Basım, 1968, İstanbul, 23-159/161-
284 s.**

*

**Kavabata, Yasunari; Karlar Ülkesi (1948), İng. Çev. Selma Öğünç
Doğın Yayınları, Dördüncü Basım, Aralık 2006, İstanbul, 125s.**

*“ 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, **Referance 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 şaşkırtan 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 goncalaşıyorlardı. Kadının dudaklarındaki güzellik, vücudundaki güzelliğin eşiydi. Gözleri, ıslak ve parlak, onu yeni yetişen bir kıza benzetiyordu. Pudra sürmemişti. Varlığındaki geyşa cılasının 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 hüzünlü 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 hazır. Dudaklarının çekiciliği, bedeninin çekiciliğiyle aynıydı. Nemli ve parlak gözleri onun çok genç bir kız gibi görünmesini sağlıyordu. Yüzünde pudra yoktu, şehir geyşasının cılasının 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 taşp 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 geceden 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) eleyerek 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 kırıyorsa tersine çeviriyor. Kabuk, üst (kolay) katman kendini ele vermiyor, diplerde 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 karşıkoma, 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) sinamıştır. 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.

KAWABATA YASUNARI: SNOW COUNTRY/KARLAR ÜLKESİ

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.

*

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 öğretmeninin 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 tasarlanmıştı

- . 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 ayırdı? 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 kucığında), 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 bulunarak 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 akılık, 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 kelekler, 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...



(2011)

*

**Kavabata, Yasunari; Bin Beyaz Turna/İzu Dansözü(1949),
Çev. Zeyyat Selimoğlu
Cem Yayınları, Birinci Basım, 1968, İstanbul, 9-129 s.**



Bu küçük romanla Kavabata evrenine biraz daha gömüldüm diyebilirim. Romanın gizemli, büyümlü bir çekiciliğı var. Yalnızca romanın değıl, Kavabata'nın biçeminin. 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 çağrısı sözkonusu. Sizi sürüklüyor o uçsuz bucaksız derinlik esrimesi. Arkasından siz bir tümceden diğetine düşeyazarken, nerden geldiğini anlamadığınız bir halatın 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, gevrekliğı, takır tukurluğı, kemiksiliğı de buradan kaynaklanıyor. Her tümce bir haiku belirişii (zuhur) olduğundan, bu gizil süreksizlik okuru her noktadan sonra ayırımsayamadığı sert bir kayalığa toslatıyor. Çarpa çarpa ve çırpıntılar içinde ilerliyoruz bu büyümlü öykünün tümceleleri 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 taşıtkça 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 hakikiliğı, 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 görününüyor ve yitmesi bir oluyor. Yazma edimi varlığa ulaşma tasarısı, girişimine dönüşüyor böylelikle. İnsanca üstlenilmiş ve böylelikle ayraç 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, tümcelerin matematiksel bir özenle yanyana getirildiği, kurgusal yapının mimarlık tasarısı gibi oluşturulduğudur. Gözden kaçabileceği kaygısıyla, bir kez daha belirtmem gerek. *Kavabata biçemi*, üstlendiği tüm anlatı geleneğiyle 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 yitkilere 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 niteliği 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 sınılandığı 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. Kikuçi'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. Kikuçi 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 döneniyor. 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 buluşmıyor. 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. Diğeri 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, pürüссüz klasik bir porselen yüzeyden tını okumak olmalı.

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

(2011)

*

Kavabata, Yasunari; Dağın Sesi (1954), Çev. Dost Körpe Doğan Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2010, İstanbul, 236 s.

Kavabata'nın üzerimdeki etkisinin nereden kaynaklandığını anlamaya çalıştım bu başyapıtını 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 ekin sel 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 ayrıık 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 ekininin 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, ustalıklı 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; şimdise 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. Yansıtmama (mimesis) ile gelen açıklamanın tersaçılı okumasının da gerekliliğini (Yansıtmama, 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. Akrabaları istediği gibi değillerdi ve kendi istedikleri şekilde yaşayamadıklarında kan bağı ağır ve bunaltıcı bir hale geliyordu. Geline onu rahatlatıyordu.

“Ona iyi davranmak, yalnızlığı aydınlatan bir ışındı. 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 sürtündüğünü 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 yaklaştırtırken, 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 yaklaşıncaya siyahımsı gözbebekleri yukarıya, ona doğru salındılar ve altdudak şişti. Şingo onu öpmek üzereydi. İç geçirerek geri çekildi./ Uzaklaşıncaya maskenin ona yalan söylediği izlenimine kapıldı. Uzun süre derin soluklar aldı.”* (76) Bahçeyi, ağacı, köpeği unutmamalı. Onların doğa üzerine geçtikleri en az insan kadar anlamlı çizgiyi... Renga bu olmalı. Sanki fırça ressamın elinden kaymış ve tuvalin üzerine geçen bu ayrık 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. (2011)

*

Kavabata, Yasunari; Go Ustası (1951), Çev. Belkıs (Çorakçı)

Dişbudak

Remzi Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, Mart 1992, İstanbul, 170 s.

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)

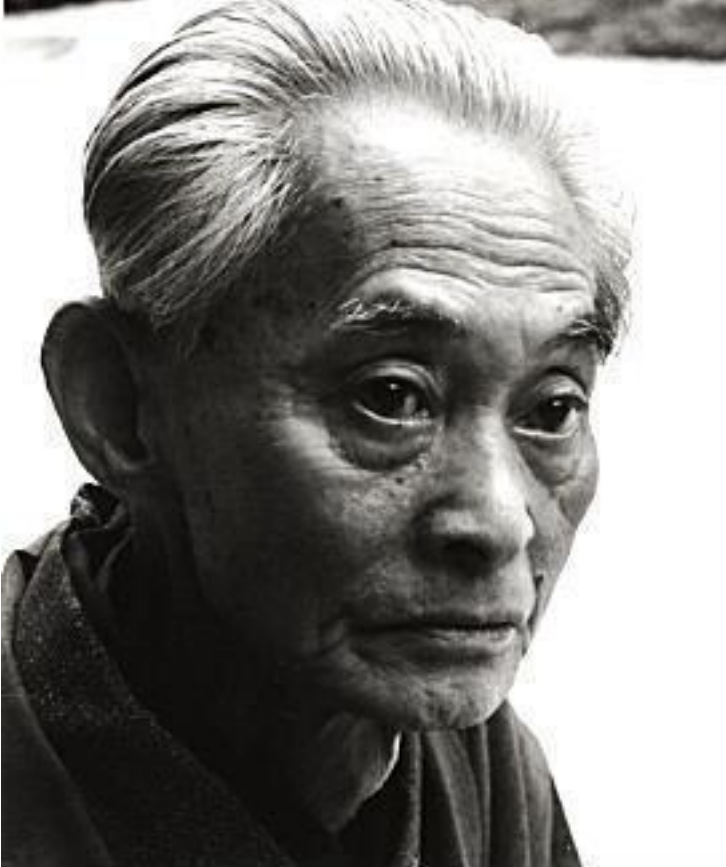
Kitabın varsa büyüğü burada. Maske neleri gösteriyor, neleri örtüyor. Metin aralıkta duruyor ve araftaki o metnin (Kavabata yazısının) bir önü var ve bir arkası. Bundan genel bir Kavabata okurluğu imgesi çıkar mı bilmem: iki yüzden (önden ve arkadan) okuma. Bana bu olanaklı gibi geliyor.

(2012)

*

**Kavabata, Yasunari; Göl (1954), Çev. Ülkem Gürpınar
Can Yayınları, Birinci Basım, 1993, İstanbul, 120s.**

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 Momoî'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 verışı (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 görselliği, 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 ayrıştırılamamış, 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 olumsuzluğu) 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 bekliyorsa 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 gitmemişt? 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.

(2012)

*

Kavabata, Yosunari; Uykuda Sevilen Kızlar (1961)
Varlık Yayınları, Birinci Basım, Şubat 1971, İstanbul, 160s.



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.

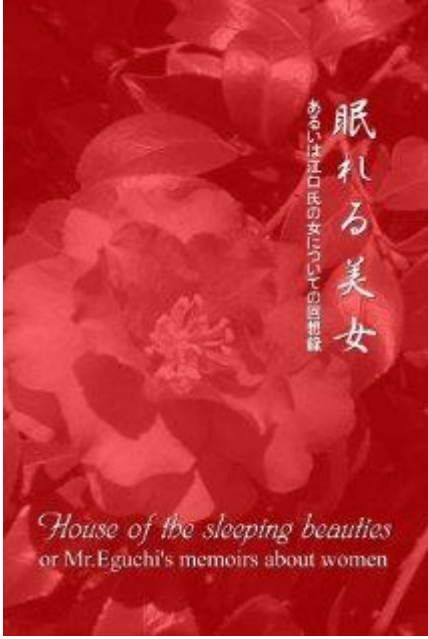
Yaşlı erkeklere hizmet veren, onların derin uyutulmuş kızları sevip okşamalarına izin verilen bir evi keşfeden yaşlı Eguşi'nin buraya dört kez gerçekleştirdiği ziyaretin öyküsü roman. Ben anlatımlı. Kavabata'nın hemen tüm anlatılarındaki temel figürlerden en önemlisi olan yaşlı erkek, dinmeyen bir kadın(lık) 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, yitilmiş 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 dışıl 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.

(2012)

*

**Kavabata, Yasunari; Kiyoto (1962), Çev. Esat Nermi
Cem Yayınları, Birinci Basım, 1968, İstanbul, 176s.**

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 yetkesi 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 geyşanın 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 noktalandığım 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 tını 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, biçemle 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 kaçkınlarına 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 yansıtıp 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.

(2012)

YUKİO MİŞİMA (1925-1970, Japonya)



**Mişima, Yukio; Bir Maskenin İtirafı (Kamen no Kokuhaku, 1949),
Çev. Zeyyat Selimoğlu (Gözden geçirilmiş),
Can Yayınları, İkinci Basım, Mayıs 2012, İstanbul, 195s.**



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 İtirafı, 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
- 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 (**Şöleden 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
- 太陽と鐵 (太陽と鉄) :Taiyō to Tetsu, Sun and Steel, 1968
- 癩王のテラス: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 İtirafı'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 kalitçilerinin 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)

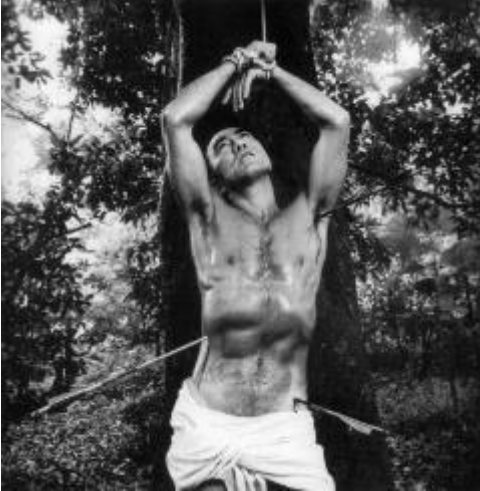
*"Doğumum esnasında gördüklerimi hatırlayabildiğimi yıllarca iddia ettim. **Bunu söylediğim**de büyükler önce güler, sonra da acaba onları alaya mı alıyorum diye şaşkın şaşkın duraklayıp, şüphe, hoşnutsuzluk dolu bakışlarla bu soluk, hiç de çocuksu olmayan çocuk yüzüne bakarlardı. Bunu bazen ailemizin 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 okumalarımın 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 kuşkuyla 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, dişil 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, dişi 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 erillğe 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, kırılğan, kof bir heybet, görkemdir bu. Çok ses çıkarır ama yankılanmaz, kalıcılaşmaz. Mişima güçle, tutkuyla isteyen, arzulayan ama ele geçirdiğini anında değersizleştirip yüzüstü bırakan, terkeden, *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 yorumluyababiliriz 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. Dişilik (cinsel) vurgu her ne kadar çelişiyor görünse de. Benim düşüncem böyle bir çelişmenin sözkonusu olmadığı yönünde. Hristiyanlık (Kilise) tinini çözümlmek 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.

(2012)

*

**Mişima, Yukio; Yaz Ortasında Ölüm, (Manatsu no Shi, 1953),
Çev. Gökçin Taşkın
Can Yayınları, Birinci Basım, 1985, İstanbul, 188s.**

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
Şıga 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, tımtırlılığın 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 yıkararak, 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 görünüyerecekti. Eğer benim çizgem (grafik) tek bilinmeyenli bir fonksiyon olarak ($ax+b=0$) ilerleyseydi. 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 ayırmsanabilir. **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 bedenın tapınç kültüne dönüştürölmesini 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 bedenın kırımıyla oluşt(urul)an bir dünya.

Yaz Ortasında Ölüm bu tezimi belli ölçülerde doğrularken genelde yanılsadı. 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 dişiye 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 hançerlemiştir 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 yolaştığını 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 özdeşleştirebilir, 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 incelikli işli aktarımı oluşturuyor. Tüm anlatı boyunca da çok güçlü bir görsel imge efekti kullanılıyor. Bu neredeyse öykünün içinden fıskırdığı 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 geçirilen 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) eşğine 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...

(2012)

*

**Mişima, Yukio; Dalgaların Sesi (1954), Çev. Zeyyat Selimoğlu
Hürriyet Yayınları, Birinci Basım, Ekim 1972, İstanbul, 178 s.**

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, sunulması)?

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 tını, 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.

(2013)

*

**Mişima, Yukio; Yaz Ortasında Ölüm (Manatsu no şı, 1950),
Çev. H. Can Erkin
Can Yayınları, İkinci Basım, Kasım 2012, İstanbul, 249 s.**

Türkiye’de yayıncılık anlayışını ele veren bir örneği anlatmak istiyorum burada. **Yaz Ortasında Ölüm** öykü seçkisi aynı yayınevince 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 ayrık 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 irkiltmişti. Hoşlanmadığım bir oyundu biçemi. Belki No tiyatrosuna, maskeli, yabancılaştırıcı biçeme 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 yalınkat bir sessizliğin dokunaklılığı arasında kolan vuran dili eşanlı biçimlenmelere yansıyınca 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 güçlüğünü 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 hesaplaşma, bir şey olarak kendini gösterme söz konusu. 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.

(2013)

*

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.



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 ustalıkla 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, Ryuji, 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.

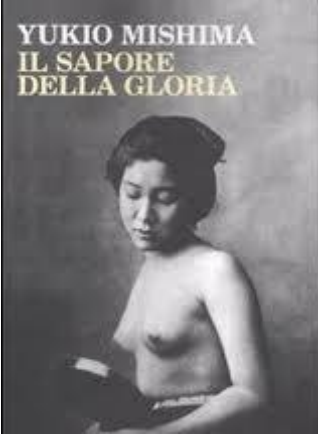
"Yemeğe Yeni Büyük Otele gittiler. Ona sadece teşekkür etmek istiyordum. Çok kibar yemek yiyordu, tıpkı süvariler gibi. Ya yemekten sonraki o uzun yürüyüş. Beni eve kadar götüreceğini söyledi, oysa tepedeki yeni parka gittik ve hemen ayrılmak istemediğim için bir sıraya oturduk. Sonra uzun uzun yürüdük. 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 kediyi 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, uyusukluğu, 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 dengeçiliği ile üç karakterin uçlar arasındaki salınımlarını dizemli bir müzikalite ile okuruna yansıtır 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 gerçekleşen 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 algılıyordu: 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 gördüğünü, görmek istediğiyle ilgilidir. Noboru'nun eğitimi (Ispartalı), 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 düştün ayılmadan, ılık çayı başına dikti. Çay buruktu. Bilirsiniz, buruk olur tadı yüceliğin." (152)

Soru:

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

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

(2013)

*

Mişima, Yukio; Şöleden Sonra (Utage no ato, 1960),
İng. Çev. Bülent R. Bozkurt
Ada Yayınları, Birinci basım, Ocak 1985, İstanbul, 196s.



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.

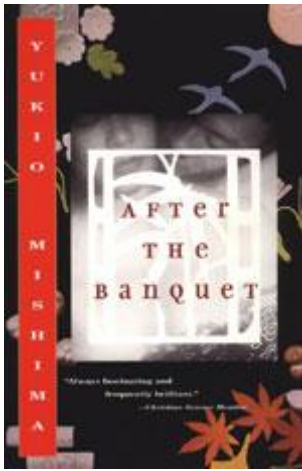
Bir kere Mişima'da şu sorunun yanıtı verilmeli. Bu erkekçil, maşist (ya da maço) adam; kadının bakış açısına bunca başarıyla nasıl yerleşebiliyor? Bir kadının iç dalgaboylarında nasıl titreşebiliyor tümceleri, bölümceleri, bölümleri anlatısının? Biz (erkek) okurlar nasıl trans(seksüel) deneyimi yaşıyor,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

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 ekinin 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 görüşü 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 özelliiktir 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 anlatsal, 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)

(2013)

*

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.

*

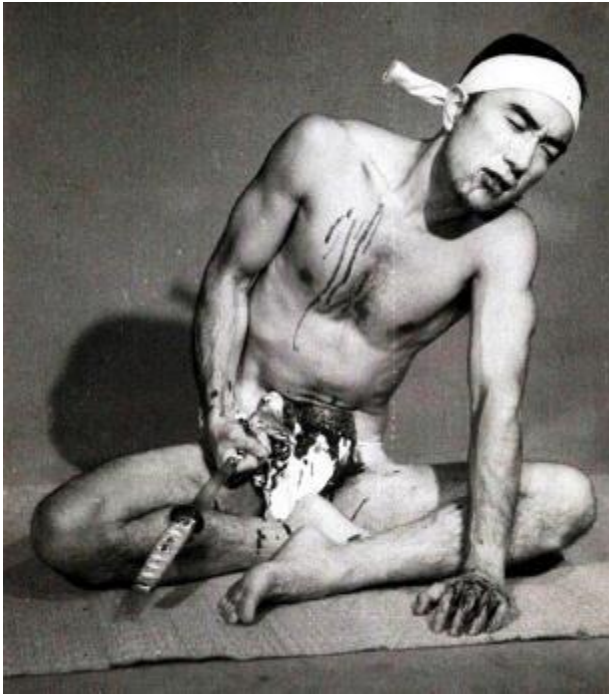
Mişima, Yukio; Bereket Denizi 3. Şafak Tapınağı

(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.

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** dördlüsünde, *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 Yazının en büyük romanlarında biri olduğu söylenen, dünyada (özellikle Batı'da) yankılandığını düşündüğüm romanın gerçekten de büyük bir roman olup olmadığı konusunda kuşkularım 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 *zaman*ın 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 düşünölmüş, 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 (kapis?) dönüştürmektedir. Mişima okumanın hoşluğu (ve arada bir de boşluğu) tüm bunları aşılıyor aslında (benim için de.) Keyifle ve merakla okudum 1350 sayfalık romanı, kasıtlılı 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 (dualite) temelli kurnaz (ve elbette zekice) yaklaşımlar nevrotik bir suçlamayı hak etmese de seçkin bir kibiri, işin daha kötüsü arkasında acınası bir boşluğu çağrıştırmakta, okuru eşitliksiz bir şiddetin içine fırlatıp atmaktadır. Mişima okurunu onun askeri, savaşçısı olmaya çağırır. Duyguları kışkırtan, savaşa çağırır 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 özeleştiriyeye (otokritik) Japon geleneği içerisinde pek de yer almayan bir tartışma geleneği. Japon insanı yanlışını yaşamını ortadan kaldırarak çözüme 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 gözetken, 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 ayrımsındadır 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 cinselliksiz (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 varlıklarından 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 yaşamın okuru olarak Kiyoaki'lerin bu dünyaya ettiklerinden (içine sıçmalarından) 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. Sözü 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, tımtıraklılık, ne yapılacaksa (şiişel 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 eldir. 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 yağan karın içine düşüvermişti.” (1-88) Tabii müthiş bir anlak (zekâ) olan Mişima’nın Kiyoaki ile Satoko’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 direktmenin 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 kaçınılamaz 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 yenidendoğuş (karma) düşüncesiyle ilgili özeleştirisini yapacak, hem de boşluğu dolduracak yenidengelmış 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 savaşçıdır. 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. İsyanlıların 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 özkıymıyla 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 İsao'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 İsao'ya hiçbir gözün sahip olamayacağı bir güçle bakıyordu. Yüzü, aklın alamayacağı bir derinlikten su yüzüne fırlamış, narin bir baloncuk gibi İsao'nun gözlerinin önünde dalgalanıyordu. Art arda iç çekerken dudakları karanlıkta titriyordu. İsao 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 İsao, yaşamının ilk ve son öpücüğünü tattı. Makiko'nun dudakları ona Yanagawa'da gördüğü vişne ağaçlarının kızılıyapraklarını anımsatmıştı. Dudakları birleşir birleşmez içine usulca yayılan tatlılığa şaşırmıştı. Dünya, dudaklarının birleştiği noktada sallandı. Bu noktadan yayılan dönüşüm İsao'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. İsao ise ele geçip tutuklanan, yargılananlardandır.

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 hüznün dolu dünyada öyle az yaşıyoruz ki. Göz açıp kapayıncaya dek.’/ Hızla kaybolan güzelliğin çevrıntili köpüklerinin arasından, bir başka delikanlının zalim yüzü, ansızın beliriverdi. Yalnızca Kiyoaki’nin güzelliği bir kez gerçekleşebilirdi. Bu güzelliğin aşırılığı, yeni bir yaşamı zorunlu kılıyordu. Mutlaka yeniden doğmalıydı. Kiyoaki’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 Kiyoaki’de eksik kalan erkeğe biraz daha yaklaştırmaktadır: Silahlı, savaşçı, avcı, sporcu, genç, kadın ayartmalarına (kadına) kapalı. Ünlü yargıç Honda İsaio’nun savunmasını üstlenir ve sonuçta ulusal ideale bağlı böylesi isyanda gizli onamanın (sempati) desteğiyle ve başarılı çatılmış bir savunma düzeniyle (strateji) İsaio 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 İsaio’yu âşık kimliğiyle öne çıkararak onursuz biçimde kurtarmıştır.

İsaio 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, sakınlıdır 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 kavırıyordu. Katıksız, arı bir Japonya tutkusu ve uğruna ölüm (İsaio) 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 İsaio’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 düşkünlüğüne götürüyordu; düşkünlüğünü önceden sezmekse bir işe yaramıyor, yalnızca insanı karamsarlığa sürüklüyordu. Önemli olan, ölerken de olsa bu sezgiye göre davranmaktır. İsaio 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, yenedendoğum 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 ağzına kadar dolduran bir bedeni vardı. Bu beden Honda'yı baştan çıkarmıştı. Onu sürekli yaşama doğru çekiyordu. Pekî, 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 uzlaştırmamanın ve Ying Çan'ı, yaşam selinin çamurlu sularında yetiştirilmiş 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 aldanışın kökeni; her ikisi de samsara olabilir." (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 kilitlendiğinde 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 geliyor, 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 (kutsal) 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 yönelten 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 dokundurmalarım da umarım yeterince vurgulamışımıdır. Elbette bu faşizmin çağdaş dünya yaşamının örgütlenme biçimleriyle, k(i/ü)tlelilikle 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) Kiyooki'nin dünyayı küçümseyen kibirli hali Toru'da yinelenmiş gibidir. Ona bağlananlar asla güvenemezler.

Honda melekler(in)in düşlerini görmektedir. Kiyooki, 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 sığınacak 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-bilinciydi. 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 yaklaşırken 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 kavıyor, 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 parlıltı 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 olmadığını, 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, ısırılmış 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: “*Kiyoaki Matsugae mi? O da kim?*” (4-225) “*Hayır, Bay Honda. Öteki dünyada bana verilmiş olan hiçbir nimeti unutmadım. Ama Kiyoaki 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 Kiyoaki 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 inanmadım, 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.

(2014)

*

Mişima, Yukio; Altın Köşk Tapınağı (金閣寺, Kinkaku-ji, 1956), Çev. Ali Volkan Erdemir
Can yayınları, 1. basım, Ekim 2017, İstanbul, 270 s.

45 yaşında *seppuku* yapan (törensel 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 dürtüsü (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 eşğine 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 öngörölmüş yazgısına güçle çağırıyor, karşikonulamaz bir dehşet duygusuyla. Antik *tragedyadan* Mişima'nın ayırdığı 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 yaratıcılığımın kaynaklandığına inanmak istiyorum; her şeyin ötesinde bu eylemin 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 tükürüğümle 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-kişi (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'ye 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, zemzeme 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 ışıltısı 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 yüreğimdiki sevinç arttı ve*

bu sevinç giderek içimde kök saldı. 'Tanık yok. Şahit yok.' Sevinmiştim." (92) Kötülük yapma, yapabilme bilincinin yaşam sahnesinde sağladığı hazcıl, saltık yer: "Öyle! Ufacık bir kötülük bile olsa, kötülük yaptığıma 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 anlaşılacak 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 ilişkileneşinin 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, batakhaneyle 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 oralardan 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 yanlışımdan, Zen içi tüm yorum ve karşı-yorumun yanlışımdan 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, aylananmış) yıkmak gerektiği saplantısı yine yalınca 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 sahnede 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 duyarlığı 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 (öznel) sonuç, *yok olursa var olabilirim*’dir ancak. *Onunla, yanındayken her an daha hiçim.* Mişima’da kadın ‘nahış’ 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*) demekle 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 kuşkulananmayı 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* güzelliğın 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: "*Güzelliğın 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 yokluğın 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 irkiltlen Mişima söylemi (retorik) kolayca geçiştirilecek 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 güzelliğı huzursuz, uykusuz güzelliğktir: "*Öyle ya, diğer tapınaklar gece sessizce uyurken, Altın Tapınak'ın uyuduğunu hiç görmemiştım. 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, hiçliğın işaretiydi. Hiçlikti bu güzelliğın yapısını oluşturan.*" (263)

Böyle uçlarda seyreden huzursuzluğın Musa, İsa, Muhammed silsilesine bağlanması, Rinsayroku'da (*Zen*) dışavurması türümüzün ağız 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?..

(2018)

*

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.

(2020)

*

Mişima, Yukio; Yıldız (スタア, Suta, 1961, Öykü), Çev. Vaner Alper, Can Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2020, İstanbul, 72 s.

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 kızılığı gibi bayağı bir lirizm... Bütün bunlarla korunan, bütün bu kurallara sadık hikâyelere aşığım ben."* (32) Kendi yazınını değil, kendini (tinsel ırasını) ele veren tümceler ise şöyle: *"O anda bu manzaradaki olağanüstü mükemmelliğin nedenini anladım. Ölümüne 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 ölümüne çakılmak, sonsuz, anıtsal bir imgeye dönüşmek. Konuyu Mişima bağlamında uzun uzadıya tartıştım geçmişte. İsteyen bilgisunarda sayfama (www.okumaninsonunaşolculuk.com) bakabilir. (2021)

KEİJİ NAKAZAWA 中沢 啓治 (1939-2012, Japonya)



Nakazawa, Keiji; Yalınayak Gen Hiroşima'nın Öyküsü 1 (絵本 はだしのゲン 作・絵 中沢啓治, 1972, Çizgiroman), Çev. Levent Türer, Tudem yayınları, Birinci basım, Haziran 2007, İzmir, 302 s.

Nakazawa'nın kitabına yazdığı önsöz çok dokunaklıydı. Hiroşima'yı daha çocukken ailesiyle ve tüm dehşetiyle yaşayan Nawazaka, bu korkunç trajediyi çizgileştiriyor. Yani, çiziyor.

Konu için en uygun çizgi, en uygun anlatım biçimi bu mudur? Acaba daha iyi anlatılabilir miydi soruları bu noktada anlamsız kuşkusuz. Sonuç önümüzde. Anne babaların çocuklarıyla kurdukları ilişki biçimi *Batı* ölçütlerinin çok dışında olsa da araştırmadım ama Nakazawa yetişkin şiddeti konusunda ayırımın altını özellikle çiziyor. Bunu ben de anlamış değilim. Ölçüsüz bir şiddet yadırgatma etkisi (*efekt*) olarak kullanılıyor belki de. Japon aile geleneği şiddeti içermekle birlikte kendini burada gösterildiği gibi dışavuruyor olamaz. Sorun, atom bombasının da aynı ölçüsüzlük, aynı insanlıkdışı sapmayı (*anomalî*) içermesinde ve Nakazawa'nın bizim batılı gözüyle yadsıma girişimimizi Hiroşima ve Nagazaki için genelleştirmeye zorluyor olmasından kaynaklanıyor olabilir. Çok yalın, sıradan yanlışlar için anne babanın bir yumrukta çocuklarını duvara yapıştırmasını sindiremiyorum ama Hiroşima'yı, Nagazaki'yi sindirebiliyorum. Olamaz bu. O da öbürü denli anlamsız ve acımasız...

Bir de Nakazawa'nın ABD hayranlığı ve Japon militarizmine eleştirisi, dayandığı karşıtlık açısından yeterince güven verici, inandırıcı görünmedi bana. Japon militarizmi konusunda haklı da olabilir gerçi, bilemiyorum.

*

Nakazawa, Keiji; Yalınayak Gen 3. Bombadan Sonra (1975), Çev. Levent Türer Tudem yayınları, Birinci basım, Nisan 2008, İzmir, 271s.

Önsözde Nakazawa'nın yaklaşımında dil boyutunda bir açıklık getiriliyor ve benim açımdan çok önemli. Olgunun kendisinden çok adlandırılmasının, anlatımının tartışılmasıyla ilgili konu... Atom bombasının Hiroşima ve Nagazaki'ye "düşmesi",

“bombalar atılmıştı” deyişleri ne anlama geliyor? Jun Işiko bu kitap için yazdığı önsözü şöyle bitiriyor:

“Japon hükümeti de sorumludur. Japonya günümüzde bile kendi sorumluluğundan kaçmaya yönelik bir duruş sergiliyor. Ayrıca atom bombasından sağ kalanlara yeterli yardımı yapmış değil. Bombaların “düştüğünden” değil de “atıldığından” bahsederken sadece kelime oyunu yapmıyoruz; bu bizim, sorumluları, olayı sahiplenmeye zorlamak için gösterdiğimiz kararlılığın bir sembolü.

“Keiji Nakazawa’nın çizgi romanlarını, okul kitaplarında yer alan atom bombası hakkındaki üstü kapalı ifadelerden ve bazen de diğer çizgi romanlardan ayırın şay “düşme” ile “atılma” arasındaki temel farktır.”

Ve Keiji Nakazawa duyduğu acıyı bize de geçirerek albümün girişinde şunu yazıyor, paramparça ederek içimi:

“İnsanlar aptal. Darkafıllık, dini fanatiklik ve açgözlülük yüzünden, dünya asla barış içinde olamıyor ve bir nükleer savaşın gölgesi asla çok uzaklarda değil. Umuyorum ki Gen’in hikayesi okuyuculara barışın değerini ve yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz cesareti anlatır. Yalınayak Gen’de buğday, gücün ve cesaretin simgesi. Buğday, başaklarını karların altından fıskırtıyor, sadece üzerine tekrar tekrar basılsın diye. Ama üstüne basılmış buğday, dünyaya güçlü kökler yolluyor ve sonunda büyüyor. Ve bir gün buğday, başak veriyor.”

(2008)

*

**Nakazawa, Keiji; Yalınayak Gen. Hiroşima’nın Öyküsü 4 (1990),
Çev. Levent Türer
Tudem Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2009, İzmir, 293 s.**

Bu ciltle birlikte belki 20. Yüzyılın önemli çizgiroman projelerinden biri tamamlanmış oluyor. Nakazawa Gen dizisini kapatıyor.

Özyaşamöyküsel bu Hiroşima tanıklığı, öyküsü bana bir şeyi anımsattı. Marguerite Duras’dan uyarlanmış bir film vardı: Hiroshima Mon Amor. Alain Resnais’in 1959 yapımı filmi. Orada sanırım erkek kadına şöyle diyordu: “*Sen Hiroşima’da hiçbir şey görmedin*”.

Bu sözün ne demek olduğunu, Kurosava’yı seyrettikten, Keiji’nin çizgilerini izledikten sonra anlayabildim mi?

56 yıllık yaşamımın en karanlık noktalarından biri Nagazaki, Hiroşima’dan oluşur. Ben bu yıkımın (kişisel yıkımımın) üstesinden gelemedim.

Ama Nakazawa bana eşlik etti. Yardım etmeye çalıştı.

Onun yazdığı dipnotu zaten her şeyi açıklıyor mu? Alıntılarımı daha önce.

(2009)

GAO XINGJIAN: 高行健 : Tr. Go Sintiyen (1940, Çin)



Xingjian, Gao; Ruh Dağı (Geleneksel Çince: 靈山 Yalınlaştırılmış Çince: 灵山1990, Roman), **Çev. Gülseren Devrim, Doğan Yayınları, 2002**

2000 Nobelini alan Çinli (?) yazar Xingjian'ın ilk romanı (1990).

Bir yanıyla büyük, kendini tümleyen; diğer yanıyla da sıradan, kendini sürekli çözen bir roman **Ruh Dağı**. Büyük esinler taşır gibi görünürken okurunu sürekli yanıltan dönek bir yapısı var romanın.

Anlatıyı oluşturan parçalar okurun Çin dünyasına ilişkin esiniyle tümlenebiliyor ve yapıtın yazgısı tam a bu esine bağlı.

Böylece resimsel imge yapıtın temeline oturuyor (*kurucu imge*). Gao aynı zamanda ressam.

Ve Çin'in görkemli eş ve artzamanlı öyküsü (mitolojiler, anlatılar, dinler, uydurulmuş öyküler, coğrafya, arayış, kutsal dağlar, sülaleler, kültür devrimi, yıkımlar, vb.) bir çağrışımlar ve kurgular zinciri içerisinde kişisel içe dalışın, içsel arayışın bölük pörçük öyküsüne dönüşüyor.

Öte yandan çağcıl, Batı insan ilişkileri örneği (model) de genel öykünün içerisinde yazarın kişisel (ben-sen-o yansıtımları içre) serüvenine ekleniyor.

Olmayan yerini arayan (**Ruh Dağı**) bir tür olumsuz (*negatif*) Ahab, Gao Xingjian. Ne Doğulu ne Batılı...

Ama sanki Batının kendisinden ne beklediğini iyi anlamış biri...

(2000-2005)

HARUKİ MURAKAMİ (1949, Japonya)



Murakami, Haruki; Zemberekkuşu'nun Güncesi (風の歌を聴け, Kazenoutawokike 1979), Çev. Nihal Önal, Doğan Kitap Yayınları, Birinci basım, 2005, İstanbul, 738 s.

Auster'in bu Japonya karşılığı oldukça etkileyici ve çarpıcı bir anlatı ortaya koyuyor. Japon dilinin de ne büyük yapıtlara kaynaklık ettiğini kanıtlıyor. Biz Türkçe yazınımız içinde boğula kalacağız bu gidişle, bu çapsızlık, bu sığlıkla.

Japon dinsel kültüründen kaynaklar kullandığını sandığım, ne yazık ki bir Batı dilinden çevrilen (ama çok iyi çevrilen) roman, ardçağcı (*postmodernist*) bir roman sayılabilir mi? Dayandığı kültür kökenlerinden bağı koparılıp Batı gözüyle bakılırsa evet böyle algılanabilir. Ama ben Doğu sezgileri taşıyan bir okur olarak bunu kabul etmek istemiyorum. Bir bakıma Auster ne kadar ardçağcıysa... demek geliyor içimden. Kurgu (yaşamı kurgulamak) değişmecesesi (*metafor*) ekseninde yaşam ve onun anlatılışı büyülü bir biçem (*üslup*) yaratıyor. En azından Murakami'nin yaratıcı anlayışından (*zekâ*) söz edebiliriz sanırım.

Sonra Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinin temel yaklaşımıyla, aile, evlilik kavramı hiç olmadık bir bakış açısı içinde algılanabilir oluyor ki bu bile yazarın Dünya yazınına eşsiz bir katkı yaptığının kanıtı sayılmalı.

“Anlaşılan öykümün sonu gelmeyecek, sizden özür dilerim. Ama size gerçekten söylemek istediğim, Bay Okada, şudur: özel bir anda, yaşamımı yitirdim ve kırk yılı aşkın bir süredir o yitirilmiş yaşamla ayakta duruyorum. Ve bu durumda olan biri olarak, düşünüyorum ki yaşam, burgacının içinde bulunan herhangi bir kimsenin hayal edebileceğinden çok daha sınırlı. Işık, yaşam sahnesini sadece bir an, belki birkaç saniye aydınlatıyor. Bu saniyeler geçince, o andaki bildiriği yakalayamadıysan eğer, ikinci bir olanak verilmiyor sana. Yaşamının geri kalanını pişmanlık içinde ve umutsuz, derin bir yalnızlıkla geçirmek zorunda kalıyorsun. Böyle bir alacakaranlık dünyasında, gelecekte hiçbir şey beklenemez. Böyle bir insanın elinde tuttuğu, olması gerekenin eskimiş bir kalıntısından başka bir şey değildir.” (244)

(2006)

*

Murakami, Haruki; Sınırın Güneyinde, Güneşin Batısında (国境の南、太陽の西, Kokkyō no minami, taiyō no nishi, 1992, Roman), Çev.

Pınar Polat

Doğan Kitap yayınları, Birinci basım, Temmuz 2007, İstanbul, 187s.

Geçen yıldır yanılmıyorsam o büyük ve etkileyici anlatısını okuduğumda Murakami'nin: **Zemberekkuşunun Güncesi** (1979). Şaşırtıcı anlatıların Latin Amerika'dan gelmesine öyle alışmıştık ki doğudan gelen büyülü metinlerle tanışmak şaşırtıcı (*sürpriz*) oldu. Bunda Doğu yazını bilmeyişimizin rolü çok kuşkusuz. İran'dan başlayarak Doğu yazını yok bence ülkemizde. Varsa da yine Batı üzerinden. Ne acı bir durum! Efendilerin yazısıdır okuduğumuz, onların düşgücüdür bizi duyulandıran... Oysa...

