metis eleştiri

Kojin Karatani

Derinliğin Keşfi

Modern Japon Edebiyatının Kökenleri



Kojin Karatani

Derinliğin Keşfi

Modern Japon Edebiyatının Kökenleri

Düşünür, edebiyat eleştirmeni ve felsefeci. 1941'de Japonya, Amagasaki'de doğdu. Tokyo Üniversitesi'nde iktisat alanında lisans eğitimi aldıktan sonra, İngiliz edebiyatı alanında master yaptı. 1968'de ünlü Japon yazar Natsume Soseki hakkında yazdığı bir denemeyle prestijli Gunzo ödülünü aldı ve Tokyo, Hosei Üniversitesi'nde çalışmaya başladı. 1975'te ders vermeye gittiği Yale Üniversitesi'nde Paul de Man ve Fredric Jameson gibi edebiyat kuramcılarıyla tanıştı. Karatani halen Osaka, Kinki Üniversitesi'nde ve ABD'de Columbia Üniversitesi'nde ders vermektedir.

Karatani, düşünür kimliğinin yanı sıra Japonya'da siyasi eylemci kimliğiyle de öne çıkan bir isim. Japonya'nın içinde bulunduğu siyasal duruma anarşizan-Marksist denebilecek bir perspektiften müdahale edebilmek amacıyla Akira Asada'yla birlikte çıkardığı *Eleştirel Uzam* adlı dergi 90'lı yıllarda Japonya'nın en etkili entelektüel mecrası oldu. Karatani ayrıca 2000 yılında Kapitalizm, Devlet ve Ulus karşıtı bireylerin bir araya gelerek çeşitli alanlarda siyasi eylem ve proje geliştirdikleri bir hareket başlattı: Yeni Birlikçi Hareket (NAM: New Associationist Movement). Hareketin manifestosunu bizzat kaleme alan Karatani burada etik kaygılarla beslenen yeni bir Sol hareket aradıklarını şu sözlerle belirtiyor: "Etiksiz ekonomi politikası körtür, ekonomik kaygı gözetmeyen bir etik müdahale ise boş." Bu manifestoda popüler bir dille ifade edilen arayış, Türkçede 2008'de yayımladığımız *Transkritik: Kant ve Marx Üzerine* adlı kitabında derinlemesine geliştirilmiştir.

Yazarın Türkçede okuyabileceğiniz bir diğer kitabı da *Metafor Olarak Mimari*'dir (Metis, 2006). Henüz Türkçeye çevrilmemiş eserleri ise şu başlıkları taşıyor: Marx: Marx'ın Olanaklarının Merkezi (1978), Postmodernizm ve Eleştiri (1985), Felsefi Araştırma (2 cilt, 1986 ve 1989), Dil ve Trajedi (1989), Mizah Olarak Materyalizm (1993), Etik 21 (2000), Bir Dünya Cumhuriyetine Doğru (2007), Dünya Tarihinin Yapısı (2010), Felsefenin Yapısı (2011).

metis eleştiri

Metis Eleştiri 22

Derinliğin Keşfi
Modern Japon Edebiyatının Kökenleri
Kojin Karatani

Japonca Basımı:
Nihon kindai bungaku no kigen,
zoho kaitei ban
Iwanami Shoten Publishers, Tokyo, 2004

© Kojin Karatani, 2004
© Metis Yayınları, 2007
Türkçe Çeviri © Devrim Çetin Güven, İnan Öner

Türkçe basımı, Iwanami Shoten yayınevi
aracılığıyla hak sahibi ile yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

İlk Basım: Kasım 2011

Yayıma Hazırlayanlar:
Hüseyin Can Erkin, Tuncay Birkan

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Katsushika Hokusai
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-803-3

Kojin Karatani

Derinliğin Keşfi

Modern Japon Edebiyatının Kökenleri

Japoncadan Çevirenler:
Devrim Çetin Güven
İnan Öner



metis eleştiri

İçindekiler

Türkçe Baskıya Önsöz • 7

Gözden Geçirilmiş Cepkitabı Baskısına Önsöz • 11

Yazardan Okurlara – Paul de Man'ın Anısına Saygıyla • 15

Gözden Geçirilmiş Baskıya Önsöz • 19

DERİNLİĞİN KEŞFİ

1 Manzaranın Keşfi • 23

2 İçselliğin Keşfi • 49

3 Sistem Olarak İtiraf • 93

4 Anlam Olarak Hastalık • 119

5 Çocuğun Keşfi • 135

6 Kurgulama Gücü Üzerine İki Tartışma • 159

7 Edebi Türlerin Çöküşü • 195

EKLER

İlk Baskıya Sonsöz • 209

İngilizce Baskıya Sonsöz • 211

Almanca Baskıya Önsöz • 219

Korece Baskıya Önsöz • 225

Çince Baskıya Önsöz • 231

Türkçe Baskıya Önsöz

Derinliğin Keşfi Türkçeye çevrilen üçüncü kitabım. Daha önce yayımlanan *Metafor Olarak Mimari* ve *Transkritik* Japonca asıllarından değil, İngilizce çevirilerinden Türkçeye çevrilmişlerdi. Bu durum beni pek de rahatsız etmedi. Çünkü bunlar Japonya bağlamı bilinmeden de okunabilecek kitaplardı. Üstelik benim, bu kitapların Türkiye bağlamında nasıl bir anlama bürüneceklerini düşünmem de gerekmiyordu. Fakat *Derinliğin Keşfi*, İngilizce çevirisi yayımlanmış olmasına karşın, doğrudan Japonca aslından çevrildi. Bunun bir nedeni de kitabın gözden geçirilmiş baskısına İngilizce baskıda bulunmayan birçok ekleme yapmış olmam. Bu kitap, yabancı dillere çeviri baskıları için yazdığım önsözlerle birlikte kapsamlı düzeltme ve eklemeleri içeren "gözden geçirilmiş baskı"yı temel alıyor.

Derinliğin Keşfi 1970'li yılların ikinci yarısında edebiyat dergilerinde tamamen Japon okurlara yönelik yazdığım denemelerden oluşuyor. Yayımlandığı dönemde bu kitabın Japonya bağlamında eleştirel bir anlam taşıdığına inanıyordum. Fakat bundan daha fazlasını da beklemiyordum doğrusu. Kitabımın yabancılar tarafından okunacağı aklımın ucundan bile geçmemişti. Yabancı dillere yapılan her çeviri için bir önsöz yazdım ve her önsöz yazışım benim için tuhaf bir deneyim oldu. Yayımlanacağı ülkenin bağlamını göz önünde bulundurarak kitabı her yeniden okuyuşumda, o âna kadar üzerine düşünmediğim birçok yeni şeyi keşfettim. Bu kez, Türkçe çevirisine önsöz yazmak vesilesiyle kitabımı yeniden okuduğumda da aynı tuhaf deneyimi yaşadım.

Sözgelimi, şunları anımsadım. 1975-77 yılları arasında Yale Üniversitesi'nde konuk profesör olarak Modern Japon Edebiyatı dersleri vermiştim. Bu kitapta ele aldığım konuların çoğunu o zamanlar düşünmüştüm. O dönemde Yale'de kimya profesörü olan Oktay Sinanoğlu'yla tanışmıştım. Oktay Sinanoğlu, Türkiye Cumhuriyeti'nin

kuruluşuyla birlikte Latin alfabesine geçilmesinin, gelenekten kültürel bir kopuşa neden olduğundan yakınıyordu. Buna karşılık Japon Meiji Restorasyonu'nun (1868) gelenekten kopuştan ileri gelen bir süreksizliğe neden olmamasının Türkiye'nin durumuyla bir tezat teşkil ettiğini öne sürüyordu. O âna kadar böylesi bir örneği hiç düşünmemiştim. Benim üzerine kafa yorduğum konu daha ziyade, geleneksel sistemin varlığını sürdürdüğü durumda ortaya çıkan zorluklardı. Öyle ya da böyle Japonya'da "imparator sistemi" (*tennosey*) 1500 yılı aşkın bir süredir devam ediyor. Bu kitabı yazma sürecinde, aslında, Modern Türkiye deneyimini göz önünde bulundurmuş olduğumu sonradan anımsadım. Meiji Japonyası'nda da Çin ideogramlarından oluşan *kanji* alfabesinin kaldırılması ve Latin harflerinin kabulü konusu tartışılmıştı.

Ayrıca, Türkiye üzerine düşününce anımsadığım bir şey daha var. 1990'lı yıllarda bu kitabın İngilizce çevirisinin yayımlanmasından bu yana, aldığım yorumlardan en ilginç olanları Yunanlı ve Bulgar öğrencilerimden gelenler olmuştur. Benim 1890'ların Japonyası'nda gözlemlediğim "söz-yazı birliği" ya da "manzaranın keşfi" fenomenlerinin, kendi ülkelerinde de hemen hemen aynı dönemde ortaya çıktığını söylemişlerdi bana. (Bu arada, kitabın Bulgarca çevirisinin yayın hazırlıklarının da sürdüğünü belirtmeliyim.) Bu yorumlar beni şaşırtmıştıysa da, bu konu üzerine öyle uzun uzadıya düşünmemiştim. Modern "ulus-devlet"in (*nation-state*) oluşum sürecinde farklı coğrafyalarda benzer deneyimlerin yaşanmış olduğunu düşündüm sadece. Fakat şimdi bu konu üzerine tekrar düşündüğümde fark ediyorum ki, hem Yunanlıların hem de Bulgarların deneyimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanma sürecinde ortaya çıkmıştı. Modern Türkiye'deki gelenekten kopuş deneyiminin de bu parçalanma sürecinden kaynaklanmış olduğunu eklemeye gerek yok sanırım.

Modern ulus-devletler, boş bir kâğıt olarak oluşmadılar. Bunların her biri, dünya imparatorluğu denen "topraklar" üzerinde şekillenmiş ve bu süreçte edebiyatın rolü de çok büyük olmuştur. "Edebiyat", *kanji*, Latin ve Arap alfabeleri gibi, dünya imparatorluklarının *alfabe dilleri* karşısında yeni alfabe dillerini (söz-yazı birliğini) şekillendirmiştir. Fakat ulus-devletler kuruluşlarını tamamlar tamamlamaz "modern edebiyat"ın rolü de sona erer. Biz şimdi buna tanık oluyoruz. Bu sona erme durumu, ulus-devletin ötesine geçilip

Avrupa *toplumu* gibi, "dünya imparatorluğu"nun yeni versiyonlarının şekillendiği bir sürece denk geliyor. Fakat bunun böyle olması *edebiyat*'ın sona ereceği anlamına gelmez. Ya da, eleştirel düşünce ve yaratıcılığın sona ereceği anlamına gelmez. Bundan sonraki süreçte bunlar daha da gereksinim duyulan şeyler haline gelecektir.

Japonya'ya Uzakdoğu denir. Asya'nın uzak doğusu anlamında... Diğer yandan ben İstanbul'a gittiğimde, Türkiye'nin de Asya'nın "uzak batı"sı olduğunu hissettim. Uzakdoğu ve "Uzakbatı" insanları arasında benzerlikler var. Her ikisi de, bir yandan Asyalı olduklarını diğer yandansa Asyalı olmadıklarını hissediyorlar. Her ikisi de bu bölünmüşlük halinden dolayı acı çekiyorlar. Acı çekmelerinin nedeni, bu bölünmüşlük halini ortadan kaldırmaya çalışmaları. Fakat ben bu bölünmüşlük halinin ortadan kaldırılmasına gerek olmadığını düşünüyorum. Ancak aynı anda iki kimliğe birden sahip olmak yoluyla, evrensel olabiliriz.

Kojin Karatani
Haziran 2010, Tokyo

Gözden Geçirilmiş Cepkitabı Baskısına Önsöz

Ben genelde kendi kitaplarımı yeniden okumam ve üzerlerine de düşünmem. Buna karşın, sadece *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*'ni hem birçok kez yeniden okudum, hem de bu kitap üzerine bol bol düşündüm. Bu da benim kendi tercihimden ziyade, kitabın birçok yabancı dile çevrilmiş olmasından ve her çevirmenin benden birer önsöz talebinde bulunmasından kaynaklandı. Tabii ben de her seferinde yayımlanacağı ülkeyi göz önünde bulundurarak kitabımı yeniden okudukça, kitap da, deyim yerindeyse "kendisini yeniden üreten bir metin" olarak pekişti. Doğrusu bunu hiç beklemiyordum.

"Gözden Geçirilmiş Baskı"ya yazdığım "Önsöz"de yukarıda sözünü ettiğim meseleyi bir yere kadar dile getirdim. Fakat orada özellikle değinmekten kaçındığım bir husus vardı. "Gözden Geçirilmiş Baskı"yı hazırlamaya çalıştığım günlerde "Modern Japon Edebiyatı'nın sonunun geldiğini" acıyla hissediyordum. Genelde, herhangi bir şeyin "kökeninin" görünmeye başlaması, o şeyin sona ereceği zamana denk gelir. 1970'li yılların ikinci yarısında, *Derinliğin Keşfi*'ni yazdığım sırada "Modern Japon Edebiyatı'nın sonunun geldiğini" hissetmiştim. Fakat bu, eski edebiyatın yerine başka bir edebiyatın baş göstereceğine dair bir önseziydi ve gerçekten de 1980'li yıllarda, o zamana kadar modern edebiyatın egemenliği altında dışlanagelmiş olan biçimlerde birçok öykü ve roman yazıldı.

Bu kitabın başında Soseki'nin edebiyat kuramına değinmemin nedeni, bu kuramda modern roman kavramına yönelik radikal bir kuşkunun varlığını saptamış olmamdır. Elbette, bu kuşku, modernitenin reddi ya da modernite-öncesinin övülmesi şeklinde ortaya çıkmıyor. Burada, modern olmalarına karşın gerçekçi roman tarafından dışlanmış olan olasılıkları keşfetme çabası gözlenir. Soseki'nin can-

landırmaya çalıştığı, Sterne ve Swift'in edebiyatta gerçekleştirdiği türden bir "Rönesans" olasılığıdır. Masaoka Şiki'yle birlikte başlattıkları *Şaseibun* hareketinin böylesi bir "Rönesans Edebiyatı"nın Japon versiyonu olduğunu söyleyebiliriz. *Şaseibun*, *haikai*'dan yola çıkıyordu ve sözgelimi *Bendeniz Kedidir* (Vagahay va Neko de Aru) gibi eserlerde ifadesini buluyordu.

Gerçekten 1980'li yıllarda da Japon edebiyatında bir tür edebi canlanma (rönesans) görüldü. Bu anlamda benim modern Japon edebiyatının "kökenini" görebilmem, onun fiilen sona ermeye başlamış olmasından kaynaklanıyordu. Fakat bu konu üzerine çok fazla düşünmedim. Çünkü dikkatimi yeni bir olasılıkta yoğunlaştırmıştım. Fakat beklentilerimin aksine, 1990'lara girildiğinde Sovyetler Birliği'nin yıkılması ve küresel dünya kapitalizminin nüfuzunun güçlenmesiyle birlikte, edebiyat, yeni bir kuvvet kazanmak şöyle dursun hızla zayıflayarak toplumsal etkisini yitirmeye başladı. Kelimenin tam anlamıyla "modern edebiyat'ın sonu" gerçekleşiyordu. Hem de bu sadece Japonya'ya özgü bir fenomen de değildi.

Yazımın başında da belirttiğim gibi, farklı dillere her çevrilişinde bu kitabı yeniden okudum, fakat gözden geçirilmiş baskıyı yazmak için yaptığım yeniden okumada hiç beklemediğim bir şeyi keşfettim. Soseki'nin *Edebiyat Kuramı* adlı eserinin sunuş yazısından aşağıdaki parçayı alıntılamıştım:

> Ben burada esas itibariyle edebiyatın ne olduğu meselesini yorumlamaya karar verdim. ... Eve kapandım. Bütün edebiyat eserlerini bir sandığa kaldırdım. Çünkü edebiyat eserlerini okuyarak edebiyatın ne olduğunu anlamaya çalışmanın kanı kan ile yıkamak gibi bir yöntem olacağına inanıyordum. Psikolojik bakımdan edebiyatın ne gibi bir gereklilik dolayısıyla dünyaya geldiğini, geliştiğini, gerilediğini anlamaya ant içtim. Toplumsal bakımdan edebiyatın ne gibi bir gereklilik dolayısıyla var olduğunu, yükseldiğini, zayıflayıp yok olduğunu kavramaya ant içtim.

Aniden "gerilemek" ve "zayıflayıp yok olmak" sözcükleri gözüme ilişti. Bu parçayı alıntıladığımda Soseki'nin bunlardan söz ettiğinin farkına varmamıştım. Bu kez farkına varmamın nedeni halihazırdaki edebiyatın zayıflayıp yok olmakta oluşunun bilincine varmış olmamdı. Geriye dönüp baktığımda Soseki'nin kendisinin de bunu göz önünde bulundurmuş olabileceğini hissetmiş, durum gerçekten böyleyse bunun nedenini merak etmiştim.

Soseki'nin bu sözleri bana Masaoka Şiki'nin *haiku* ve *tanka*'nın giderek yok olacağına dair tezini anımsatıyor. Şöyle bir düşününce, yeni bir *haiku* hareketinin kurucusu olan Şiki'nin ta kendisinin *haiku*'nun yok olmaya mahkûm olduğunu dile getirmiş olması insana tuhaf geliyor. Şiki bu tezini, *haiku* ve *tanka*'nın kısa şiir biçimleri oldukları için sessel diziliş kombinasyonları açısından sınırlı oldukları iddiasına dayandırmıştı. Bence bu düşünce yanlıştır. Çünkü bu formlardaki olası diziliş kombinasyonlarının sayısı astronomiktir ve insanlık tarihi açısından fiilen sonsuz sayılır. Ancak Şiki'nin demek istediği daha ziyade, Soseki'nin edebiyat için söylediği gibi, *haiku* ve *tanka*'nın "psikolojik" ya da "toplumsal" nedenlerden ötürü sona ereceğidir. Çağdaşlarından ve daha sonraki dönemlerin edebiyatçılarından farklı olarak onlar edebiyatın sonsuzluğuna inanmıyorlardı.

Fakat modern edebiyatın sonsuz olmaması ve sadece kısa bir süre varlığını sürdürmüş olması var olmuş olmasının anlamını ortadan kaldırmıyor elbette. Tam tersine, böyle bir şeyin belli bir dönemde var olmuş olmasından kaynaklanan esrarın insanları cezbedeceği bir zaman da gelecektir. O zaman geldiğinde de bu kitap farklı bir anlam kazanacaktır. Şu anda ben böyle bir önsezi içindeyim.

18 Eylül 2008, Tokyo

Yazardan Okurlara –
Paul de Man'ın Anısına Saygıyla

Benim bu kitabın önemli bir kısmını tasarlamam Yale Üniversitesi'nde 1975'ten 1976 sonuna kadar Japon Edebiyatı dersleri verdiğim döneme denk gelir. Bu kitabı yazmaya beni iten vesileyse, 1975 sonbaharında verdiğim Meiji edebiyatı seminerleriydi. Yabancılara Japon edebiyatı dersleri vermek ilk kez deneyimlediğim bir şeydi, üstelik, Japon edebiyatını hayatımda ilk kez öğretiyordum. Meiji edebiyatını tercih etmemin nedeni, bu fırsattan yararlanarak modern edebiyatı temelinden başlayarak ele almak ve seminerleri verdiğim zamana kadarki kendi eleştirel faaliyetlerimi de gözden geçirmek istememdi. Elbette, sadece edebiyat alanıyla sınırlamadım bu işlemi. Yazmaya tamamen ara verdiğim için bolca zamanım da vardı. Tüm meseleleri, o meselelerin temellerinden yola çıkarak ele almak niyetindeydim. Gözü kara fakat sonuna kadar saydam bir ruh hali içindeydim.

Masao Yamaguçi'nin kitabın arka kapağı için kaleme aldığı tanıtım yazısında şöyle bir pasaj vardır: "Kojin Karatani'nin yöntemi her şeyi en temelinden yola çıkarak kuşkuyla ele almak şeklinde tanımlayabileceğimiz fenomenolojik indirgeme yöntemine dayanıyor. Bunun sonucunda, Karatani'nin bu çalışması, belli bir edebiyatın biçimlenip zamanla bir düşünsel çerçeve haline gelmesi sürecini anlatan bir düşünce tarihi çalışması olmasının yanı sıra, edebi manzaranın göstergebilimi denebilecek bir karaktere de bürünüyor."

Aslında o zamanlar ben "fenomenoloji" hakkında pek de bir şey bilmiyordum. Fakat yabancı bir ülkede bulunmanın, yabancı dilde konuşup yabancı dilde düşünmenin kendisi de az ya da çok insanı "fenomenolojik indirge(n)me"ye zorlayan bir şeydir. Kısacası, yabancı ülkede böyle bir süreçten geçmek insanı, kendi varlığı için temel aldığı koşulları irdelemeye zorluyor. Bu yüzden Masao Yama-

guçi'nin "fenomenoloji"den kastettiğinin Husserl okuyarak elde edilebilecek cinsten bir şey değil, deyim yerindeyse bir *yabancı* olarak var olmak olduğunu düşünüyorum.

O zamana kadar ben pek de kuramsal düşünen bir insan değildim. Fakat insan kendi duyarlılığını irdelemek zorunda kalınca, "kuramsal" olmaktan başka çaresi yoktur. Bu çalışmaya başladığım sırada, Natsume Soseki'nin bir zamanlar Londra'da *Edebiyat Kuramı*'nı yazmaya başladığı yaşta (34 yaşında) olduğumu fark ettiğimde gizli bir heyecan duyduğumu anımsıyorum. Soseki'nin neden o çalışmayı yapmak zorunda kaldığını çok iyi anlayabilmiştim. "Manzaranın Keşfi" başlıklı bölümü yazmaya Soseki'den başlamam tam da bundan ötürüdür.

Soseki, yalıtılmış bir konumdaydı. Ne o zamanki Londra'da ne de Japonya'da onun yapmaya çalıştığı şeyi anlayabilecek kimse vardı. Oysa ben o denli yalıtılmış değildim. Çünkü benimle aynı kampüste, önce Yale Okulu ve daha sonra yapıbozum olarak adlandırılacak olan yeni bir eleştiri akımı, gösterişsiz ve sessiz bir hararetle doğum sancılarını hissettirmeye başlamıştı. Ben onlardan doğrudan etkilendiğimi söyleyemem. Fakat onlarla kurduğum iletişimin beni canlandırdığı ve bana çalışmalarımda cesaret verdiği de bir gerçektir.

Özellikle Paul de Man'la tanışmamın benim için önemi çok büyük olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Belçika'dan Amerika'ya gelmiş ve sadece tek bir kitap yayımlamış olan bu gizemli *yabancıyla* tanışmış olmasaydım ve onun desteğini görmeseydim, bugüne kadarki çalışmalarımı sürdüremezdim. Ancak burada bunu vurgulamamın nedeni, merhum de Man'ın ününü vurgulamak için değil, aksine, son zamanlarda, tam da o *yabancılığından* ötürü itibardan düşürmeye yönelik bir muameleye maruz kalmasıdır. Dolayısıyla, son zamanlarda, yirmi yaşlarındayken Belçika'daki Nazi sempatizanı bir gazeteye yazdığı Yahudi karşıtı makaleleri teşhir edilerek bugüne kadar ürettiği tüm eleştirel çalışmalarının kesin bir biçimde yok sayılmaya yeltenildiği için bu kuramcının önemini vurguluyorum.

Ben, de Man'la konuşmalarımdan böyle bir geçmişe sahip olduğunu bir nebze tahmin ediyordum. Hatta, benim Derrida ve diğer düşünürlerden ziyade, de Man'ın çekimine kapılmamın da bundan kaynaklandığını söyleyebilirim. Sözgelimi, ben onu Soseki'nin *Yürek*

(Kokoro) romanındaki hoca (*sensei*) karakterine benzetiyordum. Kısacası, geçmişte yaşadığı bir deneyimini hiç kimseye anlatmamış, fakat bu deneyimin anlamını sorgulamayı inatla sürdürmüş olabileceğini düşünmüştüm. Paul de Man'ın eleştirel etkinliği, çileci denecek kadar biçimseldi. Onun tutarlılıkla anlatmayı sürdürdüğü şey, bir metindeki sözcüklerin onları yazan kişinin niyetine ihanet ederek başka anlamlar ürettikleriydi. Ancak bu etik sorunu, de Man, mantıksal biçimde neredeyse "ispatlamıştı".

Sadece yapıbozumcular değil, günümüzün felsefeci ve eleştiricilerinin tamamı "dile" odaklanıyor. Elbette, bunda etik bir bakış açısının payının olmadığı söylenemez. Sözgelimi, Derrida'nın metne (*écriture*) yönelik her türlü yorum girişiminin, yorumlama eylemini anlamsal belirlemenin imkânsız olduğu bir sürece doğru yönlendireceğini ifade etmesi, bir bakıma Kutsal Kitap'ın (*écriture*) insanlar tarafından yorumlanabileceği fikrini reddeden düşünceyle örtük bir biçimde bağlantılıdır. Sözün kısası, burada günümüze özgü bir tasavvur ve bağlam kullanılarak Yahudiliğe ilişkin bir sorun tartışılmaktadır ve bu da salt dil felsefesi ya da metin kuramlarından farklıdır.

Ancak de Man'ın eleştirel etkinliği bu yaklaşımdan da farklıydı. Sözcükler çeşitli anlamları ifade ederler. Yazan kişi bu anlamsal yönelimi ne denetleyebilir ne de tahmin edebilir. De Man açısından bu durum, yazan kişinin sözcükleri (metni) azat etmesi ya da okurun bunları haz olarak (Barthes) deneyimlemesi şeklinde tezahür etmez. De Man burada kaçınılması imkânsız olan bir "insanlık durumu" fenomenini keşfetmiştir. Benim de Man'ı Soseki'nin *Yürek* adlı romanındaki hoca karakterine benzetmem de ondaki bu "karamsarlık" tan ileri gelir. Fakat beni cesaretlendiren, biraz da ondaki bu karamsarlıktan kaynaklanan mizah duygusuydu. Böylesi bir yaklaşımla karşılaştırıldığında, "modernite eleştirisi" ve benzeri konuların üzerinde durmaya bile değmez.

1970'li yılların ortalarında büyük bir dönüşüm yaşandığı kuşku götürmez. Modern Japon Edebiyatı'nın kökenleri üzerine düşünürken, o yıllardaki Japon edebiyatının durumunu aklımdan bile geçirmemiştim. Fakat Japonya'ya dönüp düzenli edebiyat eleştirisi yazılarıma başladığımda (bu yazılar *Edebiyata Karşı Tezler*'de toplanmıştır), modern edebiyatın kesin bir dönüşüm geçirmekte olduğunu göz-

ledim. Bu dönüşümün özelliklerinden birinin "içselliğin" yadsınması olduğunu söyleyebilirim. Edebiyat denince akla gelen karanlık ve bulanık içsellik şeklindeki tekyönlü imge bu dönemde silinip atıldı. Diğer yandan, bu değişimin anlam ve içsellik taşımayan "sözcükler" in yazarlar tarafından azat edilmeleri demek olduğunu söyleyebiliriz. Bu, "manzaranın keşfi"yle dışlanagelmiş olan öğelerin itibarlarını geri kazandıkları anlamına geliyor. Kelime oyunları, parodi, alıntı, hatta anlatı ve kısacası modern edebiyatın dışarıda bıraktığı geniş bir alan yeniden edebiyattaki yerlerini almaya başlamışlardı.

Kitabımın neticede bu yeni hattın (postmodernizm) içinde yer aldığını, şimdi dönüp baktığımda daha iyi anlıyorum. Elbette, *Derinliğin Keşfi* bu hattaki gelişmeleri hızlandıran bir işlev de gördü. Bu anlamda kitabın artık işlevini tamamladığını söylememiz gerekir. Fakat benim ilgi duyduğum konu bu değildi; kısacası, modernite eleştirisi ve modern edebiyat eleştirisi değildi. Benim ilgilendiğim şey, sözcükler sayesinde var olan insanın, insanlık durumunu araştırması meselesidir. Hiç kimse bundan kaçınamaz. Bizler, bu meseleyi acıyla hissedeceğiz. *Derinliğin Keşfi*'ni Paul de Man'a adadığımı bir kez daha belirtmek istiyorum.

25 Mart 1988

Gözden Geçirilmiş Baskıya Önsöz

Bu kitapta kaleme aldığım konular üzerine düşünmem Yale Üniversitesi'nde Meiji Dönemi Edebiyatı üzerine ders verdiğim 1975-77 yıllarına rastlar. Sanırım öyle bir "yer"de olmasaydım, bu konular üzerine düşünemezdim. Fakat bu kitabı yazarken, kitabın Amerika'da yayımlanacağı aklımın ucundan bile geçmiyordu. İngilizce yayımlamayı düşündüğüm eserler daha sonraları kaleme aldığım *Metafor Olarak Mimari* ve *Transkritik* adlı çalışmalarımdı. Bu kitaptaki edebiyat eleştirisi metinlerini Japonya'nın edebiyat dergileri ortamında yazmıştım. Bunlar akademik olmaktansa, güncel eleştiri çalışmalarıydı ve beni asıl gururlandıran da buydu.

Ancak 1983 yılında bu kitabın İngilizcede yayımlanmasına yönelik bir başvuru ulaştı bana. Bu başvuru karşısında bocaladığımı anımsıyorum. Kitabın o haliyle yabancı okur tarafından anlaşılamayacağını düşünmüştüm. Çeviriye izin verdim vermesine ama aynı zamanda gözden geçirerek bazı eklemeler yapma koşulunu getirdim. Buna karşılık uzunca bir süre herhangi bir yanıt alamadım. 1980'lerin sonunda beklenmedik bir şekilde İngilizce çeviri metninin taslağı elime ulaştı ve bu beni hayli telaşlandırdı. Aslında gerekli değişiklikler için birkaç makale daha yazmıştım. Kitabın gözden geçirilmemiş haliyle yayımlanmasına razı oldum ve sadece "Edebi Türlerin Çöküşü" başlıklı bir bölümü eklemekle yetindim. Dahası, kitabın bu haliyle yayımlanmasının yerinde olduğuna hem kendimi hem de başkalarını ikna etmeye çalıştım.

Fakat aslında bu durumdan hiç de memnun değildim, bir gün gözden geçirilmiş (yeniden düzenlenmiş) baskıyı hazırlamak istiyordum. Öte yandan böyle bir fırsata sonsuza kadar sahip olamayacağımı düşünüyordum. Doğrusu böylesine kapsamlı bir çalışma için zamanım da yoktu. Tam da bu sırada "gözden geçirilmiş eserler" serisinin yayımlanması gündeme geldi ve nihayet dileğimi gerçekleş-

tirebildim. Ayrıca, kitabın Almanca, Korece ve Çince çevirileri için ayrı ayrı sunuş yazıları yazmıştım, bunların tümünü bu kitaba aldım. Bu sunuş yazılarının da düşünme sürecimin birer parçası olduklarını düşünüyorum.

20 Temmuz 2004

DERİNLİĞİN KEŞFİ

MODERN JAPON EDEBİYATININ
KÖKENLERİ

1

Manzaranın Keşfi

I

Natsume Soseki* seminer notlarını *Edebiyat Kuramı* (Bungakuron, 1907) adıyla yayımladığında, 1903 yılında Londra'dan dönüşünün üzerinden sadece dört yıl geçmişti. O tarihte zaten bir romancı olarak ilgi görmekteydi ve yazarlık faaliyetini yoğun bir biçimde sürdürüyordu. Soseki başlangıçta "edebiyat kuramı"nı on yılda tamamlamayı planlamıştı, ama çoktan bu plandan vazgeçmiş bulunuyordu. Sözün kısası, *Edebiyat Kuramı* yazarın tasarladığı muazzam planın sadece küçük bir parçasıydı diyebiliriz. Soseki'nin önsözüne bakıldığında, zaten uzun süredir yazarlık faaliyeti içinde olan biri olarak, kuramı, "boş ve anlamsız sözcükler"den ibaret bulan bir yabancılık ve uzaklık hissi ile bunu tamamen bir kenara bırakamama duygusunun birbirine girdiği görülür. Bu hislerin ikisi de sahiciydi kuşkusuz, üstelik Soseki'nin yazarlık faaliyeti de bunların üzerine kurulmuştu.

Soseki'nin önsözü, *Edebiyat Kuramı*'nın dönemin okuruna zamansız ve acayip bir şey olarak görünmek zorunda olduğunun bilincindedir. Zaten, Soseki açısından kişisel bir zorunluluk bulunsa bile, Japonya'da (ve Batı'da da) böyle bir kitabın yazılması zorunluluğu söz konusu değildi. Zamansız açan bir çiçekti bu kitap; dolayısıyla, tohum da bırakmadı. "Edebiyat kuramı" tasarısının Japonya'da olsun, Batı'da olsun bu denli münferit ve zamansız olması onu bir tür yolunu kaybetmişlik hissine itmiş olmalı.[1] Önsözünde, tıpkı *Kokoro* (Yürek, 1914) adlı romanındaki hocanın vasiyet metninde olduğu

---

* Japon romancı (1867-1916). *–ç.n.*

1. Soseki'nin *Edebiyat Kuramı*'nın o dönemde dünya genelinde kendine özgü, dolayısıyla benzeri olmayan bir deneme olduğunu belirtmiştim. Ancak aslın-

gibi, neden böyle acayip bir kitabın yazılmak zorunda olduğunu açıklıyor. Ana metnin tersine önsözün son derece kişisel bir üslupta yazılmış olması bundandır. Soseki, tutkusunun ne olduğunu ve neden kaynaklandığını açıklamak zorunda hissediyordu kendisini.

Ben burada esas itibariyle edebiyatın ne olduğu meselesini yorumlamaya karar verdim. Aynı zamanda, bu meseleyi araştırmamın birinci evresi olarak bir sene ayırmak niyetindeydim.

Eve kapandım. Bütün edebiyat eserlerini bir sandığa kaldırdım. Çünkü edebiyat eserlerini okuyarak edebiyatın ne olduğunu anlamaya çalışmanın kanı kan ile yıkamak gibi bir yöntem olacağına inanıyordum. Psikolojik bakımdan edebiyatın ne gibi bir gereklilik dolayısıyla dünyaya geldiğini, geliştiğini, sonlandığını anlamaya ant içtim. Toplumsal bakımdan edebiyatın ne gibi bir gereklilik dolayısıyla var olduğunu, yükseldiğini, zayıfladığını kavramaya ant içtim.

---

da, boyutları bakımından farklı olsalar da, yakın arkadaşı Masaoka Şiki'nin eleştiri yazılarında aynı yönelim vardır. Şiki'nin *Haikai Üzerine* (1896) yapıtında öne sürdüğü temel ilkeler şöyledir:

> *Haiku* edebiyatın bir parçasıdır. Edebiyat güzel sanatların bir parçasıdır. Bu yüzden güzelliğin standartları edebiyatın standartlarıdır. Edebiyatın standartları *haiku*'nun standartlarıdır. Sözün kısası, resim de heykel de müzik de tiyatro da şiir ve roman da aynı ölçütlerle değerlendirilip eleştirilmelidirler. (*Haikai Üzerine*, 1)

Elbette, "güzelliğin standartları her bir bireyin duygularında mevcut" olduğu için, "doğal bir biçimde var olan bir güzellik standardı" yoktur, olsa da, bunun bilinmesi imkânsızdır. Ancak Şiki "genel güzelliğin standartları" vardır, diyor. Burada iki şey söylüyor Şiki: Birincisi, *haiku*'nun, sanatın (güzelliğin) bir parçası olduğu, dolayısıyla da Doğu'da da olsa Batı'da olsa, sanat söz konusu olduğu sürece, her yerde aynı ilkelerin geçerli olduğu, ikincisi ise, bu ilkelerin her bir bireyin duygularına dayansalar da entelektüel olarak çözümlenebilir oldukları, dolayısıyla *eleştirinin* mümkün olduğudur.

Sözgelimi, genelde insanlar, özellikle *haiku* gibi bir şeyi, ya özel bir şeymiş gibi gözardı ederler, ya da sadece kapalı devre bir dahili alanda tartışırlar. Elbette aynı durum daha sonraları Şiki'nin şiddetle eleştirdiği "*vaka*" için de geçerlidir. Bu insanlar, bu tür şiirlerde kuramsal çözümlemenin mümkün olamayacağı ince ve gizemci bir şeylerin olduğunu söyleyerek kendilerini savunacaklardır. Fakat sadece *haiku* ve *vaka* değil, daha geniş bir açıdan yaklaşmak gerekirse, Japon Edebiyatı'nı, Batı Edebiyatı'ndan nitelik bakımından farklı, yani çözümlemenin mümkün olmadığı ya da çözümlenmeyi reddeden bir şeymiş gibi ifade etmek de aynı şeydir. Şiki'nin vurguladığı, işe böylesi bir farklılığın bir kenara atılmasından başlamak gerektiğidir. "*Haiku*'nun standartlarını bildiğini ama romanın standartlarını bilmediğini söyleyen, *haiku*'nun standartlarını da bilmiyor demektir. Standartların edebiyatın tamamı için aynı olduğuna kuşku yoktur" (*a.g.y.*).

Soseki, "edebiyatın ne olduğu meselesini" ele almak istiyordu. Aslında, onun planının ve tutkusunun bu denli kişisel bir şeye, yani başkalarıyla paylaşılması güç bir şeye dönüşmesinin nedeni tam da buydu. Soseki, 19. yüzyılda İngiltere'de ya da Fransa'da oluşmuş olan edebi "beğeni yargısı"na ve kalıplaşmış edebiyat tarihi düşüncesine kuşkuyla bakıyordu. Soseki'nin Londra'ya okumaya gittiği 1901 yılında Japonya'da da kalıplaşmış olan bu düşünce sadece dönemin edebiyatını oluşturmakla kalmamış, modernite-öncesi edebiyatı buradan yorumlayıp anlamlandırmaya dayalı bir edebiyat tarihi düşüncesini de oluşturmuştu. Soseki'nin kuşku beslediği, modern edebiyata dair bu tür varsayımlardı.

Ancak yukarıdaki sözlerinden Soseki'nin edebiyatı psikoloji ya da toplumsal tarih bakımından açıklamaya giriştiğini düşünürsek yanılırız. Gerçekte Soseki'nin yaptığı, edebiyatın temeli olan dilsel biçime bakmaktı.[2] Sözgelimi, *Edebiyat Kuramı*'na Soseki şöyle bir

---

Fakat bu aynılık savunusu, farklı farklı türleri soyutlamak anlamına gelmiyor. Aksine Şiki, tam da türün anlamını korumak için, bağımsız oldukları varsayılan tarzların istisnai özelliklerini ellerinden alıyor. Ancak bu şekilde türler (*genre*) türlerin kökenlerindeki (*genesis*) "farklılık" olarak keşfediliyorlar.

Haiku ile diğer edebiyatların vezinleri karşılaştırıldığında aralarında bir üstünlük farkı yoktur. Sadece ele aldıkları konuya göre vezinlerine uygun olup olmamaları durumu vardır. Sözgelimi, karmaşık konular romana ya da uzun nazıma uygun olup, basit konular ise *haiku* ya da kısa nazıma uygundurlar, Sadelik Han (Çin) şiirinin üstünlüğüdür, incelik Batı Avrupa şiirinin üstünlüğüdür, yumuşaklık *vaka*'nın üstünlüğüdür, hafiflik ise *haiku*'nun üstünlüğüdür. Fakat bu *haiku*'nun sadeliğe, inceliğe ve yumuşaklığa sahip olmadığı anlamına gelmez. Bu, diğer edebiyatlar için de bu geçerlidir (*a.g.y.*, 2).

Burada *haiku* ilk kez bir tür olarak kabul edilmektedir. Ancak aynı zamanda, bunun tam tersi bir süreç, Marx'ın "yukarıdan aşağıya olana karşı, aşağıdan yukarıya" dediği bir süreç de var. Yani Şiki, genel poetikadan ya da estetikten yola çıkarak özel'i açıklamıyor ya da özel'i genellemiyor. *Haiku* gibi kendine özgü ve tarihsel olarak var olan bir "biçim"in ayrıntılı bir değerlendirmesi yapılmadan "eskinin ve yeninin, Doğu'nun ve Batı'nın edebiyatlarının standartlarına" ulaşılamayacağını söylüyor. Bu Soseki'nin "eskinin ve yeninin, Doğu'nun ve Batı'nın edebiyatlarını" biçimsel olarak inceleyen *Edebiyat Kuramı*'ndaki ifadesiyle de aynen örtüşür.

2. Soseki, *Edebiyat Kuramı*'nı, aslında Londra'da (1902 yılında) "Beğeniler Arasındaki Farklar" başlığı altında, "kendi konumunu meşrulaştırmak için" tasarlamıştır. Ona göre beğenilerin evrenselliği bütünselliğe ulaşabilen bir şey değildi. Bir nesne karşısındaki tepkimiz, kültürel-tarihsel farklara göre değişmekteydi. "Beğeniler bir parça evrensel olsalar da bütünsel olarak bakıldığında yereldirler."

belirleme ile başlıyor: "Tüm edebi içeriklerin biçimi $F + f$ olmak durumundadır. F, odaktaki izlenim ya da fikri belirtir, f ise bunlara bağlı olan coşkuyu gösterir. Öyleyse yukarıdaki denklem, izlenim ya da fikrin iki yanının yani bilişsel öğe F ve coşkusal öğe f'nin kaynaşmasını göstermektedir diyebilmeliyiz." Bu yaklaşım, romantizm ya da Natüralizm gibi edebiyat tarihi kavramlarının apaçıklıklarını sarsıyor. Soseki, romantizm ile Natüralizm arasındaki farkı sadece F ile f'nin kaynaşma derecesindeki fark olarak görmektedir.

Bu iki edebi akımın özellikleri yukarıda belirttiğimiz gibidir. Öyle oldukları için her ikisi de önemlidir. Bu hiç öyle, "bunlardan sadece birisi kalsın, diğeriyse edebiyat sahnesinden kovulsun" denecek denli sığ bir konu değildir. Ayrıca, sadece isimleri birbirlerinden farklı diye, biz bunların Natüralistler ve romantikler olarak, sağlam duvarlar ve derin hendeklerle ayrılmış bir vaziyette karşı karşıya dikilip birbirlerini öfkeyle süzdüklerini sanıyoruz; oysaki, aralarındaki husumet sadece isimlerinden ileri gelir ve içerikleri karşılıklı gidiş gelişler sayesinde epey iç içe geçmiştir. Kaldı ki, okurun bakış ve okuyuş tarzına göre bir diğerinin kategorisine girebilecek olanları da vardır. Dolayısıyla, detaylı bir ayrıştırma söz konusu olduğunda saf nesnel tavır ile saf öznel tavır arasında sayısız çeşitlemeler görülür; üstüne üstlük bu çeşitlemeler birbirleriyle etkileşerek karışık türler ve sayısız ikincil çeşitlemeler ortaya çıkardıkları için şunun eseri Natüralisttir, bunun eseri romantiktir diye genellemek de mümkün değildir. Aksine, her eseri dikkatle çözümleyip, şu kişinin eserinin şurası şu anlamda romantik eğilimler göstermekte, şurası da şu anlamda naturalist eğilimler göstermekte diyerek, hatta bununla da kalmayıp belirtilen yerlerin eğilimlerini de salt romantik ya da Natüralist diye niteleme kolaycılığına kaçmadan, her birine ne kadar yabancı öğenin karışmış olduğunu açıklamak yoluyla bugünkü zararlı gidişattan kurtulabileceğimizi düşünüyorum. (*Yazarın Tavrı* [Sosakuka no Taydo], 1908)

Ancak eğer böyle bir şey varsa, evrensellik malzemenin tarafında değil, "malzeme ile malzeme arasındaki ilişkinin durumunda"dır. "... Bu, malzemeler arasındaki karşılıklı ilişkilerden doğan beğeniler, nispeten, insani erdemler, yerel gelenek ve göreneğin etkisine maruz kalmayan evrensel şeylerdir; her bir kişinin kendine özgü yüksek ya da düşük nitelikte farklı beğeni anlayışları olsa da, türler arasında bu tür bir fark olmadığını düşünüyorum; örneğin yurtdışında doğmuş bir Japon doğduğu yere uygun bir beğeniye sahip olur, bu tek bir beğeni anlayışıdır ve bu beğeni standardı yabancılara empoze edilebilir ve onları bunu kabul etmeye zorlamak mümkün olur" (*Edebiyat Eleştirileri* [Bungaku Hyoron], "Önsöz"). Bu yaklaşımın yapısalcılığa ya da biçimciliğe yakın olduğu açıktır.

Sanırım, bunun biçimci bir bakış olduğunu ayrıca söylemeye gerek yok. Soseki, dilsel ifadenin kökeninde eğretileme (*metaphor*) ve benzetmeyi (*simile*) görüyor ve bu iki öğenin romantizm ve Natüralizm olarak tezahür ettiğini söylüyor. Roman Jakobson eğretileme (*metaphor*) ve düzdeğişmeceyi (*metonymy*) iki karşıt öğe olarak ele alıp, edebiyat eserinin eğilimini bu öğelerin oranlarından çıkarsayan bir bakışı önermişti, fakat Soseki bunu ondan çok daha önce saptamış. Ortak noktaları, ikisinin de Batı Avrupa içinde yaşayan birer yabancı olarak Batı Edebiyatı'nı anlamaya çalışmalarıdır. Rus Biçimciliği'nin bile hak ettiği değeri bulması için, Batı Avrupa'nın kendisinin içinde Avrupamerkezciliğe karşı bir kuşku doğması gerekmiş olduğunu düşünürsek, Soseki'nin o dönemdeki bu girişiminin ne denli eşsiz olduğunu tahmin edebiliriz. Üstelik, Soseki'nin kuşkusu daha da köklüydü. Soseki 19. yüzyıl Batı tarihselciliğinde saklı (Batı) Avrupamerkezciliği(ni) eleştirmekle kalmıyor, tarihi sürekli ve kaçınılmaz gören fikre itiraz ediyordu.

Batı tarihinden doğmuş âdetler, alışkanlıklar ve hissiyat vardır, bunun dışında âdet, alışkanlık ve hissiyat yoktur denemez. Dahası, Batılıların kendi tarihlerindeki birçok değişim sonucu bugün ulaştıkları son nokta (kendileri için standart olabilse de) mutlak standart değildir. Özellikle konu edebiyatsa öyle olamaz. Birçokları Japon Edebiyatı'nı çocuksu buluyor. Utanarak ifade edeyim ki ben de aynı kanıdayım. Ancak insanın kendi ülkesinin edebiyatının çocuksu olduğunu itiraf etmesi, bugünkü Batı Edebiyatı'nın standart olduğu anlamına gelmez. Bugünkü çocuksu Japon Edebiyatı gelişirse illaki günümüz Rus Edebiyatı gibi olur diyemeyiz. Ayrıca, Hugo'dan Balzac'a, Balzac'tan Zola'ya şeklinde ilerlemiş bugünkü Fransız Edebiyatı'yla benzer aşamalardan geçmesi de gerekmez. Çocuksu olan edebiyatın bir tek yolu izleyerek gelişeceğini ve varacağı yerin de belirli bir tek nokta olacağını kuramsal olarak kanıtlayamadığımız sürece, halen çocuksu Japon Edebiyatı'nın eğilimlerinin gelecekte günümüz Batı Edebiyatı'nın eğilimlerinin aynısı olacağını söylemek aceleci bir yargı olur. Ayrıca bu eğilimlerin mutlak doğru olduğunu iddia etmek de güçtür. Belirli ve tek bir yol izleyen bilimlerde yeninin doğru olduğu bir ölçüde söylenebilirse de, gelişme yolu farklı farklı şekillerde dallanıp budaklandığı sürece Batılılar için yeni olanın Japonlar için de muhakkak doğru olacağını söylemeye imkân yoktur. Düz mantıkla düşünmeyi bir yana bırakıp, günümüzün çeşitli ülke edebiyatlarını –en gelişmiş edebiyatları– birbirleriyle karşılaştırdığımız takdirde edebiyatın bir tek yol üzerinde gelişmediğini daha iyi anlarız. (...)

Nitekim Batı'nın resim tarihi bugünkü haline, gerçekten tehlikeli, ip cambazlığı misali bir becerinin sonunda gelmiştir. Biraz dengesi bozulmuş olsa bambaşka bir tarih olurdu. Argüman olarak henüz yetersiz olabilir ama fiilen, yukarıda belirttiğim anlamda sayısız resim tarihi vardır, "Batı resim tarihi bunlardan biridir ve Japon günlük yaşam resimlerinin (*fuzokuga*) tarihi de bunlardan biridir" diyebiliriz. Burada örnek olarak sadece resimden söz ettiysem de elbette bu durum sadece resimle sınırlı değil. Aynı şey edebiyat için de söylenebilir. Dolayısıyla, bize sunulan Batı edebiyat tarihini tek hakikatmiş gibi kabul etmek ve her şeyi buna göre değerlendirmek biraz dar görüşlü bir yaklaşım olur. Söz konusu tarih, tarih olduğu için elbette hakikattir. Ancak ben bize sunulmuş olmasa da sayısız tarihi zihnimizde kurup, koşullar yeterli olduğu sürece, her zaman bunları gerçekleştirebileceğimizi iddia etmekte bir sakınca olmadığına inanıyorum. (...)

Şimdiye kadar sözünü ettiğim üç maddenin üçü de edebiyat tarihinde sürekli bir gelişme olduğunu kabul ederler. Buraya kadar, eski ve geleneksel olanı terk edip bunun yerine körü körüne yeni olanın peşine takılmanın zararlarından söz ettim. Ayrıca tesadüfen edebiyat sahnesine çıkmış bir yazarın, kaleme aldığı eserlerden ötürü belli bir edebiyat akımının temsilcisi, eserlerinin de söz konusu edebiyat akımının numuneleriymiş gibi gösterilerek, yazar ve eserlerinin adeta tutarlı ve parçalanması güç bir bütün [*whole**] oluşturduğu hükmüne varma eğiliminin zararlarına da değindim. Özellikle de, zamanla ortaya çıkan yeni gelişmeler sonucunda bu edebiyat akımlarının anlamlarının değişime uğrayacağı düşünüldüğünde yazarları ve eserleri belli edebi akımlara indirgemenin son derece hatalı bir tutum olduğunu vurguladım. Burada söylediklerimin tarihle bir ilgisi vardır, fakat tarihin gelişmesiyle o kadar ilgisi yoktur. Sözün kısası, eseri belirli bir çağın, belirli bir bireyin özelliklerine dayanarak falanca akım diye ayırmak yerine, eski ve yeni, Doğulu ve Batılı tüm eserlere uygulanabilecek bir şekilde, yazardan da çağdan da ayrı, sadece eserin özelliklerine dayanarak ayırmaktan söz ediyorum. Çağından da, yazarından da kopuk bir biçimde yalnızca eserin özelliklerine dayanarak ayrım yapmak durumunda, eseri biçimi ve konusuna göre ayırmaktan başka bir yol yoktur. (*Yazarın Tavrı*, 1908)

Soseki'nin reddettiği, Batı Avrupa'nın kendi kendiyle özdeş olduğuydu. Ona göre, "değiş tokuş edilebilir", "yeniden kurulabilir" bir yapı vardı. Tesadüfen seçilmiş bir yapı "evrensel" addedildiği zaman, tarih zorunlu olarak çizgisel bir hal alıyordu. Soseki, Batı Edebiyatı'nın karşısına Japon Edebiyatı'nı koyup, farkı ve göreliliği vurguluyor değildir. Onun için Japon Edebiyatı'nın kendi kendiyle özdeş ol-

* Kaynak metinde İngilizce. *–ç.n.*

duğu kuşku götürür. Başka bir hal alma ihtimalini içinde barındırır çünkü. Fakat böyle bir "yeniden kurulabilir" yapıyı keşfetmek, Soseki'de, "neden tarih böyle de, şöyle değil"; "ben neden buradayım da şurada değilim" (Pascal) gibi bir kuşku uyandırırken Biçimci ve Yapısalcı kuramcılarda bu soru eksiktir.

Soseki, sonradan "edebiyat kuramı" planını bir yana bırakıp roman yazmaya başladı. Ne var ki, *Edebiyat Kuramı*'nda karşılaştığı meseleden kurtulmuş değildi. Tam tersi. Soseki'nin eseri, *Edebiyat Kuramı*'nda yapmaya çalıştığı şeyin salt kurama ilişkin bir sorunun aydınlatılması değil, kendi kimliğine dair bir konu olduğunu gösteriyor. Sözgelimi *Oyalanmalar* (Miçikusa, 1915) adlı romanında yazmış olduğu gibi, Soseki bebek yaşta evlatlık verilmiş, bir yaşa kadar kendisine bakan karıkocayı gerçek anne-babası sanarak büyümüştü. Bizzat kendi varlığı "yeniden kurulabilir" bir durumun sonucuydu. Soseki için ebeveyn-çocuk ilişkisi doğal değil, yeniden kurulabilir bir yapıydı. İnsan eğer kendi soyundan (kimliğinden) memnunsa, oradaki zalim oyunu fark etmemiş demektir. Ancak Soseki'nin kuşkusu, öyle ya da böyle, neden "orada" değil de "burada" olduğu konusundaydı. Çünkü artık o değiştirilmesi imkânsız biri olarak mevcuttu.

Bizce, Soseki'nin yazarlık faaliyeti bu kuşkunun ekseninde gelişmiştir. Soseki, kuramdan sıkıldığı için yazarlığa geçmiş değildir, bilakis yazarlık faaliyeti kuramından doğmuştur. Bu, Soseki'nin hakikaten de kuramsal olmasından, başka bir deyişle, "edebiyatın kuramını" yapmayı amaçlamasından kaynaklanmaktaydı. Her halükârda onun, kuramsal olmaktan başka, yani "edebiyat"la arasına bir mesafe koymaktan başka var olma yolu yoktu.

II

Edebiyat Kuramı'nın önsözünde, Soseki edebiyat karşısında nasıl *kuramsal* olmaya çalıştığını, neden "edebiyatın ne olduğu meselesine" vardığını anlatıyor.

Çocukluk yıllarımda zevkle Çin klasikleri üzerine çalışmıştım. Buna ayırdığım zaman kısaydı, ama bir tür edebiyat tanımını belirsiz ve kapalı

bir biçimde Çin klasiklerinden edinmiştim. "İngiliz edebiyatı da yine böyle bir şey olsa gerek; böyle bir şeyse de bir ömür adayarak bunu öğrenmeye zaman ayırmak sonradan pişmanlık duyulacak bir şey olmaz" diye düşünüyordum. (...) Önümde uzun yıllar vardı. Çalışmalarıma ayıracak yeterli boş zamanım yok değildi. Aldığım sonuç sadece ve sadece bir idrake ulaşamamak oldu ve bundan dolayı kendime karşı derin bir nefret hissettim. Mezun olduğumda İngiliz edebiyatı tarafından aldatılmış gibi bir his içindeydim. (*Edebiyat Kuramı*, "Önsöz")

Ancak bu sözlerden Soseki'nin İngiliz edebiyatından tatmin olmadığı ve Çin klasiklerini sevdiği sonucuna varmamalıyız. Soseki'nin "kendisini aldattığını" hissettiği şey genel olarak İngiliz edebiyatı değil, modern edebiyat olarak İngiliz edebiyatıdır. Yani onun tepki gösterdiği, "Hugo'dan Balzac'a, Balzac'tan Zola'ya şeklinde bir sırayı izleyerek" gelişmiş olan bugünkü Fransız edebiyatıyla aynı nitelikteki "şey"dir. Buna karşılık, Soseki, Shakespeare, Swift ve özellikle Sterne'e olan ilgisini açıkça ifade ediyor. Kısaca bunlar, Bahtin'in vurguladığı Rönesans edebiyatı ya da "karnavala özgü dünya anlayışı"nı taşıyan edebiyatlardı. Ve Soseki, bunlara benzer bir niteliği Japon *haikai*'larında ya da *şaseibun*'unda* buluyordu.[3]

Soseki'nin aykırı bulduğu, tam da bu edebiyatları bir kenara iterek oluşmuş olan "modern edebiyat"tır. Buradan hareketle Soseki, modern edebiyatın izleyegeldiği yolu izleme zorunluluğunun olmadığı, başka bir edebiyatın mümkün olduğu düşüncesine varmıştır. Dolayısıyla, konunun İngiliz edebiyatı ve Çin edebiyatı, Batı edebiyatı ve Japon edebiyatı gibi karşılaştırmalarla ilgisi yok. Fiilen yazarlığa başladığında Soseki, *Bendeniz Kedidir* (1905-6) ve *Ottan Yastık*'ta (Kusamakura, 1906) da görüldüğü gibi Swift ve Sterne'e benzeyen bir biçemle yazdı. Aynı zamanda, o, bunun "*haiku* ile başlayan *şaseibun*" olduğunu düşünmekteydi.

Soseki, döneminde yaygın olan Natüralizm ve buna tepki olarak ortaya çıkan neo-romantizmle aynı çağın yazarıydı. Ülkesine yeni

---

* *Haikai*, Edo Dönemi'nde (1603-1868) yaygın olan, günümüzdeki *haiku*'ya kaynaklık eden şiir tarzı; *şaseibun* ise *haiku* şairi Masaoka Şiki'nin öncülük ettiği edebi tarzdır, "hayatın yansıtıldığı metin", "eskiz metin" anlamlarına tekabül eder. –*ç.n.*

3. Soseki'nin İngiliz Swift ve Sterne'de Japon *şaseibun*'una benzer bir şeyler bulmasının içerdiği sorunları 7. Bölüm'de ayrıntılı olarak ele aldım.

dönmüş biri olarak saygı görmekteydi, ama yapıtları dönemin Natüralist edebiyat dünyası tarafından sadece eski ya da çocuksu şeyler olarak görüldü. Soseki'nin Natüralistler tarafından kabul görmesi, sondan ikinci yapıtı *Oyalanmalar* (Miçikusa, 1915) vesilesiyle mümkün olmuştur. Diğer yandan, neo-romantikler ve Şirakaba çevresi Soseki'den hoşlanmaktaydı; ama bunun tek nedeni onun Natüralist olmamasıydı. Onlar, Soseki'nin, romantizm ile gerçekçiliğin paylaştıkları temele, yani "modern edebiyat"ın kendisine kuşkuyla yaklaştığının farkına varmamışlardı.

Soseki'nin tavrı modern edebiyatın karşısına ortaçağ ya da antikçağ edebiyatını yerleştirmekten çok uzaktı. Modernitenin karşısına ortaçağı, antikçağı ya da Şark'ı yerleştiren kişi az değil. Fakat ortaçağ, moderniteye karşı ortaçağı güzelleyen romantikler tarafından muhayyile yoluyla, zaten çok önceden keşfedilmişti ve Şark (*Orient*) da yine aynı biçimde, modern Batı'nın eleştirisi olarak yaratılmış bir temsildir. Bu yüzden, eğer birisi İngiliz edebiyatına karşı Çin edebiyatını övüp yüceltiyorsa, böylesi bir duruş modern edebiyat'ın dışına çıkmak şöyle dursun, büyük olasılıkla modern edebiyat'ın en yaygın kalıplarından biri olmaktan öteye gidemez. Soseki'nin burada "Çin edebiyatı" dediği öyle bir şey değildi. Soseki açısından "Çin edebiyatı" artık bir gerçeklik değil, modern edebiyatın ötesinde tasarlanması gereken belirsiz bir şeydi.

Tekrar edecek olursak, ortaçağ veya antikçağ edebiyatları ya da Çin edebiyatı zaten halihazırda modern edebiyatın bakış açısıyla yeniden kurgulanmış şeylerdir. Yadsınsalar da yüceltilseler de bunlar öteden beri "modern edebiyat"la bağıntılıdır. Bunu bilmeden nasıl oradan çıkılabilir ki? Bu durumu anlayabilmek için, ben, Soseki'nin de yaptığı gibi resimden yola çıkmak istiyorum. Çin edebiyatının resimdeki muadili olarak *sansui** resimleri kabul edilebilir. Bunu yaparken aşağıdaki noktalara dikkat etmek gerekir.

Usami Keiji, bizim "*sansui* resmi" olarak adlandırdığımız şeyin halihazırda modern Batı manzara resmi aracılığıyla keşfedilmiş olduğuna işaret ediyor. "*Sansui* resmi dediğimiz adlandırma burada sergilenen yapıtların fiilen ortaya konuldukları çağda mevcut değil-

* Dağ-su. *–ç.n.*

di. Genellikle *şiki-e* ya da *tsukinami** diye adlandırılıyorlardı. '*Sansui* resmi', Meiji Dönemi'nde, Japon modernleşmesine önderlik etmiş olan Fenollosa** tarafından adlandırılıp, bir resim kategorisi olarak konumlandırılmıştır. Öyleyse, sansui resmi dediğimiz belirlemenin kendisi, Batı modernitesine özgü bilinç ile Japon kültürü arasındaki uyuşmazlıktan doğmuş sayılabilir" (Usami Keiji, *Sansui Resminde Umutsuzluğu Görmek*, Mayıs 1977).

Kısacası, *sansui* resmi tabiri, sanki Batı manzara resmindekiyle aynı manzarayı resmediyormuş gibi bir izlenim uyandırıyor. Batı'da manzara resminin geometrik perspektifle birlikte doğduğunu söyleyebiliriz. O âna kadarki resimde, manzara sadece dinsel ya da tarihsel anlatıları betimleyen resimlerin arka planından ibaretti. Ancak geometrik perspektif tek bir noktadan bakarak çizme yöntemi olduğu için, anlatısal zamanı içeren nesneleri betimlemek güçtü. Anlatısı olmayan, salt manzara olarak manzaranın resmedilme zorunluluğu burada ortaya çıktı.

Ancak böylesi bir manzara resmi esas alındığında, *sansui* resminde gerçekten de manzara olarak manzara resmediliyormuş gibi görünür. Bu yüzden *sansui* resmi diye adlandırıldılar. Oysaki *sansui* resmindeki manzaranın, Batı'daki dinsel resimlerdekine yakın olduğunu belirtmemiz gerekir. Çin'de dağlar ve sular dinsel nesneler oldukları için resmedilmekteydi.[4] Usami Keiji, *sansui* resimlerini Batı'nın geometrik perspektifiyle karşılaştırarak şöyle diyor:

---

* *Şiki-e*, dört mevsim resmi; *tsukinami*, olağanlık. *–ç.n.*

** Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), Amerikalı şarkiyatçı, sanat tarihçisi. 1878-90 yılları arasında Japonya'da bulundu. *–ç.n.*

4. Haruo Suva, Çin'in *sansui* resminin dağa yönelik birtakım Taocu inançlara dayandığını ve *sansui* ile gelişen perspektifin de, bakış açısının dağa sabitlenerek diğer nesnelerin uzaklık-yakınlık, büyüklük-küçüklük ilişkilerini belirlediklerine işaret ediyor. "Çin sanatı, Tang Dönemi *sansui* resmi ile belli bir perspektif sahibi oldu. Uzakta olanın yukarıya, yakında olanınsa aşağıya çizildiği *yukarı-aşağı yöntemi*, dağın büyük çizildiği, diğer nesnelerin ağaç, at, insan şeklindeki sırayla küçüldüğü yöntem ve ayrıca yüksek uzak - derin uzak - düz uzaktan oluşan *üç uzak yöntemi* vb. bu perspektif anlayışı içindedir. Bunların tamamı *sansui* resimleri dünyasında gelişmiştir ve tümünün ana belirleyeni dağ olmuştur. Başka bir deyişle, ressamlar bakışlarını dağa odaklayarak, dağ dışındaki nesnelerin büyüklüklerini, yakınlık-uzaklıklarını dağ ile olan ilişkilerine göre belirlemişlerdir. Bu biçim-

Sansui resmindeki mekânı anlatmak için, *sansui* resmindeki yer ve zamanı incelemek gerekir. *Sansui* resmindeki "yer" imgesi Batı perspektifindeki konuma indirgenebilecek nitelikte değildir.

Perspektifte konum, sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından bütünsel olarak kavranır. Belli bir anda, o bakış açısının alanına giren her şey, koordinatlar ağının gözlerine yerleşir ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişki nesnel olarak belirlenir. Bizim şu andaki görme duyumuz da yine bu perspektife dayalı kavrayışı sessiz sedasız gerçekleştirmektedir.

Buna karşılık *sansui* resmindeki yer, bireyin nesneyle olan ilişkisi olarak değil, aşkın ve metafizik bir *model* olarak var olmaktadır.

Bununla, ortaçağ Avrupası'ndaki yer arasında, aşkın olmaları bağlamında bir ortak özellik söz konusudur. Aşkın olan, *sansui* resmindeki *yer*'de, Çinli filozofun *satori*'ye* ulaşacağı ideal imgeydi, Batı ortaçağında ise, kutsal kitap ve tanrıydı.

Ortaçağ Avrupası'nın dinsel resimleri ile Çin'in *sansui* resmi, tamamen farklı nesneleri işleseler de, nesneye bakış biçimleri bağlamında ortak özellikler sergilerler. *Sansui* ressamı bir çam ağacını resmederken, adeta çam ağacı kavramını resmektedir. Bu belirli bir bakış açısından, belirli bir zaman-mekân aralığında görünen çam ormanı değildir.[5] Kuşkusuz, "manzara", "sabit bir bakış açısına sahip

---

de dağı ana belirleyen kabul ederek belirlenen perspektifin en tipik olanı, Çin sanat tarihinin sonunda yakaladığı *üç uzak yöntemidir*" (Haruo Suva, *Japonlar ve Perspektif*, 1998).

* Zen Budizm'de temel hedef kabul edilen "aydınlanma". *–ç.n.*

5. *Sansui* resminde bir çam resmedildiğinde "çam" kavramı resmedilmektedir, belli bir bakış açısı ve zaman-mekân bağlamında algılanan "çam ağacı" değil. Ayrıca bu sadece *sansui* resminin bir özelliği değildir. Sözgelimi, Tenşin Okakura, Doğu Asya resmi hakkında şöyle diyor: "Doğu'nun bir diğer yöntem farkı, biz Doğuluların doğaya yaklaşırkenki tavrımızdan kaynaklanır. Biz model üzerinden çalışmayız, belleğimizle resmederiz. Sanatçı, öğrenimi sırasında önce sanat yapıtını, ardından da doğayı belleğine işler. Gördüğü her şeyi dikkatle inceler, not defterine kaydeder. Japon resmindeki Kano Ekolü'nde öğrencilerin eskizlerini bitirmeden kahvaltı yapmalarına izin verilmezdi. Sonradan, bu eskizler bir tarafa atılırdı. Onlar sadece, imgeleri belleğe işlemeye yarayan birer not defteriydi. Bir yapıtı ortaya koyacakları zaman o bilgiden yararlanmak için gerekliydiler, yoksa pratik kullanım amaçları yoktu. Doğulu sanatçıların doğayla temas ederlerkenki tavır farklılığı tamamen bu şekilde oluşur." Onlar nesneyi dikkatle gözlemler ve eskizini çizerler, ama resmedecekleri zaman bunları bir kenara bırakıp bellekleriyle hareket ederler. Bunun sonucu çizilen tabloda belirli bir bakış açısının ve zaman-mekân bağlamının sınırlayıcılığı ortadan kalkar. Bir nesnenin "kavramı"nın çizilmesi

bir insan tarafından bütünsel olarak kavranan" bir nesnedir.[6] *Sansui* resmindeki perspektif geometrik değildir. Bu yüzden, manzaradan başka bir şey yokmuş gibi görünen *sansui* resminde aslında "manzara" diye bir şey yoktur.

Edebiyat için de aynı şey söylenebilir. Sözgelimi, Matsuo Başo "manzara"yı görmüş değildir. Onun gibi ozanlar açısından manzara sözcüklerdi ve bu sözcükler geçmişin edebiyatından başkası değildiler. Örneğin, Başo'nun "Kuru dallara/kuşlar tünediğinde/bir güzün

---

böyle bir şeydir. Diğer yandan, nesnesi farklı da olsa, Avrupa ortaçağının dini resimleri hakkında da aynı şeyleri söyleyebiliriz. Avrupa resminde bunu bozan İtalya'da Rönesans'la başlayan geometrik perspektif oldu.

Burada dikkatinizi çekmek istediğim nokta, 18. yüzyıl ortalarında Japonya'ya geometrik perspektifin getirilmiş olmasıdır. Ancak bu, o zamana kadar kullanılagelmiş olan perspektifi ortadan kaldırmadı. O zamana kadar kullanılagelmiş olan perspektif olarak, yakındaki nesnenin büyük uzaktaki nesnenin küçük çizildiği büyük-küçük perspektifi, yakının aydınlık uzağın karanlık olarak çizildiği kontrast perspektifi ya da yakındaki nesnenin ayrıntılarıyla net çizilip uzaktaki nesnenin flu ve belirsiz çizildiği netlik perspektifi vb. biliniyordu. Edo ressamları, *şasei*'i (hayatın yansıtılması) vurgulayan Okio Enzan başta olmak üzere, bir yandan geometrik perspektifi getirirken, diğer yandan mevcut perspektifi ya da bakış açısının yer değiştirmesini kullandılar. Bu konum 1890'lı yıllara kadar sürmüştür. Bu da Japon sanatlarının, *ukiyoe* başta olmak üzere Avrupa ve Amerika'da çok değerli bulunmasından kaynaklanmaktaydı. Bu yüzden diğer alanlarda Batılılaşma süreci devam ederken, sadece güzel sanatlar bundan ayrı tutuluyordu. İlk güzel sanatlar okulunun kuruluşunda da Fenollosa ve Tenşin Okakura gibi Japon Ekolü'nün hâkim olması da bundan ötürüdür. Ancak 1900'lü yıllarda Batı Resmi Ekolü muzaffer oldu ve Tenşin Okakura dışarıda bırakıldı. Bu, edebiyattaki "sözyazı birliği" (*genbunicçi*) ve "manzara"nın kurumlaşmasıyla aynı zamana denk gelir. Sözgelimi, Tenşin Okakura'nın Japon Güzel Sanatlar Akademisi'ni kurarak Batı Ekolü'ne direnmeye çalışması 1899 yılına, dolayısıyla da, Doppo Kunikida'nın *Musaşino*'yu yayımladığı döneme denk gelmektedir.

6. Georg Simmel, *Manzaranın Felsefesi*'nde şöyle bir belirlemede bulunuyor: "Sık sık, dışarıya çıkıp, engin tabiatta yürüyor, bazen boş, bazen dikkatli bakışlarla dolaşıyor, bakışlarımızın niteliğinde nispi farklılıklar olsa da, ağaçlara ve suya bakıyor, tepeleri ve evleri seyrediyor, bulutların binbir türlü şekillerini temaşa ediyoruz. Ama biz o anlarda bunlardan ya birine ya da en fazla birkaçına topluca bakıyor olduğumuz için, 'manzara'ya baktığımızın henüz farkında değilizdir. Görüş alanımıza giren bu nesnelerin algımızı ele geçirmesine izin veremeyiz. Çünkü bilincimiz, yeni bütünlüğü, birliği beklemelidir. Tek tek öğeleri aşıp, bunların özel anlamlarıyla bağlantı kurmadan, bunların mekanik montajından ibaret de olmayan yeni bütünlüğü. Bu da 'manzara'dan başka bir şey değildir. Yanılmıyorsam, yeryüzünde çeşitli nesnelerin sıralanıp genişlediği bu görüntünün, aynen olduğu gibi gözlerimize yansıdığında, manzaranın oluşamayacağı bugüne kadar

sonu" *haiku*'su Du Fu'nun* Çin şiirinden bir alıntıdır. Kunio Yanagita'nın** belirttiği gibi, "Kuzeye Giden İnce Yol"da "betimleme" olarak bir satır dahi yoktur. "Betimleme" gibi görünenler de "betimleme" değildir. Aynı şey Saikaku İhara*** için de söylenebilir. Gerçekçi Saikaku İhara, 1890'lardan sonra Modern Batı edebiyatının bakış açısı aracılığıyla Japon edebiyatçılar tarafından keşfedilmiştir. Bu yorum da yüzeyseldir ve gerçeği yansıtmaz. *Haikai* şairi olan İhara'nın yapıtlarında keşfedilen gerçekçilik, "grotesk gerçekçilik"tir (Bahtin).[7]

---

açık seçik bir biçimde tartışılmadı. Bu dış nesnelerden 'manzara'yı doğuran kendine özgü ruhsal süreci, çeşitli önkabuller ve biçimler aracılığıyla açığa vurmak isterim.

"Evvela birincisi: Yeryüzünden bir kesit gibi görünen, 'doğa'dır ve insan yapısı nesneler orada bulunsalar da doğanın bir parçasıdırlar; dükkânlarıyla, arabalarıyla bir cadde doğa değildir dersek, bu anlayışla henüz, yeryüzünün o görüntüsünü manzara olarak niteleyemeyiz. Doğa dediğimiz, bizim anlayışımıza göre, sınırsız biçimde devam eden nesnelerin bağı, şekillerin bir doğup bir yok olduğu aralıksız edim, zaman ve mekân içinde var olan şeylerin sürekli devam etmesinden ortaya çıkan fenomenlerin akışkan birliğidir. Bir gerçekliğin varoluşunu doğa diye adlandırdığımızda, zihnimizde canlanan şey, insan eliyle yapılmış olandan farklı, fikirlerden ve tarihten farklı bir içsel özelliktir ya da bu varoluş, yukarıda bahsettiğimiz bütünün temsilcisi, simgesi olarak kabul edilip, bütündeki akışın onda duyulmasıdır. 'Doğadan bir kesit' ifadesi, neticede kendi içinde çelişir. Doğanın kesiti olmaz. O, bütünün birliğidir ve oradan bir parça kesilmişse, artık doğa olmaktan çıkar. Doğa, sadece sınırsız bir birlik içinde 'doğa' olabilir.

"Ne var ki, manzara açısından, kastettiğimiz sınırın, ister anlık olsun ister sürekli olsun, belirli bir görüş alanının ufkunun içine alınması her şeyden önemlidir. Manzaranın maddi temeli ve bunun tek tek parçaları, doğadan başka bir şey değildirler elbette ki, fakat 'manzara' olarak tasavvur edildikleri zaman, bunlar insanlar tarafından seyreylendiklerinde, estetik ve duygusal bakımdan diğerlerinden ayrı kendine özgü birer varoluş olmak isterler. Doğanın içindeki tüm kesitler, varoluşsal bütünlüğün muazzam gücü karşısında sadece birer geçiş noktalarıdır, fakat doğanın bölünemez birliğinden, kendine ait bir kişilik verilmiş tekil bağımsız şeyler olarak azat olmayı talep ederler. Toprağın bir kısmını, onun üzerindekileri, manzara olarak seyretmek, doğadan koparılmış bir kesiti, kendi içinde bir bütünlük olarak seyretmekten başka bir şey değildir. Herhalde doğa kavramına bundan daha uzak bir şey yoktur" (*Simmel Deneme Seçkisi* [Cimmeru Essei Şu]).

* Tang Dönemi'nde yaşamış ünlü Çinli şair (712-770). *–ç.n.*

** (1875-1962), Japonya'da halkbilimin kurucusu sayılır. *–ç.n.*

*** *Haikai* şairi, kukla tiyatrosu oyun yazarı (1642-93). Japon kurmaca nesrinin öncü tarzlarından sayılan *ukiyozoşi* yazarlarındandır. *–ç.n.*

7. 1890'lı yıllarda Saikaku İhara'yı dirilten Kangetsu Avajima, Rohan Koda, Koyo Ozaki ve İçiyo Higuçi'ler oldu. Daha sonra, Katai Tayama, İhara'yı Maupas-

Edebiyat ve resme böyle analojik bir açıdan bakmanın belirli bir temeli var. Sözgelimi Erwin Panofsky, perspektifi, Neo-Kantçı filozof Ernst Cassirer'e dayanarak, bir "simgesel biçim" olarak ele almıştır. Simgesel biçim, esasen, nesnenin (fenomenin) öznel bir biçim ve kategori aracılığıyla oluşturulduğunu ifade eden Immanuel Kant'ın düşüncesine dayanır. Felsefi sorunların dilden hareket edilerek düşünülmesine yol açan "dile dönüş" sonrası, Kant felsefesi öznel olduğu için eleştirilegeldiyse de, aslında, Kant'ın ifade ettiği duyum biçimleri ve sezgi kategorileri dilsel şeylerdi. Cassirer çok önceden buna "simgesel biçim" adını vermişti. Bu yüzden, perspektif de geniş anlamda dile ilişkin bir meseledir. Konuyu tersine çevirirsek, edebiyat meselesinde de perspektif başka bir biçimde ortaya çıkmıştır. Daha sonra değineceğim gibi, bu, modern romana özgü olan üçüncü tekil kişi nesnel betimlemesidir.

Resimden edebiyata bakıldığında, modern edebiyata özellik kazandıran öznellik ve kendini ifade etme düşüncelerinin, dünyanın "sabit bir bakış açısına sahip bir kimse" tarafından görülmesi durumuna tekabül ettiği anlaşılır. Geometrik perspektif, sadece nesnelliği değil, öznelliği de üreten bir *aygıttır*. Diğer yandan, *sansui* ressamının resmettiği nesne, tek bir öznellik tarafından bütünlüklü bir biçimde kavranmış bir şey değildir. Burada bir (aşkın) benlik yoktur. Bunu edebiyatla ilintilendirirsek, bu durum, perspektifsel resimleme yöntemine benzer bir anlatım oluşmadığı takdirde, modern bir "kendini ifade"nin söz konusu olamayacağı anlamına gelir.

Meiji sonrası romantizm akımından olanlar, sözgelimi *Manyoşu* şiirlerinde antikçağ insanlarının samimi "kendini ifadeleri"ni gördüler. Fakat antikçağ insanlarının kendilerini ifade etmeleri modern

---

sant gibi bir Natüralist olarak değerlendirecekti (*İhara Üzerine Bir Deneme*). Ancak Tamotsu Hirosue'nin de belirttiği gibi, onlar, *haikai* şairi İhara'nın *haikai*'cılığını görmezden geliyorlar. "Ben *haikai*'ya özgü olanın kökünde, *tanku*'yu temel alan, çağrışım, konudan konuya atlama ve bunlardan doğan değer dönüşümü gibi bir şeyler olduğunu sanıyorum. Bu, *haikai*'ın özünün ironi olduğu iddiasıyla da ilgisiz olamaz, ama bu ruh ve yöntemin –ki bu yöntem raslantı, çağrışım ve konudan konuya atlamayı yaşayan ruhun hareketleriyle de örtüşür– *tanku* ekseninde gerçekleşmiş olmasının kendisinin, *haikai* olduğunu düşünüyorum" (Tamotsu Hirosue, *İhara ve Başo*). Bu *haikai*, Avrupa'daki, Shakespeare, Cervantes ve Rabelais gibi Rönesans Edebiyatı'ndaki "grotesk gerçekçilik"e (Bahtin) tekabül eder. Bu konuyu 7. Bölüm'de tartıştım.

çağdan bakılarak kurulmuş bir hayalden başka bir şey değildir. Oysa *Manyoşu*'nun oluştuğu çağlarda başkasının yerine şiir okumak ya da verili bir tema üzerine şiir okumak olağandı. Ayrıca, modern edebiyata alışmış olanlarda, o bakışı bir önceki çağa ya da eski çağlara yansıtma eğilimi var. Keza bununla da kalmayıp bir "edebiyat tarihi" uyduruyorlar. 1890'larda oluşmuş olan Japon "milli edebiyat"ı ve onun tarihi de böyle bir şeydir. Bize seçik gibi görünen "milli edebiyat tarihi"nin kendisi "manzara"nın keşfi sürecinde biçimlendirilmişti. Soseki'nin kuşku duyduğu da böylesi bir manzaraydı.

III

Modern Edebiyat'ın kökenleri, bir yandan içsellik ve benlik, öte yandan nesnelerin gerçekçi biçimde yansıtılmaları gibi bakış açılarından tartışılır. Ancak bunlar birbirinden ayrı şeyler değil. Önemli olan böylesi bir öznellik ve nesnelliğin *tarihsel* olarak ortaya çıkmış olması, başka bir deyişle, bunların temelinde yeni bir "simgesel biçim"in (Cassirer) var olmasıdır. Bu, kurulur kurulmaz kökeni unutuluveren bir aygıttır.

Ben her şeyden önce Modern Edebiyat'ın kökenlerini manzara (nesnellik) açısından düşünmek istiyorum. Bu sadece dışsal bir nesnellik sorunu değil. Sözgelimi, Doppo Kunikida'nın* *Musaşino* eserinde ya da *Unutamadığım Kişiler* (Vasureenu Hitobito, 1899) eserinde alışıldık manzaralar betimlenmiş. Fakat Japon romanında manzara olarak manzaranın farkındalıkla betimlendiği ilk eserler bunlardır.[8] Hem de *Unutamadığım Kişiler*, böylesi bir "manzara"nın ancak içsel bir altüst oluş sonucu mümkün olabileceğini açıkça gösteriyor.

---

* Japon Natüralizminin kurucusu sayılan şair ve romancı (1871-1908). –*ç.n.*

8. 1895 yılında Japon-Çin Savaşı sürerken Şigetaka Şiga'nın *Japonya Manzaraları* (Nihon Fukeiron) adlı eseri yayımlandı ve büyük ilgi topladı. Şiga, o güne kadarki meşhur yerler ve harabelerin manzaralarını yadsıyarak, "Japonya'da mevsim ve deniz akıntılarının çok çeşitli olması", "Japonya'da su buharının çok miktarda bulunması" ve "Japonya'da volkanik kayaların bol miktarda bulunması"

Bu eser, isimsiz bir edebiyatçı olan Otsu'nun Tama Nehri kıyısındaki bir handa tesadüfen tanıştığı Akiyama'ya "unutamadığı kişiler" in hikâyelerini anlatmasından oluşuyor. Otsu, "*unutamadığım kişiler unutmama imkân olmayan kişiler olmak zorunda değil*" diye başlayan müsveddesini gösterip, bunu şöyle açıklar. "*Unutmama imkân olmayan kişiler*", "*arkadaşlar, tanıdıklar ve bana emeği geçen öğretmen ve büyüklerim gibi*" kişilerdir, "*unutamadığım kişiler*" ise, normalde unutmuş olmamda bir sakınca olmamasına rağmen unutamadığım kişilerdir.

Buna bir örnek olarak, Osaka'dan vapurla hareket edip Seto İç Denizi'ni geçerken yaşadığı bir olayı anlatıyor.

Ancak o zamanlar sağlığım yerinde olmadığından pek de neşeli değildim. Düşüncelere dalmıştım kuşkusuz. Sürekli güverteye çıkıp gelecek hayalleri kurduğumu ve şu fani dünyadaki hayat gailesi hakkında düşünüp durduğumu anımsıyorum. Tabii gençlikte olur böyle şeyler; şaşılacak bir şey değil bu, ama bahar güneşinin sakin ışıklarının karışıp eridiği dalgasız denizde vapur keyif veren seslerle suyu yararak ilerlerken ben sisler içerisinde salınan adaların birini karşılayıp diğerini uğurluyor, sağımdaki ve solumdaki manzaraları seyrediyordum. Kolza çiçekleri ve arpa başaklarından bir örtüyle kaplanmış gibi görünen adalar sanki sislerin üzerinde yüzüyordu. Derken vapur küçük bir adayı sağına aldı. Oldukça yakınından geçiyordu. Parmaklıklara yaslanıp gayriihtiyari bu adayı seyretmeye başladım. Dağın eteklerinde kısa çam ağaçları küçük kümeler oluşturmuştu ve görünürde ne bir tarla ne de bir ev vardı. Issız bir koyda sular çekilmişti; kumsal güneşte parıldıyor, küçük dalgaların köpükleri beyaz kılıçlar misali ışıldayıp sönüyordu. Adanın ıssız olmadığı dağın ötelerinden gelen tarlakuşlarının cıvıltılarından anlaşılıyordu. "O adada tarlaların olduğunu tahmin ettim, tarlakuşu seslerinden", yaşlı babamın yazdığı bir *haiku* şiiridir bu. Dağın ardında bir ev olmalı diye düşündüm. Baktıkça suları çekilmiş kumsalda güneşin parıltıları arasında birisinin olduğunu gördüm. Bir erkek

---

gibi doğanın oluşturduğu manzara güzelliklerini vurguladı. Ancak bu "Japon Alpleri" başta olmak üzere yeni seyirlik yerler oluşturmaya yönelik bir girişimdi. Şiga, "millet olmayı" doğa yoluyla açıklayarak, doğayı (manzarayı) millileştiriyordu. Bu yüzden Japon-Çin Savaşı sırasında milliyetçiliğin yükseldiği dönemde ilgi görmüştü. Diğer yanda Japon-Çin Savaşı'nda savaş muhabiri olarak popülarite kazanmış olan Doppo Kunikida'nın bulduğu "manzara" ise, savaş sonrası milliyetçilik dalgasından uyanma ânında fark edilen "boşluğa" karşılık gelen bir şeydi. Şiga'nın dile getirdiği "Japonya manzarası" "unutmayı başaramadığımız şeyler"dendiyse, Kunikida'nın kastettiği manzara "unutulamayan"dı.

olmalıydı. Çocuk değildi. Telaşla bir şeyler toplayıp bir sepete ya da kovaya dolduruyordu. İki-üç adımda bir çömelip bir şeyler topluyordu. Bu yapayalnız adanın gölgesindeki küçücük koyda bir şeyler toplayan adamı usulca seyrediyordum. Gemi ilerledikçe adam siyah bir nokta gibi oldu. Giderek koylarıyla dağları-tepeleriyle adanın tamamı sisler arasında yitti, gitti. Bugüne kadar geçen on yıl içinde defalarca o adadaki yüzünü bile bilmediğim o adamı anımsadım. O benim "unutamadığım kişiler"den biriydi.

Uzun bir alıntı yaparak, burada, adanın gölgesindeki adamın "kişi" olarak değil "manzara" olarak görüldüğünü göstermek istedim. "O zaman birdenbire şuurumda belirenler işte bu kişiler. Daha doğrusu, bunlar, onları gördüğüm çevrenin manzarası eteklerinde duran kişiler." Anlatıcı Otsu, başka "unutamadığı kişilerden" de örnek verir, fakat bunların tümü yukarıda olduğu gibi manzara olarak algılanan kişilerdir. Elbette bu durumun kendisi öyle çok garip görünmüyor. Ne var ki Kunikida, manzara olarak algıladığı kişileri unutamayan bu kahramandaki garipliği eserin son satırlarında tüm canlılığıyla sergiler.

Eserin sonu Otsu'nun Akiyama ile handa sohbet etmesinden iki yıl sonrasına rastlar.

O zamandan bu yana iki yıl geçti.

Otsu bir nedenden ötürü kuzeydoğuda bir yerlerde yaşıyordu. Mizoguçi'deki handa ilk defa karşılaştığı Akiyama ile bağlantısı tamamen kopmuştu.

Tam da Otsu'nun Mizoguçi'de handa konakladığı zamanla aynı mevsimde, yağmurlu bir akşamdı. Otsu tek başına masaya oturmuş düşüncelere dalmıştı. Masanın üzerinde iki yıl önce Akiyama'ya gösterdiği *Unutamadığım Kişiler*'in müsveddesi duruyordu. Son bölümüne eklenmiş olan kısım "Kameya Hanı'nın Sahibi"ydi. "Akiyama" değildi.

Yani *Unutamadığım Kişiler* eserinden duyumsadığımız, salt bir manzara değil, radikal bir altüst oluştur. Dahası, "manzara" ancak böyle bir altüst oluş sonucu keşfedilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, manzara sadece dışarıda değildir. Manzaranın ortaya çıkması için, algılama tarzının değişmesi gerekliydi ve bunun için de bir altüst oluşa ihtiyaç vardı. Eserin kahramanı şöyle der:

Sözün kısası, ben sürekli hayat meseleleriyle boğuşurken, kendi geleceğine dair büyük özlemlerin baskısı altında kendi kendine bunalan mutsuz bir adamım.

Ve böyle akşamlarda gece boyu lambanın karşısında hayattaki kimsesizliğimi hissedip derin ve dayanılmaz bir keder duyuyorum. O zaman benliğimin çıkıntıları törpüleniyor ve insan özlemi duyuyorum. Eskiden olmuş olayları ve eski dostlarımı anımsıyorum. O zaman birdenbire şuurumda belirenler işte bu kişiler. Daha doğrusu, bunlar, onları gördüğüm çevrenin manzarası eteklerinde duran kişiler. Ben ve başka insanlar arasında ne fark var; hepimiz evrenin, yeryüzünün bir yerlerinde hayat bulmuş, kendi yolumuzu tutmuşuz, sonunda hep birlikte göklere ağıp gidecek değil miyiz, diye bir düşünce gönlümün derinliklerinden çıkageliyor ve istemsiz gözyaşlarım yanaklarımdan dökülüyor. Böyle zamanlarda, ne ben varım ne de başkaları; sadece o herkese yönelik özlem duygusu beliriverir şuurumda.

Burada, "manzara"nın münferit, içsel bir durum ile olan sıkı bağı net bir biçimde gösterilmekte. Bu kişi, ilgisiz bir kimse karşısında "ne ben varım ne de başkaları" diyebilecek denli bir birliktelik duyumsuyor, fakat tersinden bakacak olursak, gözünün önündeki ötekiye tam bir soğuklukla yaklaşıyor. Başka bir deyişle, manzara ancak çevresine ilgisiz olan bir "içsel kişi" (*inner man*) tarafından keşfedilir. Manzara, "dışarı"yı görmeyen insan tarafından keşfedilmiştir.

IV

Paul Valéry, Batı resim tarihini manzara resminin derinlere nüfuz ederek egemen olduğu bir süreç olarak ele alıyor.

Nitekim ressamların manzaraya duyduğu ilgi, zaman içinde değişmiştir. Kısacası, başta resmin konusunun tamamlayıcısı olarak, konuya bağımlı kılınmış olan manzara, daha sonra, sanki içinde perilerin yaşadığı yeni bir fantazi mekânı biçimine büründü ve nihayet zafer izlenimin oldu; malzeme ya da ışık her şeye egemen oldu.

Sonra birkaç yıl içinde, resim, insanın bulunmadığı bir dünyanın türlü imgeleriyle dolup taşar hale geldi. Bu, denizlerin, ormanların ve ovaların kendi başlarına çoğunluğun gözlerini tatmin etmesi eğilimine işaret etmektedir. Yine bu, çeşitli önemli değişikliklere neden olmuştur. Birincisi, gözlerimiz ağaçlara, ovalara diğer canlılara olduğu kadar duyarlı olmadığı için, resimde keyfiliğe daha geniş bir alan açılmış oldu; hatta büyük çarpıtmalar bile kabul edilebilir hale geldi. Sözgelimi, ressam, bir ağaç dalını resmederkenki kabalıkla insan elini ya da kolunu çizmiş olsa, kuşkusuz şaşkınlıkla karşılanır. Çünkü bizim gözlerimiz, bitkiler ya da madenler dünyasına ait

nesnelerin gerçek biçimlerini kolayca ayırt edemez. Bu anlamda, manzara büyük kolaylıklar sunuyordu. Herkes resim yapabilir hale geldi. (*Bütün Yapıtları*, 10. Cilt, *Degas-Dans-Desen*)

Kuşkusuz Valéry manzara resmine olumsuz yaklaşmakta, manzara resminin egemenliğinin sonucu olarak, "sanatın insan zekâsına özgü içeriğinin zayıflamaya" başladığını, sanatın "insani bakımdan tam bir olgunluğa erişmiş kişilerin etkinliği" olduğu hissinin kaybolduğunu söylemekteydi. Aynı zamanda şunu da söylüyordu: "Resim hakkında söylediklerim, hayret uyandırıcı bir isabetlilikle edebiyata da uyarlanabiliyor. Yani edebiyatta betimleme denilen şeyin istilası, resimde manzara resminin istilasıyla hemen hemen aynı zamanlarda gerçekleşmiş, aynı yöne yönelmiş, aynı sonuçlara yol açmıştır" (*Degas-Dans-Desen*).

Fakat manzara resminin ya da betimlemenin istilası sadece nesne tarafında meydana gelen bir olay değil. Bunu özne tarafında meydana gelen durumdan ayırmaya imkân yok. Sözgelimi, Valéry'nin "insani bakımdan tam bir olgunluğa erişmiş kişi" diye idealize ettiği Leonardo Da Vinci'nin yapıtlarında da "manzara resmi"nin nüfuzunun filizlerini gözlemliyoruz. Hollandalı psikopatolog Van Den Berg, Batı'da ilk kez manzaranın manzara olarak resmedildiği yapıtın *Mona Lisa* olduğunu savunuyor. Buna değinmeden önce, Luther'in *Hıristiyanların Özgürlüğü Üzerine* (1520) yapıtını ele alıyor ve orada, bütün dışsal şeylere karşı bir reddi, sadece tanrının kelamıyla yaşayan bir "içsel insan"ı keşfediyor. Da Vinci, Luther'in bu yapıtını yazdığı yıldan sadece bir yıl önce ölmüştü. Rilke'nin işaret ettiği gibi Mona Lisa'nın gizemli gülümseyişi, içsel bir benliği barındırmaktadır; fakat bu Protestanlıktan kaynaklanmamakta, aksine Protestanlığın kendisi bu durumun belirginleşmesiyle doğmaktadır. Van Den Berg, Luther'in metni ve Mona Lisa'nın özde aynı şeyler olduğunu dile getirerek, şöyle devam ediyor:

> Aynı zamanda Mona Lisa, kaçınılmaz bir biçimde (resim sanatında) manzaradan soyutlanmış ilk karakterdir. Onun arkasındaki manzaranın meşhur olması olağandır. Bu, tam da manzara olduğu için manzara olarak resmedilmiş ilk manzaradır. Saf bir manzaradır bu; bir insan eyleminin arka planı değil. Ortaçağ insanlarının tanımadığı bir doğa, kendi kendine yeten bir dışsal doğadır ve buradaki insani öğeler, ilkesel olarak çıkarılıp atılmıştır. İnsan gözüyle görülmüş en tuhaf manzaradır bu. (Jan Hendrik Van Den

Berg, *Changing Nature of Man: Introduction to a Historical Psychology*, W. W. Norton & Co. Inc, 1983)

Bu anlamda, Da Vinci'nin kendisi "manzara"yı keşfeden ilk insandır. Fakat Valéry'nin Da Vinci hakkında söyledikleri yanlış değil. Yani Da Vinci, bir yandan manzarayı resmederken, öte yandan manzaranın nüfuzuna karşı koymuştur. Diğer bir açıdan yaklaşırsak, bu durum, onun perspektif yöntemini benimsediği ama aynı zamanda onu belirleyici bir şey olarak kabul etmediği anlamına gelir. Kanjiro Okazaki'ye göre, Rönesans ressamlarının baş etmeye çalıştıkları, perspektif yönteminin kendisi değil, perspektif denen varsayım kurulduğunda ortaya çıkan çeşitli paradoksların nasıl çözüleceğiydi. Buradan hareketle Da Vinci, hava perspektifi, yılansı eğim, sfumato gibi çeşitli teknikler* geliştirmişti.[9]

Manzara resminin resim sanatına nüfuz etmesi, daha ziyade kendi kökenleri unutulduğunda mümkün olmuştur. Sözgelimi, Avrupa'da, "manzaranın keşfi"nin tüm varlığıyla ortaya çıkması romantizm akımı içinde gerçekleşmiştir. *İtiraflar*'da Rousseau, 1728'de Alpler'deki doğayla bütünleşme deneyimini anlatır. O âna kadar Alpler sadece yaman engellerdi, fakat insanlar Rousseau'nun gördüğü şeyi görmek için İsviçre'ye hücum ettiler. Alpinistler (dağcılar) tam anlamıyla "edebiyat"tan doğmuşlardır. Şigetaka Şiga, *Japonya'nın Manzaraları*'nda (Nihon Fukeyron, 1894) "Japon Alpleri"nden övgüyle söz eder, ama sadece Japonya'daki "Alpler"in Rousseau'ya dayan-

---

* Yılansı eğim: *figura serpentinata*; *sfumato*, resim ya da çizimde, renk ve tonlar arasında yumuşak geçişleri sağlayan gölgeleme yöntemi çoğunlukla aydınlık alanlardan karanlık alanlara geçişte kullanılır. *–ç.n.*

9. Bu noktaya dair olarak, Kanjiro Okazaki'nin *Rönesans Deneyimi* (Runesansu Keyken no Coken, 2001) adlı eserinden büyük ölçüde yararlandım. Rönesans ressamlarının tutkuyla eğildikleri mesele, perspektif denilen varsayımın kurgulanmasından doğan çeşitli paradoksların nasıl çözüleceğiydi. Bu paradokslar, felsefede (Descartes sonrası) aşkın kuramsal öznellikle birlikte ortaya çıkan paradokslarla aynıdır. Okazaki rönesans mimarlarından Brunelleschi'nin tasarladığı perspektif aygıtına işaret ediyor. Bu bir bakıma perspektifin, onu geliştiren kişinin ta kendisi tarafından "yapıbozum"a tabi tutulmasıydı. *Derinliğin Keşfi*'nde ben Brunelleschi'nin perspektif aygıtına benzer bir şey buluyorum. Bu Soseki'nin sözünü ettiği *şaseibun*'dur. Manzaranın keşfi ve aynı zamanda yadsınmasıdır; aşkın-kuramsal öznelliğin keşfi ve de yadsınmasıdır.

dığını değil, fiilen Japonya'da ikamet eden Batılılar tarafından meşruluğunun onandığını da görmezden gelmektedir. Şiga, bir "dağcılık ruhu" yaratmak için uğraştıysa da, Kunio Yanagita'nın belirttiği gibi, eğer dağlar dediğimiz şey, o âna kadar belli tabular ve değerler tarafından tasnif edilmiş nitel mekân biçimsel olarak değiştirilip homojenleştirilmeseydi, dağcılık var olamazdı. Genel olarak, romantikler ya da pre-romantiklerin manzarayı keşifleri, Edmund Burke'ün *güzel*'den ayrı tutarak *yüce* dediği tavrın belirişinden başka bir şey değildir. *Güzel*'den kastımız meşhur yerlerden ve tarihsel kalıntılardan haz duymanın keşfedilmesi tavrıysa, *yüce*, o âna kadar baskı unsuru olmaktan öteye geçmeyen rahatsızlık verici doğa nesnelerinden haz duymanın keşfedilmesi tavrıdır. Böylece, Alpler, Niyagara şelaleleri, Arizona vadileri, Hokkaido'daki balta girmemiş ormanlar ve benzerleri yüce manzaralar olarak keşfedilmişlerdir. Burada açık bir altüst oluş söz konusudur.

Bununla ilgili olarak, Edmund Burke'ün düşüncelerini eleştirel bir biçimde devralmış olan Kant şöyle düşünüyordu: Güzelliğin duyulara dayanması ve nesnelerin "amaca uygunluk"larının keşfinden kaynaklanmasına karşılık, yücelik, kişiyi baskı altına alıp korkutarak güçsüzlüğünü hissettiren nesneler karşısında ortaya çıkar. Fakat Kant, "yücelikte, bizim içsel aklımızın sonsuzluğu onaylanır," diyor. Bundan dolayıdır ki, duyusal rahatsızlığa karşın, yücelikte başka türden ve büyük bir haz alınır.

İşte bu yüzden biz, kendi içimizdeki doğadan üstün olan, bu şekilde yine bizim dışımızdaki (bizi etkilediği sürece) doğadan da üstün olan bir şey olduğunu idrak ettiğimiz sürece, yücelik, doğal nesnelerin içinde değil, bizim yüreğimiz ve bilincimizin içinde mevcuttur sadece. Dolayısıyla, yüreğimizde böyle duygular uyandıran her şey, (asıl anlamında olmasa da) yüce diye adlandırılır ve yüreğimizin gücüne meydan okuyan doğanın şiddetli gücü, gerçekten de böylesi bir şeyin parçasıdır. Sadece, içimizde böyle bir fikir mevcut olduğundan ötürü ve sadece bu fikir ile ilgili olarak, varlığın kendisinin yüceliği fikrine varabiliriz. Ve böylesi bir varlık sadece kendi doğasında kanıtladığı kudretinden dolayı değil, bundan daha da fazla bizim içimizdeki bir yeti sayesinde, yani korkuya kapılmadan o kudreti yargılayıp, yine kendi özümüzü hiçbir şekilde korkuyla rahatsız edilmeyecek bir şey olarak tasarlayabilme yetimiz sayesinde, içimizde derin bir saygı hissini dürtüler (*Yargı Gücünün Eleştirisi*).

Ancak Kant'ın yukarıdaki tespitinde önemli olan, yüceliğin öznenin (aklın) sonsuzluğuna kök salmış olmasına karşın, nesnenin tarafında keşfedilmesi diyebileceğimiz altüst oluştur. Manzaranın gerçek (estetik) nesneden kaçınan ya da bunun karşısında tamamen ilgisiz kalan bir "içsel insan" tarafından keşfedildiğini söylemiştim. Doppo Kunikida'nın gösterdiği de, böylesi bir altüst oluştur. Fakat gerçekten önemli olan altüst oluş, yüceliğin nesne tarafında olduğu düşünüldüğünde meydana gelir. Başka bir deyişle, insanlar karşıdakinin rahatsız edici bir nesne olduğunu unutarak, onun kendisinin güzellik olduğunu sanmaya başlarlar. Ve böyle manzaraları resmederler. Gerçekçilik diye adlandırılan şey de budur. Ne var ki, bu, aslında romantiklerin altüst oluşunun içinde doğmuş bir şeydir.

V

Rus biçimciliğinin kuramcılarından Viktor Şklovski, gerçekçiliğin özünün alışkanlığı kırmak olduğunu söylüyor. Yani bireyi, görmeye alışkın olduğu için aslında göremediği şeyleri görmeye zorlamak. Dolayısıyla, gerçekçilikte belirli bir yöntem yok. Bu *alışılmış* olan üzerindeki alışkanlığın kırıldığı aralıksız bir süreç. Bu anlamda, anti-gerçekçilik, sözgelimi Kafka'nın yapıtları da gerçekçiliğe aittir. Gerçekçilik manzarayı salt betimlemek değil, onu sürekli yaratmak zorundadır. O âna kadar gerçeklik olarak orada bulunmasına rağmen kimsenin görmediği manzara var kılınmaktadır. Dolayısıyla, gerçekçi her zaman "içsel insan"dır. 1893 yılında Tokoku Kitamura* şöyle diyor:

> ... Gerçekçilik, kabul etmek gerekir ki, sadece yansıyan gerçekliğin yansıtılmasıdır ve ilgi gösterdiği yerler çeşitlidir: Israrla insanın sadece kötü taraflarını tasvir etmekle kalanın yanında, özellikle dengesi bozulmuş ruhların otopsisine yoğunlaşmış olan türleri de vardır. Bunlar gerçekçiliğin zararlı eğilimlerinin birikimleridir ve insan hayatına fayda sağlamadıkları gibi, evrenin gelişmesine katkıda da bulunmazlar. Ben gerçekçiliği sevmiyor değilim ama böyle bayağı amaçlara dayanan bir gerçekçiliğin makbul oldu-

* Japon şair ve denemeci (1868-94). *–ç.n.*

ğu söylenemez. Gerçekçilik de neticede tutkuyu temel almıyorsa, "gerçekçilik için gerçekçilik" şeklindeki zararlı eğilimden kurtulamaz. (*Tutku* [Conetsu])

Kitamura'nın gerçekçiliğin temeli olarak gördüğü "tutku"nun ne anlama geldiği açıktır. Gerçekçilik ancak kendi deyimiyle "düşünce dünyası"nın, yani içsel benliğin öncelliği içinde gerçekçilik olarak mümkün olabilir. Tam da bu, Tsubouçi'de* eksik olan şeydir. Öyleyse, romantizm ile gerçekçiliği işlevsel olarak karşıt saymak anlamsız olur. Bu karşıtlıkla meşgul olduğumuz sürece, bu karşıtlığı türetmiş olan durumu göremeyiz. Soseki bunları iki ayrı öğe olarak alarak, bunlara "birbirlerine orantıları" açısından bakmaya çalışmıştır. Kuşkusuz böylesi bir biçimci bakış açısı, bu karşıtlığın kendisinin tarihsel olduğunu görmez. Fakat en azından Soseki, bunları kronolojik edebiyat tarihine göre düşünmek yoluna sapmamıştır.

Mitsuo Nakamura,** "Ülkemizin Natüralist edebiyatı romantik bir karakter taşır ve yabancı ülkelerin edebiyatlarında romantizmin yerine getirdiği rolü, bizde, Natüralistler üstlenmiştir" (*Meiji Edebiyatı Tarihi* [Meiji Bungakuşi]), diyor. Fakat sözgelimi, Doppo Kunikida gibi bir yazarın romantik mi Natüralist mi olduğunu tartışmak budalalık olur. Ondaki çift anlamlılık, sadece romantizm ile gerçekçilik arasındaki içsel bağlantıyı dışavurmaktadır. Batı'nın "edebiyat tarihi" model olarak alındığında, kısa bir süre içerisinde Batı Edebiyatı'nı almış olan Meiji Japonyası'ndaki karmaşanın tablosudur bu; burada, daha ziyade, Batı'da uzun bir süreye yayıldığı için çizgisel bir sıra içine gizlenmiş olan altüst oluşun karakterini, yani aksine Batı'ya özgü altüst oluşun karakterini açığa çıkarmanın anahtarı vardır.

Yukarıda da belirttiğim gibi, modern edebiyat, nesne tarafına odaklanırsa gerçekçidir, özne tarafına odaklanırsa romantik. Bu yüzden modern edebiyat bazen gerçekçiliğin bakış açısından bazen de romantizmin bakış açısından görülmektedir. Sözgelimi, Harold Bloom, "biz *romantizmin* içindeyiz ve bunu yadsımanın kendisi *ro-*

---

* Şoyo Tsubouçi (1859-1935), Japon yazar, eleştirmen, oyun yazarı, çevirmen. *–ç.n.*

** Japon edebiyat eleştirmeni (1911-88). *–ç.n.*

mantik bir şeydir," diyor. T. S. Eliot da, Sartre da, Lévi-Strauss da "romantizm"e aittirler. Anti-romantizmse "romantizm"in bir parçasından başka bir şey değildir. Bunu görmek için, Wordsworth'ün *Prelüd*'üne ya da felsefedeki karşılığı olan Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ne bakmak yeterli. Orada, romantik öznel ruhtan nesnel ruha geçiş şeklindeki "bilinç deneyimi" ya da "olgunlaşma" yazılıdır zaten. Bu anlamda, biz, her zaman olduğumuz gibi, "anti-romantizm"in kendisinin romantik olması şeklindeki romantik "açmaz"a aitiz. Fakat bunu "gerçekçi açmaz" diye adlandırmamızda da herhangi bir sakınca yok. Çünkü gerçekçilik aralıksız bir "alışkanlıkları kırma" etkinliğidir ve asıl, anti-gerçekçilik gerçekçiliğin bir parçasıdır. Bu açmazı aşmaya çalışıyorsak, dar anlamdaki romantizm ve gerçekçilik kavramlarından ayrılıp, bunları ortaya çıkaran kökene kadar gitmemiz gerekiyor.

Örneğin, *Unutamadığım Kişiler*'de, o âna kadar önemli görünen kişiler unutulup, önemsiz kişiler "unutulamayan" oluyorlar. Bu durum, manzara resminde, o âna kadar manzaranın bir parçası olmaktan öteye geçmeyen nesnelerin dinsel/tarihsel temalara dönüşmesinin aynısıdır. Dikkat edilmesi gereken, o anda, o âna kadar sıradan ve önemsiz kabul edilen kişi ve nesnelerin anlamlı nesneler olarak görünmeye başlamalarıdır. Romantik bir şair ve Japonya'da halkbilimin kurucusu olan Kunio Yanagita'nın Şova Dönemi'nde* sıradan halk (*comin*) diye adlandırdığı, yukarıdaki gibi bir değer altüst oluşu yoluyla görünmeye başlayan "manzara"dan başka bir şey değildir. Yine, tam da bu yüzden, Yanagita başlarda kullandığı ayrıcalığa sahip olmayan halk *heymin* ve çiftçiler *nomin* gibi somut nesneleri belirten sözcüklerden kaçınmak zorundaydı.

Yanagita'nın bu değişiminde, Mitsuo Nakamura'nın işaret ettiği gibi, Doppo Kunikida'daki altüst oluşa benzeyen bir şeyler var. "Yanagita'nın halkbilime yönelmesinde, sıradan insanların 'hikâyelerinde' şiiri hissetmesinde, şu nehir kenarındaki saz çatı yapıcısı ailenin tarihi nedir acaba? Şu yaşlı adamın yaşamöyküsü neye benzer? Bir insanlık anıtı değil midir? 'Burada doğa, insan ve tanrının tuttuğu kayıtlar mevcut' diye haykırmış olan Doppo Kunikida'ya benzer

* Şova Dönemi (1926-89). *–ç.n.*

bir şeyler olduğunu düşünüyorum" (*Meiji Edebiyatı Tarihi*). "Halkbilim"in doğması için bir nesnesi olması gerekir. Bu nesne olarak sıradan halk tam da bu biçimde keşfedilmiştir. Yanagita'da manzara kuramı ile halkbilimin sürekli birbiriyle bağlantılı oluşu bu yüzdendir. Yanagita'nın manzara kuramına daha sonra yine değineceğim, fakat burada dikkat çekmek istediğim, onun açısından "halk"ın bir "manzara" olarak "halk" olduğu ve aynı zamanda Konfüçyüsçülük'ün "bu dünyayı doğru yöneterek halkı kurtarmak" düsturundaki "halk" olduğudur. Bu çift katmanlılık Yanagita'nın düşüncesini de çift anlamlılığa büründürüyor. Yanagita da, Ogai Mori* gibi, hem bir bilimadamı hem de Meiji devletinin bir bürokratıydı.

Aslında, kitlenin/sıradan kişilerin saf bir "manzara" olarak keşfedilmeleri, Şova Dönemi'nde Hideo Kobayaşi** tarafından gerçekleştirildi. Marksizm açısından proletarya da bir tür "manzara"ydı. Gerçek işçilerden farklı ya da onlardan kaçınıldığında fark edilen bir fikirdi. Öte yandan, buna karşılık, Hideo Kobayaşi işçileri, fikirlere ve ideolojilere kanmayan, kurnaz kişiler olarak görüyordu. Bu imge anti-romantik de olsa, yine romantik bir manzaradan başka bir şey değildir. Proletarya bir gerçeklik olarak mevcut değilse, öylesi bir kitle de fiilen mevcut değildir. Bu noktada, Takaaki Yoşimoto'nun dile getirdiği kitlenin "öz imgesi" ile aynıdır ve sadece bir "imge" olarak mevcuttur.

Hideo Kobayaşi'nin eleştirisi "romantik açmaz"ı tüm yönleriyle sergiliyor. Onun açısından çağ bilinci, "özbilinçten ne büyük ne de küçüktür" (*Çeşitli Tasarımlar* [Samazama naru İşo], 1929). Farklı bir ifadeyle, bizim "gerçek" dediğimiz, zaten içsel bir manzaradan ibarettir ve neticede "özbilinç"tir. Hideo Kobayaşi'nin aralıksız vurguladığı, "nesnel olan şey"e değil de, "nesnelliğe" ulaşmaya çalışmak, "özbilinç küresini yıkmaktı" diyebiliriz. Ne var ki, bunun olanaksızlığını Hideo Kobayaşi kadar iyi bilen kimse yoktur. Sözgelimi, onun *Modern Resim*'i (Kindai Kayga, 1953) manzara resmi üzerine yazılmıştır ve yine modern resimde "perspektif"ten kurtulma yolunda verilen sınırsız bilişsel mücadelenin kaydıdır. Ama sa-

---

* Japon tıp doktoru, romancı, şair, çevirmen (1862-1922). *–ç.n.*

** Japon edebiyat eleştirmeni (1902-83). *–ç.n.*

dece Hideo Kobayaşi değil, *Modern Resim*'in ressamları da "manzara"dan kurtulabilmiş değillerdir ve hatta Japon *ukiyoe* resimleri ve Afrika ilkel sanatına dikkatlerini yöneltmiş olmaları bile "manzara"nın içinde cereyan etmiş bir olaydır. Hiç kimse oradan çıkabilmiş gibi konuşamaz. Benim burada yapmaya çalıştığım da manzara denilen alanın dışına çıkmak değil. Bu alanın kökenlerini açığa çıkarmaktır.

2

İçselliğin Keşfi

I

"Eğer 1877-87 arası bir çeşit *fırtına ve baskı* dönemiyse, 1887-97 arası birlik ve istikrar dönemi sayılabilir" diyordu Mitsuo Nakamura.* Meiji sonrası yetişmiş kuşaklara bu düzen, çoktan sabitleşmiş bir şey olarak yansıyor; ya da Meiji Restorasyonu'ndan sonraki dönem, devleti biçimlendirme olasılıklarının kapandığı bir dönem izlenimini veriyor. Nakamura, 1877-87 arasındaki Özgürlük ve Toplumsal Haklar Hareketi** hakkında şöyle söylüyor:

Bu hareketin, restorasyon denen büyük reformunun mantıki uzantısı olduğu söylenebilir; bunun nedeni toplumsal devrimin uyandırdığı halkın söz konusu harekete büyük umutlar bağlamış olmasıydı. Bu hareket sayesinde o âna kadar samuray sınıfının tekelinde kalmış olan restorasyonun ruhu nihayet halkın içine işlemeye başlamıştı; dolayısıyla hareketin başarısızlığının nedeni tüm devrimlerin oluşumunda gerekli bir öğe olan idea-

---

* "Fırtına ve baskı dönemi" ile, 18. yüzyıl Almanyası'nda Goethe ve Schiller gibi yazarların içinde bulunduğu "Sturm und Drang" isimli romantik edebiyat akımına gönderme yapılıyor; Mitsuo Nakamura, Şova Dönemi'nin önde gelen edebiyat eleştirmeni, biyografi ve oyun yazarı. Batılı edebiyat kuramlarına dayanarak Japon edebiyatındaki çarpıklıkları eleştirmişti (1911-88). *–ç.n.*

** Meiji Restorasyonu sonrası Japonya'nın idari demokratikleşmesi sürecini başlatmış bir kitle hareketi. Ülkenin oligarşik düzeninin Batı modeli bir meşrutiyete dönüştürülmesini sağlamak için, özellikle önceki Edo Dönemi'nin seçkinlerince örgütlenmiş ve zamanla kitlesel bir boyut kazanmıştı. 1874'ten 1890'da Japon İmparatorluk Meclisi'nin açılışına kadar devam etti. Açılan meclisteki temsilciler de savaşçı (samuray) ve saray soyluları sınıfındandı. Gerçek anlamda halktan kişilerin temsilci ya da kabinede ağırlık kazanmaları çok daha sonra gerçekleşir. *–ç.n.*

lizmin hareketin tam ortasında uğradığı değişim sonucu çökmesiydi. Samuray sınıfının karşılaştığı sıkıntının büyük bir toplumsal soruna dönüşmesi Meiji'nin ilk yıllarına rastlar. Bu sorun, mensup oldukları sınıfın bir kısmının ayrıcalıklı azınlık olarak tatmin edici bir konum edinmiş olmasına karşın, büyük çoğunluğun hayal kırıklığı içine düşmüş olmasından kaynaklanıyordu; yani siyasi ve kültürel egemenlik sorunsuz biçimde samuray sınıfının elindeydi. 1877'deki Güneybatı* ayaklanmasının bastırılmasından sonra, 1884-85 yıllarında, samuray sınıfının, sınıf halinde yok olmaya başlaması üzerine, nihayet, öğrenciler arasında da sıradan halk çocuklarının sayısı arttı; böylece, sonunda, Meiji toplumunun gerçek yüzü ortaya çıkmış, samuray kökenlilerin oluşturduğu burjuvaların devleti olduğu anlaşılmıştır.

Nihayet, burada ortaya çıkan, faydacılık ve kariyerizmin egemen olduğu militarist devlete karşı, özgürlük ve toplumsal haklar hareketinin hayali, restorasyonun ruhunu benimseyen gençlerin hayatlarını feda etmeye hazır oldukları bir son idealdi; bunun kaybedilmesiyle birlikte, silinmesi güç bir şekilde arta kalan ruhsal boşluk, artık siyasi romandan** tamamen farklı bir *biçim* olan bir ifade yolunu keşfetti. (*Meiji Edebiyatı Tarihi*)

Bu, bir anlamda, Natsume Soseki için de geçerlidir. Soseki, Masaoka Şiki, Futabatei Şimei, Tokoku Kitamura, Kitaro Nişida gibi çağdaşları ile aynı şekilde Meiji devletinin dayattığı modernleşmeden farklı bir gelecek idealini benimsediği gibi, bunun başarısızlığa uğramasının acısını da tatmıştır. Ancak Soseki onlar gibi aktüaliteyle derin bir bağlanma içine girmemişti. Tokoku Kitamura'nın intihar ettiği, Masaoka Şiki'nin veremden öldüğü, Futabatei Şimei'in de roman yazmayı bıraktığı bu dönemde, Soseki, kendi deyimiyle "Batı ilmi taburunun komutanı" olarak yol almış, bununla birlikte her zaman oradan kaçma dürtüsünü de hissetmişti. Onun yapabileceği, kendisinin artık seçmiş bulunduğu İngiliz Edebiyatı'nın –onun dahilinde ve ona karşı olmak üzere– bütünsel bir çözümlemesini yaparak buradan genel bir sonuca varmaktı; üstelik bu bütünsel çözümle-

---

* Japon imparatorunu tanımamış olan Kore'yi fethetme önerisi kabul edilmeyince, Satsuma (Japonya'nın güneyi) kökenli Batı karşıtı siyasetçi Saigo Takamori devletteki görevlerinden istifa etmiş ve hükümete karşı bir isyan başlatmıştı. İsyan yedi ay süren çatışmalardan sonra bastırıldı. –*ç.n.*

** 1877-87 arası dönemde meşrutiyete geçiş/meclisin açılması hareketinin içinde gelişen ve Ryukei Yanori (1850-1931), Tokai Sanşi (1852-1922) gibi yazar-politikacıların öncülüğünü yaptığı roman tarzı. –*ç.n.*

menin de *kuramsal* olmaktan başka seçeneği yoktu. Fakat romancı olarak Soseki ısrarla bu döneme özgü "seçim" ve "gecikmişlik" meseleleri üzerinde durmaktaydı. Bu açıdan bakılınca, hakkında "bütün ömrümü bunu öğrenmeye adasam bile o kadar da pişman olmam" diye düşündüğü *Çin Tarzı Edebiyat* modern kurumların kurulmasından önceki atmosferi yansıtıyor olsa gerek. Natsume Soseki'nin kendini "İngiliz edebiyatının ihanetine uğramış gibi" hissetmesininse, yeni kurulan "düzenin" aldatmacadan başka bir şey olmamasına tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

1887-97 döneminin *içselliği*'nin böylesi bir siyasi başarısızlıktan doğduğu açıktır. Gerçekten de buna benzer bir bakış açısına sahip araştırma ve eleştiriler sayılamayacak kadar çoktur.[1] Dahası edebiyatın her zaman *içsellik* yoluyla sisteme karşı çıkmak şeklinde işlediği söylenir durur. Oysa benim burada özellikle böyle bir bakıştan kaçınmamın sebebi, içselliğin bir çeşit aygıt (sistem) dahilinde mümkün olabileceğini söylemek istememdir. Böyle bir sistemin varlığı gözardı edildiği sürece "siyasi yenilgiden doğan içsellik = edebiyat" kalıbı kısır bir biçimde tekrar edilip durulacaktır sadece. 1887-97 döneminin önemi yalnızca anayasa ve meclis gibi sistemlerin kurulmuş olmasından değil, *sistem gibi görünmeyen* sistemlerin –içsellik ve manzaranın– kurulmuş olmasından kaynaklanır.

Modern edebiyatı inceleyen edebiyat tarihçileri, *modern benliğin* (*self*) adeta insanın kafasının içinde oluşan bir şey olduğunu zannederler. Oysaki benlik ya da içselliğin var olabilmesi için daha başka özel koşullar gereklidir. Örneğin Freud da tıpkı Nietzsche gibi *bi-*

1. Örneğin, Meiji Dönemi'nin ilk yıllarındaki, akademik kariyer yapma "düşüncesi", birçok genç, bilhassa da eski samuray çırakları arasında yaygınlaşmıştı. Bu, son zamanlara kadar birçok Japon'u motive etmiş bir "düşünceydi". Ai Maeda, modern romanın beliriş ânını, gençlerin kariyer edinme konusunda başarısız ya da düş kırıklığına uğramış oldukları dönemde buluyor. "Kariyer yapmayı hedefleyen gençleri konu alan romanlar 1884'teki *Yaşam Yolu Günlüğü*'nden 1900'deki *Eve Dönüş*'e kadar, bir döngüyü tamamlamıştı. Bu döngünün ortalarında *Günümüz Öğrencilerinin Yaşamlarından Portreler*, *Sürüklenen Bulutlar* ve *Dansçı Kız* eserleri sıralanmaktadır" (Meiji Kariyerizminin Soyağacı, *Modern Okurun Oluşumu*, 1973). Ne var ki, bu başarısızlık ve hayal kırıklığı Meiji devlet sisteminin 1887-97 arası dönemdeki sağlamlaşmasının bir sonucu olup, geniş anlamda, *Özgürlükler ve Toplumsal Haklar Hareketinin* başarısızlığa uğraması konusu dahilinde değerlendirilmelidir.

linci öteden beri var olan bir şey olarak değil "içselleştirme"nin bir türevi olarak görür. Freud'un düşüncesine göre o âna kadar *içerisinin* de, dış dünyanın da var olmadığı ve dış dünyanın, *içerisinin* izdüşümü olduğu durumda, travmaya maruz kalan bireyin libidosu içe dönükleşir; ancak o zaman içsellik içsellik olarak, dış dünya da dış dünya olarak var olmaya başlar. Bununla birlikte Freud şunu ekliyor: "Soyut düşünce dili kurulduktan sonra ilk defa dilsel temsillerin duyusal tortuları, içsel olgularla bağ kurmaya başlar; böylece içsel olguların kendileri, aşama aşama bilişsel olarak algılanmaya başlar" (*Totem ve Tabu*).

Freudvari bir şekilde söylemek gerekirse, siyasi roman ya da *özgürlük ve toplumsal haklar hareketine* yöneltilmiş olan libido, nesnesini kaybedip içe dönükleşince *içsellik* ve *manzara* ortaya çıkmıştır. Fakat burada önemli olan şudur: (bireyin) *içerisinin* (dolayısıyla dış dünya olarak dış dünyanın) var olmaya başlaması, "ancak *soyut düşünce dili* kurulduktan sonra" mümkün olmuştur. Peki, bizlerin bağlamında, *soyut düşünce dili* nedir acaba? Büyük olasılıkla *söz-yazı birliği hareketi* bunun karşılığı olsa gerek. *Söz-yazı birliği* 1887-97 döneminde çeşitli modern kurumların kuruluşunun dil düzeyinde ifadesini bulmasıdır. Söylemeye gerek yok fakat *söz-yazı birliği* sözü *yazıya, yazıyı* da söze uydurmak değildir. Yepyeni bir söz=yazının yaratılmasıdır.

İlk *söz-yazı birliği* girişimi anayasanın ilan edilip, meclisin açıldığı dönemde gerçekleşti. Bunun en meşhur örneği Futabatei Şimei'in *Sürüklenen Bulutlar*'ıdır (1887-89). Ancak bu kitap çağdaşlarını neredeyse hiç etkilememiş, dahası, yazarın kendisi de yazmayı bırakmıştı. Şimei'in sözlü dil ve yazı dilinin birleştirilmesi girişiminin gerçekten etkili olduğu alan, çevirileri, özellikle de Turgenyev çevirileri olmuştur. Ogai Mori ve Tokoku Kitamura gibi dönemin *içe dönük* yazarları yazı dili biçemini tercih edince, *söz-yazı birliği* hareketinin ateşi de sönmeye başlamıştı. Bu hareketin yeniden alevlenmesi ise Doppo Kunikida'nın *Musaşino*'yu kaleme aldığı döneme yani 1900'lere rastlar. Kunikida'nın etkisinde kaldığı şey Şimei'in *Sürüklenen Bulutlar*'ı değil Turgenyev çevirisi *Kaçamak* oldu.

Doppo Kunikida'ya göre içsel olan *söz*'dür (ses), ifade ise bu sesin dışsallaştırılmasıdır. İşte bu anda, kendini ifade düşüncesi ilk kez

varlık bulmuştur. Bundan önceki edebiyatın *kendini ifade* olduğunu iddia edemeyiz. Kendini ifade, söz = yazı şeklindeki birleşim ile var olabilmiştir. Buna karşın, Kunikida'nın Şimei kadar ızdırap çekmemesi, *söz-yazı birliği* hareketinin bir sistem olduğunun farkına varmamış olmasından ileri gelir. Bu noktada, artık içselliğin kendisinin tarihsel ve sisteme tabi olduğu unutulmuştur. Söylemek bile gereksiz, ama biz de işte bu katmanın üzerinde bulunuyoruz. Bizi buraya hapseden şeyin ne olduğunu açığa çıkarmak için onun kökenini sorgulamamız gerekiyor, ancak bunun anahtarı, dilin açığa vurulduğu anda gizlendiği bu dönemi daha yakından incelemektedir.

II

Söz-yazı birliği hareketi, esasında Şoyo Tsubouçi'nin kendi romanları aracılığıyla "Roman" amacıyla giriştiği bir şeydi. Edo Dönemi (1600-1867) romanlarında, çoktandır konuşma kısımları konuşma dili (söz) biçemiyle yazılırken, diğer yandan, zemin metinse yazı diliyle ifade edilmekteydi (*yazı*); işte bu ikinciyi konuşma diline (söz) döndürme girişimi söz-yazı birliğidir. Şüphesiz, bu söz-yazı birliğinden ziyade, konuşma diline dayalı yeni bir "yazı"nın yaratılmasıdır. Böylesi detaylara baktığımızda söz-yazı birliği sanki romanın sorunuymuş gibi görünür. Fakat aynı isimle anılmasalar da, söz-yazı birliği girişimleri farklı alanlarda da görülmüştür. Bunları göremezsek, *söz-yazı birliği* sorununu anlayamayız; diğer yandan, ancak bunları görerek romandaki söz-yazı birliği girişiminin özgüllüğünü idrak edebiliriz.

Söz-yazı birliği hareketi, Edo Dönemi sonlarında Hisoka Maejima'nın *Japoncadaki Kanji Yazı Sisteminin Lağvedilmesi Önergesi* (1866) başlıklı resmi tebliğiyle başlamıştır.* Elbette bunun romandaki söz-yazı birliği hareketi ile ilişkisi yoktur ve ona herhangi bir etkide de bulunmamıştır. Ne var ki, söz-yazı birliğinin özü üzerine

* Hisoka Maejima, Japon çağdaş posta sisteminin kurucusu siyaset adamı, eğitimci ve bürokrat (1835-1919); *kanji*, Japoncada kullanılan üç yazı sisteminden biridir. Çin ideogram karakterlerinden oluşur. *–ç.n.*

düşünürken bu önerge çok önemlidir. Maejima, Şogunluk hükümetine bağlı Kaysey Enstitüsü'nde* çevirmendir; Nagasaki'de öğrenim görürken karşılaştığı bir Amerikalı misyonerin kendisine Kanji ideogramlarının "anlaşılması zor ve yanlış anlaşılmaya müsait" olmaları nedeniyle, sağlıklı bir eğitime mani olduklarını söylemesi vesilesiyle bu fikre kapıldığını anlatır.

Devletin, özünde, ulusun eğitilmesi –ki bu eğitim samuraylarla sınırlı kalmamalı, ulusa yönelik olmalıdır– vardır. Bunu mümkün olduğunca yayabilmek için, eğitimin basit harfler ve basit metinlere dayanması şarttır; derin ve yüce ilimlere dair bilgilerin edinilmesinde de, bu harfleri öğrenmekle uğraşıp sonra bu konuların öğretilmesi gibi zor ve meşakkatli bir yol benimsenmemelidir, bilakis tüm ilimlerin olguların basitleştirilmesi ilkesine dayandığı unutulmamalıdır.

Daha o zamanlar, bu önerge söz-yazı birliğinin özünü gayet iyi gösteriyor. İlk olarak, söz-yazı birliği ulus-devletin kurulmasında kaçınılmaz koşul olarak görülür. Gerçekten de bu önergenin kendisi dikkate alınmadıysa da, 1870'lerde modern ulus-devlet kurulmaya çalışılırken bu konu, muazzam bir mesele haline gelmişti. Harf Derneği (1883, Temmuz) ve Latin Alfabesi Cemiyetlerinin (1885, Ocak) kurulmaları "Rokumeikan Kabul Salonu** Devri" olarak adlandırılan dönemdir. Bu dönemde, "Sahne Sanatları Reformu", "Şiir Reformu" ve "Roman Reformu" gibi yenilik hareketleri birbirini izlemişti. Fakat bunların geniş anlamda, sadece söz-yazı birliğinin içerdiği bazı kısımlar olduğunu söylemeliyiz.

İkinci olarak, Hisoka Maejima'nın önergesinin ilginçliği, genelde düşünüldüğü şekliyle bir söz-yazı birliği oluşundan değil, "Kanji Yazı Sisteminin Lağvedilmesi"ni konu etmesinden ileri geliyor. Bu da, söz-yazı birliği hareketinin, kökensel olarak bir yazı reformu ve kanji yazı sisteminin reddi olduğunu açıkça gösterir. Hisoka Ma-

---

* Şu anki Tokyo Üniversitesi'nin temelini oluşturmuş hükümete bağlı bir araştırma ve eğitim-öğretim kurumu olmasının yanı sıra, önemli Batı metinlerinin çevirisini de üstlenmiş, resmi tercüme bürosudur. *–ç.n.*

** 1883'te yabancı politikacı ve diplomatları ağırlamak ve onlara Japonya'nın da Avrupa ayarında medeni bir ülke olduğunu göstermek amacıyla kullanılan hükümete bağlı eğlence tesisi. Bu salon, Japonya'nın modernleşmesinin bir sembolü oldu. *–ç.n.*

ejima'nın söz-yazı birliğinden söz etmesi, sadece ve sadece aşağıdaki kısımla sınırlıdır.

Milli edebiyat müfredatını belirlerken ya da okunacak eserleri saptarken, mutlaka eski metinlere dönmek suretiyle "haberu", "keru" ve "kana" gibi sözcükler* kullanılmamalı, bugün artık "tukamatsuru" ve "gozaru" ifadeleri** kullanılmalı ve bu kurallarla sabitlenmelidir. Dolayısıyla, bizim dilimiz ve diğer diller için geçerli olan olgu şudur: Dil yaşayan bir varlıktır ve dönemlere göre değişir. Ne var ki, sözlü dil kullanılırsa konuşma olur, yazı kullanılırsa metin olur şeklindeki anlayışı değiştirerek konuşma ile metnin özlerini farklılaştırmayacak bir düzenleme yapılmasının gerekli olduğu kanaatindeyim.

Sadece bu kadarını, *söz-yazı birliği* düşüncesi gibi göstermek, bu hareketin özünü gözden kaçırmak olacaktır. Burada önem verilen yazı devrimi olup yukarıdaki kısım türev niteliğindedir. Zaten konuşma dili ve yazı dili birbirinden farklıdırlar. Bu, "konuşma" ile "yazma"nın ayrık eylemler olmalarından kaynaklanır. Yani bunların birleştirilebileceği bir dil söz konusu olamaz. Sadece Japoncanın, bu anlamda çok kötü bir dil olduğunu söyleyemeyiz. Sorun, Maejima'nın da değindiği üzere, Japoncanın yazı sistemindeydi.

Söz-yazı birliği hareketi, her şeyden önce yazı sistemine dair yeni bir fikirle başlar. Şogunluk hükümetinin çevirmeni Hisoka Maejima'yı cezbeden sessel alfabenin ekonomikliği, doğrudanlığı ve demokratikliğiydi. Ona göre, Batı Avrupa'nın üstünlüğü bu sessel alfabeden ileri gelmekteydi ve dolayısıyla, bu sessel alfabeyi Japoncada gerçekleştirmek acil bir konuydu. Sessel alfabenin sesleri yansıttığı düşünülür. Oysaki Saussure, dil üzerine düşündüğünde, alfabeyi ikincil bir şey olarak dışlamıştı.[2] Diğer yandan, *Kanji Yazı Sis-*

---

* Eski Japoncada *haberu* "var", "olmak", "bulunmak"; *keru* geçmiş zaman eki; *kana* istek kipi. *–ç.n.*

** *Tukamatsuru* eski Japoncanın saygı dilinde alçakgönüllülük kipi; *gozaru* yine saygı dilinde, "var", "olmak", "bulunmak" anlamına gelen alçakgönüllülük kipi. *–ç.n.*

2. Saussure harfi dilin dışında olan bir şey olarak gördüyse de, bu, harfin sese göre ikincil olması fikrinden kaynaklanmaz. Sadece, sessel dil ile ideogram dilinin farklı olmalarından ileri gelir. Sessel dili, birincil olarak görüp, ideogram dilinin sesleri kopyaladığını savunan fikir, yine romantik dilbilime girer. Saussure'

teminin Lağvedilmesi önergesinde çok seçik olarak gördüğümüz şey, alfabenin seslere tabi olması gerektiği düşüncesidir. Bu da, zorunlu olarak konuşma diline ağırlık verilmesine neden olmakta. Bir kere böyle olunca, *kanji* gerçekten lağvedilse de edilmese de, durum değişmez. Öteden beri *kanjinin* de seslere tabi olduğu düşünülünce *kanjinin* mi yoksa *kana* yazı sisteminin mi seçilmesi gerektiği konusu, bir seçim sorunundan öteye geçmeyecektir.

Önemli olan bu önergenin köklü biçimde "yazı"nın (*kanji*) üstünlüğünü reddediyor olmasıdır. "Yazı"nın üstünlüğü konusunu birçok bağlamda düşünebiliriz. Bu yüzden de, ilk bakışta birbirleriyle ilgisiz ve ayrı görünen alanlarda ortaya çıkan değişimleri, geniş anlamda söz-yazı birliğinin gelişimi olarak görebiliriz. Örneğin bu sahne sanatlarında ortaya çıkmıştır. Aslında Meiji Dönemi edebiyat tarihine, romana ağırlık veren bir gözle bakmayı bırakırsak, "Sahne Sanatları Reformu"nun çok önemli bir olay olduğunu söyleyebiliriz.

Avrupalılaşma'nın doruğa ulaştığı, Rokumeikan Dönemi diye adlandırılan dönemde, 1886 yılında, Başbakan Hirobumi İto ve Dışişleri Bakanı Kaoru İnoue'nin fikir babası olduğu "Sahne Sanatları Reformu Derneği" kurulur. Edebiyat ve sanat alanlarında, "Sahne Sanatları Reformu"nun hükümetin desteğiyle yürütülmüş olması dikkate değer bir konudur. Bu tam da Hisoka Maejima'nın *söz-yazı birliği* reformunu Japonya'da modern kurumların kurulması için "kaçınılmaz" görmesi anlamında "kaçınılmaz" bir şeydi, diyebiliriz. Şoyo Tsubouçi'nin "Sahne Sanatları Reformu" projesi doğrudan Roman Reformu ya da *söz-yazı birliği*'yle bağlantılıdır. Mitsuo Nakamura şöyle diyor: "Reform Derneği somut bir başarı sergileyemeden kısa sürede eriyip gittiyse de, ülkemizin sanatlarının konumunu reform yoluyla yükseltme girişimi şeklindeki sosyal hareket, sadece sahne sanatlarında değil, Meiji Dönemi'nin tüm sanat alanların-

---

ün eleştirdiği de böylesi bir dilbilim anlayışıdır. Sesmerkezcilik, modern uluslar için evrensel diye nitelenir. Ve orada, kökenin unutuluşu vardır. Romantizmin hareket noktası olan sessel dil, imparatorluk dillerinin (Latince, Yunanca, İbranice vb.) çevrilmesi sürecinde şekillenmiştir. Kısacası, aslında ideogramın sessel dilden önce var olmuş olmasına karşın, adeta bir duygu ya da içsellikten doğrudan çıkıp gelmiş gibi düşünülür. Ayrıntılı bilgi için, *Ulus Devlet ve Dilbilim* adlı kitabımdan yararlanmanızı öneririm.

da etkili olmuştu; nitekim, Tsubouçi'nin romanda yenilik projesinin de aslında, hem dönemin bu büyük rüzgârını arkasına almış, hem de ona anlamsal içeriğini atfetmiş bir şey olduğunu söyleyebilirim" (*Meiji Dönemi Edebiyatı Tarihi*).

Bu arada, "Sahne Sanatları Reformu" yalın bir Avrupa(lı)laşma'nın rüzgârını arkasına almadan önce 1877-87 döneminde çoktan işlemekteydi. Bunu üstlenmiş olan da, Şintomi Kumpanyası'ndan aktör Danjuro İçikava ile kumpanyanın senaryo yazarı Mokuami Kavatake'ydi.

Danjuro İçikava'nın çok büyük bir oyuncu olarak görülmesi onun rol yapma tekniklerinin yeniliğinden ileri gelmekteydi. Eski tarz abartılı replikleri bırakıp günlük konuşma dilini etkinleştirmişti. Dahası, bedenini büyük hareketlerle oynatan gösterişli rol tekniğinden ziyade seyircilerde ruhsal izlenim bırakacak bir ifade yaratmaya gayret ediyordu. Bu da, Kanami Morita'nın tasarladığı düşünceyle ahenk içindeydi. Meiji Dönemi'nin aydın sınıfına mensup kişiler, İçikava'nın bu gerçekçi ve insani kavrayış gücüne sahip performansına zamanla alıştılar ve onu o dönemin en iyi aktörü olarak onayladılar. (Sei İto, *Japon Edebiyat Dünyası Tarihi*, 1. Cilt)

İçikava'nın rol yapma tekniği "gerçekçi"ydi, yani "söz-yazı birliği-vari" bir niteliğe sahipti. Esasında *kabuki** tiyatrosu *coruri* kuklalarına dayanır, kısacası kuklaların yerine insanları kullanır. "Eski tarz abartılı replikler" "bedenini büyük hareketlerle oynatan gösterişli rol tekniği", insanın sahnede insandışılaşması, "kukla"laşması için kaçınılmazdı. Kabuki oyuncularının çok kalın makyajla biçimlendirilmiş yüzleri "maske"den başka bir şey değildir aslında. İçikava'nın getirdiği ve daha sonra *yeni tiyatro* tarafından keşfedilecek olan ise, makyajsız, "sade yüz"dür.