Murakami yine çok özel bir şey yapmış, anlatısını eksiltme, örtük bir eksiltme üzerine kurmuş... Metin ilerledikçe boşluk, belirsizlik büyüyor, gölgeler çoğalıyor, gizem artıyor. Ben öteki Batı çağcılık (*modernizm*), hatta ardçağcılık (*postmodernizm*) esintili Doğu anlatılarından ayrı olarak Murakami anlatısının kaynaklarında, köklerinde yerel, geleneksel bir duyarlık buluyorum ve bu yüzden onu ardçağcı şemsiye altına koymak istemiyorum. Yukarıdan, yüzeysel bakıldığında bu çok kolay gibi görünüyor, ama biraz daha yakından, içeriden bakmak doğru olur kanımca. Kim Ki-Duk sinemasında da (G. Kore) bunu duyumsuyorum az çok.

Wong Kar-Wai gibi, Murakami de aykırılığı belirgin bir *Batı* figürü üzerinden (bu romanda ABD güneyinden bir caz parçası, kitabın da adı: **Sınırın Güneyinde, Güneşin Batısında**) bir başvuru noktası ya da geometrik nokta diyelim, oluşturuyor. Şimomato ile Hajime'nin gizemli ve diplerde akan aşkı, üstte, suyun üstünde çağcıl ve kıyıcı çerçeveler içinde akan yaşama karşın gerçekte aşkı yitirmenin öyküsü. Her kırılma, her yarayla birlikte Hajime'nin uydumcu (*konformist*) küçük kentsoylu (*burjuva*) dünyasında aşkın imgesi dayanılmaz bir biçimde büyüyor, buna karşılık gerçeklik giderek yitiyor, eriyor. Onun yaşamla bir tür hesaplaşma içerisinde yitirdiği her şey önünde Şimamoto'nun eşsiz imgesi olarak beliriyor, bu imgece çağırılıyor, sözveriler (*vaat*) alıyor ondan, kendini gerçekte yeniden kurguluyor, yapıyor. Bu dehşet verici, acılı da deneyim.

Öte yandan bir gülümseme imgesidir tüm bir yaşamı ardı sıra sürükleyebilecek olan. Bu da var.

Murakami önemli, büyük bir Japonya yazarı. İşte bu anlatıdaki iki çocuğun birbirlerine eğilimlerinin o unutulmaz öyküsünden bile belli bu. Bizi bir *blues* şarkısı denli hüzünlendirebilen büyülü bir roman... Umursamazlığımızın saçılıp döküldüğü yere taşıyor bizi, kendimize yeniden bakmaya zorluyor.

Alice'in (*Lewis Carroll, 1865*) evrensel sıçrayışlarından kaynaklanıyor belki de büyü. Bir eşiğin üzerinden atlamakla ilgili. Murakami bir eşik a(t/n)latıcısı zaten. Bir eşiğin üzerinden atlıyor kahramanı ve başka bir boyutta sürdürüyor varlığını. Hem burada hem orada... Tuhaflığı da tam buradan doğuyor yapıtın ve çekiciliği: 'Sevdim mi? Onu sevdim mi? O kim?'

Alıntılar:

"Şimamoto'nun elimde bıraktığı his beni asla terk etmedi. Tuttuğum diğer bütün ellerden çok farklıydı, bildiğim dokunuşlardan başka. O sadece oniki yaşındaki bir kızın sıcak, küçük eliydi, ama o parmaklar ve avuç içi bilmek istediğim, bilmek

zorunda olduğum her şeyle dolu bir oyuncak kutusu gibiydi. Elimi avucunun içine alarak, o şeylerin ne olduğunu göstermişti. Gerçek dünyanın içinde böyle bir yer vardı. On saniyelik süre boyunca esen rüzgârla havada kanat çırpın küçük bir kuş olmuştum. Gökyüzünün yükseklerinden uzaklardaki bir manzarayı görebiliyordum. Çok uzakta olduğu için görüntüyü tam seçemesem de, orada bir şey vardı ve bir gün oraya gideceğimi biliyordum. Bu düşsel manzara nefesimi kesmiş, içimi ürpertmişti.” (18)

“Böylece Şimamoto’yla yollarımız ayrıldı, sonunda onun yanına gitmeyi kestim. Bu muhtemelen (muhtemelen kelimesi burada aklıma gelen tek kelime; geçmiş denilen hafıza aralığını incelemenin ve neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermenin benim görevim olduğunu sanmıyorum) yanlıştı. Elimden geldiğince onun yanında olmalıydım. Ona ihtiyacım vardı, onun da bana. Fakat çekingenliğim ağır basıyordu ve kırılmaktan korkuyordum. Onu bir daha görmedim. Yıllar sonrasına kadar.” (19)

“O zamanlar bilmiyordum. Birini tekrar düzelemeyecek kadar kötü kırabileceğimi. **İnsan, sadece var olarak diğer bir insanda dönüşü olmayan yaralar açabiliyordu.**” (28, vurgu benim-zzk)

“Yeni biri olarak geçmişimdeki hataları düzeltebilirdim. Başlangıçta iyimserdim; üstesinden gelebilirdim. Nihayetinde her nereye gidersem gideyim asla değişemedim. Tekrar tekrar aynı hatayı yaptım, başkalarını kırdım, karşılığında da kendime kırıldım.” (44)

“Şimamoto’nun içinde kendi küçük dünyası vardı. Sadece ona özel, benim giremeyeceğim bir dünya. Bir keresinde o dünyaya açılan kapıda bir çatlak oluşmuştu. Ama artık kapalıydı.

“Kendimi yine çaresiz, kafası karışık on iki yaşında bir çocuk gibi hissediyordum. Ne yapmam gerektiğini, ne diyeceğimi bilemiyordum. Biraz sakinleşip kafamı kullanmaya çalıştım. Umutsuz vakaydım. Söylediğim ve yaptığım her şey yanlıştı. Hissettiğim bütün duyguları o pırıltılı tebessüm yutmuştu. Merak etme, diyordu bana. Her şey yoluna girecek.” (128)

“Terkedilmiş bowling salonu otoparkı, ağızda eritip ona içirdiğim kar. Uçakata kucağımdaki Şimamoto. Kapalı gözleri, hafifçe aralanmış dudaklarının arasından soluduğu nefes. Vücudu yumuşak ve kırılğan. Beni istemişti. Kalbini açmıştı. Ama ben kendimi geriye, ay yüzeyine, bu cansız dünyaya çekmiştim. Sonunda beni terk etti ve hayatım bir kez daha kayboldu.

“Bazen sabaha karşı iki veya üçte kalkar ve bir daha uyuyamazdım. Yataktan çıkıp mutfağa gider, kendime viski koyardım. Elimde bardak, yolun karşısındaki karanlık mezarlığa ve yoldan geçen arabaların ışıklarına bakardım. Gece ile şafağı birbirine bağlayan dakikalar uzun ve karanlıktı. Ağlayabilseydim, her şey daha kolay olabilirdi. İyi de, neye ağlayacaktım? Kimin için ağlayacaktım? Başkalarına ağlamak için çok bencildim, kendime ağlamak içinse çok yaşı.

“Nihayet sonbahar geldi. Ve ben bir karar aldım. Yapmam gereken şeyler vardı: artık bu şekilde yaşayamazdım.” (138)

Romanın ve Murakami poetikasının kilit sözcesi:

“Belli bir şekilde algıladığımız olaylar ne dereceye kadar göründükleri gibidir ve bu olaylar ne dereceye kadar biz onları öyle adlandırdığımız için öyledir bilmek mümkün değildir. Bu nedenle gerçekliğe gerçeklik diyebilmek için başka bir gerçekliğe gereksinim duyarız. Ama bu başka gerçeklik temel olarak üçüncü bir gerçekliğe gereksinim duyar. Bilincimizin sınırları içinde sonsuz bir zincir yaratılır ve gerçekten burada olduğumuz duygusunu veren, var olduğumuzu söyleyen zincir buradan beslenir. Fakat bu zinciri koparacak bir şeyler olur ve zarar görürüz. Gerçek nedir? Zincirin kopan tarafının burasındaki mi? Ya da orada, diğer tarafındaki mi? Bu noktada hissettiğim işte böyle bir kopuş duygusuydu.” (177, vurgu benim-zzk)

(2007)

*

Murakami, Haruki ; Yaban Koyununun İzinde (1989), Çev. Nihal Önal Doğan Kitapları, Birinci Basım, Ekim 2008, İstanbul, 353 s.

Murakami'nin üçüncü romanıymış bu (*Hitsuci vo meguru Bohken*). Aynı zamanda caz müzisyeni olan Haruki Murakami, 1949 doğumlu... Ondan okuduğum *Zemberekuşu'nun Güncesi* (2005), Sınırın Güneyinde, *Güneşin Batısında* (2007) son yapıtlarıymış... *İmkansızın Şarkısı*'ni (2004) ise okumadım henüz.

Hakkında bir düşünce oluşturacak denli yapıtı Türkçeleşmiş oldu (ikinci elden ama iyi çevirilerle).

Tabii benim açımdan daha önce de olduğu gibi sorun, Murakami'yi hangi gerekçe ya da ölçütlere dayanarak 'postmodern' bir yazar sayabileceğimiz... Murakami'yi postmodernizme (ya da tersi) yakıştıramadığımdan değil. Bu beni birinci derecede ilgilendirmez. Ayrıca postmodern bir çalışma da sanat yapıtı olabilir, bunun için başka şeylere bakarım. Ben düşüncemi ilerletiyor, Murakami'deki neyin onu Dünyada postmodern başlığı altına koyduğunu anlamak istiyorum.

Çünkü başvurduğu gereç olsun, gereci kullanma biçim(e)mi olsun, bu ve benzeri konularda daha önce denenmemiş bir şey yok. Yanlış anlaşılmasın, yazarı özgün bulmadığımı söylemiyorum, daha neler...

Yerellik (en geniş anlamında) evrensel ile işitilmedik bir biçimde mi harmanlanıyor (Latin yazını örneğin)? Hayır, diyebilirim bu soruya.

Olsa olsa yapının tümünden, kurgusundan, olay örgüsünden çıkan, okurun süzdüğü 'oyun'suluk duygusudur postmodernizminin kaynağı (algı açısından kuşkusuz, çünkü yazarın kendi görüşlerini bilemiyorum bu konuda).

Peki yazı dokusu.

Bence gevşek bir örgüsü yok yapının. Tersine bu izlenimi veren ama sıkı bir doku taşıyor ve yazarın okuru nedensizlik tuzağına zorlamasının çok da açık, kabul edilir gerekçeleri vardır, olabilir. İyi ki de öyledir ayrıca.

Murakami yapının havasını koklasak (bir tazi gibi tıpkı, çünkü kimi yazıların kendilerine has tenleri, derileri vardır ve bir biçimde koku yayarlar), bu koku, örneğin bir müzik yapıtı gibi, kavrayıcı bir anlam(landırmay)a ulaştırır mı bizi. Sanırım iz üzerindeyiz.

Kes yapıştır (collage) deseniz, rastlansallık deseniz, yetmez. ‘Büyük anlam’ var mı, yok mu? Büyük söz? Tanrı?

Murakami için ‘büyük’ yok görünüyor. Biraz daha eşelemek, daha derinlere bakmak isteği duyuyorum bu noktada. Soluğum yetmiyor.

Japonca bilseydim, Japoncada tüm Murakami’yi okusaydım, belki şunu derdim: belli belirsiz, diplere itilmiş, derinlerde bir gizem (misticizm), görülmemeye özenli bir arayış (anlam?), Kafka...

Japon kültüründe her şey özenle başka şey gibi görülür, gösterilir. Gelenek bu yönde özel bir ritüel oluşturmuştur. Hem de ne ritüel... Öyle inceltilmiş, öyle maskelenmiştir ki yaşam... Acaba doğal olan, bu mu, dedirtir kanırtarak insana...

Şimdi arkada böyle bir toplumsal biçimin yattığı bir kültürün yazarından söz ediyoruz, demektir bu. Batı (Murakami de büyük ölçüde Batı kültürüne yaslanıyor olsa da) oradaki kimi göstergeleri, ipuçlarını kendi değerler dizgesi içinde tanımlamaya, oryantalizm yapmaya çalışacaktır kuşkusuz. (Batının) Doğu algısı, ‘şartlı refleks (koşullu tepki)’dir.

Girişte Batının medyasından roman üzerine kısa alıntılar bunu yeterince kanıtlamaya yeter de artar bile. Alan hoşnut, satan hoşnuttur (ve Murakami başarılı bir Dünya satıcısıdır büyük olasılıkla). Benim derdim başka...

Yaşam çıkmaza girer. Dizge mostra koyar (verir). Karabasan. Evlilik (çıkmazı) Murakami’de kesin bir atlama tahtasıdır. Akıl düşse, düş fanteziye kaçır. Kaçış başlar. ‘Polisiye’liğin düşünsel kaçınılmazlığı buradandır. Anlatı baştan sona ‘haller içinde haller’ olarak, bir kaçışı sürer. Kaçışın görüntüsü komiktir, güldürür bir yandan ama sürer yine. Güldürmek amaç değildir. Büyülü bir aynadır mizah. Bir alan açar. Ama yalnızlık... işte ondan kaçamayız. Kaçınılmazdır.

‘İrmak boyunca, ırmak ağzına doğru yürüdüm. Kumsalın son elli metresinde oturup ağladım. Ömrümden hiç bu kadar çok ağlamamıştım.

‘Pantolonumdaki kumları silkeleyip kalktım, gidecek bir yerim varmış gibi.

‘Gün bitti bitecekti. Ama yürümeye başladığımda dalgaların sesini duydum.’

(353)

(2009)

*

Murakami, Haruki; Sahilde Kafka (2005), Çev. Hüseyin Can Erkin Doğan Yayınları, Birinci Basım, Ekim 2009, İstanbul, 655 s.

Auster’ı kürenin (büyük okyanusun) öteki yakasında yankılayan Haruki Murakami okurunu büyüleyen yazarlardan. Anlatısındaki gücün ne ölçüde tekniğinden, yazınsallıktan kaynaklandığını kestirmek, ayırmak gerçekten zor... Düzenli bir Murakami okuru sayılırım. Çeviriden okuyorum ve yazı değeri bu nedenle epeyce azalıyor olmalı. Öyle de olsa biçim çeviride bile kendini duyuran, dayatan bir şey (iyi çevirilerde kuşkusuz).

Murakami yazısını yalın tutmaktan yana, biçimsel denemelere ne kendini, ne okurunu zorluyor. Peki, o zaman kitaplarının büyüğü nereden kaynaklanıyor?

Bunun için iki yaklaşımım olacak. İlki, olayörgüsüne, kurgusuna verdiği yüksek voltajlı aydınlatma gücü, diğeri ise fantezi izlenimleri verip bunlara teğet geçerek kıyılarından dönmesi...

Bir kere, ortalama her insanı sürükleyecek kıvrak, zekâ dolu *buluş*ları var ve bu buluşçuluk, sanat sözkonusu olduğunda her şey demek olmasa da, yabana atılmamalı. Sıradışını, doğal izlenimler aktarım tonunda öykülerken Kafka tekniğini kullanıyor olması yapıtının etkisinin başlıca nedeni. Dile takılmış, dilin doğal seyriyle sürüklenirken, her attığımız adımın ussal bir dayanağı da varken, kendimizi aslında olağanüstü bir kurgunun içinde birden bulduğumuzda *güvenli güvensizlik (tekinsizlik)* diyebileceğimiz *lezzetli* bir duygunun çoktan kurbanı olmuşuzdur bile. Dille kanmışızdır. Dil çok tatlı, sürprizsiz, yadırgatmaz, kendindendir sanki. Başka türlü söylenmez dedirtir bize. Bu böyle, başka türlü söylenmez. Dil dehlizdeki, mağaradaki tanıdık işaretlerin en önemlisidir. Ama Haruki Murakami hem bu; mitolojide, masallarda, vb. kullanılan eski ve yerleşik evrensel değişmeceyi (imleme, arkasında iz bırakma) kullanıyor, hem de kendi toplumsal ve tarihsel belleğimizin tanıdık nesnelere başvuruyor sıkça. Üstelik onun Nobelli yazarımız Orhan Pamuk gibi, ulusaşırı bir kaynak kullanma biçimi var. Çünkü yazın cumhuriyetinin küresel odağının ne anlama geldiğini iyi biliyor. Nobel'e doğru yol aldığı kanısındayım.

Japon ekininin yerel im (işaret) taşları Avrupa'nın mitolojileriyle romanın evrenine tanıdık nesneler olarak serpiştirilir (Böylece *universalis*). Kurgu da doğallaştırılmışlığıyla (bir yanılsamadır kuşkusuz, doğal kurgu olmaz) pekiştirir dilsel doğallaştırma girişimini. Batının tüm öykü çeşitlemeleri anıştırılır. Türler eklenir, karıştırılır. Oedipus'a (Euripidus, Freud) gönderme yapılır. Ensest trajik göstergeleri ve geleneksel öyküleriyle roman için içselleştirilir. Bir gencin deneyimlerden geçerek olgunlaşması, anne arayışı (genelde arama ritüeli) bir başka anıştırıcı olarak devrededir. Labirent ve Minotaurus öyküsü, karanlığın yüreğine (Conrad) yolculuk, ölümün kapısı ve geri dönüş (Orpheus), *aptala malumluk*, çakıl taşı, üniversiteli fahişe, vb. tanıdık nesnelerden ikili (hatta çoklu) yapılar türetimine geçildiğinde, anlatının iki boyuttan üçe ya da tersi, üçten ikiye geçişleri de artar. Johnny Walker *katledilen babaya* dönüşür. *Fried Kitchen*'in tombul sakallı tavuk-amcası aslında felsefe öğrencisi fahişenin pezevenkine dönüşür ama bir yandan tinsel *gurudur* (kılavuz, rehber). Oşima'yı, doğallaştırma çabasının doruğunda, çizgi romanlardan fırlamış kusursuz bir genç adam olarak tanımışken karşımızda birden kadın olarak belirir, üstelik kadınlığında bile sorun vardır. Bunca doğal varlık içinde, bir bakarız ki doğal hiçbir şey yoktur. Tümüyle düşsel bir kurmacanın peşinden sürüklenmişizdir uzak diyarlara. Gerçek bir Oedipus, gerçek bir kaza, gerçek bir doğa olayı, gerçek bir *taş* yoktur romanda. Saeki Hanım, Kafka Tamura ve diğerleri bir yanlarıyla dünyalı, diğer yanlarıyla anımsanmış, çağırılmış, istendikçe oluşmuş, ortaya çıkmış varlıklardır. Neden, Murakami tam da bunu yapmak istemiş olmasın? Gerçek (sandığımız) nedir?

Peki, fantastiğin evrenine atladık, fantastik bir anlatıya vardık bu garip okuma yolculuğumuzun sonunda. Eğer bunu söyleyebilseydik sorun kalmaz, Murakami'yi sepete yollayabilirdik. Ama işte fantastik bir yapıt ve yazarı dememizi engelleyen bir şey var. Nedir o? Biraz da ona bakalım. Bunun için fantastik yapıttan anladığımız şeyi kısaca ortaya koyalım. Eğer düş(lem) ürünü varlık, nesne, olgu, söz düz anlamında anlatıya giriyorsa, gerçeği yerilliyorsa (ikame etme karşılığı öneriyorum *yerillemek*'i), kendi başına gerçekmiş gibi davranıyorsa o bir fantastik üründür (sanat yapıtı değil bence), buna karşılık düş ürünü (fantastik) imgeyi gerçek/karşı-gerçek eytişmesi içinde parça parça ya da tamlık, bütünlük olarak değişmecesel (metaforik) bir bağlama yerleştiriyorsa herhangi bir yapıt, tepeleme düşlemsel imgeyle dolu olsa da sanat yapıtı olmaya ya(t)kindir. İlkinde düşlemsel imge ötekiyle yan yana getirilir, konur ve ikisinden ilişkinin ötesinde bir üst bağlam çıkmaz, yani anlatı bir üst deri oluşturamaz. Bu deri oluşmazsa tıpkı polisiye gibi, kısa bir süre sonunda gerçek

okurun yorulduğu 'olgu çöplüğü' diyebileceğimiz bir durum ortaya çıkar. Postmodernin balıklama üzerine atladığı durum da budur. O yüzden geleneksel anlatı kalıplarını denerken bile postmodernist, sanata uzak kalacaktır. Çünkü bir ten, deri sorunu olacaktır hep. İyi de arkada anıştırmalar yok mu, denebilir. Öykü anıştırması, figürler, sözcükler, vb. Bunların gereç olmaktan çıkıp tümleyici işlev kazanmadıkça çok şey demek olmadığını unutmamalı. Okur olmayan okurun rastlansal zevkler alabileceği bu türden ürünler, gerçek okur için tekdüze tüketim saçmalığı, sıkıcılığına dönüşebilir.

Murakami'nin düşlemsel varlıklarını izleyen bir gölge anlam, bir üst, alt ya da yan kavrayış, gidimlilik var mı peki? Eğer varsa, kolayından postmodern sayılmamalı. Kendisi para ettiği, geçer akçe olduğu için, *olmadığı halde bir şeymiş gibi görünme* (kötü reklam olmaz), sansasyona sığınma, geçerli bir davranış türüdür. Sıkça görüyoruz orada burada. Hele bir sanatçıya bunu çok görmemeli (Salman Rushdie bir örnek, bizdeyse çok). Murakami'ye gelince, postmodern yaftasını basamadım bir türlü her şeye karşın. Çünkü tüm bu doğallaştırılmış görüntülü kurgusal gereç yığını tutan, çimentolayan, toparlayan gizli sayılabilecek bir kavrayışını sezinlemişimdir yapıtlarında. Bu benim okur-elimi tutmuş, peşi sıra sürüklemiştir.

Eğer önümüze attığı yemleri yutmaz (zokayı yutmaz), hatta bir tür görüngübilim (fenomenoloji) uygularsak yapıtına pekâlâ bir Murakami duruşu, bakışı, sızısı, eleştirisi yakalayabiliriz. Bunun için yazarla dişe diş bir savaşım, okura kurduğu tuzakların üzerinden atlamak gerekiyor. Aslında nabzımıza göre şerbet vermediğini anlamalıyız, öyle görünüyor olsa da. İyi de sorumuz boşlukta şimdilik. Nedir bu dip akıntısı? Yoksa bizim kuruntumuz, yazar aklama çabamızın ürünü mü yargımız?

Ben onun dip akıntısının, okura kendini kolayından vermeyen oldukça soyut ve genelleştirilmiş bir süreklilikle ilgili olduğunu düşünüyorum. Bunu kendi toplumunun ve yazınının genel akıntılarına, arayışlarına da bağlamak olanaklı. Bu içselleştirilmiş kökensel neden (ilk neden) Murakami kitabını okumanın ötesine geçen bir okur için çok da gizli kalmayacaktır.

Örneğin, tüm romanı sarıp ısıtan *iyilik* duygusu, şiddeti düşünme sürgün eden, yaşamın pratiğini ise tümleme, tamamlama ekseninde kurgulayan bir alt ama aynı zamanda dip izlek sayılabilir. Tabii ki bu iyiliğin romanı değil. Tersine eksikliğin, yoksunluğun, anlam arayışının romanı asıl. Ve şunu artık rahatça dile getirebiliriz: Anlam nerede sorusunun kolayından verilmiş bir yanıtı olmasa da Murakami bu anlam arayışının henüz denenmemiş yolları olabileceğini anımsatmakta, göstermektedir bize. Us olmasa da usuzluğu bilince çıkarabilmenin yaratıcı çözümleri, gençliğin kendiliğinden taşıdığı bilgelik, aşkın yaşamötesinden yaşamberisine akışkanlık ve sürekliliği, tüm bilinen kural ve sınırların aşkını ve gelen yeni özgürlükler boyutu, ikiboyutlu insanlığın üçüncü boyutla delinmesi ve hatta dördüncü boyut filizlenmeleri, deneme ve arınma, vb. bu sözünü ettiğim teze, kitap bağlamında (**Sahilde Kafka**) örneklerden birkaçını oluşturur. Bu arada insanbakışlı önyargılarımızın eşsiz bir eleştirisini yaptığını da belirtmeden geçmek istemem. 168.sayfada Bay kedi Okava, Nakata'ya şöyle sorar: "*Sen konuşabiliyorsun demek?*" Hayır, dikka isterim, şöyle sormuyor. *Kedice konuşabiliyorsun demek?* Bu kitabı tek başına gözümde değerli yapan, okunmazsa olmaz yapan işte bu önemsiz, küçük tümcedir. Salt bu tümce için **Sahilde Kafka** okunmalıdır.

Bir başka dip akıntısının belirtkesi de neden şu olmasın. Cinayet ne zaman işlenir ve işlendiğinde geçerli, doğru, haklı olur? Dostoyevski bunu sormamış mıydı sahi?

Hadi bir tane daha: Yol arkadaşlığı. Kamyoncu Hoşino Bey'le Nakata'nın yolculukları. Ne kadar çok şeyi anımsatıyor tüm bunlar değil mi?

Sevgi ve cinsellik izleğine ise artık girmeyeyim. Birçok ilginç örnek var.

“Öyle mi gerçekten?” dedi Nakata başını hafifçe yana eğerek. “Fakat Sayın Otsuka, artık bendeniz Nakata altmış yaşımı çoktan geçtim. Altmışını geçince, insan kendinin aptal oluşuna, başkalarının yanından kaçmasına alışıyor. Trene binemesem de yaşamımı sürdürebilirim. Babam da öldü, artık beni dövecek kimse de yok. Annem de öldü, benim yüzünden ağlayacak kimse de kalmadı. O yüzden, şimdi artık birinin bana aptal olmadığımı söylemesi, benim için sıkıntı yaratır aslında. Belki de bu aptallığımdan ötürü Vali Bey yardım yaptığı için, artık aptal olmadığımı öğrenirse yardımı keser ve özel pasoyla şehir otobüslerine binme iznini kaldırabilir. Vali bey benim aptal olmadığımı görüp de kızmaya kalksa, verecek cevap bulamam. O yüzden, sanırım aptal olarak kalmam daha iyi olur. (72)

“Saeki Hanım. Kendinizi yalnız mı hissediyordunuz? On beş yaşındayken?”

“Bir anlamda, evet. Yalnızdım. Tek başına değildim, ama müthiş yalnızdım. Neden dersen, o an olduğumdan daha mutlu olabilmem mümkün olmadığını anladığım için. Bunu çok açık olarak biliyordum. O yüzden, o andaki halimle zamanın akışının olmadığı bir yere gitmek isterdim.” (348)

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Murakami fantezisi onu kavramsal açıdan postmodern çıkmaza sürüklemeyi. Uygulamasının tüm postmodern kanıtlarına karşın hem de...

*

Murakami'nin bu romanından esinlenerek onu bir noktadan kavrama çalışmamı sonlandırırken ilginç bir rastlantıya değinmeden geçemeyeceğim. Koşutlu okuduğum Yasunari Kavabata romanları **Kiraz Çiçekleri**, **Bin Beyaz Turna**; daha doğrusu tüm Kavabata anlatısı ile Murakami'nin bu romanı arasındaki şaşırtıcı büyük izleksel benzeşim... Yukarıda bunu söylemek istemiştım zaten. Kavabata erken yitirdiği ve tanımadığı annesini anne/sevgili gelgiti içinde tüm poetikasının kilit taşına dönüştürmüş büyük bir yazar. Taş diyorsanız Sahilde Kafka'nın da 'kara delik'lerinden biri büyük ak taş, çakıtaşı. Anne/sevgili, dolayısıyla enest diyorsanız, işte Kafka Tamura adlı gencin Oedipal abla ve anne arayışı. İşte aşk kırgını Saeki Hanım... Üstelik trajedi (elbette kurgusal, yani kurgusal öge olarak, yani yapay) burada da hükmünü sürdürüyor: Kafka Tamura (Çek Kafka'yı ve kasap babasını anımsadınız mı ya da Babama Mektup'unu) kayıp annesi ve ablasıyla yatacak, kendi Karga'sıyla didişe dura.

Daha dibe inebilir miyiz diye soruyorum kendime. Orada, Murakami evreninde yaşam sınırberisi değil sınırötesinin enginliği içerisinde seyrediyor. Bir tür cennet düşü bu.

*

Roman iki kanalda akıyor. Kafka Tamura'nın ve Nakata'nın öyküsü. Bu öyküler roman boyunca birbirlerini arayan öyküler. Buluşuyorlar ve dereciklerin de katılmasıyla birlikte senfonik bir ırmak çıkıyor ortaya. Nakata öyküsünün temel izleği, kır gezisinde öğretmen hazırlıksız aybaşı kanaması, kanlı mendili öğrencilerden Nakata'nın bulması ve öğretmenin tokatlayarak tepki göstermesi. Yaptığından deliler gibi pişmen olsa ve Nakata'ya sarılıp özür dilese de iş işten geçmiştir. Nakata insanlığın kanını yazgı olarak üstlenmiştir bir kez. Sonra bilimsel araştırmalar, uluslar arası gözlemler devreye giriyor: Olağanüstü hiçbir şey yokken 40 dolayında öğrenci ormanlık bir bölgede birden bilinçlerini yitirip düşüp kalıyorlar. Bir süre sonra Nakata dışında tümü eski durumuna geliyor ve hiçbir şey anımsamıyorlar. Nakata yarım akıllı ama sıra dışı biri, bir tür kutsanmış kişi gibidir.

Kafka Tamura ise 15 yaşında evini ve ona biçilmiş rolü arkasında bırakıp onu terk eden annesi ve ablasını aramaya çıkar. Öfkeli ve özdenetimlidir. Yazgısının ayrılmındadır ve yazgının onu sürükleyeceği her ne ise onu baştan üstlenmiştir. Karanlığın dibine değin yürüme cesareti gösterecek, olgunlaşacak, sınavı geçecektir. Oedipus olduğunca Orpheus'tur da.

Kilittaşını yerini bulacak, anlatı kapacaktır. Araf silinmiş, iki dünya geçişliliği silinmiştir. Acı yolda çekilir, varılan yerde değil ya da başlanılan yerde.

Bu meseli ben bir yerden anımsıyorum ya...

Ve son bir alıntı:

“Beni anımsamanı istiyorum” demişti Saeki Hanım doğrudan gözlerimin içine bakarak. “Senin anımsaman yeter. Başkalarının unutulması hiç umurumda değil.” (650)

(2011)

*

Murakami, Haruki; Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu (1985)

Doğan Kitap Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2011, İstanbul, 561s.

Yapıtlarını önce yayınlama sırasına göre bir dizmek istiyorum Haruki Murakami'nin:

風の歌を聴け <i>Kaze no uta o kike</i>	1979	<i>İmkânsızın Şarkısı, 2004</i>
1973年のピンボール <i>1973-nen no pinbōru</i>	1980	
羊をめぐる冒険 <i>Hitsuji o meguru bōken</i>	1982	<i>Yaban Koyununun İzinde , 2008</i>
世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド <i>Sekai no owari to hādoboirudo wandārando</i>	1985	<i>Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu, 2011</i>
ノルウェイの森 <i>Noruei no mori</i>	1987	
ダンス・ダンス・ダンス <i>Dansu dansu dansu</i>	1988	
国境の南、太陽の西 <i>Kokkyō no minami, taiyō no nishi</i>	1992	<i>Sınırın Güneyinde, Güneyin Batısında, 2007</i>
ねじまき鳥クロニクル <i>Nejimaki-dori kuronikuru</i>	1995	<i>Zemberekkuşunun Güncesi, 2005</i>
スプートニクの恋人 <i>Supūtoniku no koibito</i>	1999	
海辺のカフカ <i>Umibe no Kafuka</i>	2002	<i>Sahildeki Kafka, 2009</i>
アフターダーク <i>Afutā Dāku</i>	2004	
1Q84 <i>Ichī-kyū-hachi-yon</i>	2009	<i>1Q84, 2012</i>

Yukarıdaki çizgeden de anlaşılacağı üzere Türkçe'de Murakami'yi zaman sırasız okudum. Yayınlaması da öyle olmuş. İyi olan genellikle Japonca aslından çevrilmiş olması. **Zemberekkuşunun Güncesi** ve **Sahildeki Kafka**'dan sonra gerilere (80'ler) savrulmuşuz. **Bana kalırsa Sınırın Güneyinde, Güneşin Batısında**'dan sonra bir sıçrama yapmış gibi yazar ama yanlış bir izlenim olabilir bu. Bir yazarı izlerken ilk yayın tarihlerini daha sıkı gözetsem iyi olacak. Şunun için: Murakami'de yaşadığım en derin düşüklüğü oldu **Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu**. İnatla 560 sayfayı okudum okumasına ama ortalarından sonra artık bitse de kurtulsam diyerek. Elbette Murakami'yi yazar yapan tüm içerik işaretlerini bu romanda da koyuyor sayfaları arasına. Ama bir sıklık, basitlik var. Yazar tutumuyla ilgili kimi özelliklerini zaman içerisinde nasıl geliştirdiğini böylelikle anlıyorum. Düşlemseli günlük yaşamın ve sıradan davranışların ortasına yerleştirmesi çarpıcı etkisini 80'lerden bu yana sürdürüyor, bu açık. Yoksa binlerce örneğine benzer bir düşlemsel (fantastik) öykü yazarı olurdu. Yazar olarak çıkışının kaynağında belki de

bu türden bir dünyasallaşma vardı (Dünyaya oynama). Düşlemsellik modası onun da önüne bulunmaz bir küresel fırsat olarak gelmiş olmalı. Ve üzerine postmodernin 'iyi muz'u krema duygusu yaratmış olmalı. Hoş ve dolu izlenimi veren boş anlatılardan, sığ dilden başlamadı dünya bir ara. Şimdilerde kurtuluyor diyebilir miyiz ve Haruki Murakami'yi katabilir miyiz işin içine? Bilmiyorum, bunu söylemem aşırı bir cesaretlilik olur(du). Ama bildiğim bir şey var ya da anımsadığım. 90'ları izleyen ve Türkçe'de okuduğum anlatılarda onu basit bir postmodern yazar olarak görmek istemedim ve elimden geldiğince de görmedim. Yine de Auster için bu bağlamda daha fazla ter dökebileceğimi biliyorum. Çünkü ikisinin ortak bir yanı var: Anlatı dili tutumu. Bu anlatının pop ile (popülarite, popülerlik) ilişkisine damgasını vurdu, onunla ilgili. Yazarı yazmaya iten dürtü yalnızca içdürtü, sancı değil uzunca bir süre. Yayıncılık anlayışı kurumsal yapıda (birçok etkilere bağlı olarak) dönüşümlere yol açıyor. Yazar, anlatısının önüne ya da arkasına, anlatısının arkasında birçok insan olduğunu ima eden notlar (Teşekkür, Katkı, vb.) düşüyor. Bizde, ülkemizde bu kepazeleşiyor kaçınılmaz olarak. Birden yazarımız çizerimiz kemiksiz et yığınınca, içine herşeyi doldurabileceğiniz çuvala dönüşüverdi. Oysa Murakami'de süreç tersine işliyor belli ki. O giderek, yazdıkça yazarlaşıyor.

İkili sarmal, kökte değil filizde buluşup kaynaşma ve gizli ortak kökü görünür kılma yöntemine bağlı anlatı tekniği, dil içi bir anlatımsal karşıt kurgudan güç alıyor. Dil tek kutuplu, daha doğrusu iki karşıt uçta yüksek dalga boyunda salınım yapmıyor. Bir uçta salınım sürprizli ve dalga boyu yüksek tamam ama diğer uç bizim sıradanımızın yavan, tekdüze, düz, salınımsız (nötr) çizgisini sürüyor. Oysa yüzyılların okuru iki aşırılık arasında sersemleştirilmeye alışık dünyanın hemen her yerinde. Murakami bu iki aşırılıkla kurulan dramatik geleneksel kurguyu dengeleri bozup yeniden dengeleyerek şaşırtıcı bir gerilim elde ediyor. Ben buna şimdi usuma gelen bir adlama yapacağım: Indiana Jones kurgusu. Sıradan birinin sıradışı serüvenleri. Kahraman gibi bir izlenim vermiyor kahramanımız (!) ama değme kahramanların üstesinden gelemeyeceği herşeyi de kolayca yapıyor, dünyayı (belki de evreni) kurtarıveriyor arada (dizinin öteki filmine kadar).

Uzatmayacağım, **HHDDS** yeni bilişim teknolojileri, yapay anlak, bilinç/ölüm(süzlük) vb. izlekleri bilimkurgu yönetmeni Ridley Scot'vari yarı-örgensel (organik) bir atmosfer içinde konu yapan yazar için asıl önemli olan şeyin tüm bu tekno imalar, gönderimler, zorlamalar değil, insanın (yeni) dünya ve anlam arayışı olduğunu yapıtının tümüne göz atan biri anlayacaktır. Ve ben bu asıl ana izleği çizgisinde konuşlanıp son yapıtlarını yeğleyeceğim yine de.

"Herhalde dünya, sayısız ağaç, sayısız kuş ve sayısız yağmur damlalarıyla doludur. Öyle olduğu halde ben yalnızca bir kâfur ağacını ve bir yağmuru bile tam olarak anlayamadan ölüp gideceğim belki de. Öyle düşününce, kendimi çok yalnız hissettim, oturdum ağladım. Ağlarken birilerinin gelip beni sımsıkı kucaklamasını çok istedim. Ancak, beni kucaklamaya gelen kimse olmadı. Öylece, yalnız başıma yatağımda ağladım durdum." (299)

"Fakat aşk olmasa, dünyanın hiçbir anlamı yok' dedi tombul kız. 'Aşk olmasa, her şey pencerenin dışından geçip giden rüzgârdan farksız hale gelir. Dokunamaz, kokusunu hissedemezsin. Ne kadar çok kızla parayla yatsan da, ne kadar çok yoldan topladığın kızlarla yatsan da, bunlar gerçek değil. Hiçbiri sana gerçekten sarılmaz'." (300)

Ulaşımla ilgili bir alıntı:

“Metro yolcuları dışarıda bir manzara görmeyi ummazlar zaten. Gazetelerini okuyor ya da öylesine boş boş etrafa bakınıyorlardı. Metro şehir içinde hareketetmek için etkin ve kolay bir yol olmaktan öteye geçmez. Hiç kimse metroya keyif için binmez.” (441)

(2012)

*

**Murakami, Haruki; 1Q84 (2009), Çev. Hüseyin Can Erkin
Doğan Yayınları, Birinci Basım, Nisan 2012, İstanbul, 1256s.**

Murakami'yi birinci dil çevirisinden okumak büyük mutluluk. Asya dilleri yazını (Rusça dışında) genellikle ikinci dilden geldi Türkçemize. Bu da neleri götürdü kestirmek zor. Onları okuduğumuzu sanıyoruz ya okuduğumuz şey bambaşka bir şeydir büyük olasılıkla.

Bu son dev yapıtı hakkında çok şey yazma isteği duyuyor değilim, çünkü biliyorum ki daha önceki tezlerimi yinelemenin ötesine geçemeyeceğim. Murakami geliştirdiği yayın taktikleriyle dünya yazarı olma konusunda gerçekten dev adımlar atıyor. Bu onun yapıtında izini sürdüğü ana izleğini belirliyor, romanlarını güdümlüyor mu? Murakami başka bir şey yazsa dünyalı okur (Kim bu? Musil'ce *'niteliksiz okur'* mu?) ne der, nasıl tepki verir? Ya da hangi yapıtıdan başlayarak Murakami kendi izleğine tutsak oldu? Böyle birşeyden söz edilebilir mi?

Kaynak bilgilerden yoksun olduğum için Murakami adlı sonucun neye bağlı olduğunu kestiremiyor, kendi kök-izleğine ısrarla bağlılıkla dışarının belli bir izleğe zorlaması arasındaki yeri konusunda bir şey söyleyemiyorum. Saatin arada doğruyu göstermesi (yazınsal düzey) zamanı doğru izlediği anlamına gelmez.

Ne olursa olsun dikkate değer biri. Sıradan bir çoksatar yazarı değil, böyle bir derdi de yok. Benim ona yamadığım derdi ne denli üstlenir, bu da ayrı konu. Ama benimkisi de Murakami'ye karşı bir Murakami'dir. Başka türlü olmasını da istemem zaten.

O ve çevresinde ör(g)ülen(en) mit, bende güçlü bir ayıklama, indirgeme, ayraçlama isteği yaratıyor. Herkes kendine göre Murakami okumalı elbette ama bir sanatçının ortalamaca okunup ortalamaya indirgenmesi ciddi bir sorun olarak görülmeli ve başta sanatçı, eleştiri bu ortalamadan sapan şeyin ne olduğuna odaklanmalı, yoğunlaşmalı, yönelmeli. Yoksa herşeyin *aynı* şey olduğu bir dünyada ikincisini yapmanın anlamsızlığını eninde sonunda kavramak zorunda kalacağız.

Murakami eğilimini (moda) en büyük ayrıcım içine aldıktan ve bunca okumamdan sonra onunla ilgili temel sorunun varlığını bugün de koruduğunu söyleyebilirim. (Bu aynı zamanda benim sorunun mu acaba?) Sorun şuydu: Murakami çağcılardı (postmodern) bir yazar mı, yoksa bu izlenimi veriyor olsa da gizlenmiş olsa da bütünsellik kaygısı taşıyan bir yazar mı? Daha önceleri hep ikinci görüşü ileri sürdüm ve belki *yazara rağmen bir algının* olanaklarını eşeledim. Buna hakkım olup olmadığını tartışmayacağım.

Rahat iki kanallı ya da kollu yatağında kesintisiz akan **1Q84** dili ve biçemiyle okuru büyülüyor kuşkusuz. Okurun bilinçaltında doğan genel duygu: *çok karmaşık içerikleri bile okuyabiliyorum işte*, hoşnutluğu... (Bir tür uydumculuk değilse ne bu?) Bana göre bir suç ve merak ettiğim şey Murakami ve benzeri yazarların sinemanın

etkilerini de bolca taşıyan birer kurgu ökeleri (dâhi) oluşlarının bu suçun parçası olup olmadığı... Üst bağlamda ortada bir suç olduğunu, sanatçıdan bekleyebileceğimiz sıradan duyarlık bile dikkate alındığında, ileri sürüyor ve o zaman yeraltının tüm dünya yazarlarına, şu yurtsuzlara en derin sevgilerimi, saygılarımı gönderiyorum.

Yine de Murakami'yi yazı dışı nedenlerle eleştiriyor değilim. Haksızlık yapamam (kendi ölçülerimde). Yazdıklarını dünyaya okutan biri var karşımda ve bir an olsun bunu unutmamalıyım.

Gizemcilikle ilişkisi bir başka sorumu oluşturuyor. Buna da yanıtımı daha önce vermeye çalıştım yanılmıyorsam. Okuruna bu izlenimi vermekten sakınmasa da aslında gizem(cilik)le (misticizm) bir ilişkisi yok ve böyle okunması yanlış olur. Kendisi de **1Q84**'ün bir yerinde 1984'ten geçilmiş 1Q84 yılının bir '*paralel evren*' olarak anlaşılamayacağını, doğru anımsıyorsam dinsel önderin ağzından söyletiyor. Hayır, Murakami'nin derdi düşlemsel (fantastik) kurgusuna rağmen böyle bir yazın (anlatı) değil. Onu fantastik yazın türü içine sokmak (kullandığı tüm gerece karşın) benim açımdan olanaksız. Kullanılan gereçle sanatçı-yazar yaklaşımının ayrı şeyler olduğunu öğreneli çok oldu.

Ben Murakami'nin derdinin bu dünya ve onun gündelik durumu olduğunu düşünüyorum okudukça. O bize olgunun Rönesans'dan bu yana alışlageldik görüngeyle (perspektif) kavranılışının dışında bir başka kavrayışın olanaklı olup olmadığını ve sanatın işlevinin de bu arayış olduğunu açık biçimde söylüyor. Savaş, işkence, aşk, yas, ergenlik, tutku, çöküntü vb. ne varsa öykümüze ilişkin, bunların oluş(turul)muş görü, algı yöntembiliminin tersine dönerek kabuklaştırdığı, görünmezleştirdiği çekirdeklerini yeniden görünür kılma, öykümüzü (geri) kazanma tasarısı, girişimi onunkisi. Tam da bu! Kendimizden çıkıp, kendimizi görme tekniği bir tür... Bunu sanatsal eylemden başka ne sağlayabilir ki? Haruki Murakami bilinçli olarak bunu yapıyor. Sanatın dokunuşunu deniyor birşeyleri anımsamamız, yeniden görebilmemiz için.

Ona çağcıldır yazar diyemedim. Yukarıda dokundurduğum nedenlerle. Onun bir kaygısı var. Bu kaygı koşullanmış algılarımızla ilgili, varoluşun varlığa gelmede belki de sonsuz olanaklarıyla ilgili ve ileri giderek söylüyorum, Proust'un anlatmak istediği biçimde sanatın varoluş biçimlenmesi konusundaki sonsuz anlatım olanaklarına inancıyla ilgili. Çünkü baştan iki gövdeli tüm öyküleri gibi en az iki parçadan yola çıkıyor olsa da yapıtının tüm parçalarını kendine doğru çeken yoğun bir çekim odağı, gücü var ve yapıtının okuru sürükleyen gerilimi de buradan, gelecekte, olması gerekenden geliyor. Tansık şimdi, buradan çıkmaz, gelecekte apartılıp geçmişe anlaşılır kılar.

Ben **1Q84**'ün öyküsüne girmeyeceğim. Kuşatan gökkuşağına bakacağım ve romanın aşkı göstermek istediğini, görmezden gelemeyeceğimiz biçimde bizi köşeye sıkıştırarak aşkı bize görünür kıldığını söylemekle yetineceğim. Bence yapıtı 360 derece saran (gök)kuşak, aşk ve aşktır. Aomame ile Tengo'nun aşkı. Bu aşk elbette 1984'te görün(e)mezdi. Görünebilmesi için 1Q84 yılına sığmamak gerekiyordu. Ama bu romandan sonra belki 1X84 sığması gerekebilir, bu da ayrı. Bu aşk sadakati hakikate çıkaracaktır. Beden suya (dünyaya) bırakılmış olabilir, kullanılmaya, hatta hırpalanmaya... Özellikle de bırakılmış olabilir, romanda bile bu çelişki dile getirilir. Ama romanın vermediği yanıtı ben deneyebilirim belki. Ayumi çünkü cinsel av(cılık) arkadaşı Aomame'ye bunu sorar. Marquez'dekine benzer bir şey bu. Bu beden bir kez sana adandıktan, bağlandıktan sonra her boşluğa dalabilir, çamura bulanabilir, sonuna değin (hatta sapıkça) kullanılabilir. Bütün bunlar olmak zorunda, çünkü tüm bu geçici kir bedeninin seramiği üzerinden akıp gittikten sonra geriye bir şey kalır: Hiç

kirlenmemiş, lekesiz, duru, masum, başlangıçta nasılsa öyle olan ve sana başından adanmış olan bu beden...

Bu eski, anlamlandırıcı ötekine bağlanış öyküsünün özünde tüm insan türünü derinden etkileyen bir güç ve sürükleyicilik var. Her türlü tansığı (mucize), olağanüstüyü böyle bir öykü üzerine döşeyebilirsin ve yadırganmaz. Varoluşundan beri insanoğlu bu hakkı kendine tanıdı ve yoksamak için de şiddete başvurmaktan geri durmadı. Belki de biricik öykümüz odur ve gerisi çeşitlemeden ibarettir.

Aslında uzatmamalı, bu yazıyı burada kesmeliyim. Ama birkaç şey daha...

İsterim ki Murakami bu kuyudan çıksın. Kuyu imgesi önemli imgelerinden biri... Biçimin ve içeriğin tükenmezliğine haklı olarak güveniyor olabilir ama küresel saldırıyı bir an için unutmamalı. Bu saldırı *nesneleştirme* saldırısı. Ürünleştir(il)me...

Onun büyük iki kanatlı simgesini anlıyor ve güzel buluyorum. Çağrışımlarım ikili sarmala (DNA) değin gidiyor, cinsiyet ayrışması, ikili bilinç ve algı yapısı, karşıtlık temelli eytişimsel devini vb. yapıtın biçiminin de çıkış noktası. Yazar bunu bile isteye böyle kuruyor çünkü tümümüzü (beyin) saplarımızdan yakalamak istiyor ve yakalıyor da. Anlamanın ve anlatmanın kökü de kopuş ve buluşma değil mi?

Romanda en iyi çizilmiş tip Uşıkava. Aomame'nin izini süren hafiye diyebiliriz. Ama genel olarak yüzeyde (iki boyutlu) resimlerden ibaret bir anlatı Murakami'nin anlatıları. Nedeni, bunu kendinin böyle seçmiş olması. Çizgiroman duygusu meselenin duruşlarda, noktalarda değil çizgilerde, akan koşutlu ya da kesişerek akan çizgilerde tanımlanmasıyla ilgili. Eylem kipinde yazıyor Murakami ve zaman konusunda algısı sabırla ilerliyor. Akışı büyük bir sabırla, titiz bir işçilikle hiçbir şey atlamadan aktarmaya çalışıyor ve kurgusunun doğal olduğu, kesintisiz olduğu duygusu yaratıyor bu durum. Sanki nasılsa öyle işte, der gibi. Bu bir izlenim elbette... Düşünölmüş bir şey. Sıradışının doğal dile borcunu görmek için belki Kafka'ya dönmek gerek. Murakami bunu hepimizden iyi biliyor kuşkusuz.

Bana sorsalar, **Zemberekkuşunun Güncesi** (1995), **Sahilde Kafka** (2002) derim yine de.

(2012)

*

Murakami, Haruki; Uyku (*Nemuri*, 1990), Çev. Hüseyin Can Erkin, Res. Kat Menschik Doğan Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, Ağustos 2015, İstanbul, 90 S., Resimli, Ciltli.

*

Murakami, Haruki; Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları (*Shikisai O Motanai Tazaki Tsukuru to Kare No Junrei no Toshi*, 2013), Çev. Hüseyin Can Erkin, Doğan Kitabevi Yayınları, Birinci Basım, Ekim 2014, İstanbul, 316 s.

Murakami neredeyse eksiksiz çevrildi Türkçe'ye ve sıkı izlemeye aldım onu. Neredeyse Türkçe'de okumadığım yapıtı yok. Belli bir okuma önceliği tanıdığımı da belirteyim Dünya yazarına. Ama bundan Murakami'nin benim için en önemli yazarlarımdan biri olduğu sonucunu çıkarmak haksızlık olur. Yazarın küreselleşmesi günümüzün önemli bir olgusu... Murakami örneğinde yazın, küresel boyut vb. önemli süreçleri titizce gözlemliyorum. Küresel *kabul eşiğinden* sonra yazarın dünyalılığı nasıl kavradığı, yapıtına eşik ötesinin nasıl yansıdığı aşırı dikkat gerektiriyor. Bu konuya Murakami'nin önceki kitabıyla ilgili olarak değinmiştim. (**1Q84** müydü?) Öte yandan küresel ölçekli bir özgürleşmeden (elin serbestleşmesi) söz edilebilir mi? Ulusal her tür yaptırımın, kısıtlamanın dışına çıkmanın sorumluluğu ve sorumsuzluğu... Tabii ki geçmişte benzer örnekler az değildi. Yani yeni bir şeyden söz etmiyoruz. Genelde, Murakami de içinde, yazarların evrensel varlıkların üzerine oturduktan sonra şımardıkları ve yoldan çıktıkları örnek pek anımsamıyorum.



Yalnız şu oluyor tabii. Küresel ün kazanmış sanatçı, yazarın geçmişi didik didik edilip ona bulaşmış ve ondan bulaşmış ne varsa tecimsel çevrime yazarın izniyle ya da izinsiz sokulacaktır, kaçınılmazdır neredeyse bu. **Uyku** erken dönem çalışmalarından biri Murakami Haruki'nin ve sanırım dünyada da bizde olduğu gibi gündeme sokulmuş, hem de inanılmaz seçkin (lüks) bir baskıyla. Yüksek baskı niteliğiyle ortalama (benim gibi) okuru yıldırıcı bir görüntüsü, albenisi var roman-öykünün. (*Novella* mı demeli?) Bu tür parlatılmış biçimsel sunumlardan hoşlanmadığım açık. Metni de kuşkuyla karşılıyorum ister istemez. Yine de Murakami'nin bileğinin hakkıyla geldiği yerin düşlem (fantezi) hakkı olarak hoşgörüyorum. Bu hoşgörü elbette sanatçıyla sınırlı tutulmalı. Yoksa belli ki kitabın bu küresel sunumu yazarın da uluslararası şirketlerle işbirliğini gerektirmiştir. Kat Menschik'ce (Alman kadın çizer) gerçekleştirilen resimlerle daha çekici kılınmaya çalışılan öykü bu çizimler nedeniyle beni biraz itti diyebilirim. Kalabalık, süslemeci, dışavurumcu bağırğan resimler Murakami'ye özgü tınıyı (tonalite) tutturamamış gibi geldi bana. Rahatsız oldum. Yapıta destek olmak yerine önüne çıkarcasına cayırtılı bir kendini beğenmişlikleri var ya, yazar, yayıncı beğenmiş bize katlanmak düşer. Bir örnek aşağıda:



Her iki yapıttan da (aralarında 24 yıl var, bunu göz önünde tutmalıyım) çok etkilendiğimi söyleyemem. Daha çok son iki yapıtla Murakami üzerine yeniden düşünme olacak bu kısa yazı. Yapıtlardan çok Murakami üzerine konuşacağım. Çünkü yapıtın kendini yinelediğini ve bir örüntüye (klişe, kalıp) sıkı sıkıya oturduğunu ya da sıkı sıkıya bağlı kaldığını görmek için Murakami izleyicisi olmak yeter. Bence Murakami'nin ilkasalörneğini (arketip) bulmak, yapıtı boyunca peşini bırakmayan bu örneği ortaya çıkarmak (Ama kimse böylece her şeyin anlaşılacağını ummasın.) iyi bir araştırma nedeni olabilir. Ben temel örüntünün üstelik yeni, bilinmedik bir şey olduğunu düşünüyorum. Daha önceki Murakami yazılarında da yakalamaya çalıştığım bir özelliği var ki onu ilginç, değişik kılıyor. Bugüne değin 'böyle' ilişkilennememiş iki değişik özde, irada yapıyı inanılmaz bir yalınlık, alçakgönüllülükle ilişkilendirmek. Yazar bunu yapıyor ve beklenmedik (ama belki de geçici, kalıcı olamayacak, yani klasikleşemeyecek) bir bireşim (sentez) çıkıyor ortaya. Nedir bu bağdaşmaz, çatışkılı ama yine de bir araya getirilen yapılar? İki başka boyuttan iki yazınsal ulamı (kategori) ilginç biçimde kesiştiren (olmazı olduran) yazı(n) girişiminde bir yanda semantik tümçül imge öte yanda sentaktik (biçimsel, dilbilimsel) ve yine tümçül imge-yapı üzerine bindiriliyor (yerbiliminde kıtaların birbirlerinin üzerine binmesi, *şaryaj* gibi). Olağan, geleneksel yazım iki başka ulamı kendi içişlev ve eşözlü, doku uyumlu nitelikleriyle bağdaşık bir yapı içerisinde buluştururken Kafkaesk bir yöntemi imalayan Murakami uyumsuz bir buluşmaya (Hem uyumsuz, hem buluşma!) aracılık ediyor. Dilin (anlatımın) inanılmaz ölçüde sıradanlaştırılması, düzleştirilmesi bu dili aykırılardan, yadsıyan çıkmaz yol, çözümsüz yolculuk (labirent) izleğine, bir anlamda kapalı evrene iliştilmiş oluyor. Yazarımız biraz daha fazlasını yaparak Murakami oluyor: Aşkincılık. (Transandantalizm). *Büyük buluşamama* (randevusuzluk) öngörüsünün bir çıkış yolunu devreye sokuyor: boyut değiştirmek. Okuru şaşırtan, büyüleyen şey, bildiği, tanıdık bir yoldan yürüdüğünü sanırken, kendini başka (hem aşına, hem yabancı) ve ne yapacağını, nasıl davranacağını bilemediği bir dünyada bulmak. Kesin, tanımlanabilir bir biçimde hem kendisidir, hem kendisi olmayan biridir (öteki, başkası). Bu aşkınlığın ontolojisi (varlık-sal dayanağı) yoktur. İki varoluştan (!) hiçliğe çıkarız. İki varoluş dediğimiz soyutlamadır, varlıktan çıkma, varlıksızlaşma, kurgu gereği varsayılmış varlıktır, düzmecedir gerçekte. (Matematik?) Koşutlu evren imgesine düşkünlüğünü **1Q84**'den ve önceki anlatılarından biliyoruz zaten. Zekice, buluşçu bir tekniğin tadını son demine, çekirdeğine dek çıkarmadan bırakmayacağı anlaşılıyor yazarın. Ama sorun yok mu, var. Belki bağlam (matris) içeriden kurulduka tutmazlığını, çelişkisini de peşi sıra

sürdürecek. Görünüşe gelen çelişki okur için nereye değin anlam taşıyacak, nereye dek onun evreni (dünya) anlamlandırma niyetine, girişimine destek verecektir. Çünkü bu desteği çok uzaktan da olsa duyumsayamayan okur (herhangi) vazcayabilir (!) kolayca. Boşa kürek çektiğini eninde sonunda anlar. Hevesle, iştah açıcı bir Freud iması okuru kışkırtır (bunca geçmiş ve didiklenmiş literatüre karşın) ama Murakami oltanın ucuna takmıştır aslında Freud'u (yem) ve daha ötesiyle de hiç ilgisi yoktur. Derdi okuru kendi yazı çıkmazında dolandırmak ve yazı dünyasında başka boyutlara sıçratmaktır. Başka boyutu bildiğinden, avucunda tuttuğundan değil elbette. Okurda duygu yaratmak, okura tansık tını katmak, okuru esinli, belki de eserikli kılmaktır niyeti. Böylece okur bedenini sanrıyla kozalar. Yanılsama, uygulamada (gündelik yaşam) bence sakıncalı, eksi, kuramda (felsefe) ise olumlu, artı işlev görür. Bu işleve yazının (edebiyat) işlevi diyebilir miyiz, dersek ıvecen davranmış olur muyuz? Sorulardan biri de budur.



Söylediğim gibi Kafka'nın kullandığı tekniktir bu. Dille öyküyü (olay örgüsü) olabildiğince (grotesk) mesafelendirerek *tuhaf* imgeyi görünür kılmak. Bir tür yadırgatma uygulayımı. Ama Kafka'nın araladığı varlıklar arasında doku uyumsuzluğu (başka tözlülük diyeceğim, kimyada periyodik cetvelde benzeşik ya da ayrışık, karşıt element kümelenmeleri ve ilişkileri gibi) yok. Groteskin kıyısından dönüyor ve ilişkisizliği savunmuyor asla (bence ve Kafka yorumcularının çoğuna göre aynı zamanda). Oysa kopması beklenirdi hem insan hem yazar olarak Kafka'nın. Kopmadı, **Babama Mektup'u** (1919) yazdı. Murakami ise ulamsal (kategorik) sıçramayla dili aşırıyor, varlığı değil. Dilinin sıradan yalınlığı (sadelik) o kertede ki bu dilin doğal oyuğu içerisinde kendimizi akışa bırakışımız geçiş ya da eşik deneyimini yaşantılayamıyor, gündeliğin tuzağı bizi öte (ve sahte) dünyaya apartıyor, taşıyor. Groteskten yine söz edemiyoruz çünkü ilişkisiz (ilişkisi kopmuş da olsa) terimlerden birini bilince çıkardığımızda diğer terim çoktan yitirilmiş oluyor (anımsanmıyor). Bir soru: *Groteskten* yine de iki uçlu aktarımı anlayabilir miyiz? Grotesk olur mu o zaman? (Bir ucu örtük, kapatılmış bir yapıdan söz etmek daha mantıklı. Çünkü insan

anlığı tek uçlu yapıyı, olanaksızlığı kavrayamaz. Tanrı da bu kavrayamayışın sonucu zaten... Anlığın ilk taslağı ikilik düzende çatılı...

Uyku öyküsü bu anlamda eşikaltı ve eşiküstü iki Murakami evreninin bir tür taslağını çiziyor. Bende uyandırdığı izlenim, öykünün önçalışma (eskiz) olduğu yönünde. Metin boyunca bıraktığı yanıltıcı imlerden, taşlardan iz süren okur, uykusuzlunun psikolojik ve fizyolojik bilimsel imaları, toplumsal göndermeleri, vb. tüm açıklamalardan çark etmek zorunda kalıyor. Okurun algısal gönderimleri ile öykünün (yazarın) kurmaca gönderimleri arasında koşutlu yürüyen (ussallaştırma, rasyonalizasyon) okuma edimi giderek açılıyor, bu ve öte (meta) dünya arasında yarıyor. Uykusuzluğu kadınlık yazgısının eril efendiye direnişinin biçimlerinden biri olarak kavramak üzereyken Murakami diğer tüm uyumla(ndır)ma girişimleri gibi bunu da yadsıyiverir. Okuru ucu kapalı, karanlık son sayfadan aşağı (yukarı?) yuvarlar (karabasan). Bir yere tam çıkmak üzereyken boşluğa yuvarlanan okurun son imdat çağrısı, son us(sal)laştırma girişimi '*öteki dünya*'(dan)laşmadır (boyut değiştirme). Doğrusu geçmişten beri metafiziğin, inanç yapılarının egemen dilidir aşağı yukarı bu. Önemli ayırım ise şurada: İncanın dili *öteyi* tanıma getirmiş durmuştur başından beri. Böyle yapsaydı Murakami bu yazınsal etkiyi sağlayamazdı. Murakami'nin metafiziği eksi (negatif) metafiziktir. Metafizik olmayan bir metafizik, yani düşüngüsüzlüktür (ideolojisizliktir) ama bu nedir, nasıl bir düşüngüdür dersiniz o da ayrı.

Murakami'nin geliştirdiği neredeyse tüm izleklerin prototiplerini, larva-imgelerini barındıran **Uyku'dan Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları**'na bir çizgi çekmek okuru çok zorlamayacaktır. Murakami bir imge geliştirici, daha doğrusu sorgu(ç)-imge yaratıcısı, imge üzerinden bir yere yönelen sanatçı değil, bir teknisyendir, kök imge çoğaltıcısı. Yukarıda sözünü ettiğim yapısal gerilime dayalı ilkörne, üzerine binen değişik öyküleri, kişileri (karakter), varlıkları kaldırabiliyor. Daha çok ekmek yedirir, hem başkalarına da. Murakami özelinde buna buluş diyebilir miyiz? Onun için soru sormayan değil sorularını yarım bırakan, yoldan çıkaran biri desek daha doğru. Yine de metnin bir genel gönderimi (referans) olduğunu ıskalamayalım: Müzik. Müziğin yazarda önemli olduğunu, Murakami yapıtlarında yitiş öykülerine eşlik eden anlaşılmaz ama onsuz da yapılamayan bir teselli olarak algılamak gerekir. Yani Murakami'yi yatıştıran, dolayısıyla yitmenin yollarını kat ederken bize de uzattığı bir tutamak dalı. Roman da elbette, müziği taşıyan kutu olarak zorunlu ve dolaylı bir girdiye dönüşür kendiliğinden. Okuduğumuz romanın müziği ise romanın adını da esinleyen Liszt'in ünlü solo piyano sütlerinden biri: **Le Mal du Pays** (*Hac Yılları*, 1835-38), özellikle Lazar Berman'ın klasikleşmiş yorumu.

Biraz geri döneceğim. Murakami'nin şarkısı uyumsuzluğun ('*imkânsızın*') şarkısı mı? Uyumsuzluk, ki biliyoruz iki yüz yıldır usun yarılmasını imlese bile usa eşlik etmiş türümüze (insan) özgü bir öyküdür, bizim sakınacağımız, uzak duracağımız şey midir peki? Kısacası, Murakami '*uyumsuz*' mudur? Doğrusu başından beri Haruki Murakami'yi böyle görmek, uydumculuğun (konformizm) sıkı olmasa da yeni, güncel bir eleştirisi olarak anlamak için çaba harcadım. Kendimi çok zorladığımı kabul etmeliyim. Son dönemeçten sonra okurunu bıraktığı yer uçurumun kenarı olsaydı hayran olmakla yetinir, kutlardım kendisini. Oysa çizgi orada dağılıyor, ne varlığa (yola) ne yokluğa (hiç) çıkıyor. Sanırım Murakami'nin üzerimizde yarattığı bu duyguyla yüzleşmek, baş etmek zorundayız.



Çağdaş (21.yy) masalı sayılabilecek **Tsukuru Tazaki** öyküsü daha yumuşatılmış bir Murakami anlatısı. Kendisi roman için şöyle demiş: *"Yalnızca 36 yaşında bir adamın yalnızlığını ve hayatını yazmak istedim. Böylece onun sırrı her daim sır olarak kalacaktı. Ama Tsukuru'nun kız arkadaşı Sara ortaya çıkıyor ve onu gidip neler olduğunu bulmaya teşvik ediyor."* (Sibel Ora'dan aktarma.) Bana kalırsa son roman bir geçiş, geçerken soluklanma, dinlenme tasarısı. Çocukluk ve gençlikleri içiçe geçmiş, can ciğer kuzu sarması beş arkadaştan en renksiz olanı Tsukuru kendisini özkıyımın eşğine taşıyan bir olay yaşar ve romanın sonlarına değin anlayamayacağı biçimde, üniversiteye başladığı yıl beklenmedik biçimde arkadaş öbeğinden dışlanır. Renksizliğiyle ilişkilendirip aşağılık duygularına bağlanırken Sara (birlikte olduğu ve öyküsünü dinleyen kadın), tren istasyonları tasarımcısı mühendis Tsukuru'yu, başına gelen olayı yeniden anlamaya, nedenini bulmaya zorlar. Onun renksizliği, boşluğu içerisinde tıkanıp tükenen öykü bu kez onun oluşturduğu odaktan çevreye akmaya başlar ve arkadaşlarının geçmişte asıl onun çevresinde renklendiğini kavrar. Ama araya giren ve açıklamayı tartışmalı kılan bir konu vardır. Kızlardan biri Tsukuru Tazaki'nin kendisine tecavüz ettiğini söylemiş, diğerleri de yanlış olduğunu bile bile öyküye inanmışlar, dünyalarından kovmuşlardır genç adamı. Hristiyan cennetten kovulma, dünyaya düşme ve günâh kavramlarına birebir bağlı öykü çizgisinin elbette çile ve hac yoluna çıkması kaçınılmazdır. Tanrı (sevgi, Sara) kazanılmalı, bu nedenle günâh bağışlatılmalı, bunun için tövbe edilmeli, acı çekilmelidir. Ama tüm bunlarda Batı Hristiyan sahnesine (dramatizasyon) uymayan birşeyler olduğunu kabul etmek gerekir. Murakami'nin kahramanı kendini en başından günâhkar sayma konusunda bir Katolik kaygısı taşıyor gibi de değildir. *Şincuku Metro İstasyonu*'ndaki günlük kitlesel devinim sırasında metro çıkışında merdivenlerden çıkan insanların aşağıya, ayaklarına bakmaları konusunda Murakami 'günâh' duygusunu ayrıca alır (İroni?). İnsanlar ayaklarının ucuna bakar çünkü nereye bastıklarını görmek isterler. Tümü bu. Osaka'da toplumbilimi doktorası yapan Meriç'in (kızım) romandan esinli yorumununun birkaç bölümcesini yeri gelmişken, tartışmanın kaynağındaki fotoğrafla birlikte buraya alayım.



Online Asia Times, 22 Eylül 2014

"Reading the above part of Haruki Murakami's latest novel made me smile, as I always do against fine humor. Such humor is not uncommon in literature, where somebody with a "simple mind" approaches to a seemingly intricate issue with a fully down to earth solution. An immediate association is Mr Dick (Richard Babley) in David Copperfield, I guess. I also interpreted the above excerpt as a lovely critique against the foreigner's, let it be a journalist, a researcher or just a visitor, twisted gaze towards another society. Especially, while practicing social research in a foreign country, there is this risk of misunderstanding or misreading sociological phenomena, and reaching totally imaginary conclusions. There comes the importance of sociological methods.

"As an example, based on some individual observations, I have recently started to think that the middle-aged Japanese people have a "tacit arrogance" in their approach to foreigners, however well it is camouflaged with outward kindness. This "hypocrisy" (tatemae versus honne) troubles me and puts me most of the time in awkward situations in front of people. Yet, I can't be sure, if my reading of the situation is correct or just an emotional reaction of a foreigner, as long as I put it to some reliable "test". What I see as "tacit arrogance" might turn out to be something totally different like "nervousness", and therefore, much less offensive on the receiver's side.

"Still, the question remains: To what degree, could we understand the psychology of a foreign society from the standpoint of a Simmelian "stranger"? Or is it an illusionary task?"

(Meric Kırmızı is a second-year PhD student at the Sociology of Culture department in Osaka University.)

Ayşenur Güvenç çevirisiyle şöyle:

"Murakami'nin son romanının bu bölümünü okurken, sağlam ironi karşısında hep yaptığım gibi, gülümsedim. Bu türden ironiye, "basit" düşünen birinin görünürde karmaşık bir soruna gerçekçi yaklaşmasına yazında çok sık rastlanmıyor. Bir diğer yakın çağrışım da David Copperfield'daki Mr.Dick olabilir. Yukarıdaki alıntıyı ben aynı zamanda yabancılara karşı eleştirinin güzel bir örneği olarak da yorumluyorum; başka bir topluma bakan ister gazeteci, ister araştırmacı ya da yalnızca bir ziyaretçi olsun, özellikle, yabancı bir ülkede toplumsal araştırma yapıyorsanız, yanlış anlama

ya da sosyolojik olguyu yanlış okuma ve tümüyle hayal ürünü sonuçlara ulaşma tehlikesi vardır. Burada, sosyolojik yöntemlerin önemi ortaya çıkmaktadır.

“Bir örnek olarak, bireysel gözlemlerime dayanarak, her ne kadar dikkat çekici bir incelikle kamufle edilse de, orta yaş grubundaki Japonlar’ın, yabancılara “örtülü küstahlık”la yaklaştıklarını düşünmeye başladığını söyleyebilirim. Bu “ikiyüzlülük” kafamı karıştırıp beni insanların önünde zor durumda bırakabiliyor. Hatta, güvenilir bir “test” uygulasam da, durumu doğru algılayıp algılamadığımı ya da yalnızca bir yabancının duygusal tepkisi olup olmadığından emin olamıyorum. Bazen örtülü ikiyüzlülüğün tümüyle farklı, örneğin “sinirlilik” gibi bir durum olduğu anlaşılıyor ve bu tepkiye maruz kalan kişi yönünden daha az kırıcı oluyor.

“Yine de soru hala yanıtız: Yabancı bir toplumun psikolojisini bir yabancının bulunduğu yerden bakarak ne kadar anlayabiliriz? Ya da bu düşsel bir uğraş mıdır?”

Bir tür çağdaş pikaresk roman sayılabilecek **Renksiz Tsukuru Tazaki’nin Hac Yılları** için öyleyse soru ne? Şunlar olabilir mi:

Tsukuru Tazaki hacı mı, değil mi?

Gerçekten bir günâhkar mı, değil mi?

Yaptı mı (tecavüz konusunda kendi bile kuşkuludur), yapmadı mı?

Çile çekilmeli mi, çekilmemeli mi?

Tsukuru, yalnızca bir demiryolu istasyonu tasarlayan mühendis olarak kalabilir mi, kalamaz mı?

Yazgı nedir? İnsan yazgısını yaşar mı, yaratır mı?

Sanırım Haruki Murakami öncekilere oranla öyküsünü biraz daha yalın tutmuş, bu yalınlık içerisinde kendi makamsal tutarlılığını da epeyce zorlamış, sıkça anlama enselenmiş, yorumun kucağına sıkça atmış yazısını (havlusunu). Gerçi bir yerdeki söyleşisinde romanda ölüm aktarıcısı piyanistin bir açıklaması olmadığını söyleme gereği duysa da: “Bu dünyada tuhaf şeyler hep olur. Neden bilmiyorum, ama olur. Ölmek üzere olan o piyanist neden insanların renklerini görebiliyordu bilmiyorum. Hikâyedeki en önemli gizem çözülmezse okuyucu deli olur. Benim istediğim şey bu değil. Ama belli bir sır, gizemini korumaya devam ederse merak uyandırır. Bence okuyucuların buna ihtiyacı var.” (Sibel Ora’ dan aktarma).

Yapıtın da ayrı bir mantığı vardır ki (onu yapıt kılan) bu son romanda yalınlık iç mantığa katkıda bulunmuş görünmemektedir. Birçok şey romanı arafta bırakmış dolayısıyla. Olamaz mı? Olmuş işte.

(2015)

*

Murakami, Haruki; Pinball 1973 (1973年のピンボール, 1980, Roman),
Çev. Ali Volkan Çelebi,
Doğan Kitap Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2020, İstanbul, 142 s.

1949 doğumlu artık bir dünya yazarı Haruki Murakami’nin 1973’te yayımladığı ikinci romanı olan **Pinball 73**’ün gelecekteki Murakami’nin ham ipuçlarını taşımaktan öte

yazınsal bir önemi yok bana kalırsa. İpuçları deyince ikili sarmal ya da ikicilik üzerinde özellikle durmak gerekiyor.

Yakın dönemlerini bolca okuduğum, iyi tanıdığımı düşündüğüm Murakami'nin acemilik dönemleriyle zaman yitirmesem iyi olacak yine de. Türk yayıncı her şeyini anı anına yayımlayınca ve elde yeni bir şey olmayınca başa dönmek herhalde kaçınılmaz oluyor. Eh, Murakami adı da artık bir dünya markası.

Bir alıntı yapayım: *"Telefon çalıyor ve ben şöyle düşünüyorum.: Birisi bir diğerine bir şeyleri anlatmak istiyor. Bana neredeyse hiç telefon gelmemişti. Bana bir şeyler anlatmak isteyen tek bir kişi bile olmadığı gibi benim duymak isteyeceklerimi bana anlatan da çıkmadı."* (50)

Murakami hakkında epeyce yazdım. Onları bir E-Kitap olarak toplamayı istiyorum.

(2021)

*

Murakami, Haruki; Kadınsız Erkekler (女のいない男たち, Onna Ninai Otokotachi, 2014, Öykü, Çev. Ali Volkan Çelebi, Doğan Kitap Yayınları, Birinci Basım, Ocak 2016, İstanbul, 217 s.

Murakami'nin 2014 tarihli öykülerini okudum: **Kadınsız Erkekler**. Tek öykülerinin ve diğer türlerde yazılarının büyük bölümü dışında hemen tüm yapıtları (roman ve öykü kitapları) Türkçeye hem de hiç gecikmeden aslından çevrilen Japon yazar Türkiye açısından şanslı. Hem yayıncısını hem de okurunu bulması açısından. Ülkemizde ciddi bir Murakami izleri var bana göre. Neden bunu sayıyla bilmiyoruz? O zaman okur beklentilerinin toplumbilimini yapma olanağımız olmaz mı? Ama bilinen bir şey var. Türkiye'de Doğan Kitap Yayınevi'nin Murakami yayıncılığına bakarsak toplumumuzda epeyce yankılanıyor dünya yazarı. Neden? İşte önemli soru. Ben de tüm Murakami okumalarım boyunca bu sorunun yanıtını aradım durdum verisiz, bir başıma.