Fakat o zamana kadar insanların, bu kalın makyajla biçimlendirilmiş yüzlerde bir tür gerçeklik buldukları söylenebilir. Başka bir deyişle, "kavram" olarak tasarlanmış bu yüzlerde tensel bir şeyler hissediyorlardı. Bu, kavram olarak manzaradan tatmin olma durumunun aynısıdır. Dolayısıyla "manzaranın keşfi" aslında *sade yüz*

* Geleneksel Japon sahne sanatı. Özellikle Edo Dönemi'nde popülerlik kazandı. Tarihsel olaylar, destanlar ve toplumsal olguların, maskemsi kalın makyajlı oyuncular tarafından müzik ve danslar eşliğinde grotesk biçimde temsiline dayanmaktadır. –*ç.n.*

olarak manzaranın keşfi olup, daha önce manzara üzerine söylediklerim, aynen sahne sanatları için de geçerlidir.

Lévi-Strauss *sade yüz* ile makyaj ve dövmenin ilişkisi hakkında şöyle diyor: "İlkel insanların görüşlerine göre, daha önce de gördüğümüz üzere, süs *yüz*'dür, dahası, süs yüzü yaratmıştır. Yüze, toplumsal varoluş, insani onur ve ruhsal anlamı veren süstür" (*Yapısal Antropoloji*). Yüz, öteden beri, adeta *kanji* gibi bir şey olageldi. Yüz olarak yüz, "manzara olarak manzara"da (van den Berg) olduğu gibi ilk defa bir altüst oluşun içinde görünür kılınır.

Manzara çok eskiden beri var olduğu gibi, sade yüz de öteden beri vardır. Fakat bunun olduğu gibi görünmesi sadece bir görme yetisi meselesi değil. Bunun için, kavram (anlamlandırılan) olarak manzara ve sade yüzün üstünlükleriyle konuşlandıkları "yer"in altüst olması şarttır. İşte o zaman, ilk defa, sade yüz ya da sade yüz olarak manzara anlamlandıran (unsurlar) olurlar. O âna kadar anlamsız olduğu zannedilen şeyler derin bir anlamları varmış gibi görünmeye başlamışlardır. İşte bu da, benim "manzaranın keşfi" ismini verdiğim durumun ta kendisidir.

Sei İto, Danjuro İçikava'nın "seyircilerde ruhsal izlenim bırakacak bir ifade yaratmaya gayret ettiğini söylüyorsa da, sıradan (yansıtmacı, gerçekçi) sade yüz, *bir şeylere* anlam vermek için ortaya çıkmıştı ve "içsellik" de bu *bir şeylerin* ta kendisiydi. "İçsellik" ezelden beri var olan bir şey değildir. Göstergebilimsel konuma özgü bir altüst oluşun içinde belirmiştir, yalnızca. Fakat bir kez "içsellik" var olmaya başladı mı, sade yüz de onu "ifade eden" olmaya başlar. Rol tekniğinin anlamı burada tersine döner. Danjuro İçikava için başlarda "beş para etmez aktör" denmesi simgesel niteliktedir. Bu, biraz da, Futabatei Şimei'in "yazı yazamadığı için" söz-yazı birliği eylemine girişmesine benzer.

O zamana kadarki seyirciler, oyuncunun "kuklasal" vücut hareketlerinde, "maske" yüzünde, başka bir deyişle *biçim olarak* yüzlerinde, yaşayan bir anlamı duyumsuyorlardı. Ne var ki, şimdi o sıradan vücut hareketleri ya da yüzün "arkasındaki" anlamı bulmamız gerekiyor. İçikava'ların "reformu" hiç de radikal değildi, ama orada, Şoyo Tsubouçi'yi romana sevk edecek bir cevher vardı.

Böylesi bir "Sahne Sanatları" özünün söz-yazı birliği hareketinin aynısı olduğunu daha önceden belirtmiş, *söz-yazı birliği*'nin özü-

nün *Kanji Yazı Sisteminin Lağvedilmesi* hareketinde bulunduğunu dile getirmiştim. Harfler seslerden yapılmamıştır. Harfler seslerden apayrı bir varlığa sahiptir. Beyinde bir harf merkezi sistemi olması insanlığın doğduğu tarihten itibaren harf kullanma yetisine sahip olduğu anlamına gelir. Örneğin, Leroi-Gourhan'ın da işaret ettiği gibi harfler resimden türetilmiş değildir, ideogramlardan resim doğmuştur. Böylesi bir alfabenin kökenini ya da Derrida'nın sözünü ettiği kök-yazıyı (*archécriture*) görünmez kılan şey, alfabeyi sesleri bir şey ifade eden olarak yansıtan sesmerkezci düşüncedir.

Kanji alfabesinde, biçim *doğrudan* anlam olarak oradadır. Bu, biçim olarak yüzün *doğrudan* anlam olmasıyla aynıdır. Fakat *sessel ifade* söz konusu olduğunda, kanji alfabesi kullanılsa da, seslere tabi olacaktır. Aynı şekilde "yüz" de sade "yüz" olarak bir tür sessel (fonetik) harf olur. Bu da, orada yansıtılan (ifade edilen) içsel "sesi=anlamı" var eder. *Söz-yazı birliği* olarak fonetizm ile "gerçeğin yansıtılması" ve "içsellik"in keşfi arasında kökensel bir bağ vardır.

III

Bu arada, Hisoka Maejima'nın söz-yazı birliği girişiminde, öncelikle *tsukamatsuru* ve *gozaru* gibi sonekleri sorunsallaştırması dikkate değer bir konudur. *Söz-yazı birliği*'nin, başından beri sonek sorunuymuş gibi bir hal almış olması, Japoncanın özelliklerinden dolayı kaçınılmaz bir durumdu. Japonca, sonekler yoluyla hem konuşan ve dinleyenin ilişkisini göstermeden edemez, hem de "özne" nin yokluğunda bile kimin işaret edildiği anlaşılır. Bu sadece kelimeler olarak saygı dili üzerine oturtulmuştur. Motoki Tokieda'nın* da belirttiği gibi, Japonca özünde "saygı diline özgü" bir dildir. Bu durumda, Maejima'nın *tsukamatsuru* ve *gozaru* gibi saygı diline özgü

* Çağdaş dilbilimci (1900-67), Tokyo Üniversitesi başta olmak üzere birçok Japon üniversitesinde ders verdi. Batı dilbilim anlayışına karşı çıkarak yeni bir Japonca dilbilgisi sistemi oluşturdu. Kore'nin Japonya'nın sömürgesi olduğu yıllarda, Korelilerin Japoncayı anadilleri olarak benimsemesi ve Korecenin lağvedilmesi gerektiği görüşlerini savunmuştur. –*ç.n.*

yardımcı yüklemleri kullanmayı önermesini samuray statüsünden ve bu statü kaynaklı "ilişki" düzlemlerinden ayrı tutamayız. Diğer yandan, Futabatei Şimei bu konuyla ilgili şöyle şeyler hatırlıyor:

Söz-yazı birliği hakkındaki görüşlerimden ziyade, bu konuyla ilgili doğru dürüst bir araştırma yapmamış olduğum için bir pişmanlık itirafı yapmama izin verin. Bu da benim ilk defa *söz-yazı birliği* formunda yazmamın kökeniyle ilgili olacak – ki dehşet verici, ama kısacası, [eski formda –*ç.n.*] yazı yazamadığım için, söz-yazı birliği üslubunu kullanmaya başlamamın tüm ayrıntıları üzerine şunları söyleyebilirim...

Şu anda üzerinden ne kadar sene geçtiğini anımsayamıyorum, ama oldukça uzun zaman önceydi. Edebi bir şeyler kaleme almayı denedim, ama bir türlü başarılı olamadım, ve kendimi yolumu kaybetmiş gibi hissetmeye başladım. Bunun üzerine Tsubouçi Usta'nın makamına giderek, ne yapmam gerektiğini sorunca, "Sen Enço'nun *rakugo* oyunlarını biliyorsun*; işte onun rakugoları gibi yazmayı denesene!" dedi bana.

Onun dediği gibi yapmayı denedim. Fakat Tokyolu olduğum için üslubum da *Tokyo ağzında* oluyordu. Yani Tokyo ağzında bir eser yaratılmış oldu böylece. Derhal ustaya götürünce metni dikkatlice gözden geçirdi ve nihayet elinin ayasıyla dizine vurarak "Fevkalade, bu şekilde gayet güzel olmuş, hiç düzeltmene bile gerek yok!" gibi şeyler söyledi.

Ustanın yorumuna karşı bir tür huzursuzluk hissetmeden edemedim, ama neticede buna kızacak değildim, hatta içten içe sevindiğimi bile söyleyebilirim. Orada, Enço'nun üslubunu kullandığım için az ya da çok *söz-yazı birliği üslubu* olmuştu, ama yine de bazı sorunlar yok değildi. O da, acaba "Vatakuşi ga .....de gozaymasu" şeklindeki saygı kipini mi, yoksa "Ore va iyada" şeklindeki daha samimi ve günlük konuşma kipini mi kullanmam gerektiğiyle ilgiliydi.** Tsubouçi Usta, saygı kipini kullanmamamın daha uygun olacağını söylemişti. Her ne kadar, tamamıyla ikna olmamış da olsam, ne de olsa düzeltmesi için ricada bulunduğum hocam olduğu için saygı kipini kullanmamakta karar kıldım. İşte benim, saygı kipini kullanmadan yazmaya başlamamın hikâyesi budur.

Kısa bir süre sonra Bimio Yamada'nın*** *söz-yazı birliği* üslubundaki

---

* Enço, *rakugo* sanatçısı (1839-1900); *rakugo* Japonya'ya özgü bir tür mizahi meddahlık sanatı. Halen popülerliğini korumaktadır. –*ç.n.*

** İlki Türkçeye tam olarak çevrilmesi mümkün olmayan tevazu ifade eden bir kiptir, "*bendeniz ...im*" gibi; ikincisi, yine tam olarak çevrilmesi mümkün olmayan daha samimi bir ifade tarzıdır. Japoncada "ben" anlamında kullanılan birçok kişi zamiri vardır; bunlardan biri olan *Ore*'yi erkekler kullanır. "*İstemem, ben!*" –*ç.n.*

*** *Söz-yazı birliği* hareketinin öncüsü şair ve romancı (1868-1910). –*ç.n.*

yazıları yayımlandı. Bunlara göz attığımda, üslubunun saygı kipinde (Vatakuşi va .....desu) olduğunu, yani benden farklı bir tarzda olduğunu gördüm. Kısacası, ben "*-da* akımı"ndanken, o "*-desu* akımı"ndandı.* Sonradan duydum ki, Yamada önce saygı kipini hariç tutarak günlük konuşma üslubu olan *da* tarzını kullanmış, fakat bakmış olmuyor, *-desu* saygı kipini kullanmakta karar kılmış. Bense, aksine önce *-desu* nezaket kipini kullanmayı deneyip, sonunda *-da* tarzını seçmiştim. Dolayısıyla, tuttuğumuz yollar tamamıyla birbirine zıttı." (*Benim Söz-Yazı Birliği Üslubumun Hikâyesi*)

Futabatei Şimei "saygı kipini hariç tutan", "*-da* tarzını" denediğini söylüyor, ama "*-da* tarzı" da muhatapla olan ilişkiyi gösterdiği için –geniş anlamda– saygı kipidir. Biz, konuşma dilinde *-da* ekini kendimizle aynı seviyedeki ya da astımız konumundaki kişilere karşı kullanırız. Dolayısıyla *-desu* olsun, *-da* olsun, aslında aynı şeydir, ve –konuşanla muhatabı arasındaki– ilişkiyi aşan yansız (nötr) bir ifade değildir. Bununla birlikte, *-da* tarzının gitgide söyleme egemen olmasının nedeni onun saygı dilinden uzakmış gibi görülmesiydi sanırım. Ayrıca, Futabatei Şimei ile Bimio Yamada'nın "tuttukları yolların tamamıyla birbirine zıt" olması da, Şimei'in bu üslubu yazı diline doğru soyutlamaya çalışmış olmasından ileri gelir. Başka bir ifadeyle, Futabatei Şimei, "yazı"nın ne olduğunu çok daha iyi idrak etmişti.[3]

Söz-yazı birliği üslubu yeni bir metin dilinin yaratılması olmakla birlikte, bu tarz daha çok bir sonek sorununa dayanır. Fakat sonek sorununun fevkalade önemli olmasının nedeni, bunun Japoncadaki özne sorunuyla doğrudan bağlantılı olmasından dolayıdır. Örneğin,

---

* Hem *-da* hem de *-desu* Türkçedeki kişi çekim ekleri *-im* (ben), *-sin* (sen), *-dir* (o), *-iz* (biz), *-siniz* (siz), *-dirler*'e (onlar) tekabül eder. *–ç.n.*

3. Bimio Yamada'nın tercih ettiği "-desu, -masu" kipi, başlarda Şimei'in "-da" kipinden daha da fazla kabul gördü. Fakat bunun gerilemesi, "-desu, -masu" kipinin aşikâr biçimde kadın diline özgü özelliklere sahip olmasından dolayı yansızlığının (nötrlüğünün) zora girmesiyle olmuştur. O zaman, kadın yazarlar buna nasıl bir tepki verdiler? Edebiyat eleştirmeni Hidemi Suga, Şizuko Vakamatsu'dan İçiyo Higuçi'ye kadar kadın yazarların, söz-yazı birliği üslubunda "-desu, -masu" kipinde yazdıklarını belirtip, apaçık biçimde erkeksi bir kip olan "-da" kipi standartlaşınca, buna nasıl tepki verdiklerine değiniyor. Bu çok önemli bir nokta. Örneğin, Hidemi Suga'nın şu görüşü oldukça dikkate değerdir: "Bu anlamda, İçiyo Higuçi'nin 1880'li yılların sonlarında günlük dil devrimine karşı, en köklü direnişi göstermiş yazar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz" (*Modern Japon Edebiyatının Doğuşu*, 1995).

kişi zamirinin belirtilmediği *Genji Öyküsü* gibi bir metinde bile, öznenin kim olduğunun anlaşılması, soneklerin ilişkileri sayesindedir. Bu nokta Edo Dönemi edebiyatında da pek farklı değildir. Ne var ki, sonek, *-da*'da birleştirilince, özne olarak zamir kullanılması kaçınılmaz hale geldi. Bu yüzden, *kare* hatta *kanoco* gibi alışılmadık kişi zamirleri yoğun olarak kullanılmaya başladı. Bu *vataşi* (saygı kipinde kişi zamiri *ben*) için de geçerlidir. Vataşi denilen sözcük, *yo* ve *vagahayi* gibi ifadelerden farklı olarak, ötekiyle olan ilişkisinden soyutlanmış yansız (nötr) bir "benliği" gösterir.*

Dahası, Futabatei Şimei'in tasarladığı *söz-yazı birliği* üslubunda önemli bir başka konu, geçmişi gösteren zaman kipi son ek olarak *-ta*'yı** kullanmış olmasıdır. Söz-yazı birliği reformundan önce metin dilinde, geçmişi gösteren eklemlerin birçok çeşidi vardır. *-ta*'nın *-tari* geçmiş zaman ekinden türediği söylenir. Dilbilim profesörü Susumu Ono'ya göre, "bu *-tari*'nin *-ki* ve *-keri**** eklerini yok edip, onların işlevlerini üstüne alması şeklindeki bir fenomen"in sonucudur. *-ki* "geçmişteki bir konu, bunu aktaranın kendisinin bu konuyu kesin olarak anımsaması durumunda kullanılan" bir ek iken, *-keri* "pek bilinmeyen bir geçmişte var olmuş bir şeyin, şimdi aktaranın biliş alanına girmesi durumunu ifade eden" ekeylemdir. (Susumu Ono, *Japoncanın Dilbilgisi Üzerine*). Eleştirmen Takehiko Noguçi de, böylesine çok çeşitli geçmiş zaman eklerinin bir tek *-ta* geçmiş zaman çekim ekine indirgenmesi konusunun anlatıbilimsel anlamına dikkat çekiyor (*Roman Japoncası,* "Japoncanın Dünyası", 13. cilt). Örneğin, "Aootoko arikeri" (Bir yeniyetme oğlan varmış) cümlesi, "yeniyetme bir oğlanın bir zamanlar yaşadığı rivayet ediliyor" anlamını verir. *-keri* eki sayesinde, bunun bir hikâye/kurgu olduğu ima edilir. Bununla birlikte, konuşma dilinde sadece *-ta* vardır. Bundan ileride bahsedeceğim, ama bu romanda söz-yazı birliği hareketinde çok önemli bir engel teşkil etti.

---

* *Kare* Türkçedeki *o*, İngilizcedeki erkek kişi zamiri *he*'nin karşılığıdır; *kanoco* Türkçedeki *o*, İngilizcedeki dişil kişi zamiri *she*'nin karşılığıdır. *Yo* eski Japoncada kişi zamiri *ben*; *vagahayi* eski Japoncanın tevazu kipindeki kişi zamiri *ben deniz*. *–ç.n.*

** Türkçedeki -di'li geçmiş zamanın çekim eki -di'ye (-dim, -din, -di, -dik, -diniz, -diler) tekabül eder. *–ç.n.*

*** Eski Japoncadaki üç farklı geçmiş zaman çekim eki. *–ç.n.*

Örneğin, Futabatei Şimei ve Bimio Yamada söz ve yazının sentezine giriştiklerinde, Ogai Mori *Dansçı Kız*'ı* (1891) eski Japonca üslubunda yazmıştı. Üstelik bu roman, Şimei ve Yamada'nın eserlerinden daha çok ilgi gördüğü için *söz-yazı birliği hareketi* sekteye uğramıştı. Dolayısıyla, 1891-95 yılları arası *söz-yazı birliği* girişiminin durgunluk yılları olarak görülür.[4] Ancak modern roman açısından bakıldığında, bu pek de önemli bir konu olmamıştır. Örneğin Natsu-

* Almanya'da öğrenim gören bir Japon değişim öğrencisinin *bir Alman kızla* olan aşkını anlatan kısa öykü. Sıklıkla bunun Puccini'nin operası *Madame Butterfly*'ın Japon versiyonu olduğu söylenir. *–ç.n.*

4. Masahide Yamamoto, 1880'li yılların sonlarındaki söz-yazı birliği hareketinin değişimleri hakkında şöyle diyor: "Bu dönem, İhara tarzı incelik dili ile günlük dil sentezinin yaygın biçimde kabul gördüğü zamanlardı; dahası 1890 Eylülü'nde, Rohan Koda'nın *Zarif Buda* isimli romanının yayımlanmasıyla birlikte 'İhara ateşi' iyice yükselmişti. Koyo Ozaki ve Rohan Koda'yı takiben Higuçi'nin de *incelik dili-günlük dil sentezi* üslubundaki romanları baştacı edildi, Naobumi Oçiay ve arkadaşlarının yeni milli dil hareketi patlak verdi ve Ogai Mori'nin *Japonca-Çince-Batı dilleri söylemleri sentezi* şeklindeki yeni üslubu da büyük övgülerle karşılandı; diğer yandan, Minyuşa Yayınevi yazarlarının Avrupa dillerinden doğrudan çeviri üslubundaki metinleri de geniş kitleleri etkilerken *söz-yazı birliği* cephesindeyse, alışkanlıktan bu üslubu kullananlar yok değildi; fakat bu yazarlar da Yamada dışında İhara üslubuna çok daha fazla meyil gösterdiler ve geliştirdikleri bu üslup yukarıda saydığım üsluplara kıyasla çok cılız bir varlık sergileyebildi.

"Yamada'nın kendisi bu dönemden itibaren, geri adım atıp, günlük dilin kelime hazinesini içeren bir Japonca sözlüğü yazımı ve konuşma dilinin dilbilgisi, dahası bir *söz-yazı birliği* rehberinin derlenmesi gibi konularla ilgilenirken, Şimei ve Tsubouçi ise roman dünyasına yabancılaşmışlardı ve herhangi bir metin üretmiyorlardı. Fakat başlangıçta *söz-yazı birliği*'ni yerden yere vurmuş, İhara üslubuna kendini adamış Koyo Ozaki gitgide zemin metin ile konuşma metinlerinin birbirlerine uydurulmasının gerekliliğini hissetmeye başlayarak, bu dönemde *İki Zevce* (Ağustos 1891- Aralık 1892) başta olmak üzere, *Komşu Kadın, Mor, Soğuk ve Sıcak* gibi birçok metninde '-de aru' söz-yazı birliği kipini denemiş, Şizuko Vakamatsu'nun *Küçük Lord Fauntleroy* (1890-92), Fuçian Uçida'nın *Suç ve Ceza*'sı (1892) enfes konuşma dili çevirileri olarak yayımlanmıştı; Sazanami İvaya'nın masallarını *söz-yazı birliği* üslubunda yazmaya başlaması da burada belirtmeden geçemeyeceğimiz bir bilgi. Dolayısıyla bu dönem *söz-yazı birliği*'nin tıkanması, Japonca-Çince-Batı dili söylemlerinin sentezi üslubunda yazılmış metinlerin kompozisyonundan oluşan birçok çeşit uzlaştırmacı yeni üslubun devridir; bu tür çatışmaların ortasında Meiji Dönemi'ne özgü *doğal üslubun* aranması durumundan kaynaklanan –tabiri caizse– bir karmaşa devridir" (*Söz-yazı Birliğinin Tarihi Üzerine Düşünceler*, 1971).

me Soseki şöyle der: "Bugünlerde söz-yazı birliği girişimi çok yoğun olarak uygulanıyor ve bu cümlenin sonuna *-de aru*, *-no da** eklerini koymak yoluyla yapılıyor, ama birçok durumda bu ekleri çıkarttığınızda, pek güzel bir biçimde eski üslup elde edilebiliyor" (*Doğayı Yansıtan Kelimeler*, 1906). Yazarın bu cümlesi, eski üslupta yazılmış bir metne, yukarıdaki ekleri eklediğinizde pek güzel bir *söz-yazı birliği* üslubu elde edilebileceği anlamına geliyor. Şimdi, *söz-yazı birliği* üslubunda yazılmış *Sürüklenen Bulutlar* ile eski üslupta kaleme alınmış *Dansçı Kız*'ın başlangıç kısımlarını kıyaslayalım.

Bir akşamüstü, Tiengarten'de aylak aylak dolaştıktan sonra, Unter'den Linden'i geçip, Monbishu Caddesi'ndeki pansiyonuma doğru yürürken Kloster Caddesi'ndeki eski kilise çıktı karşıma. O ışık denizinden, o kasvetli sokaktan geçip kurutulmak için evlerinin çatısındaki korkuluklara asılmış çarşafları, iç çamaşırlarını, uzun sakallı Yahudi ihtiyarın önünde dikildiği meyhaneyi arkada bırakarak merdivenlerinden biri binanın tepesine uzanan diğeri ise, benim ikamet ettiğim bodrum katındaki demirciye ait kiralık daireye inen binaya doğru yönelmişken, içbükey bir yapıya sahip bu 300 yıllık tarihi eseri her seyreyleyişimde, kaç defa mest olmuş bir vaziyette kalakaldığımı bilemem. (*Dansçı Kız*)

28 Ekim, öğleden sonra saat üç sularında, kaynaşan karınca sürüsü misali bir erkek topluluğu Kanda-mitsuke kapısından dışarı doğru fırladı ve sonra çil yavrusu gibi dört bir yana dağıldılar; bu beyefendilerin her birinin çenelerine çok önem verdikleri görülüyor. Fakat her birine yakından baktığınızda, bunların kendi içlerinde birçok farklı türe ayrıldıkları görülmekte ki, evvela sakal ve bıyıklardan tasvir etmeye başlamak gerekirse: bıyıklılar, sakallılar, keçi sakallılar, Napolyon tarzı sakallılar, Çinlileri anımsatan Bismarck tarzı sakallılar, çintavuğu tarzı sakallılar, porsukumsu top sakallılar, var mı yok mu belli olmayacak denli seyrek sakallılar, birçok farklı tip ayırt edilebiliyor... (*Sürüklenen Bulutlar*)

Dansçı Kız eski üslupta yazılmış olmasına karşın, iskeleti tamamen Batı Avrupa dilinden çeviri üslubudur. Diğer yandan, *Sürüklenen Bulutlar* yarı duygusal yarı mizahi bir tarzda yazılmıştır. Elbette ikinci ciltte, üslup değişir, ama bunu Şimei'in önce Rusça olarak yazdığı sonra Japoncaya çevirdiği söylenir. Bunu takiben, yazar, *Sürüklenen Bulutlar*'ı yazmayı bırakıp, yirmi yıl hiç roman yazmadı. Yeni bir metin dili yaratmaktan da vazgeçmedi gerçi... Kendi eseri-

* İki ek de Türkçedeki *-dir* ekinin anlamını verir. *–ç.n.*

ni yazmayı bıraktıysa da, bundan sonra da, Turgenyev'den yaptığı çevirileriyle *söz-yazı birliği* girişimini sürdürdü. İleride değineceğim gibi, Doppo Kunikida gibi yazarların etkilendikleri eser *Sürüklenen Bulutlar* değil, *Kaçamak* gibi çeviri eserler olmuştur.

Yukarıdaki iki pasajı kıyaslamak suretiyle farkına vardığımız şey, *Dansçı Kız*'da eski üslupta yazılmış olmasına karşın "gerçekçi" olduğu, *Sürüklenen Bulutlar*'ın ise, sakal-bıyık sıralamasına karşın "gerçekçi" olmadığıdır. Bu farkı, resimle analoji yaparak söylemek gerekirse, *Dansçı Kız*'da geometrik perspektif varken, *Sürüklenen Bulutlar*'da yoktur. Bu, romandaki anlatma eylemi (*narration*) sorunuyla ilişki içindedir. *Sürüklenen Bulutlar*'da aşağıda görüldüğü üzere anlatının anlatıcısı fazla dikkat çeken bir varoluş sergiler:

"Hadi oradan, aptal aptal konuşma!" diyen uzun boylu adam yüzüne yakışmayan bir tebessüm takınarak ve göstermelik bir ayrılma selamının ardından, oradan ayrılarak Ogava Semti'ne doğru yürümeye başladı. Yüzündeki tebessüm azar azar silindikçe, adımları da yavaşlıyor ve nihayet bir böceğin sürünüşünü andırır hale geliyor, başı hüzünlü bir halde önünde birkaç sokak geçtikten sonra, birdenbire duruyor, etrafına bakıp öfkeyle geriye dönerek yan mahallenin köşesinden üçüncü sıradaki penceresi kafesli iki katlı eve giriyor; haydi biz de onunla birlikte içeri girelim bakalım... (*Sürüklenen Bulutlar*)

Yazarın "haydi biz de onunla birlikte içeri girelim bakalım" şeklindeki ifadesi, açık biçimde mizahi üsluptadır. Bununla ilgili olarak Takehiko Noguçi şöyle diyor:

Normalde, mizah kitapları birazdan sözünü edeceğim *yomihon** türündeki eserlerle kıyaslandığında "gerçekçi" olarak nitelense de, bu, mutlaka modern gerçekçiliği önceleyen bir gerçekçilik değildi. Dahası böylesi bir durum mümkün de değildi. Burada egemen olan, yamulmuş bir lense benzetebileceğimiz abartılı bir öznellik aracılığıyla nesnenin tezahürüdür. Bu öznellik, roman karakterlerini bayağılaştırmadan, mizahileştirmeden ve karikatürize etmeden duramaz. İnsanlar sadece kendilerine gülünmek için kurgu dünyasındadırlar. Yeniden canlandırılan konuşmaların, konuşma diline özgülüğü ile, "zemin metin"in konuşma diline özgü "metinselliğinin"

---

* *Yomihon*, Edo Dönemi'nin son evresinde yaygınlaşmış olan didaktik kıssadan hisselerden oluşan bir hikâye türüdür. Ueda Akinari'nin *Yağmur ve Ayışığı Hikâyeleri* (Ugetsu Monogatari, 1776), Kyokatei Bakin'in *Nanso Satomi Hakkenden* (1814-42) *yomihon*'ların en meşhur örnekleridir. –*ç.n.*

yarattığı göstermelikliğe karşın, burada bir öznellik ile bütünleşmiş bir birinci tekil kişi anlatısı potansiyel olarak vardır. İsterseniz, bunu nicel ve nitel olarak ufaltılmış birinci tekil kişi olarak da isimlendirebilirsiniz. Genel anlamda, modernite-öncesinin Japon edebiyatı, böyle "eğilip bükülebilir" bir birinci tekil kişinin sınırları dışına hiçbir zaman çıkmamıştır. Çünkü modernitenin, üçüncü tekil kişi nesnel tasvirini bilmiyordu. O halde, Batı Avrupa edebiyatının şiddetli tesiriyle yola çıkmış Şimei, öncelikle, Edo sahne oyunlarının mizahi üslubuna öykünen türünü, model almak zorunda mı kalmıştı acaba? Bir kere modern gerçekçiliği hedeflediğine göre, metnin konuşma diline özgülüğüne saygı duymak zorundaydı, bunun için de kendi yakınında olan tür dışında bir şey bulamamıştı. İşte bu yüzden de, Edo Dönemi'nin konuşma diline özgü hikâye üslubuyla kaçınılmaz olarak bağlantılı olan nesnelerin mizahileştirilmesi işlevini de sırtlamak zorunda kalmıştı; üstelik bu da, *Sürüklenen Bulutlar*'ın ilk bölümünün hiciv mahiyetindeki toplumsal itkileriyle hassas bir biçimde kesişmekteydi. (*Modern Romanın Dilsel Ortamı*)

Ne var ki ikinci ciltten itibaren, bu tür bir yazar (anlatıcı) ortadan kaybolur. "Birinci ciltte kahramanı, daha çok dışarıdan gözlemlemekle yetinen yazar, ikinci ve üçüncü ciltlerde gitgide somut anlatıcı görünümünü silip, bunun yerine kahramanın içsel derinliklerine dalıyor." Burada, nihayet, "üçüncü tekil kişi nesnel tasviri"ne yakın bir şey gerçekleşir. *Sürüklenen Bulutlar*'ın Japonya'nın ilk modern romanı olarak nitelenmesi de bundan ileri gelir. Fakat Futabatei Şimei bu durumdan pek de hoşnut sayılmazdı. Yazar, romanın devamını yazmaktan caymış, ömrünün son yıllarında yazdığı *Sıradanlık*'ta ise, "anlatıcıyı" ön plana çıkarmak suretiyle, adeta nesnelerin "mizahileştirilmesi" etkisini sağlayan hiciv anlatısı yöntemini benimsemişti. Onun tepki gösterdiği şey örneğin *Bozulan Yemin*'de* sağlam biçimde oturmuş olan aşağıdaki tarzda bir hikâyeleme yöntemiydi.

Uşimatsu derhal kaldığı kiralık odaya döndü. Maaşını alınca kendini daha güçlü hissetmeye başlamıştı. Dün hamama gidememiş, sigara bile ala-

---

* *Eta* denen ve Japonya'ya özgü kast sisteminin en alt sınıfına mensup bir etnik gruptan gelen Uşimatsu Segava isimli ilkokul öğretmeninin, *eta* kökenli olduğunu saklamasına dair babasına verdiği yemin ile kendi ahlaki ilkelerinin çatışmasını anlatan bu roman (1906) Natüralist yazar Toson Şimazaki'nin (1872-1943) başlıca eserlerinden biridir. –*ç.n.*

mamış, "hemen Renge Tapınağı'na dönmeliyim", diye düşünmüş, telaşlı bir ruh hali içinde karanlık bir gün geçirmişti. Zaten cebinde beş kuruş para yoksa kimin yüzü güler ki? Odanın son kirasını ödedikten sonra, araba gelince hemen çıkacak biçimde hazırlıklarını bitirip, sarma sigarasını da tüttürmeye başladığı vakit, kelimelerin ifade etmeye yetmeyeceği bir keyif her tarafını kaplamıştı. (*Bozulan Yemin*)

Bu, "üçüncü tekil kişi nesnelliği"dir. Burada, anlatıcı kahramanın içine girmekten ziyade, dünyayı kahramanın gözlerinden görüyor. Neticede, okur "şu anlatılıyor" bilincini, başka bir deyişle anlatıcının varlığını unutuveriyor. Örneğin, "Cebinde beş kuruş para yoksa kimin yüzü güler ki?" anlatıcının fikridir. Fakat bunun kahramanın düşüncelerinden farklı olduğu çok da göze çarpmıyor. Dolayısıyla burada, anlatıcı, aşikâr biçimde varken, yokmuş gibi görünüyor. Anlatıcının nötrleştirilmesi, anlatıcıyla kahraman arasında bu tür bir zımni suçortaklığının kurulmuş olduğu anlamına gelir.

Fakat bu "üçüncü tekil kişi nesnel" anlatım yönteminin kolay bir şey olduğunu da düşünmemek gerekir. Örneğin, bir Japon romancı Batı romanını çok iyi bilse de Japoncaya bunu uyarlayamaz. Üçüncü tekil kişi kullanıldığında, Futabatei Şimei'in *Sürüklenen Bulutlar*'ının sergilediği gibi, göz açıp kapayıncaya kadar anlatıcı kendini belli eder. XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatı romanı olan *Robinson Crusoe*'yu Defoe birinci tekil kişiyle yazmıştı. Birinci tekil kişi romana, o zamana kadarki anlatı geleneklerinden farklı bir gerçeklik atfetmişti. Üçüncü tekil kişi kullanıldığında, roman hikâyeye dönüşür, gerçekçi niteliğini yitirir. Fakat üçüncü tekil kişi nesnel tasvir yöntemine, birinci tekil kişiden hemen geçilmedi. Birinci tekil kişiden üçüncü tekil kişi nesnel tasvire geçiş aşaması olarak Richardson'un *Pamela*'sı gibi, birinci tekil kişiyle üçüncü tekil kişinin iç içe geçtiği mektup üslubunda yazılmış roman vardı. Anlatıcıyla kahramanın zımni bir suçortaklığı içinde oldukları türden bir "üçüncü tekil kişi nesnel tasvir"in kuruluşu bunun ardından, 19. yüzyıla girildikten sonra gerçekleşecektir.[5]

---

5. "Üçüncü tekil kişi nesnel tasvir"in oluşturulabilmesi için, eski hikâye türleri değil, birinci tekil kişi üslubundaki günlük gibi biçimlerden yola çıkılması gerekir. Birinci tekil kişi hikâyelerdeki gibi dolaylı bir yeniden canlandırma olmayıp, doğrudan bir buradalık etkisi verir. İngiltere'deki *Robinson Crusoe* türünde

Böyle bakınca, Ogai Mori'nin *Dansçı Kız*'ı birinci tekil kişiyle yazması kaçınılmazdı denebilir. Bu romanda, anlatıcı kahramandır, başka bir deyişle anlatıcı silinmiştir (*nötrleştirilmiştir*). Elbette bu "üçüncü tekil kişi nesnel tasviri" değildi, ama oraya varmak için geçilmesi gereken yoldu. Diğer yandan, Şimei *Sürüklenen Bulutlar*'ı geleneksel hikâyeleme yöntemiyle anlattığı için, anlatıcıyı *nötrleştirememiştir*. Dolayısıyla, modern roman anlamında *Sürüklenen Bulutlar*'dan ziyade, *Dansçı Kız*'ın etkili olmuş olmasına şaşmamak gerek. *Dansçı Kız*'ın *şimdideki* anlatıcı "ben"in anımsadığı geçmişe doğru bir perspektif kurulmuştur. Nitekim, geçmişi gösteren birçok *son eki*, işlevlerine ayırarak kullanmıştır. Mori'nin sözyazı birliği üslubundan kaçınmasının da bundan ileri geldiğini söyleyebiliriz. Yani –söz-yazı birliği üslubunun referans aldığı– günlük dilde *-ta* sonekinden başkasının bulunmamasından dolayı...

Fakat günlük dil üslubu kullanılınca perspektifi oluşturmanın mümkün olamayacağı gibi bir şey de söz konusu değildir. Esas olan, belli bir noktadan geçmişe bakabilmeyi sağlayacak perspektifi olanaklı kılacak anlatı yöntemidir.[6] Günlük dilde de geçmişi gösteren

---

bir biçim... Ne var ki, oradan üçüncü tekil kişiye geçilemez. Bundan sonra benimsenen ise, birçok mektubun iç içe geçtiği biçim oldu. Richardson'un *Pamela*'sı ya da Laclos'nun *Tehlikeli İlişkiler*'i... Bu *biçim* birçok öznenin konuşmalarından oluştuğu için, burada bunları toparlayan bir kuşbakışı bakış açısı söz konusu olamaz. Toparlayacak kişi okurdur. "Üçüncü tekil kişi nesnel tasvir"in oluşturulması ancak bundan sonra olacaktır. Bu Marx'ın *Kapital*'in başlarında tartıştığı "değerin biçimi" sorununa benziyor. Dolayısıyla, birinci tekil kişi biçimi "basit değer biçimine", mektup tarzına özgü biçimse, "genişlemiş değer biçimine", kısacası, henüz genel bir eşdeğerin bulunmadığı duruma tekabül eder. Ayrıca, "Üçüncü tekil kişi nesnel tasvir"in, "genel eşdeğer biçim" olduğu söylenebilir. Böylece, her tür insanın içine işleyebilecek bir bakış açısı oluşur.

Fakat "üçüncü tekil kişi nesnel tasvir", saydam çizimin aynısı olan bir kurgu türüdür. Bununla kıyaslanınca, mektup tarzı roman, sanki daha ileri bir tarzmış gibi görünüyor. Natsume Soseki'nin eserleri de bu açıdan bakılınca oldukça ilginç hale gelir. Geleneksel yansıtmacı metinden yola çıkmış Soseki'nin "üçüncü tekil kişi nesnel tasvir" olarak nitelenebilecek olan eseri sadece *Aydınlık ve Karanlık*'tır. Örneğin, *Gündönümü Geçinceye Kadar*, *Yolcu* ve *Yürek* gibi eserlerinde köklü bir mektup üslubu biçimi benimsenmiştir. Bunun en büyük etkisi de, bu romanların öyle kolayca içinden çıkılamayacak bir esrar havası barındırıyor olmalarıdır.

6. Hidemi Suga, Masahide Yamamoto'nun *Söz-Yazı Birliği Hareketi'nin Tarihi Üzerine Tezler – Devamı*'ndan alıntı yaparak *-de aru* kipinin oluşumunun sözyazı birliği üslubunun tamamlanması olarak görülebileceğini söylüyor (*Japon*

zaman çekim eki *-ta*'dan başka geçmiş zaman kipinin bulunmayışı, devamlı ve homojen bir zaman perspektifinin kurulmasını kolaylaştırır. Buna en büyük katkıda bulunmuş olan aslında Şimei'in çevirileridir. Bundan yirmi yıl sonra kaleme alınmış olan *Bozulan Yemin*'e baktığımızda Toson Şimazaki'nin hiç zorlanmadan bu anlatı yöntemini kullandığına şaşırıyoruz. Fakat Şimazaki, bunun bir anlatı yöntemi olduğunu ya da başka bir deyişle, geometrik perspektif yönteminin aynısı bir şema olduğunu tamamen unutmuştur. Öte yandan Şimei'in kendisi, böyle bir anlatı yöntemine yönelik tepkisini, ya da başka bir deyişle, modern romanın temel önkoşuluna yönelik kuşkusunu hiçbir zaman yitirmemiştir.

IV

Kunio Yanagita *Seyahat Yazıları Derlemesi*'nde (1929), "Japon Erken Modern dönemi gezginlerinin seyahatnamelerinden, ilk gençliğinden bu yana defalarca okuduğu, bundan sonra da, okumayı düşündüğü bazı metinleri" derlediğini söyleyip şu konulara işaret ediyor:

> İsmi seyahatname de olsa, bu yazı tarzının iki türü vardı; birisi şiirsel estetik metinler dizisidir; diğeriyse, betimlemelere dayanır ve aslında, bu betimlemelerin gölgesine gizlenen gezginin kendi kendisini mütevazı bir biçimde anlattığı bir tarzdır; onun için, bunu bir tek kategoriye sokmak, okurun kafasında muazzam bir karışıklık yaratacaktır. Ki-no Tsurayuki'nin *Tosa Günlüğü*'nden (MS X. yüzyıl) başlayarak, geçmişten günümüze yazılagelmiş seyahatnamelerde, Japonya'da çoğunluğu birinci tür teşkil ediyordu. Dolayısıyla, sonraki yüzyıllarda yeniden ortaya çıkan [ve ikinci türe dahil edebileceğimiz] manzara gözlemlerine dayalı metinleri okuduğumda, yazarların edebiyat meraklılarınca sıradan, vasat metinler olarak nitelendirilerek bir kenara atılma kaygısı içinde olduklarını gözlemledim. Kanımca bu metinler, o yazarların, eserlerini kalıcı kılmak arzusuyla metinlerini daha da güzelleştirmek için iğneyle kuyu kazarcasına boş yere kendilerini paralamalarının ürünüydü.

Modern Edebiyatı'nın Doğuşu, aynı sayfa). "Sadece–*ta* kipini kullanmak suretiyle 'anlatıcının nötrleştirilmesinin mümkün olmayacağı'" yönündeki Suga'nın eleştirisi isabetlidir. *-de aru* kipi, *-ta* kipinde dağılıveren birçok zamanı aşkın biçimde toparlayan bakış açısını (perspektif) sağlamaktadır.

Yanagita burada "manzaranın keşfinin" aslında "seyahatname yazısının" değişiminden başka bir şey olmadığını anlatır. Bu da şu anda "şiirsel estetik metinler dizisi"nden, yani "yazı"dan azat olma anlamına gelir.

Bu anlamda, Doppo Kunikida'nın *Musaşino*'sunu (Ocak, 1898) özel yapmış olan da, manzaranın meşhur bir *yer*'den koparılmasıdır. Meşhur *yer* ise, tarihi ve edebi anlamlara (kavram) bürünmüş mekândan başkası değildir. Kunikida'nın keşfettiği manzarada böylesi bir tarih tamamıyla soyutlanmıştır. Bu da yazarın 1895'te Hokkaido'nun tarım ve yerleşime açılması vesilesiyle gittiği bölgedeki deneyimlerini aktardığı *Soraçigava Nehri Kıyıları*'nda (Soraçigava no Kişibe, 1902) oldukça belirgindir.

Memleketimizde de, Çin'de olduğu gibi, nüfusun yoğun olduğu yerlerde yetişmiş insanların, kendi güçleriyle işleyip ıslah ettikleri dağ ve ova manzaralarına alışık olduğum için, Tohoku'nun ovalarının *bizim doğamıza* katıldığını gördüğümde bile kendimden geçtiğime göre, Hokkaido'yu gördüğümde nasıl yüreğim titremesin! Sapporo, Hokkaido'nun Tokyosu'dur ama, göz alabildiğine doğa manzarası gözlerimi kamaştırdı.

Ormanda hava birden kararmaya başladı demeye kalmadan yüksek dalların üstünden bir yaz yağmuru tıpır tıpır yağmaya başladı. "Tüh yağmura yakalandık" derken tam, hemen dindi ve orman müthiş sessizliğine geri döndü.

Ben, kımıldamadan ormanın karanlığa boğulmuş derinliklerine bakakalmıştım.

Nerede toplum? İnsanlık gururunu çehresiyle anlatan "tarih" nerede hani? Burada, şu anda, insan varoluşun ve doğanın nefes alıp verişlerinin içine öylece bırakılmış gibi hissediyor kendisini. Bir Rus şairi, bir gün ormanın ortasında oturmuş dururken, ölümün gölgesinin kendisine yaklaştığını hissettiğini söyler; hakikaten de öyle! Ya da "insanlığın son temsilcisi bu yeryüzünden silinirken, bir tek ağaç yaprağı dahi onun için hışırdamaz bile" der...

Kunikida'nın bu şekilde düşünmesi sadece Hokkaido'nun balta girmemiş ormanlarında bulunmuş olmasından ileri gelmez. Çünkü aslında onun gittiği orman yerli Airu halkı tarafından adlandırılmış bir yerdir. Bundan dolayı Kunikida'nın girdiği yer, radikal fikirler açısından önemli bir noktadır. Bu noktadan bakıldığında, Marx'ın dediği gibi, "bizim gördüğümüz doğa" çoktan insanlaştırılmış bir şeydir, ve yine Kunio Yanagita'nın söylediği gibi, manzara "insanın yarattığı" bir şeydir. Buradan da, "tarih"i siyasi ya da insani bir olay olarak değil, "insanla doğa arasındaki müzakere" (Yanagita) olarak

keşfeden bir bakış açısı doğar. Bir kez parantez içine alınmış tarih yeniden onarılır. Fakat *meşhur yerler* olarak değil. Örneğin *Musaşino*'da aşağıdaki gibi bir betimleme vardır:

Musaşino'da hiç ormansız sarp dağ yok. Ama okyanusun dalgaları misali engebeli. O da ova gibi görünür, ama aslında bir yükselti üzerindeki yer yer çukurlaşan alanların küçük ve sığ vadiler oluşturduğunu söylemek daha doğru olur. Bu vadinin dibinde çoğunlukla çeltik tarlaları vardır. Tarlalar büyük ölçüde tepede bulunur, tepelerdeyse, orman ve tarlalar farklı alanlar olarak birbirinden ayrıştırılmış haldedir. Tarla dediğimiz şey aslında çayırlıktır. O halde orman yedi-sekiz kilometre uzunluğunda bile değil, hayır o kadar bile değil, dört kilometreyi geçmez; tarlaya gelince, şöyle bir bakıldığında o da yedi-sekiz kilometre bile olmayıp ormanın etrafını sarmıştır; yer yer de tarlaların üç tarafı ormanlarla çevrili durumda; çiftlikler bunların arasına kurulmuş, ormanla tarlaları daha da ayırmakta. Sözün kısası, çayırlar da orman da, arapsaçı gibi birbirine girmiş. Tam "ormana girdim" demeye kalmadan çayıra çıkıyorsunuz. Bu da hakikaten, Musaşino'ya bir kendine özgülük atfetmekte: Burada doğa, burada yaşam var ve Hokkaido'nun çeşitli doğa manzaralarında gördüğümüz türden uçsuz bucaksız ovalar ve engin ormanlardan farklı bir ilgi uyandırıyor bende burası.

Kunikida, Musaşino'yu coğrafi olarak sabitleyip şöyle diyor: "Benim Musaşinomun içinde Tokyo var. Fakat bunu elememiz gerekli, çünkü Tarım ve Ticaret Bakanlığı'nın binasının yüce bir dağ gibi yükseldiği, içme suyuna zehir katma vakalarıyla ilgili davaların görüldüğü mahkemenin bulunduğu yüzlerce caddeli bu şehirde geçmişin izlerini bulamayız." Yazarın demek istediği, Tokyo diye adlandırılan siyasi tarihin, Musaşino gibi, "insan ile doğa ilişkileri" tarihinin küçük bir kısmından fazlası olamayacağıdır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, Doppo Kunikida'ya göre, "manzaranın keşfi" aynı zamanda "tarihin keşfi"dir de.

Doppo Kunikida'nın yeniliği, ondaki bu "bütünlükten kesip alma"dır. Fakat bu tema nasıl oluştu? Ben, Kunikida'nın *Unutmadığım İnsanlar*'ını yorumlarken orada "manzaranın keşfini" görmüştüm. Bu dışsal bir nesnenin, içsel bir altüst oluş sayesinde keşfedilmesiydi. Fakat orada, bu özne-nesne ilişkisinin temelinde "simgesel biçim"in (dilsel biçim) bulunduğu konusuna değinmemiştim. Aslında bu ikisi birbirinden koparılamaz. Şimdi açık olan, Kunikida'nın *manzara*'yı keşfinin, sadece, içsel bir altüst oluşla değil, dilsel bir altüst oluşla birlikte meydana geldiğidir.

Kunikida'nın kendisi bunu şöyle açıklıyor: "Tokugava Dönemi (1600-1867) edebiyatının tesirinde kalmadan, Koyo Ozaki ve Rohan Koda'dan da etkilenmeden, bugüne kadarki edebiyatımızla hemen hiç ilintisi olmayan fikir, ele alış tarzı ve üslupla yazmaya başlamamın mutlaka bir temel kaynağı olmalıydı. Bu temel kaynağın ne olduğunu kendi kendime sormayı sürdürdükten sonra, nihayet bunun Wordsworth olduğunu anladım" (*Esrarlı Büyük Doğa*). Fakat önemli olan "kafa" değil, "el"dir. Batı Avrupa edebiyatından ne kadar etkilenirse etkilensin, "yazmak" farklı bir şeydir çünkü... Aslında yazarın *Musaşino*'da alıntıladığı "Rus şair", yani Turgenyev'den ziyade, Futabatei Şimei çevirisindeki Turgenyev'in manzara betimlemeleridir.

Yineliyorum: Kunikida'nın "manzarayı keşfi", o zamana kadarki manzarayla olan bağları koparması, yeni bir "yazı" (*écriture*) aracılığıyla mümkün olabildi. *Sürüklenen Bulutlar* (1887-89) ve *Dansçı Kız* (1890) ile karşılaştırıldığında göze çarpan artık Kunikida'nın "yazılı dil"le arasındaki mesafenin kaybolduğudur. O, çoktan, yeni "yazı"ya alışmış bulunmaktadır. Bu da, artık dilin konuşma dili ya da yazı dili denen şey olmaktan çıkıp, "içsellik"in derinliklerine inmiş olduğu anlamına gelir. Bundan ziyade, tam da o anda ilk kez, "içsellik" doğrudan ve apaçık bir şey olarak özerkleşir. Aynı zamanda o andan itibaren, "içsellik"i mümkün kılan şeyin tarihsel ve maddi kökenleri unutulur.

Örneğin Rousseau, 1880'li yıllardaki Özgürlük ve Toplumsal Haklar Hareketi'ne büyük etki etmişti. Fakat neydi bu Rousseau etkisi? Daha doğrusu, kimin nesiydi bu Rousseau? Birçok Rousseau vardı: o zamana kadar tüm yolcular için bir engel oluşturan Alp Dağları'nda "manzara"yı keşfetmiş bir Rousseau, *İtiraflar*'ı yazan Rousseau, siyasi düşünür Rousseau... Rousseau'nun kendisi çelişkilerle dolu çokanlamlı bir varoluştu.

Jean Starobinski *Saydamlık ve Engel* isimli kitabında Rousseau'nun çokanlamlı metnine net bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakış açısı da, "saydamlık" sorunuyla ilgilidir. Rousseau için sadece özbilincin saydam olduğunu söylüyor yazar. Dolayısıyla, sadece kişinin kendisi için dolaysızca mevcut olan şeyler saydam olup, onun dışındaki şeyler ikincil konumdaydı, belirsizdi ve saydamsızdı. Saydam olmayan şeylere yönelik bu öfke ve saydam doğrudanlık tim-

sali (olduğuna inandığı) ilkel insana güzelleme, onun siyasi ve kültürel kuramlarının özünü oluşturur.

Bu arada, öncelikle, bu saydamsızlığa yöneltilen saldırının, öncelikle "yazı"ya yöneltilmiş olması doğaldır. Yazı ikincildir ve doğrudanlıkla saydamlığı baltalar. Fakat diğer yandan, Rousseau için, sesli ifadenin kendisi pek de önemli değildir. Önemli olan, bireyin kendisinin duyduğu ses, içsel ses olup, sadece bu saydamdır. O halde, "Özne ve dil artık birbirlerine karşı dışsal nesneler olmaktan çıkarlar. Özne duygulanmadır, duygulanma ise aynen dildir. Özne, dil ve duygulanma artık birbirinden ayrılamazlar" (*Saydamlık ve Engel*). Starobinski Rousseau'daki "yeniliği" şöyle tanımlıyor:

> Rousseau'nun getirdiği yenilik ancak burada tam anlamıyla belirginleşir. Dil bir dolayım aracı olarak kalırken bile, dolaysız deneyim mekânı haline gelmiştir. Yazar kendi iç "kaynağına" bağlıdır ve belli bazı *hüküm*'lerle yüzleşmesi, yani evrensellik tarafından meşrulaştırılması gerekmektedir. Bu yeni dilin klasik "söylem"le hiçbir ortaklığı yoktur ve onunla karşılaştırıldığında çok daha dengesizdir. Dil hem sahici benliktir, hem de aynı zamanda kusursuz sahiciliğe daha ulaşılmadığını, bolluğun daha fethedilemediğini, başkalarının rızası olmadan hiçbir mülkün garanti edilemeyeceğini gösterir. Edebi eser, artık, bir "üçüncü kişi" olarak yazarla okur kitlesi arasında duran bir hakikate okurun onayını talep etmez. Yazar eseri yoluyla kendini görünür kılar, kendi kişisel deneyiminin hakikatine yönelik olarak onay talebinde bulunur. Rousseau bu meseleyi keşfetmiştir, (sorumluluğu ona atfedilen duygusal romantizmin ötesinde) hakikaten modern edebiyata özgü sayılabilecek yeni bir tutumu icat etmiştir. Rousseau'nun, ben ile dilin tehlikeli sözleşmesini, sözün kısası, insanın kendi kendisini sözcükleştirdiği yeni bir ittifakı deneyimleyen ilk kişi olduğunu söyleyebilirim. (*a.g.y*)

Kunikida'nın "yeniliği" de şüphesiz buna benzer. Yazarın "kapalılığı" ya da "engeli" "saydamlığı"nın, tam da "özne ve dilin artık birbirlerine karşı dışsal nesneler olmaktan çıktığı" yeni bir "ittifakın" ürünüdür. Arkadaşının intiharı üzerine yazdığı *Ölüm* (1898), çoktan, "engel"inin ne olduğunu duyurmaktaydı:

> Hekimler "ölüm"e karşı son derece soğukkanlıdırlar. Ben ve benimle aşağı yukarı aynı hisler içinde olan arkadaşlarım için eğer doğumdan ölüme geçişin fizyolojik süreçlerini biliyorsak ölümün tuhaf bir yanı kalmaz; nedeni öğrenildiğinde intiharın kendi başına da artık tuhaflığı yoktur. Hep yukarıda açıkladığım gibi düşünegeldiğim için kendimi adeta bir ince za-

rın içine kapatılmış gibi hissettim; duyularımın evrendeki tüm nesnelerden hep bir ince deri katmanıyla ayrıldığı hissinden bir türlü kurtulamadım.

Şimdi bile ızdırap çeken benim, katı biçimde inandığım, gerçekler ve evrendeki tüm nesneler karşısında *her şeye kadir bir* "tanrı"nın da, "güzelliğin" de, "hakikat"in de, nihai olarak, bir yanılsamanın peşinden koştuğumuz bir oyundan başka bir şey olmadığını ve işte tam da bundan dolayı bunlara inandığımızı düşünüyorum.

Bu, *Biftek ve Patates*'te çok uç bir biçimde beliriyor. Öykü kahramanı Matsumoto'nun, "şaşırmak istemek" şeklinde "tuhaf bir arzusu" var. Arzusu "doğanın gizemlerini bilmek değil, o gizemli doğaya şaşırmak", "ölümün sırrını öğrenmek değil, ölüm denen gerçeğe şaşırmak"tır ve dahası, inancın kendisi değil, "evrenin ve yaşamın sırlarının eziyetlerine inançsız bir an bile huzur bulamayacak kadar maruz kalmaktır onun arzusu".

Doppo Kunikida kendi kendisinden yalıtılmış gibi hisseder kendisini. Bu da ortaya bir saydamsızlığın, "bir tür ince zar"ın çıkmasına yol açar. "Şaşırmak" bunu yırtmak ve "saydamlığa" varmaktır. Orada adeta bir "gerçek ben" varmış gibi bir *yanılsama* kök salmıştır. Bu *yanılsama*, yazının ikincil sanrı bir konuma düştüğü, bireyin kendisine en yakın şey olan konuşma sesinin –ki özbilinci de bu ses kurar– ayrıcalık kazandığı anda oluşur. İşte o zaman, içsellikte başlayıp içsellikte biten bir "psikolojik insan" var olmaya başlar.

Japon modern edebiyatı, Doppo Kunikida'yla ilk defa yazma ediminde bir kendiliğindenlik edinmiştir. Bu kendiliğindenlik "içsellik" ve "kendini ifade" denen şeyin apaçıklığıyla bağlantılıdır. Ben bunu *söz-yazı birliği* şeklindeki alfabetik ifade sorunu olarak ele aldım. Yinelemem gerekirse; içselliğin içsellik olarak var olması, bireyin kendisinin kendi sesini duyması denebilecek buradalığının kurulması anlamına gelir. Jacques Derrida'ya göre bu Batı'nın "sesmerkezciliği"dir ve kökeninde de sessel alfabe vardır. Derrida, Platon'dan bu yana, harflerin sadece sesleri yansıtan şeyler olarak horgörülmüş olduğunu ve bilinç için buradalığa, yani tam da "ses"e verilen ayrıcalığın Batı'nın metafiziğini şekillendirdiğini iddia eder.[7]

Japonya'daki *söz-yazı birliği hareketi*'nin nasıl bir düşünceyi içinde barındırdığı artık açıkça ortada olsa gerek. Sürekli söylediğim gibi, bu hareket ideogramların (kanji harflerinin) bastırılmasını içerir. Böyle düşünüldüğünde, Natsume Soseki'nin neden bir yandan Ba-

tı'nın edebiyatı'na derinlemesine girerken, diğer yandan Çin tarzı edebiyata –*vaka*'nın* temsil ettiği klasik yazıya değil– saplantılı bir bağlılık gösterdiğini idrak edebiliriz. Soseki çıkışı olmayan "içselliğe" tüm bedeniyle dalarak, çizgisel sesli dilin ötesinde, adeta radyal, çokanlamlı bir dünya arzuluyordu. Bizim için bunu hayal etmek bile zordur. André Leroi-Gourhan şöyle söylüyor:

Homo-sapiens evriminin en uzun kısmını, bizlere artık yabancı hale gelmiş düşünce biçimlerini kullanarak geçirmiştir, buna karşın, bu düşünce biçimleri bizim davranışlarımızın önemli bir bölümünü oluşturur. Bizler seslerin fonetik bir yazı sistemine göre kaydedildiği tek tip bir dil etkinliğinde bulunarak yaşadığımız için, düşüncenin adeta bir radyal kurguyla yazıldığı bir ifade yöntemini artık hayal edemeyiz. (*Jest ve Söz*)

Gourhan'ın "biz" derken kastettiği tabii ki Batılılardır, ancak uzun süredir aynı "biz" Japonları da kapsıyor. Fakat Natsume Soseki, Futabatei Şimei, Ogai Mori gibi Meiji Dönemi edebiyatçıları, uzun süredir modern edebiyata bağlı olmalarına karşın, buna karşı bir rahatsızlık ve itiraz dile getirmişlerdi. Örneğin *Kuruntu*'da (1911) Ogai Mori şöyle der: "Ben, öleceğim zamanki bedensel acıyı düşünsem de, Batılılar gibi benliğim yok olacak diye ızdırap çekmem."

Batılılar ölümden korkmamanın sadece barbar insanların doğasına özgü olduğunu söylüyor. Ben de o Batılıların sözünü ettiği barbarlardan biri gibiyim belki de. Böyle düşünürken, bir samuray ailesinde doğmuş olmamdan dolayı *harakiri* yapabilmem gerektiğini düşündüğüm anlar geliyor aklıma. O anlarda bedensel bir acının kaçınılmaz olduğu ve buna dayanmam gerektiğini düşündüğümü anımsarım. Böyle olunca, sözde bar-

---

* Otuz bir hecelik geleneksel Japon şiiri. –*ç.n.*

7. *Sesmerkezcilik*, gerçek sese (konuşma sesine) ayrıcalık tanınması değildir. İçsel sesin (içsel konuşmanın) üstün bir konuma yerleştirilmesidir. Özetle, bilincin önce geldiği ve onun dışsallaştırılması (ifade edilmesi) şeklindeki düşüncenin kendisi *sesmerkezciliğin* ta kendisidir. Dahası kolektif diyaloğun dışlanması suretiyle bilincin içe dönükleştirilmesi sesmerkezciliktir. Edebiyat eleştirmeni Ai Maeda, Riesman'ın *The Lonely Crowd*'undan (Yalnız Kalabalık) alıntı yaparak, moderniteye kadar tüm kitapların sesli olarak okunduğunu, sessiz okumanın moderniteyle birlikte oluşan bir alışkanlık olduğuna işaret eder ("Sesli Okumadan Sessiz Okumaya", *Modern Okurun Oluşumu*). Japonya'da 1887-97 dönemi *içinden* okuyan "modern okur" oluşmuştur. Bu anlamda, sesmerkezciliğin egemenliğini, adeta sessiz okumanın yaygınlaş(tırıl)masında görmek gerekir.

barlığım konusunda daha da ikna oluyorum. Ancak Batılıların haklı olduklarına ikna olamıyorum, yine de.

O halde benliğimin yok olacak olması karşısında soğukkanlı mıyım? Tam olarak öyle de değil. Bu benlik denen şey var oldukça, onun ne olduğu üzerine adamakıllı düşünmeden, onu anlayamadan yitirmek çok hayıflanılası bir şey. Çok yazık. Çin tarzı edebiyatçıların "bir düşteymiş gibi, sarhoşmuş gibi geçip giden hayat" dedikleri gibi bir ömür geçirmek çok yazık. Bunu hayıflanılası ya da üzücü bir şey olarak düşündüğüm zaman acıyla yüreğimin boşluğunu hissederim. Kelimelerle ifade edilemeyecek bir yalnızlık hissine kapılırım.

Bu his beni endişeye sürükler. Acı verir bana.

İlk bakışta Kunikida'nın "şaşırmak istediği"ni ifade ettiği eserine benziyor. Ne var ki, Kunikida'da o saydamsız "zar" *içeri*'deyken, Ogai Mori'de *dışarı*'dadır. Onun için, "benlik" tözel bir şey değil, "birçok farklı yönden gerilen iplerin birliği"ydi; Marx'ın sözleriyle "toplumsal ilişkiler bütünü"nden (*Feuerbach Üzerine Tezler*) başka bir şey değildi. Başka bir deyişle, Mori benliği elle tutulur, dolaysız bir şey olarak gören Batılılar gibi bir yanılsama içinde değildi; tam aksine, bunu bir "acı" kaynağı olarak görmekteydi (böyle söylesek de, burada Mori'nin mizah anlayışını gözden kaçırmamak gerekli). Dolayısıyla, Mori'nin asıl başarılı olduğu alan, ömrünün son yıllarında Tokugava Dönemi (1600-1867) insanlarını yazdığı tarihi romanlarda kendisini açığa vurur. Burada, yazar, ruhsal içselliği kökünden yok etmeye çalışır. Onun bu duruşu, sabahtan roman yazıp, öğleden sonra da Çin tarzı şiir ve Çin tarzı doğa resmi *sansuiga*'nın dünyasına dalan Natsume Soseki'nin son yıllarıyla ortaklık gösterir. Muhtemelen, ikisinde de, "edebiyat"a bir türlü ısınamamalarına yol açan bir şeyler vardı.

Modern edebiyat'ın ana akımı, Mori, Soseki, Şimei'i değil, Doppo Kunikida ve onun uzantısındaki hattı izledi. Genç yaşta bu dünyadan ayrılmış olan bu yazar, bir anlamda, bir sonraki edebiyat kuşağının tüm tomurcuklanmalarının ifadesini kendi eserlerinde göstermekteydi diyebilirim. Örneğin, *Kandırmayan Yazılar* adlı itirafname tarzında bir eseri ilk kez kaleme alan oydu. Kunio Yanagita'yla olan ilişkisinden bahsetmeye gerek yok, ama Katai Tayama da "Doppo kardeşimiz, şehvet romanlarının atasıdır" (*Doğal İnsan Doppo*) der ve yine, Ryunosuke Akutagava da *Kappa*'da Kunikida'yı, St-

rindberg, Nietzsche ve Tolstoy'la aynı uzantıya yerleştirip, "[araba ya da tren] çarpması sonucu ölen işçilerin ruh hallerini gayet iyi anlayan bir şair" diye yazmıştı. Diğer yandan genç Naoya Şiga* çok aşikâr biçimde Kunikida'nın tesiri altında yola çıkmıştı. Böylesi birçokanlamlılığı içinde barındırmasından dolayı, örneğin, Doppo Kunikida'nın romantik mi yoksa Natüralist mi olduğuna dair tartışmalar çıkmıştır, ancak onun çokanlamlılığı –bir anlamda Rousseau' nun çokanlamlılığına benzer– aslında ilk kez, yeni bir ufuk açmasından kaynaklanıyordu. Valéry'nin de dediği gibi, yeni bir görüş alanı yaratan bir kimse, bir hamlede birçok fenomen keşfeder. Poe, temel polisiye roman formunu sınırlarına ulaştırdıysa da onun "yeni adım"ı, suç denen edimin değil, şiir denen edimin bilince taşınması diyebileceğimiz emsalsiz girişimdi. Doppo Kunikida'nın çokrenkliliği, mensubu olduğu edebi akımla ilgili bir sorun değildir; "saydamlığa" ulaşmış ilk Japon yazar olmasından ileri gelir.

V

Söz-yazı birliği hareketi romanda iki ana kaynağa sahiptir. Buraya kadar, sadece Futabatei Şimei'den, Doppo Kunikida ve Natüralistlere doğru devam eden akımdan bahsettim. Fakat söz-yazı birliği hareketi bunlarla sınırlandırılamaz elbette. Jun Eto, modern Japon gerçekçiliğini Şimei ve Natüralistler hattında gören genel eğilime karşı çıkarak, şair Masaoka Şiki ve Kyoşi Takahama'nın geleneksel yansıtmacı biçeminin çığır açıcılığını savunuyordu.** "Betimleme" şeylerin resmedilmesi değil, şeylerin kendilerinin belirmesi olduğu için, "şeyler'le" "kelimelerin" yeni bir ilişkisinin belirmesidir, diyordu Eto.

Bu bir bilme çabasıdır, yıkımdan sonra beliren ve adlandırılamayan şeyleri adlandırma girişimidir. Başka bir deyişle, insanın, duyarlılık ya da kelimelerle şeyler arasında yeni ve canlı bir ilişki kurma "özlem"inin ifadesidir.

---

* Naoya Şiga (1883-1971) kendine özgü biçemiyle Japon romanı ve öyküsünün başlıca yazarlarındandır. *–ç.n.*

** Jun Eto (1932-99), İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin ünlü eleştirmenlerinden; Takahama (1874-1959), ünlü Japon *haiku* şairi ve romancı. *–ç.n.*

Gerçekçilik denen yeni kuram Batı'dan ithal edildiği için gerçekçiliği eserlerimizde uygulayalım demek değil bu. "Bilmeden, iki şey arasındaki yeni ekseni gösterirken sönmeye yüz tutmuş olan lambaya bir damla gaz damlatıyorlar." Şiki, kendilerinin, şeylerle yüz yüze gelmeleri gereken bir noktada oldukları için yeni bir eksen kurduklarını savunuyor.

Dolayısıyla, Takahama da, Hekigoto* da, "öteden beri kullanılan *haiku* formlarından" ayrılıp geleneksel "yansıtmacı biçem"e yönelmek zorundaydılar. Başo'nun kurup Yosa Buson'un** geliştirdiği *haikai* dünyasının Edo Dönemi'nin dünya görüşüyle birlikte "yok olmaya başlaması" karşısında, bundan farklı olarak *haiku*'yu, daha doğrusu edebiyatı yeniden yaşama döndürecek bir araç bulunabilir mi diye Şiki durmadan dinlenmeden kendini sorgulamıştır. (*Gerçekçiliğin Kaynağı*, 1961)

Bu deneme, "gerçekçilik"i nesnelerin yeniden canlandırılması olarak değil, kelimeler (yazı) boyutunda, üstelik de Japonya bağlamında görmeye çalışması bakımından çığır açıcı bir nitelikteyse de, metinde bazı düzeltmeler yapmak gerekiyor. Jun Eto, Masaoka Şiki ve izdeşlerinin, "gerçekçilik denen yeni kuram Batı'dan ithal edildiği için gerçekçiliği eserlerimizde uygulayalım" diyerek değil, "şeylerle" yüzleştikleri için "yeni bir eksen" kurduklarını söylüyor, ama Natüralistler de, öyle sadece Batı'dan ithal ettikleri yeni "kuram"la *Bozulan Yemin* ve *Döşek* gibi eserler yazabilmiş değillerdi. Natüralistler zaten bir çeşit "yazı" elde etmişlerdi ve bunun içinde keşfettikleri bir "şey"i (manzarayı) "yansıtma"ya çalışmışlardı. Buraya varana kadar söz-yazı birliği hareketi denen uzun bir denemeyanılma süreci mevcuttur. Söz-yazı birliği yeni bir "yazı"nın yaratılmasıdır ve tam da "yeniden canlandırılması" gereken "şeyleri" keşfettirmiştir. Şiki'nin geleneksel yansıtmacı biçemi de buraya aittir. Ancak eğer Natüralistlerle Şiki'nin birbirinden farklı olduklarını söylersek, bu fark, birincilerin yeni bir "yazı" yaratmaları sürecinde "yazı"ya yönelik bilinci yitirmiş olmalarına karşılık, Şiki "yazı"ya (kelimelere) önem vermeyi usanmadan sürdürmüştür.