İkinci kitap **Pinball 1973** sevimsiz okumasının arkasından, üzerinden neredeyse 40 yıl geçtikten sonra yazılmış Murakami öyküleri bir şeyi gösterdi bana. O bir yazı ustası. Bunu bir uzmanlık niteliği olarak kullanıyorum. Gerçek bir yazı uzmanı. Üstelik dilinin inceliklerini ve duygusal çalkala(n)ma (*kapris*) etkisini kavradığı için değil yalnız, aynı zamanda bir anlatıyı yerel, bölgesel, ulus ötesi küresel kitleye onaylatacak derin ve alabildiğine yalın ortak kök paydaları, yapıları kavraması, öykülemenin gizine varmış olması nedeniyle. Bu anlamda yazısı kendisinden kopmuş, işini uzman bir nesnellik, yansızlık ve gevşeklikle (aslında rahatlık) yürüten 'iyilerin en iyisi' olmuştur. Tüm bunları Murakami övgülemesi olarak okuyanları uyarmayı gereksiz buluyorum. Murakami ne zaman bir yazar olmanın dışına düştü sorusunun ardındayım gerçekte. Aynı soruyu neredeyse birebir Orhan Pamuk için de soruyor, yanıtını arıyorum. Bu büyük yazı ustaları nasıl olur da yazar ol(a)mazlar. Bundan yalnızca üzüntü duyduğumu belirtmeyi de gereksiz görüyorum. Öyküler bir izlek dolayında, bir kadından, daha çok sevgili ya da eş olan kadından geriye kalmışlık anlatıları olarak, kümelenebilir. Murakami cinselliği kıyısından dolanıp etkili ve soğukkanlı bir nesnellikle kullanarak yine başarılı bir hedefi yakalıyor diyebilirim ama bu ikincil bir konu. Onu başarılı kılan şey, Pamuk da içinde diğer

küresel benzerlerinde hep karşımıza çıktığı üzere, Kafka'yı Kafka'ya karşı (rağmen) ötelemek. Kafka'nın düzleştirilmiş dille gerçekliği tanımsız, anlaşılmaz kılmak, gizemleştirmek gibi bir derdi olmadı. İki karşıt uçtan, iki çelişik biçim içerik tutmazlığından büyü(lü bir etki) çıkarmak hakikat-ardı (*post truth*) günümüzü iyi yankılıyor ve acaba biz okurlara, bu yansımanın bağlı, sadık gücüyle yetinmek (*Bkz.* Fredrick Jameson) yetmeli mi? Ali Volkan Erdemir'in Türkçesinin de yazarın uzman rahatlığını ve ortalamayı tutturduğunu söyleyebilirim. Özel bir Türkçeleme çabası içinde değil ama olmalı. Bana göre bir çevirmenin görevidir bu.

7 uzun öykü içeren **Kadinsız Erkekler**, öykülerinin iki parçalı, kopuk yapılarıyla da dikkati çekiyor. Eksen kayması (belki de tutarsız iki parçası aynı omurgaya bağlaması), olağanüstünün içerik baskılaması ile okur gözünde bir sorun olmaktan, böyle algılanmaktan çıkıyor. Sonuçta her öykü neredeyse iki öyküden (öykü içinde öykü) kuruluyor ve bu özellik, bir Murakami sarmaşık dolanımı, ikili sarmal tekniği olarak genelleştirilebilir belki. **1Q84** (2009) çok anlamlıydı bu değişmece açısından. Öyküler biten şeyin ardından, biten şeyle ilgili olarak geliyor. Erkek, anlayamadığı, içine giremediği ama bir parçasıyla bağlı olduğunu duyumsadığı öyküyü bilince çıkarma çabası içinde umutsuzca çabalıyor ve tümü bu. Buradan çatışkılı, büyük sonuçlar doğmayacak, öykü bir patlamayla asla bitmeyecek. Huzursuzluk her zaman değil, zaman zaman kendini anımsatacak, ama yaşam akmasını yine de sürdürecektir. Ya 'incinme'? Belki açığa vurmasak da bir yanımız gerçekten 'incinmiş'tir. Bu noktayı eşeleyen bir okuma Murakami öyküsünün tadını çıkaracaktır. Bu arada Gregor Samsa böcekken tekrar insana dönüşürse ne olur sorusuna verilmiş bir yanıtın da öykülerden birini oluşturduğunu belirtelim.

(2021)

*

Haruki Murakami; Mesleğim Yazarlık ((職業としての小説家: Shokugyō toshito no Shōsetsuka, 2015), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap yayınları, Birinci basım, 2019, İstanbul, 207 s.

Haruki Murakami bir dünya yazarı. Türkçede hemen her kitabını okudum ve hakkında uzunca yazdım. Şu an elimde dört kitabı var. Üçünü okudum: **Pinball 1973**, (1980), **Kadinsız Erkekler** (2014), **Mesleğim Yazarlık** (2015). **Kumandanı Öldürmek** (2017) adlı oylumlu romanı da bitince tüm Murakami çalışmalarımı, yeni yazacağım bölümle birlikte güncelleyip bir araya getireceğim. *Vikipedi*'den 2020'de yeni bir roman yayımladığını da gördüm (**Birinci Tekil Kişi**) ama Türkçede henüz yayımlanmadı.

Yazınsal açıdan gittikçe kuşkularımı büyüten bir yazar olduğu açık ama savsızlığı, yalın, dingin kişiliği ayrıca bir çekim kaynağına dönüştü benim için. Bu yargımı pekiştiren ise özellikle **Mesleğim Yazarlık**¹ adıyla Türkçeleştirilen ve kendi yazınsal deneyimini alçakgönüllülükle serimleyen kitabı oldu.

¹ Haruki Murakami; Mesleğim Yazarlık ((職業としての小説家: Shokugyō toshito no Shōsetsuka, 2015), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap yayınları, Birinci basım, 2019, İstanbul, 207 s.

Büyük sözlerden, yapıtı üzerine konuşmaktan hiç mi hiç hoşlanmadığı belli Japon (Dünya) yazarı Murakami; **Roman yazarları neden hoşgörülü insanlardır?** başlıklı birinci bölümde zeki ya da bilgili olmanın roman yazarlığı için yetemeyeceğini (“*Roman yazmak -ya da öykü yazmak- denilen eylem oldukça düşük hızda, küçük viteste yapılan bir iştir.*” 19), roman yazarının gereksiz şeylere gereksinim duyan biri (21), dağın tepesine tırmanan ve ona bakmadan nasıl bir şey olduğunu anlayan bir insan olduğunu (23) söyler.

Roman yazarı olduğum ilk zamanlar’da (2.bölüm) sıradan yaşamı içerisinde nasıl bir romancı çıkardığını, bunun rastlantılara (daha doğrusu özel bir deneyime) olan borcunu dile getirir. Japonya’da 70’li yıllarda yazın, yazınsal eleştiri ve ödül evrenine de kırıcı olmayan, anlamlı dokundurmaları (*serzeniş*) vardır. Bir saptaması gelecekteki tüm yazarlığını biçimlendirmiştir. Nedense en başta İngilizce bir metin yaratma isteği duyar ve gerekçesi şöyledir: “*Ancak sınırlı sayıda İngilizce sözcük kullanıp sınırlı kalıplar içinde cümleler yazabilirdim. Cümlelerim doğal olarak kısa oluyordu. Aklımdan ne kadar karmaşık düşünceler geçirsem de, bu düşüncelerimi olduğu gibi ifade edemiyordum. Anlatmak istediğimi olabildiğince basit sözcüklerle ifade ediyor, söylemek istediğimi kolay anlaşılır halde açıklıyor, betimlemelerdeki fazlalıkları kesip atıyor, tüm metni konsantre bir hale sokuyordum; adeta elindekini sınırlı bir kaba koymaya çalışmak gibi, başka çarem yoktu. Cümlelerim kulağa kaba geliyordu. Ama böyle böyle yazmaya çabaladıkça bir süre sonra cümlelerde gitgide bana özgü bir ritim oluşmaya başlamıştı.*” (37) Hatta ekliyor: “*Kısa cümlelerden oluşan güzel bir ritim, doğrudan, açık cümleler, duygusal olmayan kesin betimlemeler. Bu şekilde çok önemli şeyler yazmadan da derinlerde gizlenen esrarlı bir atmosfer oluşturulabiliyordu.*” (38) İstedığinin, ‘*saf edebiyat sistemi*’ denen şeyden olabildiğince uzak durmak, Japonca kullanarak doğal sesiyle öykü anlatmak olduğunu da belirtiyor. Yazarlığa başlangıcı hakkında yorumu şöyle: “*Bana, ne olduğunu bilmediğim özel bir güç tarafından roman yazma fırsatı verildi ve hiç de azımsanmayacak bir şans bahşedildi.*” (42) Bu sözler okurunu yaratan bir yazarın kendi yazın anlayışının (*poetika*) çok yönlü bir özeti.

Edebiyat ödülleri hakkında (3.bölüm) ise kendisinin biraz acı deneyimlerinin öyküsü. Yine kimseyi suçlamadan Japonya’daki yazın ödül çevre ve anlayışlarını eleştiriyor, yumuşak katır tepmesini anımsatırcasına. Ama yine çuvaldızını kendine batırarak. Örneğin, ilk iki romanı **Rüzgârın Şarkısını Dinle** (1979), **Pinball 1973**’ü (1980) anarak onlar hakkında kendisinin de yeterince kanmadığını belirtiyor. (46) Kendine ilişkin söyledikleri ise oldukça anlamlı: “*Ben son derece kendine özgü bir insanım. Benim yapımdaki bir kişinin içinde kendine özgü, kişisel bir vizyon vardır, dahası ona bir şekil veren özel bir süreç vardır. Bu sürecin devam etmesi için rafine bir yaşamdan, bireysel biri olmaktan feragat edemem. Böyle yapmazsam, yazamam.*” (55)

Özgünlük kavramını irdelediği **Özgünlük üzerine** (4.Bölüm) adlı bölümde, çokça caz (Thelonius Monk) ve halkçıl (*popüler*) müzikten (Bob Dylan, The Beatles, The Beach Boys) örnekler vererek çıkardığı ilk sonuç, özgünlüğün ‘*kendine bir şey katmak*’la değil ‘*kendinden bir şey eksiltmek*’le ilgili olduğu. (72) Çok fazla bilgi, seçenek olunca yazınsal bağlam kurban edilebilir. Yazar, ona göre, ‘Ben neyi istiyorum?’ demek yerine ‘Bir şey istemeyen ben en başta nasıl biriyim/ nasıl bir şeyim?’ sorusunu sormalı. (75) “*İnsanların yüreklerindeki duvarlarda yeni bir pencere açıp oraya taze hava doldurmak isterim (...)* Mantığı bir kenara bırakıp, yalnızca ama yalnızca en saf haliyle.” (77)

Peki ama ne hakkında yazmalıyım? başlıklı 5.Bölümde Murakami, “*etkili bir şekilde bir araya getirilmiş bağlamı olmayan hafıza (Joyce)*’, kendine özgü bir sezgiye

sahiptir ve öngörü taşır hale gelir. Ve bu, hikâyenin itici gücüdür,” (83) diyor. Spielberg’in **ET** (1982) adlı filmine gönderme yapıyor: “*Harika bir roman da mutlaka o şekilde yapılır. Malzemelerin kalitesi o kadar önemli değildir. Orada her şeyden önce olması gereken, ‘büyü’dür. Günlük basit materyallerden başka bir şey olmasa da, sade ve yalın sözcüklerden başka bir şey kullanılmasa da, eğer orada büyü varsa bizler bu şeyden şaşılacak denli arı bir değer ortaya çıkarabiliriz.*” (85-6) İstenilen düzeyde bir müzik çalgısı çalamasa da Murakami müzik yapar gibi yazmayı hep istemiş. Doğru dizemi (*ritim*) bulma tutkusu diyor buna. (89). İyi bir roman için gereken, önce dolayımızı dikkatlice gözlemlemek. “*Dünya gözünüze sıkıcı görünebilir ama gerçekte bir dolu büyüleyici, gizemli cevherle doludur. Roman yazarı bunları keşfedecek göze sahip kişidir. Harika olan bir başka şey ise, bunların temelde bedava olmasıdır. Doğru gören bir çift gözünüz varsa bu değerli cevherlerden istediğinizi seçip alabilirsiniz.*” (93)

Zamanı yanına almak – uzun romanlar yazmak (6.Bölüm) kişisel yaratımının daha teknik yanlarına değinen bir bölüm. **Zemberekkuşunun Güncesi**’ni (1997) yazarken sildiği bölümlerden **Sınırın Güneyinde Güneşin Batışında**’yı (2000) çıkardığını belirtmesi ilginç. (100) Bölümü şu tümcelerle bitiriyor: “*Kendi ‘gerçek hissimize’ her şeyden çok güvenelim. Etraf ne derse desin, etkilenmeden. Yazar taraf için de, okuyan taraf için de ‘gerçek his’ten üstün başka bir temel yoktur.*” (113)

Tamamen kişisel fiziksel aktivite (Bölüm 7), iyice kişisel gelişim alanına ilişkin denebilir. Yaratma sürecinde bedenin sağlam, sağlıklı tutulmasındaki önemi kandırıcı bir biçimde anlatıyor Murakami kendi deneyimi üzerinden. Geçerken şunları yazıyor: “*İsrarcı olduğum için affedin beni. Roman yazmanın temeli hikâye anlatmaktır. Ve hikâye anlatmak, bir anlamda kendiliğinden bilinçaltına inmektir. Yüreğinizdeki karanlığın dibine dek inmektir, yazar büyük bir hikâye anlatmaya çalıştıkça daha da derinlere inmek zorundadır (...) Kuvvetli bir hikâye anlatmaya çalıştıkça onun altındaki karanlık da azar azar ağırlaşır kalınlaşır.*” (122)

Okul hakkında 8.Bölüm’de eğitim dizgesi ve kendi eğitim anlayışını açık yüreklilikle sergiliyor Murakami. Önemli noktalara değiniyor kuşkusuz. Aslında sıkı denebilecek bir eleştirisi söz konusu. Onun okulu, “*Birey ve sistemin karşılıklı özgürce hareket edip sakince uzlaştığı, her biri için son derece faydalı yanların ortaya çıkarılacağı bir yerdir (...) Her bir insanın orada özgürce elini kolunu uzatıp rahatça soluk alabileceği bir yer.*” (144) Hatta şu kesin yargıdan çekinmiyor: “*Okuldan hoşlanıyorum, okula gitmezsem kendimi çok yalnız hissederim’ diyen insanlardan roman yazarı olmaz. Demek istediğim roman yazarı kendi kafasının içinde kendi dünyasını kuran kişidir.*” (147)

Nasıl karakterler yaratalım, 9.Bölüm’ün başlığı. Roman kişisi yaratma konusunda Natsumo Soseki’yi örnek aldığını söyleyen Murakami, kendi romanı **Tsukuru Tazaki’nin Hac Yılları** (2013) için şöyle yazıyor: “*Benim için kesinlikle büyük bir anlam taşır. Tarz olarak, ‘gerçekçi roman’dır ama yüzeyin altında pek çok şeyin iç içe geçtiği, yine metaforik olarak ilerleyen bir roman olduğunu düşünürüm.*” (161)

Zor bir soruyu başlık yapan 10.Bölüm’de (**Kime yazarız?**) bu konuda ‘en ufak bir fikrinin olmadığını’ belirtiyor. (171) “*Benim zihnimde canlanan şey sonuna dek, ‘hayali okur’dur.*” (173)

11.Bölüm, **Yurtdışına açılıyorum, yeni sınırlara** başlığını taşıyor. Özellikle ABD deneyimini, nasıl yoğun ve bilinçli bir izlenceyle (*program*) başarılı sonuç elde ettiğini, konuyu rastlantıya bırakmadığını açık yüreklilikle yine anlatıyor Murakami. Bu işlerin yalnızca yapıt ve yazınsal değerle başlayıp bitmediği anlaşılıyor. Ama kendisi şunu da yazmadan edemiyor: “*Roman denilen şey, sonuna dek insanın içinden*

doğallıkla çıkıp gelen bir şeydir, öyle stratejik şekilde düşünüp, üstünkörü biçimde gözünüzün önündekini değiştirip gidemezsiniz. Pazar araştırması yaptırıp onun sonucuna bakarak bilinçli olarak içerik yazılmaz. Diyelim ki yazıldı, bu tür sığ bakış açısından doğan esere çoğu okur ikna olmaz. Kısa bir süreliğine ikna oldular diyelim, bu eser ve yazar uzun ömürlü olmaz, çok geçmeden unutulur gider.” (193) Bir gözlemi var. 1992'deki büyük toplumsal sarsıntının (Sovyet dizgesinin çöküşü) ardından o ülkelerde kitapları çok okunmaya başlıyor. Kendi deyimiyle 'katı sarsılmaz sosyalist diktatörlük' yerini 'yumuşak kaos'a bırakmıştır. “Böylesi değer algısı değişikliklerinin olduğu durumlarda benim sunduğum hikâyeler hızla yeni bir dünya gerçekliğini sergileme görevini üstlenmeye başladı diye düşünürüm.” (195) Ardçağcılık (postmodernizm) tartışmasına ise girmek istemiyor. (197) Ona göre Doğu Asya, Japonya ardçağcılığını önceleyen çağcılık (modernizm) gerçek anlamda olmamıştır çünkü.

Sonsöz'de ise söylediği şu: “Ancak anlamınızı istediğim şey, benim temelde 'son derece sıradan bir insan' olduğumdur.” (206)

(2022)

*

Murakami, Haruki; Kumandanı Öldürmek (騎士団長殺し: Kishidanchō-goroshi, 2017, Roman), **Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2018, İstanbul, 207 s.**

Murakami, Haruki; Kumandanı Öldürmek (騎士団長殺し: Kishidanchō-goroshi, 2017, Roman), **Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap Yayınları, Birinci Basım, Kasım 2018, İstanbul, 207 s.**

“Aynadaki görüntüme bakarken oradan nereye gideceğimi düşündüm. Gerçi daha önce düşünmem gereken başka bir şey vardı, ben acaba nereye gelmişim? Burası neresiydi? Hayır, ondan bile önce başka bir soru vardı, ben kimdim aslında?” (36)

1949 doğumlu Haruki Murakami'nin 2017 yılında yayınlanmış son romanlarından biri **Kumandanı Öldürmek**. Yine Japoncadan Ali Volkan Erdemir'in yazarın dil ve anlatım biçimini benimsemiş, derinden kavramış rahat Türkçesiyle kolay okunan, belirtgen bir Murakami romanı. Tek yapıtındaki *ikili sarmal* düzen eğretilmesini kolaylıkla yazarın tüm yazınsal verimi için de kullanmamızı önleyecek bir şey yok. Aynı şeyi ikili sarmal yapıda yineleyen bir dünya yazarı var karşımızda. Önemli, önemsiz birçok Türk ve dünya yazarının kendi yapıtlarına dönük olarak uyguladıkları yazınsal seçiminden ötürü Murakami'yi elbette eleştirecek değiliz. Neredeyse hemen tümü gibi, kendi bireysel duruşuna bağlı olarak biçimlendirdiği ana izleğini yapıtıyla oya oya derinleştiriyor ve Murakami gibi bir yazarı tanımaya değer kılan da bu kişisel

tasarısı olsa gerek. Sonuçta biz dünya okurlarının peşine düştüğü şey, araştırmaların özgün bir biçimine daha tanıklık etmek ve arayışında sabırla, olabildiğince önyargısız kalarak yazarına eşlik etmek. Sarmal devini önemli. Yakından baktığımızda yinelemenin artımlı (Δx) olduğunu ayırımsamak önemli çünkü. Aynı noktadan çıkmış, önceki yola koşut yürünmüş, ama yol aynı yol değil. Yeni yolda yürüme deneyimi eski yol deneyimini içeriyor ve aynı yolda yürünüyor duygusunu yaşıyor. Buna uzamsal çiftlenme (ikizlenme) desek olur. Sanki yürüyen, uzam içinde bir bileşen değil, uzamın kendisi. (Bkz. Einstein) Sonuç, eğer özneyi duraylılaştırırsak (*sabitleme*) bir tür, önceden görmüştüm (*deja vu*) algısı ve izlenimidir. Bunu Murakami'nin hem tek yapıtında hem de tüm yapıtında artımlı biçimde deneyimlediğimiz açık. Önemli olan bu saptama değil kuşkusuz, uygulamanın ya da örneğin amacına uygun başarıım düzeyi. Ama yetmez. Çünkü kime, neye göre başarımdan söz ediyoruz sorusu belki daha önemlidir. Eğer yöntem araştırmayı derinleştirme girişiminden sapıyor, okur beklentisiyle kurulan al verin oturmuş, rahatlatıcı ilişkisine oynuyorsa yapıttan, yazından söz etmenin çok da anlamı yok. Ben Murakami'nin çıkış noktası ve tasarında (*proje*) içtenlikli olduğunu varsaymaktan yanayım. Yazarı, dolayısıyla yapıtı satın alarak büken kişiye (*müşteri*) indirgenmiş okurun ortalama ve kitlesel beğenisini kışkırtan ve sürekliliği güvenceleme peşindeki aracı kurumlar, yapılar, pazar, piyasa düzenekleridir. Sanatçının kitle yaratması yapıtı için bir çıkmazdır aynı zamanda. Hem kitlenin arkasında duran, durdukça kazanan (öteki) (ard)niyet hem de okurun alışkanlığa dönüşmüş, tutuculaşmış iyi niyetinin basıncı, tutulan yazar olmaya, beğenilmeye, ödüllendirilmeye açık duran yazar taslağını zaman ilerledikçe daha güçlü biçimleyecektir.

Murakami hakkında her kezinde bu konunun önüme gelmesi kaçınılmaz ne yazık ki. Yazıya genelde önce bu konuyla başlıyorum. Ama öteki sanatlar gibi yazın da bir dönem geçici özgürlük yıllarını çok özleyecekmiş gibi görünüyor. Sanat küresel *meta* olarak bağıl tüm özne ve nesnelerini ardı sıra sürükleyerek girdi-çıktı (*input-output*) işleminin bir parçasına dönüştü sayılabilir neredeyse. *Hayalet* geri döndü sanki.

*

Murakami'nin Platon'a ne denli borçlu olduğunun bir kanıtı gibi duruyor **Kumandanı Öldürmek**. Zaten romanın birinci bölümünün başlığı da doğruluyor bunu: **Görünür Olan İdea**. Murakami'nin en iyisi diyemeyeceğimiz roman, yalnızca olayörgüsü *metafizik*e bağlanabileceği için değil; öte ile *berinin*, *idea* ile içinde var olduğumuz gerçekliğin (dünya) ilişkileneğinde başvurulmuş gösterim biçimlerinin, imgeden alegoriye değişmecelerin karşıt akış yönlü sunumlarının seçimi açısından da... Yalnız Platon'un kurguya aktarımının Murakami'de eksil (*negatif*) niteliğini vurgulamamız gerek. Artıl (*pozitif*) bir uyarılma söz konusu değil. Ya da şöyle diyelim. Bir arınma (*katarsis*) ya da *idea*'ya dönük süreç (olayörgüsü) utangaç bir sessizlikle geçiriliyor, okurda da okumanın bitiminde böylesi bir izlenim için yeterli alan açılmıyor. Okuru rahatlatacak bayağılık (*kitch*) noktası ustaca erteleniyor yani, Murakami'de hep olduğu gibi. "*Olaylar bundan sonra nasıl gelişecekti acaba? Olanları doğal bir merakla izleme isteği ile yaşanacakların pek de mutlu bir sona varmayacağı endişesi çatıştıyordu içimde. Nehir ağzında birbiriyle çarpışan, birbirini itip kakan akıntılar gibi.*" (518)

*

Kumandanı Öldürmek kanımızı (*kanaat*) güçlendiriyor. Bir Murakami genel roman taslağı, kalıbı (*şema*, *şablon*) çıkarılabilir. Ayırıştırılmış öykünün akış çizgisi,

ana kişi ve onu kuşatan öteki kişilerin akışla ilişkilenme biçim ve devinileri, neredeyse evrensel biçimbirimleri (*morfem*; Bkz. V. Propp) yineliyor özünde ve yediden yetmişe kitlesel okur etkilenmesinin kaynağında bu var. İlkyapılar (*arketip*) türümüzün derin yapıları olarak nice bastırılrsa da zorunlu, tepkesel (*refleksif*) davranışlarımızı yönetmeyi sürdürüyor ve anlatı ne denli inceltilmiş, *sofistike* olursa olsun (mit, destan, roman, vb. türlerde) en derin (iç) katmanlarında bu ilk çekirdeğe bağlı. Sanatsal anlatımda (*ifade*) yetkinleşme, çekirdeği bir kez daha örtme, gömme girişiminden başka şey değil. Yani aslında bir tür başkaldırı... Ama kitlelerin derdi genellikle başkaldırmak değil. Korkular başlangıçtan bugüne katlanarak büyüyor. Yüzleşme yine erteleniyor ve eğer sanat bu eğilime, kitlesel yatınlığa, teslimiyete ödün vermeye başlarsa orada burada, çekirdek (ilk) yapı hortluyor ve nice süslense de yapıt algılarımıza bildik, tanıdık geliyor. Tümüyle sahte bir derinlik algısı, saltık (*mutlak*) uzlaşma, ölmeden ölme deneyimidir bu; sanki görkemli (!) bir deneyim, olumsuzla olumlamlar üzerinden yakalıyor dürtülerimizi. Sonul ben değildir avlanan balık, Ben'in bir öncesidir. Herkeste olan, yani sürünün bir parçası olmalı... Düzenek böyle çalıştığından, günümüzde kitleselleşen yapıtlar iyi irdelenmeli, ilk örneğe yatırımları açığa çıkarılmalı, kolaycılığa izin veren tüm küresel süreçlere de hemen ardından karşı durulmalı. Çünkü sanat başlığı altında yapıt iyeleştirilip (*mülk edinme*) *metalaşarak* her şey gibi yozlaştırılmaktadır.

*

Herhangi birinin başına beklenmedik, sıra dışı bir şey gelir. Olay onu yerinden, konumundan eder. Olayı çözmeye yönelmez (polisiyede olduğu gibi). Sürüklenir. Yoldadır. Yol boyunca olağan yaşamında karşılaşmayacağı sınır deneyimler yaşar. Usu ikiye bölünüp iki yanlı çalışır. Başka türden bir düşünme yolu giderek kahramanı etkisi altına alır ve yolda başına geleni baştan anlamasa da anlama çabasından yine de vazgeçmez ve giderek, dile getiremediği her şeyi kavrar (gizli, sezgisel aydınlanma). Sonra çember kapanır ve kahramanımız olağan dünyaya döner. Döner ama köklü bir dönüşüm yansımaz yeni yaşamına. Buna karşın önceki dünya yaşamında bir şeyleri şimdi daha iyi anlamış, yatışmış, değerlendirebilmiş gibidir. Artık biraz daha hazırdır gündelik yaşamının sorunlarını göğüslemeye.

Kalıp bu. Yakından bakılırsa değişmeceye (*metafor*) çıkan değişmeceler dizisi olarak çalışır süreç. Üstelik roman (*Kumandanı Öldürmek*) tam da bir değişmecesini nesnesi yapan, onunla özdeşleşen bir romandır, öyleyse dediğimiz gibi önümüzde değişmecenin değişmecesinden doğan ve belirsizliği yoğaltan bir yarı-imege var. Yarı-imege bir Murakami yazınsal kısagörüsüdür (*taktik*). 'Kısa' nitemi olumsuz içeriğiyle düşünülmecin. Özetle, yaşamak alışmak olunca yüz(ler) yitilir. Yüzsüz insanlara dönüşürüz. Yüzsüz, kimliksiz insana... Bu, ikili bir yitikle sonuçlanır. Kendini yitirmekle kalmazsın, sende özüksenip üzerinden biçimlenen toplum da yitiklere karışır. Kuyuya, karanlığa, ırmağa karışmanın, kendini (*ideanı*) bulmak için yeniden sınanmanın kaçınılmaz zamanıdır. Kuyu, mağara yalnızca tersinlenme, yeniden doğuş öncesinin dölyatağı, aslında yeniden aydınlanmanın muştusudur (*müjde*). Çile örgesi (*motif*), özezim (*mozahizm*) ise burada; kurtuluş nesnesini bulup ondan yansıyarak yükselen tinsel arınım (tinçözüm) ve değişmeceye kılavuzluk edecek olan, üstelik adı da değişmece (*metafor*) olan değişmecedir. Elbette güzelduyuyla (*estetik*) ilgili insan edimselliği (*praksis*) üzerinden açılan bir alan söz konusu (yeni olmasa da) ...

Kişisi, kahramanı değişmece olan bir roman denemesi *Kumandanı Öldürmek*. Murakami'nin tüm yazınsal birikiminin onu buraya taşımasına ve bu yönde çağcıl bir kurgu anlayışıyla tüm geleneksel söylemi arkasına almasına Murakami okuru hiç

kuşkusuz şaşırmayacaktır. Murakami'nin romanı nasıl olması gerekiyorsa tam da öyle bir Murakami romanıdır. Tabii Cortazar gibi ona da müzik, klasik, caz, ayrıca *pop* eşlik eder. Öyle ki, müzik anlatının içkin yapılarından, kurucu bileşenlerinden biri mi, diye sormak kaçınılmaz olur. Çünkü müzikal içerikle olayörgüsü sürekli ilişkilendirilir. Benim saptayabildiğim müzik yapıtları ve sanatçılar (besteci, yorumcu) şöyle: Mendelssohn: **Octet E flat majör** (I Musici); Sheryl Crow; M(ilt)J(ackson)Q: Pyramid; Puccini: **Turandot, La Boheme**; Mozart: **Don Giovanni**; Richard Strauss: **Güllü Şövalye** (Georg Solti); Thelonious Monk: **Monk's Music**; Coleman Hawkins ve John Coltrane; Schubert: **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü. D 804**. Romanın izleği sanatsal yaratı ve değişmecenin sanatsal işlevi olunca başka sanat dalları da ister istemez devreye girer. Zaten romanın başkışisi bir ressamdır ve tüm roman resim sanatı üzerinden (sözcüklerle betimlenen görüntüler) imgelenir. Resim anlam(sızlığı)n kaynağı, asal göndermesidir. Romanı başkışı ressam anlatır. Uzmanlaşmış yüz (*portre*) ressamıdır 'yapmak zorunda olduğu' şeyi yapan ama eşi onu terk edince bocalar. Para kazandığı işini bırakır. Artık yalnızca kendisi için resim yapacaktır sığındığı dağ evinde. 19. yüzyıldan beri roman türünün en canlı, verimli konularından biridir ressam-resim ilişkisi. Balzac'tan, Wilde'dan, Saramago'ya birçok örneğini biliyoruz. Murakami'nin romanı da zincirin son halkası sayılsa yeridir. Benzer bir güzelduyusal tartışma tümünde ortaktır neredeyse. Ressamdan resime ve resimden ressama geçen ve herhangi bir izleyicinin asla bilemeyeceği gizemli aktarım... Elbette insan yüzü, ressamın ve yaptığı resmin düğümünü oluşturur. Resimdeki yüz neyin ya da kimin yüzüdür? Yüz (*portre*) ressamlığı konusunda epeyce bilgileniriz böylece. Ama eğer bir gün 'yüzü olmayan bir adam' gelir de ressamın ona verdiği sözü, tutmasını, yüzünün resmini yapmasını isterse? "*Portremi çizmeni istiyorum dedi Yüzü Olmayan Adam.*" (11)

Romanın başlangıcında ve bitişindeki asal devini budur. Yitirilen (Ne?), sonra aranan (Neyi?) ve (belki) bulunan ya da bulunamayan şey (Ne?). Kendinden çıkıp kendine dönüş döngüsü ama bu bir şeyin yolculuğu kadar için hiçten hiçe yolculuğu da olabilirdi. Hiçten hiçe yolculuktan bir roman çıkar mıydı tartışılabilir. Arşimed'in aradığı türden bir tutamak noktası, koşuludur romanın. Roman aynı zamanda resim sanatı ve ressamlar üzerine bir romandır. Hatta romanın genel imgesinin en önemli, anlamlı bileşeni resim (sanatı) diyebiliriz ve yanlış olmaz. Romandaki herkes bir biçimde resimle ve resimlerin arkasında yatan, çağrışımsal gönderimleriyle gizemi derinleştiren bir ilişki içerisinde. Resmin kendisi bir değişmece nesnesi olmasa da gönderimleri tümüyle değişmecesel... Sanki romanı baştan sona kat eden bir yeraltı oyuğu, geçidi (tünel) resim. Belki de romanın ikincil topoğrafyası... İnsanlar çünkü resme göre konuşlanıp resimlerin içinde ve dışında deviniyor, içeriği resmin içrek varlıklarından çıkarmanın peşindeler. Toplayıcı ve dağıtıcı bir odak işlevi görmektedir resim (sanatı). Konunun görsel çağa gönderimli boyutu üzerinde durmayalım, ayrı bir konu olarak önemli olsa bile. Ama soru şu: Resmin koşulu yüz ise yüzlerimizle birlikte yiten aynı zamanda resimlerimiz mi? Ayrıca: Resimlenemeyen yok, resimlenebilen vardır, diye düşünebilir miyiz? Bizi yüzümüz, yüzümüzü resim kurtarabilir mi? Ya da tersinden söylenirse, resimlenebilen yüz kurtulmuş insandır, denebilir mi? Öylesine ki romanın önemli kişilerinden biri, Tomohiko Amada'nın (dağ evinin sahibi ve ölüm döşeğinde yaşlı ressam) yaptığı ve çatı katında ressam kahramanımızın rastlantıyla bulunduğu *Kumandanı Öldürmek* resmi, bu romanın tüm kurgusunun da aslını (*mastar*) oluşturur: "*Kumandanı Öldürmek adlı tabloda kan akıtılmıştı. Gerçek kan bol miktarda akıtılmıştı.*" (88), "Bu resimde özel bir şey vardı." (89) "*Başka biri daha var bu olaya şahit olan. Resmin sol alt köşesinde, sanki ana metne eklenmiş bir dipnot gibi o adam görünüyor. Adam yerdeki kapağı yarıya kadar açmış, oradan boynunu uzatmış.*

Kapak, kare ve tahtadan. O kapak bana, bu evdeki çatı katına açılan kapıyı çağırıyordu. Hem şekli hem büyüklüğü bire bir aynı gibi. Adam oradan ayaktaki insanlara bakıyor.” (90) Öte yandan zincirleme ilişkiler, bağlantılar ucu açık kalacak biçimde sürer gider çünkü Murakami’nin asıl derdi gizemi sürekli ve sürükleyici kılmak, okurda derin dönüşümlerin ortasında kalakalıp büyülenme duygularını pekiştirmektir. Yaşlı ressam Tomohiko Amada Nazilerin yükseliş dönemi Almanya’sında sevgilisi uğruna Nazi karşıtı direnişe bulaşır, yurt dışı edilir, döndükten sonra Batı resminin dışında geleneksel Japon resmini (*Asakusa Dönemi*) benimser, ülkenin en önemli klasik ressamlarından biri olur ama ressam kahramanımızın da yaşamına *Kumandanı Öldürmek* resmi üzerinden bir açkı (*kilit*) olarak katışır. Bu kadar mı? Hayır. Budizme özgü yeniden dönüş ve doğuş değişmeceleri yine ucu açık dolayimler üzerinden öylesine eklenir ki kurguya, artık herkes her yerde ve hiçbir yerdedir ve varlığın sınırları geçişken, akışkan sınırlardır. Murakami romanı da bu varlık geçeleri arasındaki belirsizlikler alanında seyrederek hep. Tüm anlatıları aşağı yukarı böyledir ve Tarkovski’yi (*İz Sürücü: Stalker*, 1978-9) yansıtar. Bu noktada sorulması gereken soru ise, gizemciliği (*mistisizm*) Murakami’nin bir roman gereci olmanın ötesinde kavrayıp kavramadığı. Ben daha çok, etkili, uygun, çağa ve toplum beklentilerine yatkın bir roman gereci olarak kullandığı kanısındayım gizemciliği. Ama tin göçü, varlığın uzam sıçramaları ya da birden çok yerde belirmesi, nesnelerin uzaktan yönetimi, vb. düşlemsel akışlar *Kumandanı Öldürmek* resmini Mozart’ın *Don Giovanni* (1787) operasına bağladığı gibi resimlerin içindeki kurmaca kişileri (kumandan, vb.) romandaki kurmacaya taşır (Mozart’ın *Don Giovanni* operasında ‘*Kumandanı Öldürmek*’ sahnesi. Kumandan, ressama resmi resme sormak gerektiğini söyler bir yerde) ve yine aynı zamanda tersi gerçekleşir. Tüm bunlar ayrıntı gibi gelebilir ama romanın bir Alice anlatısı olduğunu da gösterir. Dahası günümüzün düşlem (*fantezi*) tutkusunun açığa vuruluşunun bir örneği olduğunu da... Ama en üstte bir şeyi kaçırırsak okurlar olarak yine yanılmış oluruz: sağaltım. Tinsel sağaltım. Tam roman, sayısız ve iç içe değişmeceleriyle bizi *Düşlerin Yorumu*’na (*Sigmund Freud*, 1899) ve divan-tin sağaltımına bağlayarak, tinçözümün uydumculuğundan (*konformizm*) payımızı almamızı ayrıca sağlar. Aslında düşleri yorumlar, başlangıca bilinçaltında bir yolculuk yaparız kılavuzlar eşliğinde. Murakami’nin niyeti elbette bizi sağaltmak değildir. O böylesi bir sağaltım yanılsamasının güçlü etkisinin ayrımindadır ve roman yazmakta ve satmaktadır. Bize göre inandığı şeyi yapmaktadır, yazma gerekçesi kazanmak da değildir salt. Kendi durumu (*mod*) içindedir. Kendidir. Ama unutmamalıyız. Tinçözüm (*psikanaliz*) nasıl kitlesel bir meta işlevi gördü ve görüyorsa sanat da öyledir ve tabii başka şeyler de...

Resme dönersek, kiraladığı dağ evinde yalnızca kendisi için yüzler çizmeye başlar genç ressamımız. İlk girişimleri başarısızdır, çünkü kimin resmini yapmaya kalkışsa, yiten yüzü bulamamakta, yakalayamamaktadır. Örneğin, karşı tepede komşusu varsıl (*zengin*) Menşiki ona yüz resmini yaptırmak istemiştir. “Gerçekten bu adam benden ne istiyordu acaba? / Ve ben neden onun resmini doğru düzgün çizemiyordum? / Bunun nedeni basitti. Onun varoluşunun merkezindeki şeyi henüz kavrayamamıştım.” (141) Ama bir süre sonra yaptığı yüz resimlerinde yankılanan ve seçimlerini yöneten bir gücü duyumsar. Sanki içinde biri düşüncelerini yönetmektedir. Alt kattaki işliğinde (*stüdyo*) nesneler yerinden kımıldamaktadır. Taburenin yeri değişir, vb. “Kolay bir şey olmasa gerek, öyle değil mi? dedi birisi.” (238) Ve bir gece 60 cm. bebek boyunda Tomohuko’nun resmindeki kumandan, asker giyim kuşamı ve minik kılıcıyla ortaya çıkar. *Kumandanı Öldürmek* resmindeki ‘öldürmek’ çıkınca kendisi de resmin dışına çıkıp salondaki koltuğa gelir kurulur. Resimden çıkan *figür*... (Woody Allen: *Kahire’nin Mor Gülü*, 1985). Cüce kumandan ressama ‘sen ya da siz’

diye seslenmez ‘sizler’ der. “Sizler artık o bastonu bırakmaya ne dersin?” (295) Ressamın düşüncelerini okumaktadır. Bay Menşiki’de olup da burada bulunmayan şeyi aramasını öğütlemektedir örneğin, ressama. Evet, Menşiki’nin apak saçları yoktur çizdiği baş resminde (*portre*) sahiden. Artık resim tamamdır ve Menşiki’nin anlatımıyla Menşiki keşfedilmiştir. (293) ‘*İnsanın bilmese daha iyi olacağı şeyler vardır*’ sözünü ressamın birlikte yaşadığı ve beklenmedik biçimde onu terk eden kadın arkadaşı Yuzu hakkında sorusu üzerine arkadaşı Masahiko Amada söylemişti, şimdi de küçük *Kumandan* söylüyor. Ona göre kendisi bir *idea*’dır ve ‘*İdea, her şeyi görür.*’ Ama değiştiremez. “*Ben sadece bir idea’yım.*” (307) Zamandizinsel (*kronolojik*) bir belleği yoktur.

Buncasıyla kalmayacağı anlaşılmış olmalı romanın. Arka bahçedeki kör kuyudan geceleri gelip ressamı uyandıran çan sesine ne demeli? “*Çünkü benim duymam için çıkarılan bir sestir bu.*” (166) Kuyu eski bir tapınak mıydı? Budist manastır ve keşiş deneyimlerine bir adım kaldı: Toprağın altında el çanını (*gong*) çalarak yüz yıl yaşayan Budist din adamı (*rahip*) öyküsü... Aydınlanma deneyimi... Sokushinbutsu (mumya)... Böylelikle *Satori*’ye erişiliyor. Nyujo yaparak Nirvana’ya ulaşmak, yani... Yaşam bilinmez karmaşıklığıyla ressamın üzerine üzerine gelmektedir. Romanı güden bir başka ayrıt ya da örge (*motif*) de Menşiki ve karşı yamaçtaki konağının gizidir. Ressamla paylaşır gizini Menşiki. Geçmiş karanlık olsa da orada yaşama nedeni, öz kızı olduğunu sandığı bir kız çocuğunu dürbünle gün boyu izlemek... Murakami’nin attığı düğümler yeterince kördüğüm oldu mu sanıyorsunuz yoksa? Hayır, dolambaçlar (*labirent*) daha da artacak, ayrı çizgiler birbirine katışarak ressam kahramanın yaşamını daha karmaşık (*kaotik*) bir sınav alanına dönüştürecektir. Ama artık olayörgüsünü izlemenin bir yararı yok okurluk deneyimi ve yorumu açısından. Okur, olayörgüsüyle yüzleşmeyi bir yana koyar, onun yedeğinde sürüklenmeye bırakır kendisi ve okurluğunu, romanın ne ise sorunsalına odaklanmaya, bunu anlamaya çabalar, daha okurken... Düşlemsel (*fantastik*) kurgu büyüğü işlemiş, okur büyülenmiştir çoktan. Peki, insanın karşısına kendini ele vermez, küt bir giz olarak çıkan kuyu karşısında insan ne yapar? Önce Menşiki kuyuya inmek ve merdiven çekildikten sonra kuyuda yalnız kalmayı denemek ister. Aslında okumanın sonlarına doğru şunu anlarız. Sanki her insan ötekine kılavuzluk etmekte, yarı insan yarı insan üstü (cin, melek, tin, hayalet, simge, alegori, vb.) olarak yolu göstermektedir. Tümü de ressamı taşımaktadır gerçekte. Aynı zamanda ‘ben’ anlatıcı olan bir tek o kimseye kılavuzluk etmez, anlamaya çabalasa da yetersiz kalır kendi yeri ve işlevini tanımlama girişimleri, yoksa elbette o da (üst bağlamda) simgeler ormanında bir simge, *Alice*’in (*Lewis Carroll, 1865*) ötekisidir. “*Sadece bir merak benimkisi. Bir süre karanlık kuyunun dibinde oturmak istiyorum. El fenerini size vereyim. Onun yerine bana el çanını verin siz de.*” (246) Ya ressam bir saat sonra gelip merdiveni kuyuya indirmez ve Menşiki’yi çıkarmazsa şu ya da bu nedenle? Menşiki göze alarak ne yapmak istemiştir acaba? Terk edilmenin, unutulmanın ne demek olduğunu yaşamak, hatta sonsuzca bırakılmak mıdır arzusu? “*Yani sizi o kuyunun içinde bırakmış olmamı mı dilediniz? / ‘Aynen öyle.’*” (340) Aslında tam ne istediğini açıklar: Ölüme biraz daha yakınlaşmak ama ölmek değil. Sınırdan olmayı denemek. Aynı dürtü bir süre sonra ressamı da ele geçirecek, ressam da kuyunun içinden geçecek, zorlu yaşam sınavını Menşiki’nin açtığı yoldan geçerek verecektir. Simgeler ormanında bir başka simge, *Beyaz Subaru Forester’li adam*. Onun simgesel açılımı: “*Ben senin nerede ne yaptığını biliyorum, ha!*” (277) Ressamı izleyen yargı, Kafka öyküsünü anımsatır. “*Ama bugün ne çizeceğimi en baştan beri biliyordum. Tuvalin üzerine çizeceğim şey, Subaru Forester’ı olan o orta yaşlı adamın portresiydi. O adam içimde, benim tarafımdan resmedilmek üzere sabırla beklemişti. Öyle*

*hissediordum. Ve ben bir başkası için değil (sipariş verildiği için değil, geçinmek için hiç değil), kendim için onun portresini çizmek zorundaydım. Menşiki'nin portresini yaptığım zaman olduğu gibi, ben o adamın varlığının anlamını -hiç değilse bana ifade ettiği anlamı- ortaya çıkarmak için onun portresini kendi bildiğimce resmetmek zorundaydım. Neden bilmiyorum. Ancak bu benden istenen bir şeydi.” (278-9) Bir diğer simge de Marie Akikava. Menşiki'nin kızı olduğuna inandığı küçük kız çocuğu... O belki de tüm romanın en önemli kılavuz simgelerinden biridir. (“Benimle on üç yaşındaki bu kızın arasında karşılıklı akış gibi bir şey vardı.”, s.508) Hem ressamın aynı yaşlarda ölen kız kardeşini (“Şimdiye dek benim yolum budur deyip yürümüşsün, sonra birden yol ayaklarının altından gıcırtilar çıkararak yok oluveriyor, önünde bir boşluk var, ne yöne gideceğini bilmiyorsun, bunun gibi bir his.”, s.417) hem ondan ayrılan karısı Yuzu'yu anımsatan küçük melek, yol gösterici... Aslında romanın dikkat edilmezse kaçırılacak bir başka bağlamıdır kuşatıcı, kavrayıcı, iyileştirici *kadınlık* imgesi. Kadın, Murakami evreninin *nesnelikten öznelğe* tüm rollerde olumlu ırası, kurtarıcısıdır. Ama unutmayalım ki kurtarılması gereken özne anlatıcı da olan bir erkektir (ressam). Öykü ve dünya yine de erkeğin çevresinde dönmektedir. Küçük kıza dönersek, ona göre *Kumandanı Öldürmek* resmi onu, başka bir ölçünün (*standart*) geçerli olduğu bir yere taşımaktadır. (438)*

*

Görüldüğü üzere, ressam ve resim tümüyle değişmecelerin değişmecesini işlevi görmektedir. Bir *metafizik* kurgu, Haruki Murakami'nin yazınsal seçimiyle duygudan olabildiğince arındırılmış ve yalın mı yalın bir dille, dü(mdü)z-dille aktarılmaktadır. Bunu da ussal bir seçim, dünya yazınsal (*edebi*) tüketim pazarının gözetilmesi, bir dengeleme girişimi saymak yerinde olur. *Metafizik* açmaz dilin yalın ve çözücü gücü karşısında gizinden kurtulmuş gibi görünür ve okura soluk aldırır. Oysa yalın, açık dile takılmış okurun *metafizik* döngüyle dibe çekilişi sürer. Buna karşın yine aynı Tanrı (piyasa), açıktan olmasa da sağaltıcı tinçözümü ve rahatlatmayı göz ardı etmeyecektir yazarın ustalığı ve becerisi üzerinden ve okur kitlesine dönük olarak. Arındırılmış yalın dilin etkisi, dolaylı biçimde arkadaki yazarı(n tutumunu) da aklar. Aslında o yalnızca alçakgönüllü bir aktarıcı, aracı, gözlemcidir. Eklemiyor, çıkarmıyor, olayları biçimlendirmiyor, yönetmiyordur. Günümüz (özellikle genç) okurunu damardan etkileyecek bir yöntem... Çünkü artık dil ve biçim yeni kuşakların önünde gereksiz bir dolambaç, dolanılacak çalı gibi duruyor. Kuşkusuz nedenleri vardır ve ayrı konudur. Önemli olan küresel (!) yazarların bu türden eğilimleri incelikte ayımsamaları ve kurgularını böyle oluşturmaları. Ayrıca düşlemsellik atağını da biraz buradan açıklayabiliriz. Grotesk bir düşlemsellik her iki özelliği bir araya getiren işlevsellik taşıyor. (Orhan Pamuk örneğini anımsayalım.) Daha ilginç, bunca dolayımından ve yalınkatlık girişiminden sonra romanın, olağan yaşama geçiş konusunda şaşırtıcı dinginliğidir. Neredeyse, niye şaşırdınız ki, şaşacak ne var, der gibi biter roman. Roman, yanıltılmışlığımızla elimizde kalmış gibidir. Tüm gönderimler (olayörgüsü, kişi, söyleşim, betim, kurgu, gereç, cinsellik, vb.) boşa mı düştü yani? Nedensellik zincirinin dağıtılması ve bir şey olmamış gibi davranmanın, yazı tutumunun neyi imlediğini uzun boylu düşünmeye gerek yok. Böylesi olağanüstü deneyimler olağan yaşamları içinde sıradan insanlara özgüdür ve anlatının çekiminin manyetik kutbunu oluşturur. Neden sonuç ilişkisi kırılınca rastlantı(sallık) doğalaşır. Sıra dışı olağanmış gibi algılanır, böyle koşullandır algımız. Rastlantının kurgudaki payı her zaman büyük olmuştur zaten Murakami'de. Roman kişinin sınanması mı sahicidir, sınava (olağanüstü olay) karşın sürece nasıl girdiyse öyle çıkması mı? Çünkü bunca değişmecenin arasında değişmecesizlik izlenimi verilen tek şey olay ve

olayların akışıdır. (Oysa gerçekte kazın ayağı pek öyle değildir.) Olay böyledir ve başka türlü değildir. Örneğin, boşandığı karısı Yuzu evlenmiş, gebedir. (561) Düşünde Yuzu'yla sevişir ressam. (570) “*Benim o rüyayı gördüğüm günlerde hamile kalmıştı Yuzu.*” (573) Bunu kabul etmemiz beklenir. Yani inanmamız istenir. Değişme yoktur ya da geçicidir, yapıt içre, yapıtla sınırlıdır ve yapıt (**Kumandanı Öldürmek**) bu yüzden alabildiğine ardçağcı (*postmodern*), şaşırtıcı (!) ve oyalayıcıdır. Tüm bu nedenlerle Olay Avrupa’da İkinci Büyük Savaş’a da bağlanır olayörgüsü. (Bir başka önemli değişmece: tarihsel toplumsal gönderme. Franz Kafka üzerine resimden çıkan küçük adam *Kumandan*’la ressamın söyleşisi. (378-9) Yetmez: *Treblinka*. (423) Örnekler çoğaltılabilir.

Romanı tetikleyen ana öykü çizgisi, eğer ayrıştırmayı başarabilirsek, son derece sıradan ve çok anlatılmış bir öyküdür aslında. Birkaç parçadan oluşsa da sevdiği karısınca (Yuzu) aldatılma ve boşanma asıl çizgiyi oluşturur. Terk edilmişlik, yalnızlığa sığınmak (*inziva*)... (Dünyadan kopuş. Otomobili rastgele kırlara sürme. Haberleri dinlememe. Resim yapmayı bırakma. Cep telefonu kullanmama.) Ama bu yalnızlık deneyimi dünyayla ressamın sıradan, sık ilişkiler kurmasını önlemek yerine pekiştirir. Tinbilimsel bir tepki olarak anlaşılabilir durum. Dünya kötüyse insan kendini daha da kötüye bırakabilir. Nitekim, yakışıklı ressamımız bu yapayalnızlık günlerinde üç kadınla takvim ayarlı bir ilişki de sürdürür. Üstelik sanki bu ilişkilerin bir parçası değilmiş gibi anlatır yaşadıklarını: “*Sekse hiç ilgisi yok gibiydi. Vajinası hiç ıslanmıyor, ben içine girmeye çalışırken acıdığını söylüyordu.*” (20) Öykü yan öykülerle tümlenir yukarıda da vurguladığım gibi. Yaşadığı sorunun kaynağında belki de bilinçsizce, kendisi 13 yaşındayken 10 yaşında yitirdiği kız kardeşinin yerine karısı Yuzu’yu koyması yatıyordu. (362) “*Kız kardeşimin ölümünün bana kazandırdığı bir başka şey daha var. Uç noktada klostrofobi. Onun o dar tabuta tıklılmasını, kapağın kapanıp sıkı bir şekilde kilitletmesini, krematoryum fırınına gönderilişini izledikten sonra bir daha dar ve kapalı alanlara giremez oldum.*” (146) Bu da sıradan bir izlek sayılsa yeridir ama böyle söylemenin yanlış olduğunu eklemem gerek. Çünkü roman türü en az olay örgüsüne borçludur gücünü. Geçmişte, bir gezi sırasında yaşanan mağara deneyimidir söz konusu olan. Kız kardeş (Komi), küçücük bedeni uygun olduğu için mağara içinde girdiği bir kovukta gözden yiter. (Yine *Alice!*). O girdiği yer, oda (dölyatağı), yalnızca onun içindir, öyle der çıktıktan sonra abisine. İki yıl sonra ölür. “*Her ne ise, o mağaranın içinde kız kardeşimin bana kısık sesle, sanki itiraf eder gibi söylediği şey tamamen gerçektir, diye düşündüm -artık otuz altı yaşında olan ben düşündüm bunu. Bu dünyada gerçekten Alice vardı. Beyaz Tavşan da, Denizayısı da, Sırtan Kedi de gerçekten vardı. Ve elbette, Kumandan da.*” (318)

*

Değişmece (*metafor*) üzerine birkaç söz daha edelim. Murakami romanının ikinci bölümünün başlığı **Şekil Değiştiren Metafor**. Olayların akışı biçim değiştirmeye, aşkınsal deneyimlerin ucu görünmeye başlar bu bölümde. Her şey olağan biçimde bireşimlenebilecekken (*sentez*) Murakami amacına uygun olarak aynı gereci bambaşka (olmayacak) biçimde bireşimler. Olağandışı gereci içselleştirmiş, düşlemselin bir aracı olarak az çok sindirmiştik ilk bölümde. Ama Murakami düşlemseli tersine çevirerek, bir tür arınım deneyimine bağlamayı ve düşlemsel sınavdan çıkıp olağan gereçler evrenine, yeni ışık altında ve yıkanmışlık, arınmışlıkla dönmeyi seviyor. Yitirilen kız kardeş, boşanmak, Nazizm, yalnızlık vb. artık yeni, sınamadan geçmiş bir bakışla kavranacak. Yaşam silkelenecek ve üzerindeki nemi, gizemi, takıntıları, çamuru silkip atacaktır. Yazarın büyücü (şaman) yanı işlevini yerine getirecek ve böylece anlatmanın türümüz açısından yaşamsal işlevi de böylece

pekiştirilmiş olacak. Şunu anımsamalıyız ama. Anlatmanın büyüğü, anlatının niceliği ama özellikle niteliğinden oldukça ayrı çalışır ve kötü, sığ anlatıların büyü etkisi sanıldığından tersine daha güçlü olabilir. Burada devreye anlatma (öyküleyim) ile anlama (ussal çözümleme) arasındaki tarihsel ilişki girer. Belki de anlatmanın yeni işlevini, öyküde nitelik sıçraması gerektiren şeyi bulmanın öngününü (*arefe*) yaşıyoruz.

Tabii bu tür anlatılarda düğümün çözülmesi ancak kanla olur. Trajedi bildiği gibi çalışmalı, kaçınılmaz ölüm öteki yana (*taraf*) ya da yakaya taşınmalı. Eğer ölüm simgesel ise gerçeklikte, gerçeğin ta kendisi ise simgesel evrende (resmin içinde) yansıtılmalı. Ölüm yer değiştirmeli. O zaman belki ölenle yaşayan, olmaları gereken yerlerini bulacak, yer değiştirme ya sanatı ya yaşamı kurtaracaktır. Çünkü Murakami hangi yanın iyileştireceği konusunu karanlıkta bırakır. Değişmece arkı, neyi neyle karşılar (*temsil*) ve hangi yan sahicidir? Resimle (sanat yapıtı) yaşam karşı karşıya gelir, eşleşirler. Güzelduyusal arınım (*estetik katarsis*) artık iki yandan birinde çalışır. Cinayet gerçekleşir ve ölü iki yandan birine düşer. Düğüm, palangasından boşalan zincir gibi çözülür. Resim dünyanın kapısını aralamıştır ya da tersine...

Resmin yan öğelerinden (*figür, karakter*) *Uzun Surat* resimden çıktığında ressam atılıp onu yakalar ve karanlık yolculuğunda kendisine kılavuzluk etmeye zorlar. “*Ben yalnızca zavallı, alt sınıf bir metaforum. Üst kalitede mecaz söyleyemem.*” (685) O bir *idea* değil, bir değişmecedir hepi topu. Değişmeceler yolundan gelen *Uzun Surat* yolun kişiye doğru değişeceğini söyler. Ressam o yoldan yürümeye kararlıdır. Ama *ikili değişmeceyi* aşması gerekecek. Resimdeki delikten birlikte dalarlar. “*Metafor yolu’nun karanlığına doğru adımlarımı attım.*” (689) Sonrası karanlığa, mağaraya, düşlerin içine giderek daralan, sıkışan bir yolculuktur. “*Etrafımdaki girdabın akıntısı giderek şiddetini artırıyor gibiydi. Ve ben geriye dönemeyecektim. Benim için artık çok geçti. Ve o girdap son derece sessizdi. Onun bu tuhaf sessizliği beni korkutuyordu.*” (375)

Sonunda kız kardeşin, yüz resmini yaptığı kız çocuğu Marie’nin içinden geçtiği yol söz konusu: değişmecesel (*metaforik*) bilinçaltı. Orada ressam yüzü olmayan adamla karşılaşır. Pazarlık yaparlar. Yüzünün resmini yapma sözü verir yüzüne. Yine aynı sınavın içinde Donna Anna (Mozart: *Don Giovanni*) bir başka küçük deliğe girmesi gerektiğini söyler. Ona göre ışık gölgenin, gölge de ışığın değişmecesidir. Ve artık ressam kıpırdamamayaacağı bir delikte sıkışmıştır. Kendini birden bahçedeki kuyunun içinde, duvara dayanmış bulur. “*Ben nasıl düşünüyor, yaşıyor ve hareket ediyorsam, bu kuyu da aynı şekilde düşünüyor, yaşıyor ve hareket ediyordu. Nefes alıp veriyor, genişleyip daralıyordu. Bende böyle bir his uyandırıyor.*” (473) Karşısına çıkan el çanını tanır. Bir süre sonra ressamı kuyunun içinde Menşiki bulacak ve çıkaracaktır. Bu arada kız çocuğu Marie Akikava da bulunmuş, ortaya çıkmıştır, vb. Peki, çember kapandı mı? Ressama göre henüz değil. Evliliği ve Yuzu konusu vardır asıl. Tomohika Amada’nın gülümseyerek, huzur içinde öldüğünü söyler oğlu Masahiko, ressama. Artık herkes kendi olağan yaşamına çekilebilirdi. Serüven bitmişti. Marie’nin göğüsleri sızlanmayacağı denli büyümüştü ama olayı paylaşan insanlar birbirlerinden kopmuşlardı, ayrı dünyaların insanlarıydılar. Ressam karısının yanına tekrar taşınır. Çember ancak bir ölçüde kapanmış sayılabilir. Bir yangın *Kumandanı Öldürmek* resmiyle birlikte dağ evini de yok etmiştir. “*“Kumandan gerçekten vardı’ dedim yanımda uyuyan Muro’ya dönüp. ‘Buna inansan iyi olur’.*” (848) Kurgu mu? 19.yüzyıldan ödünç alınmış ve eski, bildik kurgudur. Her şey olup bitmiş, yatışmıştır ve anlatıcı (ressam) yaşadıklarını bize anlatır: “*Tomohiko Amada’nın Kumandanı Öldürmek adını verdiği tablosunu keşfetmem, o eve*

taşındıktan birkaç ay sonra oldu. O zaman elbette bilmiyordum ama bu resim etrafımdaki her şeyi tümüyle değiştirecekti.” (62)

(2022)

*

Murakami, Haruki; Birinci Tekil Şahıs (一人称単数: Ichininshótansü, 2020, Öykü), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap Yayınları, Dördüncü Basım, Ocak 2022, İstanbul, 151 s.

Murakami sekiz öyküsünü bir araya getirmiş **Birinci Tekil Şahıs**'da. İlk öykü **Taştan Yastık**, geri dönüşlü (*flashback*) ben anlatımıyla genç bir adamın kendisinden üç-beş yaş büyük bir kadınla tek gecelik serüveni... Giriş, 19. yüzyıl Avrupa öykü girişi... Çerçeve özetle okuru kendi dünyasına çağırarak açılıyor öykü.

Aşk ve ölüm üzerine *Tanka*'lar² yazan kadın, doyuma ulaşırken başka birinin adını seslendirmesinin sorun olup olmayacağını sorar genç adama. Aynı restoranda çalışırken tanışır. Kadının sevdiği adam başka bir kadını sevmekte, arada canı istedikçe onu çağırarak, o da sorunsuz gidip sevdiğinin gönlünü yapmaktadır. Her şey gereğinden doğaldır. (Murakami dilinin kasıtlı yarattığı bir izlenimdir bu.) Kadının *Tanka* seçkisinin adı öykünün de adıdır: **Taştan Yastık**. Yaşamlarımız içinde bazen başımızı taştan bir yastığa koymamız gerekir ve yaşama böylece içerik sağlayabiliriz. Yoksa o baş bir biçimde yoklara karışacaktır zaten. Genç adam *Tankaları* okudukça gözünde canlanan kadın gece seviştiği kadının imgesidir, günışığında onu görünümüyle düş kırıklığına uğratan imgesi değil. “*Biz iki doğru çizginin kesişmesi gibi bir noktada bir anlığına buluştuk sonra kendi yollarımıza gitmek üzere ayrıldık.*” (21)

Kitapta bir araya getirilen öykülerin ortak özelliği birinci tekil kişi ağzından anlatılıyor olmaları. İkinci öykünün adı **Krema**. Şöyle başlıyor: “*On sekiz yaşımdayken başımdan geçen tuhaf bir olayı benden genç bir arkadaşşıma anlatıyordum. Bunu ona neden anlattığımı hatırlamıyorum.*” (23) Çok eskiden birlikte piyano dersi aldıkları kadın bir *resital*'ine çağırır anlatıcımızı. “*Bir dağın tepesi gibi elverişsiz bir yerde -sakin ve lüks bir semti burası- bir konser salonu olduğunu ilk kez duyuyordum; elbette dünyada bilmediğim daha pek çok şey vardı.*” (25) Bir demet çiçekle yola çıkar. Otobüs dağın tepesine tırmandıkça son yolcu olarak yalnızca kendisi kalır. Çevre ıssızdır. Bir yanlışlık yoktu ama. Binanın dış kapısı sınıksız kapalı, üstelik zincirlidir. Sağırdır bina. Genç adam elinde çiçekle otobüs durağına döner. Dolaşırken bir ses yükselticiden (*hoparlör*) gelen sesi duyar: ‘*Herkes bir gün ölecek.*’ Araç geçip gittikten sonra tüm dünya onu terk etmiş duygusu yaşar. Acaba ona kötü bir oyun mu oynanmıştı? Gergin anlarında tüm bedeni kasılmaktadır. Gözlerini açtığında karşısında duran yaşlı adam hiç ummadığı bir şey söyler: “*Pek çok merkezi olan bir çember.*” (32) Olanaklı mı, birden çok odaklı çember? Yaşlı adam böyle bir çemberi düşünmesini ısrarla ister. Zordur ama çok istenirse tasarlanabilir, düşlenebilir, görünür. “*Ama zaman harcayıp zahmet çekerek bu zor şeyi başardığında, bu şey artık yaşamının kreması olur.*” (34) Hatta kremanın kreması

² **Tanka**: Belli ölçüyle yazılan klasik bir şiir biçimi (Çevirmenin notundan).

(*crème de la crème*). Yaşlı adam deli miydi? Derin düşüncelere dalmışken adam ortadan yiter. Anlatılan öykü budur. Dinleyen genç arkadaşı öykünün özünü kavrayamadığını söyler. Nedir yaşanan ve anlatılmak istenen? “*Bugüne kadarki yaşamımda ne zaman bir açıklaması olmayan, mantığı bulunmayan ama insanın yüreğini derinden, şiddetli bir şekilde sarsan bir olayla karşılaşsam (...) ben hep o çemberi -pek çok merkezi olduğu halde çevresi olmayan çemberi- düşünür dururum (...) Mesela bir insanı yürekten sevdiğimizde, bir şeye derin bir hayranlık beslediğimizde, bu dünyanın nasıl olması gerektiğine dair bir fikrimiz olduğunda, inanç (ya da inanca benzer bir şey) sahibi olduğumuzda, son derece doğal biçimde o çemberin ne olduğunu anlıyoruz.*” (37-8)

Charlie Parker Bossa Nova Çalıyor caz sanatçısı *Bird* Charlie Parker dolayında örgülenen yine ben anlatımlı bir öykü. Üniversite öğrencisiyken anlatıcı bir uydurma yazı yazar ve bir dergide yayımlanır. Yazının verdiği haber *Birdy*’nin *bossa nova* çaldığı. Aslında böyle bir albüm yok. Düşsel, uydurma bir yazı. Ama yazı ciddiye alınır ve yankılanır. Çünkü çok inandırıcıdır. Albüm bilgileri ayrıntılı verilmektedir yazıda. A yüzü parçaları, B yüzü vb... Bestecileri, çalanlar... Alto saksafon *Birdy*’ye örneğin piyanoda Carlos Jobim eşlik etmektedir. Yıllar sonra... İş için New York’ta bulunan anlatıcımız müzik satıcıları gezerken karşısına kendi uydurduğu, aslında olmayan albüm çıkar. İkimde kalır ya, albümü satın almadan çıkar. Sonra çok pişman olur. Ertesi gün koşarak mağazaya gider. Plak yoktur. Üstelik satıcı böyle bir albümün olmadığını söyler. Aradan yine yıllar geçer. Anlatıcımızın düşüne girer Charlie Parker. Ve düşünde yıpranmış, kırık dökük saksafonuyla düşsel albümün bir parçasını (*Carcovado*) çalmaya başlar. Anlatılamaz güzelliktedir parça. Sonra *Bird*’le konuşmaya başlar. Otuz dört yaşında öldüğünü söyler *Bird* ve bunun ne demek olduğunu sorar anlatıcımıza. Sonra teşekkür eder, ona bir daha can verdiği, üstelik *bossa nova* çaldırdığı için. Zaten bu teşekkürü etmek için girmiştir düşüne. Uyandığında yalnız onun için çaldığı parçayı anımsamaz bile. “*Bütün bu olanlara inanabiliyor musunuz?/ İnanmanızı isterim./ Çünkü bu anlattıklarım gerçekten yaşandı.*” (50)

With the Beatles öyküsünün girişinde şöyle der Murakami: “*Hayalinizin ölmesi, yaşamınızın sona ermesinden çok daha üzücü bir şeydir. Bunun hiç adil olmadığını hissettiğiniz zamanlar da vardır.*” (51) Anlatıcı, bir zamanlar, adı neydi, unuttuğu bir genç kızı anlatır. Beatles rüzgârının dünyayı kasıp kavurduğu 1960’lar... Göğsünde Beatles albümünü bastırarak ve etekleri uçuşarak geçişini unutmak olanaksızdır. Geçenekteki (*koridor*) o ısıltılı geçişi hep anımsayacaktır, birçok kadınla yaşamı buluşmasına karşın. Aslında yıllar sonra albümü dinlediğinde o denli etkilenmeyecektir. Onu çarpan albüm değil, kızın varlığıydı kuşkusuz. Anlatıcı bu kızıdan sonra tanıştığı başka kızlardan söz eder. Karşılaştırır. Onunla ilişkisini ve öyküsünü anlatmaya geçer. Sanki öykü kız arkadaşları üzerinden 1964-65 dünyasını ve o dünyadaki kendi yerini anlatmanın derdindedir. Bir gün sözleştikleri saatte kız arkadaşının (başka bir kız) evine gider ama kız yoktur. Abisi vardır evde. Zoraki bir konukluk olur. Değişik konularda (yazın da içinde) söyleşirler. Beklese mi, beklemese mi kestiremez. Ağabeye Akutagava’dan bir öykü okur yanındaki kitaptan. Akutagava kendi canına kıymış bir yazardır. Bunu öğreniriz. Sonra konu belleğin beklenmedik anlarda durmasına gelir. Yoksa ağabey deli midir? Daha sonraları kız arkadaşına evinde ağabeyiyle geçirdiği zamanı ve söyleşilerini anlatmayacaktır. Aradan on sekiz yıl geçtikten sonra anlatıcımız ağabeyle bir rastlantı sonucu karşılaşır ve Sayoko’nun (kız) canına kıydığını öğrenir. Ağabeyin bellek yitimi sayrılığı yok olmuştur o olaydan sonra. Peki, öykünün simgesel anlamı nerededir? Beatles plağını göğsünde taşıyan kız gerçekten var mıydı? Nasıl bir yaşamı oldu? Hâlâ on altı yaşında, o okul

geçeneğinde saçlarını savurarak geçip gidiyor mu? Ya sonraki kız arkadaşı Sayoko? Ağabeyle karşılaşsaydı yaşamı bir yerlerde bir öykünün içinde süren biri mi olacaktı? Anlatı dediğimiz şey, bilmekle ne düzeyde ilgili? Bilinen ölür, bilinmeyen yaşar mı?

Yakut Swallows Şiir Seçkisi, beyzbol tutkunuyum, diye başlayınca özyaşamöyküsel çağrışımlı diye düşünülebilir. Sanki tüm öyküler hem birinci tekil kişi anlatımı olmaları, hem yaşlı bir erkeğin gençlik yıllarına ilişkin bir olayı aktarmaları, hem de müzik (klasik, caz), spor (beyzbol) gönderimleriyle Murakami'nin kendisini çağrıştırır, yansılar gibidir. *Yakut Swallows* ünlü bir beyzbol takımı ve anlatıcı da onu tutuyor. Sonra takım değiştiriyor: *Atoms*. 1978 yılında şampiyon olduğunda kendisi Sendagaya'da oturmaktadır. 29 yaşındadır ve **Rüzgârın Şarkısını Dinle** (1979) romanı *Gunzo Yeni Yazarlar Ödülü*'nü kazanmıştır. (Demek ki öykü kesin özyaşamöyküsel.) Takımının sayısız yenilgilerinden birini daha izlerken *Sağ Kanat* diye bir şiir döktürür. "Bu yazdığım şiir olarak kabul edilir mi, doğrusu kuşkuluyum. Buna şiir desem, eminim gerçek şairler bana çok kızacaktır. Hatta beni yakalayıp en yakın elektrik direğinde sallandırabilirler de. Eğer başıma böyle bir şey gelirse pek fena olur. İyi de bu yazdığımı ne olarak adlandırmalı? Siz uygun bir ad bulduysanız söyleyin lütfen. O zamana dek bu yazdıklarımı şiir diyeceğim ben." (89) **Yaban Koyununun İzinde**'yi (1982) tamamlamadan önce kendi parasıyla 500 kopya yayımlar şiirlerini. Tümünü imzaladığı kitaplarından yalnızca 300 tanesi satılır. Elinde yalnızca iki tane kalmıştır. Araya çocukluğunda babasıyla gelgitli öyküsü girer. Sonra yaşandıkça belleğini yitiren annesi... Yazdığı şiirlerden birinin başlığı ise şöyle: *Dış Saha Oyuncusunun Poposu*. (94) *Cinga Stadyumu*'ndadır yine. Canı 'dark' bira çekmiştir ama satıcısı yoktur pek. Sonunda bir genç satıcı yakalar. Ama genç özür diler gibi affedersiniz ama bu dark bira, deme gereği duyar. Bu sahne Murakami'yi etkilemiştir ve bu öykünün çıkış noktasıdır. Sani biz okurlarına, affedersiniz ama bu Haruki Murakami, der gibi...

Karnaval'de tanıdığı en çirkin kadını anlatacaktır anlatıcı. Adına F diyecek, açıklamayacaktır. Belki bir yerde bu öyküyü okuyabilir, diye. Anlatıcımıza göre dünyanın görüntüsü bakış açısına göre birden değişebilir. Tek bir ışık salkımıyla gölge aydınlanır, aydınlık gölgeye dönüşebilir. (101) Kadın güzel olmasa da kıvrak zekalı, güzel konuşan biridir. Genelde en çirkin kadın bile güzelliği omuzlarında sarı tüylü güzel bir maymun olarak taşır, erkeklerin en güzeli bile omuzlarında kara kıllı bir maymunla dolaşır. F.'nin çirkinliği kusursuzluk bireşimi gibidir. Klasik müzik bilgisi olağanüstüdür. Schubert mi Schumann mı, tek bir yapıtıyla, diye sorduğunda Schumann: **Karnaval** diye yanıtlar anlatıcımız kadını. Altı ay süren arkadaşlıklarında **Karnaval** sevenler derneği oluşturmuşlardır bir tür. Büyük bir belgelik oluştururlar yapıtla ilgili. Yorumlar, kayıtlar, konserler, yayınlar, vb. Yapıtta ölümler neşeli maskeleriyle dans ederler. F.'ye göre, Schumann maskeli ve gerçek yüzlerin, insanın soluğunu tıkayan uçurumunda yaşayan biridir. Ya maskesi yüzüne yapışmış, yüzü maskeden ibaret olanlara ne demeli? Sonra anlatıcı karısıyla tv izlerken haberlerde elleri kelepçeyle götürülen F.'yi görür. Büyük çaplı bir 'sahtekârlığa' karışmaktan tutuklanmıştır. Öykü bizi **Dr.Jekyll ve Mr.Hyde**'in (*Robert Louis Stevenson, 1886*) yeni bir uyarlamasına taşır sanki. Çirkin kadın ile yakışıklı genç koca tinle bedeni iki ayrı varlıkta bütünler. Bu öyküden, daha eski, yine caz düşkünü çirkin bir kızla tanıştığı bir öyküye döner. Aynı şey, o çirkin güzellik de sonsuza değin yitirilmiştir. Ekler: "Söylemeye gerek yok, sonsuzluk çok uzun bir zamandır." (119)

Şinagavalı Maymunun İtirafı öyküsünde anlatıcı yaşlı maymunla *Gunma Bölgesi*'ndeki M. adlı küçük kaplıca otelinde tanışmasını anlatır. Ilık havuzda dinlenirken maymun yaklaşır ve *Sırtınızı keselememi ister misiniz*, diye sorar.