Jun Eto, Masaoka Şiki için geleneksel "yansıtmacı biçem"in nesnelliğinin doğabilimsel olana yakın olduğunu, bu nedenle de, "kelimelerin, kelimeler olarak özerkliklerinin alıkonulduğunu, sınırsız-

---

* *Haiku* şairi, denemeci (1873-1937). *–ç.n.*

** Edo Dönemi'nin ünlü Japon ressam ve şairi (1716-84). *–ç.n.*

ca saydam göstergelere yaklaştıklarını" söylüyor. Buna karşın "şeylerle kelimelerin yeni ilişkisini" yaratan "Şiki değil, Kyoşi Takahama'dır," diyor Jun Eto. Eto'nun düşüncesine göre Soseki de Şiki'nin değil, Takahama'nın tarafındadır.[8] Ne var ki, bu tür bir değerlendirmeye katılmam mümkün değil. Kyoşi Takahama geleneksel yansıtmacı biçem konusunda şöyle der:

Bugünün yansıtmacı biçemini bizim akımımızın başlattığını söyleyebiliriz. Dahası, buna herkesin katılacağını sanıyorum. Özellikle de, Meiji Dönemi Edebiyatı'nın yeni devrinin itici gücü olan Şoyo Tsubouçi'nin *Zamane Öğrencilerinden Portreler*'i erken bir yansıtmacı biçemdi, ama yine de 5-7 hece sistemine takılıp, eski biçime batma eğilimi gösterdi. Ondan sonra ortaya çıkan Kenyuşa akımı yansıtmacı biçemci olsa da, öteden beri var olan eğlencelik yazarların geleneğinden kurtulmayı başaramadı. Şu andan o zamanın edebiyat dünyasına baktığımızda, bir yandan eski kalıplardan kurtulmaya çalışırken, diğer yandan bunlardan kurtulunduğunda roman yazmanın olanaksız hale geleceği izlenimine kapıldığımızı anımsıyoruz.

Tam o sırada, Batı tarzı resim yapan ressamlar –bizim doğrudan temasa geçtiğimiz tek kişi Fusetsu Nakamura olmuştur– yansıtma fikrini savunmaya başlamışlardı. Gelmiş geçmiş Japon ressamlarının açıklamalarına bakıldığında "*kedi otu* çiçeğinin altında bıldırcın olmalı", "*sarı kamışçınlar* varsa, orada kaz olmazsa olmaz" gibi eskilerin kullandıkları kalıplara saygı duyulduğu, No ve Kabuki tiyatrosuyla denk bir biçimde eski alışkanlıklara sadakat gösterildiği anlaşılıyordu. Diğer yandan, Batılı ressamlar

---

8. Bir zamanlar Kyoşi Takahama'nın çırağı olan Seiiçiro Katsumoto, Takahama'nın temsilcisi olduğu yansıtmacı biçemin ılık bir *kaço fuei*'in (Kyoşi Takahama'nın savunduğu mevsimlerin değişimiyle doğa ve insanlarda beliren fenomenleri boş bir zihinle nesnel olarak şiire dökme yöntemi –*ç.n.*) sınırlarını aşamadığını yazar. Böylesi bir yansıtmacı biçeme karşı tatminsizlik hissetmiş olan Toson Şimazaki *Çikuma Nehri'nin Taslak Çizimi* ve dahası *Bozulan Yemin*'i yazmıştı. Bunu Soseki yere göğe sığdıramamıştı. Nitekim, "Neticede şu yansıtmacı biçem denen şeyin, modern edebiyatın gerçek anlamda yatağı olmayı beceremeyerek bitiverdiğini düşünüyorum ben. Bu biçemin Soseki'yi doğurduğu açık da olsa, Soseki edebiyatının özü yansıtmacı biçemin yadsınması temelleri üzerinde kurulmuştur" (*Söyleşi: Meiji Edebiyatı Tarihi*, 1961). Eto buna karşı çıkar. Ancak gördüğüm kadarıyla onlar Şiki ile Soseki'nin "yansıtmacı biçemi"nin anlamını kavrayamıyorlar. Elbette, Katsumoto'nun dediği gibi Kyoşi Takahama'nın yansıtmacı biçemi oldukça sınırlıdır. Onda Tokoku Kitamura ve Doppo Kunikida'da rastlanan sapkınlığa varan bir içsellik görülmez. Takahama'nın bunlarla ilgisi yoktu. O yüzden de Şiki'nin yadsıdığı *haiku* üstatlığı ve akım liderliği gibi konumları rahatlıkla üstlendi.

bunun aksine eskilerin kullandıkları kalıpları aynen izlemenin bir tür yozlaşma olduğuna kanaat getirerek, gözlerinin önündeki doğayı yansıtmak suretiyle oradan bir şeyler yaratmanın gerekliliğini savunmuşlardır. (*Geleneksel Yansıtmacı Biçemin Kaynağı ve Anlamı*)

Bu anlamda, Takahama'nın yansıtmacı biçeminin gerçekçilik akımının "kaynağı"ndan geldiği konusu kesinlik kazanır. Kısacası, bu açıkça *ben-romanı* ve *ruhsal roman* gibi türlerin de kaynağıdır. Fakat bu şekilde açıklanan *geleneksel yansıtmacı biçem* tanımına fevkalade uzak bir *yansıtmacı biçem* de var. Şiki ve Soseki'nin yansıtmacı biçemleri bu türdendir. Şiki'nin "yansıtmacılığı" "doğabilimsel" dilden farklıdır. Şiki'nin kendisi de yansıtmacılığı yağlıboya resim çalışırken öğrendiğini belirtir. Bununla birlikte, Şiki *haiku*'ya dair "yansıtmacı" ya da "resimsel" gibi nitelemeler yaptığında bunlar tamamen dille ilgilidir. Örneğin, Masaoka, Buson'un *haiku*'ları ile Minamoto no Sanetomo'nun* *vaka*'larının resimsel niteliğini övdüğünde, daha ziyade, onların kullandıkları kelimeleri, yani *Han*** ifade sistemini ya da sonekler ve yardımcı yüklemlerdense isimlere dayalı bir dil kullanmalarını kastediyordu. Bunu takiben, *vaka*'nın yozlaşmasıyla ilgili olarak Şiki şöyle söylüyordu: "Bu yozlaşma denen şey *vaka*'nın yeni bir üslup geliştirememesinden kaynaklanır; bunun gelişmemesinin nedeni de kelime dağarcığının kısıtlı kalmasıdır" (*Tanka Yazma Sanatı*). Bu yüzden de, "incelik dili, günlük dil, Batı dilinden ifade kalıpları ve Çince ifadeler gerektikleri yerlerde kullanılmalıdır," diyordu.[9]

---

* Kamakura dönemi şogunlarından olan Sanetomo (1192-1219), yeğeni tarafından suikaste uğratılıncaya kadar annesinin gölgesinde ve ölüm korkusuyla dolu bir hükümdarlık sürmüş ve kendini şiire vermişti. Ortaçağ edebiyatının başarılı şairlerinden biri olarak görülür. *–ç.n.*

** Çincedeki ideogramların Japoncada Japonca okunuşlarıyla kullanıldığı ifade tarzı. *–ç.n.*

9. Şiki şöyle der: "Günümüzün bir matematik araştırmacısı sadece yirmi-otuz hece kullanılan *tanka* ve *haiku*'nun sayısal bir sınırı olduğunu permütasyon kurumundan bildiğimizi belirtir. Başka bir ifadeyle, *vaka* (özellikle *tanka*'yı kastediyorum) ve *haiku* er ya da geç kendi sınırlarına ulaşacak ve ozanlar bir tek yeni dize yazamayacak duruma geleceklerdir... Dolayısıyla bu alandaki gerileme, birçok vasat hoca ve ozanın ortalığı kaplamış olmasından kaynaklandığı kadar, *vaka* ve *haiku*'nun kendi alanlarının darlığından da ileri gelir. Şöyle bir soru sorabilir insan: 'O halde *vaka* ve *haiku*'nun sonu ne zaman gelecek?' Buna yanıtım şu: *vaka* ve

Özetle, Şiki için dil ve dilsel çeşitlilik kavram olarak "yansıtmacılık"tan önemliydi. Bunu idrak etmiş olan tek kişi, birçok farklı türde eser üreten Soseki'ydi. Ama yansıtmacı biçem çoğunlukla tekdüze bir dile dayalı bir "gerçekçilik" yönelimi olarak algılandı. Bu yönelimi, en başta romancı olmayı amaç edinen Kyoşi Takahama teşvik etmişti. Ayrıca Toson Şimazaki ve arkadaşlarının "yansıtmacılığı" böyledir. Dolayısıyla kelimelerin "sınırsız derecede saydam göstergelere yaklaştırılmasını" sağlayan Şiki değil Takahama'dır, Natüralist yazarlardır.

Şiki geleneksel yansıtmacı biçem –burada "gerçekçi karalamalar" ifadesi kullanılıyor– fikriyle ilgili olarak şunları söylüyor:

> Bunların içinde bir konu belirleyip topladığım "*karalama* metinler" de var, ama içlerinde en çok uğraştığım "gerçekçi karalamalardır"... Bu tür metinleri okurun orada betimlediğim mekânsal manzarayı ya da zamansal hareketi derhal gözlerinin önünde canlandırabileceği, betimlenen nesneye ya da konuya temas ettiğini hissedebileceği şekilde yazmaya gayret ettim; üstelik bu betimlemeleri uzatıp okuru bezdirmemeye de özen gösterdim; bu çabalarımın nihayet etkili olduğunu görüyorum. Bu tarza "gerçekçi" dendiği için ayrıntılı olarak yazılsa da, bu yazılanlar derhal okurun gözünde canlanmıyorsa, gerçekçilik etkisi oluşamayacağı için, bu konuyu iyice incelememiz gerekir. ("*Hototogisu*, 4. Cilt 1. Sayı'ya Giriş Yazısı", *Hototogisu Edebiyat Dergisi*, 1904)

Böylesi bir "buradalığı" yaratmak için Şiki'nin tuttuğu yol, zaman kipi olarak, şimdiki zaman ya da sürekli şimdiki zaman kipini kullanmak oldu. Önceden belirttiğim gibi *-ta* eki anlatının ilerleyişine

---

haiku'nun tamamen ne zaman sonlanacağını bilemesem de, yaklaşık olarak şunu söyleyebilirim: Bence *haiku* miyadını çoktan doldurdu. Daha sonunun tam gelmediğini varsaysak bile, bu sonun Meiji Dönemi içerisinde bir gün geleceği kesin gibi. Diğer yandan *vaka*, hece sayısı açısından zengin olmasına ve dolayısıyla matematiksel olarak bakıldığında olası *vaka*'ların sayısı *haiku*'nunkinden çok daha fazla olmasına rağmen, aslında *vaka*'da kullanılan incelik dilinin hece sayısı son derece sınırlı olduğu için, *vaka*'nın alanı *haiku*'dan çok daha dardır. İşte bu yüzden, ben, *vaka*'nın sonunun fiilen Meiji Dönemi'nden önce gelmiş olduğunu düşünmekteyim" (*Haikunun Geleceği*, *Haiku Üzerine Konuşmalar*, 1892). Şiki'nin "Tankanın Kalan Ömrünü Hesaplama Tezleri" diye bilinen bu görüşlerini, heceleri sadece sayı olarak gören bir bilimsel tutuma yormak, hedefi şaşırmak olur. Şiki'nin söylediği, sadece ve sadece, *vaka* ve *haiku*'ya daha çeşitli daha renkli bir dilin aşılanması gerektiğidir. Bunu yaparken, baştan savma biçimde "permütasyon ve kombinasyon" kavramından yararlanması, yazarın mizah duygusundan ileri gelir.

sabit bir noktadan geriye dönerek bakmayı sağlayan perspektifsel bir zamansallığı olanaklı kılar. Yansız bir anlatıcı ve kahramanın gizli mutabakatları da böylesi bir *-ta*'da gerçekleştirilir. Ne var ki, yansıtmacı biçem, bu *-ta*'yı reddeder. Japoncada öyle bir zaman kipi bulunmamasına karşın, yansıtmacı biçem, adeta *sürekli şimdiki zaman* kullanarak yazılır.[10]

Örneğin, Soseki'nin *Hayali Kalkan* (1905) ve *Kahire Seyahati* (1905) isimli eserleri, *-dearu* soneki kaldırılırsa tam bir "incelik üslubu" olur, ama burada neredeyse hiç geçmiş zaman yoktur; "Uzak bir âlemin hikâyesidir bu. Baron diye çağrılan adamın şatosunun çevresini hendekle çevirip, insanları katledip bundan gurur duyduğu o geçmişe dönelim. Modern zamanların hikâyesi değil bu" (*Hayali Kalkan*) diye başlasa bile. Yazar geçmiş hakkında yazmasına karşın geçmiş zaman eki *-ta*'yı kullanmadığı için, birleştirilmiş bir anı haline gelmiyor ve şimdi'ye dair bilinç birçok yöne dağılıyor. Aşağıdaki cümlelerle başlayan *Madenci* (1908) gibi eserlerinde, bu şimdiki zaman kipi, kendisini tam olarak kendisi olarak hissedemeyen kahramanın hastalıklı ruh haline tekabül eder:

> Uzun zamandır çamlıkta yürüyorum fakat orman, resimlerde gördüklerimden çok daha genişmiş. Saatlerce yürümeye devam etsem de çamlardan başka bir şey yok; ne büyük anlamsızlık. Ne kadar yürürsem yürüyeyim, çamlar da bana yardımcı olup bir gelişme sağlamazsa, olmaz ki... Keşke baştan bir çam ağacıyla karşı karşıya durup öylece birbirimize bakakalsaydık, çok daha iyi olurdu. (*Madenci*)

---

10. Muhtemelen, bu *-ta* Fransızcayı ölçüt olarak alırsak, modern romana egemen olmuş "belirli geçmiş"e (*passé simple*) tekabül ediyor. Buna dair Barthes şöyle yazıyor: "[Belirli geçmiş zaman] en karanlık gerçekçiliğe giriştiği zaman bile, yatıştırır, çünkü onun yardımıyla, eylem kapanık, tanımlanmış, adlaştırılmış bir edimi dile getirir. Anlatı'nın bir adı vardır, sınırsız bir dilin yıldırısından kurtulur: gerçeklik cılızlaşır ve bildikleşir, bir biçem içine girer, dilin dışına taşmaz" (*Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1989, s. 37-8). Fakat bu arada, birleşik geçmiş zamanda (*passé composé*) yazılmış Camus'nün *Yabancı*'sı için, bunun yukarıda bahsedilen belirli geçmişin mekanizmasını aşan "Yansız (sıfır derecede) bir *Yazı*"yı gerçekleştirdiğini söyler. Benim bu eleştiri çalışmasında kullandığım "yansız" (nötr) terimi onunkinin tam tersi bir durumu ifade eder. Diğer yandan geleneksel yansıtmacı biçemle ilgili olarak "şimdiki" ya da "*sürekli şimdiki zaman*" diye adlandırdığım şeylerin Fransızcanın birleşik zamanına tekabül ettiğini söyleyebilirim.

Geçmiş zaman eki *-ta* belli bir noktadan geçmişi anımsatma işlevini görüyorsa, Soseki bu ekin kullanımını yadsıyarak, bütünsel bir birleştiriciliği sağlayacak bakış açısını da reddetmiş oluyor. Bu da, aynı zamanda, kesin olarak varmış gibi görünen "benliği" de (*self*) reddetmek anlamına geliyor (kaldı ki yukarıdaki metinde ben öznesi eksiktir). "Şimdiki zaman kipi"nin, böylesine çok işlevli olarak kullanılması geleneksel yansıtmacı biçemin genel bir özelliğidir.

Diğer yandan, Soseki, yansıtmacı biçemin ayırıcı niteliğini nesnellik ya da anlatı yönteminden ziyade, "yazarın ruh hali"nde görmeye çalıştı.

Yansıtmacı biçemle, sıradan metnin farklarını saydığımızda birçok özellik çıkar karşımıza. Bu birçok nokta arasında benim en önemlisi olduğunu düşünmeme karşın, henüz kimse tarafından açıklanmamış olanı, yazarın ruh halidir. Diğer noktalar bu kaynaktan çıktıkları için, dikkatimizi buraya verirsek diğer sorunlar çorap söküğü gibi birbiri ardınca çözülecektir. [...]

Yansıtmacıların insani konulara yönelik tavırları, asillerin avam tabakasına bakışına benzemez. Bilgelerin budalalara yönelik tavırlarına da. [...] Erkeğin kadına yahut kadının erkeğe bakışına da benzemez. Kısacası, yetişkinlerin çocuklara bakışıdır bu. Ebeveynin evlatlarına yönelik tavırlarına benzer, onların insani konulara yönelik tavırları. İnsanlar böyle düşünmüyor olabilir, hatta yansıtmacıların kendileri de böyle düşünmüyor olabilir. Ne var ki, bu konuyu dikkatlice tahlil ettiğimizde sorun gelip buraya dayanıyor. (*Geleneksel Yansıtmacı Biçem*, 20 Ocak 1907)

Bu noktadan bakınca, Masaoka Şiki'nin yansıtmacı biçemine damgasını vuran tavır ise ölüm döşeğinde acz içindeki yazarın kendi kendisine yönelik tavrıdır. Örneğin Şiki *Öldükten Sonra* isimli metinde şöyle yazıyor:

Benim gibi uzun süredir hasta olan insanların sık sık ölüm üzerine düşünme fırsatı olur, dahası, bu konuyu düşünmek için uygun boş zamanları da olduğu için, ölüm konusu üzerinde hassasiyetle durur, tekrar tekrar incelerler. İki tür ölüm duygusu vardır: Birincisi öznel, ikincisi ise nesneldir. Tabii bu tanımlamalardan bir şey anlaşılmayacağı için biraz daha açalım bu konuyu. Birincisi, ölümün şimdi ölüyormuşuz gibi öznel biçimde hissedilmesi söz konusu olduğu için, son derece korkunç bir şeydir. Nabzımız çıldırır, ruhumuzu bir huzursuzluk kaplar, fevkalade endişelere kapılırız. Özellikle hastanın, hastalığının her ağırlaşmasında bundan daha nahoş bir şey olamaz. Bir bireyin "nesnel olarak kendi ölümünü hayal etmesi" tuhaf bir ifadedir ama bu o bireyin kendi *biçimi* ölse de, düşüncelerinin hayatta kal-

ması ve düşüncelerinin, kendi *biçiminin* ölümünü nesnel olarak gözlemesi anlamına gelir. *Öznel olanı, hemen hemen herkesin deneyimlediği bir durumdur, ancak nesnel olanının içeriğinin ne olduğunu anlayan insana çok ender rastlanır.* Öznel ölüm imgesi, dehşet verici, acı, hüzünlü, bir an bile dayanılması güç itici bir hisken, nesnel olanı, insanın *kendi ölümünü gayet soğukkanlı bir edayla gözlemesi* olduğundan, az çok hüzün verici bir "her şeyin geçiciliği" hissini uyandırırsa da, zaman zaman, daha ziyade, *gülünç görünmeye başlar ve bazen insan bu duruma tebessüm eder.* (*Hototogisu Edebiyat Dergisi*, Şubat 1901, vurgular bana ait)

Bu *Öldükten Sonra* başlığından okur ahiret ya da ruhlar âlemi gibi konulardan bahsedileceğini sanır, fakat beklentileri bir güzel boşa çıkarılır. Çünkü bu metin ölümden sonra cesedin başına nelerin geleceği üzerinedir. "Tabut dardır, toprağın altına gömülmek nefessiz bırakır insanı, cesedin krematoryumda yakılması bunaltıcıdır, suya gömülme geleneğinde ise bir ton su yutulur, mumyalanmak da nahoş bir şeydir" gibi konulardan uzun uzadıya bahseder Şiki. Bu "tavır", mizah denen şey olmalı.

İlginç olan Soseki'nin yansıtmacı biçemle ilgili söylediklerinin Freud'un mizah duygusuyla ilgili olarak işaret ettiği "ruhsal tavır" konusuna tamamen uyuyor olması. "Herhangi bir kimsenin bir başkasına karşı mizahi bir ruhsal tavır gösterdiği durumları ele aldığımızda son derece doğal bir şekilde şu yorum ortaya çıkar. Bu kişi diğerine karşı bir çocuğa hitap eder gibi bir tavır sergilemektedir. Dahası, bu kişi çocuk için çok önemli bir şeymiş gibi görünen zarar ya da ızdırabın da, aslında kaale alınması bile gereksiz bir şey olduğunu bilerek gülümser buna" (*Mizah Üzerine*). Freud, pazartesi günü idam sehpasına çıkarılacak bir hükümlünün "Bu hafta içimde iyi bir his var" deyişini mizah duygusuna örnek olarak verir. Şiki de *Öldükten Sonra*'da bununla neredeyse aynı şeyleri söyler.

Ömrünün son yıllarında birçok kez gırtlak kanseri ameliyatı olmasına karşın olağan tempoda işlerini sürdürmüş olan Freud ile verem olmasına aldırmadan hasta yatağında düşünsel ve şiirsel çalışmalarını sürdürmüş olan Şiki'de ortak olan işte bu mizah duygusudur. Freud'un düşüncesinde, mizah duygusu benin (çocuğun) ızdırabına karşı, üstbenin (ebeveynin) "her şey yolunda" diye ona destek çıkmasıdır. Bu da insanın kendisini meta düzeyden seyreylemesidir. Fakat bu, insanın, ızdırabını ya da ızdırap içindeki benliğini

–bazen (yazar Yukio Mişima gibi) yaşamı pahasına– hor görmek suretiyle, bu hor görmeyi mümkün kılan yüksek *benliğini* kibirle teşhir eden *romantik ironiye* hiçbir şekilde benzemez. Çünkü ironi başkalarını rahatsız ederken, mizah bir şekilde muhatabını da azat eder. Freud mizah üzerine tezine, idam hükümlüsü örneğine dayanarak, onun bu tavrının kendisi için rahatlatıcı olmasının yanında neden onu dinleyenler için de rahatlatıcı olduğu konusunu sorgulamakla başlamıştı.

Baudelaire bu soruyu çoktan yanıtlamıştır. Fransız yazar, "anlamlı mizah" (nükte) ile "mutlak mizah"ı (grotesk) birbirinden ayırır. Bergson'un üzerine düşündüğü birincisi, Mihail Bahtin'in kafa yorduğuysa ikincisidir. Her iki halde de gülme gülen kişinin üstünlüğünün işareti olur. Bunları değerlendiren Baudelaire ikisine de benzemeyen başka bir duruma dikkat çeker:

> Gülme özünde insani bir şey olduğu için, özsel bir *çelişki*'yi içinde barındırır. Dolayısıyla, sınırsız bir muazzamlığın işaretiyken sınırsız bir sefaletin de işareti olur – insanların kafalarıyla bildikleri "mutlak varlık" ile olan ilişkileri açısından bakıldığında sınırsız bir sefaleti, hayvanlarla olan ilişkileri açısından bakıldığında ise, insanın lehine sınırsız bir muazzamlığı ifade eder. İşte bu iki sınırsızlığın aralıksız çatışmasından gülme doğar. Gülünçlük denen şey, gülmenin itici gücü, gülen kişinin içinde mevcuttur, gülmenin nesnesinde değil. Yürürken yere düşen bir kimse kesinlikle kendisine gülmez. Eğer düşen kişi bir bilgeyse ve kendisini derhal ikilileştirecek ve kendi benliğinin tüm fenomenlerini dışarıdan bir gözlemci olarak seyredecek gücü, alışkanlık yoluyla edinmişse, o zaman başka tabii... (*Gülmenin Özüne Dair*)

O kelimeyi kullanmasa da burada Baudelaire'in saygıyla "istisna" olarak değerlendirdiği şey "mizah duygusu"dur. Bu, sınırları belirli olan insanın kendi koşullarını aşmasını ve bunun olanaksızlığını aynı anda bildiren şeydir. Meta-düzeyde konumlanması, meta-düzey diye bir şeyin olamayacağını ilan etmek içindir. Mizah "Hem *kendisi* hem de *öteki* olabilecek gücün insanda var olduğunu gösterir" (Baudelaire). Mizahı alımlayan kişi, kendi kendisinde, böylesi bir *gücün* varlığını keşfeder. Fakat bu tüm insanların yapabileceği bir şey de değildir. Şöyle der Freud: "Her insan mizahi bir ruhsal tavra sahip değildir. Bu çok ender olarak görülen ve çok değerli bir yetenektir, üstelik insanların çoğu dışarıdan kendilerine yöneltile-

cek mizahın hazzının tadına varacak temel yetilerden bile yoksundur" (*Mizah Üzerine*).

Doppo Kunikida'nın *manzarayı keşfinde* deneyimsel bir benlik karşısında aşkın benliğin üstünlüğünü ifade eden bir *ironi* vardır. Bu, gerçekte güçsüz olan benliği üst konuma yerleştiren bir altüst oluşu da beraberinde getirir. Modern edebiyat böylece siyasi gerçekliği hiçleştiren bir bakış açısını sunagelmiştir. Mizahınsa bunun tam tersi bir duruşu ifade ettiğini belirtmeye gerek yok sanırım. Ne var ki, Japon edebiyatındaki yansıtmacılık=gerçekçilik, ironi doğrultusunda, yani Kunikida ve Toson Şimazaki hattında gerçekleştirmiştir kendisini. Bu hatta yönelik köklü itirazlar ise üç yazardan gelmişti. Önceden de belirttiğim gibi Futabatei Şimei, Ogai Mori ve Natsume Soseki... Bu yazarların "edebiyat"ı görelileştirici bir bakış açısına sahip oldukları zaten açıktır. Örneğin, Futabatei Şimei şöyle der:

İnsanların felsefe ve edebiyata şükran duygularını sunmakta acele etiklerini düşünüyorum. Bir kere bunlara şükrana falan gerek yok, bunlar sahte ifadeler. Ne zaman ki edebiyat ve felsefenin değeri konusunda köklü bir şüphe duyabilirsek, işte o zaman bunların gerçek değeri anlaşılacaktır bence. Fakat "Japon edebiyatının gelişiminde hiç böylesi bir an olmuş muydu" diye sorarsanız, hayır yoktur. Zamane edebiyatçıları özellikle, Batı edebiyatından etkilenip edebiyata coşkulu bir şükran duymaya başlıyorlar. Fakat biz daha yolun başındayız. Evvela, edebiyatın şu saygın havasını bir dağıtalım bakalım. İşte bundan sonra bu enkazın üzerine kurulacak edebiyata yönelik yeni tavrımız "edebiyat da fena bir şey değilmiş, hani" gibi bir şey olacaktır. Bu durumda, duygular birinci planda olsa da, eylemler ikinci planda ortaya çıktığı için, "ne yapalım edebiyatla idare edeceğiz artık" şeklinde bir değer yargısı oluşacaktır kanaatimce. (*Ben Bir Şüpheciyim*)

VI

Bu kısımda Futabatei Şimei'in romanları değil de çevirilerinin etkili olma nedeni üzerine düşünmek istiyorum. Meiji Dönemi'nin başlarında birçok Batı romanı Japoncaya çevrilmiştiyse de bunlar çeviriden ziyade uyarlamaya yakındılar. Kısacası, metnin anlamının ya da olay örgüsünün tanıtılmasının yeterli olacağı şeklinde bir anlayışa dayanmaktaydılar. Bunların içinde, ilk kez, ana metne sadık, *kelimesi kelimesine çeviri*'yi deneyen Futabatei Şimei olmuştur. Şi-

mei'in çevirinin yapılış yöntemi hakkında kendine özgü fikirleri vardı. "Yabancı dilden bir metni çevirirken, sadece anlama odaklanıp, buna ağırlık verildiği takdirde kaynak metni tahrip etmek kaçınılmaz olur. Muhtemelen, kaynak metnin tonunu kavrayıp, bunu yansıtmaktan başka yol yoktur; ben buna inandığım için de virgül, nokta gibi şeyleri bile elemeden, eğer ki kaynak metinde üç adet virgül, bir adet de nokta varsa, çeviri metninde de bir adet nokta, üç adet de virgül olacak şekilde kaynak metnin tonunu çeviri metnine aktarmaya gayret ettim" (*Çeviri Ölçütlerim*).

Fakat bu sadece rasgele bir fikir değildi. Şimei nasıl çeviri yapılması gerektiğine dair kapsamlı bir araştırma yapmıştı. Byron'u Rusçaya çeviren Vasili Andreyeviç Zhukovski'nin (1783-1852) yönteminin uygun olduğunu düşünmüştü. Bu, basitçe söylemek gerekirse, "Kaynak metni tamamen yıkıp, onu kafamıza göre bir şiirsel biçimmiş gibi görüp, sadece anlamı çevirme"ye dayanan bir yöntemdi. Zhukovski'nin Rusça çevirisi, Şimei'in sınırlı İngilizcesiyle okuyabildiği Byron'dan çok daha mükemmeldi. Ona göre kendisi de bunu uygulamak istemiş ama beceememiş. "Neden derseniz, Zhukovski gibi yazacak ve kaynak metindeki şiiri yıkıp ona yeni şiirsel bir biçim ekleyecek bir ifade gücüne sahip olmadığımı düşünüyordum." Bu yüzden de *kelimesi kelimesine* çeviri yöntemini kullandı. Ne var ki, kendi kendisini tiye alan bu anı metnini birebir okuyarak içerdiği ironiyi gözden kaçırmamak gerek.

Örneğin Ogai Mori'nin çevirileri Zhukovski tarzındaydı ve kaynak metinden bağımsız eserler olarak değerlendiriliyorlardı. Buna karşın "benim çevirim hakikaten okunması zor, yorucu, akıcılıktan yoksun, nereden bakılırsa bakılsın başarısızdı. Dolayısıyla çevreden olumsuz eleştiriler alıyordum, iyilik olsun diye nazikçe övenler de olmadı değil fakat genelde kınayıcı sesler çok daha fazlaydı" diyor Şimei. Ancak aslında, onun çevirileri, özellikle de Turgenyev'den yaptığı *Kaçamak* çok etkili olmuştu. Diğer yandan, romanı *Sürüklenen Bulutlar* söz-yazı birliği üslubunda yazılan ilk roman olarak sonradan oldukça olumlu biçimde değerlendirildiyse de, yayımlandığı dönemde hiçbir nüfuzu olamamıştı. Sonraları Şimei'in kendisi de edebi çalışmalara olan ilgisini yitirdi. O halde, neden yazarın romanları değil de çevirileri etkili olabilmişti? Bu, onun romanlarının Tokugava Dönemi'nin halk dili biçemi geleneğini sürdüren bir tarzda

yazılmış olmalarına karşın, çevirilerinin Rusça kaynak metnin kelimesi kelimesine çevirisi olmasından ileri gelir.

Mitsuo Nakamura şöyle bir değerlendirme yapıyor: "Bu yöntem, onun gözünde çok da başarılı olmuş sayılmazdı; devrin yazarları arasında esere yönelik olumsuz değerlendirmelerden başka bir şey yoktu, fakat kaynak metnin yazarının duyarlılığının hareketinin aynen olduğu gibi Japoncaya aktarılması şeklindeki kendine özgü durum, devrin gençlerinde yepyeni bir izlenim uyandırmış, o zamana kadarki metinsel dokuya alışmış gözlere beceriksizce düzenlenmiş gibi görünen bu biçem, gençlerin taze duyarlılıkları için yeni bir ifade yolunu göstermişti" (*Meiji Dönemi Edebiyatı Tarihi*). Ne var ki bunu rastlantısal bir sonuç olarak görmemeli. Şimei'in kendisinin Japonca ifade yetisinin kısıtlı olmasından dolayı kaynak metnin anlamını ustalıkla aktaran bir yaratıcı çeviriden vazgeçtiği yönündeki beyanı, onun mazoşist kendini ifade tarzından kaynaklanır ve bunun ötesine geçemez. Aslında o, bu tür bir yöntemi reddediyor da değildir. Şimei'in çevirisinin biricikliği ve ortaya çıkan sonuç insanların ilgisini çekmiştir. Fakat onun algılama tarzı ilgi görmemiştir. Bu konuyla bağlantısı doğrultusunda değerlendirdiğimizde, Walter Benjamin'in *Çevirmenin Görevi* başlıklı denemesinde sözünü ettiği konular anlamlıdır. 19. yüzyılda Hölderlin'in Sophokles'ten yaptığı *kelimesi kelimesine* çevirileri "rezalet" olarak gören yaygın anlayışa karşın, Benjamin bu çeviri yöntemini savunmuş; Rudolph Pannwitz'in aşağıdaki sözlerini alıntılamıştır.

> Çevirilerimizin en iyi örnekleri bile hatalı bir ilkeden yola çıkmaktadır. Hepsi de, Almancayı Hintçeleştirmeye, Yunancalaştırmaya, İngilizceleştirmeye çalışmak yerine, Hintçe, Yunanca ve İngilizceyi Almancalaştırmaya çalışıyorlar. Dolayısıyla, yabancı dildeki eserin ruhuna değil de, kendi dilimizin kullanım kalıplarına daha fazla saygı gösteriliyor. Çevirmenin temel hatası, yabancı dilin kendi dilini şiddetle sarsmasına izin vermek yerine, kendi dilinin tesadüfi halini inatla korumaya çalışmasıdır. Çevirmen, özellikle son derece uzak bir ülkenin dilini çeviriyorsa, dilin en birincil unsurlarına, kelimeler, imgeler ve seslerin birleştikleri noktaya kadar gitmelidir. Kendi dilini yabancı dil yoluyla genişletmelidir. (*Avrupa Kültürünün Krizi*'nden aktaran Benjamin, *Çevirmenin Görevi*)

Bu iddia, gerçekten de, Şimei'in yararlandığı Zhukovski'nin çeviri yöntemini tamamen yadsır. Benjamin'in kendisi *kelimesi keli-*

mesine çevirinin benimsenme temelini şöyle bir düşünceye dayandırır. Edebi metinlerde, dilsel biçimin kendisinin sağladığı ve kati surette herhangi bir anlama indirgenemeyecek bir şeyler vardır. Benjamin bunu saf dil (*die reine Sprache*) olarak adlandırır. Kelimesi kelimesine çeviriye özgü bir sadakat ruhu, çevirmenin ana metni bir anlam olarak alımlamasına karşı çıkarak, onu "saf dil"e yönelmeye zorlar. Nitekim Benjamin şöyle diyor:

> Artık hiçbir şey söylemeyip, hiçbir şey ifade etmeyen, ifadesiz yaratıcı bir dil olarak, bütün ulusal diller tarafından ifade edilen şeyin ta kendisi olan bu saf dilde, nihayet, bütün aktarımların, bütün anlamların ve bütün isteklerin tükendiği anda ortaya çıkan bir katmana ulaşılır. Bunun ardından, gerçekten, bu katman temel alınarak, *çevirinin özgürlüğü*'nün, yeni ve daha yüksek bir hak olduğu kanıtlanır. Bu özgürlük aktarılan anlam aracılığıyla sürdürülemez; sadakat kavramının görevi bu anlamdan kurtulmaktır. *Çevirinin özgürlüğü*, daha ziyade, saf dil için, çevirinin kendine has dili tarafından kendisini açığa vurur. Yabancı dilin içine hapsedilmiş o saf dili çevirinin kendi dili içine aktararak kurtarmak, eserin içinde tutsak alınmış bu dili eserin bu *uyarlamasında* hür kılmak çevirmenin görevidir. Bu görev için, çevirmen, kendi dilinin çürümüş parmaklıklarını parçalar; Luther, Voss, Hölderlin, George Almancanın sınırlarını genişletmişlerdir. (*A.g.y.*)

Luther'in *İncil*'i halk dili Almancasına çevirdiği ve bunun da standart Almancaya dönüştüğü bilinir. Fichte Almancanın Yunancayla boy ölçüşebilecek yegâne kaynak dil olduğunu söylerken, Almancanın çeviri yoluyla biçimlenmiş bir dil olduğunu unutuyordu. Sadece Almanca da değil, modern ulusal dillerin tümü çeviri yoluyla biçimlenmiştir. Fakat burada önemli olan, Luther'in çevirisinin neden Almancayı biçimlendirecek derecede etkili olabildiğidir. Benjamin, Luther'in "İncil"inin yarattığı etkileme gücünü, bunun *kelimesi kelimesine* çeviri olmasına yorar. Diğer yandan Luther'e kelimesi kelimesine *faithful*/sadık bir çeviriyi yapmaya zorlayan da, İncil denen kutsal metne yönelik *faith*'i/inancı olmuştur.

Fakat bu, aynı zamanda, Şimei'in kelimesi kelimesine çeviri yapma nedenini de açıklamaktadır. Şimei şöyle diyor: "Edebiyata yönelik saygım çok büyük olduğu için ve örneğin Turgenyev'in eserlerini yazarkenki ruh hali son derece kutsal bir şey olduğu için, ben de bunları çevirirken aynı derecede bir kutsallığı yakalamalıydım; dolayısıyla, her harfe ve her kelimeye önem vermek zorundaydım." "Turgenyev'se Turgenyev, Gorki'yse Gorki, her birinin ayrı ayrı şiir-

sel imgelemlerini kavrayıp, kati biçimde söylemek gerekirse, oradaki sıradanlığı, bedeni ve ruhu aynen koruyarak, kaynak eserin yaratıcılarının şiirsel imgelemlerini sadakatle aktarmak gerekir. Bu gerçekten de çevirinin temel bir koşuludur" (*Çeviri Ölçütlerim*).

Bu açıdan bakıldığında, Şimei'in *kelimesi kelimesine* çevirisi, sadece anlamı aktarmaya değil, her bir eserde anlam tarafından tutsak alınmış "saf dil"i Japoncada kurtarmaya dayanır. Yazarın, Japoncadan çok Rusçayı anladığını söylemesi abartı değil. Tam da yabancı dil olduğu için, anlama indirgenemeyen "saf dil"i hissetmesi mümkün olmuştur. Diğer yandan onun *kelimesi kelimesine* çevirisi, gerçekten de "kendi dilini şiddetle sarsmak"tan başka bir şey değildi. Gençlerin, özellikle de Doppo Kunikida gibi yazarların, her şeyden çok, Şimei'in Turgenyev çevirilerinin sarsıcı etkisinde kalmaları da bu yüzdendir. Bundan önceki çeviriler, ya da, Japoncadaki bütün girişimler, "kendi dil[ler]inin tesadüfi halini sonuna kadar korumaya çalıştıkları" için, Şimei çevirilerinin sunduğu körpelik onlarda yoktu.

Fakat sorun Japon modern edebiyatının Şimei'in Turgenyev çevirileri istikametine yönelmiş olmasıydı. Aslında bu da, onun *Sürüklenen Bulutlar*'ının etkili olamamasıyla ilgiliydi. Şimei'in Turgenyev çevirilerinin *kelimesi kelimesine* çeviri olmasından dolayı etkili olduklarını daha önce belirtmiştim. Ne var ki Şimei'in *kelimesi kelimesine* çevirdiği sadece Turgenyev değildir. Gogol ve Gorki'yi de kelimesi kelimesine çevirmiştir. Dikkat etmemiz gereken nokta, onun Gogol çevirilerinin metinlerinin, bir anlamda Şimei'in kendisinin *Sürüklenen Bulutlar*'ında kullandığı biçeme benzemekte olduğudur. Biraz daha ayrıntıya inersek, bu biçemin Sanba Şikitey (1776-1822) gibi Edo Dönemi yazarlarının (mizah kitapları) tarzına benzediğini söyleyebiliriz.

Futabatei Şimei Turgenyev'i çevirdi, ama bunu çok da severek yaptığı söylenemez. Onun mizacı açıkça, Gogol ve Dostoyevski çizgisindedir. Ancak Gogol değil de yalnızca Turgenyev çevirileridir etki yaratmış olan. Ne anlama geliyor bu? Meiji Dönemi Japonyası'nın yazarları her şeyden önce Edo Dönemi öykülerine uzanan yergi anlatılarını değil de, gerçekçi romanı Japoncada gerçekleştirmek istemişlerdi.

Gerçekçi romanı mümkün kılan, var olduğu halde, anlatıcıyı yokmuş gibi gösteren anlatı yöntemidir. Durmadan devinen bir anlatıcı

olunca, ne sabit bir nokta, ne zamansal perspektif ve bundan dolayı da "göz önünde" ya da "derinlik" de olmaz. Gerçekçi anlatı yönteminin tamamlanmış biçimi, "üçüncü tekil kişi nesnel tasvir"dir. Bu Fransa'da 19. yüzyıl ortalarında kurulmuştu. Rusya'da ise, Turgenyev tarafından kurulduğu söylenebilir. Onun eserleri de Şimei tarafından Japoncaya çevrildi. Ancak aynı dönemin Rusyası'nda bu tarz gerçekçiliği reddeden yazarlar yaşamaktaydı. Bunlar Gogol ve "onun *paltosundan* çıktığını" söyleyen Dostoyevski'ydi.

Bu iki yazarın eserleri adeta Rönesansvari nitelikteydi, Mihail Bahtin'in vurguladığı gibi, bunlarda "karnavala özgü dünya anlayışı" vardı. Bahtin İngiliz ilk dönem romantik edebiyatında, özellikle de Laurence Sterne'de "karnavala özgü dünya anlayışı"nın öznel biçimde yeniden canlandırıldığını söylemişti. Soseki'nin Defoe'dan hoşlanmayıp Sterne ve Swift'i övdüğünü anımsayalım. Nitekim Gogol'e yakınlık duyan Futabatei Şimei ile, Sterne'ye yakınlık duyan Natsume Soseki'nin uyumlu tınladıklarını söylememizde bir sakınca yoktur. Öylesi bir "karnavala özgü dünya anlayışı" Edo Dönemi'nin eğlencelik eserlerinden ziyade, daha da köklü biçimde *haikai* denen Japon geleneğine dayanmaktadır (Bu konuyu 7. Bölüm'de ayrıntılı olarak ele alıyorum).

Daha önce belirttiğim gibi, Batılıların geometrik perspektif yöntemine yönelik bir kuşku beslemeye başlayıp oradan kaçışın anahtarını Japon *ukiyoe* geleneksel resim sanatında buldukları sırada, Japonlar da yağlıboya resimle gerçekçi resim sanatını gerçekleştirmeye çalışmaktaydı. Örneğin Tenşin Okakura, Ernest Fenollosa'yla birlikte Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nu kurduğunda Batı resim akımlarının dışlanması gelenekselcilik ya da milliyetçilikten kaynaklanmıyordu. Bunun nedeni Doğulu eserlerin Batı'da da oldukça beğeni kazanıyor olmasıydı. Ne var ki, Okakura 1898'de Batıcılar tarafından Güzel Sanatlar Okulu'ndaki görevinden uzaklaştırılmıştır. Bu da Doppo Kunikida'nın Şimei'in çevirisinden uzun alıntılar yaparak yazdığı *Musaşino*'yu yayımladığı döneme denk gelir. Dolayısıyla, Japon güzel sanatlar alanında ortaya çıkan ironinin, eşzamanlı olarak edebiyatta da ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Şimei'in Turgenyev çevirisinin etkileme gücünün verdiği meyve Doppo Kunikida'nın *Musaşino*'suydu. Öte yandan Gogol çevirisi de, *Sürüklenen Bulutlar* da görmezden gelindi. Bu, çok sonraları,

ilk modern Japon romanı olarak değerlendirildiğinde de, bir geçiş dönemi eseri olarak görülmüştür. Fakat Futabatei Şimei ömür boyu üsluba dair bu tutumunu değiştirmedi. Örneğin, yaşamının son yılında Soseki'nin ricası üzerine *Asahi* gazetesi için kaleme aldığı *Sıradanlık*'ta şöyle yazar:

"Peki, ya başlık... Başlığı ne yapacağız? Bu mereti öteden beri bulmaya çalışmaktan bıktım yahu..." diye düşünüp taşındıktan sonra, nihayet diyerek, dizlerime vuruyor ve haykırıyorum: "Sıradanlık", "Sıradanlık, fevkalade!" Sıradan bir adamın, sıradan bir kalemi eline alıp, sıradan bir yarı-ömrü anlattığı bir yazıya "Sıradanlık" başlığı gayet iyi uyuyor; başlık bulunmuştur.

Ardından, yazı tarzı, bunu bulmak da zor. Son zamanlarda Natüralizm diye bir şey çıktı; yazarın kendi deneyimlerini, yani saçma sapan şeyleri, biraz olsun teknik katmadan, olduğu gibi, uzun uzun, ineğin ağzından sarkan salyası gibi yazışı, fena halde yaygınlaşmakta. Harika bir şey bu. Ben de böyle yazmalıyım.

Evet, oldu: başlık "Sıradanlık", yazı tarzı inek salyası.

Şimei, kendisinin çevirdiği Turgenyev'in çizgisinde gelişen Japon modern edebiyatının ana akımını, yani Natüralist romanı "inek salyası" olarak nitelendiriyordu. Ayrıca Natüralizmin altın çağını yaşadığı dönemde, bir anlamda *Sürüklenen Bulutlar*'da kullandığı tarzın aynısını kullanarak, bu romanın kahramanının başından geçenlere benzer bir deneyimini kaleme aldı. Sonunda bu özyaşamöyküsel romanı sağlam bir biçimde "mizah kitabı"na dönüştürdü. "Şimei kulunuz der ki: Buraya kadar anlattığım hikâyenin yazılı olduğu elyazmasını, sokakta tezgâh kurmuş bir sahaftan sırf oyalanmak için almıştım; ne yazık ki son sayfaları yırtılmış, yani noksan. Tam görüşmenin orta yerinde telefonun kesilmesine benziyor bu biraz, ama elden ne gelir?" Dolayısıyla, yazar, *Sürüklenen Bulutlar* çizgisini, yani Gogol çizgisini sürdürmüştür.

3

Sistem Olarak İtiraf

I

Başta Mitsuo Nakamura olmak üzere Japon eleştirmenler sürekli "ben-romanı"nı (*şi-şosetsu*) hedef almışlardır. "Ben-romanı"nda eserin kahramanı ile yazarın aynı kişi oldukları varsayılır. Eleştirmenler, hep bir ağızdan, bu durumun eserin başlı başına bir dünya olmasını engellediğini söylerler. Bu duruma yol açanın ise, Katai Tayama'nın *Döşek*'i (Futon, 1907) olduğu yaygın kanıdır. Onlara göre, Tayama'nın *Döşek* isimli romanıyla sert bir etki yaratmış olması, evli ve çocuklu orta yaşlı bir yazarın genç kız çırağına karşı aşk arzusu içinde kıvranışını sanki kendi deneyimiymiş gibi yazmasından ileri gelir. Bu eser, Toson Şimazaki'nin bir önceki yıl yayımlanan *Bozulan Yemin* isimli romanının kazandırdığı modern kurgu olanağının önünü kesmiş ve bu olanağı ben-romanı olarak deforme etmiştir. Bu düşünceler, "modern Japon edebiyat tarihinin" üzerinde uzlaşılmış kalıplarıdır.

Neden *Döşek* romanı bu denli büyük bir etki yarattı? Bu mesele, iki farklı açıdan düşünülebilir. Birincisi, ifade biçimidir. Neden aslında öyle olmadığı halde bu eser yazarla kahramanın aynı kişiymiş gibi görülmesine yol açmıştır? Batılı modern romanın tarihine bakıldığında, yazarların anlatıyı hakikiymiş gibi göstermek için birinci tekil kişi zamiriyle yazılan günlükler ve itirafnameler ya da eski belgelerin taklit edilmesi gibi belgesellik izlenimi uyandıracak çeşitli yollar deneyegeldikleri görülür. Mitsuo Nakamura, Batı romanında itirafların kurgu olarak yazılageldiğini söylüyor fakat aslında, kurguyu hakikat gibi göstermek için itiraf denen biçimin kullanıldığını söylemek gerekir. İşte gerçekçilik de budur.

Sözgelimi, Ogai Mori'nin *Dansçı Kız* (1890) romanı, *yo** birinci tekil kişi zamiriyle yazılmıştır. Bunun neticesinde, o âna kadarki anlatılarda bulunmayan bir gerçeklik duygusu kazandırılmıştır. Ancak bu eserin birinci tekil kişi zamiriyle yazılmış olması, onun ben-romanı olduğu ya da ben-romanını öncelediği anlamına gelmez. Ogai Mori, üçüncü tekil kişiyle yazmak için gereken anlatı üslubuna sahip olamadığı için birinci tekil kişiyi kullanmıştır. Diğer yandan, ben-romanının üçüncü tekil kişi nesnel tasvirinin kurulduğu dönemde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Gerçekten de Katai Tayama'nın *Döşek* romanı, Toson Şimazaki'nin *Bozulan Yemin* romanından sonra yazılmıştır. *Döşek*, birinci tekil kişi (ben) değil, "üçüncü tekil kişi zamiri (o) ile yazılmıştır. Fakat kuşkusuz ki bu üçüncü tekil kişi nesnel tasviri" değildir. "Üçüncü tekil kişi nesnel tasviri"nde tüm kişiler saydamdır. Ancak *Döşek*'teki üçüncü tekil kişi anlatımında roman kahramanı dışındaki kişiler saydam değildir. Burada, üçüncü tekil kişiyle yazıldığı halde, gerçekte birinci tekil kişinin kullanıldığı biçimin aynısı olan bir yazma yöntemi söz konusudur. Başka bir deyişle, üçüncü tekil kişi nesnel tasvirinin biçimsel bakımdan kabul edildiği fakat aynı zamanda dışlandığı yerde ben-romanı başlamıştır.

Buradan bakıldığında, Japonya'da ben-romanını eleştirenlerin aslında üçüncü tekil kişi nesnelliğinde romanlar yazılmasını talep edegeldikleri sonucuna varılabilir. Fakat Japonya'da ben-romanının giderek güçlenmiş olmasını sadece Batılı ölçütlerle değerlendirip bunun bir sapma ya da bir çarpıklık olduğunu söyleyerek işin içinden çıkmak mümkün değildir. Çünkü Batı'da da üçüncü tekil kişi nesnel betimlemesine karşı bir kuşku ortaya çıkmıştır. Bunun tipik bir örneği Jean-Paul Sartre'ın François Mauriac eleştirisinde görülebilir.[1] Sartre'ın bu eleştirisi daha sonra Fransa'da "anti-roman" akımını doğurmuştur. Diğer yandan, Japon yazarlarının ben-romanına

---

* Japoncada birden fazla birinci tekil kişi zamiri bulunur. *Yo* bu zamirlerden biridir. *–ç.n.*

1. Sartre, "üçüncü kişi nesnel tasviri"ni şu sözlerle eleştirir: "Romanın resim ve mimarlık sanatları gibi bir şey olduğu, dahası, paletle ve yağlıboyayla resim yapar gibi, romanın da özgür bir bilinç ve zaman aracılığıyla yazıldığı doğruysa *Gecenin Sonu* roman değildir. Sadece birtakım gösterge ve işaretlerin bir toplamıdır. Mauriac, romancı değildir. Neden? Neden bu ciddi ve çalışkan yazar amacına ula-

yönelmeleri, "üçüncü tekil kişi nesnel tasviri"ni gerçekleştirirken, aynı zamanda bunu bir sahtecilik sayarak yadsımalarından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda ben-romanının bir tür "anti-roman" olduğu söylenebilir. Bundan dolayı, Ryunosuke Akutagava ben-romanını "hikâyesi olmayan roman" şeklinde değerlendirmişti (bkz. 6. Bölüm, II. Kısım).

Döşek'in yarattığı etki, sadece ifade biçiminden değil, aynı zamanda ifade içeriğinden de kaynaklanır. Sözgelimi, Kunikida, *Kandırmayan Yazılar* başlıklı bir itirafname (1894-98) yazmıştır. Bununla ilgili olarak, Mitsuo Nakamura şu değerlendirmeyi yapar.

> Kunikida'nın, daha sonraki Tayama ve benzerlerinden farklı olarak, kendi gerçek yaşantısının doğrudan betimlemesi olarak görülen bir eseri yoktur. Günlüklerinden oluşan *Kandırmayan Yazılar* da roman sayılmamaktadır. Fakat bu dönemdeki eserlerinde, yaşantısı değil ruhu belirmekte, bir insan olarak Kunikida orada seçik olarak görünmektedir. Bu kurgu yoluyla kendini ifade etme olgusu, aynı dönemde etkin olmuş Bizan Kavakami, Fuyo Oguri, Tengai Kosugi* ve benzeri yazarlarda bulunmayan bir özellikti ve bizce, biraz daha uzun yaşasaydı, Japon Natüralist edebiyatı yaratıcılığın daha özgürce kullanıldığı birçok romana kavuşabilecekti. (*Meiji Edebiyatı Tarihi*)

Kandırmayan Yazılar, Kunikida'nın "günlükleri"nden oluşmaktadır ve "gerçek yaşantısının doğrudan betimlemesi"dir. Bu kitapta, Nobuko Sasaki ile evlenmesi ve beş ay gibi kısa bir süre sonunda terk edilmesi süreci ayrıntılarıyla anlatılır. Ancak Mitsuo Nakamura burada "kurgu yoluyla kendini ifade" olgusunu görmektedir. Bunun

---

şamamıştır? Ben bunun kibirden kaynaklandığını düşünüyorum. Mauriac, görelilik ilkesinin roman dünyasında da aynen geçerli olduğunu, hakiki romanda –Einstein'ın dünyasında olduğu gibi– ayrıcalıklı bir gözlemci konumunun bulunmadığını, roman âleminde fizik âleminde de olduğu gibi, dünyanın hareket halinde olup olmadığını kanıtlayacak bir deneyin mevcut olmadığını bilmezden geliyor. Aslen ülkemiz yazarlarının çoğu böyle. Mauriac, ben-merkezci bir tavır alıyor. Her şeyi bilen ve her şeye kadir bir tanrıyı tercih ediyor. Fakat roman bir insan tarafından başka insanlar için yazılan bir şeydir. Dış görünüm söz konusuysa, 'her şeyi gören' tanrının gözlerinden bakıldığında roman da yoktur, sanat da. Çünkü sanat dış görünümden beslenir. Tanrı sanatçı değildir. Ve Mauriac da sanatçı değildir" (*Mauriac ve Özgürlük*, 1939).

* Kavakami (1869-1908), Oguri (1875-1926) ve Kosugi (1865-1952) her üçü de romancıdır. –*ç.n.*

nedeni, büyük olasılıkla, burada "şehvetin" anlatılmamış olmasıdır. Nakamura'nın değindiği gibi Kunikida bu süreci "yaşantı" olarak değil, "ruh" olarak yazmıştı. Fakat daha sonra Kunikida'nın kendisi bu tavrı terk etti. 1904 yılında *Şeytan* (Akuma), *Kadın Belası* (Conan) ve *Dürüstlük Timsali*'ni (Şocikimono) kaleme aldı. Bunları değerlendirirken Katai Tayama, "Doppo kardeşimiz, şehvet romanlarının atasıdır" (*Doğal İnsan Doppo*) diyordu. Nitekim Kunikida'nın *Kandırmayan Yazılar* dönemindeki romantizminden ayrılarak Natüralizme geçtiği söylenir.

Fakat "şehvet romanlarının atası", *Kandırmayan Yazılar*'daki itiraflarla yola koyulmuştu. Başka bir deyişle, "şehvet", Hıristiyanlığa özgü "itiraf" kavramıyla mevcudiyet kazanmış bir şeydir. Sözgelimi, Kunikida'nın "Batılı kıyafetlere bürünmüş Genroku Edebiyatı*" diyerek küçümsediği Koyo Ozaki'nin romanları sürekli olarak cinsel arzuların dünyasını betimliyordu, fakat orada "şehvet" mevcut değildi. İtiraf edilmesi gereken "şehvet"in, daha ziyade *Koyo-Ozakivari* cinsel arzular dünyasının bastırılmasıyla oluştuğunu söylemek gerekir. Katai Tayama'nın *Döşek*'i de açıkça bu soyağacında yer alır.

Tayama, bir yazısında o yılları şöyle anımsıyor: "... Ben de ızdırap dolu yoldan yürümek istedim. Topluma karşı savaşırken, aynı zamanda kendimle de cesurca mücadele etmek istedim. Gizlediğim şeyleri, üstünü örttüğüm şeyleri, açıkladığımda kendi ruhumu yıkıma uğratacağını sandığım şeylerin üzerlerindeki örtüyü kaldırarak dışavurmak istedim" (*Tokyo'daki Otuz Yılım*). Öte yandan, *Döşek*'te oldukça sıradan şeyler itiraf ediliyor. Tayama'nın bu yazdıklarından çok daha fazla günah çıkarmaya değecek şeyler yaptığını tahmin etmek zor değil. Fakat onların itiraf edilmeyip, eften püften şeylerin itiraf edilmesi tavrının kendisinde, modern romandaki "itiraf" olgusunun kendine özgü doğasının ifadesini bulmak mümkün.

Hogetsu Şimamura, "Elbette şimdiye kadar söz ettiğim yazarlar dışında, günümüz yazarları arasında da bu yönde yazmaya çalışan yok değil. Fakat onlar çoğunlukla çirkinlikleri yazdılar ama çirkin

---

* Genel olarak Mikado Higaşiyama'nın tahtta bulunduğu Genroku yıllarını (1688-1704) kapsayan döneme Genroku Dönemi denir. Kent kültürünün gelişmesine paralel olarak edebiyatta da yenilikler yaşanmıştır. *–ç.n.*

hislerini yazmadılar. Buna karşılık *Döşek*'in yazarı çirkin hislerini yazıp çirkinlikleri yazmadı" (*Döşek Hakkında*) diyor. Kısacası, Tayama'nın itiraf ettiği "çirkinlikler" değil "çirkin hisler"di ve, aslında, ortada böyle bir şey de yoktu. Öyleyse, neden bunlar "açıkladığında kendi ruhunu yıkıma uğratacağını sandığı şeyler" olsun? Daha ziyade, Tayama'nın itiraf etmeye çalıştığı "gizli şeyler"in, daha önceden itiraf denen sistem tarafından var edilmiş olan şeyler olduklarını söylemek gerekmez mi? Hatta "kendi ruhum" dediği şey asıl itiraf denen sistem tarafından var edilmemiş midir?

Tayama, "hakikat"i yazmaya çalışmıştı, onu "hakikat"in kendisi ancak itiraf denen sistemin içinde görünür hale gelmiştir. "Kendi ruhum" dediği de *a priori* olarak mevcut değildir. Bu da itiraf denen sistem tarafından üretilmiştir. "Ruh" dediğimiz her zaman kendi maddi kökenini unutturan bir şeydir.

Tayama'nın *Döşek*'inin Japon romanının genel gelişim çizgisini yolundan saptırdığı tezini kabul ettiğimizi varsayalım. Fakat saptırmamış olsaydı ne olacaktı ki? Eleştirmenlerin düşleyegeldikleri Japon edebiyatının *normal* gelişimi, gerçekten de normal olur muydu? Peki ya onların ölçüt aldıkları Batı'nın normalliğinin kendisi bir anormallik ise? Japon ben-romanı'nın anormalliği asıl bundan kaynaklanıyorsa?

Hogetsu Şimamura, Tayama'nın "çirkin hisleri" yazıp "çirkin şeyleri" yazmadığını söylüyor. Fakat böyle hisler baştan beri mevcut olan şeyler değil, var edilen şeylerdir. "'Zina yapmayınız' dendiğini duydunuz. Ancak size bildiririm ki, cinsel coşkularla kadınlara bakan her kişi, zaten yüreğinin içinde zina yapmaktadır" (*Matta İncili*). Burada ürkütücü bir altüst oluş var. Zina yapmayınız emri, sadece Musevilikte değil tüm dinlerde var olan akait gereği olmalı, ancak sadece zina denilen "şeyler"i değil de zina yapma isteği içeren "hisleri" de sorun etmesinde Hıristiyanlığın benzersiz bir sapkınlığı mevcuttur. Böyle bir vicdana sahip olan kişinin kesintisiz bir şekilde kendi iç düşüncelerini gözlemesi gerekir. Sürekli kendi "iç"ine dikkatle bakması gerekir. "İç"inin bir yerlerinden kaynaşarak gelen cinsel ihtirasları gözetmeyi sürdürmek zorundadır. Fakat işte "içselliğin" kendisi bu dikkatli bakış yoluyla mevcut kılınmıştır. Daha da önemlisi, "beden" ya da "cinsellik" bu yolla keşfedilmiştir.

Bu "birden" çoktan yoksullaşmış bir bedendir. Natüralistlerin

alenen dışavurdukları beden, tenselliğin çoktan "bastırıldığı" bir ortamda var olmaktadır. Hıristiyanlığa karşı beden ya da cinselliği özgürleştirmeye yönelik her türlü çaba tenselliğin çoktan baskı altına alınmış olduğu koşullar altında tezahür eder. Sözgelimi, Antonin Artaud, Bali Adası tiyatrosunu izledikten sonra şöyle diyor: "... oyuncular, kostümlerin yardımıyla hareketli ideogramlar oluşturuyorlar. Sonra bu üç boyutlu ideogramlar belirli jestler ve gizemli işaretlerle süsleniyor. Bu gizemli işaretler biz Batılıların tamamen bastırdığı düşsel ve loş bir gerçekliğe tekabül ediyor." Artaud burada, Batıda "bedenin bastırılması"nı anlatıyor. Avrupa kültüründe çıplak bedenin bu denli öne çıkarılması bile bu bastırmanın bir sonucudur. Fakat bizim Artaud gibi uzaklara bakmamıza gerek yok; Edo Dönemi tiyatrosuna bakmamız yeterli olacaktır.

Neden Tayama'nın *Döşek*'i büyük bir sansasyon yaratmıştı acaba? Bunun nedeni bu eserde *ilk defa* "cinselliğin" yazılmış olmasıydı. Kısaca, o zamana kadarki Japon edebiyatındaki cinsellikten tamamen farklı nitelikte bir cinselliğin, ancak bastırılarak mevcut kılınabilen bir cinselliğin yazılmış olmasıydı. Bu yenilik okurları, Tayama'nın kendisinin de aklına bile gelemeyecek bir yönde etkilemişti. Tayama, "gizlediği şeyleri" itiraf ettiğini söylüyordu, fakat aslında durum bunun tam tersidir. Çünkü öylesi bir "cinselliği" ona keşfettiren, itiraf denen sistemdir. Bu durum, "bilinçdışı"nı psikanaliz denen itiraf tekniğinin var etmesi durumuna benzer.

Michel Foucault şöyle diyor:

> Diğer yandan Hıristiyanların tövbe geleneğini yerleştirmelerinden günümüze değin günah çıkarmanın/itirafın ayrıcalıklı konusunu cinsellik oluşturmuştur. Cinselliğin "saklanan şey" olduğu söylenir. Ama ya tersine, çok özel bir biçimde, "itiraf edilen şey" ise cinsellik? Ya bu saklama zorunluluğu onu itiraf etme görevinin bir başka görünümüyse (cinselliği, itirafı daha önemli kılacak biçimde daha iyi ve titizlikle saklamak, daha katı bir ritüel gerektirir ve daha belirleyici sonuçlar vaat eder)? Ya cinsellik toplumumuzda birkaç yüzyıldan beri, itirafın sarsılmaz düzeni kapsamına alınmışsa? Yukarıda sözünü ettiğimiz cinselliğin söyleme geçirilmesi işlemiyle, cinsel aygıtın yaygınlaşması ve sağlamlaştırılması belki de aynı tertibatın iki parçasıdır. Bu parçalar bütüne, –ne denli aşırı olursa olsun– cinsel tekilliğin gerçeğe uygun olarak açıklanmasını dayatan temel öğe sayesinde, yani itiraf sayesinde eklemlenirler. Eski Yunan'da, hakikatle cinsellik birbirine eğitbilim biçimi çerçevesinde, değerli bir bilginin bedenden bedene aktarımıy-

la bağlanırlardı; cinsellik bilgiye adım atma ediminde dayanak işlevi görürdü. Bizim içinse, hakikatle cinsellik, itiraf çerçevesinde, bireysel bir gizin mecburi olarak ve son noktasına kadar anlatılması aracılığıyla birbirlerine bağlanır. Ama bu kez, cinselliğe ve cinselliğin tezahürlerine dayanak görevini hakikat görür. ("Bilme İstenci", *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı, 2003/2007)

Katai Tayama'nın *Döşek*'inin Toson Şimazaki'nin biçimsel olarak çok daha Batılı bir roman olan *Bozulan Yemin*'inden daha fazla etkili olmasının nedeni burada yatmaktadır. Kısaca, birinci romanda itiraf, hakikat ve cinsellik öğeleri birleştirilerek ortaya çıkmışlardır. Buna nasıl Batı edebiyatının çarpıtılması diyebiliriz ki? Burada, aksine, Batı toplumunun kendisini kuragelmiş olan belli bir altüst oluşun tüm çıplaklığıyla ortaya çıktığını söylememiz gerekir.

II

Yukarıda, gerçekleştirilecek olan benliğin ya da içselliğin *a priori* olarak var olmadığını, ancak maddi bir biçim aracılığıyla mümkün kılındığını anlattım ve bu süreci "söz-yazı birliği" denen sistemin kuruluşunda görmeye çalıştım. "Söz-yazı birliği"nin oluşum sürecine bakıldığında, bunun o zamana kadar kullanılan anlamıyla "söz" ya da "yazı" olmayan bir "yazı" oluşturma süreci olduğu ve kurulduğu anda kuruluş sürecinin kendisinin unutulduğu anlaşılır. İnsanlar bunu sadece "söz"ü "yazı"ya aktarmak olarak düşünmeye başlar. Aynı şeyi itiraf hakkında da söyleyebiliriz. İtiraf edilmesi gereken içselliği ya da "asıl benliği" itiraf denen biçim ya da itiraf denen sistem, üretmektedir. Mesele neyin nasıl itiraf edileceğinde değil, itiraf denen sistemin kendisindedir. Gizlenmesi gereken bir şeyler olduğu için itiraf etmiyoruz. Gizlenmesi gereken "içselliği", itiraf etme zorlanması üretir. Sonra bu durumun kendisi tamamen unutulur.

1908-12 arasında Katai Tayama ve Toson Şimazaki henüz itiraf temasını kullanmaya başlamadan önce, itiraf denen, başka bir deyişle "içselliği" üreten sistem dönemin aydınları arasında uzun süredir yaygınlaşmıştı. Bunun somut tezahürlerinden biri Hıristiyanlıktır. Doppo Kunikida'nın *Kandırmayan Yazılar*'ının bir Hıristiyan olarak bulunduğu itiraflardan oluştuğunu ayrıca belirtmeye gerek

yok. Tayama ve Şimazaki'nin de bir dönem Hıristiyanlığı benimsemiş olmaları önemlidir. Onlar açısından Hıristiyanlık "kızamık" gibi bir şeymiş deyip geçilebilecek olsa bile aslında tam da bu yüzden önemlidir bu durum. Hıristiyanlığa özgü altüst oluş aslen Hıristiyanlıkla ilişkisi bastırıldığında etkin hale gelir. Hakuço Masamune şöyle diyor:

Avrupa ülkelerine yaptığım gezilerde fark ettiğim şeylerden biri de Hıristiyanlığın toplum üzerindeki gücüydü. Hıristiyanlık dışarıda bırakıldığı takdirde, Avrupa'nın eski sanatının da edebiyatının da anlaşılamayacağını öteden beri biliyordum, ama gerçekten yerinde tecrübe edince insan bunu daha seçik olarak hissediyor. Bugün (Avrupa'da) bilimin gelişmesiyle geçmişe ait batıl inançlardan kurtulunduğu söyleniyor fakat acaba gerçekten öyle mi? Bir kısım aydın zümre bir yana, çoğunluğu teşkil eden toplumun ruhlarının derinliklerinde dinin gölgesinin bulunduğunu düşünüyorum ben. İzlediğim birçok popüler filmde ve tiyatro oyunlarında dinin kokusunu ve renklerini bir yabancı olduğum için daha belirgin olarak hissettim. Her ne kadar, Hıristiyanlık, Batı motifli Meiji edebiyat âleminde bir süre etkili olduysa da üstünde durulacak bir iz bırakmamıştır. "Tanrıyı görme deneyleri"nden falan söz eden Harikava Amijima'nın düşünceleri de edebiyat dünyasında kabul görmedi. Sadece ılık bir hümanizmin Hıristiyanlığa benzer renklere bürünerek çeşitli yazarların eserlerinde belirdiğini görüyoruz... Ben eskiden beri durumun böyle olduğunu sanıyordum. Fakat şu sıralar bu konu üzerine yeniden düşünüyorum. Kitamura, Kunikida, Tokutomi ve sonraki Natüralist dönemin yazarlarının "kuşku", "günah çıkarma" ve "itiraf" gibi sözcükleri dillerinden düşürmemeleri, aynı zamanda kafalarını sık sık bunlarla meşgul etmeleri, Batı dininin kamçılayıcı uyarımından kaynaklanıyor olabilir. Bana göre, dinden kurtulmuş insanda kuşku ya da günah çıkarma ve benzeri psikolojik fenomenler söz konusu olmaz. (*Meiji Edebiyat Dünyası Hakkında Genel Bir Değerlendirme Sohyo*)

Geçici bir durum da olsa, Meiji Dönemi edebiyatçılarının yola çıkış noktasında Hıristiyanlığın yarattığı sarsıcı etkinin varlığının yadsınamayacağını söylüyor Hakuço Masamune, soğukkanlı bir tonda. Yine Masamune, Batı Avrupa toplumunun ilk bakışta Hıristiyanlıktan uzaklaşmış görünse de, aslında bütünüyle Hıristiyanlık tarafından şekillenmiş kaldığına işaret ediyor. Bana kalırsa meseleye Hıristiyanlığın belli bir yazarın hayatı üzerindeki "etkileri" açısından bakarsak, kendi görüş alanımızı sınırlamış oluruz. Daha ziyade, Batı edebiyatının bir bütün olarak, itiraf denen sistem içerisinde oluşmuş olduğunu, yazar Hıristiyan olsun olmasın, "edebiyat"a bu-

laştığı anda bu sisteme eklemlenmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemek gerekiyor. Mesele, şu veya bu edebiyatın Hıristiyan ya da Hıristiyanlıktan etkilenmiş olduğunu saptama meselesi değil.

Sözgelimi, Tokoku Kitamura, "*İki*'den *Ödağacı Yastığı*'na"* başlıklı denemesinde, Koyo Ozaki'nin romanlarında ve hatta Edo Dönemi edebiyatında *iki*'nin (hovardalığın) var olduğunu fakat romantik aşkın, "sevda"nın (*renai*) bulunmadığını söylüyor.[2] *İki*'nin/hovardalığın *yukaku*** ortamında gelişmiş bir kavram olduğunu belir-

---

* *İki*, gece hayatı, hovardalık konularından anlayan kişileri tanımlamak için Edo Dönemi'nde kullanılan sözcük. Şıklık, letafet, zarafet anlamında da kullanılır; *Ödağacı Yastığı*, Koyo Ozaki'nin bir romanı. *–ç.n.*

** Eski usul Japon randevuevlerinin bulunduğu mahalleye verilen ad. *–ç.n.*

2. 1888-98 arasında Tokoku Kitamura'nın *iki*'den (hovardalıktan) söz etmesi yazarın hayal ettiğinden daha derin sorunlar içermektedir. Öncelikle Kitamura 1892 yılında Koyo Ozaki'nin *Ödağacı Yastığı* adlı eserini oldukça sert biçimde eleştirmişti. Ozaki'nin betimlediği dünyayı *iki* diye adlandırmış, bunun feodal toplum *yukaku* randevuevi mahallelerinde doğan bir tür halk nihilizminden başka bir şey olmadığını söylemiştir. Buna karşı önerdiği ise "sevda"dır. *Dünyaya Küsmüş Şair ve Kadın*'daki "hayal dünyasıyla gerçek dünyanın savaşında hayal dünyasının yenik komutanının çekildiği son kale sevdadır" ya da "sevda, bir kez benlik feda edildiğinde, ben sayılan 'kendiliği' yansıtan bir aynadır" ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Kitamura, sevdayı dönüştürücü bir anlama sahip bir şey olarak görüyor.

Fakat Kitamura bazı noktaları yanlış yorumlamış. Bunlardan birincisi, *iki* 19. yüzyılda (Bunka Bunsei Dönemi'nde, 1804-30) Edo'da görülmüş olan bir tarzken, Kitamura bunu 17. ve 18. yüzyıllarda (Genroku Dönemi'nde, 1688-1704) Osaka'da bulur. Genroku Dönemi edebiyatı, Saikaku İhara'nın romanları ve Çikamatsu Monzaemon'un kukla oyunlarında temsil edildiği haliyle yükselen ticaret burjuvazisinin sınıf bilincini gösteriyordu. İhara, para ekonomisinin gerçeklerini ve bu yolla sınıflı toplumu aşan ya da bu ekonominin kendine oyuncak yaptığı insanları betimlemişti. Ayrıca, *Meşki Seven Beş Kadın* adlı eserinde metaya dönüşmüş olan cinsellik silahını kullanarak kendi ayakları üzerinde durmayı başaran bir kadını betimlemişti. Fakat İhara hiçbir zaman tutkulu aşkı görmezden gelmedi. Sözgelimi, *Meşki Seven Beş Kadın* adlı eserinde, sebzeci O-şiçi'de olduğu gibi, sevgilisiyle buluşmak için Edo'yu yangın yerine çevirip idam edilen bir kadını da betimlemişti. Böylesi tutkulu ve karşılıklı aşk teması, Çikamatsu Monzaemon'un kukla tiyatrosu eseri *Çifte İntihar*'da daha bir açıklıkla betimlenmektedir. Çiftin birlikte intiharı, dünyevi çatışma ve baskıları aşmanın bir yolu olarak tezahür eder. Bunlar Kitamura'nın kastettiği *iki*'nin çok uzağındadırlar. Gerçekten de *yukaku* randevuevi mahalleleri ve birlikte aşk intiharı feodal toplum baskısının birer ürünüdürler, fakat bu baskıdan düşsel bir kurtuluşu tasarlayan roman ve oyunların çarpık olduklarını söyleyemeyiz. Çarpık olan feodal rejimdir. Kısacası, Kitamura'nın "Tokugava Dönemi'nin halk nihilizmi" şeklindeki eleştirisi İhara ve Monzaemon'a uymaz. Bu, Bunka Bunsei Dönemi'nin Edo tüccarlarına, diğer bir deyişle, sınıf mücadelesi-

tip, o dönemin yazarlarının çoğunlukla *yukaku* mahallelerinde dolaşırken idealist olduklarını, oradaki randevuevlerinden birindeki bir odaya girdiklerindeyse gerçekçi kesiliverdiklerini söylüyor. Dolayısıyla "*iki/hovardalık*", sevda gibi kapılıp gidilen bir şey değildir.

---

ni bir yana bırakıp gerçekle alay eden ya da anlık kaçışlara sarılan bir kültüre uygun düşmektedir.

Zaten İhara'nın edebiyatının Edo Dönemi'nde egemen olduğuna dair iddiası da yanlış Kitamura'nın. Edo Dönemi'nin ikinci yarısında İhara neredeyse hiç tanınmıyordu. Onun "gerçekçi" olarak değerlendirilmesi, 1888 ile 1898 yılları arasında, Batı edebiyatındaki gerçekçiliğin eski Japon edebiyatındaki karşılığını arayan kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunların başında gelen kişi de *İhara Külliyatı*'nı yayıma hazırlayan ve İhara'ya öykünmüş Koyo Ozaki'dir. Ancak Ozaki, İhara'nın yaşadığı çağı anlamadığı gibi, kendi çağını da anlamıyordu. Ozaki'nin İhara'dan aldığı, mali ekonominin her şeye egemen olduğu kavrayışıydı. Fakat bu kavrayışın 18. yüzyıl başında *samura*y'ların hükmettiği feodal toplum koşullarında ifade edilmesiyle, 1888-98 yılları arasında ifade edilmesi arasında anlam farkı bulunmaktadır. Dahası, İhara'nın keşfettiği ticaret kapitalizmi, 1888-98 arasında yerini sanayi kapitalizmine devretmişti. Ticaret kapitalizmi çağında güçlü olanlar bu dönemde ya salt ticari sermaye (dükkân, mağaza) haline gelmişler ya da tefecilik seviyesine düşmüşlerdi. Sanayi kapitalizmi aşamasında ticari kredilerin gelişiminden bankalar doğmuştur. Bunlar eskiden beri var olan tefecilerden farklı niteliktedirler. Ozaki bu değişimi hiç anlamamıştır. Bu durum, Ozaki'nin olgunluk dönemi eseri olan *Konjiki-yaşa*'da açıklıkla görülür. Bu eser 1904'te patlak verecek olan Japon-Rus savaşının hemen öncesinde Japon ekonomisinin ağır sanayiye yöneldiği ve siyasi bakımdan emperyalizm aşamasına doğru ilerlediği bir zamanda yazılmıştır. Buna rağmen Ozaki, romanındaki Kan'içi karakterini tefeci yapmıştır. Bu da açıkça İhara'nın, kendi yaşadığı dönemi kendine özgü bir bilişsellikle anlamaya çalışmasının ifadesidir.

Öte yandan, Ozaki'nin kendisi Kitamura'nın eleştirileriyle karşılaştığı döneme kıyasla "sevda" hakkındaki düşüncelerinin değiştiğini sanıyordu fakat sandığı kadar değişmemişti. İyi okunduğunda *Konjiki-yaşa*'da şöyle bir hikâye görülür. O-miya ile Kan'içi, uzunca bir süredir birlikte yaşıyorlardır. Bu sırada O-miya'yı beğenen Tomiyama ona evlenme teklif eder. Elbette O-miya ile Kan'içi'nin ilişkisinden haberdardır fakat bunu önemsememektedir. Bu teklif karşısında O-miya güzelliği sayesinde daha fazla para sahibi olmayı hak ettiğini düşünerek Tomiyama'nın teklifini kabul eder. (İtsuki Omon'un *Fiyatların Yüz Yılı* [Hayakava Yayınları, 1967] adlı eserine göre, O-miya'nın gözlerini kamaştıran pırlanta 1960'lı yılların on milyon yenine denk değerdeydi.) O-miya kız okulundan mezundur ve Tomiyama Avrupa gezisinden yeni dönmüştür, fakat ikisinin de davranışları bir *geyşa* ile *geyşa*'yı satın alan müdavimlerinden farklı değildir. O dönem gazetede tefrika edilen bu romanın büyük bir ilgiyle karşılanmış olması okurların böylesi kadın-erkek ilişkilerini doğal bulduklarına işaret ediyor. Meiji Dönemi siyasetçileri ve bilimadamları arasında *geyşa*'larla evlenmiş olanlar hiç de az değildi. Şoyo Tsubouçi de onlardan biriydi. Yıl 1904 de olsa, *Konjiki-yaşa*'nın satış rekoru kırma-

Dahası, *iki*, yolu ile sevda arasında görülmesi gereken fark, *iki*'nin karşılıklı sevgiyle ilgili olmayışıdır. Esasında *iki* kendini kaptırmadan sevmeye dayanır. Bu yüzden kişi ilişkiye girdiği diğer kişinin aklını çelse bile kendisi aynı tuzağa düşmez. Kendini kaptırırsa *iki*, değerinin bir kısmını

---

sını dönemin insanlarının düşünce tarzlarında belirleyici bir değişim olmamasına, hâlâ Tokugava Dönemi'ndeki tarzı muhafaza etmekte olmalarına bağlayabiliriz.

Bu noktayla ilgili olarak, Kitamura'nın dile getirdiği "sevda" asla bu niyetle anlatılmış olmasa da, aslında sanayi kapitalizmi açısından kaçınılmaz olan ruha uyar. Bu ruh, kestirmeden söylersek "dünyevi içsel arzuların bastırılması"dır. Platonik aşk, bir başka deyişle, oluştuğu anda hemen isteklerini doyurma yoluna gitmeden, onu erteleyip yücelten sevda, Weber'in kastettiği sanayi kapitalizminin "ruhuna" uygun düşmektedir. Fakat bu noktada acele bir kararla, Kitamura'nın düşüncesinin Batı'ya, Ozaki'nin düşüncesininse Japonya'ya ait olduğu sonucuna varmamalıyız. Sözgelimi, 17. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında Fransa'da fahişelere olumsuz bir gözle bakılmamıştır. Sarayda üst düzey fahişelere asalet unvanı verilmekteydi ve salon kültürünün ve bunu konu alan psikolojik romanların merkezindeydiler. Fransızcadaki *chic* (şık) sözcüğü bu anlamda Japoncadaki *iki*'nin/*hovardalığın* karşılığıdır. Her ikisi de salon ya da randevuevlerinde bulunan türden kültürel arınmalardı. Bunu en iyi bilen ise *İki'nin Yapısı* eserini yazan Şuzo Kuki'ydi.

Elbette, Batı'daki Protestan kültür çevresinde, böylesi bir randevuevi kültürü olumsuz sayılır. Bir püriten (*quaker*) olan Kitamura'nın bunu yadsıması gayet doğaldı. Fakat söz konusu olan Batı kültürünün tamamı değildir. Kitamura, platonik sevdayı anlatıyordu, fakat Toson Şimazaki ve Katai Tayama gibi meseleyi başından beri öyle algılayan ardıllarından farklı olarak, genç yaşında, Ozaki'nin söz ettiği safahat dünyasını tecrübe etmişti. Aynı zamanda "sevda"nın içerdiği güçlüğün de tam anlamıyla farkındaydı. Sözgelimi, şöyle yazmaktaydı: "Ne gariptir ki, sevdanın dünyaya küsmüş şairin başını döndürmesinin kolay olması gibi, izdivacın dünya küskününü sukutu hayale uğratması da çok kolaydır. Başlangıçta yüklü umutlarla girişilen izdivaç, daha sonra nispi bir sukutu hayal uyandırmakta, elim bir şekilde karıkoca arasında anlaşmazlık baş göstermektedir" (*Dünyaya Küsmüş Şair ve Kadın*). Gerçekte Kitamura'nın kendisi de Misa İşisaka'dan boşanmıştır. Sonra, daha yirmi beş yaşındayken intihar etmiştir.

Son olarak, Şuzo Kuki'nin *İki'nin Yapısı* adlı eserine değinmeliyim. Kuki, Edo Dönemi'nin ikinci yarısında şekillenmiş kültür tarzı hakkında geniş bir biçimde düşünmüş, *iki*'nin merkezinde *bitai* denen bir imkân görmüştür. "*Bitai*, kişinin karşısında bir karşı cins varsaydığı, kendisi ile karşı cins arasında olası bir ilişki kurguladığı iki boyutlu bir tavırdır... Bu iki boyutlu imkân *bitai*'ın temel varlığının belirleyicisi olup, karşı cinsle tam bir birleşme gerçekleşerek gerilim yittiğinde kendi kendine yok olmaktadır." "Fakat *bitai*, bütün halinde, karşı cinsler arasındaki iki boyutlu dinamik imkânın imkân olarak mutlaklaştırıldığı bir şey olmak zorundadır." "Aşkın ciddiyeti ve tutkusu, gerçekliği ve imkânsızlığı yüzünden *iki*'nin varlığına ters düşer. *İki*, aşkın bağlayıcılığını aşan özgür bir kaçamak ruh olmalıdır." Fakat eğer *iki* toplumsal bakımdan güçsüzleşen tüccar sınıfının aldığı estetik tavır sayılacaksa, Kuki'nin tavrı da 1930'larda güçsüzleşen aydının aldığı estetik tavır sayılmalıdır.

yitirmiş olur. Kapılmak enayiliktir. Enayi biri de asla *iki*'ye ulaşmaz Kendini kaptırmak *iki*'nin hikmetine aykırıdır. Sevdaya düşmek *iki*'den sınıfta kalmak demektir. Eğer kişi *iki* yolunda yürüyecekse, bir nebze olsun meyil vermeyen muhatabını ayartmak için elinden geleni yapacak ama duygularını hiç belli etmeyecek ve muhatabından meyil alır almaz da geri çekilecektir ki bu en yüksek *iki* deneyimidir. Ben de muhatabım da oyuna gelmiyorsak, bu *iki*'ye uygundur. Muhatabım kendini kaptırmışsa ama ben kaptırmamışsam, bu da *iki*'ye uygundur. Fakat ben de muhatabım da kendimizi kaptırmışsak, artık bu hakiki *iki* olmaz. ("*İki*'den *Ödağacı Yastığı*"na, 1893)

Peki ama Kitamura'nın söz ettiği "sevda" doğal bir şey midir ki? "*İki*" ideali elbette doğal değildir fakat aynı şey "sevda" için de geçerlidir. Eskiçağın Japonları'nda "aşk" vardı ama "sevda" yoktu. Aynı şekilde, Eski Yunanlar ve Romalılar da "sevda"yı bilmiyorlardı. Çünkü "sevda" Batı Avrupa'da doğmuş bir kavramdı. Denis de Rougemont'un *Batılı Dünyada Aşk* adlı eseri her bakımdan güven verici olmasa da şunu ikna edici bir biçimde gösterir: Batı'nın "tutkulu sevda"sı Hıristiyanlık karşıtı bazı yönleri olsa da sadece Hıristiyanlığın içinde ortaya çıkabilecek bir "hastalıktır". Öyleyse, "sevda"ya tutulmuş olan kişi kendi içselliğini "doğal" görerek gözlemlerken, aslında, farkında olmadan Hıristiyanlığa özgü biçimde altüst olmuş bir dünyayı "doğa" olarak kabul etmektedir.

Aslında, Tokoku Kitamura'nın durumunda olduğu gibi, "sevda" kavramı Japon toplumuna Hıristiyan kilise ve çevresinden yayılmıştır, o kadar ki kiliseye giden genç erkek ve kadınların oraya inançtan mı, yoksa sevda arayışından mı gittiklerini kestirmek zorlaşmıştır. Üstelik, "sevda" kuramını bütün Japonya'ya yayan şey Batı'nın "edebiyatı"nı okuma eylemi olmuştur. Sevda idealinin gerçekleştiği mahal, kademe kademe kilise yerine "edebiyat"tan etkilenen gençler olmuştur. Tayama'nın *Döşek*'indeki edebiyat hayranı delikanlı ve genç kız buna birer örnektir. Sevda, doğal olmak şöyle dursun, dinsel bir ateşli hastalıktır. Bu hastalık da Hıristiyanlıkla doğrudan teması olmayan insanlara "edebiyat" aracılığıyla nüfuz etmiştir.

Fakat Hıristiyanlığın daha doğrudan bir biçimde modern "edebiyat"ın kaynağında olduğunu söyleyebiliriz. *Bungakkai** dergisi men-

* "Edebiyat Dünyası". 1890'larda yayımlanmış Japon edebiyat dergisi. Günümüzde aynı adla yayımlanan edebiyat dergisiyle bağlantısı yoktur. *–ç.n.*

supları, Katai Tayama, Doppo Kunikida ve diğerlerinin Hıristiyan olduklarını ayrıca belirtmeye gerek yok sanırım. Hakuço Masamune'nin belirttiği gibi 1890'larda Hıristiyanlık, Japonya'da 1915-35 arasındaki Marksizmle aynı ölçüde bir etki gücüne sahipti. Nietzsche şöyle diyor: "Hıristiyanlık hastalığı gerektirir, tıpkı Yunan ruhunun aşırı sağlık gerektirmesi gibi – hastalandırmak, kilisenin tüm 'kurtarma' örgütünün esas amacı hasta etmektir" (*Deccal*). Meiji Dönemi'nin edebiyat tarihi incelendiğinde, 1888'den itibaren birdenbire "hastalığın" ortaya çıktığı görülür. Sözgelimi, Şoyo Tsubouçi'nin *Romanın Özü* isimli eserinde de, Yukiçi Fukuzava'nın* eserlerinde de "hastalık" yoktur. Japon modern edebiyatı, *modernleşme* istencinden bütünüyle farklı kaynaklardan doğmuştur. *Kilisenin*, kelimenin tam anlamıyla böyle bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz.

III

Tekrar etmek gerekirse, ben burada Hıristiyanlığın "etkileri"ni tartışmak istiyor değilim. Etkilenmek üzere hazır bekleyen bir ruh hali olmadan, herhangi bir etki söz konusu olamaz. Mesele daha ziyade, bu dönemde neden Hıristiyanlığın, üstelik de onun Protestanlık mezhebinin böyle bir tesir gücüne sahip olduğu meselesidir. Bunun üzerine düşünmek için evvela nasıl insanların Hıristiyanlığa yönelmiş olduklarına bakmak gerekir.

Sözgelimi, edebiyat tarihçisi Toşio Hiraoka (1930-), *Modern Japon Edebiyatının Başlangıcı*'na (1973) eleştirmen Aizan Yamaji'nin (1865-1917) "manevi devrim, çağın kıyıda kalmış yerlerinden doğar" sözüyle başlıyor. Yamaji, kendisi de dahil olmak üzere, protestan ilahiyatçı düşünür Masahisa Uemura (1858-1925), protestan eğitimciler Yoiçi Honda (1848-1912) ve Kajinosuke İbuka (1854-1941) vb. gibi Meiji Dönemi Hıristiyanlarının tamamının eski Şogunluğa bağlı samuray ailelerine mensup kişiler olmalarını dikkate değer buluyor: "Yeni bir inancı benimsediklerini itiraf ederek dünyayla savaşma kararı alan bu gençlerin hiçbirinin çağın akışına uyumlu bi-

* Eğitimci, yazar (1835-1901). –*ç.n.*

reyler olmaması, dönemin tarihini tartışan kimseler için dikkate değer olsa gerek. Onlar dünyevi şan ve şeref ümidi taşımıyorlardı. Hayattan iyi bir mevki edinebilmek gibi bir beklentileri de yoktu" (*Günümüz Japonya Kilise Tarihi Üzerine*, 1906)

Toşio Hiraoka "manevi devrim"i hedefleyen gençlerin Şogunluk yanlısı samuray ailelerine mensup olduklarını, sıradan halka mensup olmadıklarını vurgular. Kısacası, "manevi devrim", sıradan halktan farksız, hatta daha aşağı koşullarda bir hayata sahip olsalar da, kendilerini böyle görmeyi başaramayan eski samuray sınıfından doğmuştur. Bu gözlem oldukça önemlidir.

Kanzo Uçimura* dinler arasında sadece Hıristiyanlığın yüreğin içinden harekete geçtiğini ve tüm diğer dinlerin arayıp arzuladıkları şeyin de bu, yani sel gibi akan gözyaşları olduğunu yazmıştı. Fakat Hıristiyanlık özgül olarak Meiji düzeninden dışlanmış eski samuray çocuklarının yüreklerinin içinden harekete geçmişti. Hıristiyanlıktan (yeni dinden) etkilenenler, artık samuray olmayan samuraylar, dahası samuray olmaktan başka kendine saygı dayanağı bulamayan bir toplumsal sınıf olarak eski samuraylardı. Hıristiyanlığın nüfuz ettiği işte böylesine acz ve hınçla dolu yüreklerdi. Bu bakımdan, İnazo Nitobe** ile başlayarak samuray sınıfının *Samuray Yolu*'nu (Buşido) Hıristiyanlıkla doğrudan bağlantılandırılabilecek bir şekilde algılamış olmaları bir tesadüf değildir. Çünkü onlar ancak Hıristiyan olmak suretiyle "samuray" olmayı sürdürebilmişlerdir. Ayrıca, Meiji Hıristiyanlığının hiçbir zaman kitleselleşememesinin de en önemli nedenlerinden birisi de budur.

Sonunda kendimi zorlayarak da olsa ilahiyat öğrencisi olmaya karar vermem, uzun ve korkunç acılardan sonra mümkün olabildi. Daha önce de yazdığım gibi, ben bir samuray ailesinde dünyaya geldim. Tüm pratik insanlar gibi, samuraylar da, bilimle uğraşmayı da duygusallığa dalmayı da, her halükârda küçümserler. Normalde, rahipler kadar pratiklikten uzak kimse olabilir mi şu dünyada? Onların bu koşuşturma içindeki topluma sunabildikleri tek meta, duygu denen şeydir. –Bu muğlak, varlığı yokluğuna denk nesneyi dünyanın en tembel adamı bile üretebilir.– Rahipler bunun karşılığında, yiyecek, giysi ve benzeri maddi değerlere sahip ürünler edinirler. Bu yüz-

* Hıristiyan düşünür, hatip, yazar (1861-1930). –*ç.n.*

** Eğitimci, yazar (1862-1933). –*ç.n.*

den rahiplerin insanların insafına sığınarak yaşadıkları söylenir. Ama biz, yaşamımızı sürdürmek için başkalarının insafına sığınmaktansa kılıcımıza güvenmenin çok daha şerefli olduğuna inanagelmiştik. (*Nasıl Hıristiyan Oldum?*)

Fakat aslında, Edo Dönemi'nin barış içinde geçen yıllarında samuraylar artık "kılıçlarına güvenerek" yaşamıyorlardı. Samuraylar da "muğlak, varlığı yokluğuna denk" varlıklardı ve tam da varlık nedenlerini ortaya koymak için "samuraylık yolu" idealine ihtiyaç duymuşlardı. Böyle bir ideoloji de ancak feodalite var olduğu sürece geçerli olabilirdi. Samurayların onurunun aslında maddi bir zemini yoktu. Feodal sistemin yıkılmasıyla, samurayların "muğlak, varlığı yokluğuna denk" varlıklar oldukları çırılçıplak ortaya çıktı. Onurlarını destekleyen hiçbir şey kalmamıştı. Onlar kendi başlarına ayakta durduklarını sanıyorlardı fakat bunun hiçbir dayanağı yoktu.

Samuraylık yolu'nun etiği, neticede Hegel'in "efendi"sinin etiğidir. Artık gerçekte "efendi" olamayınca, bu kimliği muhafaza etmenin yeni bir yolunu aramak zorunda kalan samurayların etiğidir. *Samuraylık yolu*'nun olduğu gibi Hıristiyanlığa dönüşmesi bir anlamda eski Roma İmparatorluğu'ndaki soylu ve aydın tabakalara Hıristiyanlığın nüfuz etmesi süreciyle benzerlik gösteriyor. Bu tabakalar Max Weber'in işaret ettiği gibi köleci ekonominin çözülüşüne denk düşen bir güvensizlik hissi içindeydiler ki samuraylar da, tıpkı Stoacılar, Epikürcüler ve şüpheciler gibi "ruhlarını gerçek dünyadaki her şeye kayıtsız kılmayı amaçlıyorlardı" (Hegel).

Hıristiyanlığın bu samuraylara getirdiği, "efendi" olmaktan vazgeçmek yoluyla kendi kendilerinin "efendisi" (özne) olabilme imkânıydı. Bu eski samuray sınıfı mensupları, "özne"liklerini efendi olmaktan feragat ve tanrıya tam bir teslimiyet yoluyla edinebilmişlerdir. Hıristiyanlığın Meiji Dönemi'nin çaptan düşmüş samuraylarını sarsması böylesi bir altüst oluştan ileri gelir. Sözgelimi, Kitaro Nişida* ve Natsume Soseki gibi Zen Budizm yoluyla, "ruhu kayıtsız kılma" yoluyla acıyı aşmaya çalışanlar da yok değildi. Fakat neticede sadece Hıristiyanlığın onlara "yeni bir hayat" sunduğunu söyleyebiliriz.

---

* Felsefeci (1870-1945). Kyoto Okulu adlı felsefe akımının önemli düşünürlerindendir. –*ç.n.*

Dikkat edilmesi gereken şey, böyle bir "özne"nin kuruluşunun diyalektiği ve dinamizmidir. Modern "özne" başından beri var olan bir şey değildir, ancak bir "altüst oluş" süreci sayesinde ortaya çıkmıştır. Sadece 19. yüzyıl Batı modern düşüncesinin ithali yoluyla modern Japon özne asla ortaya çıkmazdı. Sıradan aydınlanmacılıkta bu altüst oluş eksiktir. Günümüzden bakıldığında "modern" görünen edebiyat eserlerinin istisnasız hepsinin Hıristiyanlık dolayımıyla kurulmuş olmaları bir "etki" meselesi değildir. Burada bir "manevi devrim" söz konusudur, hem de bu devrim çağın kıyısında, başka bir deyişle *hınç* (ressentiment) yüklü loş ruhlarda ortaya çıkmıştır. Sevginin anlatılabilmesi ancak bundan sonra mümkün olmuştur.

"İtiraf"ı başlatanlar da onlardır. Fakat Hıristiyan olduklarından dolayı değil. Sözgelimi, neden her zaman yenilenler itirafta bulunur da, egemenler bulunmaz? Çünkü itirafın kendisi bir güç istencinin çarpık bir tezahürüdür. İtiraf asla tövbe etmek değildir. İtirafta bulunan kişi, zayıf bir haldeyken "özne" olmayı, başka bir deyişle egemen olmayı hedeflemektedir.

Kanzo Uçimura şöyle diyor:

> Günlüğüme "seyir defteri" adını verdim. Çünkü ona, bu zavallı küçük teknenin günah, gözyaşı ve kederlerden geçerek, yukarıdaki göklere doğru günbegün ilerleyişini kaydediyorum. Belki "bir biyoloji âliminin eskiz defteri" diye de adlandırabilirdim. Çünkü bir ruhun, tohumken olgun bir tahıl olma yolunda gelişirken geçirdiği tüm morfolojik ve fizyolojik değişimleri yazıyorum bu deftere. Bu kayıtların bir kısmı bugün yayımlanmış oluyor. Okurlarım bu notlardan, özgürce, diledikleri sonuçları çıkaracaklar. (*a.g.y.*)

Burada sergilenen tutumu tevazu olarak görmek yanlış olur. "Ben hiçbir şey saklamıyorum, burada 'hakikat' var..." Yaşamöyküsünü bize bir itiraf olarak sunuyor. Burada, "siz hakikati gizliyorsunuz, ben üstünde durmaya değmez bir adamım ama bakın en azından 'hakikat'i anlatıyorum" şeklinde bir iddia mevcut. Hıristiyanlığın hakikat olduğunu iddia etmek ilahiyatçıların düşünme tarzına tekabül eder. Burada dile getirilen "hakikat" söz hakkı tanımayan bir iktidardır.

İtiraf denen sistemin dayanağı işte bu güç istenci, bu iktidar arzusudur. Günümüz yazarları da, "ben herhangi bir felsefe ya da öğreti geliştirme iddiasında değilim, sadece *hayatı* yazıyorum" diyorlar. Fakat "itiraf"a mahsus altüst oluşu yaratan işte tam da bu tavırdır. İti-

raf denen sistem dışsal bir iktidardan kaynaklanmadığı, tersine ona karşı durarak oluştuğu için eleştiriye dayanıklıdır. Dahası, bugünün yazarları, dar anlamda, itirafı dışlıyorlarsa da, modern "edebiyat"ın bünyesinde itiraf vardır.

IV

"Özne"nin kuruluşunun dinamiğine tipik bir örnek Kanzo Uçimura'dır.[3] Uçimura, Sapporo Ziraat Yüksek Okulu'nda kendisinden üst sınıflarda okuyan öğrencilerin zorlamasıyla İsa'ya İnananların Ye-

3. Kanzo Uçimura, *subject*'in (öznenin) "*being subject to Lord*" (Tanrı'ya kul olmak) olarak doğduğu diyalektik sürecin bir örneğini sunar bize. Uçimura, feodal hükümdara sadakati, *Lord*'a (Tanrı'ya) sadakate dönüştürmüştür. Fakat modern *subject* (özne) bu kökenin unutulduğu ve bunun psikolojik benlikle karıştırıldığı yerde ortaya çıkar. Gerçekten de Japonya'daki başlıca yazarlar ve aydınlar, Hıristiyanlığı terk ederek Emersonvari birer aşkıncıya, dahası hümanist sosyalistlere dönüşmüşlerdir. Meiji Dönemi Hıristiyanlığı (Protestanlık), 16. yüzyıl Cizvitlerinden farklı olarak kitlelere nüfuz etmemiş, sadece aydın kesimler arasında genel modernite ve Batılılaşma atmosferinin etkisiyle yayılmıştır. Yine de, Modern Japon Edebiyatı'nın kuruluşunda Hıristiyanlığın rolü büyük olduysa, bunun nedeni Kanzo Uçimura'nın sahip olduğu etkileme gücü olmalıdır. Bu da *subjectivity*'yi (öznelliği) sadece Uçimura'nın tamamına erdirebilmiş olmasından kaynaklanır. Onun açısından özne olmak, tanrı dışındaki her şeyi –sadece devlete ve imparatora değil, aynı zamanda kiliseye dönük aidiyeti de– (*subjectivity*'den) dışlayabilmektir. Bu tavır onun iki kere tecride maruz kalmasına yol açmıştı: Önce imparatorluk rejimi ve emperyalizmle olan çatışması sırasında –ki "Japonya İmparatoru'na Hakaret" suçundan yargılanmış ve Japon-Rus Savaşı'na karşı bir hareketi örgütlemişti–; ikincisi ise Tayşo Dönemi'nde modern hümanizm ve sosyalizm karşısında eleştirel bir tavır takındığı zaman.

Takeo Arişima, Hakuço Masamune, Kaoru Osanay ve Naoya Şiga gibi belli başlı modern edebiyatçılar bir dönem Uçimura'yı ustaları bellemişlerdi. Onların Hıristiyanlığı terk etmeleri Uçimura'ya ihanet etmeleri anlamına geliyordu. Dolayısıyla, salt bir modaya uyma davranışı değildi bu ve Uçimura'nın düşüncesiyle ciddi bir düşünsel çatışmaya girmeyi beraberinde getiriyordu. Bu süreçte Naoya Şiga sürekli görmezden gelinmiştir. Çünkü o, Hıristiyanlığın ne olduğunu anlamamış gibi görünmektedir. Şiga'nın eserlerinde bir duygusal "ruh hali" egemendir ve o "ruh hali" adeta benlikten bağımsız bir şeymiş gibidir. Sözgelimi, Şiga, *omou* (hem düşünmek hem de hissetmek anlamına gelen yüklem –*ç.n.*) sözcüğünü kullandığında, bu İngilizcedeki "*I think*" değil, "*I feel*" anlamındadır. Daha doğru bir deyişle, "*It thinks in me*" ya da "*It feels in me*" gibi bir anlama sahiptir. Ruh hali normalde keyfi bir olguyken, Şiga'da bu bir zorunluluktur. Ona göre,

mini'ni ederek Hıristiyan olmuştur. Buna karşın, genç Uçimura bu sayede o zamana kadar kendisini bunaltan meselelerden kurtulduğunu keşfetmiş. Önceleri, inançlı bir Şintocu çocukmuş ve tanrıların yasaklarına sadakatle riayet etmeye çalışıyormuş fakat "Şinto inancında türlü türlü ve çok sayıda tanrı olduğu için, her bir tanrının talebi bir diğeriyle çelişiyor, çatışıyor, birden fazla tanrıyı tatmin etmek söz konusu olduğunda, vicdan sahibi insanın düştüğü durum acıklı oluyordu. Böylesine çok sayıda tanrıyı tatmin ve teskin etmek zorunda kaldığım için, doğal olarak hırçın ve ürkek bir çocuk olmuştum. Hatta bu yüzden tüm tanrılara uygun gelecek genel bir dua bile uydurmuştum." Böyle bir genç için Hıristiyanlığın tektanrılılığının sağladığı "pratik kazanç" pek parlaktı.

Çünkü eskiden ben ne zaman bir Şinto Tapınağı görsem, içimden bir dua etmek için sohbeti bölmek âdetimdi, ama artık okula giderken bile zevkle ve kahkahalar atarak sohbeti kesmeden yürüyebiliyordum. "İsa'ya İnananlar" yeminini zorla etmiş olmama üzülmemiştim. Tektanrılı din beni yeni bir insana dönüştürdü. Yeniden fasulye ve yumurta gibi yiyecekleri yemeye başladım. Tek tanrı düşüncesi o denli esin yüklüydü ki Hıristiyanlığı tamamen anladığımı sanıyordum. Bu yeni inancın sağladığı yeni ruhsal özgürlük, bende ruhsal ve bedensel bakımdan sağlıklı bir etki uyandırdı ve daha bir azimle ve yoğunlukla ders çalışmaya başladım. Bedenimde hissettiğim yeni yaşama kuvvetiyle çılgınca, dağ bayır demeden amaçsızca dolaşıp, vadilerde açan zambakları, göklerde dans eden kuşları gözlemledim ve doğanın içinde o doğanın tanrısıyla söyleşmeye çalıştım. (*a.g.y.*)

Çoktanrılı dinden tektanrılı dine dönmeyi bu denli dramatik bir üslupla anlatan başka bir örneğe rastlamadım. Tektanrılı din yoluyla

---

subject ancak "*being subject to It*" olarak var olabilir. Buradaki *It*'in, Freud'un kastettiği *id*'e ya da Heidegger'in Varlığa yüklediği gayrişahsi öznellik terimi *Es*'e karşılık geldiği söylenebilir.

Naoya Şiga, en önde gelen ben-romanı yazarı tipi olarak kabul edilmekteyse de, diğer ben-romanı yazarlarında böyle bir duruma rastlamayız. Bu yazarlar için ben-romanı, kendi psikolojik benleriyle ilgili bir şeydir. Fakat Şiga'daki özne, ancak "*being subject to It*" şeklinde var olmaktadır. Tersinden söylersek, Şiga'nın yazılarında hiçbir öznellik yokmuş gibidir. Bu öznelliğin Uçimura'nın düşüncesinin tersine çevrilmesini temsil ettiğini ve ancak Şiga'nın ona karşı girdiği mücadele sayesinde ortaya çıkabildiğini vurgulamak gerekir. Bu yüzden, Şiga, *ben-romanı*'nı olumsuz bulan Ryunosuke Akutagava ve Hideo Kobayaşi tarafından ya da Takiji Kobayaşi gibi Marksist yazarlar tarafından da saygı ve huşuyla karşılanmıştır.

doğa ilk kez salt doğa olarak belirmiş, Uçimura ilk kez "ruhsal özgürlüğe" ya da "ruh"un kendisine sahip olmuştur. Sadece yukarıdaki alıntıdan hareket edersek, bu Hıristiyanlıktansa Eski Ahit'e özgü bir deneyimdir. Yine, bir anlamda bu, "manzaranın keşfi"dir de. Doğa o âna kadar çeşitli günahlar ve anlamlarla kaplıyken, tek tanrının yaratısı olarak görüldüğü anda, salt doğa haline gelir. Böyle bir doğa (manzara) sadece "ruh"un, diğer bir deyişle "iç dünya"nın varlığı sayesinde var olabilir. Daha önce Doppo Kunikida'daki –ki o da Hıristiyandı– "manzaranın keşfi"ni anlattım fakat sanırım Kanzo Uçimura örneğini önce vermeliydim. Zira, Japonya'da "manzaranın keşfi", bir tür "manevi devrim" yoluyla gerçekleşmiştir. Doppo Kunikida'nın romantik mi Natüralist mi olduğuyla ilgili tartışmanın fuzuli oluşu, bu kavramların sadece Batı edebiyat tarihinde anlamlı olan yüzeysel kategoriler olmalarından kaynaklanır. Sözgelimi, romantik panteizm tektanrıcılığın öbür yüzüymüş gibi görünse de çoktanrıcılıktan temelden farklıdır. Uçimura'nın yukarıdaki alıntıda "doğanın tanrısı"na düzdüğü güzellemesi panteizme özgüdür, fakat kuşkusuz bu onun tektanrılı dine geçmesi yoluyla mümkün olmuştur.

Kanzo Uçimura açısından, tektanrıcılık belirleyici bir önem taşımaktaydı. Aslında, gerçek Hıristiyanlık mezheplere ayrılmıştır ve bunlar kendi aralarında çatışmaktadır. Bu, deyim yerindeyse, çoktanrıcılıktaki tanrıların çatışmasına benziyordu ve bu güçlüğü "kilisesizlik" hareketini savunarak aşmıştı. Uçimura'nın tüm mezheplerden bağımsız olan Hıristiyanlığının Eski Ahit'e özgü özellikler taşıması olağandı. Zaten kendisi de İsa'dansa peygamber Yeremya'ya yakınlık duyuyordu.

> Tüm kitap boyunca bir tek mucize göstermeyen insan Yeremya'nın, insanın bütün kuvvetlerini ve zaaflarını kendinde toplayan hali önümde duruyordu. "Bütün büyük adamlara peygamber mi demek lazım?" diye kendi kendime söylendim. Sonra farklı bir dine mensup olan ülkemin büyük adamlarını tek tek anımsayarak onların söz ve davranışlarını Yeremya'yla karşılaştırıp şu sonuca vardım: Yeremya'ya seslenen tanrı, benim memleketimden bazı insanlara da seslenmişti. (*a.g.y.*)

Yazar, *Öne Çıkan Japon Şahsiyetler* (Dahyoteki na Nihoncin) eserini bu bakış açısıyla yazmıştır. Dahası, onun savaş karşıtlığını da "ülkemi nasıl kurtaracağımı peygamberlerden öğrendim" sözleri açıklıyor. Uçimura, yegâne tanrıyla baş başa olan biri konumunu benim-

seyerek, Japonya'dan da "Hıristiyan ülkeler"den de bağımsız olmaya çalışmıştı. Tersinden okursak, onun hangi anlamda olursa olsun teslim olmayı reddeden samuraylara özgü bağımsız ruhu, yegâne tanrıya teslimiyet yoluyla mutlak bir "özne" olmayı başarmıştı. Uçimura'nın Japon modern edebiyatında yarattığı altüst oluş son derece şiddetliydi. Dolayısıyla, onun Hıristiyanlığı sonraki kuşaklarda en büyük etkiyi yaratmıştır. "Özne" ancak böylesi bir altüst oluş içerisinde var olabilir. 1890'ların edebiyatında bunu görüyoruz. Modern epistemolojideki öznellik (özne) - nesnellik (nesne) karşıtlığının günümüzde apaçık bir şeymiş gibi görülmesi bu altüst oluşun gizli kalmasına yol açıyor. Özne (öznellik), Kanzo Uçimura'da görüldüğü gibi, çoktanrıcılığa özgü çeşitliliğin bastırılmasıyla oluşur. Bu da "bedenin" bastırılmasından başka bir şey değildir. Dikkat edilmesi gereken, bu sürecin aynı zamanda, salt bedenin, "doğal beden"in keşfi de olduğudur. 1890'lardan 1900'lere kadarki süreçte Hıristiyanlığı benimsemiş gibi görünenlerin sonradan Natüralizme yönelmeleri tuhaf karşılanmamalıdır. Çünkü onların keşfettiği tensellik ya da arzu, tam da "bedenin bastırılması" yoluyla var olabilmiştir.

Bunun tek istisnası Naoya Şiga'dır.* İşin ilginç yanı şu ki Şiga Kanzo Uçimura'nın öğrencisiydi ve Uçimura'yla çatışması sonucu romancı olmuştu. Şiga bu deneyimini şöyle anlatır:

> Hıristiyanlığa temas edene kadar hem ruhsal hem de bedensel olarak rahat yetişmiş bir çocuktum. Spor yapmayı severdim. Beyzbol, tenis, kürek yarışı, aletli jimnastik gibi her türlü sporu yaptım...
>
> Fakat öğrenimimde de bir o kadar tembellik ediyordum. Akşam eve döndüğümde karnım öyle acıkırdı ki altı-yedi kâse pilav yediğim oluyordu. Odama girdiğimde artık hiçbir şey yapacak takatim kalmıyordu. Şeklen çalışma masama otursam da hemen uyumaya başlıyordum. O zamanlarda günlerim böyle geçiyordu.
>
> Bütün bunlar Hıristiyanlığa temas etmemle birlikte tamamen değişti.
>
> Hıristiyanlığa inanmaya başlamamın ardındaki saik son derece basitti. Evimizde kalan bir *şusei*** geniş çaplı bir misyon hareketi esnasında vaftiz olmuştu. Benim Hıristiyanlığı benimsememin ardındaki saik bundan ibaretti.

---

* Romancı (1883-1971). –*ç.n.*

** Evde ikamet etme karşılığında evin çeşitli hizmetlerini gören öğrenci. –*ç.n.*

Fakat bunu takiben günlük hayatım değişmeye başladı. Spor yapmayı tamamen bıraktım. Bunun için elle tutulur bir sebep de yoktu, ama spor yapmanın çok anlamsız olduğunu hissetmiştim ve diğer yandan "herkes" denen şeyden farklı olmak gibi bir ruh haline girdim...

O akşam o topluluğun başkanı olan adamla buluştum ve topluluktan ayrılmak istediğimi söyledim. O günkü toplantıda alınan kararlarda olduğu gibi tamamen dışarıdan reformlarla yürütülecek merkezcil iyileştirme yöntemleriyle okul düzeninin iyileştirilmesinin mümkün olmadığını, bir iyileşme olacaksa ancak merkeze bir şeyler aşılayıp, ondan sonra reformları doğal merkezkaç halinde tatbik etmek suretiyle mümkün olabileceğini söyledim. İşin doğrusu bu lafları birisinin toplumsal reforma dair konferansında duymuştum; bunları söyledim ve sonunda o topluluktan ayrıldım. Çok iyi yapmıştım. O âna kadar tatmadığım bir gurur içerisindeydim. O zamanlar din yoluyla teskin etmem gereken bir ruhsal yaram da olmadığı için bu duygu bana din tarafından verilmiş tek şükran duyulası şeydi. Herkesin yaptıkları giderek daha da budalaca görünmeye başlamıştı. Okuldan döner dönmez evde çeşitli kitaplara göz atmaya başladım. Biyografiler, vaaz kitapları, şiir kitapları gibi şeyleri çok okudum. Daha önce de okuma alışkanlığım yok değildi, ama o sıralar genelde roman okurdum ve ciddi kitaplardan hoşlanmazdım.

Bir süre bu halimden dolayı bir sıkıntı yaşamadım. Fakat hemen sonra bir sancı hissetmeye başladım. Bu cinsel arzularımın baskısıydı. (*Bulanık Zihin*, 1912)

Bu anlatılanlardan Şiga'nın hakiki Hıristiyanlığa hiç temas etmemiş olduğunu çıkarmak kolaydır. Fakat Hıristiyanlığa özgü dünyanın ne olduğunu sadece "aşırı sağlıklı" Şiga'nın anladığını belirtmek gerekir. Hıristiyanlık ruhen ve bedenen sağlıklı bir erkeği hastalıklı bir acze sürüklemiştir. "Hıristiyanlık canavara egemen olmayı diler ama seçtiği yöntem onu *hasta* ve güçsüz hale getirmektir – *ehlileştirmek* için, 'medenileştirmek' için Hıristiyanlığın verdiği reçete güçsüzleştirmektir" (*Deccal*, Nietzsche).

Şiga için tek ciddi mesele Hıristiyanlıktaki "zina" yasağıydı. Ancak onun açısından "zina" salt bir sefahat değil, aslında o dönemde Japonya'da çok sıradan bir şey olan eşcinsellik anlamında anlaşılmalıdır. Dahası, eşcinsellik ilk kez Hıristiyanlık bağlamında bir "cinsel sapkınlık" haline gelmiştir. Mesela Freud, bütün çocukların "çokbiçimli sapkınlık" içinde olduklarını söyler. Oysaki, aslında "sapkınlık" kavramının kendisi Yahudi-Hıristiyan öğretisinden kaynaklanan bir şeydir. Psikanaliz biliminin temel çerçevesi de buna dayanır.

Hıristiyanlık bedenin kendisini sapkınlık içinde görür ve sadece "ruh"un karşıtı olan tek beden tanır. Şiga'nın Hıristiyanlığa yönelik tepkisi kuramsal bir zeminde gelişmiş değildi. Şiga'nın orada gözlemlediğinin aslında çok-biçimli ve çok-boyutlu olan bedeni (arzuyu) merkezileştiren bir mutlakiyetçilik olduğunu söyleyebiliriz. Yazar için "özne" olmak şiddetli bir bastırma anlamına geliyordu. Diğer meslektaşları "bilinç"ten yola çıkarken, onun açısından "bilinç" olsa olsa "bulanık bir zihin"di.

Modern Japon edebiyatının bütünlüklü *özne*, *öznellik* ve *bilinç*' ten yola çıktığı varsayılırsa, Şiga'nın tepkisinin bu kavramların temelindeki sapkınlığa yönelik olduğu görülür. Şiga, "bütünlüklü öznellik" varsayımından kuşkulanarak işe koyulmuştur. Örneğin, *Cladius'un Günlüğü*'nde (1912) şaşırtıcı bir cinayetin hikâyesi anlatılır. Cladius, bir kez dahi ağabeyini öldürmeyi aklından geçirmemiştir, fakat gece avına çıktıkları bir sonbahar gecesi dağ kulübesinde ağabeyiyle uykuya daldıklarında şöyle bir rüya görür:

> Birtakım düşünceler içinde yatarken yorgunluktan uyuyuvermiştim. O ânı düş ve gerçek arasında duyumsayarak uykuya dalıp gittim. Sonra henüz tam da dalmamışken, aniden, tuhaf bir sesle kendime geldim. Gözlerimi açtığımda artık lamba sönmüştü ve karanlığın içinde ağabeyim inliyordu. Aynı anda onun kâbus gördüğünü fark ettim. Ürkütücü, boğazını sıkıyorlarmış gibi bir iniltiydi duyduğum. Dehşetli bir duyguya kapıldım. Onu uyandırmak için vücudumun yarısını yorgandan çıkararak kalkmaya çalıştım. Tam o anda nedense kafamda acayip bir hayal belirdi. Çok şaşırdım, zira ağabeyimin düşünde onun boğazını sıkanın ben olduğuma dair bir hayaldi içimde beliren. Bunun ardından, karanlığın içinde kendi korkunç görüntüm sanki gerçekmiş gibi gözlerimin önüne geldi. O anda bir katilin hisleri vardı içimde. Zalim biri gibi gördüm kendimi. Ben bir zalimlik yapmıştım... Bu zalimliği yapmış olduğumu düşündükçe, çıldırmışçasına daha da şiddetle ağabeyimin boğazını sıktığımı açık seçik görebiliyordum.
>
> [...]
>
> Ertesi sabah ağabeyime karşı belli belirsiz bir mahcubiyet içindeydim. Fakat ağabeyim kâbus gördüğünden habersiz, bana o günkü av planından bahsediyordu. Böylece ben de rahatladım. Ancak o hayal daha sonra da belirdi bilincimde ve ben her seferinde bundan ötürü bir tür ızdırap hissettim.

Anlatıcı eğer kendi rüyasında ağabeyini öldürmüş olsaydı, bu hiç de şaşırtıcı olmazdı. Rüya ile gerçeğin birbirine karışması da şaşırtıcı değil. Burada anlatılan tümüyle farklı bir nitelikte. Anlatıcı, *ağa-*

beyinin rüyasında ağabeyini öldürmüştür. Merleau-Ponty'nin verdiği şu örnek, Şiga'nın düşünme tarzına açıklık getirebilir kanımca.

> Küçük bir kız çocuğu, evin hizmetçisi ve başka bir kız çocuğunun yanında huzursuz bir hava içinde otururken, aniden yanındaki kıza bir tokat atar ve bunu neden yaptığını sorduklarında da, o "yaramaz kızın" kendisini tokatladığını iddia eder. O sırada çevrede bulunanlar kız çocuğunun alabildiğine ciddi görünüşünden söylediğinin basit bir yalan olmadığına hükmederler. Dolayısıyla, kışkırtılmadığı halde bir başkasını tokatlayıp hemen sonrasında da kendisine onun vurduğunu ileri süren açıkça saldırgan bir çocukla karşı karşıyayızdır. Çocuğun kendi kişiliği aynı zamanda başkasının da kişiliğidir ve esasen geçişliliği mümkün kılan da bu ayrımsızlıktır. Kişilikler arasındaki bu ayrımsızlık, çocuğun bilincinde özel bir yapı olmasını gerektirir. (*Çocukların İnsan İlişkileri*)

Şiga'nın genelde çocuksu bulunması ve ilkel insanlara benzetilmesinin nedeni de büyük olasılıkla bundan ileri gelir. Ancak burada önemli olan Şiga'nın eserinin "ben benim, başkası başkasıdır" şeklindeki ayrımdan önce var olan bir bedensel duyarlılık sergilemesidir. Hiroşi İçikava beden denen *yeri*, "farklı yönlere doğru aynı anda üreyen ilişkiler ağındaki bir düğüm" olarak tanımlamıştır. "Ruh ve beden şeklindeki tözel ikicilik, bu ikisi arasındaki ilişki başta olmak üzere, insanın şeyler ve başkalarıyla olan ilişkilerini dışsal ilişkilere dönüştürerek, insanın temelde ilişkisel bir varlık olduğunu gizler" (Hiroşi İçikava, *Kişi Zamirlerinin Yapısı*).

Hamlet'e dayanılarak yazılan çoğu eserin onu bir özbilinç dramı olarak algılamasına karşın, Şiga bu algıyı köklü bir biçimde tersine çevirmiştir. Yunan tragedyalarından farklı olarak, Shakespeare'in tragedyalarının ancak Hıristiyanlık âleminde gerçekleşebileceklerini sezmişti Şiga. Tanrı'nın bir tebasını/öznesini özerk özne haline getirmenin içerdiği altüst oluşu açıkça görmüştü. Şiga'nın Kanzo Uçimura'yla ilişkisi sadece geçici bir *kızamık* değildi. Dahası, Hıristiyanlık konusunda bir "cehalet" içinde olmak şöyle dursun, onunla temel bir mücadeleye girmişti.

Yukarıda da belirttiğim gibi, Kanzo Uçimura'nın düşüncesindeki, her şeyden çok bedene yönelik mutlakiyetçiliği görmüştü. Uçimura'daki özerk özne, çok-biçimli ve çoktanrılılığa özgü beden üzerindeki mutlak bir tahakküm olarak var olmaktaydı.

Tek bir öznellik varsaymanın zorunlu olduğunu sanmıyorum. Muhtemelen, birden fazla öznellik varsaymanın da aynı şekilde herhangi bir sakıncası olmayacaktır. Bu öznellikler arasındaki etkileşim ve çatışmaların, düşüncelerimizin ve tüm bilincimizin temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Hükümranlığı elinde tutan "hücre"lerden meydana gelen bir tür aristokrasi midir bu? Yoksa birlikte yönetmeye alışmış, emir vermeyi öğrenmiş eşitler arasındaki bir aristokrasi mi?..

Neden bedenden ve fizyolojiden yola çıkmalıyız? – Çünkü öznelliğimizin ne tür bir şey olduğunu, diğer bir deyişle, onun ("ruh" ya da "yaşam gücü" değil) bir cemaatin tepesinde bulunan bir hükümdar olduğunu, aynı şekilde bu yöneticinin yönetilenler ve tek tek nesnelerle aynı şekilde, bir bütünselliği olası kılan katmanların ve işbölümünün koşullarına tabi olduğunu doğru bir şekilde ancak böyle ifade edebiliriz. Keza yaşayan birliğin aralıksız bir şekilde doğum ve ölümü tekrarladığını ve de "öznelliğin" sonsuz bir şey olmadığını da.

Öznenin öznellik tarafından dolaysızca sorgulanması ve ruhun kendi kendisiyle hesaplaşması işte bu yüzden tehlikelidir; çünkü bu sorgulama kişinin, kendisini *yanlış* yorumlama etkinliğini sürdürebilmesi için gerekli ve önemli olabilir. Bu nedenle biz sorularımızı bedene sorarız ve keskinleşmiş duyularımızın tanıklığını reddederiz. Tabiri caizse, hükmettiklerimiz bizimle ilişki kurabilecek mi kuramayacak mı görmek isteriz. (*Güç İstenci*)

Naoya Şiga'nın Kanzo Uçimura'ya karşı ortaya koyduğu antitez, yukarıdaki sözlerle özetlenebilir. Fakat Nietzsche'nin kavrayışı gibi, Şiga'nınki de Hıristiyanlık denen "hastalık"ta temelleniyordu. Onun eserleri birer "itiraf"tır ve tam da bu yüzden sık sık saldırıya maruz kalmıştır. Fakat Şiga'nın eserlerini "benliğin mutlaklığı" olarak eleştirmek yanlıştır. Aksine, bu eserlerin dünyası "benliğin" çoğulluğunun dünyasıdır. İşin ironik yanı şudur ki, "ben-romanı" diye adlandırılan bu eserler tek bir "ben/özne" ile hiçbir ilgisi olmayan dünyalar sergiler. İtiraftan kaçınmaya çalışan kişinin itiraf denen sistemin dahilinde olduğu varsayılırsa, Şiga'nın, itiraf denen sistemle itirafın içinde kalarak mücadele etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

1890'larda semiyotik dizimin altüst edilmiş olduğu, ancak bu döneme Şiga perspektifinden baktığımız takdirde net olarak görülür. Din ya da edebiyattaki öznelliğin (öznenin) oluşumu, bir anlamda modern Japon devletinin oluşumuna tekabül eder. Nitekim ilkgençliğinde Kanzo Uçimura'yı bunalıma sevk eden çoktanrılılık çelişkisi, Meiji Dönemi'nde başka alanlarda da görülüyordu. "Hükümdar, baba ve hoca, Japon gençliğinin kutsal üçlemesini meydana getirir.

Bu üçlü arasında bir hiyerarşi söz konusu değildir. Gençliği en çok bunaltan sorun, bu üçlünün aynı anda boğulma tehlikesiyle karşılaştığı ve sadece birini kurtarmanın mümkün olduğu durumda hangisini kurtarması gerektiğidir" (*a.g.y.*) diyor Uçimura. Fakat bu, feodalite döneminde salt biçimsel bir çelişki olarak mevcuttu. Hükümdar, şogun ve derebeyi şeklinde bir dizilişin söz konusu olduğu Tokugava rejimi içinde de aynı sorun ortaya çıkabilirdi. Mito Okulu* bu çelişkiyi, üç terim arasındaki hiyerarşiyi açığa vuran *hükümdara saygı*** düşüncesini geliştirerek çözmeye çalıştıysa da pratikte bu ayrım muğlak bırakılmıştı. Çelişki mevcuttuysa da, bu, gerçek bir çatışmaya dönüşmemişti.

Bunun gerçekleşmesi Perry'nin gelişinden*** sonra oldu ve Meiji reformlarıyla imparatoru egemen sayan bir rejim şekillendi. Ancak Meiji hükümeti de Satsuma ve Çoşu beyliklerinin ittifakıyla bir araya gelen derebeylik güçlerinden oluşuyordu ve karşısında çeşitli gruplar vardı. Bu durum, genç Uçimura'nınkinden farklı bir anlamda, insanların sadakatlerinde ya da kimliklerinde, çoktanrıcılılığın yol açtığı çatışmayı andıran bir çatışma yarattı. Meiji devletinin "modern devlet" olarak kurulması ancak 1888'den sonra mümkün oldu. "Modern devlet" merkezileşme yoluyla homojenleşme şeklinde ancak varlık kazanabildi. Elbette bu devlet öteden beri var olan iktidar yapısı tarafından şekillendirilmişti. Önemli olan, bununla aynı dönemde, "özne'nin ya da içselliğin" rejim karşıtları tarafından oluşturulmuş olması, bunlar arasında karşılıklı nüfuz etme sürecinin başlamış olmasıdır.

Günümüz edebiyat tarihçileri, Meiji Dönemi edebiyatçılarının "modern bir benlik" kurma mücadelesini değerlendirirken, artık biz

---

* Günümüzün Mito ilçesinde 17. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl sonuna dek etkili olmuş, Japonya tarihi ve Şinto gelenekleri hakkında çalışmalar yapan ve eğitim veren Mito Beyliği'ne bağlı samurayların eğitim ocağı. Buradaki çalışmalar Meiji Restorasyonu esnasında uygulanan reformlarda etkili olmuştur. *–ç.n.*

** Edo Dönemi'nde ortaya çıkan, esasen Konfüçyüsçü bir anlayış olarak Japonya'ya aktarılan hükümdara saygı düşüncesi ile Şinto geleneklerini bütünleştirmeye çalışan düşünce hareketi. *Sonno-ron* diye bilinir. *–ç.n.*

*** 1853. Japonya 1639-1853 yılları arasında dış dünya ilişkilerini minimum düzeyde tutar. 1853 yılında dört gemi ile Tokyo Körfezi'ne giren Amerikalı Tuğamiral Matthew Perry, Japonya'yı dış dünyaya açılmaya zorlayarak bu politikayı sonlandırır. *–ç.n.*

Japonların içine işlemiş olan ideolojiyi olumlamaktan başka bir şey yapmıyorlar. Sözgelimi, devletin, yani siyasal iktidarın karşısına, *benlik* ve *içselliğe* sadık kalmayı yerleştiren bu edebiyat tarihçileri, "içselliğin" ta kendisinin bir tür siyaset olduğunu, mutlak otoritenin bir tezahürü olduğunu göremiyorlar. "Devlet"ten yana olan birey ile "içsellik"ten yana olan birey karşılıklı birbirlerini tamamlar.

1890'larda Batı dünyasının baskın hegemonyası altında "devletin" ve "içselliğin" oluşması kaçınılmazdı. Biz bu durumu eleştiremeyiz. Eleştirmemiz gereken, bu altüst oluşun ürünlerini doğal kabul eden günümüz düşüncesidir. Her araştırmacı kendi varoluşunun temelini Meiji'ye dönerek kurmaya çalışıyor. Bu araştırmacıların inşa ettiği imgeler çoğunlukla birbirinin karşıtı da olsa, bu karşıtlık yoluyla birbirlerini tamamlıyor ve hep birlikte gerçek kökenlerini gizliyor. Sadece "edebiyat tarihi"ni yeniden yazmak yetmez. "Edebiyat"ın, diğer bir deyişle, sistem olarak sürekli kendini yeniden üreten "edebiyat"ın tarihselliğini ortaya koymak gerekir.

4

Anlam Olarak Hastalık

I

Bembeyaz karla kaplı Fuji Dağı'nın zirvesi,
Yemyeşil Enoşima
Başımı kaldırıp da sana baktığımda
Gözlerim dolar şimdi bile
On iki yaşında ölen çocukların
Yiğit ruhlarına adarım yüreğimi

Bu dizeleri bir zamanlar bilmeyen yoktu desek yeridir. Dahası bu şarkının temel aldığı "Şiçirigahama Olayı" da insanda merhamet duyguları uyandıran bir yiğitlik hikâyesi olarak bilinmekteydi. Bu, 1908 yılının ocak ayında Şiçirigahama'daki Zuşi Kaysey Ortaokulu öğrencisi altı gencin bindiği teknenin denizde battığı olaydır. Fakat Kanya Miyauçi'nin (1912-83) romanı *Bir Kader*'i (*Şiçirigahama*, 1978) okuyana kadar, bu olayın aslında nasıl bir şey olduğu üzerine hiç düşünmemiştim.

Olay meydana geldiğinde dönemin yatakhaneden sorumlu öğretmeni İşizuka sorumluluk alıp istifa etmişti. Roman, olaydan sonra Okayama'ya göçüp orada evlenen, soyadını da çocukluğunda evlatlık alındığı ailenin soyadıyla değiştiren bu öğretmenin oğlunun –şimdi yaşlanmış ve tanınmayan bir yazardır kendisi– bu olayı izah etmesi biçiminde kurulmuştur. Buna göre, altı yaramaz ortaokul öğrencisi yatakhane müdürünün yokluğundan faydalanarak deniz kuşlarını öldürüp, kendilerine vahşilere özgü bir ziyafet çekmek maksadıyla sandalla denize açıldıklarında kazaya uğramışlardır. Yerinde bulunmayan müdürün sorumluluğunun bulunduğunun iddia edil-

mesi doğaldır. Ne var ki, bugün bile meydana gelmesi muhtemel bu olayın bir gecede mitleştirimesi için bu kadarından fazlası gereklidir elbette. Örneğin, protesto yürüyüşlerinde vaki olan bir öğrenci ölümünün devrime özgü bir ölüm olarak mitleştirilmesinde, çok da anlaşılması güç bir nokta bulunmaz. Bu olayın mitleştirilmesinde ise, muğlak bir altüst oluş gizli.

Somut olarak belirtmek gerekirse, Kamakura Kız Okulu öğretmeni Suzuko Misumi'nin güftesini yazdığı ve cenaze töreni sırasında kız öğrenciler tarafından Protestan ilahisi "Evimize Dönerken"in melodisine uydurularak söylenen yukarıdaki şarkı olayın doğasını birdenbire değiştirip başka bir düzeye aktarmıştı. Yaramaz ortaokul öğrencilerinin her yerde görülebilecek budalaca bir yaramazlığını böyle adamakıllı estetize etmek ve mitleştirmek nasıl bir toplumsal süreçtir? İlk söyleyebileceğimiz, bu mitleştirme işleminin –söz ve müzik olarak– bir Hıristiyan ilahisinden kaynaklandığıdır. Ya da, bu olayı kuranın –deniz kazasında ölüm gerçeğini hariç tutarsak– baştan aşağı "edebiyat" olduğudur.

Kanya Miyauçi'nin yorumu –tabii ki, bilinçli olarak aslında bunu amaçlamasa da– bu mitleştirmenin ardındaki gizli sapkınlığı açığa vurmaktadır. Onun yorumuna göre bu olay "Bembeyaz karla kaplı Fuji Dağı'nın zirvesi" güftesini yazan kadın öğretmen Suzuko Misumi'nin puritanizmine ve kendini aldatmasına dayanır. Otuz dokuz yaşındaki Misumi verem tedavisi için Kamakura'ya taşınmış, orada öğretmenlik yapmaktadır ve "sağlığı için" evlenmeyi istemektedir. Bu "sağlığı için" şeklindeki bahanenin ne derece kendini kandırma olduğunun farkında değildir elbette. Bu kaza, İşizuka'yla Misumi'yi evlendirme konusunda aracı olan öğrenci sorumlusu İşizuka'yı Kamakura'da misafir edip bu konu üzerine konuşurlarken vuku bulur. Misumi'den on yaş genç olan İşizuka evlenmeyi kabul ederse de, olaydan sonra, kadın İşizuka'yı görmezden gelir. İşizuka sadece sorumluluk alma maksadıyla değil, bu duruma tahammül edemediği için istifa edip, dünyadan elini eteğini çeker. Yukarıda değindiğimiz şarkının bu kadının püriten cinsel arzularının bastırılmasının bir sonucu olduğu ortadadır fakat sadece onda değil İşizuka'da da "edebiyat" işlemektedir.

Daha sonraları Karafto'da ortaokul öğretmenliği yapan İşizuka oğluna evlenene kadar roman okumasını yasaklar ve oğlunun bu ya-

sağı ihlal edip gizlice satın aldığı dünya edebiyatı serisini bahçede yakmak gibi davranışlarda da bulunur. Buna karşı bir tepki duyan oğul edebiyata daha da bağlanarak, meçhul bir yazar olarak ihtiyarladığı bugünlere kadar gelmiştir. Anlatıdaki yazar karakteri, babasının romanlara yönelik anormal tepkisinin, bu olaydan önce babasının romancı Roka Tokutomi'nin (1868-1927) *Guguk Kuşu*'ndan güçlü biçimde etkilenmesinden, Zuşi'ye taşınmasının da, kendisinin on yaş büyük ve de veremli bir kadın öğretmenle evlenmeyi kabul etmesinin de bu romanın teşvik ettiği romantik fantazilerin etkisinden kaynaklandığını düşünüyor. Dahası, bu romanı inceleyerek altı ortaokul öğrencisinin binmiş olduğu teknenin, batma nedeni halen anlaşılmamış olan amiral gemisi Matsuşima'ya ait olduğunu, romandaki Namiko karakterinin de Matsuşima gemisinin batışıyla bu dünyadan ayrılmış olan Mareşal İvao Ooyama'nın büyük kızını model aldığı gibi çeşit çeşit neden-sonuç ağlarını ortaya çıkarıyor. Ayrıca *Şiçirigahama*'da Miyauçi'yi temsil eden meçhul yaşlı yazar Hatanaka romanın sonunda şöyle bir ruh haline varır:

> "Nihayetinde benim bu dünyaya gelişimin de, farkında olmadan edebiyata bağlanmış bir ömür geçirişimin de bu *Guguk Kuşu* isimli romandan kaynaklandığını düşünüyorum." Hatanaka bu fikre inanmaya başlamıştı. Nitekim, buna inanmaya başlamasıyla birlikte hayatta başarısız olduğunu anladığı zamanlardan bu yana yitirdiği babası ve Şiçirigahama Deniz Kazası'na yönelik olarak ruhunun derinliklerinde büyüttüğü büyük nefretin ateşi birden sönmeye başlamıştı sanki.

Bu, romanın başkişisi için rahatlatıcı bir çözüm olabilir, üstelik, Şiçirigahama Olayı'nda da bunun ötesinde bir sorun yoktur. Ne var ki, her şeyin *Guguk Kuşu*'ndan kaynaklandığına inanmaya başlayıp içindeki "büyük nefretin ateşinin" söndüğünü söylemesi can sıkıcı geliyor bana. Bu yazar, *kendi* edebiyatının "edebiyat"la başlamış olmasında teselli buluyor. Yazar, bu olayı mitselliğinden arındırdığı halde, "edebiyatın" olayın kaynağındaki mitleştirici işlevini sorunsallaştıramayıp hayatının baştan sona "edebiyat" mitiyle sarmalanmış olduğunu keşfederek ferahlama duymakta. Elbette sadece Miyauçi değil, yazarların çoğu farkında olmadan bu tür bir "edebiyat" çemberi dahilinde huzur içinde yaşıyorlar. *Başlangıçta edebiyat vardı* demeye getiriyorlar. Başlangıç olarak "edebiyat"ın türevsel bir şey

olmasına karşın, onu başlangıçmış gibi görme tavrıdır "edebiyat" miti.

Tamam, bu Şiçirigahama Olayı bir öğretmen kadın ile kız öğrencileri, dahası bunu beğenip kabullenen dönemin toplumu tarafından mitleştirilmiştir. Fakat burada mesele, bu miti oluşturanlar ve toplum değil *Guguk Kuşu*'nun ta kendisidir. Bu roman Kyoka İzumi'nin *Bir Kadının Soyağacı* (1907) ile birlikte 1900'lerde en çok okunmuş edebi eserlerden biridir. Bu eserin yaygınlaşması halka hitap eden yanının kuvvetli olmasından ziyade "bulaşıcı" bir altüst oluşun romanda yoğunlaşmış olmasından ötürüdür.