İstemezse, sırtını bir maymunun keselemesini istemiyor, duygusu yaratmak istemediğinden kabul eder. Sohbet koyulaşır. Maymun bölgesini, ormanını anlatır. Sonra konu klasik müziğe kayar. Bruckner sevmektedir, özellikle 7'yi. Akşam odasına iki şişe bira tepsisiyle gelir. Maymun yalnızdır. Eşi, kadını yoktur. Dişi maymunlara cinsel ilgi duymamaktadır üstelik. Bulduğu çözüm ise, hoşlandığı (insan) kadınların adlarını çalmak. Doğuştan bir yetenektir bu. Aslında adı çalınan adının yalnızca küçük bir bölümünü yitiriyor, tümünü değil. Ad silikleşiyor, ağırlığı azalıyor. Tabii adı çalınanın kimlik bunalımı yaşadığı da oluyor. Yine de artan *dopamin* etkisiyle ad hırsızlığı yapmadan edemiyor. Maymun olduğu için gizlice evlere girmekte ve üzerinde ad yazılı bir şeyi çalmaktadır. Sonra yazılı ada bakarak anlıksal güç aktarımıyla adın çalınması işi tamamlanır. Maymun böyle doyuma ulaşmaktadır. (*Platonik* eylem.) Aşk üzerine, biriktirdiği adlar üzerine saygılı bir düşünce geliştirmiştir. Sonra anlatıcımız otelden ayrılır. Ödeme yaparken akşamki biralari ödemek ister ama görevli, kutu biranın otelde yalnızca otomattan satıldığını söyleyince şaşırır. Akli karışmıştır iyiden. Maymun gerçekten var mıydı, yok muydu? “*İzlek? Burada öyle bir şey yok. Olan tek şey Gunma’da küçük bir kasabada insanların dilini konuşabilen yaşlı bir maymun; kaplıca otelinde konukların sırtını kesiyor, soğuk bira seviyor, kadınlara âşık oluyor ve onların adlarını çalıyordu. Bu anlatının neresinde izlek ya da bir öğreti olsundu ki?*” (136) Beş yıl sonra Murakami bir kadınla iş görüşmesi yapmaktadır otelin birinde. Cep telefonu çalan kadın konuşurken bir ara yazara dönüp, *Affedersiniz, benim adım neydi*, diye sorar. Sonra konunun üzerine giden yazar kadının el çantasının bir parkta çalındığını anlatır. Bir süre sonra çanta bulunur, her şey tamam, yalnızca sürücü belgesi eksiktir. Olay üstelik Şinagava bölgesinde yaşanmıştır. Şinagavalı maymun yeniden harekete mi geçmişti acaba?

Son öykü *Birinci Tekil Şahıs*’da anlatıcımız çok seyrek takım elbise giydiğini anlatarak başlar öyküsüne. Bir gün evde yalnızken canı takım elbise giymek istemiştir. Aynada bakar kendine. Kusursuzdur. Ama bir endişe yoklar onu. Nasıl bir endişe? “*İyi de neydi bu suçluluk hissinin nedeni? Ya da sanki etik açıdan yanlış bir şey yapıyormuşum gibi hissetmemin sebebi?*”³ (143) Bilmediği bir bara girer, niyeti kimseye takılmadan kitap okumak, içkisini yudumlamaktır. Kitabını okurken yine bir bilinç boşluğu içine düşer. Karşıdaki aynaya göz atar: “*Ve o anda birden şu hisle sarsıldım: Ben belki de yaşamımda bir noktada yanlış bir yöne gitmiştim.*” (145) Görüntüdeki kişi kendisi mi? Kendisi değilse kim peki? Sonra yanında tabureye oturan orta yaşlı güzel bir kadınla tanışır. Ve kadın merakla, *Bunu yapmak eğlenceli mi*, diye sorar. Şık bir biçimde giyinip tek başına bar tezgahında *Gimlet* içerken sessizce kitap okumak? “*Sana şehirli, şık, akıllı biri olduğunu mu düşünüyor?*” (147) Hayır, kadın onu biriyle karıştırmış değil. Üstüne gitmeyi sürdürüyor. Üzerindeki harika takım elbise sana hiç yakışmamış, ödünç alınmış gibi duruyor. Adamı yansıl原因arak, alaylı yine sorar: *Sanırım benimle tanışma şerefine erişmedin?* Aslında üç yıl önce tanıştıklarında utanılacak, kötü ve korkunç bir şey yaptığını, ekler. Anlatıcı yazarımız arkasına bakmadan hesabı öder ve barı terk eder. İçindeki bir yanı kadının bakışıyla ortaya çıkar ürküntüsü içerisinde. Bunun için kaçmıştır kadından. Ama çıktığı dünya başka bir dünyadır. Hiçbir şey bildiği gibi değildir. Utanılacak, korkunç bir dünya, şimdi içine girdiği yeni (!) dünya.

*

³ Birbirini izleyen iki tümcede çevirmenimizin ‘neden’ ve ‘sebebi’ sözcüğünü art arda kullanmasının nedeni neydi acaba? Zzk.

Öykülerin özellikle yapı-kurgu düzeni açısından izleksel (*tematik*) ortak paydaları var. Yıllar sonra, olgun yaşlarında adam (erkek) gençlik yıllarında başından geçen '*tuhaflar*' olarak tanımlanabilecek bir anı-olayı aktarıyor. Kendi başından geçtiği için, birinci tekil kişi adıyla aktarılmaktadır öyküler. Üstelik Murakami kendini öykü kişileriyle yer yer harmanlıyor, hatta doğrudan kendinden (örneğin kitaplarından) söz ettiği öyküler de söz konusu... İkinci bir biçimsel ortak payda da gerçeklikle düşlemselin Murakami denge (karar) noktası... Onun küresel yazarlığının püf noktası da tam bu. Latin '*boom*'u düzeyinin altında tutulmuş düşlemsel, Kafkaesk bir kurgu siyasetiyle gerçekliğin (dünyanın, kentin, sokağın) böyleliğine yediriliyor ve geçişler neredeyse ayımsanmayacak kerte doğal... Kendimizi olağanın içinde yürüyor sanırken olağanüstünün içinde bulabiliyoruz birden ve de hiç yadırgamadan...

Dikkatli okunduğunda öyküler arasında ayrıca yarı gömük içerik ortaklığından da söz edebiliriz. Murakami çekingenliğine özgü, yarı-aktörel ve simgesel gönderimleri de var öykülerin. Yaşanan ve aktarılan olaydan ders (sonuç) çıkaracak kerte bir açıklık söz konusu değil tabii. Belli belirsiz ve ucu açık bir gönderim, okuru nereye çekersen noktasına zorluyor. Ama o kadar da değil, öyküleri istediği yere çekmesinin bir sınırı var okurun. Yazarımız bu konuda kayıtsız görünse de aslında ödünsüz (gibi).

Murakami'nin düzenli okuru onun yazınsal (poetik) siyasetini kavrayacaktır ve tüm anlatıları belli, kendi yarattığı bir altyapı üzerinde biçimlenmektedir. Buna her fırsatta değindim. Bu yeni öykülerinde de belirgin bu yazı siyasetidir. Yazı siyaseti derken aslında Avrupa erken yazı (kurgu) döneminin el yordamıyla geliştirilen uygulamalarına başvurmaktan da çekinmiyor. Çekinmiyor çünkü günümüz okuru, geçmiş özleminin (*nostalji*) mi etkisi nedir, ilkel (*primitif*) kurmaca aktarımlarına oldukça eğilimli. Bunda geçmiş özleminden çok, geleneksel yapıları ancak hafiflik yüzdeleri oranında taşımaya gönüllü olma isteği belirleyici bana kalırsa. Çağcıl deneysel kurgu yükü, güncel okuru yazının somut yapısal bileşenlerini olabildiğince ağırlıksızlaştıran, buna karşılık içeriği tuhaf, olağanüstü ve kışkırtıcı kılan düşlemsele yöneltiyor. Bir yere değin tamam ama bir yere değin... Olmak, yerçekimle olmak demek. Elbette yerçekimsiz bir yaşam tasarlamak ya da düşlemselin sınırlarını genişletmek kötü değil. Yeter ki '*Bu bir pipodur*' (*Rene Magritte*) derken aynı zamanda tersini söylediğimizi ('*Bu bir pipo değildir*') anımsayalım.

(2022)

*

Murakami, Haruki; Birinci Tekil Şahıs (一人称単数: Ichininshótansü, 2020, Öykü), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap Yayınları, Dördüncü Basım, Ocak 2022, İstanbul, 151 s.

Murakami sekiz öyküsünü bir araya getirmiş **Birinci Tekil Şahıs**'da. İlk öykü **Taştan Yastık**, geri dönüşlü (*flashback*) ben anlatımıyla genç bir adamın kendisinden üç-beş yaş büyük bir kadınla tek gecelik serüveni... Giriş, 19. yüzyıl Avrupa öykü girişi... Çerçeve özetle okuru kendi dünyasına çağırarak açılıyor öykü.

Aşk ve ölüm üzerine *Tanka*’lar⁴ yazan kadın, doyuma ulaşırken başka birinin adını seslendirmesinin sorun olup olmayacağını sorar genç adama. Aynı restoranda çalışırken tanışır. Kadının sevdiği adam başka bir kadını sevmekte, arada canı istedikçe onu çağırarak, o da sorunsuz gidip sevdiğinin gönlünü yapmaktadır. Her şey gereğinden doğaldır. (Murakami dilinin kasıtlı yarattığı bir izlenimdir bu.) Kadının *Tanka* seçkisinin adı öykünün de adıdır: **Taştan Yastık**. Yaşamlarımız içinde bazen başımızı taştan bir yastığa koymamız gerekir ve yaşama böylece içerik sağlayabiliriz. Yoksa o baş bir biçimde yoklara karışacaktır zaten. Genç adam *Tankaları* okudukça gözünde canlanan kadın gece seviştiği kadının imgesidir, günışığında onu görünümüyle düş kırıklığına uğratan imgesi değil. “*Biz iki doğru çizginin kesişmesi gibi bir noktada bir anlığına buluştuk sonra kendi yollarımıza gitmek üzere ayrıldık.*” (21)

Kitapta bir araya getirilen öykülerin ortak özelliği birinci tekil kişi ağzından anlatılıyor olmaları. İkinci öykünün adı **Krema**. Şöyle başlıyor: “*On sekiz yaşımdayken başımdan geçen tuhaf bir olayı benden genç bir arkadaşına anlatıyordum. Bunu ona neden anlattığımı hatırlamıyorum.*” (23) Çok eskiden birlikte piyano dersi aldıkları kadın bir *resital*’ine çağırır anlatıcımızı. “*Bir dağın tepesi gibi elverişsiz bir yerde -sakin ve lüks bir semti burası- bir konser salonu olduğunu ilk kez duyuyordum; elbette dünyada bilmediğim daha pek çok şey vardı.*” (25) Bir demet çiçekle yola çıkar. Otobüs dağın tepesine tırmandıkça son yolcu olarak yalnızca kendisi kalır. Çevre ıssızdır. Bir yanlışlık yoktu ama. Binanın dış kapısı sınıksız kapalı, üstelik zincirlidir. Sağırdır bina. Genç adam elinde çiçekle otobüs durağına döner. Dolaşırken bir ses yükselticiden (*hoparlör*) gelen sesi duyar: ‘*Herkes bir gün ölecek.*’ Araç geçip gittikten sonra tüm dünya onu terk etmiş duygusu yaşar. Acaba ona kötü bir oyun mu oynanmıştı? Gergin anlarında tüm bedeni kasılmaktadır. Gözlerini açtığında karşısında duran yaşlı adam hiç ummadığı bir şey söyler: “*Pek çok merkezi olan bir çember.*” (32) Olanaklı mı, birden çok odaklı çember? Yaşlı adam böyle bir çemberi düşünmesini ısrarla ister. Zordur ama çok istenirse tasarlanabilir, düşlenebilir, görünür. “*Ama zaman harcıyıp zahmet çekerek bu zor şeyi başardığında, bu şey artık yaşamının kreması olur.*” (34) Hatta kremanın kreması (*crème de la crème*). Yaşlı adam deli miydi? Derin düşüncelere dalmışken adam ortadan yiter. Anlatılan öykü budur. Dinleyen genç arkadaşı öykünün özünü kavrayamadığını söyler. Nedir yaşanan ve anlatılmak istenen? “*Bugüne kadarki yaşamımda ne zaman bir açıklaması olmayan, mantığı bulunmayan ama insanın yüreğini derinden, şiddetli bir şekilde sarsan bir olayla karşılaşsam (...) ben hep o çemberi -pek çok merkezi olduğu halde çevresi olmayan çemberi- düşünür dururum (...) Mesela bir insanı yürekten sevdiğimizde, bir şeye derin bir hayranlık beslediğimizde, bu dünyanın nasıl olması gerektiğine dair bir fikrimiz olduğunda, inanç (ya da inanca benzer bir şey) sahibi olduğumuzda, son derece doğal biçimde o çemberin ne olduğunu anlıyoruz.*” (37-8)

Charlie Parker Bossa Nova Çalıyor caz sanatçısı *Bird* Charlie Parker dolayında örgülenen yine ben anlatımlı bir öykü. Üniversite öğrencisiyken anlatıcı bir uydurma yazı yazar ve bir dergide yayımlanır. Yazının verdiği haber *Birdy*’nin *bossa nova* çaldığı. Aslında böyle bir albüm yok. Düşsel, uydurma bir yazı. Ama yazı ciddiye alınır ve yankılanır. Çünkü çok inandırıcıdır. Albüm bilgileri ayrıntılı verilmektedir yazıda. A yüzü parçaları, B yüzü vb... Bestecileri, çalanlar... Alto saksofon *Birdy*’ye örneğin piyanoda Carlos Jobim eşlik etmektedir. Yıllar sonra... İş

⁴ **Tanka**: Belli ölçüyle yazılan klasik bir şiir biçimi (Çevirmenin notundan).

için New York'ta bulunan anlatıcımız müzik satıcıları gezerken karşısına kendi uydurduğu, aslında olmayan albüm çıkar. İkilemde kalır ya, albümü satın almadan çıkar. Sonra çok pişman olur. Ertesi gün koşarak mağazaya gider. Plak yoktur. Üstelik satıcı böyle bir albümün olmadığını söyler. Aradan yine yıllar geçer. Anlatıcımızın düşüne girer Charlie Parker. Ve düşünde yıpranmış, kırık dökük saksafonuyla düşsel albümün bir parçasını (*Carcovado*) çalmaya başlar. Anlatılamaz güzelliktedir parça. Sonra *Bird*'le konuşmaya başlar. Otuz dört yaşında öldüğünü söyler *Bird* ve bunun ne demek olduğunu sorar anlatıcımıza. Sonra teşekkür eder, ona bir daha can verdiği, üstelik *bossa nova* çaldırdığı için. Zaten bu teşekkürü etmek için girmişti düşüne. Uyandığında yalnız onun için çaldığı parçayı anımsamaz bile. “*Bütün bu olanlara inanabiliyor musunuz?/ İnanmanızı isterim./ Çünkü bu anlattıklarım gerçekten yaşandı.*” (50)

With the Beatles öyküsünün girişinde şöyle der Murakami: “*Hayalinizin ölmesi, yaşamınızın sona ermesinden çok daha üzücü bir şeydir. Bunun hiç adil olmadığını hissettiğiniz zamanlar da vardır.*” (51) Anlatıcı, bir zamanlar, adı neydi, unuttuğu bir genç kızı anlatır. Beatles rüzgârının dünyayı kasıp kavurduğu 1960'lar... Göğsünde Beatles albümünü bastırarak ve etekleri uçuşarak geçişini unutmak olanaksızdır. Geçenekteki (*koridor*) o ışıltılı geçiş hep anımsayacaktır, birçok kadınla yaşamı buluşmasına karşın. Aslında yıllar sonra albümü dinlediğinde o denli etkilenmeyecektir. Onu çarpan albüm değil, kızın varlığıydı kuşkusuz. Anlatıcı bu kızıdan sonra tanıştığı başka kızlardan söz eder. Karşılaştırır. Onunla ilişkisini ve öyküsünü anlatmaya geçer. Sanki öykü kız arkadaşları üzerinden 1964-65 dünyasını ve o dünyadaki kendi yerini anlatmanın derdindedir. Bir gün sözleştikleri saatte kız arkadaşının (başka bir kız) evine gider ama kız yoktur. Abisi vardır evde. Zoraki bir konukluk olur. Değişik konularda (yazın da içinde) söyleşirler. Beklese mi, beklemese mi kestiremez. Ağabeye Akutagava'dan bir öykü okur yanındaki kitaptan. Akutagava kendi canına kıymış bir yazardır. Bunu öğreniriz. Sonra konu belleğin beklenmedik anlarda durmasına gelir. Yoksa ağabey deli midir? Daha sonraları kız arkadaşına evinde ağabeyiyle geçirdiği zamanı ve söyleşilerini anlatmayacaktır. Aradan on sekiz yıl geçtikten sonra anlatıcımız ağabeyle bir rastlantı sonucu karşılaşır ve Sayoko'nun (kız) canına kıydığını öğrenir. Ağabeyin bellek yitimi sayrılığı yok olmuştur o olaydan sonra. Peki, öykünün simgesel anlamı nerededir? Beatles plağını göğsünde taşıyan kız gerçekten var mıydı? Nasıl bir yaşamı oldu? Hâlâ on altı yaşında, o okul geçeneğinde saçlarını savurarak geçip gidiyor mu? Ya sonraki kız arkadaşı Sayoko? Ağabeyle karşılaşmasaydı yaşamı bir yerlerde bir öykünün içinde süren biri mi olacaktı? Anlatı dediğimiz şey, bilmekle ne düzeyde ilgili? Bilinen ölür, bilinmeyen yaşar mı?

Yakut Swallows Şiir Seçkisi, beyzbol tutkunuyum, diye başlayınca özyaşamöyküsel çağrışımlı diye düşünülebilir. Sanki tüm öyküler hem birinci tekil kişi anlatımı olmaları, hem yaşlı bir erkeğin gençlik yıllarına ilişkin bir olayı aktarmaları, hem de müzik (klasik, caz), spor (beyzbol) gönderimleriyle Murakami'nin kendisini çağrıştırır, yansılar gibidir. *Yakut Swallows* ünlü bir beyzbol takımı ve anlatıcı da onu tutuyor. Sonra takım değiştiriyor: *Atoms*. 1978 yılında şampiyon olduğunda kendisi Sendagaya'da oturmaktadır. 29 yaşındadır ve **Rüzgârın Şarkısını Dinle** (1979) romanı *Gunzo Yeni Yazarlar Ödülü*'nü kazanmıştır. (Demek ki öykü kesin özyaşamöyküsel.) Takımının sayısız yenilgilerinden birini daha izlerken *Sağ Kanat* diye bir şiir döktürür. “*Bu yazdığım şiir olarak kabul edilir mi, doğrusu kuşkuluyum. Buna şiir desem, eminim gerçek şairler bana çok kızacaktır. Hatta beni yakalayıp en yakın elektrik direğinde sallandırabilirler de. Eğer başıma böyle bir şey gelirse pek fena olur. İyi de bu yazdığımı ne olarak adlandırmalı? Siz uygun bir ad bulduysanız*

söyleyin lütfen. O zamana dek bu yazdıklarım *şiir diyeceğim ben.*" (89) **Yaban Koyununun İzinde**'yi (1982) tamamlamadan önce kendi parasıyla 500 kopya yayımlar şiirlerini. Tümünü imzaladığı kitaplarından yalnızca 300 tanesi satılır. Elinde yalnızca iki tane kalmıştır. Araya çocukluğunda babasıyla gelgitli öyküsü girer. Sonra yaşadıkça belleğini yitiren annesi... Yazdığı şiirlerden birinin başlığı ise şöyle: *Dış Saha Oyuncusunun Poposu.* (94) *Cinga Stadyumu*'ndadır yine. Canı 'dark' bira çekmiştir ama satıcısı yoktur pek. Sonunda bir genç satıcı yakalar. Ama genç özür diler gibi affedersiniz ama bu *dark* bira, deme gereği duyar. Bu sahne Murakami'yi etkilemiştir ve bu öykünün çıkış noktasıdır. Sani biz okurlarına, affedersiniz ama bu Haruki Murakami, der gibi...

Karnaval'de tanıdığı en çirkin kadını anlatacaktır anlatıcı. Adına F diyecek, açıklamayacaktır. Belki bir yerde bu öyküyü okuyabilir, diye. Anlatıcımıza göre dünyanın görüntüsü bakış açısına göre birden değişebilir. Tek bir ışık salkımıyla gölge aydınlanır, aydınlık gölgeye dönüşebilir. (101) Kadın güzel olmasa da kıvrak zekalı, güzel konuşan biridir. Genelde en çirkin kadın bile güzelliği omuzlarında sarı tüylü güzel bir maymun olarak taşır, erkeklerin en güzeli bile omuzlarında kara kıllı bir maymunla dolaşır. F.'nin çirkinliği kusursuzluk bireşimi gibidir. Klasik müzik bilgisi olağanüstüdür. Schubert mi Schumann mı, tek bir yapıtıyla, diye sorduğunda Schumann: **Karnaval** diye yanıtlar anlatıcımız kadını. Altı ay süren arkadaşlıklarında **Karnaval** sevenler derneği oluşturmuşlardır bir tür. Büyük bir belgelik oluştururlar yapıtıla ilgili. Yorumlar, kayıtlar, konserler, yayınlar, vb. Yapıtta ölümler neşeli maskeleriyle dans ederler. F.'ye göre, Schumann maskeli ve gerçek yüzlerin, insanın soluğunu tıkayan uçurumunda yaşayan biridir. Ya maskesi yüzüne yapışmış, yüzü maskeden ibaret olanlara ne demeli? Sonra anlatıcı karısıyla tv izlerken haberlerde elleri kelepçeyle götürülen F.'yi görür. Büyük çaplı bir 'sahtekârlığa' karışmaktan tutuklanmıştır. Öykü bizi **Dr.Jekyll ve Mr.Hyde**'in (*Robert Louis Stevenson, 1886*) yeni bir uyarlamasına taşır sanki. Çirkin kadın ile yakışıklı genç koca tinle bedeni iki ayrı varlıkta bütünler. Bu öyküden, daha eski, yine caz düşkünü çirkin bir kızla tanıştığı bir öyküye döner. Aynı şey, o çirkin güzellik de sonsuza değin yitirilmiştir. Ekler: "Söylemeye gerek yok, sonsuzluk çok uzun bir zamandır." (119)

Şınagavalı Maymunun İtirafı öyküsünde anlatıcı yaşlı maymunla *Gunma Bölgesi*'ndeki M. adlı küçük kaplıca otelinde tanışmasını anlatır. Ilık havuzda dinlenirken maymun yaklaşır ve *Sırtınızı keselememi ister misiniz*, diye sorar. İstemezse, sırtını bir maymunun keselemesini istemiyor, duygusu yaratmak istemediğinden kabul eder. Sohbet koyulaşır. Maymun bölgesini, ormanını anlatır. Sonra konu klasik müziğe kayar. Bruckner sevmektedir, özellikle 7'yi. Akşam odasına iki şişe bira tepsisiyle gelir. Maymun yalnızdır. Eşi, kadını yoktur. Dişi maymunlara cinsel ilgi duymamaktadır üstelik. Bulduğu çözüm ise, hoşlandığı (insan) kadınların adlarını çalmak. Doğuştan bir yetenektir bu. Aslında adı çalınan adının yalnızca küçük bir bölümünü yitiriyor, tümünü değil. Ad silikleşiyor, ağırlığı azalıyor. Tabii adı çalınanın kimlik bunalımı yaşadığı da oluyor. Yine de artan *dopamin* etkisiyle ad hırsızlığı yapmadan edemiyor. Maymun olduğu için gizlice evlere girmekte ve üzerinde ad yazılı bir şeyi çalmaktadır. Sonra yazılı ada bakarak anlık güç aktarımıyla adın çalınması işi tamamlanır. Maymun böyle doyuma ulaşmaktadır. (*Platonik* eylem.) Aşk üzerine, biriktirdiği adlar üzerine saygılı bir düşünce geliştirmiştir. Sonra anlatıcımız otelden ayrılır. Ödeme yaparken akşamki biralari ödemek ister ama görevli, kutu biranın otelde yalnızca otomattan satıldığını söyleyince şaşırır. Akli karışmıştır iyiden. Maymun gerçekten var mıydı, yok muydu? "İzlek? Burada öyle bir şey yok. Olan tek şey *Gunma*'da küçük bir kasabada insanların dilini konuşabilen yaşlı bir maymun; kaplıca otelinde konukların sırtını

keseliyor, soğuk bira seviyor, kadınlara âşık oluyor ve onların adlarını çalıyordu. Bu anlatının neresinde izlek ya da bir öğreti olsundu ki?” (136) Beş yıl sonra Murakami bir kadınla iş görüşmesi yapmaktadır otelin birinde. Cep telefonu çalan kadın konuşurken bir ara yazara dönüp, *Affedersiniz, benim adım neydi*, diye sorar. Sonra konunun üzerine giden yazar kadının el çantasının bir parkta çalındığını anlatır. Bir süre sonra çanta bulunur, her şey tamam, yalnızca sürücü belgesi eksiktir. Olay üstelik Şinagava bölgesinde yaşanmıştır. Şinagavalı maymun yeniden harekete mi geçmişti acaba?

Son öykü **Birinci Tekil Şahıs**'da anlatıcımız çok seyrek takım elbise giydiğini anlatarak başlar öyküsüne. Bir gün evde yalnızken canı takım elbise giymek istemiştir. Aynada bakar kendine. Kusursuzdur. Ama bir endişe yoklar onu. Nasıl bir endişe? *“İyi de neydi bu suçluluk hissinin nedeni? Ya da sanki etik açıdan yanlış bir şey yapıyormuşum gibi hissetmemin sebebi?”*⁵ (143) Bilmediği bir bara girer, niyeti kimseye takılmadan kitap okumak, içkisini yudumlamaktır. Kitabını okurken yine bir bilinç boşluğu içine düşer. Karşıdaki aynaya göz atar: *“Ve o anda birden şu hisle sarsıldım: Ben belki de yaşamımda bir noktada yanlış bir yöne gitmiştim.”* (145) Görüntüdeki kişi kendisi mi? Kendisi değilse kim peki? Sonra yanında tabureye oturan orta yaşlı güzel bir kadınla tanışır. Ve kadın merakla, *Bunu yapmak eğlenceli mi*, diye sorar. Şık bir biçimde giyinip tek başına bar tezgahında *Gimlet* içerken sessizce kitap okumak? *“Sana şehirli, şık, akıllı biri olduğunu mu düşündürüyor?”* (147) Hayır, kadın onu biriyle karıştırmış değil. Üstüne gitmeyi sürdürüyor. Üzerindeki harika takım elbise sana hiç yakışmamış, ödünç alınmış gibi duruyor. Adamı yansıtayarak, alaylı yine sorar: *Sanırım benimle tanışma şerefine erişmedin?* Aslında üç yıl önce tanıştıklarında utanılacak, kötü ve korkunç bir şey yaptığını, ekler. Anlatıcı yazarımız arkasına bakmadan hesabı öder ve barı terk eder. İçindeki bir yanı kadının bakışıyla ortaya çıkar ürküntüsü içerisinde. Bunun için kaçmıştır kadından. Ama çıktığı dünya başka bir dünyadır. Hiçbir şey bildiği gibi değildir. Utanılacak, korkunç bir dünya, şimdi içine girdiği yeni (!) dünya.

*

Öykülerin özellikle yapı-kurgu düzeni açısından izleksel (*tematik*) ortak paydaları var. Yıllar sonra, olgun yaşlarında adam (erkek) gençlik yıllarında başından geçen *‘tuha’* olarak tanımlanabilecek bir anı-olayı aktarıyor. Kendi başından geçtiği için, birinci tekil kişi adıyla aktarılmaktadır öyküler. Üstelik Murakami kendini öykü kişileriyle yer yer harmanlıyor, hatta doğrudan kendinden (örneğin kitaplarından) söz ettiği öyküler de söz konusu... İkinci bir biçimsel ortak payda da gerçeklikle düşlemselin Murakami denge (karar) noktası... Onun küresel yazarlığının püf noktası da tam bu. Latin *‘boom’*u düzeyinin altında tutulmuş düşlemsel, Kafkaesk bir kurgu siyasetiyle gerçekliğin (dünyanın, kentin, sokağın) böyleliğine yediriliyor ve geçişler neredeyse ayımsanmayacak kerte doğal... Kendimizi olağanın içinde yürüyor sanırken olağanüstünün içinde bulabiliyoruz birden ve de hiç yadırgamadan...

Dikkatli okunduğunda öyküler arasında ayrıca yarı gömük içerik ortaklığından da söz edebiliriz. Murakami çekingenliğine özgü, yarı-aktörel ve simgesel gönderimleri de var öykülerin. Yaşanan ve aktarılan olaydan ders (sonuç) çıkaracak kerte bir açıklık söz konusu değil tabii. Belli belirsiz ve ucu açık bir gönderim, okuru nereye çekersen noktasına zorluyor. Ama o kadar da değil, öyküleri istediği yere çekmesinin bir sınırı var okurun. Yazarımız bu konuda kayıtsız görünse de aslında ödünsüz (gibi).

⁵ Birbirini izleyen iki tümcede çevirmenimizin ‘neden’ ve ‘sebe’p’ sözcüğünü art arda kullanmasının nedeni neydi acaba? Zzk.

Murakami'nin düzenli okuru onun yazınsal (poetik) siyasetini kavrayacaktır ve tüm anlatıları belli, kendi yarattığı bir altyapı üzerinde biçimlenmektedir. Buna her fırsatta değindim. Bu yeni öykülerinde de belirgin bu yazı siyasetidir. Yazı siyaseti derken aslında Avrupa erken yazı (kurgu) döneminin el yordamıyla geliştirilen uygulamalarına başvurmaktan da çekinmiyor. Çekinmiyor çünkü günümüz okuru, geçmiş özleminin (*nostalji*) mi etkisi nedir, ilkel (*primitif*) kurmaca aktarımlarına oldukça eğilimli. Bunda geçmiş özleminden çok, geleneksel yapıları ancak hafiflik yüzdeleri oranında taşımaya gönüllü olma isteği belirleyici bana kalırsa. Çağcıl deneysel kurgu yükü, güncel okuru yazının somut yapısal bileşenlerini olabildiğince ağırlıksızlaştıran, buna karşılık içeriği tuhaf, olağanüstü ve kışkırtıcı kılan düşlemsele yöneliyor. Bir yere değin tamam ama bir yere değin... Olmak, yerçekimle olmak demek. Elbette yerçekimsiz bir yaşam tasarlamak ya da düşlemselin sınırlarını genişletmek kötü değil. Yeter ki '*Bu bir pipodur*' (*Rene Magritte*) derken aynı zamanda tersini söylediğimizi ('*Bu bir pipo değildir*') anımsayalım.

(2022)

MO YAN, 管 谟 业: *Tr. Guǎn Mówè* (1955, Çin)



**Yan, Mo; Kızıl Darı Tarlaları, (红高粱家族, Hong Gaoliang jiazu, 1987),
Çev. Erdem Kurtuldu,
Can Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, 522 s.**

*

**Yan, Mo; İri Memeler Geniş Kalçalar, (丰乳肥臀, Fengru Fei Tun, 1996),
Çev. Erdem Kurtuldu,
Can Yayınları, Birinci Basım, Mayıs 2014, İstanbul, 1038 s.**

*

**Yan, Mo; Yaşam ve Ölüm Yorgunu, (生死疲劳, Shengsi pilao, 2006),
Çev. Erdem Kurtuldu,
Can Yayınları, Birinci Basım, Mart 2015, İstanbul, 933 s.**

*

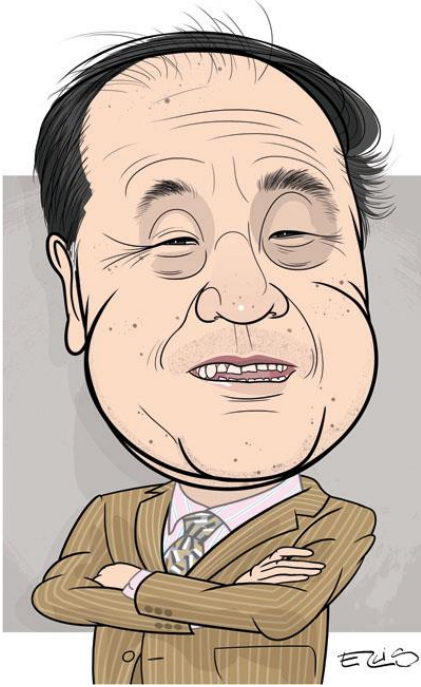
**Yan, Mo; Değişim, (变, Bian, 2010), Çev. Erdem Kurtuldu,
Can Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2013, İstanbul, 522 s.**

Eğer yazı yazılanı biçimlendirme girişimiye *Mo Yan* (gerçek adı: *Guan Moya*) hakkında yazmanın olanaksız olduğunu, dolayısıyla yazara haksızlık olacağını baştan belirtmeliyim. Yazılacak hiçbir şey olamaz onun hakkında, çünkü 2012 Nobel Yazın Ödüllü Çinli (Weifang, Goami Bucağı'ndan) yazar hakkında yazılabilecek bir şey olsa bile onu da en baştan kendisi yazmıştır zaten. *Yazınbilimine* (?) ilişkin tüm kavramlaştırmaları bir anda sahteleştiren ama bunu sahtelikten hakikat çıkaracak biçimde yapan yazarın ortaya çıkardığı yazınbilimsel karikatür dayanılmaz bir çekicilik, kendine özgü bir güzellik (dağınık oda uzaktan ne kadar güzelse) ve humor+karşıhumor kırması batakları, bir tür balçık estetiği yaratıyor. Hakkında

zorlayarak yazılabilecek biricik yazı olanaksız yargılarla (oksimoron) tikiş tikiş dolu; kendini, izleyen tümcede dışlayan tümce dizileriyle, ancak *Mo Yanca* bir yazı olabilir.

Mo Yanca öncelikle eşsiz bir anlak (zekâ) demek. Binlerce ardçağcı (postmodern) sayfayı okumak için ille de bir gerekçe aranıyorsa şu kabına sığmaz, dünyaya doymaz, kıprak, ele avuca gelmeyen anlak (zekâ) derim buna. Mo Yan anlağına yakından tanıklık, her şeyi gözardı etme pahasına, dayanılmaz güzellikte, sürükleyicilikte bir serüven ya da belki dünyanın en büyük lunaparkında, büyüler evreninde (sihirler âlemi) unutulmayacak bir gezinti anlamına gelir (*Alice*).

Düz okumalarımın (daha doğrusu *Mo Yanca*, yani hoplaya zıplaya, dans ederek) ilk okurluk izlenimim, yazarımızın her şeye *Karşı*’lığı (*Anti-cilik*)... Ama en yıkıcı sahnelerini, kasırgalı, karmaşa içinde (kaotik) sayfalarını bile bir yatışmışlık, gizli de olsa yazgısal bir aldırma, dinmişlik örtüp kapatıyor. Ortalık, o kasırgayı da içine almış bir *işte canım hep olagelen şeyler* minvalinde dinmekte, gün o kasırga sanki hiç yaşanmamışçasına ağarmaktadır üç beş sayfa ötede. Hiroşima gibi bir olay bile sindirilir bu tutumla sonuçta. Bu görkemli, neredeyse türü(müzü) yıkımın eşiğine taşıyan sahte-epik (!) anlatıların jeolojik dönemler, uzun ve usdışı erimli doğa tarihiyle (*Bkz. F. Braudel*) karşılaştırıldığında beş paralık bir değerleri olmaz, hatta gülünç, gülmece konusu ‘*vakayı âdiyeden*’ sayılabilecek sapmalar, yaşam döngüleri içerisinde yinelenmeli çözümlerden ibaretler. Hormonlu 20. yüzyıl, 3.binyıla giriş zamanları uygarlığımızın (!) dünyayı katlanmış sayılarda yok etme gücünün gösteri sahnesi, biliyoruz. En iyi sahnelerden biri nerede kuruldu diye merak ediyorsanız söyleyeyim: Mo Yan’ın anlattıklarına bakılırsa Kıta Çin’inde. Mo Yan’ın *karşı-epiğinde*, örneğin karınca sürüsü ile insan sürüsü sıkça benzeşiyor, çakışıyor, örtüşüyor ve toplumsal beden tek (tikel) beden gibi davranmaya başlıyor. Bireyle toplum dolayimleri yer yer sıfırlanıyor (reset) ve doğanın yıkımı ile türün yarattığı ekinsele yıkım arasında uzaklık (mesafe) yitiliyor. Ama bir dakika! Sözlerim dizgesel bir yaklaşıma evrilir gibi ama yanlışımı gördüm şimdi, piyonumu çekiyorum geriye. İsterseniz buna yan çizmek deyin.



Karşı-yazın

Mo Yan dünyanın ve insanların kendilerini anlama biçimlerini genel çizgileriyle avucunun içine almış birisi. Batı ekinini arı kovanına çomak sokar gibi kurcalamış, sivri ve göze alan bir merak duygusuyla üzerine çullanan arılarla didişen, iki büklüm kaçarken kahkahadan kırılan, ağlarken gülen yine o *Batı*dan bildik karakter. Onu bu yazı (roman) çizgisine iten nedenleri anlamak önemli olabilir ve bizim işimiz değil. Yalnızca şunu söyleyelim. Çin'in sıkıştırıla, ziplene cıvataları, menteşeleri yerinden oynamış, zamanın basıncı altında öğeleri dönüşüm geçirmiş (metamorfizma), gösteren gösterilen ilişkileri sap(ıt)mış, o derin ve bir o denli hafif, yüzeysel evreni ve bu evrenin hem gerçekten klasik geçmiş, hem de gelecek ütopyasının tek boyutlu yorumu, biçimleniş, tüm bunların yaşama geçirilme siyasetleri, güncel, reel-politik uygulamaları ile simgenin bozunumla geldiği aptal nazar boncuğu halinden çıkabilecek anlatısı olsa olsa ancak böyle olabilirdi. Vurduğun vurmadığın, sevdiğin sevmediğin, değerlin değersizliğin, yıkılan bir yandan kurduğun olacak bir günün içerisinde ve gözünü açtığında neyin içinde yaşıyor olursan ol, bir anda kendini başka bir şeyin (yeniden düzgülenmiş bir başka evren-ağın) içinde bulacaksın. Geriye doğru konumunu tanımlayan tüm kavramlar, yerleş(tir)meler, diziler, dizgeler yok olmuştur ve pes etmeden, yeniden kollarını sıvayıp başka bir yaşamı deneyeceksin. O da yaşam, bu da yaşam nasılsa... Buradan elbette *karikatür* çıkar (diyeceğim *karikatür* sözü fazla olacak). Bildiğimiz sanatsal karikatür değil, yani onun güçlü, sağlıklı eleştirisi değil. Soralım: Kitle kocaman, büyük olduğunda(n) '*komedya*' kaçınılmaz mı(dır)? Hem de en saçmasından (absurd), en bulvar işi, en çiği...