II

Roka Tokutomi'nin *Guguk Kuşu* (Hototogisu, 1898-99) romanının verem hastalığına yakalanıp ölen Namiko'nun öyküsü olduğu bilinir. Bu kızın annesi de, yine veremden ölmüş, hırslı bir üvey ana tarafından eziyet edilerek büyütülmüştür. Dolayısıyla romanın Japonya'daki geleneksel "üvey ana mağduru çocuk" anlatı kalıbını takip ettiğini söyleyebiliriz. Dahası, kız, kayınvalidesinden de kötü muamele görmektedir ki bu da romanın geleneksel Japon anlatı kalıplarını takip ettiğini gösterir. Kunio Yanagita'nın da işaret ettiği üzere "üvey ana mağduru çocuk" anlatı kalıbı, "kötü üvey analar" gerçekte var oldukları için yazılmaz. Böyle bir muamele görmeyenler de bu kalıbı çok severler. Bu kalıbın ataerkil aile sisteminin oluşumu ile birlikte başladığını sanıyorum. Bu tür anlatılara duyulan ihtiyacı ataerkil aile sisteminin doğal olmayışı –elbette bu anaerkil sistemin doğal olduğu anlamına gelmez– yaratmıştır. Eser, böyle bir kalıbın varlığını sürdürmesine karşı çıkacağına bu kalıba sırtını dayamaktadır. "Modern edebiyata" baktığımızda Futabatei Şimei, To-

1. *Şinpa*, kelime olarak "yeni dalga" tiyatro oyunu anlamına gelir; 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Kabuki tarzı oyun ve anlatı tekniklerini birleştirmek suretiyle güncel konuları ele alan *şinpa* özünde Özgürlük ve Toplumsal Haklar Hareketi'nin siyasi fikirlerini yaymak amacıyla kurulmuştu fakat zamanla bunun yerini başka popüler konular aldı. *Şinpa* sıklıkla melodramla aynı anlamda kullanılır.

koku Kitamura ve Doppo Kunikida'daki keskin altüst oluşları romanın hiçbir yerinde göremiyoruz. Tam olarak *şinpa* sahnesine[1] uygun bir eser bu.

Ne var ki, dikkat edilmesi gereken nokta, Namiko'yu öldürenin üvey annesi, kayınvalidesi ya da başka kötü niyetli kimseler değil verem olduğudur. Kocası Takeo için Namiko'yu erişilmez yapan şey de veremdir. İnsanların arasındaki çekişmeler ya da "içsellik" değildir bu kadını yalnızlığa iten. Adeta göze görünmeyen birtakım verem mikropları kadınla dünya arasına bir mesafe koyar. Başka bir söyleyişle, eserde verem bir tür metafordur. Dahası, eserin ilgi odağı Namiko'nun verem yüzünden çok *estetik bir biçimde* solup gidiyor olmasıdır.

Kadının ince ve solgun bir yüzü vardı; her ne kadar kaşları birbirine fazla yakın ve avurtları çökmüş de olsa, zayıf ve zarif endamı gibi tabiatı da yumuşakbaşlıydı. Ne erik ağacının çetin kuzey rüzgârına meydan okurcasına açan çiçekleri gibi, ne de baharın puslu havasında kelebek olup uçan kiraz çiçekleri gibiydi. Yazın bir akşamüstü rayihası usulca havaya yayılan bir utangaç papatyaydı, bu hanımefendi.

Onun Namiko'ya yönelik duyguları hiç değişmeyecekti. Gönlüne işlemişti bu duygular ve her gece Peiyang Filosu'nun bombalarla parçalanıp kendisinin öldüğünü gördüğü rüyalarında kar beyazı bir şala sarılmış hasta kızın çehresi beliriverirdi.

Ondan üç aydır haber alamamıştı. Hâlâ hayatta mıydı, yoksa değil miydi? Elbette ki hayattaydı. Kendisi nasıl onu düşünmeden bir gün bile geçiremiyorduysa, o da aynı durumda olmalıydı. Birlikte yaşamaya ve ölmeye ant içmemişler miydi?

Tüm bunları düşündü Takeo. Ve onu en son gördüğü zamanı anımsadı. Ah, neredeydi şimdi, o akşam Zuşi'de kapıya kadar kendisini geçirip, "Hemen dön e mi?" diye ona seslenen o kadın neredeydi şimdi? Efkârlı bir halde aya baktığında, oradan zayıf ve şala bürünmüş bir figür çıkacakmış gibi bir hisse kapıldı.

Namiko'nun görünüşüyle ilgili bu betimleme romantizm akımına özgüdür. Romantizm ile verem arasındaki bağlantı edebiyat araştırmacılarının sıklıkla işaret ettikleri bir konudur, fakat Susan Sontag'ın *Metafor Olarak Hastalık*'ına bakılırsa Batı Avrupa'da verem, 18. yüzyıl ortalarına kadar olan süreçte çoktan romantik çağrışımlar edinmişti. Verem mitinin yayılmasıyla birlikte, sıradan kimseler ve sonradan görme zenginler için bu hastalığın kendisi zarafet, in-

celik ve duygusallık dolu gibi niteliklerin bir işaretine dönüştü. Veremden mustarip Shelley, aynı hastalığın pençesindeki John Keats'e bu hastalığın özellikle muazzam şiirsel duyarlılığa sahip kişileri seçtiğini yazmıştı. Dahası, verem hastasının çehresi, aristokrasinin gücünü yitirip sadece bir imaj meselesine dönüştüğü bir devirde, aristokratik görünüşün yeni modeli oluvermişti.

René Dubos'ya göre "bu hastalığın *havası* Avrupa'ya o kadar yayılmıştı ki, sağlıklı olmak bir kabalık işareti olarak algılanmaya başlamıştı" (*Mirage of Health: Utopias, Progress & Biological Change*, 1959). Duyarlı görünmek isteyenler vereme yakalanmak arzusundaydılar. Byron veremden ölmek istediğini söylemiş, gürbüz ve hareketli Alexandre Dumas ise zayıf ve hastalıklıymış gibi görünmeye çalışmıştı.

İnsanlar arasında yayılan bulaşıcı hastalık verem, aslında trajik bir gerçekliktir. Fakat burada söz konusu olan verem, bu gerçeklikten uzak, onu altüst eden bir "anlam" olarak mevcuttur. Veremin, ya da genel olarak hastalığın "anlam" olarak var olması Japonya'da hiç görülmemişti. Sonra sözünü edeceğim üzere, böyle bir anlamsal varoluş sadece Musevi-Hıristiyan kültürel bağlamında vuku bulabilirdi. Batı'da veremin mitleştirilmesi, hakikaten de ancak modern çağda meydana gelebildiyse de, kaynağı derinlerdedir.

Örneğin Sontag diyor ki:

> 18. yüzyılda ortaya çıkan yeni (toplumsal ve coğrafi) hareketlilikle birlikte değer ve mevki doğuştan *verili* şeyler olmaktan çıkmıştı artık; bunların ısrarlı bir şekilde ileri sürülmeleri gerekiyordu. Bu iş de giyime yönelik yeni fikirler modaya ve hastalığa yönelik yeni tutumlar aracılığıyla yapıldı. Giysiler bedenin dışını süsleyen kıyafet, hastalık da (bedenin bir nevi içsel dekoru) "benliğe" yönelik yeni tutumların *mecazı* haline gelmişti. (*Metafor Olarak Hastalık*)

Guguk Kuşu'nun ektiği öncelikle böyle bir moda ya da dekorun tohumlarıydı. Karacı general vikontun büyük kızı Namiko ve deniz kuvvetleri teğmeni baron Takeo Kavaşima'ya böylece aristokratik bir imaj verilmiş oluyordu. Dahası Batı Avrupa'nın sanatoryumlarıyla meşhur yerlerine tekabül eden Zuşi'de oturuyorlardı. Şiçirigahama Olayı'ndaki öğretmeni büyüleyen de bu imgelerden başkası değildi. Sonraları vereme yakalanmış romancı Tatsuo Hori (1904-53) da benzer biçimde Kavaşima'yı moda haline getirmişti. Her halükâr-

da verem gerçek hasta sayısının çokluğundan ötürü değil, "edebiyat" tarafından mitleştirilmiştir. *Olgu olarak veremin* yayılmasından ayrı olarak bir de *anlam olarak verem* yayıldı.

Sontag'ın dediği gibi verem kisvesi altında "benliğe yönelik yeni tutumlar" ileri sürülmekteydi. *Üçüncü Yeniler*'e* kadar olan Japon modern edebiyatında, verem ile edebiyatın utanılacak düzeyde kaynaşmış olduğu gözlenir. Elbette ki utanılacak olan şey verem olgusu değil, *anlam olarak* veremdir. Dahası, bu da *Guguk Kuşu*'yla başlamıştı. Ayrıca, burada *Batı'ya özgü bir altüst oluş* (Susan Sontag'ın Japonya'da 19. yüzyılda olmadığını iddia ettiği romantizm de bu altüst oluşun küçük bir parçasıdır) yoğunlaştırılmış bir halde bulunur.

Buraya kadar birçok kez yinelediğim üzere, ben "edebiyat tarihi"ni değil, "edebiyatın" kökenlerini ele alıyorum burada. *Guguk Kuşu*'nda vereme ya da yaşam ve ölüme verilen anlamın ne derecede bir "sapkınlık" olduğunu görmek için örneğin, Masaoka Şiki'nin *Guguk Kuşu*'yla aşağı yukarı aynı dönemde yazılmış *Bir Buçuk Metrelik Hasta Yatağı*'na (*Byoşo-rokuşaku*, 1902) bir göz atmakta fayda var.

Bir buçuk metrelik hasta yatağım, işte benim dünyam. Üstelik bu bir buçuk metrelik yatak bana fazla büyük geliyor. Elimi şöyle azıcık uzatsam yere dokunabiliyorum, ama döşeğin dışına ayaklarımı uzatıp da bedenimi biraz rahat ettirmeyi başaramıyorum. Şiddetli acı yüzünden bedenimi biraz olsun hareket ettiremediğim oluyor. Acılar, ağlamalar, anestezi ilaçları, ... ölüme giden yolun içinden hayata giden bir yol koparmayı, biraz rahatlığı arzulamak ne kadar da nafile bir gayret. Bunlara karşın hayatta olduğum sürece dile getirmek istediğim şeyleri söylemek istiyorum. Bugünlerde sadece gazete ve dergileri okuyabiliyorum ki, hatta bazen ağrılardan dolayı onları da okuyamadığım oluyor, fakat tüm bunlara karşın, beni kızdırarak, küplere bindirerek ve az da olsa zaman zaman sevindirerek bana acımı unutturan haberler de olmuyor değil. Altı yıldır dünyadan habersiz biçimde yatağa bağlı hastanın duygularıdır bunlar diyerek bir girizgâh yapalım, bakalım...

---

*II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan edebiyat akımlarından üçüncüsü. İlk iki kuşak varoluşçu eğilimlere ve siyasi duyarlılığa sahipken, 1953-55 arası sahne alan ve Batı'da da çevirileri ilgiyle okunan Şusaku Endo dışında Şotaro Yasuoka, Junnosuke Yoşiyuki gibi Akutagava Keşif Ödüllü yazarların temsil ettiği bu akım, II. Dünya Savaşı öncesi Japon edebiyatına özgü biçim ve içeriklere (*benromanı*, Japon Natüralizmi) dönüş yapmış ve siyasetdışı konuları bireysel bir duyarlılıkla işlemiştir. *–ç.n.*

Burada romantizme özgü bir verem imgesi yok. Dahası, Şiki başarılı ve yetenekli Japon güzel-sanatçılarının ve edebiyatçılarının öteden beri uzun ömre sahip olduklarını, üstelik muhtemelen yabancı ülkelerde de durumun pek de farklı olmadığını söyler (*Ozan Başo Üzerine Söyleşiler*). Genç yaşta ölen dâhi fikrinde herhangi bir olumlu değer bulamaz. Elbette, Şiki'nin *tanka* ve *haiku*'da gerçekleştirdiği önemli yenilikler, veremin dayattığı birtakım gerçeklikler ve biyolojik yıpranmayla ilintisiz değildi. Fakat Şiki'nin "anlam" olarak veremle hiçbir alakası yoktu. *Bir Buçuk Metrelik Hasta Yatağı* sancıyı sancı olarak, çirkinliği çirkinlik olarak teyit eder, "ölüme özlem"i değil, onun yerine yaşama yönelik pratik bir tutumu muhafaza eder. Buna karşılık, neredeyse aynı dönemde kaleme alınmış olan *Guguk Kuşu* veremi bir metafora dönüştürmüştü.

III

1890'lı yıllardaki bilgi sistemlerinin neleri gizlediğine değinmiştim. Bir sistem ve onun gizlediği şey birbiriyle ilişkilidir. Bu dönemdeki altüst oluş olgusunu anlatmanın güçlüğü de, doğrusunu söylemek gerekirse, bu ikisinin karşılıklı olarak birbiriyle bağıntı içinde ve birbirlerini tanımlıyor oluşlarından ileri gelir. Sadece bir tek açıdan bakılamaz buna. Örneğin, veremin edebi estetizasyonu, vereme dair bilgiye (bilim) karşı olmak şöyle dursun, kelimenin tam anlamıyla onunla birlikte doğmuştur. Örneğin *Guguk Kuşu*'nda Takeo'nun anası şöyle der:

> Tüm hastalıklar içinde, bu illet en korkuncudur, oğlum Take. Vali Togo'nun ailesinin durumunu biliyorsun; hani şu, çocukken sık sık kavga edip didiştiğiniz oğlu vardı ya, onun anası iki yıl önce nisanda bu veremden öldü ya; o yılın sonunda Togo Efendi de ölüverdi yine bu illetten; ardından da oğulları vefat etti. Anasından bulaşmıştır diğerlerine... Ve buna benzer durumlar istemediğin kadar çok be oğlum... İşte bu yüzden Takeciğim, ben derim ki bu illete karşı boş bulunmaya gelmez, bulunursan da alırsın başına belayı.

Veremin verem basilinden kaynaklanan bulaşıcı bir hastalık olduğu şeklindeki bilimsel bilgi burada bulunmaktadır. Koch verem ba-

silini 1882 yılında bulmuştu. Ne var ki, tam da bu bilgi, Namiko'yu yalıtan, Takeo'dan koparan bir etmen işlevi görür. Başka bir deyişle, veremin kendisi değil, ona dair bilinçtir tüm bunların nedeni. Bu eserde, "özne işlevi"ni (Nietzsche) verem basili görmektedir. Fakat bu bilgi bilimsel midir acaba?

Paul Feyerabend bilim tarihinde belli bir teoriyi hakikat haline getirmenin her zaman propaganda ürünü olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti *Yönteme Karşı* isimli eserinde. Avusturyalı düşünür bunu Galileo Olayı'nı örnek göstererek yapmıştı, ancak muhtemelen verem basilinin (bakterisinin) keşfedilmesiyle birlikte ortaya çıkan durum bu iddiayı daha da açık biçimde gösterecek bir örnektir. Pasteur ve Koch'un her hastalığın kendine özgü nedeni olduğu savı, o zamana kadarki tıp *düşüncesini* köklü biçimde değiştirmişti. Örneğin René Dubos şöyle der:

> "Patojen (hastalık yapıcı mikrop) kuramı", daha da genişletmek gerekirse, her hastalığın kendine özgü bir etiyolojisi olduğu öğretisi, neredeyse bir yüzyıl boyunca Hipokrat geleneğini yıkmıştı. Tek tek her hastalığın açık seçik bir nedeninin olduğu ve bu hastalığa yol açan etmene taarruz etmek suretiyle, yine, bunun mümkün olmadığı durumlarda, tedaviyi bedenin hastalıklı bölgesine yoğunlaştırarak, hastalığın kökünün kazınabileceği yönündeki kuram, yeni öğretinin çekirdeğini teşkil eder. Bu, bütünsel olarak hastaya ve hastanın içinde bulunduğu çevre etmenine ağırlık vermiş antik tıp biliminden son derece farklıydı. Bu iki bakış açısı arasındaki fark, Pasteur'ün Paris Tıp Bilimi Kongresi'ndeki yaptığı sunum sırasında yaşanan tartışmada da dramatik biçimde kendini göstermişti. (*Mirage of Health*)

Patojenin keşfedilmesi, adeta o zamana kadarki tüm bulaşıcı hastalıkların tıp bilimi tarafından iyileştirilebileceği yönünde bir hülya yarattı. Örneğin, Koch tarafından verem basili keşfedilene değin verem Batı'da kalıtımsal bir hastalık olarak düşünülegelmişti, ancak 1921'de tüberküloz aşısının (BCG) üretilmesiyle, sadece veremin önlenmesi mümkün kılınmamış, daha sonraları streptomisin gibi antibiyotiklerin bulunuşuyla hasta ölüm oranının da bir hayli azalmış olması genel olarak bilinen bir konudur. Ne var ki, Batı'nın orta ve yakın çağlarında bulaşıcı hastalık müsebbibi patojenlerin keşfedildiği sırada bulaşıcı hastalıklar fiilen görülmemeye başlamıştı. Bu da, kanalizasyon şebekesini merkez alan kentsel yapı değişiminin bir

sonucuydu fakat elbette ki, kentsel yapı değişimini yürüten kişilerin ne bakteriler ne de hijyen konusunda bir bilgileri vardı. Aynı şeyler verem hakkında da söylenebilir.

> Örneğin, verem salgınının geniş biçimde yayıldığı dönemlerde, çok hassas bünyeli insanlar genç yaşta ölecekleri için bunların çocuk ya da torunları da olmaz. Buna karşılık, hayatta kalanların çoğu kalıtımsal olarak oldukça yüksek bir doğal direnme gücüne sahiptirler ve bunu da kendi çocuk ve torunlarına aktarırlar. Günümüzün Batı toplumunda görülen veremden ölüm oranın düşüklüğü de, kısmen bünyesi hassas ailelerin yok olduğu 19. yüzyıldaki Büyük Salgın'ın doğal ayıklama etkisinin bir sonucudur. (Dubos, *a.g.y.*)

Sözün kısası, verem basili veremin "sebebi" değildir. Neredeyse tüm insanlara zaten verem basilleri ya da diğer mikroorganik patojenler bulaşmış durumdadır. Bizler mikroorganizmalarla birlikte yaşarız, ve işin tuhafı, bunlardan yoksun olduğumuz durumlarda ne sindirim gerçekleşebilir, ne de yaşayabiliriz. Bedenin içinde patojenlerin yaşıyor olmasıyla hastalanmak tamamıyla farklı konulardır. Batı'da 16. yüzyıldan 19. yüzyıla değin verem salgınının sürmüş olması, katiyen "verem basilinin kabahati" değildir; verem vakalarının azalması da "tıp biliminin gelişmesinin sayesinde" olmamıştır. O halde bunun nihai sebebinin ne olduğunu sorgulamamalıyız. Zaten, öteden beri, şeylere dair bir tek "sebep" saptama düşüncesi, ilahiyatçı ya da metafizik bir tavırdır.

Dubos'nun belirttiği üzere, "insanoğluyla mikroorganizmalar arasındaki mücadele" imgesi, tamamen ilahiyatçılığa özgü bir fikirdir. Bu anlayışta bakteriler, tabiri caizse, göze görünmeyen ve her yerde bulunan "kötülük"tür. 1890'larda veremle ilgili tezler yaygınlaştığında, bunun içinde barındırdığı ilahiyatçı ideoloji de yaygınlaşmıştı. *Guguk Kuşu*'na bu tezlerin ideolojik yanları nüfuz etmişti. Dolayısıyla da, verem bu romanda adeta "ilk günah" olarak varlık göstermektedir. Namiko'nun Hıristiyanlığın cazibesine kapılmasının nedeni de budur. Bu çoksatan roman fevkalade ustaca kotarılmış bir propagandaydı ve verem basilininkini kat kat aşan bir bulaşma gücüne sahipti.

IV

Guguk Kuşu'nun yayımlanmasından itibaren verem edebi bir imgeyle kaplanmaya başlamıştı; fakat burada sorunsallaştıracağımız şey modern tıbbi imgelemin kendisidir. Bunlar karşılıklı ilinti içinde olan şeylerdir ve kaynakları da aynıdır.

Örneğin, Susan Sontag, kanser hastası olma deneyimiyle birlikte bu hastalığın nasıl da bir metafor olarak kullanılmakta olduğunu fark etmiş, "bu metaforların gerçek yüzünü ortaya çıkarıp bundan azat olunması gerektiğini" düşünmüştü. "Demek istediğim hastalık metafor falan değildir, dolayısıyla da, bir hastalığı ele alırken –yani en sağlıklı biçimde hasta olmak için– metaforik düşünceye olabildiğince direnmemizin ve de ondan arınmamızın elzem olduğudur" (*Metafor Olarak Hastalık*). Bunların içinde verem ve kanser metafor olarak kullanılan başlıca hastalıklardı, fakat özellikle veremin tedavi edilebilmeye başlamasıyla beraber, şu anda kanser yaygın bir biçimde uğursuz bir metafor olarak kullanılmakta. Örneğin bir olay ya da durumun çözümlenemeyecek denli köklü biçimde vahim hale gelmesini ifade ederken, bu olay ya da durum "kanser" olarak tanımlanır. "Tokyo Büyükşehir Belediye yönetimindeki kanser" gibi... Sontag'ın görüşlerine göre, kanserin gerçek yüzü anlaşılıp, tedavisi de mümkün hale gelirse muhtemelen bu tür metafor kullanımı da yok olacaktır.

Ne var ki, kanserlilerin, sırf kanser bir metafor olarak kullanıldığı için zarar gördüklerini de söyleyemeyiz. Verem aşikâr biçimde bulaşıcı olduğu için verem hastaları, *Guguk Kuşu*'ndaki Namiko misali sık sık damgalanmışlarsa da, kanser metaforuyla kanserliler arasında hemen hiçbir ilişki söz konusu değildir. Kanser metaforundan azat olmanın da kanserli açısından bir anlamı yoktur. Ayrıca, kanser tedavisi mümkün bir hale gelince bu metafordan da azat olunacağını söylerken, Sontag'ın argümanı anlamsızlaşır, çünkü bu durumda kanserlinin kendisi de bu hastalıktan azat olacaktır. Diğer yandan, kanser olarak adlandırılan metaforun işaret ettiği durum ortadan kalkmadığı sürece, bu başka bir metaforla ifade edilecektir.

Bu arada, hastalığın kendisiyle, metafor olarak hastalığı ayrıştırmak mümkün müdür ki? Dolayısıyla, bir yanda aşikâr bir beden-

sel hastalık, diğer yanda ise bunun metaforik kullanımı var, diye bir şey söylenebilir mi acaba? Hastalık ancak tasnif edilip diğerlerinden ayrıştırıldığı sürece nesnel olarak var olur. Örneğin, doktor bizim durumumuzu şu ya da bu hastalık adıyla adlandırdığı müddetçe hastayızdır. Kişi hasta olduğunun bilincinde olmadığı durumlarda bile "nesnel olarak" hastadır ve yine kişi acı çekiyor da olsa "hasta" olmayabilir. Diğer bir deyişle, hastalık tek tek bireylerde beliren durumdan ayrı olarak bir tasnif şeması, bir göstergebilimsel sistem tarafından var edilir. Bu anlamda hastalık toplumda tek tek hastaların bilincinden ayrı bir sistem olarak var olur. Hastalık en baştan beri bir anlamlandırmadır ve "en ilkel toplulukların kültürlerinde, hastalığın düşmanca tanrıların ya da keyfince davranan bir gücün ziyaretinin sonucu olduğu düşünülür" (*Mirage of Health*). Tek tek bireylerin hastalık bilincinden bağımsız, yine, doktor-hasta ilişkisinden de bağımsız, dahası, anlamlandırmadan da bağımsız bir "nesnel" hastalık, aslında, modern tıbbın bilgi sistemi tarafından üretilmiş bir şeydir.

Sorun, Sontag'ın söylediği gibi hastalığın metafor olarak kullanılması değil, aksine, hastalığı saf bir hastalık olarak nesneleştiren modern tıbbın bilgi sistemindedir. Bundan kuşku duyulmadığı müddetçe, modern tıp geliştiği takdirde insanların hastalıklardan, dolayısıyla da hastalığın metaforik kullanımlarından azat olacakları yönündeki karakuşi düşünceler oluşur. Fakat tam da bu düşüncelerin kendisi, René Dubos'nun "sağlık denen yanılsama" diye adlandırdığı şeydir ve hastalığı doğuran şeyi kötülük olarak gören ve bu kötülüğü ortadan kaldırmaya çalışan laikleşmiş bir ilahiyat biçiminden ibarettir. Bilimsel tıp hastalığı sarmalamış olan "anlam"ı elemişse de, bilimsel tıbbın kendisi bu kez, çok daha fena bir "anlamın" boyunduruğuna girmiştir.

Örneğin Nietzsche'ye göre Batı'nın manevi tarihi hastalığın tarihidir. Kısacası düşünür burada hastalığı metafor olarak hoyratça kullanır, fakat "sağlık denen yanılsama"nın da çok uzağındadır. Saldırısının hedefinde tam da "patojen" kavramı vardır:

> Aynen insanların şimşekle ışıltısını ayrıştırıp, ışıltıyı şimşek denen öznenin etkisi olarak yorumlayışları gibi, *halk ahlakı* da kuvvetle kuvvetin tezahürünü ayrıştırarak kuvvetli adamın arkasında keyfine göre kuvveti gösterip göstermemeye karar veren kayıtsız ve yansız bir zeminin var olduğu-

nu sanır. Ne var ki, aslında öyle bir zemin yoktur. Yapmanın, eylemenin, olmanın ardında hiçbir "varlık" yoktur; "yapan" eyleme sadece hayal gücü tarafından eklenmiş bir şeydir. Eylem her şeydir. Aslında, insanlar ışıltıyı şimşeğin "yaptığı" bir şey haline getirdiklerinde "yapma" suretini çıkarmış, "işi yapmaya yaptırtmış" olurlar: aynı fenomeni önce neden, sonra da o nedenin sonucu yapmış olurlar. Doğa bilimciler "güç hareket ettirir, güç (belli sonuçlara) yol açar" vesaire derken meseleyi daha da vahimleştirirler yalnızca. Bizim bütün bilimimiz halen, tüm soğukluğuna, tutkudan olabildiğince azat olmuş olmasına rağmen, dilin aldatmacalarının etkisi altındadır ve hiçbir zaman şu hurafeden, "özne" dediğimiz *changeling*'den* kendisini kurtarmayı becerememiştir. (*Ahlakın Soykütüğü Üstüne*)

Örneğin, "hastalıkla boğuşmak" ifadesi, hastalığın eylemde bulunabilen bir özne olarak var olduğuna işaret eder, bilim de böyle bir dilsel "baştan çıkarma" tarafından sürüklenmektedir. Nietzsche için hastalığı ya da özneyi böyle şeyleştirme tutumunun kendisi hastalıklıdır. "Hastalığı iyileştirmek" şeklindeki ifade de iyileştiren özneyi (doktoru) şeyleştirir. Batı Avrupa'nın tıbbının içinde yer aldığı çerçeve bütünüyle ilahiyatçıdır. Tersinden söylemek gerekirse, ilahiyatçı çerçevenin kaynağı da tıbbın çerçevesidir.

Hipokrat'ın tıbbında, hastalığın özgül ya da lokal bir nedenden kaynaklanmadığı, beden ve ruhu egemenliği altında tutan çeşitli içsel öğeler arasındaki dengenin zarar görmesinden ileri geldiği öne sürülür. Dahası, bu hastalığı iyileştirecek olan doktor değil, hastada bulunan doğal iyileşme gücüdür. Bir anlamda Doğu tıbbının ana ilkesidir bu. Dahası, Batı Avrupa'da Hipokrat'ın tıp anlayışının ilahiyatçı ve metafizik düşüncelerin baskısı altına girmesine benzer bir durum Meiji Dönemi'nin çok kısa bir sürecinde yaşanmıştı.

Örneğin, aynı verem hastalığına dair *Guguk Kuşu*'nun ilahiyatçı bir çerçeve sunmasına karşın Masaoka Şiki'nin *Bir Buçuk Metrelik Hasta Yatağı*'nda hastalığın çok ızdırap verici olduğu lafı dolandırmadan dile getirilir. Nietzsche'nin şu sözlerini anımsatır bu:

> Budizm, tekrar söylemek gerekirse, yüz kat daha soğukkanlı, samimi ve çok daha nesneldir. Budizmde artık ızdırap ve bireyin ızdırap çekme kapasitesi günah yorumuyla nezih kılınmak zorunda değildir – Budizm sade-

---

* Türkçede tam karşılığı olmadığı için aynen kullanmayı tercih ettiğimiz bu kelime, henüz bebekken periler tarafından bir başkasıyla değiştirildiğine inanılan çocuk anlamına gelir. Bu batıl inanca özellikle Kuzey Avrupa'da rastlanır. –*ç.n.*

ce ne düşündüğünü söyler: "ızdırap çekiyorum". Barbarlar (Hıristiyanlar) içinse aksine, ızdırap çekmenin kendisi nezih bir şey değildir: Barbar kendi kendisine ızdırap çekmekte olduğunu itiraf edebilmek için bunu izah etmek zorundadır (içgüdüleri onu acının reddine ve sessizce tahammül etmeye itecektir). İşte şu "şeytan" kelimesi burada imdadına yetişecektir: İnsanların çok güçlü ve dehşet verici düşmanları vardır – böyle bir düşman yüzünden ızdırap çekmekten utanmanın gereği yoktur. (*Deccal*)

Elbette ki Masaoka Şiki'nin Budist olup olmadığının burada herhangi bir önemi yok. Daha önce de belirttiğim üzere Şiki'nin tavrı yansıtmacı üsluptan ve bunun temelindeki *haikai* şiirinin ruhundan kaynaklanır. Aynı şekilde, Roka Tokutomi'nin Hıristiyan olması o kadar büyük bir mesele teşkil etmez. Önemli olan *Bir Buçuk Metrelik Hasta Yatağı*'ndan bakıldığında *Guguk Kuşu* isimli eserin tamamen çarpık bir yapıya sahip olduğu ve bundan dolayı da bir bulaşma gücüne sahip olduğudur.

V

Bilindiği gibi Meiji Dönemi'nden itibaren Doğu tıbbı sistematik olarak dışlanmıştı. Yalnızca Batı tıbbı tıp sayılmış, bundan sonra da, devletten lisans almayan doktorların tedavileri ve halk tıbbı, batıl inanç olarak görülmüştü. Bilgi ile bilgi olmayanın bu kadar kabaca ayrıştırıldığı bir alan daha yoktur.

Elbette ki sistem olarak Meiji hukuk sisteminin sadece "kısmi önemde" bir parçası gibi görünür. Fakat Edo Dönemi'nde (1600-1867) ülkeye girmesine müsaade edilen tek "Batı bilgisi" biçiminin Hollanda'nın tıbbı olduğu, dahası, Meiji Restorasyonu'nu bir burjuva devrimi kılan ideolojinin tamamının Hollanda kültürü araştırmacıları* aracılığıyla aktarıldığı düşünüldüğünde, Meiji Dönemi'ndeki Batı tıbbı savunucularının iktidarı ele geçirmesi kati surette "kısmi önemde" değildi, bilakis, son derece simgesel bir şeydi. "Bilgi", diğer tüm alanlardan çok modern tıp alanında fiilen iktidarı kurmuştu. Bizler, tıbbın devlet sisteminin bir parçası olduğu fikrine alışa-

* Japon Edo Dönemi'nde kurulan ve Hollanda dili (Flamanca) aracılığıyla Batı'nın akademisi ve kültürünü araştırmayı amaç edinen araştırma ekolü. *–ç.n.*

geldiğimiz için, bu durumu fark edemiyoruz. Fakat Toşiro Hattori, Edo Dönemi'nde Japonya'ya gelen Hollandalı doktorların Japonya'nın tedavi usüllerini nasıl gördükleri konusunda şöyle der:

> Ülkemizin o sıralardaki tedavi sistemi yabancı ülkelerinkinden çok farklıydı, birçok kimse özgürce hekim olup tıbbi tedavi mesleğini icra edebiliyordu. Dolayısıyla, yabancıların gözünde bu sistem oldukça olağandışı bir şeydi, Louis Frois bunu Muromaçi Dönemi'nde çoktan ifade etmiş, Charlevoix ise Japon hekimin cerrah, eczacı ve bununla birlikte *honsogakuşa* da (Çin usulü bitkisel ilaç yapımcısı) olduklarını söyleyip Japon hekimlerin kendilerinin ilaç hazırlayıp sonra da bu ilaçları hastalarına vermelerinin acayip bir şey olduğunu düşünmüştü.
>
> Thumberg Japonya'da, dahiliyecilerin ve cerrahların haricinde, şifalı otlarla tedavi yapan moksa uzmanlarının da, iğne kullanan akupunkturcuların da, kadın erkek masajcıların da –ki bunlar sokaklarda bağırarak müşteri toplarlar– hekim kabul edildiklerini söyler. Bunların arasında, dahiliyeciler en yüksek konuma sahipti ve en bilgili olanlarıydı. (*Edo Dönemi Tıp Araştırmaları*)

Hollandalı hekimlerin bunu olağandışı bir şey olarak görmelerinin sebebi o sıralarda, Batı tıbbının *merkezileş(tiril)iyor* oluşudur. Michel Foucault, Fransa'da, bu merkezileştirmenin kökenini 1776 yılında hükümet tarafından Kraliyet Tıp Cemiyeti'nin kurulmuş olmasında görür: 18. yüzyılda yaşanan salgın hastalıklar ve bunlarla ilgili araştırmalar, ulusal düzeyde bilgi toplanmasını ve bu bilgilerin yönetim ve denetimini zorunlu kılmıştı. Bu dönemde iki mit biçimlenmişti: Birincisi tıbbi bakımın ulusallaştığı fikriydi bu da doktorlara birer din adamı halesi veriyordu. Diğeriyse, sağlıklı bir toplum oluşturulabilirse hastalığın yeryüzünden silineceği inancıydı. Dolayısıyla "hekimin ilk işi siyasidir" (*Kliniğin Doğuşu*). Tıp bilimi artık sadece tedavi teknikleriyle bunun gerektirdiği bilginin sentezi anlamına gelmez, sağlıklı insan ve sağlıklı topluma yönelik bilgiyi de ifade eder ve de "insan varoluşu düzenlenirken tıp bilimi de normatif bir duruş edinmiş olur" (*a.g.y.*).

Konuya bu açıdan bakıldığında Meiji Dönemi'nin burjuva ideologlarının Hollanda çalışmaları araştırmacıları arasından çıkmış olması hiç de rastlantı değildir. Tıp bilimi Japonya'da sadece modernleşme amillerinden biri değildi, kendisi de bütünüyle siyasiydi, bir merkezi iktidar biçimiydi. Üstelik tıp biliminin yapısı hastalık ile sağlık arasında bir karşıtlık olduğunu savunuyordu.

Japonya'da çeşitli hukuki kurumların yanı sıra ulusal bir tedavi sisteminin fiilen kurulması, 1890'lı yıllara rastlar. Üstelik bu Batı' da mikrop kuramının hâkim bir konum edinmeye başladığı dönemdir de. Tıp tarihi bağlamında hastalık yapan mikrop ya da hastalık denen "hayali özne" (Marx) fikrinin sistematik olarak hâkim bir konum edinmeye başlamış olduğu aşikârdır. Fakat edebiyat tarihinde de aynı durumun ortaya çıktığı unutulur. Gerçekten, 1890'lı yılların "milli edebiyat"ı Japonya araştırmalarını ve Çin tarzı edebiyatı (*kanbungaku*) sistematik olarak dışlayarak (*kokugaku*) merkezileşmek suretiyle kurulmuştu. Ama daha da unutulan bir konu devletten bağımsız "içsellik" ve "özne" kategorilerinin devlet sistemi tarafından oluşturulmuş oluşlarıdır. Toplumun hasta olduğunu ve onu köklü biçimde iyileştirmek gerektiğini savunan çeşitli "siyasi" düşünceler de buradan çıkmıştır. "Siyaset ile edebiyat" karşıtlığı, değişmez bir şey olmadığı gibi modern tıp ideolojisinin yapısal karşıtlıklarıyla da bağlantılı olabilir.

1890'lı yıllardan 1900'lü yıllara değin romantik olan edebiyatçıların Natüralizme geçişleri de, hiç de rastlantı falan değildir. Natüralizm köken itibariyle tıbbi bir kuramdır. Edebiyat tarihinin terminolojisi bu ilintiyi gizler ve bu tür gelişmeleri "olgular" olarak birbirlerinden ayrıştırarak meseleyi görünmez kılar.

Toparlamak gerekirse, veremin mitleştirilmesi verem hastalığının gerçekten yayılmasının ürünü değildir. Verem, aynen İngiltere'de olduğu gibi Japonya'da da yaşama biçiminin sanayi devrimiyle birlikte ani değişimiyle beraber yayılmıştı. Dahası, verem, öteden beri mevcut olan verem basilinden değil, birçok farklı öğenin karmaşık ilişki ağındaki bir dengesizlikten dolayı meydana gelmişti. Bir olgu olarak veremin kendisi deşifre edilmesi gereken bir toplumsal-kültürel semptomdur. Ne var ki, verem fiziki (tıbbi) olsun, teolojik olsun, bir tek "sebebe" indirgendiğinde, bu çeşitli öğeler arasındaki ilişkilerden oluşan sistem gözden kaçırılmış olacaktır.

Günümüzde, şu kanser denen illet hastalık, hastalık denen şeyin, tek bir nedenden ileri gelmediğini, daha ziyade, bir yaşam ve evrim meselesi olduğunu öğretmekte bize. Kanser metaforu, azat olunması gerekilen bir şey olmak şöyle dursun, veremden miras aldığımız "anlam"ı parçalayarak çözümlememizi sağlayacak bir anahtardır.

5

Çocuğun Keşfi

I

Çocuk edebiyatı tarihçilerinin, Japonya'da "hakiki anlamda modern çocuk edebiyatı"nın Mimei Ogava'nın* eserleriyle, özellikle *Kırmızı Gemi* (Akai Fune, 1911) eseriyle doğduğu düşüncesinde birleştikleri görülmektedir. Yine, bu "çocuk ruhlu edebiyat"ın Takuboko İşikava'nın ifadesiyle "çağın kapalı ve boğucu koşulları" altındaki edebiyatçıların neo-romantik kaçışı olarak, ve ayrıca Batı Avrupa'nın 19. yüzyıl sonu edebiyatının etkisiyle ortaya çıktığı belirtilmektedir. Büyük olasılıkla bu edebiyat tarihinde kalıplaşmış bir yaklaşımdır, ancak çocuk edebiyatı araştırmacıları arasında bu durum, yani çocuk edebiyatının yetişkin edebiyatçıların şiirlerinden, düşlerinden ve çocukluklarına dönük fantazilerinden ortaya çıkmış olması bir eleştiri konusu olagelmiştir. Orada sözü edilen çocuk, yetişkinler tarafından düşünülmüş bir çocuktur; "gerçek çocuk" değildir. Sözgelimi, Mimei Ogava, aşağıdaki şekilde eleştirilmektedir.

1926 yılında, bir yandan öykü ve roman diğer yandan çocuk masalları yazma sıkıntısını çözmek üzere artık kendini çocuk masalları yazmaya vereceğini ilan ettikten sonra Ogava'nın eserlerindeki dünya büyük bir değişim gösterdi. Eskiden Ogava'nın çocuk masallarına özgünlük kazandıran fantastik dünya giderek yok oldu ve onun yerine gerçekçi bir çocuk imgesi betimlenmeye başladı. Bununla birlikte, Ogava'nın eserlerinde koyu bir *kıssadan hisse* kokusu hissedilir oldu.

"Benim benzersiz şiir formum" dediği çocuk masallarını yazdığı sırada, Ogava, çocuklara hayranlıkla bakabiliyordu. Çünkü çocuğun sahip olduğu bu masallardaki fantazi dünyasının dayanaklarının nitelikler olduğu

---

* Japon şair ve yazar (1882-1961). *–ç.n.*

hissediliyordu. Ancak özellikle çocuklara yönelik eserler yazmaya karar verdiğinde, gerçek çocuklarla yüzleşmek zorunda kaldı. Böylece Ogava, çocukları çevreleriyle uyumlu yaşamaları yönünde "uyarmak" ihtiyacı duydu. Çünkü gerçek çocuklarla yüz yüze geldiğinde, kendi hayal dünyasındakiler gibi "naif", "hassas", "uysal", "saf ve dürüst" çocukların var olmadığını fark etmemesine imkân yoktu.

Fantastik çocuk masalları yazdığı dönemde olsun, didaktik çocuk masalları yazdığı dönemde olsun, Ogava'nın eserlerini çocuğun konumundan hareket ederek yazmadığını söyleyebiliriz. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi, Ogava, kendi iç yaşantısını ifade etmek için masalların fantastik dünyasına ihtiyaç duyuyordu ve kendi "benzersiz şiir formunu" bırakıp "çocuklar için" yazma gayretine giriştiği zaman da yetişkinlerin konumundan hareketle çocuklara gerçeğin içinde uyumlu yaşamanın yollarını öğretmeye çalışmaktaydı. Her iki halde de, Ogava, dünyaya çocukların gözüyle bakamadı.

Ogava'nın "çocuk masalları"nın, esasen "çocuğun var olmadığı" bir edebiyat olmasına karşın birçok takipçisi oldu. Bu durum, Ogava'nın "çocuk masalları"nın o zamana dek mevcut olmayan kendine özgü bir güzelliğe sahip olmalarına bağlanabilir, ancak en büyük neden Japon modernitesinin yetişkinlerinin çoğunun, Ogava'yla aynı şekilde, gerçek çocukları keşfedememiş olmalarıdır. (*Japon Çocuk Edebiyatının Özellikleri*, İnokuma Yoko)

Burada, Mimei Ogava'daki çocuğun "gerçek çocuklar" açısından bakıldığında altüst olmuş bir fikirden ibaret olduğu söyleniyor. Ogava'daki "çocuk"un içsel bir altüst oluş yoluyla keşfedildiği doğrudur doğru olmasına ama aslında "çocuk" dediğimiz şeyin kendisi de zaten bu şekilde keşfedilmişti; "gerçek çocuklar" ya da "hakiki çocuklar" ise ancak daha sonra keşfedilmişlerdi. Dolayısıyla, Ogava'daki "çocuk"un altüst oluşunu "hakiki çocuklar" diye bir bakış açısından eleştirmek, bu altüst oluşun doğasını açıklamak şöyle dursun, onu daha fazla örtüp gizlemekten başka bir işe yaramayacaktır. Çocuk edebiyatı tarihçileri ne kadar açıklıkla Meiji Dönemi Çocuk Edebiyatı'nın kökenlerini açıklamaya çalışsalar da, "köken" kavramının kendisinin doğası meselesini ele almış değillerdir.

Çocuğun nesnel varoluşu, herkes tarafından apaçık bir olgu olarak karşılanmakla birlikte bugün bizim gördüğümüz şekliyle "çocuk", çok yakın tarihlerde keşfedilmiş ve biçimlenegelmiştir.[1] Söz-

1. Bu cümleleri yazdığımda ben henüz Annales Okulu'ndan Philippe Ariès'in yazdığı *Çocukluğun Tarihi* yapıtını bilmiyordum. Ben sadece Kunio Yanagita'ya dayanarak bunları düşündüm. Eklemeliyim ki, tersine Yanagita'nın bir halkbilim-

gelimi, bizim için manzara, gözlerimizin önünde herhangi bir kuşkuya yer bırakmaksızın mevcuttur. Fakat bu "manzara" 1890'larda, o zamana kadarki dış dünya diye kabul edilen şeyi reddeden bir "içselliğe" sahip olan edebiyatçılar tarafından keşfedilmişti. Ondan sonra, "manzara", sanki nesnel bir varlığa sahipmiş gibi, onu yansıtmak ya da gerçekten de daha "gerçek" bir manzarayı yakalamak da "gerçekçilik"miş gibi algılanageldi. Fakat söz konusu "manzara" eskiden mevcut olmadığı gibi, ancak bir altüst oluş içerisinde keşfedilmişti.

Aynı şeyi "çocuk" hakkında da söyleyebiliriz. "Çocuk" bir "manzara"dır. Başından beri öyleydi; hâlâ da öyledir. Dolayısıyla, "çocuğun" Mimei Ogava gibi romantik bir edebiyatçı tarafından keşfedilmesi tuhaf ya da olmadık bir durum değildir. Bunun ötesinde asıl sapkın olan "gerçek çocuk" kavramının kendisidir. Yoko İnokuma'nın "Meiji'den bu yana yazarların çoğunun konuya yetişkinlerin konumundan yaklaşıp çocuğun konumundan yaklaşmamış olmaları esasen Japon çocuk edebiyatının en büyük özelliğidir," şeklindeki tespiti yanlıştır. Birincisi, bu sadece Japon çocuk edebiyatının özelliği değildir, Batı Avrupa'da da "çocuk" aynen bu şekilde keşfedilmiştir. İkincisi ve daha önemlisi, çocuk edebiyatının keşfedilmesi için önce "edebiyat"ın keşfedilmesi gerekmektedir ve Japonya'da çocuk edebiyatının kuruluşunun gecikmiş olması sadece "edebiyat"ın kuruluşunun gecikmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak benim buradaki bir dizi incelemede üzerinde durmaya çalıştığım şey, bu "gecikme" ya da Batı Avrupa edebiyatıyla aralarındaki farklar değil; Batı Avrupa'da uzun bir süreye yayıldığı için gizlenebilen, fakat Japonya'da 1890'larda yoğunlukla saptanabilen "edebiyat" denen sisteme dair sorunlardır.

Mimei Ogava ve Miekiçi Suzuki* gibi yazarlar tarafından kurulmuş olan "çocuk edebiyatı"nın, "edebiyat"ı on küsur yıl geriden iz-

---

ci değil, geniş anlamda bir tarihçi olduğunun ve halkbilimin onun açısından bir tarih yöntemi olduğunu fark ettim. Başka bir deyişle, o, Annales Okulu'yla aynı türden bir çalışma yapıyordu. Yanagita, olay olarak bilince yansımayan olayları, dolayısıyla, harflerle kaydedilmemiş alandaki "tarih"i görmeye çalışıyordu. Bu çalışma, kendisinin de kabul ettiği gibi, Edo Dönemi'nin Kokugaku Okulu çizgisini sürdürüyordu.

* Japon yazar (1882-1936). *–ç.n.*

lemiş olması tuhaf bir durum değildir. Çocuk edebiyatını tek başına ele alıp, tarihsel süreklilik içinde görmenin kendisi yanlıştır. Aynı dönemde halihazırda Batı Avrupa'da çocuk edebiyatının gelişkin olmasından hareket ederek onunla karşılaştırmaya kalkışmak budalacadır. Her ne kadar bu yazarlar Batı Avrupa'nın çocuk edebiyatını okumuş ve ondan etkilenmiş olsalar da, Japon çocuk edebiyatının bir "etkilenme"den ötürü birdenbire ortaya çıkmasının söz konusu olamayacağından emin olabiliriz. "Edebiyat"ın kendisinin oluşum süreci bunu açıkça göstermiştir. Sözgelimi, Rus Edebiyatı'ndan çok derin etkilenmiş olan Futabatei Şimei, *Sürüklenen Bulutlar*'ın birinci cildinde bir bakıma *Ninjobon* ve *Kokkeybon** biçemlerinin akıntısına kapılmıştı. Kendisi ne kadar "içe yönelik" olursa olsun, tabiri caizse *elleri* ona ihanet ediyordu. Yani ifade edilmesi gereken bir "içsellik" ya da bir "benlik" *a priori* olarak mevcut olmaktan ziyade ancak "söz-yazı birliği" denen bir tür maddi oluşumun gerçekleşmesiyle apaçık şeyler olarak ortaya çıkmışlardır. Daha önce de belirttiğim gibi, "söz-yazı birliği", sözü yazıya yansıtmaktan ibaret değildi, tam anlamıyla yeni bir yazı dili yaratmaktı. Dolayısıyla, Bimio Yamada** ve Futabatei Şimei'in ilk dönem yapıtlarında görülen ve sadece yazıyı konuşma diline yaklaştırmaktan ibaret olan deneyler, Ogai Mori'nin *Dansçı Kız*'ı yayımlamasıyla birlikte (1890) ortadan kalkmaya mahkûmdu.

Dönemin okurlarının, hatta öğrencilerinin, "söz-yazı birliği"ne dayanarak yazılmış yapıtları okumakta daha fazla güçlük çektiklerini unutmamalıyız.[2] Kenyuşa*** çevresinden söz-yazı birliği dene-

---

* Edo Dönemi edebiyat türleri. *Ninjobon* daha çok gündelik hayattan esinlenen dramlardan oluşur; *kokkeybon* komediye yakındır. –*ç.n.*

** Japon şair ve yazar (1868-1910). –*ç.n.*

*** Meiji Dönemi edebiyat akımlarından biri. –*ç.n.*

2. Günümüzden bakıldığında, *Koganemaru*'nun çocuklar açısından anlaşılması güç görünebilir; fakat *kanji*'lerin tamamının okunuşları belirtildiği için sesli okuma güçlüğü yoktu ve anlamları bilinmese de, sesli okuma sırasında belli belirsiz de olsa bir anlam çıkarmak mümkündü. Çocukların dil eğitiminde böyle bir yöntem normal olduğu gibi, özellikle çocuklara yönelik bir yöntem ya da çocuklar için hazırlanmış bir kitap da yoktu. Çocuklar başından itibaren yetişkinlerin dilini öğreniyorlardı. Çocuk olarak çocuğun modern çağa kadar var olmamış olması dil eğitiminde de gözlenebilir. Ai Maeda şöyle diyor: "Han yapıtlarının sesli

meleri yapan Sazanami İvaya'nın* büyük bir okur ilgisiyle karşılanan eseri *Koganemaru* (1891), yazı diliyle yazılmıştı. Bu duruma yönelik eleştirileri Sazanami İvaya şöyle yanıtlıyordu:

Aslen söz-yazı birliği, *rakugo* oyunlarının stenografisinden çok farklı olup başlı başına bir biçemdir, sadece sıradan sözcüklerin sıralanması yetmez. Mutlaka kendine özgü bir hızı, bir yoğunluğu, bir ritmi mevcut olmalı, bilinen retorik öğelerinin hiçbirinden mahrum olmamalıdır. Yalnızca kullanılan yeni sözcüklerin çok olmasından dolayı diğer biçemlere göre biraz daha kolay anlaşılır olsa da, yazılışına bağlı olarak eski yazıyla karışık bir biçemden çok daha zor anlaşılır hale de gelebilir. Bu yüzden ben *Koganemaru*'yu yazarken önce söz-yazı birliğini denedim fakat bazı nedenlerden ötürü biçemi değiştirmek zorunda kaldım.

Bununla ilgili olarak Tadamiçi Kan,** "çocuklar için edebiyat yapıtları yaratmanın hem edebiyat çevreleri hem de toplum tarafından kabul görmediği" bir dönem olduğu için İvaya'nın "öyle ağdalı bir biçemle yazmış olması, bilinçli bir edebi konum alıştan kaynaklanıyordu" (*Japon Çocuk Edebiyatı*) diyor. Fakat bunun daha çok günümüzün çocuk edebiyatı yazarları hakkında geçerli olduğunu söyleyebiliriz. O zamanlar, Sazanami İvaya, söz-yazı birliğini tercih etse de etmese de, henüz "edebiyat"ı ya da "çocuk"u keşfetmemişti. Mimei Ogava'ya kadarki çocuk edebiyatının esasen Kenyuşa çevresinden yazarlarca üstlenilmiş olması, "çocuk edebiyatı"nın salt bir tarihsel süreklilik içerisinde değil, bir kopuş ve altüst oluş olarak, başka bir deyişle maddi bir formun (sistemin) gerçekleşmesi olarak görülmesi gerektiğini göstermektedir. "Çocuk"un keşfi, "manzara" ve "içsellik"in keşfiyle ortaya çıkmıştır ve bu asla "çocuk edebiyatı"yla sınırlandırılacak bir sorun değildir.

---

okunması, dilin titreşimlerinin ve ritminin tekrarlanması işlem yoluyla, gündelik dilden farklı boyutta bir ruh dilinin, Han dilinin biçimini yeni yetişen ruha yerleştirmeye yönelik bir öğrenim süreciydi. Anlam anlaşılmasa da yazının titreşim ve ritm modeli, neredeyse bir doğallığa dönüşerek alımlanıyordu. Biraz büyüdükten sonra yapılan sessiz okuma ve toplu halde sırayla okumalar yoluyla sunulan bilgiler biçimin tamamlanmasına yarıyordu" (*Sesli Okumadan Sessiz Okumaya*).

* Japon yazar (1870-1933). –*ç.n.*

** Çocuk edebiyatını savunarak Japonya'da yayılmasına katkıda bulunmuş yazar (1909-79). –*ç.n.*

II

Çocuk edebiyatı yazarlarının, "çocuk" denen kavramdan kuşkulanmamakla kalmayıp, "gerçek çocuklar"ı aramaya yeltenmeleri gözlerin önünde çocukların birer olgu olarak mevcut olmalarından kaynaklanıyor. Manzarayla aynı şekilde, çocukların da gözlemlenip incelenebilecek nesnel bir varoluşları olduğu düşünülür ki bu olgunun kendisini sorgulamak da güçleşmiştir. Fakat çocuklar hakkındaki "nesnel" psikolojik araştırmalar ilerledikçe, biz de "çocuk"un kendisinin tarihselliğini gözden kaçırıyoruz. Elbette çocuklar eskiden beri mevcutlardı; fakat bizim düşündüğümüz, nesnelleştirdiğimiz şekliyle "çocuk" belli bir döneme kadar mevcut değildi. Çocuklara ilişkin psikolojik incelemelerin neyi açıkladığı değil, "çocuk" denen kavramın neyi kapatıp gizlediğidir, sorun olan.

"Çocuk" konusunu farklı açılardan da olsa ilk sorunsallaştıran psikologlar olarak Jan Hendrik van den Berg ve Michel Foucault'ya değinebiliriz. İkisi de psikoloji biliminin kendisini tarihsel bir şey olarak görecek bakış açısına sahip olduklarından ötürü, "çocuk"un tarihselliği sorununu gündeme getirmişlerdir. Van den Berg, "çocuğu çocuk olarak keşfedip çocuğu yetişkin olarak ele almayı ilk bırakan"ın Rousseau olduğunu ve ondan önce "çocuk"un mevcut olmadığını söylüyor (*The Changing Nature of Man*). "İnsanlar çocuğun ne olduğunu bilmiyorlar. Çocuk hakkında yanlış bir kavrama sahip olduklarından dolayı, tartışmayı ilerlettikçe labirente giriyorlar" (Rousseau, *Emile*). Bu, tam da, o âna kadar bir engelden ibaret olan Alpler'in Rousseau'nun *İtiraflar*'ında doğanın güzelliği olarak keşfedilmesiyle karşılaştırılabilir. Bu anlamda, "çocuk" da bir "manzara"dır.

Van den Berg, sözgelimi Pascal'in babasının oğluna verdiği eğitime değiniyor; fakat günümüzden bakıldığında şaşkınlık uyandırıcı ölçüde erken başlamış bir eğitimdir bu. Daha sonra yaşamış olan Goethe de sekiz yaşına gelene kadar Almanca, Fransızca, Eski Yunanca ve Latince yazmayı öğrenmişti. Sözün kısası onlar "çocuk muamelesi görmemişlerdi". Elbette, onların günümüzde de ünlü kişiler olmaları aldıkları eğitimin birer istisna olduğu anlamına gel-

miyor. Bu tür bir eğitim Batı Avrupa'ya özgü bir durum da değildir. Japonya'da da *Kangaku*'nun* erken eğitimi normal karşılanıyordu; hatta, Edo Dönemi Konfüçyüsçüleri arasında daha onlu yaşlardayken Şohey Okulu'nda** ders verenler vardı. Neticede belirleyici olan yetenekler olsa da, çocuklar çocuk olarak değil, birer küçük yetişkin olarak eğitilmekteydiler. Elbette, böyle bir eğitim, sadece biliminsanlarının evlerinde söz konusuydu; fakat başka ailelerle ilgili de neticede aynı şey söylenebilir. Günümüzde de Kabuki oyuncularının evlerinde çocuklar oyuncu olarak yetiştirilmektedir.

Onların erken olgunlaşmış olduklarını söylemek mümkün olsa da, sözgelimi Pascal'e "dâhi" demek uygun olmaz. "Dâhi", romantikler tarafından düşünülmüş bir kavramdır ve "dâhiler" ancak bu kavram oluştuktan sonra var olmuşlardır. Eric Hoffer, Rönesans'ın ilk dönemlerinde Floransa'da ortaya çıkan dâhilerin, "çıraklık yıllarını zanaatkârların yanında geçirdiklerini" belirtiyor. Sözün kısası, onlar bizim düşündüğümüz gibi bir "çocukluk" dönemi geçirmemişler ve öyle muamele görmemişlerdi. Bu dâhilerin, daha sonraları aksi yönde değerlendirilseler de romantik dâhiler için söz konusu olan bir gençlik (*youth*) ve dolayısıyla olgunlaşma (*maturation*) sorununa sahip olmadıklarına dikkat etmek gerekir.

Bu noktadan, "çocukla yetişkini" birbirinden "gençlik" döneminin ortaya çıkışının ayırdığı sonucuna ulaşabiliriz ve tersinden bakarak bu ayrılmanın gençlik döneminin ortaya çıkmasını kaçınılmazlaştırdığını söyleyebiliriz. Psikologlar "gelişim" ve "olgunlaşma"yı apaçık şeyler olarak görürken, aslında, bu "ayrılma"nın tarihin ürünü olduğunu görmemektedirler. Çocuk olarak çocuk belli bir döneme kadar mevcut değildi ve çocuklar için özellikle üretilmiş bir oyun ya da edebiyat da var olamazdı. Bu konu üzerine nispeten erken bir zamanda düşünmüş olan ilk isimlerden biri Kunio Yanagita'dır.

Anladığımız o ki, eskiden ana-babaların çocuklarına oyuncaklar tasarlayarak sunmak gibi bir âdetleri yoktu. Çocukların bu durumdan ötürü hiç

---

* Sözcük anlamı Çin'deki Han hanedanlığı, dili, edebiyatı ve kültürü üzerine çalışmalar anlamına gelir. *–ç.n.*

** 18. yüzyıl sonunda açılarak gelişmiş, Konfüçyüsçülük öğretimini temel alan eğitim kurumu. *–ç.n.*

üzülmeden, neşeyle oyunlar oynayarak büyüdüklerine inanamayanlar da olabilir elbette; fakat eski zamanların tabiri caizse çocuk kültüründe bugünkünden çok farklı noktalar mevcuttu.

Birincisi, ilkokullardaki yaş sınıflandırması sistemiyle karşılaştırıldığında, yaşça büyük çocukların küçüklerine baktığı durumlar daha fazlaydı. Büyükler böylece kendi yetişmelerinin bilincine vardıklarından, zevkle bu görevi kabul ediyorlar, küçükler de bir an evvel büyüklerinin arasına karışmak için can atıyorlardı. Bu ruh hali artık zayıflamaya yüz tuttu; ancak bunda eski Japonya'nın oyun tarzının aktarılmasını kolaylaştıran ve unutulmasını zorlaştıran bir kuvvet olup, bunun sayesinde çeşitli ilginç oyunların da aktarılagelmiş olmasından dolayı biz büyükler şükran duyuyoruz.

İkincisi, çocuklar özerkliğe sahiplerdi; kendi başlarına uydurdukları oyunlarda, nesne adlarında, şarkı sözlerinde ve âdetlerde kelimelerle ifade edilmesi güç denecek kadar keyifli şeyler vardır ve kişi bunları tattığında dünyayı unutur; fakat bunlara daha ayrıntılı olarak değineceğimiz için sonraya bırakıyoruz.

Üçüncüsü, günümüzde pek takdir edilmese de o zamanlar çocuklar yoğun bir gelişme enerjisiyle büyükleri taklit etmeye çok meraklılardı. Eskiden büyüklerin kendileri de çok daha saf ve sadelerdi; pek gizlileri saklıları yoktu. Etraflarında durup bakıldığında çocukların da rahatlıkla anlayabileceği şeyler yapıyorlardı. Ayrıca, yakında aynı işleri onlara da yaptırmaya başlayacaklarından, gösterelim de görsünler gibi bir maksatları da olmuş olmalı. Ortaklaşa yapılan işlerde eskiden beri gençlerin rolü çoktu; eskiden gençler çocuklar özellikle yakındaydılar. Bu yüzden çocuklar on iki-on üç yaşına geldiklerinde gençlerin arasına katılmak için hazırlık yapmaya başlıyorlardı. Gençler de bir an önce bu işleri yaşça küçük olanlara aktarmak için sabırsızlanıyorlardı. Günümüzde de Kyuşu ve Tohoku taşralarında yılda bir yapılan "halat çekme" gibi âdetler ve benzerleri tam da çocuk oyunlarının sınır çizgisinde duruyorlar. Bu oyun aslen ciddi bir yılbaşı falı türü olup kazanan ve kaybeden ciddi merak konusu olsa da, hava kararmaya başladığında dedeler bile gelip halata asılsa da, gündüz zamanı iş çocuklara bırakılır, olağanüstü bir zaaf belirmediği sürece gençler de el atmazlar. Köyün korunmasına adanan sumo güreşleri de *bon* dansları da aynı mahiyettedir: Çocuklar bunları kendi oyunları olarak görmüşler; bu yüzden de sonraki yıllarda yetişkinler bunlardan giderek geri çekilmişlerdir. (*Çocuk Âdetleri Üzerine*)

Burada "çocuk muamelesi görmeyen" çocukları görebiliriz. Yukarıda da belirttiğim gibi, bu sadece köy cemaatindeki çocuklar için değil, entelektüel sınıfların çocukları için de geçerlidir. Mesleğe ya da konuma göre farklılıklar gösterse de, çocukların "çocuk" muamelesi görmedikleri açıktır. Kunio Yanagita yukarıdaki şekliyle çocuk-

lara bakarken, aynı zamanda yetişkinlerin de bugün düşündüğümüz haliyle yetişkinlerden farklı olduklarını görüyordu. Bir başka deyişle, o, "çocuk ve yetişkin" ayrımının öncesindeki hali görmeye çalışıyordu.

Çocukların "çocuk" olarak ele alınmaya başlanmalarının oldukça yakın tarihlere denk gelmesine karşın, bu kavram bizim açımızdan fazlasıyla apaçık hale geldiği için, geçmişe de bunu uygulamaya çalışma alışkanlığından kurtulmak zordur. Avrupamerkezci önyargıdan kurtulmaya çalışarak, çocuk/yabanıl/deli arasında kurulan analojik miti yadsımış olan Claude Lévi-Strauss'un bile aşağıda görülen "önyargı"ya kapılmış olması bu zorluğu açıklamaktadır.

> Nambikwara kabilesinin çocukları oyun oynamayı bilmezler. Arada sırada, saman bağlayarak ya da örerek bir şeyler yaptıkları görülmüştür; ancak güreş ve birbirlerini kandırma dışında eğlence namına hiçbir şey yapmazlar. Günlerini yetişkinlerin taklidini yaparak geçirirler. (*Hüzünlü Dönenceler*)

Tsuneo Yamaşita,* Lévi-Strauss'un kendi sahip olduğu "oyun oynamak" kavramını Nambikwara kabilesi çocuklarının davranışlarına uygulayarak onların "oyun oynamayı bilmediklerini" söylediğini belirtir (*Gelişim Kuramına Karşı*, 1977). Tersinden söylersek, Nambikwara kabilesinin yetişkinleri, bizim düşündüğümüz anlamda bir "çalışma" (emek) faaliyeti içinde değiller. Oyun oynama ile çalışma kesin bir çizgiyle ayrılmış değil. Bu durumu bir süre öncesine kadar çevremizde olan zanaatkârların çalışma tarzına baktığımızda da açıklıkla görebiliriz. Sadece bu da değil, San Francisco'daki bir liman işçisi olan Eric Hoffer, deneyimli işçilerin eskiden "oyun oynar gibi" iş yaptıklarını, otomasyonun girişinin onların işini "çalışma"ya (emeğe) dönüştürdüğünü kendi deneyimlerine dayanarak aktarıyor (*The Temper of Our Time*).

Aslında, "oyun oynama ile çalışma"nın ayrılması, "çocuk ile yetişkin"in ayrılmasıyla derinden ilintili. Günümüz düşüncesinde sözgelimi Johan Huizinga'nın *homo ludens* kavramı üzerinde çok durulsa da, biz artık "oyun oynamayı" ancak çalışmadan ayrılmış bir halde temsil edebiliyoruz. Bu bizim çocuğu ancak "çocuk" olarak dü-

---

* Japon eğitimbilimci (1940-). *–ç.n.*

şünebilmemizle aynıdır. Başka bir deyişle, "çocuğun keşfi" dediğimiz durum, tek başına bütünden koparılarak değil, geleneksel toplumun kapitalist yeniden-düzenlenmesi kapsamında görülmelidir. Fakat bu her şeyi "kapitalizm"le açıklamak anlamına gelmemelidir. "Çocuğun keşfi" dediğimiz durumun, kendi özgüllüğü içerisinde çözümlenmesi gerekir.

III

Kunio Yanagita'nın belirttiği gibi, halk hikâyeleri çocuklar için anlatılmış değildi ve genelde çocuklar için herhangi bir oyun mevcut değildi. Fakat Yanagita'da böyle bir farkındalık olması bir yana, onun fiilen de "çocuk edebiyatı" kavramından hoşlanmadığını görüyoruz. Bunun nedeni onun tam da "edebiyat"tan hoşlanmıyor olmasıydı. Onun doğru olarak anladığı, çocuklar için yazılmış bir edebiyatın, "edebiyat"tan önce de var olamayacak olmasıydı. Çocuklara yazılarında defalarca yer veren Yanagita'nın "çocuk"a bir kez bile bakmamış olması, tam da *comin* (sıradan halk) üzerinde sürekli durmasına karşın, özbilinçli modern Japon entelektüellerinin keşfettiği "kitle" denen kavramla uzaktan yakından bir ilgisi bulunmamasıyla çakışıyor. Ancak onun başından beri öyle olduğunu söyleyemeyiz. Orada belirleyici bir dönüş söz konusuydu. Sözgelimi Yanagita, Doppo Kunikida ve Katai Tayama ile birlikte yeni tarz şiir seçkisi olan *Lirik Şiirler* (Cocoşi) kitabını çıkarmıştı.

Bir alacakaranlık ülke orada
Bütün sevdiklerim oradadır benim
Sıkıntı içinde görünür dünya
Tut elimden götür beni akşamyıldızı

Yorulup bitap düşmüş yetim çocuğa
Üzülen annesinin hoş sözlerini
Şu sessiz gökyüzünden aşır da getir
Sürükle getir bana akşam rüzgârı

(*Bungakkai*, Şubat 1898)

Sözgelimi, bu şiir, Yanagita'nın, çocukluğundan beri zayıf bir ilişki içinde olduğu anne ve babasını peş peşe yitirmiş, "amaçsızca ormancılık okuyup dağlarda mı yaşasam diye romantik hayaller kurmaya başlamış" (*Memlekette Yetmiş Yıl*) olmasına dayanıyormuş gibi görünür. Yine, "alacakaranlık ülke", Yanagita'nın yaşamının son yıllarında o tipik pozitivist metodolojisini bir yana bırakarak yazdığı "Deniz Yolu"na bağlanıyormuş gibi, onun içsel özlemlerini yansıtıyormuş gibi görünür.

Fakat Kunio Yanagita, o dönemi aşağıdaki cümlelerle anımsıyor.

Bungakkai dergisinde yeni tarz şiirler* yayımlamıştım. Şimazaki'nin tavsiyesi de etkili olmuş olabilir. Fakat onların şiir anlayışı Batı'dan geldiği için göğüslerinde alevlenen duyguları olduğu gibi yazmayı şiir sanıyorlardı. Bense başta *Vaka*'ya özgü *daiei* (konuya bağlı şiir) alıştırmaları yaptığım için, kullandığım ritm çok farklıydı. Bu Japon *Tanka* şiirine özgü bir alıştırmadır; şiir yazana bir konu verilir, sözgelimi, evinden çıkmamış genç bir kıza bile "aşk kıskançlığı" konusunu verip şiir yazmasını istersiniz. Kız belki zorluk çeker ama zaten *Vaka Yae-gaki*** ve benzeri söz sanatı kitapları bulunduğundan, onların içinden uygun bölümleri alıntılayarak bir şiir kurar. Normalde, konuya göre kullanılabilecek otuz-kırk sözcük sıralandığından, bunları birleştirerek bir şiir uydurmuş olur. Eskilerin *daiei* dediği budur; yeterince alıştırma yapıp, biri bir şiir okuduğunda hemen onu başka bir şiirle yanıtlayacak hale gelmeniz beklenir. Önemli olan bunu yapabilmenizdir.