Çin'in kaç bin yıllık köklü bir yazını, yazı geleneği var. Güçlü bir gelenek, öyle ki kendisiyle ilgili ardçıl (post) tartışmaları bile biçimlemiş (kalıplamış). Her Çinli yazar bu gelenekle (sanırım) hesaplaşma gereği duyar. 100-150 yıldır ise feodaliteden çıkma, dönüşme biçimleri Japonya'da da olduğu gibi trajikomik sahneler yaratmıştır anladığımızca. (Türkiye'deki örneğin *Doğu/Batı sahnesi* de böyledir.) Toplumun savunma tepkeleri değişen koşullarda artık tek tek kişilere, bireylere bir aralık açtığında, toplumsal organizma, bireysel organizmayı bastıramaz olduğunda, çıplak kalan tek kişi, birey önce içinde olduğu dünyaya (lunaparka ya da sirke) bakar. Kendisinden başka türlü eyleyenlerle dolu karmaşık dünyada yanlış olan kim, kendisi mi, başkaları mı? Sudan çıkmış balık şaşkınlığı, bağlantıları kurup yeniden işe yarar bir evren tasarlayana dek, anlamın peşinde kaçma kovalamaca türünden hızlı, devingen, rastgele, iliksiz kopçasız bir hengâme yaşatır. Nesneler, sesler ve görüntüler biçim değiştirir, yaklaşır uzaklaşır, büyür küçülür falan. Garip varlıklarla dolu bir panayır, şenlik gösterisi karanlık köşelerde kıyımlarla, vahşetle, taşkın sevgi gösterileriyle elele gider. Ölçü öteki ölçünün elinden kayar, her şey her şeyi çığırından çıkarır ki insan insanı, tarih tarihi çığırından çıkarır demek bu. Kavramlar, birikmiş bilgiler, saltık inanç ve doğruları yetmeyince ipin ucu koyverilir: Bahtince *karnavaleskin* içinden içerik çıkarmak için Bahtin'i ara ki bulasın. Bahtin bir anlama girişimi. Ama o dünyaya gözünü açan ve toplumdan habire kayan tekil, ne zaman tikel, ne zaman birey olacak ve bu arada olan olacak mı?

Kurama sığmayan bu görkemli aynalı odada *Çin Kültür Devrimi* eleştirilirken onun içler acısı, saftirik sokak oyunları, tören(si)leri sür(dürül)mektedir gerçekte. Fıttırık dünyayı kazanlayan pota ne ki bugün? Tarihin tarihsiz tini de tin değil mi? Dış etkilere bağlı hızlı toplumsal kayışlarda ortaya çıkan çocuklaşma (bunama) dönemi tinini tanımlıyoruz. İnsanlığın öteki biçimlendirmeleri, kavramlaştırmalarını vb. karşısında bulan bu kakafoniye, karmaşaya gözünü açmış tikel kendini konuşlandırmak (koordinatlarını belirlemek) için dile başvurmak zorunda olduğuna

göre ilk tepki biçimi yansılama olacak. Tanıklık ettiği şeyi tüm ölçeksizliği, tutarsızlığı, abartısı içinde tıpkılayacak. Bu yazıdan söze (sözlü dile) savrulmaktır. Ama söze dönüp yeniden bakamazsın, bir kez olur o. Anlatan da, dinleyen de tutarlılıktan eninde sonunda düşer. Tek kişi, birey, toplum denizi içinde boğulmamak için çırpınırken arada bir dalga ve köpükler arasından su yüzüne çıkar, hemen arkasından batar. Her anlatma ya da dinleme çeşitlemedir (varyasyon), yenilemedir. Anlatılan ise dalgalanan su kütesinin köpüğüdür.

Başlangıca, sözlü anlatıya döndüğümüze göre geçerli teknik, anlatmaya bir yerinden başlamadır. Konu konuyu, kişi kişiyi, nesne nesneyi açacak, bitmez tükenmez bir anlatı perdesinde (tını) nedenini ve ereğini yitirmiş epik (epope) biktırıcı yinelemelerini sürdürecektir. Binlerce sayfa içinde her şey başkadır ve yeni hiçbir şey de yoktur. Bizim ortak (anonim) kaynağımıza bağlılığımız pekişmektedir olsa olsa. Biz bize daha benzeriz. Çünkü biz biziz.

Mo Yan bana kalırsa yineliyorum bir öke, büyük bir anlak (zekâ). Kusursuz bir savaşçı, stratejist. Kitleleri kim, neyi nasıl yaparsa hangi kitleyi nasıl etkiler, insanlar (dünyada ve Çin'de) sanattan, yazardan artık ne bekler? Neye doydular, neden bıktılar, neyin açlığı içindeler? Tüm bu soruları soran ve çözümler üreten okyanus ötesi Doğu ve Batı Dünyası hangi çözümleriyle halkçıl (popüler) etkiler yaratabildi? Üstelik bu halkçıl etkiler nasıl dünyanın entelektüel kalelerini, yerleşik erk odaklarını, seçkinleri büyüler, etkiler, ele geçirir ve onaylarını alır? Egzotik Çin Batı (erk) evrenini nasıl setleri yıkan su baskını gibi basabilir? Ne yapılabilir (dolaşıma girebilmek için)?

Batıda özellikle 100 yıllık kuramsal tartışmalar (felsefe, yazınbilim, vb.) ve çağcıl uygulamalar *sofistike*, sanal bir evren, bakış açısı yarattı ve seçkin azınlık kendine anlatır, kendini dinler oldu. Halkın bu seçkin beğeniye kini kıskırtıldı ki gerekliydi bu. Olumsuz duygular (kin, öfke, taşkınlık, vb.) bile arzusun önemli katkı maddeleriydi ve kıskırtma açlıktan, tüketimden başka şey getirmezdi. Öyle oldu. Usa açıktan, cepheden saldırı arzuyu gerekçesiz kılmaya yeterdi, zaten tüketimi de gerekçeden kurtarmak gerekiyordu. Nedeni sonuca bağlayan halka kırıldı mı nedenden kalkan işlevsel '*el altında dünya*' yorumu boşa düşer, artık her şey (uzamlar: mimarlık, zamanlar: çalışma/boş zaman, anlatımlar: roman, vb.) ustan iplerini koparmış, çokuzamlı, çokzamanlı, çoklu- (multi-) ve karşı-(anti-) bir nitelik-*sizlik* kazanır. -*Sizlik* takısı hiçbir aşağılama ya da horgörü niyeti taşıyor. Kaçınılmaz bir sonuçtan söz ediyorum. Finans obezi kürenin bunu dayatması ve tüketicuyu tıpkılamasını (klonlama) anlamak bence hiç zor değil ve anlatanlar da az değil. Sokakta, kendisine bırakılmış tek niteliği (!) olan tüketicilikle yetinen, indirgemeyi başka birçok edinilmiş nitelikten vazgeçerek benimseyen, teslim olan niteliksizleş(tiril)miş çoğunluğa (?) ne demeli? Ekonomik büyüme göstergeleriyle niteliksizleşme ve kazanılmış tarihsel haklardan vazgeçme arasında ilişkiyi görmek için yine örnekseme (modelizasyon) ve nedenleme (determinizm, neden sonuç ilişkisi) çatkısı gerekmez mi? Neden sonuç ilişkilendirmesi çatkıdır (varsayım) ve daha iyi kavrayış da olasıdır, yani eytişme (diyalektik)...

Dönelim yazarımıza. 20.yüzyıl Çin evreni bu çelişkiyi yukarıda da imaladığım gibi derinlemesine yaşayan bir toplum. Özgün, deneysel bir evren... (Hangi bakışla?) Kalkınma, üstün (süper) güç olma zoruyla toplumcu (sosyalist) insan düşü arasında her ikisinden ortaya çıkan komediya (güldürü) bizi kahkahalara boğarak gülmekten ve sızım sızım acıdan öldürebilir. Gözümüzün önünde sahnede, itiş tepiş, patlayıp akan gözlerden, parçalanmış bağırsaklardan boşalan mide bulandırıcı boktan başka ne kalır? Sahne daha büyük, dehşet usötesi sınırlarda, yalnızca insan insanın kurdu değil, canlı canlının, evren kendinin kurdu (=Büyük Bozunum, *entropi*.) Delirmenin şenliğidir bu, oynaya güle süren özkıyımın çılgın sahnesi. *Sodom ve Gomorra*

gerçekten saf, duru, çocuksu kalır bu cinnetin yanında. Çünkü her türlü örgensel (organik) sıvı, doku, pelte, dışkı ortalığa saçılmış, dil inebileceği son sınıra (saltık-mutlak düzey) inmiş, tüm basamaklar (hiyerarşiler) püskürtülmüş, dolayısıyla ölçekler, değerler, ayırtlamalar devreden çıkmış, patlayan, kaçan ve bu arada keçileri kaçıran *Pan'*ik evren yakaladığının göğsüne çökmüş... Sonuç yok, çünkü bunun için bir şey gerekir, geri dönüş, geriye bir bakış (nazar)... Oysa bir şey ötekinden ne daha iyi, ne kötüdür orada. Çünkü us kısalmış kısalmış, yok olduğu yerde karşılaştırma yeteneğini yitirmiş. Geriye kalansa, tüm bu hercümercin (aslında 'kıyamet') bir yazgı olduğu düşüncesi... İyi de hangi dışarıdaki *Hiç-lik* düşünür? Dışarıda *Hiç-lik* mi var? Dizgenin bir *Dışı* var mı?

Yetenekli öke (dâhi) gözünü açıp kendini bu dünyanın (karnaval, cümbüş, deliler bayramı, vb.) ortalık yerinde buldu mu sorusunu olayların seli karşısında daha derine gömmekten başka ne yapar? Kalem, fırça beklenmedik biçimlerde, denetimsizce kayar, üzücü denilenden arsız, sırtkan, pişkin gülüş; neşeli denilenden ağlatı, hüznün, yitim gelir. (Yazarken *trans*, kendinden geçme hali.) Şeyler gereklerini yerine getirmez, gerekmevene dönüşürler. Olayın, nesnenin patavatsız, somut, gürültülü baskını geri dönüp anlatıyı, anlatanı, yazarı siler süpürür. Roma çöker elinde şarap kadehiyle.

Çin'in özgün gerçeği (!) Çin anlatısını hem koyverir, hem biçimler. Anlatı iki an arasında gider gelir, ağlamakla gülmek arasında delirir. Önemli olan bu tutarsız dalga devinimiyle buluşan algının (okur) verdiği tepki. İnsanlar için lunapark ya da sirk, yaşam döngülerinin düzenli bir girdisi değildir ama bir çocukluk düşüdü de. Birçok büyük anlatı (roman, film, oyun) tam da bu bamtelinden insanları yakalamış, sarsmış, silkelemiştir. Kitap (roman) insanların önüne gelmiştir ve kaleydeskop ya da hava fişeği gösterisi gibi olanca çekiciliği ve gizli olana tanıklık dürtüklemeleriyle (mahremiyete dönük gözetleme, röntgen) okurlarını kışkırtmaktadır. Önemli soru şu: Mo Yan'ın lunaparkına girip orada dehşet verici gösterilere tanıklık ettikten sonra çıkışta içimizi basan duygu nedir ve biz artık giren kişiyle aynı insan mıyız? Buna olumlu yanıtlarım ve Mo Yan okuma, önerme gerekçem şu: 20.yüzyıl Çin'i kitabın (romanın) aynasında yansımakta, aynada dikkate değer bir resim-imge oluşmaktadır. Anlatma ve açıklama derdi olmayan, üstelik bunu yadsıyan yazar, açıklamaya karşı durarak ve dur duraksız anlatarak Çin'(in)e bağlı (sadık) kalmıştır. Çin belki de şimdilik (geçici olarak) hakiki yansıtıcısını bulmuştur.

Şimdi arabaşlığın hikmetine dönebiliriz. Mo Yan bilinçli bir ardçağcı (postmodern) yazardır ve bundan ne anlamak gerekiyorsa tümünü biz okurlarının ve eleştirmenlerinin sınırlarının çok çok üstünde kavramış ve uygulamıştır. Ne yaptığını onun kadar bilenini bulmak da zordur sahiden. Ancak Çin birikimi (tarihi) böylesi bir bireşimi (sentez) gerçekleştirebilirdi düşüncesine neden bunca yakınlım? Yazınbiliminin zaman içinde oluşmuş tüm çözümleme (analiz) ve kavramlaştırma (terminoloji) girişimlerine cepheden saldırmış, yapı, kurgu, anlatıcı, yorum, somutlama, imgeleme, kişi, söylem, vb. vb. yasalama girişimleriyle dalga geçmiş, ama yine de yazdığı *roman* olmuştur. Ama tabii roman demeden önce en az iki kez düşünmek koşuluyla. Yatsıma, bizi umarsız bıraksa da İsveç Nobel Yazın Kurulu'nu umarsız bırakmamıştır, unutmayalım. Sanat kuramları-Yazınbilimi-Tür-Roman dizisinde hedefe konan ve 12'den saldırılan şeyler arasında neler olduğunu kestirmek hiç zor değil. Tüm dehşetiyle sahneler fiziksel zorunluluklarla arka arkaya dizilir ama buradan *Bütün* çıkmaz, ama *Çarpıcılık* (şok) çıkar. Yargı yoktur, iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış, güzel ya da çirkin, önemli ya da önemsiz, birincil ya da ikincil, Tanrı ya da şeytan (Bakın bu önemli ve kilit niteliğindedir), roman ya da şiir, güven ya da güvensizlik, vb... Mo Yan ne yaptığını o kadar iyi bilir ki yıkıcılığın(ın) eşsiz keyfini

çıkartır: *Sonuçta anlatmak istedim ve tutkuyla anlattım. Adını ne koyarsanız koyun. Şimdi işim var, anlatacaklarım daha bitmedi. Hiç bitmeyecek de...*

Tuhaflik şurada ki yazınbilimi kuramı ve uygulama geleneği (disiplini) yapıtı (Mo Yan) bulur ve değerlendirir, ödüllendirir, anlaşılır kılar (!) Öğretinin tüm yasalaşma girişimleri, söylemi (retorik) bir anda tepe taklak olmuş, tek tek her başlıkla alay edilmiş (ama kabul edelim son derece sevimli, tavşan tüyü bir sokulganlıkla) yine de yazı imparatorluk odağı Batı'nın kanına girilebilmiştir. Herkes bir yanından tutar kuşkusuz ve tutanlar bir araya gelip neyi tuttuklarını tanımlaya kalktıklarında buradan fil çıkmayacaktır asla. Ama tutan tuttuğuyla kalır ve neyi istemişse onu tutmuş olmaktan hoşnuttur (benzeşim, simulasyon). Tabii ki burada yazınbiliminin nasıl altının üstüne getirildiğinin ve yine de okunur kalmış olmanın düzeneklerini irdeleyecek değilim. Birçok açıklama getirilebilir, olanaklıdır. Yalnızca saptıyorum. Mo Yan türün (roman) öz birikimiyle yüzleşmiş, türü yansılamıştır (parodi).

Her kitabına koyduğu son derece alçakgönüllü (hatta sıradan) sunuş ya da bitiriş yazılarına bakmak yeter. O birkaç sayfada bile gelenek hatırı sayılır ölçüde hırpalanmaktadır olanca sevimlilikle. Yedi kızdan (Laidi, Zhaodi, Lingdi, Xiandi, Pandi, Niandi, Qiudi) sonra doğan ikizlerden erkek ve küçük olan Shangguan Jintong'un ağzından anlatılan ***İri Memeler Geniş Kalçalar'*** (***İMGK***) annesine, tüm annelere adanmış Mo Yan önsözde şöyle diyor: : *"Feodal ahlâkın baskısı ona (anne karakteri Shangguan Lu-zzk) feodal ahlâka karşı gelen bir sürü şey yaptırıyor, bunlar siyaseten doğru şeyler değil ama tüm bunlara rağmen onun aşkı, kabaran bir deniz ve uçsuz bucaksız bir toprak gibidir."* *"Siyaseten doğru şeyler değil"* derken bıyık altından gülüşünü görüyor musunuz?

Bakın ekliyor. Başlangıca, ilkele, çırilçıplak kalıncaya (nudist) dek, edinilmiş her şeyden soyunmaya dönük yazı tutumunu ele verirken Mo Yan: *"...İlkel sanatın o vahşi nefesini duyamazsınız artık günümüzün bu aşırılıklarla dolu dünyasında, günümüzün bu yapay ve sözde harika olan dünyasının eksikliğini çektiği bir şeydir bu."* (***Yaşam ve Ölüm Yorgunu:YÖY***, 393)



Karşı-tarih

Karşıcılık yapılan işin temeline yerleştirildiğinde arkasından bir dizi *Karşı'nın* sükûn etmesine şaşılır mı? Elbette tarih de en gülünç sunumlarıyla, karikatürleriyle gelecektir önümüze. Böyle gelmiş olması, tarihsel olayı hafife almamızı ya da dehşetini görmezden gelmemizi gerektirmez. Belki de ders kitapları ya da akademik biçimlendirmelerin (format) yavanlaştırıp etkisini azaltarak yok ettiği (tarihsel?) *Olayı*, beş duyunun önüne getirmenin ve tarihi koklamanın, görmenin, dokunmanın, işitmenin, tatmanın bambaşka deneyimler, açılımlar, kavrayışlar sağlayabileceği söylenebilir ve doğrudur bu. Çünkü kavramlarla yürüyen bir tarih duygu yükünden arınık, yüklerinden boşalmış bir tarihtir ve doldurulması (*şarj*) iyi olur. Ama Mo Yan'la gelen daha derin tartışmalar var. 20. yüzyıl Çin Tarihi'nin devrimleri, iç savaşları, Japon işgali ve savaştaki saflaşmalar, işbirlikçiler, çeteler, ordular, Çin'de sosyalizmin kuruluşunun gitgelli yalpalaları, köylülük ve toprak, *Kültür Devrimi*, Reformlar, piyasa sosyalizmi (!) vb. her birinden başlıbaşına bir gelecek çıkarabilecek gerçeklikten bir dizi sarsıntılı ve dev(asa) bir belirsizlik (muğlaklık) yarattı. Dolayısıyla *bir şeye karşı*lık da tutumdur. Birden çok şeye karşı olunarak bir tutum yaratılabilir ve buradan da tarih çıkarılabilir. *Her şeye karşı*lık karşıcılığın pelesengi olursa geriye biraz toz biraz duman kalabilir. Yani tarih yiter. Bunun belirtisi epiktir (epope). Ama bir süre sonra (kuşaklar sonra) sahte-epik, ideolojik bir tarihsel im, şimdiye gerekçeleşen bir güncel siyasettir. Mo Yan sahte-epik öngününde duran, 20.yüzyıl dehşetinin içinden büyüleyici, mıhlayıcı, hipnotize eden bir sahte-epik çıkaran bir dünya yazarıdır. (Genel olarak) *Kuram* yadsınmakla kalınmamış, eşliğinden tarih de yadsınmıştır. Tarihin bitmesi çünkü, bütün bunları anlaşılır değil ama sindirilebilir kılmaktadır, yoksa delirebiliriz. Dikkat sevgili okurum, bu kaygı deliliğin ta kendisidir gerçekte, ayrıca delirmeye gerek yok. Büyük okur kitleleri böylece bu tarih(sizliğ)e ısındırılır, insanlar yavaş yavaş haşlanarak ısınmış kürenin mutlu mesut gününbirlik insanlarına (simulakra) dönüştürülür (biraz daha). Yazarı suçlayamayız çünkü yazarın derdi yazmaktır, başka da hiçbir şey. Okunduğu sürece bildiği gibi yazacaktır. Tarihten zamanın silinmesi bir tür yeni-duyumculuk (neo-sensualizm), hatta ölümüne (Tanatos) hazcılık (Eros) getirir ardısıra. Yağan ve hepimizi ıslatan kirli yağmurdur değişen iklimlerimizde. Böylece anları polinomik olarak dizip bir açıklamaya taşımak ısrarı kırılınca geriye; boncuğu ipe dizip tespih yapmayı unutan, rahime doğru ters evrim geçiren, boncuk-sahnelerle ne yapacağını çoktan unutan, onları rastgele yan yana getirip sonra dağıtan bir oyunbazlık, geldiği gibi yitip giden bir hoşnutluk, keyif, keder, *amaaaan be, yaşamak dediğin*, türden yavelerin dolandığı bir, *masum değiliz*, masumiyeti kalır. Bu insan neden sorumludur? Herhangi bir şeyden sorumluyorsa eğer bunun artık herhangi bir anlamı kaldı mı?

Tarihi sahneye taşımak iyi ama sığıdırmak, sahnedekini tarih sanmak kötü. Ya bütün bu düzeneklerin, hilelerin ayırımında bilinç için ne düşünmeliyiz? Ben buna hayranlık duyulacak şeytansı bir anlak (zekâ) diyorum. Elbette saygı duyuyorum, anladığım sürece ve kadarıyla. Çünkü yerimi (yerlemimi) yitirecek kerte bağlamımdan kopacak olursam niye orada değil de burada (Japon ordusunun *glu glu* konuşan askerlerinin, Japon işbirlikçisi Çin askerlerinin ya da düzenli (!), komünist direniş ordusunun, haydut çeteleri gibi arada yalpalayan toplulukların, uluslararası güçlerin yanında ya da karşısında) olduğumu bilemem. Karakterler, saflar silinince hümanizma (büyük indirgeme) yeni bir aktörel sığılık olarak destekler beni: *Canım savaş her koşulda, yerde, safta kötüdür işte*. Ama bundan daha kötüsü de var. Hollywood, TV, internet (sanal) savaş oyunları. Irak'ta bir bilgisayar oyunu muydu oynadığımız? *"Açılmış mezarın etrafında korkuyla bekleyen bazı insanlar vardı. Kalabalığın arasına karışıp mezar içindeki o kemikleri, onlarca yıl sonra tekrar gün ışığına çıkan beyaz iskeletleri gördüm. Hangisinin komünist, hangisinin milliyetçi,*

hangisinin Japon, hangisinin Çinli kukla ordudan, hangisinin sivil halktan olduğunu korkarım ki eyalet parti sekreteri bile söyleyemez. Kafataslarının hepsi aynı şekildeydi, hepsi bir mezarın içine tıktırılmış kafatasları tam bir eşitlik içinde aynı yağmur altında ıslanıyordu. Solgun iskeletlere vuran ince yağmur damlaları güçlü ve şeytani bir ses çıkarıyordu. İskeletler sanki damıtıldıktan sonra yıllarca bekletilmiş darı içkisine batırılmış gibi soğuk suyun içine sırtüstü uzanmışlardı.” (Kızıl Darı Tarlaları: KDT, 280)

Şunu söylemiyorum. Mo Yan Çinli olduğunu, kurtuluşçu olduğunu, ulusalcı olduğunu birçok yerde dile getirir. O, tarihe, Çin’in uçsuz bucaksız topraklarından, kızıl darı tarlalarından bakmaktadır ama böyle ulusal bir açının çok ötesindeki getirilerin peşindedir: Piyasa sosyalizmi Çin’inde yaşayan, küreselleşmeye takılı bir yazardır. Bilinci Çin’i çoktan aşmıştır, küreseldir. Sahnedeki taşkınlığa, renkliliğe, şiire gelince tüm dediklerimizden sonra şiirselliğin etki gücüne yaslandığını, çarpan dalga etkisinden nemalandığını söylememde sakınca yok. Şiddeti estetize eden (Bkz.Adorno) tüm estetik girişimlerden ayrımı estetik kategorileri, sınıflandırmaları da yadsıması. Bu tutum yazarımızı hiç de derdi değilken kişilerine, olaylara, doğaya, tasarılarına eşit(likçi) bir uzaklıktan bakmaya yöneltiliyor. Mezhebi geniş, sevimli mi sevimli, tatlı bir beşibiryerdelik demokrasisi... Çarpışan otolar gibi olmayacak şeyler birbirine kütlüyor, çatırtı göğü tutuyor. Varlık uçlarda görünüşe çıkıyor, en iyi ve en kötü yanından beliriyor. Ortalıkta elektrik boşalmalarını andıran kasırgamsı şeyler kopuyor, okur itildiği yerde eli böğründe, yargı veremez kalakalıyor. *Kahraman* kim? Eğer Mo Yan karşı-kahraman teziyle gelseydi buna şerbetliydik uzunca süredir. Öyle değil dostlar! *Kahraman*la birlikte *Karşı-kahraman*ı da yitirdik.

Mao (ÇKP) kişisel üreticiyi kolhoza karşı destekleyince iş sarpa saracak işte. Karısı, çocukları bile kollektif çiftliğe katılan, yanında kalan oğlunu komüne katıl diye kendisi zorlayan bağımsız toprağının ezilen çiftçisi Lan Lian (YÖY) kahraman mı, değil mi? Ona eziyet eden komün yöneticisi tam gözümüzden düşmüşken roman onu nerelere taşır? Ağız tadıyla herhangi bir roman kişisinden nefret edemez, onunla özdeşleşemeyiz. Acımasız koşullar ve çelişkiler ancak bir üst bağlamda aşılabılır, geçici bir açıklık kazanır. Yoksa giderek çürür, karikatürize olur, boyut üçten ikiye, ikiden bire, sonunda sıfıra düşer: Yaşasın Karagöz-Hacivat perdesi, Yaşasın Gölgele! *Büyük Kültür*, *Büyük Gelenek*; *Olay*’ı uflayıp haplar, dişine uydurur, yaparken de *Olay* artık ne olur (Dram, Komedi) bilinmez. Yoksa Mo Yan’da tarih düşüncesi ve kavrayışı yok demek ne haddime! Belki de dışarıdan bakabiliyor ve bizim göremediğimizi (renkleri, lekeleri, itişip kakışmaları, ölümleri ve doğumları: Büyük epik, çevrimler, döngüler) o görüyor, biz içeride olup da yine de anladığını sananları uyarıyor. Neden olmasın? Mo Yan bir biçimde bizi tarih duygusuyla buluşturduğu için okunmalı derim yoksa tarih tezleri için değil. Böyle bir şeyden söz etmiyorum burada. Yapıtın tarihe gereksinimi yok (aynı zamanda dolayimler üzerinden var kuşkusuz.)

Karşı-siyaset

Mo Yan’la ilgili açtığım başlıkların yazınla ilgisiz görünmesinin nedeni açıkçası yapıtının yazınbilimi geleneği içerisine sığmamakla kalmayıp toplumbilimsel olgu özelliği sunmasındandır. Aslında tutarlı yaklaşım, diğer yazarlarda olduğu gibi Mo Yan’ın yapıtının da evrensel (!) yazın ölçütleriyle sınanmasıdır ve doğrusu budur. Bu noktada geçmiş birikiminin neşterinden sağ çıkacağı kuşkuludur ama geleceğin yazınbilim açısı için bir şey söylemek zor. Sonuçta insanlaşmanın bir onuru (vakar)

olmalı, yapılan, biriken bir şeydir ve yapılan, biriken onuru taşımak da bir siyasettir. Alçalmadan, onurumuzu yitirmeden daha neye razı oluruz?

Bu nedenle *Karşı-* başlıklarımız yazın çemberinin dışına taşmak zorunda kalıyor Mo Yan gibi yazarlar sözkonusu olduğunda. Çünkü artık günümüz küresel evreninde sanatı da yaratma süreciyle sınırlı bir edim olarak görmek olanaksızlaştı. Yapıt meta nasıl davranıyorsa öyle davranmak zorunda... Yazım sürecinin ötesinde yaratıcısının devreye girdiği ya da girmediği birçok işleminden daha geçecek, son kullanıcının (!) ellerine işlenmiş, tüketilerek gerçekleşmesini tamamlayacak, bir sonraki ürüne sırasını bırakacak bir ürün. O nedenle daha birçok bilimsel düzen (disiplin), dolayım artık devrededir. Amerikan yararcılığının (pragmatizm) '*metric*' çözümleri sanatı da boşlamayacak. Bir ilginç gözlem konusu olarak, Uzak Doğu'nun böylesi bir küresel işleyişi, düzeneği entelektüel bağlamda iyi kavradığını ve değerlendirdiğini söyleyebilirim. Batı üzerinde Batının gözünün hiç dikilmediği anlamda Batı üzerine dikilmiş Doğu gözünden söz ediyorum ve yalın, sıradan, hatta bayağı yansılama (taklit) ötesine geçilmiştir, Japonya'da 100-150 yıl geriye gider neredeyse süreç. Çin için de bir ölçüde söylenebilir bu.

Siyaset derken Mo Yan'ın içerik taktiklerinden esinlenerek siyasetsiz bir karşı siyasetten, yani diğer *Karşı-* alanlarında olduğu gibi aslında *Karşı-* olmayan bir karşıcılıktan söz ediyorum. İncelikle belirlenen ve çiğnenmeyecek, bozulmamasına özen gösterilecek bir denge noktası var. Çok ya da az *Karşı-* olmak değil. Ürkütmeyecek, ilk anda oluşacak soru imlerini giderecek, özdeşleşmeyle eşanlı aykırılaşmayı da dozunda sağlayacak bir içerik sunumu. Okur epeyce tokat yeyip hırpalanacak, umutla umutsuzluk arasında gerilecek, orada satırlar arasında bulunmaktan başka seçeneği olmadığını düşünecek, eğlence parkının beklenmedik (sürpriz) sungularına teslim edecek, bırakacak kendisini. Zaten yorulmuş, serseme dönmüş okur için kendini kitabın dalgalarına bırakmak zaten en iyisi olmaz mı? *Anlamaya çalışma kardeşim, oku gitsin, tadına var!*

Mo Yan bir yana bağlan(a)maz. Her şey doğru ve yanlıştır, çünkü burası başka bir evrendir. (Yalan da değil, romanın dünyası ile yaşadığımız dünya aynı mı?) Burada siyasal çözümler yapacak, yazarı siyasetin içinde bir yelpazeye (kaziğa) oturtup işkence yapacak değilim kuşkusuz. Yüzyıl başa gelmiştir. Başa gelen yüzyıl, toplumu (Çin'i, Gaomi Bucağını, vb.) savurmuştur. Sürünün mantığı sürüyü oluşturan bireyin mantığıyla açıldır ve aralıktan şiddetin çok özel bir türü çıkar. Sürü için birey hiç değerinde, düzeyindedir (mertebe). Böyle olunca tavuk boğazlar gibi sürü mantığı siyasetler onları oluşturan bireyleri harcarlar. Sürünün mantığı, usu bile kavramaya yetmeyecektir, dolayısıyla tek kişinin kıyımı anlaşılmaya çalışılmaz bile. Ayak gelir, bilerek ya da bilmeden karınca kolonisini çiğner geçer. Patlayan, bağırsakları saçılan, gözü, kolu bacağı akmış kopmuş insanlar... Mo Yan'ın ironisinden söz edeceksek eğer, bu mantığın acımasız yanını; nesnel, yansız tanıklıkla, neredeyse zevk alıyormuşçasına, tutkuyla uzun uzun betimlemesine değinmeliyiz. Tarihin usdışı dalgalarına, siyasetin olanca masumiyetiyle yarattığı eli kanlı imgeye, şu komedyamıza coşkulu tanıklıkta türümöze ilişkin hiççi (nihilist) bir karayergi olmadığını kim söyleyebilir? " *Doğan her domuz emperyalistlerin, revizyonistlerin ve gericilerin kalesine atılan bir havan topudur...*" (YÖY, 421)

Siyaset de Tanrısal bir kut gibi iner, obayı dağıtır, düzeni bozar, başı kıcı, içi dışı birbirine katar, kıyametini koparır ve geriye kutsuz bir toplum bırakır. Kut kutu çiğnemenin yoludur. Siyasetin tansıksı kutu karşısında çil yavrusu gibi dağılan insanlar birbirine kıyar. Siyaset takınak, tapınç, kült olarak gökten geldiğinde hiçbir *Karşı-* yetmeyecek, tüm *Karşı'*lar *Karşı*lanacaktır. Mo Yan da diyor ki işte; aslına da *Karşı'*sına da yuh olsun, siyasete de siyasetsizliğe de. Bakın selden geriye ne kaldı:

Roman. Roman kuta karşı konuşlanma değil, kutun kendisi ya da *Karşı*'sıyla hesaplaşma, kutu makaraya sarma, yani siyaseti, yani göğü. Doludizgin Erasmus'dan, Rabelais'den, Cervantes'ten, Montaigne'den, Sterne'den, Swift'den, vb. başka birikimimiz, sermayemiz yoktur. Böyle biline!

Karşı-ekin (-kültür)

Erk (iktidar) de ekinin bir belirişi. Sanatınsa varoluş gerekçesi, dolayimler bir bir aradan çıkarıldığından, erk yıkıcılığıdır. Sanat erki güçsüz, yetersiz, yetkisiz kılmak, alaşağı etmek içindir ve sahici sanat erki sıradanlaştırarak, karikatürleştirerek, avucunun içine alıp bir sıkımlık canına tutkuyla susayarak, tüm ölümsüz erk ve utku şarkılarını parazitleyip sonluluğunu, ölümünü imleyerek, Tanrı'yı (erk) yerle bir edip, yerinden edilebilirliği ya da erkin başka erkle ve en sonunda herhangi bir şeyle yer değiştirebilirliğini bıyıkaltından imgeleyerek, saygıdeğer hanımlar ve beyler, sanat erkin görünür görünmez her biçiminden bilinir bilinmez her yöntemle (öfke, sergileme, açığa çıkarma, yasak çiğneme, isyan, sapma ve sapıtma, aldatma, yalan, vb.) oç almanın karayergisel biçimlerini melek ve şeytanların olanaklı tüm dilleriyle yeniden ve yeniden yaratarak yol alır. Başvurduğu teknik her zaman açıktan alay; yergi (hiciv), karayergi (ironi), bilinçaltı kazı, argo, yokülke tasarı, vb. olmayabilir ve değildir de. Yaratılmış tüm teknikler, biçimler, yorumlar, tipler, öyküler geçerli ve yürürlüktedir. Değişik olan bi(l/r)eşimdir.

Söz Mo Yan'a gelecek. Mo Yan tüm kakışmalı, gülünç(leştirilmiş) gerecini ekinsele erke *Karşı*- yükseltebiliyor, kılabiliyor mu? Yapıt bir hançere, erkin yerleşik, uydumcu yağlı bedenine yönelik sivri, ölümcül bir hançere dönüşüyor mu? Bunu görememenin, eşikaltında kalmanın burukluğunu yaşıyoruz. Çünkü dizgesiz, dağınık gösterim, sunum aslında erkin erksizleşmesi (iktidarsızlaşması) ile yakından ilgili. Shangguan Jintong (**İMGK**); 8 kızdıktan sonra doğan erkek çocuk olarak (yüce özne) atavik toplumun erkek tapıncının 80'lerin piyasa sosyalisti Çin'inde dönüştüğü kararsız, isteksiz, neredeyse cinsiyetsiz ve erksiz (iktidarsız) bir örneği. Tabii ki burada karayergi ütopyasızlıktır. Ütopyasızlık halidir. Çelişki ve okurluk bunalımımız buradan doğuyor. Karşı çıkılıyor mu çıkılmıyor mu? Lunaparka ömrümüz içinde üç beş kez gitmiş olmamız bile yaşamımız dediğimiz şeye içkin değil mi? Böyle Mobius Şeriti gibi başladığımız yere dönüyoruz, hiç dolayımından 0'dan 0'a ya da Hiç'ten Hiç'e. Binin gemime, diyor büyüdü diyarların koca gezgini Nuh (Mo Yan) peygamber, size tufan duygusu yaşatacağım sanal gemi ve yolculuğumda. Canımızdan olmadan canımızdan olmak hiç fena değil gibi görünüyor. Ekin ekine, ayna aynaya, Mo Yan Mo Yan'a bakıyor, iç içe yansılıyor. Sonu yok bunun (yapıtın), yani tıpkılanımın (klonlanma).

Oysa belli ki Mo Yan bir ekinlerarası insan ve egemen ekinsele erk biçimlerini irdelemiş, kavramış, bağ kurmuş onlarla. Batı ekini ve kaynaklarına çok yakın, teknik ayrıntılarda bile. İnsan ekinleri ve uygarlıkları nasıl evrilmiş, kendilerini anlatmış, somutlaşmışlar? Büyük çoğunluklar ekinsele yaratı ürünleriyle nasıl ilişkilenebilirler, soy ürünler kendilerine nerede, nasıl zemin, işlev, dışavurum vb. biçimleri bulmuşlar? 19 ve 20.yüzyıl alışkanlıkları kahraman beklentilerini yükseltmişti. Oysa tarih, sanat, siyaset ve diğer yaşam alanlarında kahraman soyutlaması giderek içeriksizleşmiş, öncünün sıradan yanına yapılan vurgu (herkes gibi biri) geriye kala kala bir tek yaratıcıyı (sanatçı) bırakmıştı, kitlesel özdeşleşmenin son olanağı (imkân) olarak... Hoş sanatçının yıkım ekipleri sanatçıya karşı da çalıştırıldı biliyoruz. Ama bir bulanıklık yaratıldı. Gerçekten sanatla, *miş gibi sanat* karman çorman edildi. Sahte sanat (halkçıl, popüler) kitleleri biçimledi. Artık star'lardan tavırlanır, tavır umar olmuşuz ve bu asla olmayacak, star tavırlanmayacaktır. Starlığın varsa bir özü,

özüne terstir çünkü tavır(lanmak). Hemen üzerinden atlayacağım sorum şu: Yaratıcı sanatçıdan *star* olur mu? Starlaştırılan yazardan *tavır* umulur mu? Konumuzdan epeyce uzak (!) sorular aslında bunlar...