Deyim yerindeyse edebiyat formalite gereği yapılır gibiydi. Biz "Daha sonra yeterince *daiei* alıştırması yapmazsan, aniden yazman gereken bir anda yazamazsın" gibi izahlar yapıyorduk. Bu bakımdan Şimazaki'nin lirik şiirleriyle aramızda ciddi bir mesafe olduğu doğrudur. (*Memlekette Yetmiş Yıl'a Ek* [Kokyo Nanaju-nen Şui])

Bu notlar, Yanagita'nın çalışmalarını onun "lirik şiirlerinin" devamı olarak görmeyi olanaksız kılıyor. Fakat burada bir çift anlamlılık da mevcuttur ve en azından bir entelektüel olarak Yanagita,

---

* "Yeni tarz şiir" (şintay-şi) kavramı, 1882 yılında Tetsujiro İnoue ve arkadaşları tarafından *Yeni Tarz Şiirler Seçkisi* (Şintay-şi-şo) kitabının yayımlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Kavram, o zamana kadar egemen olan Çin Şiiri etkisinden arınıp Batı Şiiri etkisine açılma anlamını da içermektedir. *–ç.n.*

** Edo Dönemi'ne ait bir *vaka* şiir tekniği kitabı. *–ç.n.*

Kunikida ve Şimazaki gibi romantiklerle ortak bir düzlemde ortaya çıkmıştır. Elbette, aralarında belli bir uyumsuzluk söz konusudur ve daha sonra Tayama ve Şimazaki'yle aralarında ortaya çıkan çatışma da bu uyumsuzluğu onamış ve bu da biraz da abartılarak yukarıdaki satırlara yansımıştır.

Japon edebiyat tarihçileri, Tayama ve Şimazaki'nin romantizmden Natüralizme geçişlerini çok normal bir şeymiş gibi anlatıyorlar; ama bu yaklaşım onların romantizmi çok yüzeysel bir şekilde anlamalarından kaynaklanıyor. Şimazaki ve Tayama'nın lirik şiirden nesre (romana) geçmeleri onlar açısından "olgunlaşma" anlamına geliyordu. Ama böyle bir "olgunlaşma"yı onlar için kaçınılmaz kılan romantizmin kendisidir. Natüralizm, her ne kadar özbilince karşıt görünse de Geoffrey Hartman'ın belirttiği gibi bu ikisi aslında birbirinden ayrılamaz, biz hâlâ "olgunlaşma" denen soruna hapsedilmiş durumdayızdır. "Bilgi yoluyla naifliğe – ikinci bir naifliğe dönüş düşüncesi Alman romantikleri arasında çok yaygındı" (Hartman, *Beyond Formalism*, 1970, s. 300). Bu anlamda Hideo Kobayaşi ile *Son Şinran*'ı (Saygo-no Şinran[3]) yazan Takaaki Yoşimoto'nun* bile romantizme dahil edilmesi gerekir.

"Olgunlaşma" sorunu Mitsuo Nakamura'nın *Yazarın Gençliği* ve Jun Eto'nun *Olgunlaşma ve Yitim* yapıtlarından sonra farklı bir açıdan tartışılageldi. Bu açı Kobayaşi ile Yoşimoto'nun eserlerinde görülen paradoksu içermediği için oldukça yaygınlaşmıştır. Günümüzde Erik Erikson'un kimlik ve moratoryum kavramları edebiyat eleştirisinde çok sık kullanılıyor; fakat bunlar artık "eleştirel" sıfatına layık değiller. Çünkü bunlarda "olgunlaşma" denen sorunun kendisinin tarihselliği görmezden gelinmekte ve sanki insanın doğasına özgü bir sorunmuş gibi düşünülmektedir.

İnsan toplumlarında genelde görülen "geçiş ritüelleri" (Japonya'daki *genpuku* gibi yetişkinlik ritüelleri), "olgunlaşma"dan tamamen farklı niteliktedir. Sözgelimi, biz, Hakuseki Arai'ın** özyaşamöykü-

---

* Hideo Kobayaşi, eleştirmen, deneme yazarı (1902-83); Takaaki Yoşimoto, eleştirmen, şair (1924-). *–ç.n.*

** Konfüçyüsçü yazar, yönetici (1657-1725). *–ç.n.*

3. Şinran, 1173-1263 yılları arasında yaşamış bir Budist rahip olup, Japonya'da en yaygın Budist akım olan Jodo Şinşu'nun kurucusu sayılır.

sü olan *Çıra Ateşinde Yazılanlar* yapıtında ergenlik dönemi denen sorunu göremeyiz ve görmek zorunda da değiliz. Geçiş ritüelinde, çocuğun yetişkin olması, bir bakıma maske değiştirmesi gibidir. Her ne kadar kültüre göre farklılık gösterse de, bu ritüel saç şeklinin, kıyafetin, ismin vb. değiştirilmesini veya dövme, makyaj, sünnet ve benzeri işlemler uygulanmasını içerebilir. Bunlar yoluyla kişi başka bir benliğe dönüşür. Deyim yerindeyse maske benliktir; maskenin altında herhangi bir hakiki benlik söz konusu değildir. Geçiş ritüeli uygulayan toplumlarda çocuk ve yetişkin tamamen ayrıdır. Fakat bu, modernitedeki çocuk ve yetişkin "ayrımından" farklı niteliktedir. Geçiş ritüellerinde kişi maskesini değiştirdiğinde başka bir kişi olur; ama bunların ardında aynı benlik mevcut değildir. Ancak modern toplumlarda aynı benliğin giderek geliştiği ve olgunlaştığı varsayılır. Bundan ötürü "gençlik" ya da "olgunlaşma" denen zor sorun ortaya çıkar.

Bu noktada, Yanagita'nın belirttiği *daiei* (konuya bağlı şiir), *daiei* (başkasının yerine yazılan şiir) olarak da ifade edilebilir ve esasen bu anlaşılmadığı sürece "edebiyat" öncesi edebiyat da asla anlaşılamaz. Aynı türden tamamlanmış bir "benliğin" mevcut olmadığı yerde konuya bağlı olarak veya başkasının yerine şiir yazılabileceği apaçıktır ve zaten "kendini ifade etme" söz konusu dahi olamaz. Batı Avrupa edebiyatında da, Shakespeare'in "kendini ifade etmesi" şeklindeki düşüncenin ortaya çıkması Alman Romantizmi yoluyla gerçekleşmiştir. Bundan önce orada özgünlük diye bir kavram mevcut değildir. Alıntılama, öykünme, telmih ve ortak yazım yöntemleri serbestçe uygulanmıştır.

Yine de, Hegel'in Batı Avrupa sanatı genelini "romantik biçim" olarak adlandırması anlamında, bu yazma tarzının da zaten bir tür romantizm olduğunu söylemek mümkündür. Nietzsche, eski Yunanlılar ya da Romalılar Shakespeare'i okusalardı, sadece deli saçması olarak algılarlardı mealinde bir şeyler söylüyor. Bir başka deyişle, romantik olan her şeyin kaynağı Hıristiyanlıktadır. "Yeni doğmuş bebekler gibi olmak" (Petrus'un 1. Mektubu, 2:2) aşırı özbilinçten kaynaklanan ve romantizmin iyice yaygınlaştırdığı bir altüst oluştur. Öte yandan, "olgunlaşma" fenomeni araştırıldığında her zaman dini mahiyette bir sorunla karşılaşılır. Nitekim Nietzsche ve Heidegger, bu "romantik biçim"in kapsayıcılığından sıyrılmak için ge-

riye bakıp mesela Ortadoğu değil de eski Yunan kültürüne yönelmek zorundaydılar. Ancak 1900'ler başında Yanagita'nın sadece çevresine bakması yeterliydi. Fakat elbette bunun kolay olduğu anlamına gelmiyor. Yanagita da Nietzsche gibi tüm ömrü boyunca romantikti. Ancak Tayama ve Şimazaki Natüralist edebiyat yönünde doğallıkla "olgunlaşırlarken", Yanagita, deyim yerindeyse bilinçli bir şekilde "edebiyat"ın kendisini izafileştirmeye çalışmıştı.

Farklı bir konuya değinmek gerekirse, "çocuk"un Batı Avrupa' da keşfedilmiş olması, onun özgüllüğünü gösteriyor. "Eski Yunanlılar'da, özellikle Spartalılar'da bebek katli uygulaması ırksal üstünlük kuramıyla yoğrulmuştu. Zayıf ya da çirkin görünen yeni doğmuş bebekler atılıyordu... Bu bakımdan, Batı Avrupa dünyasında bebek öldürme yasağını görmek için, Hıristiyan kralların zamanına kadar beklememiz gerekiyor" (Gaston Bouthoul, *L'Infanticide differe*, 1970). Fiilen Japonya'da da, Kunio Yanagita'nın *Çocukların Yaşama Haklarının Tarihi* ve benzeri yapıtlarında vurguladığı gibi, çocuk katli adeta gündelik yaşamın bir parçasıydı. Dolayısıyla, çocuklara değer vermek ve özen göstermek apaçık bir şey değildir, özel bir dini kavram olarak ortaya çıkmıştır.

Tekrar edecek olursak, halk hikâyeleri çocuklar için anlatılmış değildirler. "Tilki ve rakunlarla ilgili kılık değiştirme ve insanları aldatma içerikli hikâyelerin, eski ana-babalar ne kadar duyarsız olurlarsa olsunlar, başından itibaren çocuklara anlatılmak üzere uydurulduğunu sanmıyoruz. Özellikle, erken yaşlardan beri düşüncemiz odur ki, beş büyük halk hikâyesinden biri olarak bilinen *Kaçikaçi-Yama Hikâyesi*'ndeki yaşlı ninenin pişirilip yaşlı dedeye yedirilmesi gibi, lavabonun altında kemik bulunması gibi epizotların çocukların zevklerine uygun olduklarını herhalde hiç kimse hayal edemez" (Kunio Yanagita, *Halk Hikâyeleri Üzerine* [Mukaşibanaşi Oboegaki]). "Çocuk masalı" olarak yeniden yazıldıkları zaman da, bu hikâyeler zalimce ve saçma unsurlar içermeye devam ederler. Aynı zamanda, fantastik ya da gerçekçi hiçbir "edebiyat"ta rastlanmayan bir "gerçeklik duygusu" taşırlar. Sanırım, "masalların" atmosferini yeniden üretebilen tek yazar Avrupa gerçekçiliğinin uç noktasındaki Kafka olmuştur.

Benim düşünceme göre, Ango Sakaguçi* de yine böyle masallar üreten bir yazardı. Üç zalimane masalı ele alarak şöyle diyordu:

Ahlak yokluğunun kendisinin bir tür ahlak olması gibi, çaresizliğin kendisi de bir tür kurtuluş olabilir. Ben edebiyatın sılasını ya da insanın sılasını burada görüyorum. Edebiyat buradan başlar; ben öyle düşünüyorum.

Sadece ahlak dışı ve ürkütücü anlatıların edebiyat olduğunu söylemiyorum. Hayır, ben aksine öyle anlatıları o kadar değerli saymam. Çünkü sılamız bizim beşiğimiz olsa bile yetişkinin işi asla sılaya geri dönmek değildir. (...)

Öte yandan, bu sıla bilincinin, farkındalığının olmadığı yerde bir edebiyat olacağını da sanmıyorum. Bu sılada doğup büyümüş olmayan hiçbir edebiyatın ahlakı da toplumsallığı da bana asla güven vermez. Edebiyat eleştirisi hakkında da aynı düşünce içindeyim. (*Edebiyatın Sılası*)

Sakaguçi'nin burada kastettiği anlatı, "anlatı"nın kendisini yarıp geçen bir şeydir. Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* yapıtından bu yana, efsane ve halk hikâyelerinin belirli öğelerin yapısal yer değiştirmelerine dayandığı açıklığa kavuşturulmuştur. Sözlü olarak aktarılan halk hikâyeleri, tam da bu özelliklerinden dolayı, yapısal kurallara sıkı sıkıya uymaktadırlar. Sakaguçi'nin "sıla" dediği şey, böylesi kurallarla düzenlenmediğinde insan hayatının mahvına neden olabilecek bir aşırılık ya da kaostur. "Edebiyat" denen yeni "masal" biçimini "öteleyerek" varlığını sürdüren şey işte bu aşırılıktır.

IV

Çocuk-yetişkin ayrımı tek başına ele alınamayacak kadar yapısal ilişkilerle örülü bir olgudur. Fakat burada meseleyi çocuk psikolojisi ya da genel olarak psikoloji açısından ele almak istiyorum. Sözgelimi, çocuğu ilk keşfedenin Rousseau olduğunun söylenmesinin nedeni, asla romantik anlamda bir "çocuk ruhu" hayal etmiş olması değil, çocuğu bilimsel olarak gözlemlemeyi denemiş olmasıdır. Ancak onun kastettiği çocuk tarihsel ya da deneyimsel (ampirik) bir şey değildi; "doğa durumu"ndaki insanı örnekleyen bir şeydi. Rousseau, bugüne ait bir yanılsamalar birikimi olarak "bilinci" eleştir-

---

* Romancı, denemeci (1906-55). –*ç.n.*

mek için ya da aslında tarihsel bir oluşum olan sistemin apaçıklığını eleştirmek için yöntemsel olarak "doğal insan" varsayımını ortaya koymuştur. Bu, "insan toplumunun gerçek temeline ilişkin bilgiyi gözden saklayan sayısız güçlüğü ortadan kaldırmak için elimizde kalan tek araç"tır (Rousseau). Kısacası, çocuk, maddi bir varlık değil, yöntemsel bir kavramdır.

Tersinden söylersek, ancak bu yöntemsel bakış yoluyla çocuk gözlemlenebilir hale gelmektedir. Daha doğrusu, gözlem nesnesi olarak çocuk, geleneksel yaşam-dünyasından (*Lebenswelt*) yalıtılarak soyutlanmış bir varlıktır. Piaget'nin çalışmaları da dahil olmak üzere Piaget'ye kadarki çocuk psikolojisinde çocuk bu anlamda ele alınmıştır.

Elbette, Piaget, Locke'tan bu yana süren *tabula rasa* varsayımını, bir başka deyişle insanın deneyim ve çevre tarafından biçimlendirildiği şeklindeki ampirist varsayımı çürütmektedir. Piaget, kökende "yapı"yı görmekte ve bunun evrim yoluyla verilmiş önsel (*a priori*) bir yapı olduğunu belirtmektedir. Chomsky'nin *Kartezyen Dilbilim* çalışması aynı sonuca ulaşmakta ve yine hayvanbilimci Konrad Lorenz farklı bir açıdan ampirist kültür kuramını eleştirmektedir. Ancak onların "çocuk"la ilgili incelemeleri aslında tamamen soyuttur.

Buna karşılık, nevroz üzerine yaptığı çalışmadan hareket eden Freud, çocukluk dönemine yönelik saplanmayı ve gerilemeyi keşfetmiş ve ayrıca "küçük yetişkinlik" olarak çocukluk kavramını geliştirmiştir. Gerçekten de bu özellikle 19. yüzyılda egemen olan "çocuksuluk" mitini ortadan kaldıran bir keşifti. Ancak bu formüllerinin evrensel olduğu anlamına gelmiyor. Çünkü nevrozun kendisi çocuk ve yetişkin "ayrımının" bir sonucudur. Michel Foucault diyor ki:

> Çocukluk dönemine yönelik gerileme, nevrozda belirse de, bu sadece bir sonuçtur. Çocukça davranışın hasta açısından bir kaçış yeri olabilmesi ve bu davranışın tekrarının indirgenmesi olanaksız bir hastalık olgusu olarak görülmesi için toplumun, bireyle geçmiş ve bugün arasında belirli bir mesafe koyması, hiç kimsenin bu mesafeyi aşamayacak olması ve aşmasının yasaklanmış olması gerekir. Ayrıca, kültürün geçmişi, ancak onu yok olmaya zorlarken bütünleştirmesi gerekir. Bizim kültürümüz gerçekten de bu özelliklere sahip. 18. yüzyılda, Rousseau ve Pestalozzi yoluyla amaçla-

nan, çocuğun gelişmesine uygun olan pedagojik ilkelere riayet edip, çocuğun ölçülerine uygun bir dünya yaratmaktı. Böylece çocukların etrafında, yetişkinlerin dünyasıyla hiç ilgisi olmayan, gerçekdışı, soyut ve arkaik bir çevre kurmak mümkün kılındı. Günümüz pedagojisi, yetişkinlerin çatışmalarından çocukları korumak gibi şikâyet edilmesi güç bir hedef gözetirken, insanın çocukluk çağındaki yaşantısıyla yetişkinlik çağındaki yaşantısı arasındaki mesafeyi sürekli büyütüyor. Çocukluk çağı ile gerçek yaşantı arasındaki çelişkinin en önemli çatışma olması beklenir; ama yukarıdaki nedenlerden ötürü, çocuğu çeşitli çatışmalardan korumak adına, onu bu büyük çatışmayla karşılaşma tehlikesine maruz bırakmaktayız. Ayrıca eklemek gerekirse, kültürün içerdiği çeşitli çelişki ve çatışmalar, gerçek halleriyle eğitim kurumuna yansıtılmamakta, çeşitli mitler yoluyla dolaylı bir biçimde aktarılmaktadırlar. Bu mit, söz konusu kültürü aklamakta, meşrulaştırmakta ve düşsel bir bütünlük içinde onu idealize etmektedir. Dahası, bir toplum, pedagoji içerisinde kendi altın çağının hayalini görür (Platon'un ve Rousseau'nun pedagojisini, Durkheim'ın cumhuriyetini, Weimar Cumhuriyeti'nin pedagojik Natüralizmini hatırlamak yeter). Bütün bunlar düşünüldüğünde, hastalıklı saplantı ya da gerilemelerin ancak belli bir kültürün içinde ortaya çıktığı sonucuna ulaşılır. Yine, geçmişin bugünkü deneyim içeriğine yedirilmesine mevcut toplumsal biçimin izin vermediği durumlarda, bunun derecesine göre, saplanma ya da gerilemenin çoğalacağı anlaşılır. Gerilemeye dayanan nevroz, çocukluk döneminin nevrotik nitelikte olduğunu göstermemekte; çocukluk dönemiyle ilgili kurumların insanı arkaikleştiren nitelikte olduğuna işaret etmektedir. Nevroz denen hastalığın arka planını oluşturan, toplumdaki çatışma olup, bu da çocuk eğitiminin biçimleri ile yetişkinlere sunulan yaşam koşulları arasındaki çelişkiden ibarettir. Toplum, çocuk eğitiminin içine gizlice kendi hayallerini saklamakta; ama yetişkinlerin yaşantısının içinde toplumun gerçekliği tüm zavallılığıyla okunabiliyor. (*Ruhsal Hastalık ve Psikoloji*)

Nevrozun yalıtılıp korunan bir "çocukluk dönemi"nin ürünü olduğu ve ancak böylesi bir kültür içinde meydana geldiği vurgusu önemlidir. Zira ergenlik döneminin çocuk ile yetişkini "ayırmadığı" toplumlarda, böyle bir hastalığın "hastalık" olarak var olamayacağını ima eder. Foucault ayrıca, psikoloji (psikopatoloji) 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren delilerin "deli" olarak yalıtılmaya başlamasından sonra var olmaya başladığı için, psikolojinin "deliliği" çözüp açıklayacak anahtarı elinde bulundurmasının söz konusu olmadığını, aksine varoluş tarzı bakımından psikolojinin sırlarına asıl delinin sahip olduğunu ekliyor. Aynı ifadeyle söylersek, çocuk psikolojisinin ya da çocuk edebiyatının bize "gerçek çocuğu" açıkla-

ması söz konusu değildir; aksine onların sırrına asıl ayrılıp yalıtılmış bir şey olarak "çocuk" sahiptir.

Günümüz yazarları, sanki hakiki kökenleri oradaymış gibi çocukluğa yöneliyorlar. Bundan sadece "benlik" hakkında bir anlatı çıkıyor. Bu bazen psikanalitik bir anlatı da oluyor. Fakat çocuklukta herhangi bir "hakikat" saklanmış değildir. Bizden saklanan, psikanalizi de doğurmuş olan sistemdir.

Yani bizi "olgunlaşma" denen sorun tutsak etmekte. Fakat bu sorunla dolaysız olarak yüzleşmemiz mümkün değil. Yalıtılmış bir çocukluk dönemi geçirdiğimiz için olgunlaşamadığımızı değil, olgunlaşmayı hedeflediğimiz için ham kaldığımızı söylüyorum.

Bu arada, Rousseau, Foucault'nun kastettiği anlamda bir pedagog da değildi. *Emile* onun açısından kuşkusuz "felsefi bir yapıt"tı ve amacı da birikmiş altüst oluş katmanlarının öncesine gidebilmekti. Asıl sorun bunu pedagoji olarak okuyan taraftadır. Aynı şey Freud hakkında da söylenebilir. Freud'un düşüncesi, çocukluk döneminde herhangi bir travma deneyimi varsa, nevroz ortaya çıkar mealinde değildir. Tam tersine, o, nevrozun ortaya çıktığı durumlarda, mutlaka çocukluk döneminde bir sorun olduğunu söylemektedir. Başka bir deyişle, "çocukluk dönemini" sadece *a posteriori* yapısal nedensellik olarak keşfetmiştir. Dolayısıyla, Freud'un kuramı pedagojiye ya da çocuk gelişimi kuramına dönüştüğü anda –ki Amerikan psikanalizinde böyle olmuştur–, çocukluk dönemini çatışma ve çelişkiden arındırıp çocuğu korumaya çalışan bir şey haline gelir. Bu da neticede nevroz olasılığını yükseltir. Bu tam anlamıyla psikanaliz tarafından üretilmiş bir hastalıktır ki Freud böyle bir şeyi aklından bile geçirmemiştir. Özellikle Amerika'da, geleneksel normların olmayışı ile "olgunlaşma" normunun yaygınlığı iç içe geçtiğinden, psikanalizin kendisi yaygın bir biçimde hastalık doğurmaktadır.

Ancak bir bilim olarak psikolojinin ve çocuk psikolojisinin böylesi bir şeye dönüşmesi salt bir yanlış yorumdan kaynaklanmıyor. Modern bilimin kendisinin doğasından kaynaklanıyor. Husserl'in *Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Aşkın Fenomenoloji* yapıtında açıklığa kavuşturduğu gibi, Galileo'dan başlayan "saf bilim" esasen amaçsız olduğu için her türlü amaçla bağlantılandırılabilir. Modern bilim temel olarak uygulamalı bilimdir. Sözgelimi, saf kuramsal araştırma olarak var olan moleküler biyoloji, her an genetik mühendisliğine

dönüşebilir. Davranışçı da olsa, yapısalcı da olsa psikoloğun nesnesi olan çocuk, deyim yerindeyse yaşam-dünyasından (Husserl) koparılmış bir varlıktır ve bu şekilde elde edilen "bilgi" her türlü "amaca" uygulanabilir. Husserl'in bilincine vardığı "kriz", bilimin kendi tarihselliğini unutmasının ürünüdür. "Çocuk" hakkındaki bilgimizi konuşmadan önce, "çocuğun" kendisinin tarihselliğini görmek gerekir.

V

Buraya kadar "çocuk" denen şeyin "kökeni" hakkında, bir başka deyişle "çocuk" denen görünmez bir sistem hakkında yazageldim. Son olarak, görünür olan sistem hakkında yazmam gerekiyor.

Burada görmeye çalıştığım, sistemin amaçladıkları ya da hedefledikleri, kısacası sistemin içeriği değil, sistemin kendisinin bir "gösteren" olarak nasıl işlediğidir.

Modern Japonya'daki eğitim hakkında, içeriği üzerine yapılan tüm tartışmalara rağmen, hiçbir şekilde kuşku gösterilmeyen şey zorunlu eğitim sisteminin kendisidir. Aslında orada neyin nasıl öğretildiği değil, bu eğitim sisteminin kendisidir sorun; ama bütün pedagoji kuramları bu sistemin apaçıklığı üzerine kurulu. Daha önceki eğitim hakkında tarihsel incelemeler yapıldığında da, *terakoya* ve *şijuku* gibi kurumlar* keyfi bir biçimde ele alınmakta, sanki bunlar yaygınlık kazanarak "modern eğitim sistemi" haline gelmişler gibi yaklaşılmakta.

Bu eğitim kavramının apaçıklığından kuşku duyan yine Kunio Yanagita oldu. Sözgelimi, Yanagita'nın "Japonca eğitimi"** dediğinde kastettiği eğitim, dönemin Japonca öğretmenlerinin ya da edebiyatçıların kastettiklerinden farklı niteliktedir. Yukarıda alıntıladığım metinde şöyle diyordu: "Birincisi, ilkokullardaki yaş sı-

---

* *Terakoya*, Edo Dönemi'nde halk çocuklarının eğitildiği Budist tapınak okulları; *şijuku* ise aynı dönemde Konfüçyüsçü öğretmenler tarafından kurulmuş özel okullar. *–ç.n.*

** *Kokugo Kyoiku.* Doğrudan çevrildiğinde "milli dil eğitimi" anlamına gelir. *–ç.n.*

nıflandırması sistemiyle karşılaştırıldığında, yaşça büyük çocukların küçüklerine baktığı durumlar daha fazlaydı. Büyükler böylece kendi yetişmelerinin bilincine vardıklarından, zevkle bu görevi kabul ediyorlar, küçükler de bir an evvel büyüklerinin arasına karışmak için can atıyorlardı." Yanagita açısından, kuşkusuz bu da eğitimin önemli bir kısmıydı. Bu noktadan bakıldığında, modern Japonya'nın "zorunlu eğitim sisteminin" çocukları "yaşlarına göre" sınıflandırmak yoluyla mevcut üretim ilişkilerine, sınıflara ve topluluklara somut bir biçimde bağlı oldukları halde, soyut ve türdeş şeyler olarak köksüzleştirmiş olduğu açıkça görülür.

Meiji Dönemi'nin üçüncü yılında (1871) ilkokul yönetmeliği ve askere alma yönetmeliği karara bağlanmış, beşinci yılında (1873) "okul eğitimi" ve "askere alma işlemleri" yasaya bağlanmıştır. Meiji devrim iktidarının ilk iş olarak uyguladığı politikaların bu ikisi olması dikkate değer. Askere alma sistemi ve eğitim sistemi, büyük olasılıkla, dönemin halk tabakaları tarafından anlaşılması güç uygulamalardı. Askere alma sistemi karşısında, *ketsuzey* (kan vergisi) sözcüğünün yanlış anlaşılmasından ötürü isyanlar patlak vermişti; ama her ne kadar "kanları" alınmasa da, bu sistem geleneksel toplumsal hayattan genç tabakanın sökülüp alınması anlamına geliyordu. Eğitim sistemine karşı da pasif bir direniş söz konusu olmuştu.[4] Çünkü çiftçiler, zanaatkârlar ve tüccarlar açısından, çocuklarının ilkokula *alınması* mevcut üretim tarzının yok olması anlamına geliyordu.

Askerlik sistemi hakkında sık sık olumsuz değinilere rastlansa da, okul eğitimi sisteminin kendisinin sorun edilmemesi çok tuhaf. Bunların birlikte oluşmuş olmalarının anlamı hakkında hiç kimse

4. Bu notla ilgili olarak, çocuk edebiyatı yazarı Yuzo Tamiya'dan, Meiji tarafından kurulan eğitim sistemine karşı sadece "pasif bir direniş" değil, aktif direnişlerin de söz konusu olduğu yönünde bir uyarı aldım. Sözgelimi, eğitim yasasının ilanını izleyen yıl, Şinşu mezhebi mensuplarının Tsuruga'da patlak veren isyanı başta olmak üzere, Okayama, Tottori, Kagawa, Fukuoka ve benzeri vilayetlerde okul eğitimi ve askerlik yasalarına karşı ayaklanmalar olmuş, birçok okul yakılarak harabeye çevrilmişti. "Meiji'nin ilk dönemlerinde ilkokul denen yer, idare ve emniyet birimleriyle birlikte taşraya gelerek, askere alma sisteminden uygarlık açılımına dek yeni çağın politikalarının kalesi oldu. Modern Japonya'nın köy düzeninin üç önemli görevlisinin muhtar, komiser ve okul müdürü olmuş olması sebepsiz değildi." (Yuzo Tamiya, "Hisaşi Yamanaka'nın Zamanı –Genç Vatanseverler Kuşağı Ruhunun Oluşumu"–, *Şihorun*, No. 9.)

düşünmemiş anlaşılan. Bunların Meiji yönetiminin "zengin ülke güçlü ordu" (*fukoku-kyohei*) politikasının temeli olarak uygulandığına kuşku yok; ama burada bir başka anlam da mevcut. Sözgelimi, ordunun Batılı büyük devletlere karşı savunma ve direniş "amacıyla" oluşturulmuş olduğu söylenir. Halbuki ordunun fiili sonucu o âna dek farklı farklı sınıf ve üretim tarzlarına bağlı olan insanlara belli bir grup disiplini ve işlevsel varoluş tarzı aşılanması olmuştur. Ordunun kendisi bir "eğitim" kurumudur.

Bugün de Eric Hoffer şöyle söylüyor: "Amerikalı siyahların aşağı seviyeden eşitliğe geçişlerinin, diğer yerlerden daha fazla orduda gerçekleşmiş olması manidar. Günümüzde de, ordu, siyahların önce insan oldukları, siyah olmanın sadece ikincil bir özellik sayıldığı tek yerdir. Aynı şekilde, İsrail'de de ordu farklı dilleri konuşan göçmenleri vakur İsraillilere dönüştüren tek kurum haline gelmektedir" (*The Temper of Our Time*, s. xii). Elbette bu, ordunun açıkça belirttiği bir amaç değil; ama Japonya'da, içeriği gerici olmuş da olsa, ordu, mevcut üretim tarzından ve toplumsal statüden bağımsız "insan"ı oluşturmuştur. Uzun lafın kısası, askerlik ve okul eğitimi "insanı" yaratmıştır. Bu sistemler tarafından hangi ideoloji aşılanırsa aşılansın, demokrasi ideologlarının söylemlerinden çok daha güçlü bir işlev görmüştür.

Meiji'nin okul eğitiminin imparatorluk ideolojisine dayandığını ve bunun yerine demokratik ya da sosyalist bir ideolojinin geçirilmesinin "eğitim"i ilericileştirebileceğini düşünenler, "eğitim" denen şeyin tarihselliğini görmemektedirler.

Sözgelimi Lenin şöyle diyor:

> ... Sözgelimi, yeni *İskra*'nın artık görüşlerinin derinliğini yakından bildiğimiz bu aynı "pratik işçi"si, partiyi, Merkez Yönetim Kurulu yapısında bir yönetmenin önderliğindeki "devasa bir fabrika" olarak düşündüğüm için beni suçluyor. "Pratik işçi" sözünün kendisinin ortaya attığı bu dehşet verici sözün proletarya örgütünün pratiğinden ve teorisinden habersiz burjuva aydının ruh halini derhal ortaya koyduğunu hiçbir zaman tahmin edemez. Çünkü bazı kişilere bir gulyabani gibi gelen fabrika, proletaryayı birleştiren ve disiplinli hale getiren, ona örgütlenmeyi öğreten ve onu emekçi ve sömürülen nüfusun bütün öteki kesimlerinin önüne geçiren kapitalist işbirliğinin en yüksek biçimini temsil eder. İşte, kapitalizmin kürsüsünde eğitim gören proletarya ideolojisi olan Marksizm, istikrarsız aydınlara, sömürü aracı olarak fabrikayla (aç kalma korkusuna dayalı disiplinle) tek örgütlenme

aracı olarak fabrika (teknik bakımdan üst düzeyde gelişmiş üretim biçiminin koşulları çerçevesinde birleştirilmiş ortak çalışmaya dayalı disiplin) arasında ayrım yapmalarını öğretmiştir ve öğretmektedir. Bur juva aydına çok güç gelen disiplin ve örgütü, proletarya, bu fabrika "okulunda okumuş olması" nedeniyle, çok kolay kazanır... (*Bir Adım İleri İki Adım Geri*)

Fabrika "okul"sa, ordu "okul"sa, modern eğitim sistemi de bir "fabrika" olarak görülebilir. Fabrikanın ya da Marx'ın söylediği sanayi proletaryasının hemen hemen hiç olmadığı toplumlarda devrim iktidarlarının yaptıkları ilk iş gerçek bir fabrika inşa etmek değil –ki bu imkânsızdır–, neticede "okul eğitimi sistemi" ve "askerlik sistemi"ni tesis etmektir. Bu yolla toplumun tamamı ordu ve okul sayesinde *de facto* bir fabrika olarak yeniden örgütlenir. Bu noktada bu devletlerin ideolojisinin ne olduğunun önemi yok. Modern devlet, kendi başına "insan"ı üreten bir eğitim aygıtıdır.

Japonya'da ilk çocuk dergileri, 1890'larda bu okul eğitimini destekleyecek şekilde ya da "okul çocukları" *için* çıktı. Bunların içeriği eleştirilmeden önce, okul eğitimi sisteminin yeni bir "insan" ya da "çocuk" yarattığına dikkat edilmelidir. Elbette, okulda da çocuk dergilerinde de eğitim anlayışı Konfüçyüsçülüğe dayanmaktaydı. Ancak esasen Çin'de bürokrat sınıfın ideolojisi olan Konfüçyüsçülük Japonya'ya Edo Dönemi'nde *samuray* sınıfının ideolojisi olarak getirilmiş olduğundan, çiftçilere ve kentlilere (üst tabakaları hariç) yabancıydı. Bu yüzden, Meiji okullarında yaygınlaştırılan Konfüçyüsçü ideoloji zaten bir soyutlamaydı. *Çuko* (ana-babaya saygı ve sadakat) düşüncesi de okul denen çatışmasız soyut bir dünyada öğretilmekten öteye geçmediğinden günlük yaşama taşındığı anda çelişkilerle karşılaşması kaçınılmazdı. Ergenlik ya da gençlik tam da bu çelişkinin bilincine varma halidir. Edo Dönemi'nde *samuray* çocuklarına öğretilen *çuko* düşüncesi çok daha somuttu.

Meiji Dönemi'ndeki eğitim anlayışı eleştirilirken, okul eğitimi sisteminin kendisinin anlamı üzerinde hiç durulmuyor. Dolayısıyla, "eğitim"in kendisi sorgulanmıyor. İyi niyetli ve hümanist eğitimciler ve çocuk edebiyatı yazarları, Meiji'den bugüne kadarki eğitimin içeriğini eleştiriyor, "hakiki çocuğa", "hakiki insana" ulaşmayı hedefliyorlar; ama bunlar modern devlet sisteminin ürünleri olmaktan öte değillerdir. Hannah Arendt, ütopya tasarlayan kişinin o ütopyanın diktatörü olduğunu söylüyor. "Hakiki bir insan" ya da "hakiki

bir çocuk" tasarlayan eğitimciler ve çocuk edebiyatı yazarları sadece böyle birer "diktatör"dürler. Hem de hiçbir zaman bunun farkına varmazlar.

O zamana kadar tek tek istisnalar olarak ortaya çıkmış olan "modern edebiyatın" 1900'lerin başında genelleşmesi, okul eğitimi altyapısının tamamlanıp sistemin oturmasıyla ilgilidir. Mimei Ogava'ların "çocuğu keşfetmesi" bu temellere dayanarak mümkün olmuştur.

Edo'dan devam eden usta-çırak düzeninden kurtulmayan Kenyuşa çevresindeki yazarlar, bu anlamda "çocuğu" keşfedememişlerdir. Fakat biz o çevrede çocuklar *için* yazılmış değil, ama çocukları anlatan üstün bir yapıt keşfedebiliriz. Bu yapıt İçiyo Higuçi'nin *Boy Ölçüşmek* (Takekurabe) adlı kısa romanıdır.[5] Onun yazdıkları, ço-

5. *Boy Ölçüşmek*, zamanın gece hayatının merkezi Yoşivara yakınlarında bir mahalledeki çocukların dünyasını betimliyor. Çocukların tamamı ilkokul öğrencisi; ama orada çocuğu hayatta başarıya hazırlayan bir kurum olarak Meiji okullarındaki atmosferi bulamıyoruz. Ana-babalarının mesleklerini devralmaları beklenen çocuklar, *Daykokuya*'dan Midori ya da *Ryuge* Tapınağı'ndan Şinnyo gibi ana-babalarının meslekleri ve benzeriyle anılıyorlar. Midori'nin ablası fahişedir ve güzel bulunan Midori'nin de fahişe olması beklenmektedir. Çocukların arasında Midori başına buyruk ve baskın bir karakterdir; ama bir gün birdenbire, mahzun bir kadına dönüşür. Fahişeliğe başladığı için böyle olduğu düşünülür. Midori'yle gizli bir aşk yaşayan *Ryuge* Tapınağı başrahibinin oğlu Şinnyo da rahip olmak üzere okula başlar. Burada, çocukla yetişkin arasındaki "gençlik" mevcut değildir. Başka bir deyişle, çocukla yetişkin arasında belirleyici bir kopuş söz konusu değildir. Bu çocuklar küçük yetişkinlerdir. Modern yetişkinlerin hayal ettikleri "hakiki çocuklar" değillerdir.

İçiyo Higuçi'nin (1871-96) yazar olarak etkinlik gösterdiği dönemde modern sanatçı bilinci mevcuttu. Fakat çocukla yetişkin arasında belirleyici bir kopuşun olmadığı bir dünyada büyüyen ve bunu anlatan İçiyo Higuçi'nin kendisi zanaatkârla sanatçı arasında belirleyici bir kopuşun olmadığı bir dünyada yaşıyordu. Higuçi, özünde bir zanaatkârdı ve modern sanatçı bilincine sahip değildi. Bu durum onun yapıtlarının sanatsal bakımdan üstün olmalarıyla çelişmez. İtalyan Rönesansı'nın büyük ustaları da zanaatkârlardı. Meiji'nin son yıllarında feministlerin ortaya çıkmalarından önce, Higuçi gibi bir kadın yazarın var olması çok da tuhaf değil. Japonya kadın edebiyatının altın çağı Hei'an Dönemi'nde (794-1185) tamamlanmış olsa da daha sonra da kadınların edebiyat etkinliği devam etti. Edo Dönemi'nde de kadınların *Vaka* tarzı şiirler yazması, özellikle samuray ve tüccar ailelerinde ve ayrıca fahişeler arasında vazgeçilmez bir zevkti. Bununla bağlantılı olarak kadınlar arasında *Genji Monogatari* gibi hikâyeler de yaygın bir şekilde okunmaktaydı. Dolayısıyla, Higuçi'nin istisnai bir durumda olması söz konusu değildir. Önemli olan, onun *söz-yazı birliği* biçemiyle yazmamış olması ve *söz-*

cukla yetişkin arasında ergenlik (gençlik) süresinin var olmadığı bir dünyada geçer. Asıl çocukluk zamanı hakkında yazabilen ve "çocukluk dönemi" ve "çocuk ruhu" denen altüst oluştan sıyrılabilen tek yazardır İçiyo Higuçi.

yazı birliği kurumlaşmadan hemen önce ölmüş olmasıdır. Bu onun Hei'an edebiyatından Edo edebiyatına kadar tüm dilsel zenginliği kullanabilmiş olduğu anlamına gelir. Daha sonra ortaya çıkmış olan *Seito* dergisi çevresindeki kadın edebiyatçılar modern sanatçı bilincine sahiplerdi; ama *söz-yazı birliği* sonrasının fazlasıyla düz ve yoksul yazısına bel bağlıyorlardı. Aksini iddia etseler de, yazılarında *Şirakaba* dergisi çevresindeki erkek edebiyatçıların kurduğu hâkim gerçekçilik tarzı görülüyordu.

6

Kurgulama Gücü Üzerine İki Tartışma

Bir – Gömülü İdealler Tartışması

I

Şu mahut modern-öncesi edebiyatı okuduğumuzda, sık sık bir derinliğin eksik olduğu hissine kapılırız. Fakat Edo Dönemi insanlarının derinliği hissetmedikleri anlamına da gelmez bu. Aslında onlar da birçok korkulara, hastalıklara, ve açlığa gündelik olarak maruz kalmış, bu tür şeyleri "yoğun" biçimde algılayarak yaşamışlardır. Peki edebiyatlarında "derinlik" olmadığını söylememiz neden? Bunu onların "gerçeklik" ya da "içsellik"lerine yormak da, onlarda zorla bir "derinlik" bulmaya çalışmak da yanlış olur. Aksine "derinlik"in ne olduğunu, neyin sonucu olarak ortaya çıktığını sorgulamak gerek.

Bu mesele, edebiyatın yerine resmi örnek aldığımızda daha anlaşılır hale gelir. Modern-öncesi Japon resim sanatı da belli bir "derinlik"ten ya da *okuyuki*'den*, farklı bir deyişle, perspektiften yoksunmuş gibi görünür. Ancak artık alıştığımız için bize doğalmış gibi gelen perspektif, aslında hiç de doğal değildir. Batı'da da modern perspektif yöntemi oluşturuluncaya dek resimde bir "derinlik" yoktu. Bu derinlik, yüzyıllar boyunca, kaçış noktası (*vanishing point*) eskizleme yöntemi denen, sanatsal değil matematiksel bir süreç içerisinde oluşturulmuştur ve bu derinlik hakiki olarak, yani algısal

---

* Japoncada evin girişinden iç kısımlarına kadar olan mesafe anlamında kullanılan kelime. Burada ikinci anlamı olan, insanların kişiliği ya da düşünsel derinlikleri anlamında kullanılıyor. –*ç.n.*

olarak değil, sadece ve sadece, bir eskizleme yöntemi olarak vardır. Bu eskizleme yönteminde "bütün genişlik, derinlik ve yükseklik değerleri tamamen sabit tek bir orana göre değişir ve böylece her bir nesne için nesnenin kendi ölçülerine ve göze göre konumuna tekabül eden ve kuşkuya yer bırakmayan bir optik boyut belirlenir."* Bu modern perspektifin sağladığı uzama alışınca bunun belli bir eskiz yönteminin ürünü olan bir şey olduğunu unutuverir ve adeta o zamana kadarki resim sanatının "nesnel" gerçekliği göremediğini düşünürüz.

Örneğin, Edo Dönemi resmi "gerçekçi"ydi ancak bu, bizim düşündüğümüz türden bir gerçekçilik değildir. Çünkü o dönemin insanları böyle bir "gerçekliğe" sahip değildirler; tersinden söylemek gerekirse, bizim "gerçeklik" diye adlandırdığımız şey ancak belli bir perspektifsel konfigürasyonunda var olabilir.

Aynı şey edebiyat için de söylenebilir. Edebiyatta kapıldığımız "derinlik" hissi, gerçeklik, algı ya da bilinç tarafından sağlanmaz; modern edebiyata özgü bir tür perspektifsel konfigürasyonun ürünüdür. Bizler, modern edebiyatın bu konfigürasyonun bir mutasyonunu temsil ettiğini fark edemediğimiz için, onu, "hayat" ve "içselliğin" derinleşmesinin sonucu olarak görüveririz. Demek modern öncesi edebiyatta "derinliğin" eksik olduğunu söylerken, dönemin insanlarının derinliği tanımadığını değil "derinliği" hissettiren bir edebi konfigürasyonun olmadığını söylüyoruzdur.

Dahası modern-öncesi edebiyata bir türlü giremiyormuşuz gibi bir izlenime kapılırız. Bu illaki, bizim bu dönemin edebiyatında çizilen tarihi arka plana yabancı oluşumuzdan ya da insanların canlıymış gibi betimlenememesinden ötürü değildir. Örneğin, Monzaemon'un yerel oyunları olan *Sevamono*'da –ki bu diğer ülkelerin edebiyatlarıyla karşılaştırıldığında istisnai bir örnektir– sıradan kişiler "trajedi" kahramanı olur. Buna karşın, biz, bu ortamdan adeta bir zarla yalıtılıyormuşuz gibi bir izlenime kapılmadan edemeyiz. Burada, "İşte bu benim hikâyem!" diyebileceğimiz bir duygu edinemeyiz. Peki nedendir bu?

---

* Erwin Panofsky, *Simgesel Biçim Olarak Perspektif*, çev. Yeşim Tükel Kılıç, İstanbul: Metis, programda. *–y.n.*

Bu noktada da resim bir başvuru kaynağı olacaktır. Örneğin, perspektif yönteminin kullanıldığı resimlerde, "sahne" olduğu gibi bizim bulunduğumuz yöne doğru genişler. Böylesi resimlerde konu ne olursa olsun, resmin içine girebileceğimiz hissine kapılırız. Perspektifin dengeli bir biçimde bulunmadığı resimlerde bu hissimiz zarar görür. Edebiyatta da duygusal özdeşleşme ya da "İşte bu benim hikâyem!" duygusu edinmek için dönülecek yer bilincimiz değildir. Dahası, edebiyata bu şekilde tepki vermenin insana özgü bir özsel nitelik olduğu düşüncesine de kapılınmamalıdır. Çünkü bu özgül bir perspektifsel konfigürasyon sayesinde mümkün kılınan bir şeydir. Hayal güçleri zengin olan bazı araştırmacılarımızın sıklıkla bizi yalıtan o zarı delerek modern-öncesi edebiyata "derinlemesine" dalıverdiklerini duyarız; fakat şu anda bize gereken bundan ziyade, bu tür edebiyatın bizde uyandırdığı huzursuzluk hissiyle kalabilmektir.

Açık olan iki konudan biri, modern-öncesi edebiyatta derinliğin olmadığı hissine, bu tür edebiyat öylesi bir durumu bize hissettirecek bir konfigürasyona sahip olmadığı için kapılındığı; ikincisi ise, böyle bir perspektifsel konfigürasyonun varlığı ya da yokluğunun hiçbir şekilde edebi değeri belirleyemeyeceğidir. Adeta, edebi değeri "derinleşmiş bir içselliğin" ve bunun ifadesinin belirlediği yönündeki bir düşünce "edebiyat tarihi"ni tahakkümü altında bulundurmaktadır. Fakat edebiyatın böyle bir şey olma "zorunluluğu" hiçbir biçimde yoktur.

Daha önce de söylediğim gibi, Batı Avrupa resminde perspektifin tam olarak oluşması için birkaç yüzyıla ihtiyaç oldu. Fakat bu taslak yönteminin tamamen matematikle ilgili bir sorun olup sanatsal bir sorun olmadığını, üstelik bu durumun sanatsal değerle herhangi bir ilişkisinin de bulunmadığını söyler Panofsky. Modern perspektif yönteminin "matematiksel bir mesele" oluşu, aslında güzel sanatlarla herhangi bir ilgisi olmayan bir konunun güzel sanatlarla birleştirildiği ve de "sanatsal değeri olan" bir meseleymiş gibi yanlış algılandığı anlamına geliyor.

Edebiyatla ilgili olarak da aynı şeyler söylenebilir. Edebiyatın, şu an bizim apaçık bir eleştirel değerlendirme ekseni haline getirdiğimiz türden bir "edebiyat" olmasının hiçbir lüzumu yok. Ne var ki, durum böyle diye bizim değerlendirmelerimiz tersine çevriliyor da

değil. Panofsky de şöyle diyor: "Perspektif, bir *değer ölçütü* olmasa bile kuşkusuz bir *üslup özelliğidir*." Dolayısıyla bizim bu perspektif konusunu yeniden ele almamız gerekiyor. Bunun sebebiyse perspektif yönteminin sadece resim ve edebiyat değil, *"bütün perspektifler"le ilgili bir mesele* olmasıdır.

II

Normalde bizim perspektif diye adlandırdığımız şey, geometrik perspektif yöntemidir. Bu da, klasik antik Yunan ve Roma ya da Çin ve Japon resim sanatlarındaki perspektiften farklı bir şeydir. Genelde perspektif klasik antik Yunan ve Roma medeniyetlerindeki perspektifin bir uzantısı ya da yeniden canlandırılması olarak düşünülürdü. Böylesi bir yaklaşımı alaşağı eden Panofsky oldu. Panofsky'ye göre modern perspektif, klasik antik dönemin uzantısı ya da yeniden canlandırılması değildir; bunun tam bir reddidir ve ortaçağ güzel sanatlarından doğmuştur. Klasik antik dönem perspektifinde ortaçağ güzel sanatlarındaki "homojen mekân" mevcut değildir. "Klasik antik dönem sanatı salt cisimsel bir sanattır; sadece *görünen* değil *elle kavranabilir* olan da sanatsal gerçeklik olarak kabul ediliyordu bu dönemde. Ayrıca, bu sanat maddesel ve üç boyutlu, işlevleri ve oranları açıkça belirlenmiş, bir bakıma insanbiçimli tekil öğeleri resmetme yoluyla bütünsel bir mekâna yerleştirmiyor, aksine tektonik ya da plastik bir grup oluşturacak şekilde bir araya getiriyordu" (*Simgesel Biçim Olarak Perspektif*).

Klasik antik dönem güzel sanatlarında tek tek her nesne bizim tekbiçimli mekân kavrayışımızdan gayet farklı heterojen bir mekânı işgal ediyordu. Ortaçağ güzel sanatlarıysa bu tekil nesnelerin bağımsızlıklarını sona erdirip onları "düzlemsel bir mekânsal birliğin" içinde birleştirmişti. Burada dünya, "homojen bir süreklilik (*continuum*)" içinde yeniden inşa edilmişti. Ölçülebilir modern, sistematik mekân (Galileo ve Descartes'ın mekânı) sadece bu ölçülmesi imkânsız "boyutsuz alışkanlık"tan doğabilirdi. "Sadece sonsuz ve 'homojen' değil, aynı zamanda 'isotrop' (eşyönlü) olan bu sistematik mekânın *sanatsal olarak* fethedilebilmesi için (geç dönem Helenistik Roma resim sanatının her türlü göstermelik modernliğine

rağmen) ortaçağdaki gelişmeyi bir koşul olarak gerektirdiği bir kez daha açıkça görülmektedir. Zira temsil edilecek tözde homojenliği yaratan, öncelikle ortaçağa özgü 'kitlesel üslup' olmuştur. Bu homojenlik olmasaydı, sadece sonsuzluk değil, mekânda yön konusundaki fark-sızlık da tasavvur edilemezdi" (*a.g.y.*).

Yinelemek gerekirse, perspektifteki "derinliğin" ancak klasik antik döneme özgü perspektifin reddedilmesiyle ortaya çıkabileceğine dikkatinizi çekmek isterim. Klasik antik dönemde de Platon, nesnelerin "gerçek boyutlarını" çarpıtmasını, gerçekliğin ve de *nomos*'un (yasanın) yerine öznel geçici imgeler ile keyfiliği (*arbitrariness*) koymasını gerekçe göstererek, perspektifi reddetmişti. Bu bağlamda perspektifi dışlayan "ortaçağ mekânı", "algı mekânını" dışlayan Yeni Platonculuk/Hıristiyan metafiziğinin içinde biçimlenmiştir. Hal böyle olunca, Rönesans'taki derinliğin ölçülebilir homojen mekân olarak derinlik anlayışının ya da özne-nesne çatışkısını yaratan epistemolojik perspektifin Yeni Platonculuk ve Hıristiyan metafiziğine karşı olmadığını, bilakis bunlara dayanmakta olduğunu söyleyebiliriz.

Geometrik perspektif, resim meselesinden, dolayısıyla, üç boyutlu ortamı iki boyutlu ortama taşımaktan doğmuştur. Fakat bu bir başka perspektif sorunuyla bağlantı içindedir. Örneğin, doğa tarihi ya da insanlık tarihine baktığımızda yararlandığımız perspektifi ele alalım. Şu anda bizler, doğa tarihini ya da insanlık tarihini, bu ister evrim kuramına özgü bir yaklaşım olsun, ister diyalektik bir yaklaşım olsun, bir sonsuzluk noktasından bizim bulunduğumuz noktaya doğru gelişerek gelen bir şey olarak görürüz. Böylesi bir yaklaşım nereden doğmuştur acaba? Ortaçağ Avrupası'nın Hıristiyanlığında dünya tanrı tarafından yaratılmıştır, dolayısıyla gelişmesi öngörülmez. O halde, evrim kuramına özgü yaklaşım Hıristiyanlıktan başka bir yerden mi çıktı?

Doğa tarihi konusunda, Lévi-Strauss, Carl von Linnaeus'un tasnif çizelgesi olmasaydı evrim kuramının da olamayacağını söyler. Linnaeus'un kendisi türlerin tanrı tarafından yaratıldığına inanıyor ve de evrim kuramı aklının ucundan geçmiyordu. Fakat Linnaeus'un mekânsal olarak ifade ettiği evrimin şeceresini merkez alan tasnif, zamansal tasnif şeklinde değiştirildiğinde evrim kuramı doğmuş oldu. O halde, Aristoteles'in ya da ortaçağ Skolastiklerinin tasnif çizel-

gesinden neden böylesi bir değişim doğamamıştır? Burada dikkat edilmesi gereken nokta Linnaeus ile evrim kuramı arasındaki farktan ziyade, Aristoteles ile Linnaeus arasındaki farktır. Aristoteles'e göre tekil tek tek nesneler "heterojen bir yer"e (*topos*) aitken, Linnaeus çoktan "homojen bir mekânı" önkoşul olarak alıyordu. Dolayısıyla, Linnaeus'un tasnif çizelgesi karşılaştırmalı anatomiye göre yapılmıştır ve burada farklılık arz eden türler artık heterojen değildirler. Evrim kuramına özgü bir zamana doğru değişme ancak bu şekilde mümkün olmuştur.

Fakat böyle bir evrim kuramı henüz Darwin'inki değildir. Bu, ondan önceki Lamarck, Leibniz ve Hegel'in evrim kuramıdır. Dolayısıyla, bu, duygusal olandan akli olana doğru bir gelişim biçimindeki teleolojik perspektiften düşünülen evrim kuramıdır. Aslında, Darwin'in evrim kuramı bu tür bir evrim kuramındaki perspektifin ayrıştırılması uğraşı sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu kuram, basite indirgersek iki ana süreçten oluşur. Sistemin içindeki tekil unsurlar tesadüfen değişir ve böyle tekil unsurlarla birlikte sistem de değişir. Evrimin amacı yoktur. Sadece, böyle tesadüfi bir değişim ardıl (*ex post*) biçimde teleolojiye uygunmuş gibi yorumlanır. Fakat işin gülünç yanı, Darwin'in evrim kuramı, Darwin öncesi evrim kuramına benzer bir evrim kuramıymış gibi algılanmaktadır.

Aynı şey Freud için de söylenebilir. Örneğin, Michel Foucault Fransa'da "delileri" mekânsal olarak dışlamaya ve hapsetmeye dayanan bir durumun, başka bir deyişle, "akıl ile delilik" ayrımının 18. yüzyılda ortaya çıktığını söyler. Dahası Foucault, Freud'un deliliği dil düzleminde tekrar ele aldığını ve akıldışıyla "diyalog olasılığını" tekrar canlandırdığını, ne var ki "hekim-hasta ayrımını" lağvedemediğini iddia eder. Fakat böyle söylerken, Freud'dan önce böyle bir "ayrım"ı reddeden bir düşüncenin olduğunu, üstelik de, bu yaklaşımın hâkim konumda olduğunu gözden kaçırıyor. Örneğin, Hegel'in "Tinsel Felsefesi" bunu çok tipik biçimde ortaya koyar. Burada "akıl ile akıldışı" ayrımı yoktur. Tin zamansal bir gelişim aşaması içerisinde bulunur. Tin, bu gelişim sürecinde, hangi aşamada olursa olsun, aşağı bir aşamaya bağlanıp kaldığında ortaya çıkan durum "hastalık"tır.

Klasik eskiçağda da, ortaçağda da "akıl ile delilik" arasındaki ayrım elbette ki vardı. Fakat delilerin farklı bir kutsal boyutta yaşa-

dıklarının düşünüldüğü bu süreçte, deliler, farklı varoluşlar olarak düşünülseler de mekânsal olarak dışlanmamışlardı. Delilerin mekânsal olarak dışlanmaları, onların artık kutsal boyuta falan bağlı olmadıkları, diğer insanlar gibi insan olmalarına karşın, sadece akıldan yoksun olduklarının düşünülmeye başlandığı zamana denk gelir. Deyim yerindeyse, "homojen mekân" tasarlandığı sıralarda, deliler farklı varoluşlar olarak dışlanmışlardır. Fakat romantizm döneminde, "akıldışılık" zamansal olarak daha aşağı bir aşamaya yerleştirildi. Başka bir deyişle, "akıldışılık", bilinçdışı ya da derin katman olarak değerlendirildi.

Bu da, geometrik perspektifin, antik dönem perspektifinden gelişmiş olmayıp, perspektifi yadsıyan "homojen mekân"dan doğmuş oluşuna benzer. Hegel'in sözünü ettiği aşağı aşamaya bağlılık, ya da, özdisiplin olarak hastalık kavramlarını destekleyen de bir tür perspektiften başkası değildir. İlk bakışta, bu Freud'un hastalık kavramına benzer. Fakat hakikaten de, aşağı aşama ya da derin katman gibi düşünceler Freud tarafından dışlanmıştır. Freud'un psikiyatri alanına girdiği dönemde, bu alanda "derin ruh"a ve "bilinçaltına" büyük önem verilmekteydi. Freud tam da böyle bir "derin katman" ın varlığını yadsımıştı. Bu da ifadesini, Freud'un, Joseph Breuer'in hipnoz yöntemini bırakıp hastayla konuşma ya da serbest çağrışım yöntemlerini benimsemesinde bulur. Sözün kısası, Freud "derin katman"ın yerine serbest çağrışım yoluyla ya da rüyalarda yüzeysel olarak tezahür ettiği haliyle paradigmatik ve sentagmatik bilgi yapısına yoğunlaşmıştır. Freud'un "bilinçdışı" diye adlandırdığı şey, "bilincin" perspektifsel (çizgisel, bütünleştirici) konfigürasyonundan anlamsız ve saçma (*absurd*) görülerek dışlanan bir şeyin oluşturduğu yüzeysel konfigürasyondur. İşin ironik yanı, Freud'un getirdiği en büyük yenilik aslında "derin katman"ın varlığının reddine dayanmaktayken, "derin katmanın" kâşifi gibi görülegelmiş olmasıdır.

Genelde, Freud Okulu'na mensup psikanalistler Hegelci bakış açısına döner dururlar. Örneğin, Freud'un kuramlarını Oidipus kompleksi ya da cinsel yorumlara dayanan yaklaşımdan azat edip kimlik krizi ve bu krizin "aşılması" sorununu yaşamın tüm aşamalarında görmeye çalışan Erik Erikson tamamen Hegelci bir konumda bulunur. Fakat gelinen bu noktada Hegel'de bu türden katmanlı bir perspektifi doğuranın bir tür metafizik olduğu da unutulmuştur.

Öte yandan Hegel'in perspektif yöntemini eleştirenlerden biri olarak Marx'ın adını anmamak olmaz. Hegel'in "katmanlı gelişimin nedenini" çatışma ve çelişkide görmüş olmasına karşın, Marx, aslında çatışma ve çelişkinin, ancak bir *telos*'un (amacın) bakış açısından saptanabileceğine dikkat çekmişti. Nitekim çatışma da çelişki de, deyim yerindeyse, eskizleme (yansıtma) teknikleri sayesinde koyutlanabilen şeylerdir ki "nedensellik" için de aynı şey söylenebilir. Marx, buna karşılık, doğal büyüme olarak oluş kavramını, yani doğal gelişim süreci içinde dönüşümler geçiren bir tür rizomatik yapı olarak tasavvur ettiği şeyi keşfetmişti. Böyle bir yaklaşımın, perspektif yöntemiyle kurulmuş tarihe (diyalektik olsun evrim kuramına özgü olsun) yönelik bir eleştiri olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok. Hegel'in "tin" dediği şey, kökensel başlangıç olan bir "kaçış noktası"ndan tarihi seyreylemek gibi bir bakış açısıdır. Marx'ın yadsıdığı böylesi bir "tarihsel" yaklaşım değildir sadece; bunun biçim değiştirmiş maddi hali, Feuerbach'ın "insan"ıdır (türsel öz) örneğin. Marx der ki: "İnsan toplumsal ilişkilerinin bütününden ibarettir" (*Feuerbach Üzerine Tezler*).

Marx'taki "insanın ölümü", Nietzsche'deki "tanrının ölümü", aslında, tanrı ya da insanın yok olduğunu göstermez; sözlerin ve şeylerin saydamlığını mümkün kılan etmenin kaçış noktası eskizinin yarattığı bir tür kurgudan başka bir şey olmadığını ilan eder. Ne var ki, neticede, bu içgörü bile tarihselleştirilmiş bir perspektif tarafından massedilecektir. Daha önce de belirttiğim gibi, Marx'ın ve Freud'un çalışmaları "derin katmanın keşfi" olarak anlaşılmaktadır. Oysa ikisinin de önemle eğildikleri konu yüzey katmanından başkası değildi, üstelik de bu yolla, "derin katman"ı var eden (teleolojik, aşkın) katmanlılık perspektifini parçalamaya girişmişlerdi. Fakat tersinden söylersek, bu tam da Marx ve Freud'u çarpıtarak "derin katmanın" kâşifleri haline getiren bilgi "perspektifi"nin ne kadar da güçlü olduğunu ortaya koyuyor.

III

Daha önce 18. yüzyıl klasisizminde mekânsal olarak tasnif edilmiş olan şeylerin, daha sonraki romantizm döneminde zamansal bir kat-

mana dönüştürüldüğünden söz etmiştim. Buna benzer bir durum, 1890'lı yıllarda, dönemin ünlü romancıları Ogai Mori ile Şoyo Tsubouçi arasındaki yaygın tabirle "gömülü idealler tartışması"nda dramatik biçimde kendisini açığa vurur. Bunu edebiyat tarihçilerinin göremeyişi, bu durumun gizlenmesinden değil, edebiyat tarihi denen "perspektif"in bu durumun görülebilmesine mani olmasından kaynaklanmıştır. Zira 1890'larda biçimlenen "milli edebiyat" ya da "edebiyat tarihi" geçmişe ait eserleri adeta antikçağdan ortaçağ, yakınçağ ve Modernite'ye yönelmiş bir edebiyatın "evrimi", "derinleşmesi" ya da "gelişimi"nin ürünleriymiş gibi konumlandırmıştı. Şu anda gerekli olan, böyle bir perspektife karşı farklı bir perspektif (örneğin, "anti-modernizm" gibi) sunmak değil, sadece ve sadece bu perspektifi mümkün kılan ve de apaçık bir şey haline getiren şemanın kendisini dikkatle irdelemektir.

Bu tartışmada "mesele"nin ne olduğunu sormak yanlış olur. "Mesele" genelde karşıtlık ya da çelişki olarak kurulur. O yüzden, "mesele"yi var *kılan* tartışma denen biçimin ta kendisidir. Tartışma (karşıtlık) olarak biçimlenen "mesele" bir yandan bir şeyleri aydınlığa çıkarırken diğer yandan başka şeyleri gizler. Bu "siyaset ve edebiyat" tartışmasında olsun, "savaş sonrası edebiyatı" tartışmasında olsun, değişmez, aynıdır. Karşıtlığın gizlediği şey farka dayalı çeşitliliktir. "Gömülü idealler tartışması"nı okumak için, tartışmanın muhatapları arasındaki karşıtlıktan anlam veya "mesele" üreten mahalli çekip çıkarabilir miyiz görmemiz lazım.

Evvela, *Macbeth*'in çevirisi için yazdığı açıklama yazısından Şoyo Tsubouçi'nin şu sözlerini aktarayım:

İki tür metinsel açıklama (*commentary*) yöntemi vardır. İlki, kelimelerin anlamlarını ve dilbilgisel kuruluşlarını metinde göründükleri gibi izah etmeye dayanır ve ayrıca bu yöntem, retorik stratejileri de içerir. Diğer açıklama biçimiyse yazarın gerçek niyetlerini ya da ideallerini eserde görüldükleri halleriyle açığa vurmaktan oluşur. Ben, *Macbeth*'e açıklama yazımı kaleme alırken evvela, büyük ölçüde ikinci yöntemi benimsemiştim, fakat sonra bunu tekrar değerlendirerek birinci yöntemden yararlanmakta karar kıldım. Bu fikir değişikliğinde şu etmenin rolü oldu: İkinci açıklama yöntemi, yani *interpretation* [yorumlama –*ç.n.*] şayet muhakeme kabiliyeti yüksek bir eleştirmen tarafından tatbik ediliyorsa okur için çok faydalı ve de etkileyici olabilir. Fakat muhakeme kabiliyeti düşük birisi bu yöntemi kullanırsa, bu kişi, örneğin kediyi dikkatsizce kaplan diye yorumlayıp ihtiyatsız okura yan-

lış bir fikir verebilir. Bu, Shakespeare'in eserlerinin muazzam biçimde doğaya benziyor olmasından ileri gelir. Bu nokta önemli olduğu için, önemsiz bir şeymiş gibi geçiştirmeyip aşağıda biraz daha bu konuya değineceğim.

Benim Shakespeare'in eserlerinin muazzam biçimde "doğa"ya benziyor olduğuna dair tespitim, yazarın tasvir ettiği olayların, insanların gerçekteki insan ve olayların tıpkısı olduğu anlamında değildir. Yazarın eserlerinin okuyanın kendi dimağında farklı biçimlerde yorumlayabileceği muazzam bir "yaratı"ya benziyor oluşu anlamındadır. (*Macbeth'in Metinsel Açıklaması*, "Önsöz")

Bu metin bir tartışma metni olarak yazılmış olmasa da, tartışma süreci boyunca Tsubouçi, Shakespeare'in metinleri hakkında yukarıdaki gibi fikirleri dile getiriyor. Tsubouçi'nin "ideal" dediği şey, metin *boyunca* görülebilecek anlam ve konudan başkası değil. Shakespeare metinleri üzerine birçok açıklama (*commentary*) yazılmış olsa da Tsubouçi Shakespeare'in metinlerinin bunların hiçbirine indirgenemeyeceğini düşünüyordu. Tsubouçi, "bu açıklamalar, adeta sonsuz sayıda fikirleri tüketmeden içine almaktadır sanki" diyordu. Dahası "bu, doğanın kendisini kavramanın ve açıklamanın zorluğuna benziyor. Onun metinlerinin tek bir biçimi olmasa da sürekli bir becayiş içindedirler, zira, okurun düşünme tarzına göre beyaz, siyaha, eflatuna ya da sarıya dönüşebilir."

Shakespeare "büyük bir filozof" olarak ve eserleri de "büyük ideallerin dışavurumu" olarak görülmüştür. Fakat Shakespeare'i övmemiz gereken nokta, Tsubouçi'ye göre, metnin içinde "gömülü" idealler olmalıdır. "Nitekim, geçmişte birçokları da edebi metinlerde gömülü idealleri, büyük ideallermiş gibi düşünüp, yazarları da tanrılar, azizler ya da üstün insanlar olarak gördüler. Oysaki metinde gömülü bir ideal illaki büyük olmak zorunda değildir; daha küçük idealler de metinde gömülü olarak bulunabilir." Bu anlamda, Tsubouçi'nin "gömülü ideallerin" "büyük idealler" olarak yorumlanması şeklindeki bir altüst oluşa ve de gömülü bir idealin "erek" (*telos*) olmadığına işaret ettiğini görürüz. Ogai Mori Tsubouçi'nin bu kavramsallaştırmasını Zolacılıkla eşitlediğinde yanılıyordu. Çünkü bu açıdan bakıldığında Natüralizm, gömülü idealler'in küçük idealler olarak görülmesinden ibarettir.

Tsubouçi, tutarlı biçimde Shakespeare'in metinselliğine atıfta bulunur. Tsubouçi, ne Shakespeare'in "gömülü idealler"in sözcüsü

olduğunu, ne de, "gömülü ideallerin" amaçlanması gerektiğini söyler. O sadece, Shakespeare'in metinlerinin hiçbir ideale saydam biçimde indirgenemeyeceğini, dolayısıyla da, Shakespeare'i yorumlarken "birinci metinsel açıklama yöntemi"ne, yani metin eleştirisine dayanmaktan başka yol olmadığını yineler.

"Önyargıları bir kenara bırakıp tarafsız bir tutum takınarak ve de boş kuramsallaştırmaları ardımda bırakıp gerçekliği ön plana alarak her halükârda olguların gerçek durumlarını anlaşılır kılmaya gayret ettim," diyor Tsubouçi. Tsubouçi'nin edebiyat kuramı çalışması *Romanın Özü* (Şosetsu Şinzui) temelinde böyle bir tutumla kaleme alınmıştır ve tek sözle ifade etmek gerekirse, romanın tümevarımcı yöntemle tasnif edilmesidir. Mekânsal kategorilerin kurama empoze edilmesini temel alan tarihdışı bir tasnifleme olan Tsubouçi'nin bu eserinin, Batı'nın, Japonya'nın ve Çin'in romanlarını yalnızca biçim açısından sınıflandırdığı aşikârdır; diğer yandan "*Macbeth'in Metinsel Açıklaması*'na Önsöz" isimli metnindeki "eğer Monzaemon Elizabeth Devri İngilteresi'nde doğsaydı İngiliz edebiyatına trajediler armağan etmiş olurdu" şeklindeki sözleri de, Tsubouçi'nin tarihsel bir perspektife sahip olmadığını ortaya koyar. Tsubouçi, romanları, bunlarda ifade edilen idealler (anlam) açısından değil tutarlı bir şekilde biçimsel açıdan ele almaya çalışmıştı. Sözün kısası, farklı zaman ve yerlerde yazılmış romanlar karşısında "tarafsız bir tutum takınmak" bu farkları gözardı ederek bu romanları biçimci bir yaklaşımla incelemek ve tasnif etmek anlamına gelmişti.