Cervantes'i (*Don Quijote*, 1605-15), Sterne'ü (*Tristram Shandy*, 1759-67), Fellini'yi (*Amarcord*, 1974) vb.'yi anımsamak Mo Yan hakkında bize yardımcı olabilir. Benzerliğe değinmek değil derdim, ama ayrılan yana dikkat isterim. Bir sonraki (üst) bağlamla ilgilidir konu. Yapıt eşitlikçi-karnavalesk bir sunum gibi görüldüğünde ve yaratıcısıyla birlikte izleyicisini, okurunu da içine çekip herkesin ortak evrenine dönüştüğünde çıkan tin (*Zeitgeist*) nasıl *tinlenir*? Bağlamın dışından (alt, üst, yan gibi) kuşkusuz. Mo Yan tını tinlenemiyor. Yokülkesizlikten. Yazgıcılıktan. Geçmiş özleminden (nostalji). Tını tinsiz bu şapkadan tavşan çıkar mı?

Ama hakkını teslim ediyoruz, eşitlik, kardeşlik gizilgücünü sahipleniyoruz Mo Yan'ın. Kendisi nerede duruyor olursa olsun, ne söylesen söylesin. Biz onun yapıtından çıkaracağımız şeyi, süngerini sıkıp suyu çıkarırcasına çıkarırız kendimizce. Sözlü ekine saygısını, halkın gündelik dilini sakınımsız yansıtmaya esnekliği ve (sövme) keyfini, melodramdan korkusuzluğunu, gülüşün (mizah) doğayı kuşatan kat kat ekin sel varlığın tacı olduğu koşullanmamızı yerle bir ederek varlığa geri taşıyışını (Heidegger), tüm dolayimler kaldırılarak dirimbilimsel (biyolojik) bir gülmece kavrayışı konusunda bizi kandırışını, karnavali, panayırı selamlayışını, görmezlikten gelinen ve yaşamlarımızdan çoktan kurumsal anlamda sürgün edilmiş (ama yine de yaşamlarımızın her saniyesinde içten içe yüzleşmek zorunda kaldığımız ve asla kendimize itiraf edemediğimiz) ölüm, acı, şiddet, kıyım, cinayet vb.'yi dönüp dönüp gözümüze sokuşunu, kabul edilebilir ve anlaşılabilmesi artık olanaksız yekten ve doğrudan bir dille sunarak kadınlık yazgısını neredeyse eksiksiz sergileyişini [*İMGK*'yi annesine, tüm annelere adar ve kitabın önsözünde şöyle yazar: : "*Feodal ahlâkın baskısı ona (Shangguan Lu) feodal ahlâka karşı gelen bir sürü şey yaptırıyor, bunlar siyaseten doğru şeyler değil ama tüm bunlara rağmen onun aşkı, kabaran bir deniz ve uçsuz bucaksız bir toprak gibidir.*"], karakterin karaktersizleşmeye yatkınlığı konusunda uyarışını, tüm inançları, dinleri, ırkları, siyasetleri, cinsiyetleri, yaşları ve etiketleri aynı kazanda birlikte kaynatışını, vb., saygıyla anlıyor, tüm bunlardan ve daha çoğundan ötürü ona teşekkür ediyoruz.

Hakkını bir daha teslim ediyoruz. Bir ulu ırmak, *İMGK*, küçücük bir pınardan, kaynaktan şu tümceyle başladığı, açıldığı için: "*Papaz Malory, kang'ın üstünde sessizce uzanırken Meryem Ana'nın pembe memelerine ve kucağındaki kıcı çıplak Bebek İsa'nın tombik yüzüne vuran parlak kırmızı bir ışık gördü.*" (*İMGK*, 13)

Karşı-yazar

Kendini korumaya almış, dokunulmaz, etkilenmez kılmış, yerleştiği sığınağından sular seller gibi anlatan Mo Yan keyfinden, neşesinden ödün vermez gibi görünüyor Youtube görüntüleri ve konuşmalarında. Altta sert bir çekirdek yok değil. Ama öyle incelikle (virtüözce) yorumlanan bir çekirdek ki bu, dışavurumu artık eğlenmenin, gülmenin, hoşça zaman geçirmek için anlatma ve dinlemenin zamanıdır der gibi. Hatta içinde muziplik saklayan, gülüşünü içinde tutmuş, oyuna bulanmış bir çocuk havası var. Bütün bunları yaşamak elbette kötüydü ama şimdi uzaktan, mış gibi yaparak, sanal evrende (simulakrum) insanın bin türlü halini yaşantılamak destancının sözlü anlatılar çağından kalma düşsel savunma ve atlatma sağaltımıyla yakından ilgili. Kendisi de söylüyor (sanırım) konuşmalarında: Ben bir öykü anlatıcıyım. Biri daha vardı, kimdi o, Türkçe yazan biri, aynı şeyi söyleyen. Ben anlatır, aracılık ederim, diyen. Unuttum.

Bu yazıdan çıkmak, nasıl oluyorsa yazarak yazıdan çıkmak demek... Dışavurumu, anlatımı tersine evirmek, bilgisayardan kaleme, oradan tüye, tüyden sese, sestene *mimesise*. (Üzüm üzüme bakarca esneme, gülme, yansılama, renkten renge girme, vb.) Destana (epope) bir tür dönüş bu. Destanın, epiğin eşbiçimle(nder)me (homojenizasyon) işlevine sahte bir dönüş, yani kökensel bağlama ve dışa karşı kalıcı, ölümsüz kılınmış topluluğu savunma işlevinden artık uzak bir sahte epope. Çünkü bilgisayar orada, masanın üzerinde duruyor ve aynı masallar aynı kalıplar (şablon) üzerinden yıldızsavaşları, savaş oyunları vb. örnekleriyle hiç uzak değil. Bu noktada ince bir sapma var. Mo Yan anlatıcılığını (yazarlığını) anonime bağlamıyor, Çin Halkının adsız, ortak (anonim) şairi ya da destancısı olmakla ilgili değil yaptığı. Kendisine yoğun bir göndermesi var. Destanı anlatan Ben'i altını çizerek imliyor. Hatta o destanın içine kendisini de yerleştiriyor, hem anlatıcı hem anlatılan oluyor. Özdeş bir halktan söz edilemeyeceğini, destanın tek ayak üzerinde kalacağını herkesten iyi biliyor usta anlatıcı. Anlatmanın Doğudan Batıya tüm biçimlerini irdemiş, bulduklarını kendi anlatısına katmaktan hiç de yüksünmemiş, hatta bunu bir hak olarak da benimsemiş. İşine bir gün yarayacağını düşündüğü ve önüne çıkan, sokakta bulduğu her şeyi toplamış, paslanmış, yamulmuş çividen ömrü boyunca ırzına geçile geçile delik deşik edilmiş, bunamış yaşlı kadına değin. Ölüler, sakatları, hayvanları ve insanları, yapıp ettiklerini... Herkesin eşitlendiği düşler evreninde (kapalı Mo Yan evreni) geleneksel ölçeklendirme, basamaklandırma dizgeleri çökmüş. Tarihin yazarlar galerisinde ustalar, yarım ustalar, çıraklar ve dışarıda kalanlar yan yana gelmişler. Mo Yan tümünün, daha saygı gösterirken yazarlıklarını ellerinden almış, tepeleri ya da kıçları üzerine oturtuvermiş onları. Kral çıplak demenin sevimli, bağışlanır girişimini onaylatmış hepimize, üstelik kral her zaman çıplak değilken... Yazarlık, yukarıyı (doruk) aşağıya indirmek (çukur) ya da tersi derken, başka bir sınıflandırma dizgesine, bana kalırsa tüm bunlara kayıtsız bir dizgesizliğe bağlanmış. Yazarlığını ve yazar olarak kendini de dalgaların ortasına fırlatıp atmasından belli. Kızıl darı, Gaomi bucağı, o insanlar oradaydı, vardı, yapıp ettiler. Mo Yan denilen bücür de oradaydı kuşkusuz ve birgün bütün bunları bizlere anlatacağı daha o zamandan belliydi. Birkaç eğlenceli alıntının yeri ve sırasıdır şimdi:

"Mo Yan 'Safrakesesinin Hatıratı' adlı romanında bu küçük taş köprüyü ve burada insan cesedi yiyen çıldırmış köpekleri anlatmıştı." (YÖY, 25)

"Şu, Mo Yan denilen ufaklık 'Tai Sui' adlı romanında şöyle yazmıştı:" (YÖY, 37)

"Omuzlarımdaki ağır yükün farkındaydım, yetmişli yılların Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın tarihinde çok önemli bir figürdüm ben, yaptıklarım önünde sonunda Mo Yan denilen o ufaklık tarafından yazılıp bir klasik olacak, bu yüzden vücuduma çok iyi bakmalı ve formumu korumalıyım, görme, koku alma ve duyma yetilerimi çok iyi muhafaza etmeliyim; çünkü bunlar benim yaratacağım efsanenin olmazsa olmaz önkoşulları." (YÖY, 375)

"O bizim Ximen köyünün yüz elli yıllık tarihinde gelmiş geçmiş en açgözlü çocuktu, evet bildin, doğru tahmin, Mo Yan'dı bu, şimdilerde tören şapkası giymiş bir maymunu oynayan o beyefendi Mo Yan" (YÖY, 424)

"Sevgili okuyucu, bu romanı burada sonlandırmak yapılabilecek en mantıklıca hareketti aslında ama kitapta yaşamı sona ulaştırmamış olan o kadar çok karakter var ki hem onların hem de okuyucuların hatırasına devam ediyorum. Öyleyse bu hikâyede anlatıcılarımız olan Lan Jiefang'la Koca Kafa'nın biraz dinlenmesine izin verelim ve ben –onların arkadaşı olan Mo Yan- hikâyeyi onların kaldığı yerden devralıp bu uzun mu uzun hikâyeye bir düğüm atarak sonlandırayım artık:" (YÖY, 889)

Yukarıdaki örnekler Mo Yan'ın Mo Yan'ı ve yazarlığını da makaraya sardığının kanıtı. Neden yaptığını sorabiliriz. Yazmak için kolları sıvadığında bence nasıl yazmalıyım (teknik) konusunda ciddi düşünmüş biri. Bu anlatım tekniği onun bilinçli seçimi. Seçimi sağlayan şey ise dünyanın içinde yaşadığımız onyıllarda sanal evrene karşı yine de kitap ve yazı (gelenek) ile direnebilmenin, bir şeyler yapabilmenin arayışı. Ayak uyduramayan, içinde yaşadığı dünyada nasıl yer açar kendine. Eski(l) gereçle yeni biçimlendirmeleri (format) dener. Bu denemelerden berbat ve harika şeyler (Yine döndük sihribaza!) çıkabilir. Ben Mo Yan'dan bu ayak uyduramamış ayakçıdan kıvrak manevralarla gelen harikalara diktim gözümü. Ama ne harikalar! Onlar hakkında tek bildiğim şey harika şeyler oluşları! Bu da mı harika şimdi?

Yalnızca yazarla, anlatıcıyla mı dalga geçiyor Mo Yan? Tabii ki hayır. Onun karakterleri, kişileri de bunalımdadır. Bu hinoğlu hin Çinli Woody Allen'in da seyircisidir hiç kuşkunuz olmasın. (**Kahire'nin Mor Gülü**, 1985). Sterne'ün de has okurudur. Yazarı, anlatıcıyı nasıl duvara toslatır, boya küpüne sokup çıkarırsa kahramanlarını da rezil etmekte bir an duralamaz. Şu Shangguan Jintong'un haline bakın: Tüm Çin, tüm gelenek, bıyık altından sırttan yazarımız geleceğini 8 kız artığı Jintong'a teslim etmişken ve Jintong tüm yaşamı boyu memelerden memelere seyretmişken karakter karaktersizliğine bakın hele: “ ‘*Utanmaz!*’ dedi Wang Yinzhi, ‘*Buna nasıl cüret edersin, beni orospu mu sandın? Beni istediğin gibi kullanabileceğini mi sanıyorsun sen?*’ yüzü kıpkırmızı olmuştu, o çirkin dudakları titriyordu. Elindeki anahtar destesini Jintong'un kaşlarına fırlattı. Jintong beynine saplanan bir acı hissetti, patlayan kaşından akan sıcak ve yapışkan bir sıvı aşağıya doğru süzölmeye başladı. Eliyle kaşını yokladıktan sonra parmak uçlarına bulanmış taze kanı gördü. Böyle bir durum eğer bir dövüş sanatları filminin içinde gelişseydi bir sonraki adım şiddetli bir kavga olurdu, eğer bir sanat filminin içinde olsaydı, yaralanmış erkek kahraman alaycı bir isyan başlatır, öfkeyle evden çıkar giderdi. ‘Peki, ben ne yapmalıyım?’ diye düşündü Jintong, ‘Wang Yinzhi’yle benim başrolünde olduğumuz bu film bir dövüş filmi mi yoksa bir sanat filmi mi? Sanatsal bir dövüş filmi mi yoksa içinde dövüş sahneleri olan bir sanat filmi mi?’ (...) Shangguan Jintong henüz oynamak için uygun bir rol bulamadan tanıdık yüzlü iki iriyarı adam...” (**İMGK**, 884) Kahramanımız romanı kaldıramamakta, beni yanlış anladınız, sizin umduğunuz, beklediğiniz kişi ben olamam, beni el bebek gül bebek pırpıslayın ama bir şey yapmamı istemeyin, çünkü ben ‘*yapmamayı yeğlerim*’ (Melville, **Katip Bartleby**, 1853) demektedir neredeyse. Ya anlatıcımız, onun durumu daha kötü. Jiefang'ı nasıl öldürmesi gerektiğine bir türlü karar veremiyor: “*Şolohov, Gregor'a bilincini yitirtip yere düşürdü onu, peki ben ne yapacağım şimdi? Ben de Jiefang'ı yere düşürsem mi acaba? Şolohov, Gregor'un kalbinde bembeyaz bir boşluk bıraktı, pemi ben ne yapmalıyım şimdi? Jiefang'ın kalbini bembeyaz bir boşluk olarak mı tasvir etsem? Şolohov, Gregor'un başını kaldırdığında göz kamaştıran kara bir güneş gördüğünü yazdı, peki ben de mi öyle yazmalıyım? Jiefang başını kaldırınca göz kamaştıran kara bir güneş gördü desem olur mu şimdi? Jiefang'ı öyle hemen yüzüstü yere düşürmeyeceğim ben, önce o koca kafasını yere egecek, ardından da amuda kalkacak; kalbi de bembeyaz bir boşluğa dönüşmeyecek, aksine bir sürü duygu geçecek kalbinden, bir dakika içinde binlerce duyguyu tadıp dünyada ne kadar şey varsa hepsini birden düşünecek; başını kaldırdığında göz kamaştıran kara bir güneş de görmeyecek, göz kamaştırsın ya da kamaştırmasın beyaz, gri, kırmızı ve mavi bir güneş görecek, işte bu da benim orijinallığım olurdu, öyle değil mi?’” (**YÖY**, 892) Kimse bu duruma düşmesin derim ama Mo Yan daha beter olsun. Daha beter olmayı isteyen kendisi zaten, daha anlatacağı onbinlerce sayfa varmış, Gaomi Bucağı uçsuz bucaksız kızıl dar tarlası, anlaşılan.*

“Sevgili okuyucu hikâyemiz sonlanıyor. Biazcık daha sık dişini, çok az kaldı.” (YÖY, 924) Bunu yazan ben değilim, insanların hoşgörüsünü, sabrını sömüren bir tek ben miyim sanıyorsunuz. Mo Yan’ın bitmek bilmeyen cinnet sahneleri için özrüdür tümce. Sahte-epik artık iyice kişiseldir, Mo Yan’la ilgilidir, onun günlük yaşamı, paylaşımlarıyla ilgilidir. Usundan geçeni bile kaçırmaz, anımsadığını... Devlet 16.Louis, Madam Bovary Flaubert ise roman da Mo Yan’dır, Mo Yan Çince ‘Sakın konuşma!’ demekmiş, o da konuşmuyor işte. Son kitaplarından (küçük bir anlatı) **Değişim (D)**, tembel Mo Yan’ın [*“Benden istenilenlere göre 1979’dan sonra olanları yazmam gerekiyordu.” (D, 11); “Küçüklüğümde beri pısırik, talihsiz ve kendi başına bela açmada çok başarılı bir çocuk oldum hep. Ne zaman öğretmenlerin kışını yalayacak olsam her zaman onlara bir kötülük yapacağımı düşündüler.” (D, 12)*]

Lisede (yanılmıyorsam) sınıf arkadaşı He Zhiwu kompozisyonda sınıfın en güzel kızı Lu Wenli’nin babası olmak istediğini yazınca kız sınıfta ağlamaya başlar. Zhang öğretmen He Zhiwu’yu sınıftan atar. Oysa Lu Wenli’nin babası olmak demek kamyonu, tekerlekli motorlu bir araca, yani hıza sahip olmak demektir. Kamyon (GAZ 51) sürücüsüydü çünkü Lu Wenli’nin babası. Bu arada Ping Pong maçında Lu Wenli’nin attığı top Zhang öğretmenin ağzına kaçmıştır bile. Aradan yıllar geçmiş, eski sandıklar açılmış kapanmış, yaşam insanları oradan oraya savurmuş, ünlü yazar Mo Yan’la buluşan He Zhiwu, ondan devlet katında ricacı olmuş (bir sınav için destek), yardımcı olan yazara çocukluk arkadaşı zarfı uzatmış iş bitince: Rüşvet.



Karşı’ya Karşı’ya Karşı (!?)

Kızıl Dari Tarlaları’nın bitişi şöyle: “Seni zavallı, çelimsiz, kıskanç, önyargılı, ruhu zehirli dari içkisiyle büyülenmiş çocuk seni, Mo Nehri’ne gidip üç gün üç gece sularında yıkan; unutma bunu, ne bir gün fazla, ne de bir gün eksik, ruhunu ve vücudunu güzelce temizledikten sonra kendi gerçek dünyana dönebilirsin. Beyaz At Dağı’nın Yang ile Mo Nehri’nin Yin’inini yanı sıra hâlâ bir sap safkan kızıl dari var, onu bulmak için gerekirse her şeyini feda etmelisin. Onu bulduktan sonra ellerinde kaldırabildiğin kadar yukarı kaldır, her yerini dikenli otlarla böğürtlen çalıların sardığı ve kaplanlarla kurtların kol gezdiği yırtıcı hayvanların dünyasına böylece yenide girebilirsin, o seni koruyacak olan tılsımdır, aynı zamanda ailemizin şanlı totemi ve Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın geleneksel ruhunu temsil eden bir simgedir de!” (KDT, 522)

Dağınık, Mo Yan tutaraklı yazımı bitiriyorum düşüncelerimi özetlemeye çalışarak ama birkaç konuya daha kısaca değinmeden olmayacak. (Belki de yazdıklarımı yinelemiş olacağım, bilemiyorum.)

Şiddete (toplumsal şiddetin tüm biçimleri, savaştan kadına çocuğa, ötekine dönük, vb.) karşı çıkmanın bir yolu şiddet arıtma (katharsis) ayini, şoka şok tekniği olabilir ve insan ekinimizin yarattığı bir sağaltım biçimidir bu. Sanat genelde (yani imge dili) toplu sağaltımken onun üst (meta) dili altına yerleşen imge kümelenmeleri, alt diller, şiddetin biçimlerini şiddet ima ve edalı yerinel yapı öğeleriyle karşılamaya, böylelikle şiddeti ve arkasındaki erki alaşağı etmeye yarayabilir. Bir görüştür. Bağımlılara (uyuşturucu, nikotin, vb.) uygulanan ve tiksinti yaratarak sonuç alınacağına inanılan yüksek doz uygulamaları gibi... Öncülerden birini anmadan geçemeyiz. **Boyalı Kuş'u** (1965, *Jerzy Kosinski*) yarım yüzyıl öteden anımsıyoruz. Arınım (katharsis) iyimser bir yorumla ilgili, bunu kabul ediyorum ve Kosinski, Mo Yan ve diğerlerinin böyle savları hiç (?) olmamıştır kuşkusuz. En azından varsayımsal olarak... Ama şiddet bellekte yakıcı bir anın imgesidir. Takınaklaşmaya yatkın ve eğilimlidir. Büyük usta, takınağımızın ayırımındadır ve boşuna yokmuş gibi davranmaz, artık bu noktadadır. Dolayısıyla Mo Yan'ın yapıtı için öyle olmasına karşın bir şiddet, sokak gösterisidir demiyorum. Ya Palahniuk'un **Dövüş Kulübü** (1995, film uyarlaması: Fincher, 1999). Buraya katarken duralıyorum, şimdilik bekle diyorum kendime. Bir yerde (bu yazının başında mıydı?) şiddeti estetize eden uygulamalara (ayrıca kuramlara ve karşıkuramlara) dokunup geçtim sanırım. Mo Yan'ın nesne-imesi şiddet olabilir mi? Hayır deme yanlısıyım. Dayanılmaz şiddet imgesi boğa ya da horoz, köpek vb. dövüştürmek türünden bir izlenim yaratıyor insanda. Değer yargılarından sivil ya da çıplak kalıncaya dek soyunulduğundan yaklaşım da olanaksızlaşıyor. Şiddet doğamıza özgü bir ilkyapıörneği (arketip) mi yoksa? Yazarımız için türsel yaşamlarımızın içkin, doğal bir ögesi mi? Bu sahneleri canlı, etkileyici biçimde anlatıyor ve derinlere gömdüğümüz nefreti, tiksintiyi, öğürtüyü, dürtüyü boşalmaya zorluyor. Hepimiz Nuh'un gemisindeyiz ve barış içinde değiliz Kardeşler (!) beni duyuyor musunuz?

Yine yukarıda dokunduğum Sürü-Birey karşıtlığına, sürü tepkeleriyle birey tepkeleri arasındaki açılmaya ve doğurabileceği sayısız dehşet verici, ürkütücü ve bir o denli bulanık imge yumaklarına girmeyeceğim.

Peki omurgasız mı bu Yapıt? Başıbozuk (ordubozan) epikten söz edebilir miyiz? Görünmez de olsa bir eksen, sürekliliği sağlayan kaburgası yok mu ya da ne olabilir? Çünkü sonuçta bölümler, bölümceler, tümceler, sözcükler ufacak bir esintide uçuşabilir, dağılabilir, kitaplardan geriye boşluklar kalabilir. Gaomi Bucağı (çocukluk yurdu) omurlardan biridir, diğeri ise olsa olsa Kadın olabilir. Yapıt boyunca itilip kakılan (sözün gerçek anlamında), üstlerinden en kahredici, en iğrenç yaratıklar da geçse yine dik geriye kalan anne, kızkardeş, sevgili. Irzına geçilmiş, dövülmüş, aşağılanmış, doğurmuş ve ölmüş kadın... Mo Yan dayanılmaz yerlerde ve zamanlarda betimlediği bu kadından güç alıyor ve yapıtını eksenliyor diyebilirim. Elbette ışık gölge, Ying Yan oyununda çevreleyen hatlar ve yansımalar iki boyutlu karikatürlere benziyor. Ama görünen o ki evrim ve ilerleme bir yanılsama. Ekin (Kültür, uygarlık), olanağını hiçbir anlamda, yerde ve zamanda tüketebilmiş değil. İki boyutun eytişimsel getirisine tanıklık etmiş oluyoruz işte. Son biçimin, görünenin somutluğu (saltık dışavurum), dışsallık, kabuğun, dışın tıngırdaması karayergiden (ironi) başka ne getirirdi?

Pastiş mi dediniz? Evet. Burada doğal. Eksik mi kalacaktı, daha birçok (retorik, vb.) yazı ögesinden biri olarak. Bakın **YÖY** bölüm başlıklarına. İlk bölüm başlığı neleri anımsatmıyor biz okurlara: **Yama'nın Sarayı'nda işkence görüp masumiyetini**

beyan etmesi- Reenkarnasyon hilesiyle beyaz toynaklı bir eşeğe dönüşmesi
(17)

Şimdi son bir derleme (özet) çalışması:

- Mo Yan *Karşı* çıkmayan bir Karşıcıl.
- Bir anlatıcı. Anlatan, anlatmayı seven, daha biz istemeden anlatan biri...
- Eşitlikçi bir yazar (karakter). Öfkesiz (sinirlerini aldırması), kışkırtmayan bir yıkıcı. *Eee, sonra*, dedirten hemen arkasından.
- Ardçağcı (Postmodernist). Hatta bir fazlası... Yıkıdığı dizgenin karşısına dizge dikmiyor. Dışarıdan yeni bir dizge önermiyor. Yıkımın, kasırganın, yani dizgenin içerisine bırakıyor kendisini de. *Herkes ölecekse ben de ölürüm*.
- Sınıfın, tüm sıkıyapıların (yazınbilim, gelenek, kurallar, vb.) haşarı çocuğu, boşvericisi, ama en zekisi kuşku yok.
- Yazmanın bildik tüm kurallarını kibrit çöpü gibi bir bir tutuşturup ardından ikiye bölen, sonra fırlatıp atan hıncırın ta kendi.
- Şeytanın safı olmaz ya şeytanın safı, safı şeytan.
- Halk anlatıcısı, şairi... Tüm sınıfların, tüm insanların eşsiz taklitçisi. Bir zamanlar, Gaomi Bucağı'nda...
- Epiğin de tatlı tatlı içine etmiş biri. Ters, sapkın epikçi... İçinden yücelik çıkmayan epik mi olur?
- *Karma*. Çemberler. İçinde tüy, kıl, boynuz, Sterne, Kosinski, Cervantes, boya, kemik, koku, Chagall, Montaigne olan cadı bulamacı. Sözcükler kazandan mı, kazana mı?
- Oyunu, güreşi kendi alanına çeken, yerileştiren (otoktonizasyon?), böylece oyunu oyun olmaktan çıkaran ardçağcıdan ayrı olarak yine de oyunda kalıp oyunu sürdüren, anlatılmaya ve anlatmaya (yani oynamaya) değer hep bir şey olduğunu düşünen (inatçı biri).
- Kendisini de anlatısının içinde eşitler arasında bir eşit olarak konumlayan, yürüten, kendisiyle dalga geçen, dolayısıyla gözümüzden kaçmıyor, böyle böyle güvenceleyen... (İroni başka nedir?) Mo Yan anlattıklarından biri, ta kendisi: *Şu bacaksız...*
- Acılar dizgesini (cehennemi) yadsımakla kalmayıp, dışına çıkmayı da kabul etmeyen, içerideliğini bilip kendini tek tek, atlamadan olaylara, olguya bırakan bir tür pozitivist (olgucu), pragmatist (yararcı), sensualist (duyumcu), hedonist (hazcı).
- Uzanmış saydam kut-parmak ve altında olmaya gelen (daha binbir şey).

*

Öyleyse:

Bunca *Karşı*'dan devrimci bir tutum değil, insanları mutlu, yanıltıcı da olsa neşeli kılmaya adanmış biri çıkar, öyle bir insan ki içinden, Shakespeare'inden Balzac'ına geçmedik insanlık durumu, komedyası kalmamıştır. Belki bu tutumun içinde gizli bir devrimci olanak (imkân) yatıyor. Bulmak için, en iyisi okumalı Mo Yan'ı.

(2016)

KİM YOUNG-HA (1968, Güney Kore)



Young-Ha, Kim; Kendimi Yıkma Hakkım Var (나는 나를 파괴할 권리가 있다 , 2003, Roman), Çev. Nana Lee, Agora yayınları, Birinci basım, Ekim 2007, İstanbul, 100s.

Kore çağdaş yazınının önemli yazarlarından biri olduğu yazıyor girişte. Türkçeye çeviren de bir Koreli. Yadırgatmasına rağmen yine de kötü değil, sürüklüyor çeviri. Romana gelince, biraz düşlemsel, hatta ardçağcı (*postmodern*) bir anlatı olarak değerlendirmek doğru olabilir. Batı biçimli bir roman başta... Batının tekniği, imgelemi baskın öge. Bu durumda özgünlük epeyce uçup gidiyor kuşkusuz. Bir tür seçimli ölme (*ötönazi*) anlatısı bu. Ölmeye hakkı olanlara kurumsal, izinli (profesyonel) yardımcılık işi yapan birinin tanık olduğu ölümcül yalnızlık öyküleridir okura sunulan. Cinselliği de (aşkı demiyorum artık) biraz değersizleştiren noktalarda, her şeyin anlam yitirdiği bir yerde, sanki boşluk (ölüm) günümüz yıkıcı kentlerinin yalnızları için karşı durulmaz bir çağrı.

Zaten seçilen adlar (Judith, Evian, Mimi) evrenselliğe batı üzerinden ulaşılabilirdiğinin de göstergeleri. Ayrıca Batı resim geleneğinden seçilen iki resimdir öge (*motif*): ilki, **Marat'nın Ölümü**'dür (*David, 1793*), diğeri **Sardanapalus'un Ölümü** (*Delacroix, 1827*). Birinci resimde romana temel olan şey, Marat'ın ölüm anında hem acılar içinde hem rahat oluşu, Delacroix'nın resminde ise resmin yanılmıyorsa sol üst köşesinde dehşete tanıklık eden yüz.

Ölmeyi öğrenmek, ölmeye yardımcı olmak, eski, bilinen, iyi de örnekleri verilmiş bir anlatı geleneği sayılmalı. Antik mitolojilere, öte dünya taşıyıcılarına değin uzanır ucu.

Young-Ha'nın beni ürpertiğini söyleyemem.

(2007)

MİEKO KAWAKAMİ (1976, Japonya)



Kawakami, Mieko; Memeler ve Yumurtalar (Natsu Monogatari -夏物, 2019, Roman), Çev. Ali Volkan Erdemir, Doğan Kitap Yayınları, Birinci basım, Ocak 2023, İstanbul, 430 s.

1976 Osaka (Japonya) doğumlu ve güzelliğiyle de dikkati çeken Mieko Kawakami, son birkaç yılda Haruki Murakami'nin ardından dünya çapında parlatılan yeni yazarlardan biri gibi görünüyor belirtilere bakılırsa. Genel olarak Japon yazını bir ilgi odağına dönüştü sanki. Türkiye'de bile 19.yüzyıl başından bu yana ne kadar Japon yazarı varsa, neredeyse önemli önemsiz tüm kitaplarıyla harıl harıl Türkçeye çevriliyor. Kötü mü? Hiç değil. Pazar, piyasa araştırmalarına, beklentilerine mi çıkıyor işin ucu? Çıksın. İş biraz da okurluğumuza düşmüyor mu? Kendimizi bir okur yapmak görevimiz yok mu ayrıca? Okumak eline bir kitabı alıp baştan sona tarayıp bitirmek mi? Hayır, yazarlık gibi okurluğun da yapıldığını öğrendim ve böyle düşünenlerden biriyim. Bu konuyla ilgili, yazma ve okuma edimini 'nesneleştirme'yi öne çıkaran değişik amaçlı yaklaşımları, yapısalcılık kökenli çözümlemeleri her zaman önemsedim.

Genç yazar adayı kadın Natsuko, ablası Makiko ve ablasının kızı Midoriko üçgeni içerisinde dolanan anlatı bu üçgen kurgu konusunda da öyle dayatan türden değil. Oldukça gevşek olması amaçlanmış kurgu (!) neredeyse kurguya karşı kökten (radikal) bir başkaldırı belirteci gibi işlev görmüş. Murakami'de olduğu gibi bir dünya yazarı olmanın ilk koşulu ardçağcı bir kurgu(suzluk) seçimi. Kawakami bunu iyi kavramış, yani kavrayışı çok güçlü biri (olmalı).⁶ Okuduğum sayısız kitap (roman türünde) içinde ardçağcı yaklaşımın en belirtgen (*tipik*) örneği olarak

⁶ Mieko Kawakami'nin **Memeler ve Yumurtalar** romanını, TIME 2020'nin en iyi on, NEW YORK TIMES ise en iyi yüz kitabından biri seçmiş... Japonya'nın birçok saygın yazın ödülünü de kazanmış yazar: Akutagawa, Tanizaki, Murasaki Shikibu gibi...

gösterebileceğim **Memeler ve Yumurtalar**, kuşkusuz yine kişilerini (*karakter*) birkaç olay-izlek çevresinde döndürüyor döndürmesine ama gelişmiş bir sanayi ülkesinin (Japonya) çağcıl yaşam ekini ve biçimlerine özgü sorunları dile getirmesinin (eşi olmaksızın gebe kalmak için sperm bağıışı arayışları, erkek-kadın ilişkileri, vb.) ötesinde bir bağıntıları silme, görünmez kılma; neden sonuç ilişkilerini bir açıklama yolu olarak tümüyle ortadan kaldırma; ana kişilerini rastlantısal seçimler ve amacı hiç de güçlü olmayan kimi eylemler, söyleşimler, buluşmalar ve sorunlar içerisine sokarak geleneksel Japon yaşam biçimlerinin (özellikle kadına dönük) yazgıcıl, yumuşak (!) çizgilerini dolaylı olarak üstlenme; çatışma ve gerilimleri tırmandırmak yerine kendi içinde sözü geçen gerilimleri çözen kurgu öbeklerine dönüştürme ve dalgalanan ama bir yere taşımayan bir ağıın bileşeni olmanın değeri artık ne olabilirse o denli bir buradalık-şimdilik vurgusu; doğrusu Hollywood ve büyük gerilim eksenli piyasaların yerini giderek yine dünya ölçeğinde onun karşıtı, öteki uçtan benzeri kahramansızlaştırma, önemsizleşme, 'düşümlerden bir düşüm olma'ya bırakması; vb.nin tetiklediği bir yaşam ve yazı anlayışı (poetika) acaba savunulduğu üzere insan insana yakın dokunuyu (*temas*), gündelik duygusal paylaşımları ve buralardan yükseltilecek bir eşitlik, eşdeğerlilik sonucunu yaratabilir mi, bundan çok kuşkuluyum. Bu yaşamaktan, yaşadığı için başkalarından ve tüm dünyadan özür dileme tutumu falan da değil. Böylesi anlatılara saygı duymamak için bir neden yok. Dizgenin ezdiği ve tensel-tinsel anlamda yoksullaştırdığı insanların sıradan öyküleri gösterilebilir, gösterilmeli de. Ama romanda olduğu gibi arkalık olarak kullanılmamalı. Bu insanların ne yapıp ettikleri değil sorun, bu sorunu aktaran sanatçının (yazar) kurduğu bağlam ve okurla buluşma akakları (kanal, vadi) ve bu yönde tasarısındadır sorun. Neden yazdı? Yazdığı nereye, kime, niye *böyle* ulaştı? Okuyan ne yaptı? Türlü türlü de okur var. Büyüten, küçülten, görmezden gelen dalga geçen, vb.

Sözü çok da uzatmadan sonuçta diyebilirim ki duygulu sayfalar barındırmasına karşın bana göre iyi bir roman değil bu. Gevşek doku bazen bir yapı çözüm olarak kurgu bileşeni işlevi görebilir, böyle örnekler de çok görüyoruz. Buna karşılık öyle romanlar da var ki yazılmak için güçlü, haklı nedenleri yok ve bir atım barutları kendilerini roman yapmaya yetmiyor. Benim bulunduğum yerden böyle. Kişileri romanının içinde yitip giden **Memeler ve Yumurtalar** belki de sınırlandırılmış olmanın, bağlamsallığın başkaldıranı, dolayısıyla birçok sanat yapıtının asıl hesaplaşması olan sınır hesaplaşmasını özünde taşı(ya)mıyor. Roman bir yerden bir yere gidemiyor. Sınırı (dolayısıyla değişmeyi) kavramsal düzeyde tartışmayan ürün sanat yapıtı olamaz bence, başka bir şey olsa da.

Belki tüm romana bir kadının yazar olma sancıları ve bu doğrultuda bir gelişim romanı olarak bakılabilir ama yazar böyle bir öykü kavrayışı için de okuruna aman aman destek veriyor değildir. Benzeri örnekler öyle çoğaldı ki okurunu bu konuda desteksiz bıraktığı için teşekkür mü etmeliyiz, kestiremedim.

Japoncadan başarılı çevirmen Ali Volkan Erdemir bir de kişilerin söyleşimlerinde 'hı hı' ünlemesini arada bir başka Türkçe çözümlerle karşılasaydı daha iyi bir çeviri okumuş olurduk.

Kitabın son iki bölümcesini aşağıya biraz da tezimin kanıtı olarak alıntılıyorum (yanılma payımı saklı tutarak):

"Gözlerimden yaşlar akıyordu ama neden ağladığımı anlamadım. Bildiğim tüm duyguları toplanam da yetmiyordu, adlandıramadığım bir şey yüreğimin derinliklerinden çıkıp geliyor ve beni daha çok ağlatıyordu. Bebeğin yüzüne baktım. Çenemi çektim, bebeğin tümünü gördüm.

"Onu ilk kez gördüm. Ne hatıralarımda ne hayallerimde olan, tanıdığım hiç kimseye benzemiyordu. Tüm bedeniyle sarsılarak, yüksek sesle ağlıyordu. Kimsenin

*duyamayacağı bir sesle ‘Sen neredeydin, artık geldin mi?’ ye ona seslenirken,
göğsümün üzerinde ağlamaya deden bebeğe bakıyordum.” (430)*

(2024)