Batılıların bu tür bir fikre varışları, ancak Batı'nın kendi dışındaki dünya karşısındaki merkez konumundan çıktığı bir döneme ulaşıldıktan sonra vuku bulmuştur. Ne var ki, bugünden bakıldığında büyük bir tazelik içeren Tsubouçi'nin bu tezlerinin o dönemde (bir anlamda bugün de) Ogai Mori'ninkiler tarafından bastırılmış gibi görünmesi de aslında bundan kaynaklanır. Tsubouçi'de "derinlik" perspektifi yoktu.

Mori'nin özetlemesine göre Tsubouçi romanı üçe ayırır. İlk kısımda, üç tarz ya da okul vardır: (özgül konularla ilgilenen) *koyu* okulu, (şeylerle ilgilenen) *şuji* okulu ve de (anlatı odaklı) *monogatari* okulu. Bu kategorideki romanlar "karakterden ziyade durumu vurgulamışlar" ve de "büyük olayları, kahramanın karakteri ya da davranışlarından değil tesadüfen ortaya çıkıyormuş gibi" sunmuş-

lardır. Tsubouçi, Bakin ve Tanehiko'yu, ayrıca, Fielding ve Smollett ve de Batı edebiyatının değişik tipteki ortaçağ hikâyelerini bu kategoriye yerleştirir. Romanların ikinci kategorisi *seççu* (eklektik romanlar) okulu, *seijo* (karakter romanları) okulu ve *ninjo* (insani duygulara dair romanlar) okulundan ibarettir. "Bunlarda", diye yazar Tsubouçi, adeta "insan karakterler ev sahibi, şeyler ise misafirdirler; şeyler ön plana konulurken insan karakterler arka planı teşkil ederler". Birinci durumda "insan karakterinin canlı tasviri"nden ikincisindeyse "insan karakterini dışavuran maddi nesneler"den söz eder Tsubouçi. Thackeray'in eserlerini örnek verir. Son kategori ise *ningen* (insan) okuludur. Burada temel olan insanlardır, malzeme de onlarla ilintilendirilir. Bu temeli oluşturan da insan karakteridir, olay ise bu karakterden doğan şeydir. Tsubouçi, Goethe ve Shakespeare'in eserlerini bunun örnekleri olarak gösterir.

Mori'nin eleştirdiği bu tür bir tasnifin sadece bir *yan yana koyma* olmasıydı. "Tsubouçi'nin durumunda bile romanların özgül, eklektik ve de insani olarak tasnif edilmeleri, bir hiyerarşiden kaçınıldığı anlamına gelmez," diyor Mori. "Neticede, hümanizmin roman dünyasına girişinin 19. yüzyılın ayırıcı bir özelliği olduğunu tespit etmek ille de yersiz bir şey olmak zorunda değil" gibi beyanlarından da anlaşılacağı gibi Mori öteden beri çizgisel bir tarihsel perspektife sahipti. Elbette ki Tsubouçi belli bir çizgisel tarihselcilikten tamamen bağımsız değildi. Fakat Tsubouçi'nin muhteşem yanı, aynen *Edebiyat Kuramı*'nı Londra'da tasarlamış olan Natsume Soseki misali, Batı'nın "edebiyat tarihi" görüşünü kabul etmemeye cüret etmesinden ileri geliyordu. Nitekim Tsubouçi, Edo Dönemi'ne dönerek Japon ve Batı kurgularını yan yana koymuş ve her ikisini de "gömülü idealler" açısından değerlendirmeyi denemişti. Yazar, Japon kurmaca edebiyatını yenilemeye girişse de asla bu edebiyatı "kesip atmamıştı".

Buna karşın Mori şöyle yazmıştır:

> Tsubouçi tasnif ettiği üç okulu özgül, eklektik ve de insani şeklinde üç kavrama dayandırıyor. Eduard von Hartmann ise güzelliği tasnif ederken *Gattungsidee* (tür kavramı), *Individualidee* (bireylik kavramı) ve *Mikrokosmus* (mikrokozmos) şeklinde üç kategori belirlemişti. Bu iki kişinin oluşturduğu sistemlerden birini seçmek zorunda olmak ağlanılası bir şey.
>
> Hartmann'ın güzellik kavramını bu şekilde üç kategoriye ayrıştırması onun estetik felsefesiyle bağlantılandırılabilir; Hartmann bu felsefeyi temel

alarak soyut idealizmi reddetmiş ve somut bir idealizm oluşturmaya girişmişti. Onun gözünde, (sadece duyulara hitap eden) bilinçdışı biçimsel güzellik alanından gizli ve yüce güzellik alanına –ki bu aynı zamanda Mikrokozmos'tu– giden yol, soyuttan somuta giden yoldu da... *Mikrokosmus* denen bu yüce başkente giden yolda *Gattungsidee* (tür kavramı) ve *Individualidee* (bireylik kavramı) sadece bu yol üzerindeki birer kilometre taşıydı.

Mori'nin iddiası, başka bir deyişle, Tsubouçi'nin, yan yana konuşlandırdığı bu üç okulun birer sınıf (katman), daha doğrusu gelişme aşaması oldukları fikrinden öteye gitmez. Mori bu iddiasını Hartmann'ın tezlerine dayandırır. Fakat kendisinin de kabul ettiği gibi böyle bir iddiayı öne sürmek için Hartmann'ı referans göstermenin bir gereği yoktu.

Hartmann'ın "bilinçdışı felsefesi", bir anlamda Hegel'in "idea/fikir" ve Schopenhauer'in "irade" kavramlarını birleştirir. Hartmann'ın yaklaşımının Hegel'inkinden farkı, burada "mutlak"ın bir "idea/fikir" değil, "akıldışı bir irade", kısacası "bilinçdışılık" oluşudur. Dahası, başka bir anlamda, bu, Hegel'in diyalektik evrim düşüncesiyle, Darwin'in evrim düşüncesinin sentezlenmesidir. Zira burada, dünya "bilinçdışı olanın" parçalanması sonucu ortaya çıkan çokkatmanlı bir gelişim olarak kavranır. Fakat bilinçdışı denen derin katmanın ancak aşkın, teknolojik perspektifin içinde keşfedilebileceği konusuna dikkat etmeliyiz. Dolayısıyla, Hartmann'ın tezi neticede Hegelciliğe varır, Hegelci çerçeveyi yıkmaz.

Fakat Hartmann'ın felsefesinin tam doğasının ne olduğu çok önemli değil. Burada önemli olan Mori'nin kendi döneminde baskın olan pozitivizm ve çizgisel tarih görüşü düşüncelerini benimsemeyip aşırı derecede tek boyutlu bir idealizmi benimsemiş oluşudur. Bunu Mori'nin yazılarının felsefi içeriğinde değil perspektifsel konfigürasyonunda görüyoruz. Zira Mori "idealler" (idealar/fikirler) teziyle, Tsubouçi'de yan yana duran kategorileri zamansallaştırmayı (katmanlılaştırmayı) amaçlamış, başka bir deyişle, Tsubouçi'deki derinlik/*okuyuki* perspektifini, aşağı ve yukarı şeklinde katmanlı bir derinlik perspektifine dönüştürmeye niyetlenmişti. Bu, Alman düşünü bağlamında Hartmann'ın felsefesinin ifade ettiği şeyle neredeyse ilintisizdir. Zira Hartmann'dan önce Hegel vardı. Ne var ki, Mori için, dönülebilecek tek şey sadece Tsubouçi'ydi, sadece onun yazıları sistematik bir kuram niteliğindeydi. "Gömülü idealler" tartışmasın-

da Mori'nin baştan sona saldırgan bir tutum takınması da bundan ileri gelmiştir.

"İdeal" kavramının Tsubouçi'deki anlamı ile Mori'deki anlamı, birbirlerinden tamamen farklıydı. Tekrar söylemek gerekirse, Mori'nin sözünü ettiği "ideal" kavramı metni bir "kaçış noktası"ndan saydamlaştıracak yeni konfigürasyonlar arayışından doğmuştu. Örneğin, böyle bir konfigürasyon olan mahut "dönemin ruhu" (*Zeitgeist*), bir tarihsel dönemdeki çok farklı söylemleri tek bir merkeze (kaçış noktasına) göre sıralamaktan ibarettir. İdealizm aynı noktayı temel alarak, metinleri, öylesi bir "dönemin ruhu"nun dışavurumu olarak görür. Dolayısıyla, idealizmi eleştirmek için "dönemin ruhu" tezinin yerine "ekonomik altyapı" vb.yi devreye sokmak yersizdir; kaçış noktasıyla eskizleme yöntemlerini eleştiriye tabi tutmak gerekir. Daha önceden de belirttiğim gibi Marx'ın yaptığı da böyle bir şeydi.

Fakat Mori'nin bu sıralarda gereksindiği şey, aksine, tam da öyle tek-noktalı bir perspektif sistemiydi. Mori'nin sözünü ettiği "ideal" Tsubouçi'nin yapmayı umduğu gibi, Edo Devri edebiyatının "reforma" tabi tutulması değil, külliyen bir kaçış noktası etrafında merkezileşen bütünüyle yeni bir perspektifsel konfigürasyon kurmaktı. Çok kesin konuşacağım: "Modern edebiyat" sadece ve sadece böyle bir perspektiften doğabilirdi. Elbette ki "modern edebiyat"ın Mori'nin kuramından doğduğunu söylemiyorum. "Gömülü idealler" tartışmasında, muhalif konumunu benimseyip meseleyi belirleyen Mori olmuştu. Mori, 1890'larda farklılık ve çeşitlilik olarak yan yana var olan her şeyden –Tsubouçi'nin "gömülü idealler" kavrayışı içerisinde olumladığı her şeyden– bir "karşıtlık" çıkarıyordu. Edo edebiyatını ve bu edebiyata özgü öğeleri "aşağı katman" konumuna yerleştirdi, üstelik de bu katmanlaşmayı "kaçınılmazlaştırıyordu".

IV

Burada ilgi çekici nokta, Mori'nin Tayşo Devri'ne (1912-26) girildikten sonra böylesi bir konfigürasyona birdenbire karşı çıkmaya başlamış oluşudur. Geçmişte kaleme aldığım "Tarih ve Doğa - Mori'nin Tarihsel Romanları" (*Anlam Denen Hastalık*) isimli denememde de üzerinde durmuştum ama burada da yeniden bu konuya değin-

mek istiyorum. Mori'nin "Yagoemon Okitsu'nun Vasiyeti"ni (Okitsu Yagoe-mon no Isho) General Nogi'nin intiharından* sonra bir oturuşta yazdığı ve bunun onun tarihsel roman yazmaya başlamasına vesile olduğu söylenir. Fakat burada önemli olan, Mori'nin sekiz ay sonra bu metni büyük ölçüde değiştirmiş olmasıdır.

İlk metinde vasiyet şöyle biter:

> Yaşlılıktan ya da hastalıktan ölmek haricinde zihnimi kurcalayan bir şey yok artık. Tam bu yılın, bu ayının bu gününde, yani kendisine derin minnettarlık hissettiğim Lord Şokoji'nin 13. ölüm yıldönümünde, saygıdeğer lordumun izinde gölgeler diyarına göçmeyi arzuluyorum. Ölen birine peşinden törensel intihar infaz etmenin devlet kanunlarınca yasaklanmış olduğunu biliyorum ancak ben zaten erkekçe o muharebede şehit olamadığım günden bu yana zaten bir canlı cenaze olup çıktım; dolayısıyla şundan eminim ki en ufak bir pişmanlık duymayacağım...
>
> Bu vasiyeti artık eriyip sönmüş olan bir mumun ışığında yazıyordum. Artık yeni bir mum yakmanın lüzumu yok; kardan pencereme yansıyan ışığın aydınlığında karnımı hançerimle yarabileceğimi sanıyorum...

Metnin ilk halinde, anlatıcı "devlet kanunlarınca yasaklanmış" "törensel intihar"ını "kardan pencere[y]e yansıyan ışığın aydınlığında" infaz ediyordu. Fakat düzeltilmiş metinde Okitsu ustasının onayı üzerine, böyle bir "merasime uygun" bir yerde *harakiri* yapıyor, karnını yarıyor. Ayrıca, bu "geçici merasim mekânının", "infazı seyretmek için gelmiş genç yaşlı, kadın erkek Kyoto ahalisiyle kuşatılmış" olduğu anlatılıyor. Peki bu değişikliğin anlamı nedir acaba?

Metnin ilk hali kuşkusuz General Nogi'yi çağrıştırıyor. Nitekim bu eser *Çuo Koron* dergisinde ilk kez tefrika edildiğinde metne şöyle bir not eklenmişti: "Bu eser, Meiji Devri'nin birinci yılında yakın zamanda vefat eden impatorun izinden törensel biçimde intihar eden bir kimseyi model almıştır." Ayrıca, eserin Nogi'nin törensel intiharıyla ilgili birçok açıklayıcı metinle birlikte yayımlanmış olması da Mori'nin ilk metninin Nogi'nin intiharına dair bir yorum olduğunu ortaya koyuyor. Dolayısıyla ilk metnin açık bir "teması" ve yoğunlaştırılmış bir gerilim havası var. Ne var ki, düzeltilmiş me-

---

* Nogi Maresuke (1849-1912), Japon-Çin, Japon-Rus savaşlarında görev almış Japon kara kuvvetleri generali. İmparator Meiji'nin ölümü üzerine karısıyla birlikte intihar etti. –*ç.n.*

tinde böyle bir gerilim yok, dahası, "tema" da muğlaklaşıvermiş durumda. Mori, metnin düzeltilmiş halinde ilk haline oranla "tema"yı farklılaştırmamış, bundan ziyade "tema"nın kendisini yadsımaya çalışmıştır.

Mori'nin tarihsel romanları da, kesin biçimde söylemek gerekirse, bu düzeltilmiş metinle birlikte başlar. Mori'nin o zamana kadarki metinleri az ya da çok belli bir anlamı ifade eden şeylerdiyse, yazarın bu düzeltilmiş metinden sonraki eserleri aşkın bir "anlam"ı kesinlikle reddeder. Bu da eserin konfigürasyonunu merkezsizleştirmek suretiyle tatbik edilir. Burada, çeşitli anlatı parçaları, hatta birbiriyle çelişenler bile sadece birer "gösteren" olarak yan yana konur; bunlara kuşbakışı bakmayı mümkün kılan bir "kaçış noktası" da yoktur.

Örneğin, *Abe Sülalesi*'nde (Abe İçizoku, 1913) sülale mensuplarının tümünü kılıçtan geçiren Mataşiçiro Tsukamoto, bu katliamdan sonra şöyle betimlenir:

> Abe Sülalesi'ne mensup bireylerin cesetleri, incelenmek maksadıyla İde no Kuçi'ye getirildi. Her bir cesedin yarası Şirakava Nehri'nde yıkandıktan sonra Yagohey'in Tsukamoto'nun mızrağının bağır zırhını delmesi sonucu oluşan yara izi çok etkileyici göründü; bu da Tsukamoto'nun şanına şan kattı.

Trajik bir öyküyle karşılaşacağı ümidiyle okumasını sürdüren okur, burada ihanete uğrar. Tsukamoto'nun "iç dünyası"na dair hiçbir ipucu verilmez bize. Bu sadece Mori'nin "dış görünüş"e dair betimlemeye ağırlık vermesinden ileri gelmez. Yüzeysel betimlemelerle derinliği ima etmeye çalışan bir biçemi kullanmasından da ileri gelmez. Zaten Tsukamoto'nun bizim düşündüğümüz gibi bir "içselliği" yoktur ve Mori yukarıdaki gibi parçaları yan yana getirmek suretiyle "derinliğe" varmaya çalışan okurun beklentilerini savurup atıverir.

Mori, "tarihsel romanları"nın bir "hikâye" olarak okunmasını önlemek için birçok taktik geliştirmişti. Dipnotlar ve sonsöz, Mori'nin eserlerinin durumunda, eseri anlaşılır kılmayı amaçlamaz, bilakis, okurun eserdeki belli bir noktaya yoğunlaşmasını engellemek için kasten eklenmiştir. Bu özellikle Mori'nin vakayinamelerinde daha köklü biçimde uygulanır – kısacası, bunlar "eser" olmayı red-

deden eserlerdir. Bununla birlikte, Mori'nin "tarihsel romanları"nı psikolojik ve de tarihsel açılardan yorumlayıp eleştiren araştırmacıların ardı arkası kesilmez.

Bu noktada, Mori'nin bu "tersine dönüşü"yle (*inversion*) ilgili olarak, daha önce yazdıklarımı daha fazla yinelemek yerine gömülü idealler tartışması açısından yeniden ele almak istiyorum. Mori diyor ki:

> Yukarıda sözünü ettiğim eserlerin tarzları daha önce yazılmış tüm romanlardan farklıdır. Roman geleneğinde yazarın olgulardan kendi dileğine göre belli parçaları derleyip bunları birbirlerine bağlantılandırması olağansa da, bu eserlerde benimsenen yöntem farklıdır. Ben de bu tür yöntemleri kullandım; örneğin *Niçiren Şonin Tsuci Zeppo*'yu (*Niçiren Şonin'in Sokak Vaazı*) kaleme alırken, Kamakura'da çok daha sonradan verilmiş bir sokak vaazı olan *Ankoku-ron*'u (*Adil ve Barışçı Bir Millet Ülküsü Üzerine*) bu eserin içine sıkıştırmıştım. Son romanlarımı yazarken artık kullanmayı bıraktığım strateji de budur.
>
> Eğer bana neden böyle yaptığımı sorarsanız, cevabım basit olacak. Tarihsel belgeleri incelerken burada bulunan "doğa"ya saygı beslemeye ve bunu özensizce değiştirmekten hiç de hoşlanmamaya başladım. Bu saiklerimden birincisidir. Bir de, günümüzde yazarların kendi günlük hayatlarıyla ilgili olarak, *aynen olduğu gibi* yazdıklarını görünce, geçmişin de *aynen olduğu gibi* yazılabileceğini düşündüm. Bu da benim ikinci saikimdir.
>
> Her ne kadar benim tarihsel yazılarımı diğer yazarların eserlerinden ayrı kılan birçok öğe bulunsa da, kişisel yetenek konusunu bir kenara bırakırsak, ana noktalar yukarıda belirttiklerimden ibarettir. (*Olduğu Gibi Tarih ve Tarihten Ayrılma Üzerine Notlar*)

Bunları söylerken Mori unutkanlık mı etti bilinmez ancak bu fikirler Tsubouçi'nin Shakespeare'in metinleri hakkında söylediklerinin aynısıdır. Mori bir tam dönüş yaparak 1890'lı yıllarda tartıştığı rakibinin söylemsel konumuna varmış gibi görünüyor. Şüphesiz bu "tam dönüş", yani Japon modern edebiyatının perspektifsel konfigürasyonunu biçimlendirme konusunda önemli bir rol oynamış olan Mori'nin ta kendisinin bunu merkezsizleştirmeye (*decentralize*) çalışıyor olması önemli bir noktadır.

Mesele, Mori'nin bu "tersine dönüşü"nün, yeni bir açılımdansa, *atacı* bir geri dönüş şeklinde tezahür etmiş olmasındadır. Mori, kendi sözleriyle modern roman tarzından "hoşlanmamaya başlamıştı". Mori'nin gerçekleştirdiği tarzda bir "tersine dönüşü" gerçekleştir-

mek Batılı yazarlar için muhtemelen muazzam bir entelektüel gerilimi gerekli kılardı ki bu durum günümüz için de geçerlidir. Ne var ki Mori'nin durumunda bu, tıpkı yaşlanmak gibi doğal bir süreç olarak gerçekleşmiştir. Bu sadece Mori'ye özgü bir mesele de değildi. Zira, Mori'nin farklı öğeleri "birbirlerine bağlantılandırmak"tan hoşlanmayışı, ya da başka bir deyişle "kurgulama"dan nefret edişi, Mori'nin Tayşo Dönemi'nde tarihsel romana meyletmesine koşut biçimde ortaya çıkan *şişosetsu** ben-romanı şeklinde baskın bir edebi eğilime dönüşmüştü. Bu meseleyi, anlam ve içerik açısından değil de konfigürasyon açısından ele aldığımız takdirde "tarihsel romanlar" ile *şişosetsu* arasındaki önemli bir ortaklık olduğu şüphe götürmez.

Örneğin *şişosetsu*, homojen mekân olarak toplum yerine aile bağlarının somut mekânını konu edinir ve toplumun karşısındaki "ben" yerine ruh halleri ile algılayışların bilişöncesi (*precognitive*) alanını betimler. Dolayısıyla *şişosetsu*, özünde kurgulamadan nefret eder ve hatta işi 19. yüzyıl Batı Avrupa romanının da saf olmadığını ya da bayağı olduğunu söyleyerek aşağılamaya kadar vardırır. Buradaki paradoks, bu denli "edebiyat karşıtı" bir tutumun "saf edebiyat"ı biçimlendirmiş oluşudur. Fakat bu nefret nereden geliyor? Şüphesiz, bu, perspektifsel konfigürasyonu ya da aşkın anlama (kaçış noktasına) yönelik bir nefrettir. Elbette ki bu tarzda yazan Japon romancıları bunun farkında değildiler, olmaları da gerekmiyordu. Bu fenomenin açık biçimde farkına varan, sadece, yaşamının son yıllarında "kurgulanmış" dediği türden eserlerden nefret etmeye başlamış olan Ryunosuke Akutagava olmuştur. Örneğin, Akutagava'nın Juniçiro Tanizaki'yle giriştiği "'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışmasında gözleyebiliriz bunu.

* 20. yüzyıl Japon modern edebiyatına özgü yaygın yazma yöntemi. Yazarın kişisel deneyimi etrafında örgülenir ve yazarın bu deneyime dair ruh hali ve duygularının betimlenmesine dayanır –*ç.n.*

İki – "'Hikâyesi' Olmayan Roman" Tartışması

I

Edebiyat tartışmalarını ele alırken amacım bu tartışmalarda çözülmesi gereken herhangi bir "sorun" keşfetmek değil. Aksine, karşıtlık olarak algılanan bu "sorun"ları birer semptom olarak okumayı amaçlıyorum yalnızca. O sırada Marksizm çerçevesinde yürütülen "edebiyat tartışması"ndan (*Bungaku Ronso*) farklı olarak, birdenbire gelişen ve Akutagava'nın intiharıyla ortadan kalkan "'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışması özellikle kusursuz bir semptom sunuyor.

Bu tartışmada Akutagava, "'Hikâyesi' Olmayan Roman"ı ele alırken, "hikâye"nin ya da olay örgüsünün "sanatsal değer"le ilgisi bulunmadığını söylemektedir. Buna karşı, Tanizaki, "hikâyenin, olay örgüsünün ilginçliği, başka bir deyişle nesnenin kuruluşu ya da yapısının ilginçliğidir, mimari güzelliktir. Bunun sanatsal değerle ilgili olmadığını söyleyemeyiz," diyor. Dolayısıyla, ilk bakışta bu tartışmada parçalara ayrılma (merkezsizleşme) ile kurgulama (merkezileşme) karşıtlığı varmış gibi görünür. Fakat sözgelimi, Akutagava'nın yadsıdığı "hikâye" ile Tanizaki'nin olumladığı "hikâye" arasında, tıpkı Tsubouçi'nin "ideal"i ile Mori'nin "ideal"i arasındaki gibi ince bir fark vardır. "Hikâye" hakkında aralarında bulunan karşıtlık, "hikâye"nin ne olduğu açıklığa kavuşturulduğunda tamamen farklı bir görünüm sergileyecektir. Akutagava'nın "hikâye" derken kastettiği şeyle Tanizaki'nin "hikâye" derken kastettiği şey farklıdır. Diğer bir deyişle, Akutagava'nın "hikâye"yi yadsıyarak karşıtlık içine girdiği kişi Tanizaki olmayabilir ve aynı şekilde Tanizaki'nin "hikâye"yi olumlayarak karşıtlık içine girdiği kişi Akutagava olmayabilir. Bu yüzden, aynı "hikâye" sözcüğünü kullandıkları için bir karşıtlık içine düşmüş olabilirler; ama zımnen bir birliktelik içinde olabilirler. "'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışması'nın bir "sorun" olarak değil, bir semptom olarak okunması bu yüzden gereklidir.

Masao Maruyama*, Japonya'daki edebi tartışmalar mantıksal bakımdan olgunlaşmadan duygusal bir karşıtlıkla son buldukları için,

---

* Japon düşünür (1914-96). –*ç.n.*

aradan birkaç yıl geçtikten sonra aynı "sorunun" daha önceki tartışmayla ilgisiz olarak yeniden tartışıldığını belirtiyor. Fakat ister Japonya'da olsun, ister Batı'da olsun, "sorunun" mantıksal bir çözüme kavuşması diye bir şey söz konusu olamaz. Çünkü Wittgenstein'ın belirttiği gibi, "sorunlar" ancak "sorun" olmaktan çıktıklarında çözüm bulurlar. Dahası, sözgelimi Batı Avrupa ortaçağındaki gerçekçilik (*realism*) ve adcılık (*nominalism*) arasındaki tartışmada da, aralarındaki "karşıtlık" mantıksal olarak çözülmediği gibi, bu "karşıtlığı" şekillendiren şey mantığın kendisinden farklı bir şeydir. Biz de "'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışmasıyla ilgili olarak Akutagava ile Tanizaki'nin kullandığı mantığa takılıp kalamayız.

Sözgelimi, Şoiçi Saeki* şöyle diyor: "Tezlerini ortaya koyuşundan tartışmayı sürdürme şekline kadar, Akutagava, sürekli savunmada görünmekteydi; usul usul gerilemekteydi sürekli. Bu tavrından da anlaşılacağı gibi, neredeyse sürekli kaybeden taraftaydı; nereden bakılırsa bakılsın kazanma şansı yoktu." Ama devamında da şunları belirtiyor:

> ... Ülkemizin 20. yüzyıl edebiyatının daha sonra izlediği yol hakkında düşünecek olursak, Tanizaki – Akutagava arasındaki tartışmanın gerçek galibinin Akutagava olduğunu kabul etmeliyiz. Temel tanımlarındaki belirsizliğe, tartışma usulü ve ayrıntılardaki telaşlı tutarsızlığına rağmen, Akutagava'nın roman kuramı hakkındaki tezlerinin çok daha güçlü bir biçimde yaşamaya devam ettiğini görüyoruz.
>
> Burada edebiyat tarihinin tuhaf bir ironisi söz konusudur. Tartışmada açıkça yenilgiye uğrayan tarafın edebi tezleri kök salıp güçlenerek yaşamaya devam etmiş ve galip tarafı bastırarak gelişmesini sürdürmüştür. (*Anlatı Sanatı Üzerine*, 1979)

Bu edebiyat tartışması bir "müsabaka" olarak ele alınırsa, evet, belki "edebiyat tarihinin tuhaf bir ironisi" olarak görülebilir. Fakat semptom olarak ele alınırsa, söz konusu "karşıtlığın" yer değiştirir gibi görünmesi ironi falan değildir. Karşıtlık biçiminin etkisiyle, aslında bir ağ gibi iç içe girip birbirine dolanmış olan her şey kesilip atılmaktadır sadece.

---

* Edebiyat eleştirmeni (1922-). *–ç.n.*

II

Günümüz resmi 19. yüzyıl ortalarından itibaren geometrik perspektif yöntemine karşı oluşan tepkiden doğdu. Geç-izlenimcilerden Cezanne birden çok kaçış noktasına sahip resimler yaptı. Dahası, kübizm ve dışavurumculukta perspektifin kendisi reddedildi. Onların perspektife yönelttikleri kuşku, geometrik perspektif yöntemindeki "homojen mekânın" çizilmesi yoluyla verilmiş olan bir şey olduğuna ve "algı" yoluyla verilenden farklı olduğuna dair farkındalıktan başlıyor. Panofsky şöyle diyor:

> Perspektife uygun bir konstrüksiyon, psikofizyolojik mekâna özgü bu yapıdan tamamen ayrıl[ır]. (...) [Bu perspektif yöntemi] sabit tek gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü bu yüzden "görüş alanı"mızın küremsi bir şekil aldığını gözardı etmektedir. Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan psikolojik koşullara tabi "optik imge" ile fiziksel gözümüzde oluşan, mekanik koşullara tabi "retina imgesi" arasındaki devasa farkı göz önünde bulundurmamaktadır. (*Simgesel Biçim Olarak Perspektif*)

Algı sadece görme duyusundan ibaret değildir. Sözgelimi, elle kavrama hareketini de içerir. Yine, algı çeşitli duyulara kesilip ayrılamaz. Algı ve dolayısıyla beden, girift bir yapı olarak var olmaktadır. Resimde kübizm ve dışavurumculuk akımlarının perspektif karşıtı yöntemleri, felsefedeki algı ve bedene yönelik fenomenolojik ilgiye tekabül etmektedir. Bu durum, romanda, üçüncü kişi nesnelliği denen bakış açısının kurmacalığına tepki olarak belirmiştir. Yukarıda belirttiğim gibi Batı'da buna ilk işaret eden Sartre olmuştur.[1]

---

1. Üçüncü tekil kişi nesnelliğine karşı Sartre'ın eleştirisine 3. Bölüm'de değinmiştim (3. Bölüm Dipnot 1). Ancak Sartre'dan daha önce Akutagava'nın ortaya koyduğu eleştiriye dikkat göstermeliyiz. Aslında, Akira Kurosava'nın filmi *Raşomon* küresel bir ün kazanmışken, bu filme kaynaklık eden *Çalılıklar Arasında* (Yabu no Naka) yapıtının yazarı Ryunosuke Akutagava'nın hiç bilinmemesi haksızlık bence. (Akutagava'nın bu eserini de içeren bazı öyküleri çok yakın bir tarihte Oğuz Baykara tarafından Türkçeye çevrilmiştir: *Raşomon ve Diğer Öyküler*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010. –*ç.n.*) *Çalılıklar Arasında* birden çok perspektifin var olduğunu ve bunları aşan tek bir perspektif-yönteminin var olamayacağını anlatıyordu. Bu aynı zamanda modern romanı ilgilendiren bir sorundu.

Fakat bu edebiyat tartışmasında, Akutagava, "hikâye"yi yadsırken tam da böyle bir şeyi kastediyordu.

Hikâyevari bir hikâyesi olmayan romanlar elbette sadece kişinin etrafında olup bitenleri betimlemekle sınırlı değillerdir. Bu romanlar tüm romanlar arasında şiire en yakın olanlardır. Fakat aynı zamanda mensur şiir ve benzerinden çok daha fazla romana yakındırlar. Üçüncü defa tekrar etmiş olacağım; ama ben "hikâye"si olmayan romanın roman sanatının en yüksek noktasında olduğunu düşünüyor değilim. Ama "saflık" açısından bakılırsa, dünyevi ilgilerinin olmaması anlamında en saf romanlar olduklarını söyleyebilirim. Bir kez daha resimden örnek verecek olursak, sözgelimi, desensiz bir resim var olamaz. (Kandinski'nin "Doğaçlama" adlı eseri gibi birkaç resim istisna sayılmalıdır.) Fakat desenden çok renkleri öne çıkaran bir resim var olabilir. Şanslıyız ki, Cezanne'ın birkaç eseri Japonya'ya da geldi ve bu gerçek kanıtlanmış oldu. Ben bu resimlere benzeyen romanlara ilgi duymaktayım. (*Edebi, Fazlasıyla Edebi*)

Akutagava'nın kendisinin resimden örnek vermesinden yola çıkacak olursak onun bahsettiği "hikâye"si olmayan romanın nasıl bir bağlama yerleştiği açıktır. Akutagava'nın bahsettiği hikâye, görüş geçirgenliğini mümkün kılan çizimsel konumdan başka bir şey değildir. Ancak önemli olan salt Akutagava'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası Batı Avrupa'daki hareketlere duyarlı olması değil, hatta kendisinin böylesi yapıtlar yazmaya çalışması da değil, Batı Avrupa'daki hareketlerle Japonya'daki "ben-romanı" (*şi-şosetsu*) arasında bağlantı kurmuş olmasıdır. Diğer bir deyişle, Akutagava, "ben-romanı"nı dünya ölçeğinde öncü bir şey olarak, bir bakıma karşı-roman olarak anlamlandırmıştır.

Dönemin ben-romanı yazarlarının bu bakış açısına sahip olmaları imkânsızdı. Elbette, Juniçiro Tanizaki de bunu anlayabilmiş değildi. Ben-romanı yazarları, tıpkı Batı Avrupa yazarları gibi "ben"i olduğu gibi yazdıklarını düşünüyorlardı. Fakat gerçekte yaptıkları şey bu değildi. Akutagava'nın gördüğü şey, itiraf mı kurmaca mı denen sorun değil, ben-romanı denen şeyin taşıdığı perspektifsel konfigürasyonun doğasıydı. Akutagava, bunu belli bir merkezi olmayan parçaların ilişkileri olarak görmekteydi.

"Ben-romanı"nda "olduğu gibi yazmak" denen şey, Mori'nin dediği anlamda artık "parçaları birbirine bağlantılandırmaya çalışmamak"tı. Gerçekçilik (19. yüzyıldaki haliyle), eskizleme teknikleri-

nin yarattığı mekâna ait olduğundan, ben-romanı yazarları bu gerçekçilik terimini kullansalar da içerdiği anlam tamamen farklıydı. Aynı şeyi "ben" sözcüğü için de söyleyebiliriz. Ben-romanında, aslında, "ben", fenomenolojideki anlamıyla parantez içine alınmaktadır.

Modern Batı Avrupa'daki "ben", Descartes'ta olduğu gibi, belli bir perspektifsel konfigürasyon sayesinde var olur. Batı Avrupa'da bu konum fazlasıyla apaçık ve doğal görüldüğünden ötürü, bunun eskizleme tekniklerine dayalı bir konfigürasyon olduğunun fark edilmesi kolay olmamıştır. Sadece bu kadar da değil; bu konfigürasyonu indirgeyerek (parantez içine alarak) onu deforme edip gizleyen ilksel "konfigürasyonun" nasıl bir şey olduğunu görebilmek için, doğal olmayan bir irade ve yöntemsel bir düzenek gerekiyordu. Bu noktada Husserl'in ve Bergson'un ayrı ayrı harcadıkları çabayı anımsamalıyız. Japonya'nın ben-romanı yazarlarında durum tam tersidir. Çünkü Batı Avrupa tipi "ben"i doğal kılan geometrik perspektif yöntemi ya da üçüncü tekil kişi nesnelliği konfigürasyonunun kendisi onlara doğal olmayan, yapay bir şey gibi geliyordu.

Dolayısıyla dikkat edilmesi gereken, ben-romansal olanın Batı'daki Batı karşıtı hareketlerden tamamen farklı bir bağlamda gerçekleşmiş olmasıdır. Akutagava, "bir eleştirmenin dediği gibi, Cezanne'ı resmi yıkan kişi kabul edersek, Jules Renard da romanı yıkan kişi olmalı" diyor. Fakat bu anlamda biz Naoya Şiga'yı "romanı yıkan kişi" olarak göremeyiz. Onun "yıkma edimi" fazlasıyla doğaldır. Yukarıda Mori'nin "tarihsel romanlarındaki" tersine dönüşün (*inversion*), ben-romansal olanın ortaya çıkışıyla ilgili bir tür doğal süreç olduğunu söylememin nedeni budur.

Naoya Şiga'daki ben-romansal veçhe, Kanzo Uçimura'ya karşı bir tepki olarak belirir. Bu hem Hıristiyanlık dinine ait perspektifsel konfigürasyona karşı, hem de modern "edebiyat"ın konfigürasyonuna karşı bir tepkiydi. Şiga'daki bu nefretin şiddetli ve gözardı edilemez bir şey olduğu muhakkak; fakat Akutagava'da bu tepki, aksine bir yorgunluk olarak belirmektedir. Akutagava'nın Tanizaki tarafından köşeye sıkıştırılmış gibi görünmesinin nedeni budur. Gerçekten de bu tartışmadan hemen sonra Akutagava intihar etmiştir. Ancak bu yazarların tutumunu ister nefret ister yorgunluk olarak betimleyelim, "ben-romansal olan"ın egemen akımı biçimlendirmiş olması, genel olarak modern "edebiyat"ın perspektifsel konfigüras-

yonunun doğal olmayan bir durum olarak algılanmış olmasından kaynaklanır. Bu anlamda Tayşo Dönemi Edebiyatı, 1890'larda kurumlaşmış olan "edebiyat"a karşı örtük bir tepki olarak değerlendirilebilir. Hem de bu durum, Batı Avrupa edebiyatının iyice nüfuz ettiği kozmopolit bir atmosfer içinde ortaya çıkmıştır.

Ben-romandaki "ben" *cogito* değildir. Diğer bir deyişle, homojen mekâna değil, ayrışık (heterojen) mekâna tekabül etmektedir. Dolayısıyla, ben-roman "bireyin çehresini açıklıkla" göstermektedir (Hideo Kobayaşi). Bu ayrışık mekânı yadsımak için, başka bir deyişle bu ayrışık mekânı homojenleştirmek için, karşısına yalnızca Batı Avrupa'ya dair bilgi ve görgüyü yerleştirmek yetersiz kalmaktaydı. Eleştirmenlerin kurmacanın gerekliliğini vurgulamaları da nafile bir çabaydı ancak.

Kurmacadan dem vuran "modernist eleştirmenlere" anlaşılmaz bir biçimde Akutagava'yı ele alarak karşı çıkan Takaaki Yoşimoto şunları söylüyor:

> Edebiyatın biçimsel kurgulama gücü yazarın yaşam bilincinin toplumsal temelinin *işlevi* olduğu sürece, Yoşio İnoue'nin tabiriyle "Goethevari karakter kusursuzluğu" da yapıtın hassas biçimsel kusursuzluğu da Şiga açısından çok sıradan ve doğal şeylerdi. Buna karşı yaşam bilinci bakımından istikrar alanını orta sınıfın alt tabakasında bulan Akutagava açısından, yapıtın biçimsel kurgusunun bile yoğun bir entelektüel sabır ürünü olması şaşırtıcı değildi. Bu bakımdan, biçimsel kurgulama gücünü sadece entelektüel beceriye bağlama hatasını yapan eleştirmenlerin, Akutagava'nın büyük bir emek harcayarak inşa ettiği anlatı yapıtlarını onun başlıca alanı olarak görme hatasını yapmaları da şaşırtıcı değildi. (*Akutagava'nın Ölümü*)

Ancak buradaki "kurgulama gücünün" yazarın kendisinin "toplumsal istikrar alanı"na bağlı olduğu iddiası ihtiyatla karşılanmalıdır, çünkü Akutagava "hikâye'si olmayan roman"ı Şiga'nın yapıtlarında görmüştü, Şiga açısından, "hassas biçimsel kusursuzluk" hiç de "sıradan ve doğal" bir şey değildi: Mevcut tek romanını yazabilmek için on yıldan fazla zaman harcamış olduğu gerçeği bile, Şiga'nın "biçimsel kurgulama gücü"ne sahip olmadığını açıkça göstermektedir. Ancak burada önemli olan, kurgulama gücünün entelektüel beceri ya da iradeyle halledilebilecek bir sorun olmamasıdır. Esasen bu hiçbir şekilde bir "bilinç" sorunu değildir. Jungcu psikolog Hayao Kavai klinik deneyimlerinden hareketle, "Batı Avrupalı-

ların rüyalarının bir yapıya sahip olmalarına karşı, Japonların rüyalarının çoğu, ben-romanı gibi mi demeli, devam edip giden, nerede kesilse fark etmeyecek, her an bitirilebilecek türdendir" (Aktaran Yujiro Nakamura, *Ruhun Yeri*) diyor.

Ben-roman konfigürasyonunu dönüştürebilecek olan şey, 1890' lardaki Hıristiyanlık gibi, reddedilemez derecede kuvvetli bir fikrin ortaya çıkmasıdır ki Japonya'da Marksizm de tam olarak böyle bir işlev görmüştür. Hideo Kobayaşi* bu noktayı çok doğru kavrıyordu:

> Ancak burada unutulmaması gereken bir şey var. Paradoksal bir tınısı olsa da, gerçeğin şu şekilde olduğunu düşünüyorum: Bu proleter yazarların kendileri tam da şimdi kınamaya başladıkları formülcülükleri sayesinde yaşayabilmişlerdir. Kuram esasen formülsel bir şeydir ve fikir evrensel bir özellik taşımadığı zaman toplumda yaygın bir kuvvet kazanamaz. Onlar bu evrenselliğe inandıkları için yaşadılar. Onların, gerekli temel özelliğe sahip bir düşünce olarak edebiyat dünyamızda benzeri görülmemiş olan böyle ithal ürünü bir felsefeyi kabul ederek elde ettikleri şey gerçekten çok kıymetliydi. Bu yüzden, bu konu öyle formülcülüktü, şuydu, buydu şeklinde ele alınabilecek bir sorun değildir.
>
> Evet, belki onların yapıtları arasında gelecek kuşaklara kalacak tek bir başyapıt bile olmayabilir. Yine, onların romanlarında sahneye çıkanlar hep son derece şematik birtakım insan montajları olabilir. Fakat bu, felsefelerinin çarpıtmalara, kuramlarının da eserlerindeki abartılara yol açması yüzündendi; bu eserlerin yazarlarının, asla bireysel eğilimleri yüzünden başarılı ya da başarısız olduğu kesinlikle söylenemez.
>
> Ülkemizde Natüralist edebiyatın burjuva edebiyatı olmaktansa feodal edebiyat olduğu söylenebilir. Batı'nın Natüralist edebiyatının birinci sınıf ürünlerinin kendi çağlarıyla sınırlı kalmalarına karşın, ülkemizdeki ben-romanı başyapıtları bireyin çehresini açıklıkla göstermektedir. Proleter yazarların silip yok ettikleri işte bu çehre oldu. İdeolojinin gücü yoluyla ortaya konan arılaşmanın Marksist edebiyatın tüm yapıtlarında ortaya çıktığını kim inkâr edebilir? Onların edebiyatçılık ruhunu ideolojinin gücü yoluyla ele geçirmiş olmalarıyla kıyaslandığında, eser kahramanlarının zevklerini veya huylarını canlı bir biçimde betimleyememiş olmaları gibi şeyler söz konusu bile edilemeyecek kadar önemsiz kalır. (*Ben-romanı Üzerine*)

Geliştirdiği "toplumsallaşmış ben" kavramı çok fazla incelenip irdelenmiş olan bu denemede Hideo Kobayaşi özellikle derin bir

---

* Japon eleştirmen (1902-83). *–ç.n.*

şey söylemiyor. Sadece "ben"in bir psikoloji/bilinç sorunu değil, bir konfigürasyon sorunu olduğuna işaret ediyor. Formülcü Marksizm, yazarın "çehresini", başka bir deyişle ben-romanının sahip olduğu ayrışık (heterojen) özel mekânı yıkıp parçalamıştır. Bu durum, 1890'larda "içselliği" Kanzo Uçimura'nın şiddetli püritanizminin oluşturmasıyla aynı şeydir. Fakat neticede ben-romanına dönülmüştür. Bu Şova Dönemi Marksizmi için de geçerlidir. İkisi de "feodal edebiyatı" (Hideo Kobayaşi) tamamen yıkıp parçalayamamışlardır. Zaten Hideo Kobayaşi de yukarıdaki cümleleri Marksist edebiyatın yıkılıp parçalandığı ve ben-romanının yeniden yaygınlık kazanmaya başladığı günlerde yazıp yayımlamıştır.

Paradoksal olan, Batı'da Marksizmin modern öznellik ya da varoluşu sınırlayarak izafi kılan bir bakış açısı kazandırırken, Japonya'da ben-romanındaki "ben"den farklı bir ben (varoluş) doğurma işlevi görmüş olmasıdır. Buna karşılık, "savaş-sonrası akım" edebiyatçılarında bulunan kurgulama iradesi ve varoluşçu kaygı, formülcü Marksizmin konfigürasyonda yarattığı güçlü bir dönüşümün ürünüdür.

III

Marksizm de yine bir "hikâye"yi gerçekleştirmeye çalışır. Akutagava'yla Tanizaki'nin edebi tartışmasının (1927) Marksizmin nüfuzu altında solup gitmiş gibi görünmesinin nedenlerinden biri de budur. Ancak Tanizaki'nin "hikâye" derken kastettiği bu "hikâye"den tamamen farklıydı. Tanizaki, Akutagava'yı eleştirirken şöyle demekteydi:

> Yapısal güzellik diğer bir deyişle mimari güzelliktir. Dolayısıyla, bu güzelliği elde etmek için yeterince büyük bir mekân ve gelişim süreci gerekir. *Haiku*'da da yapısal güzelliğin mevcut olduğunu söyleyen Akutagava, çay töreni odalarında da mimari bir özen olduğunu iddia edecektir; fakat bunlarda nesnelerin katmanlar halinde üst üste konuldukları hissi bulunmaz. Akutagava'nın kendi deyişiyle "uzun bir romanı tutkulu bir süreklilikle yazdıran bedensel kuvvet" bulunmaz. Ben hakikaten bu bedensel kuvvet eksikliğinin Japon edebiyatının en bariz zaafı olduğuna inanıyorum.
>
> Haddimi aşacağım belki ama çekinmeden ifade etmeme müsaade edilirse, iki öykü yazarı olarak Akutagava'yla Şiga'yı ayıranın tam da bu bedensel kuvvet hissinin mevcut olup olmaması olduğunu belirtmeliyim. De-

rin bir nefes, diri kollar, dayanıklı bir bel. Öykü de olsalar üstün yapıtlarda böyle bir his vardır. Romanda da kararsızlık içinde olanların daha ortada nefeslerinin kesildiğini görüyoruz; ama güzel romanlarda birçok olayın birbirine eklenerek sürdüğü bir güzellik, yükselip alçalarak süregiden sıradağlar gibi bir büyüklük vardır. Ben kurgulama gücü derken bunu kastediyorum. (*Gereksiz Konuşmalar*)

Tanizaki iğneleyici bir dille yazıyor bunları; ama söz konusu kurgulama gücündeki fark, elbette "bedensel kuvvet" farkı değil, deyim yerindeyse "düşünsel kuvvet" farkıdır. Tanizaki'nin kendisinin Akutagava ve Şiga'dan farklı olarak, yaşlanana kadar birbiri ardınca oylumlu romanlar yazabilmiş olması, onun Marksizmden farklı olsa da onunla aynı ölçüde formül niteliğinde bir düşünsel çerçeveye dayanmasından kaynaklanıyor. Bu anlamda Tanizaki'nin "bedensel kuvveti", bedeni (cinselliği) doğal bir olgu olarak kabullenmesine izin vermeyen kendi mazoşizmiyle ilgili olabilir.

Fakat açık bir "kurgulama gücü"ne sahip olmasına ve ben-romanını o noktadan eleştirmesine karşın, Tanizaki de "modern edebiyat" konfigürasyonuna yabancıydı. Bence Tanizaki'nin kastettiği "hikâye" *monogatari*'ye* karşılık gelmektedir. "*Monogatari*", 1890'larda sistemin kuruluşu ve tek-noktalı perspektifin homojen mekânı tarafından dışlanmış olan ve dışlandığından ötürü görünürlük kazanan "mekân"dır. Bu anlamda ben-romansal "mekân"la ortak özelliklere sahiptir. Her ikisi de sistem olarak "modern edebiyat" konfigürasyonunun içinden doğmuş tepkilerdir ve ortak bir zeminde yükselirler, diyebiliriz. Aynı gövdelerden filizlenmiş dallardırlar. Bunu simgeleyen de Kunio Yanagita'yla Katai Tayama arasındaki "karşıtlık"tır. Yanagita'nın Tayama'nın "ben-romanı"nı şiddetle eleştirmesiyle Tanizaki'nin Akutagava'ya saldırması fazlasıyla benzeşiyor. Bu da Yanagita ile Tanizaki arasındaki yakınlığa işaret ediyor.

Öte yandan, "*monogatari*'ye özgü olan"ın ne olduğunu görmek için yine konfigürasyonuna bakmak gerekiyor. Sözgelimi, Masao Yamaguçi, *Susano-o* ve *Yamato-takeru*'nun anlatıldığı *Kociki*** ve *Ni-*

---

* Sözcük anlamı "anlatı" olan *monogatari*, aynı zamanda 9. yüzyılla 15. yüzyıl arasında yaygın olan bir edebiyat türünün genel adıdır. –*ç.n.*

** Japonya tarihine dair en eski metin olarak bilinir. 712 yılında tamamlarak dönemin hükümdarına sunulmuştur. –*ç.n.*

*honşoki** söylencelerini, *Genji Monogatari* gibi *monogatari*'leri, *Semimaru* gibi Noh oyunlarının yapılarını çözümleyerek, bunlardaki ortak *monogatari* yapısını ortaya koyuyor.

Tekrar Susano-o – Yamato-takeru düzeyine dönecek olursak, bu iki kişinin rollerinin hükümdarlık iktidarının kaos ve düzensizlikle karşılaşmasına ortam sağlamak olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, hükümdarın merkezi düzeni yerleştirmek yoluyla, potansiyel olarak, bu düzenden dışlanarak şekillenen kaosu doğuruyor olması gibi, prensin rolü de periferideki kaosla karşılaşma teknikleri geliştirerek kaosu düzene kanalize etmektir. (...) Çin'den alınan hukuk sistemi (*ritsuryosey*) koşullarında tamamlanan hiyerarşik düzen (*ikaysey*) içinde, sıradan insanların siyasi dünyadaki hareketinin mevki yükseltmek şeklindeki merkezcil hareket olmasına karşılık, prensin hareketinin, mitolojik anlamda merkezkaç bir yöne doğru, merkezden kopup ayrılarak hükümdarlığın manevi sınırlarını genişletmeye yönelik olması, Hikaru Genji'nin yapıtın başkişisi olarak yaşadığı kadere de yansımaktadır. (*Bilginin Perspektifi*)

Masao Yamaguçi, eskiçağ devleti Çin'den getirdiği hukuk sistemi (*ritsuryosey*) yoluyla düzenini kurumsallaştırdığında, söz konusu "merkezdeki düzene sığmayan çeşitli kuvvetler (özellikle şiddet uygulayanlar) imparatorluk sistemi mitinin içinde telafi mekanizmalarını bulmuşlardı. Böylece kamusal dünyayı temsil eden imparatorluk sisteminin evreninde de budunsal mantık terk edilmemiş oldu" diyor.[2]

---

* Japonya tarihine dair en eski ikinci metin olarak bilinir. 720 yılında tamamlandığı kabul edilir. *–ç.n.*

2. Japonya'da modern devletin biçimlenmesine bakarken, eskiçağdaki devletin biçimlenmesini bir ön-tarih olarak ele almak gerekir. 1890'lı yıllarda "manzara"nın belirli bir epistemolojik konumda keşfedildiğini anlatmıştım. Ancak Çin yazısının (Kanji karakterlerinin) ve Çin Edebiyatı'nın getirildiği Nara Dönemi'nde de benzer bir durum meydana gelmiştir. Özetle, eskiçağda Japonların *Manyoşu*'daki şekliyle "manzara betimlemeleri"ne başlamaları, diğer bir deyişle manzarayı keşfetmeleri Çin Edebiyatı'nı alımlama sürecinden geçmekte olan bir bilinçte gerçekleşmiştir. Edo Dönemi'ndeki *Kokugaku* düşünürleri, *Manyoşu* ya da *Kojiki*'de yazıdan önceki ya da Çin Edebiyatı'ndan önceki "eski yol"u bulmaya çalıştılar; fakat buldukları "eski yol" yazıdan önceki değil, edebiyat –yazı (*écriture*)– aracılığıyla biçimlenmiş bir temsilden başka bir şey değildi. Bu anlamda, Nara Dönemi'nde "manzaranın keşfi"nin yaşandığını söylemek zorundayız. Meiji Dönemi'nin ortalarında meydana gelen "manzaranın keşfi" sadece buna benzemekle kalmıyor. Sorunu karmaşıklaştıran, bunun eskiçağdaki "manzaranın keşfi"nin

Bu çözümleme büyük olasılıkla 1889 sonrasında Batı'dan getirilmiş olan hukuk sisteminin kurulduğu döneme uygulanabilir ve bence Japonya'da "budunbilim"in kendisi bu şekilde ortaya çıkmış olmalıdır. Çünkü budunbilim, Meiji "kamusal iktidarı" için tarım politikaları biliminin temelini atmış bir bürokrat ve aynı zamanda "edebiyat dünyası"nın prensi olan Kunio Yanagita'nın "soylu sürgünü"nden* başka bir şey değildir. Japon budunbilimini Kunio Yanagita'nın varlığını bir yana bırakarak anlatmak bu yüzden olanaksızdır. Dahası, Kunio Yanagita'nın budunbilimi salt "iktidar karşıtlığı" olarak betimlenemez. Masao Yamaguçi'nin belirttiği gibi, "hükümdarlık iktidarı sadece düzenin kurumsallaşmasını değil, aynı zamanda mitolojik ve simgesel boyutta düzen karşıtlığını/kaosu ehlileştirecek aygıtı da barındırıyorsa" eğer, Yanagita'nın budunbiliminin kendisinin böylesi bir "aygıt"ın içinde bulunduğunu söylemek zorundayız. Daha sonra da değineceğim gibi, "ben-romansal olan"la "*monogatari*'ye özgü olan"ın kesinlikle modern edebiyat sistemini yıkmadıklarını, aksine onu tamamlayarak yeniden canlandıran aygıtın içinde olduklarını söylememiz yerinde olacaktır.

Tanizaki'nin yapıtları, günümüzde geçiyor görünenler dahil, esasen bu "*monogatari*" konfigürasyonunu tekrar etmektedirler. *Girdap* veya *Çarkıfelek*'i ele alacak olursak, başkahramanın kadınlara karşı gündelik düzen içinde üstün konumda olduğunu, ancak bu gündelik zamanın giderek bulandığını ve çürümeye başladığını görürüz. Bu gündelik zamanın yeniden canlılık kazanması için gereken şey, günlük hayatta alt tabakada bulunan kadının altüst etme yoluyla "soylu" haline getirildiği ve başkahramanın kadının serbestliği ve kaosuna kapıldığı bir bayram törenidir, bir karnavaldır. Tanizaki'nin yapıtlarının tekrarlanan bayram törenleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, onun Japon *monogatari* edebiyatına düşkün ol-

---

üstüne meydana gelmesi, "altüst oluş"ların üst üste gelmesidir. Sözgelimi, Meiji Dönemi romantik edebiyatçıları, *Manyoşu*'da eskiçağ insanlarının doğal duygularını ve manzara betimlerini keşfettiler. *Kokugaku* düşünürleri orada en azından Çin yazısı karşısında Japonca harf yazımı (*écriture*) sorununu irdelerken, romantik edebiyatçılar böylesi bir bilinçten bile tamamen yoksundular.

* *Soylu sürgünü* (kişu-ryuri), *monogatari* edebiyatı hakkında budunbilimci ve edebiyat tarihçisi Nobuo Origuçi'nin geliştirdiği tematik kavramdır. *–ç.n.*

masından daha önemlidir. Daha köktenci bir ifadeyle Tanizaki bir "*monogatari*" yazarıdır.

Öte yandan, Akutagava'nın da yine, Şoiçi Saeki'nin belirttiğinden farklı anlamda bir *monogatari* yazarı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum *Raşomon* ve onu izleyen yapıtlarında görülmekte olup, Kyoka İzumi ve Kunio Yanagita'ya gösterdiği ilgiden de bunu çıkarsayabiliriz. Soseki, Akutagava'nın ilk dönem yapıtlarını beğeniyorduysa da Akutagava'yı Soseki'yle aynı soykütüğü içinde değerlendirmek yanlış olabilir. Akutagava, Soseki'deki anlamıyla asla "roman" yazmamıştır; o sadece *monogatari* yazmıştır, diyebiliriz. Ancak Akutagava'nın anlatıları Tanizaki'ninkiler gibi bir "bayram töreni" yapısı taşımıyorlardı. Sözgelimi, *Raşomon*'da "kaos"a doğru bir düşüş varken, *Burun*'da yükselişin verdiği huzursuzluk söz konusudur. Bunlar hep Akutagava'nın "sınıfsal kompleks"ine bağlanageldi (Takaaki Yoşimoto); fakat *monogatari* de zaten sınıfsal bir sorundur. Bilakis Akutagava'nın anlatılarında eksik olanın, üst sınıfla alt sınıfın birbirine dönüşerek "karşıt olanların birliği"ni mümkün kılan bir konfigürasyon olduğunu söyleyebiliriz.

Bu perspektiften bakıldığında, "hikâye" çevresinde Akutagava'yla Tanizaki arasında gelişen edebi tartışma tamamen farklı bir kılığa bürünmektedir. Tanizaki, Akutagava'nın yapıtlarında *monogatari*'yi görmekle kalmamış, büyük olasılıkla *Karanlık Gecede Giden Yol* (Anya-Koro)* romanını da *monogatari* olarak okumuştu. Aslen, *Karanlık Gecede Giden Yol* bir ben-romanından çok bir *monogatari* konfigürasyonuna sahiptir ve mitik-törensel bir mekân içerir. Bu anlamda Tanizuki'nin yaptığı gibi Akutagava'nın "plastik irade"sinde entelektüel bir şeyler aramak yanlış olacaktır. Akutagava'nın "entelektüelliği" sadece "*monogatari*'ye özgü olan"ı bastırma işlevine sahipti ve Tanizaki'nin bunu alaya alması hiç de şaşırtıcı değildi.

* Naoya Şiga'nın romanı. 1921-37 yılları arasında aralıklarla *Kayzo* dergisinde tefrika edilmiştir. –*ç.n.*

IV

Monogatari ne öyküdür, ne de roman. *Monogatari* yazmanın, "kurgulama gücü"yle hiçbir alakası yoktur. *Monogatari* kalıptır (*pattern*); başka hiçbir şey değildir. Bu durum, ben-romana özgü olanla paradoksal bir biçimde çakışır. Birinde yapıdan başka bir şey yoktur; diğerindeyse yapı yoktur. Akutagava'yla Tanizaki ayrı ayrı Batı Edebiyatı'ndan örnekler vererek iddialarını sıralıyorlar; fakat bunların Batı Edebiyatı'yla bir ilgisi yok. Tersine, onların Soseki ve Mori'de gözlenen yabancılık duygusu olmaksızın Batı Edebiyatı'ndan alıntılar yapmaları, diğer bir deyişle Tayşo Dönemi'nin kozmopolit atmosferinin içinde "ben-romana özgü olan"la "*monogatari*'ye özgü olan"ın açığa çıkmasıdır asıl dikkate değer olan.

Öte yandan, kurgulama gücünün *monogatari*'nin "yapısıyla" hiç ilgisi yoktur. Sözgelimi, Masao Yamaguçi'nin yapısal çözümlemesinde mitlere, *monogatari*'ye ve tiyatro oyunlarına aynı gözle bakılıyor. Oysa edebiyatta sorun olan kurgusal kalıp değil, kurgulamadaki nicel ve nitel farklılıklardır. Bu anlamda, kurgulama gücü, *monogatari* sözlü olarak anlatıldığında değil, yazıya döküldüğünde mümkün olabilir ancak. Diğer bir deyişle, Japon *monogatari*'lerinde artık mitlerle değil, varoluşu belirli bir kurgulama gücüne dayalı olan bir şeyle karşı karşıyayızdır.[3]

---

3. Eskiçağdaki şiir (şarkı) ve yazı sorunu hakkında da aynı şey söylenebilir. Motoori Norinaga, *Kociki*'deki şiirlerin (şarkıların) yüksek sesle söylenmiş olduklarını ve bunların şiirin (şarkının) ilk-biçimleri (prototipleri) olduklarını varsaymıştır. Fakat Takaaki Yoşimoto, Norinaga'nın öncülü olan Kamo-no-Mabuçi'nin işaret ettiği gibi, bunların ilk-biçimler olmalarının söz konusu olamayacağını, zaten "yüksek" bir düzeyde olduklarını belirtirken şöyle demişti:

> "*Norito*"da, "ii-soku", "kamu-naobi" ve "oo-naobi" gibi kulaklarımızın alışkın olmadığı sözcüklere çok rastlıyoruz. Öncelikle, "ii-soku", "kamu-naobi" ve "oo-naobi" ifadeleri evvelden mevcuttu. Cümle kurarken ses belirten Çince yazı karakterleri (Kanji karakterleri) ödünç alınır ve "言排", "神直備", "大直備" şeklinde yazılıp "ii-soku", "kamu-naobi", "oo-naobi" şeklinde okunurlardı. Bu süreçte dikkate değer bir durum yokmuş gibi görünür. Oysa bu süreç, ödünç alınan anlam belirten ya da ses belirten Kanji karakterlerinin şekillerine bağlı olarak, ilk cümleleştirme ediminin büyük bir etkiye maruz kaldığının simgesel bir ifadesidir. "İi-soku", "kamu-naobi" ve "oo-naobi"yi ele

Juniçiro Tanizaki şöyle diyor:

Olay örgüsünün/hikâyenin önemini dışlamak, roman denilen biçimin sahip olduğu ayrıcalığı atmak olur. Bu bakımdan, Japon romanında eksik olanın bu kurgulama gücü olduğunu, çeşitlenerek iç içe geçen hikâyelerin örgüsünü geometrik olarak kurma yeteneği olduğunu düşünüyorum. Bu sorunu burada gündeme getirmemin nedeni de bu; fakat sadece edebiyatta değil genelde her şeyde Japonlar bu beceriden yoksun değiller mi? Bu beceriden yoksun olunsa da zarar yok, Doğu'da Doğu'ya özgü bir edebiyat var, denecekse ekleyecek sözümüz yok; fakat öyleyse roman denen biçimi seçmek saçma olmuyor mu? Ayrıca, yine Doğu toplumu oldukları halde Çinlilerin Japonlara kıyasla kurgulama gücüne sahip olduklarını düşünüyorum (en azından edebiyatta). Bunu Çin'in kurgu anlatı türlerini okuyan herkes rahatlıkla hissedecektir. Japonya'da da eskiden beri ilginç olay örgülerine sahip romanlar olmadı değil. Değil, ama biraz uzun olanlar ya da değişik olanlar genelde Çin'dekilerin taklididir ve hem de asıllarıyla karşılaştırıldıklarında zeminleri belirsiz olduğu için, çarpıtıldığı ve eğilip büküldüğü görülür. (*Gereksiz Konuşmalar*)

---

alırsak, bunlar en azından *Norito*'nun oluştuğu döneme kadar, dinsel bayram törenlerinde ortaya çıkan Yamato sözcükleridir. "İi-soku"daki "soku" fiili büyük olasılıkla yaygın bir sözcüktü. "Naobi" sözcüğü ise dinsel tören ya da yerlerle ilgili bir sözcük olarak mevcuttu. "Kamu" ya da "oo" önekleri de saygı ifade ediyorlardı. Bu dönemde Yamato sözcükleri uygun bir şekilde bir araya getirildiklerinde yeni anlamlar yüklenmeye açıktılar. Ancak Kanji karakterleri ile " 言排 ", " 神直備 ", " 大直備 " şeklinde yazılıp da kamusal dinsel törenlerde kullanılan birer sözcük haline geldiklerinde ilgili Kanji'nin ideografik imgesinden kaynaklanan başka bir anlam eklenmiş oldular. Bu, Yamato dilinin "kutsallaşmaya" başlamasıydı ve "kutsallaşma"yı bir ritmlenme ve uyaklanma momentumu olarak anladığımızda, burada şiirin doğuşunu görebiliriz. Deyimleştirme ve cümleleştirme yoluyla ritmlenme ve uyaklanma momentumu derinleşti. Çünkü sözcüklerin yan yana dizilmesi başlı başına bir ritimlenmeydi. (*Erken Dönem Şiirleri/Şarkıları Üzerine*)

Takaaki Yoşimoto'nun düşüncesinden hareket edersek, şiirin (şarkının) doğumunda ya da ritmlenme ve uyaklanmada Kanji karakterlerini bir momentum olarak alacağımız ortadadır. Norinaga'nın ilk-biçim (prototip) olduklarını varsaydığı *Nihonşoki ve Kociki*'deki şiirler (şarkılar), yazının aracılığı olmadan var olamayacak denli yüksek bir aşamadaydılar. Yüksek sesle söylenmiş olsalar bile, ancak yazı yoluyla mümkün olan bir kurguya sahiptiler. "Büyük olasılıkla Norinaga, 'yazılı sözcükler' ile 'yüksek sesle söylenen sözcükler' arasındaki farkın bilincinden yoksundu. Yazının var olduğu koşullardaki seslendirilmiş sözcüklerle yazının varoluşundan önceki seslendirilmiş sözcüklerin tamamen farklı olduklarını bilmiyordu" (*a.g.y.*).

Tanizaki'nin Japon Edebiyatı'ndaki kurgulama gücü eksikliğini Doğu'ya özgü genel bir özellik olarak görmemesi takdirle karşılanmalıdır. Sadece Çin'le ya da Hindistan'la değil, tıpkı Japonya gibi Çin'in "kültürel periferisinde" bulunan Kore'yle karşılaştırıldığında da bu durum açıkça gözlenebilir. Sözgelimi, Konfüçyüsçülük Kore'de tamamen "ete kemiğe" bürünmüşse de Japonya'da öyle olmamıştır. Budizm gibi ya da Budist felsefenin sarsıcı etkisini Konfüçyüsçü bir şekilde sindirmiş olan Zhu Xi* Okulu gibi bütüncül kuramlar karşısında Japonya'da tavır giderek süreğen ilginin yitirilmesi ve Şinran'da ya da İto Cinsay'da** olduğu gibi "pratik" olana doğru "geliştiriliverilmesi" şeklindedir. Bunu aynen Marksizm için de söyleyebiliriz.

Peki ne anlama geliyor bu? Bu durumu, ben, çok bilinen ve tekrarlanan bir ifade olsa da, Japonya'nın Uzakdoğu'da bir ada ülkesi olmasına, dış ülkelerin kültürlerinin sadece "kültürel nesneler" olarak alındığı coğrafi koşullara bağlıyorum. Her ne kadar çok ifade edilmiş olurlarsa olsunlar, söküp atamadığımız özgün koşullardır bunlar. Kurgulama gücünün eksik olması, kurgulama gücüne o kadar da ihtiyaç duyulmamasından, kurgusal olanın her seferinde "dışarıdan" getirilmesinden kaynaklanıyor. Masao Yamaguçi'nin tezinden hareket edersek, Japonya'nın "kamusal iktidarı", dış baskının söz konusu olmadığı koşullarda, kendini bir "köy dünyası" düzeyine indirger ve farklı olan her şeyi dışlar, diyebiliriz. Ancak Masao Yamaguçi'nin belirttiği "imparatorluk sisteminin derin yapısı", genel anlamda göstergebilimsel çözümleme yoluyla çözülüp giderilemez, zira simgesel biçim olarak "imparatorluk sistemi"nin varlığını sürdürmesini sağlayan şey de bu coğrafi özgünlüktür. Aslen bu anlamda "imparatorluk sistemi"nin modern çağda işlev görmeye başlaması, Şogunluğun son yıllarından itibaren süregelen dış gerginlikten kurtulunan Japon-Rus Savaşı sonrasına (Tayşo Dönemi'ne) denk gelir. Aslında "ben-romana özgü olan" ya da "*monogatari*'ye özgü olan" bunun semptomudur. Hep söylediğim gibi, bunlar, yabancı

---

* Okunuşu Çu-Şi, 1130-1200 yılları arasında yaşamış Neo-Konfüçyüsçü düşünür. *–ç.n.*

** Şinran, 1173-1263 yılları arasında yaşadığı düşünülen Budist düşünür, din adamı; İto Cinsay, 1627-1705 yılları arasında yaşamış Konfüçyüsçü düşünür. *–ç.n.*

olanı dışlayıcı bir atmosferde değil, tam tersine kozmopolit bir atmosferde ortaya çıkabilirlerdi.

Fakat söz konusu coğrafi koşulları mümkün kılan sanki Japonya'nın "düşüncesi"ymiş gibi ele alındığında, deyim yerindeyse teorisizlik teori haline getirilmiş olur. Motoori Norinaga'nın yaptığı böyle bir ters yüz ediştir. Norinaga, *Genji Monogatari* hakkında şöyle diyor:

> Bu anlatının eskiden beri çeşitli farklılıklarla da olsa *monogatari* vasfına bakılmaksızın hep sadece Konfüçyüsçü ya da Budist bir metin olarak tartışılması herhalde yazarın niyetlerine de ters düşmektedir. Tesadüf eseri, Konfüçyüsçü ya da Budist metinlerle benzer özellikler bulunsa da, sadece bunları ele alarak tüm metni değerlendirmek olmaz. Metnin geneli söz konusu türlerden tamamen farklıdır ve aslen tüm *monogatari*'ler diğer *monogatari*'lerle ortak bir vasfa sahiptir. Eski *monogatari*'ler arasında özellikle *Genji Monogatari*, bu vasfa dair derin bir farkındalıkla yazılmış olup, konu ayrıca ayrıntılarıyla ele alınmalıdır. (*Genji Monogatari Tama-no-oguşi*)

Norinaga, Konfüçyüsçü ya da Budist metinlerle benzer yanları bulunmasına karşın, *Genji Monogatari*'nin farklı bir metin olduğunu, sadece *Genji Monogatari* değil "tüm eski *monogatari*'lerde" ortak bir "vasıf" olduğunu ve *Genji Monogatari* yazarının bunun açıkça farkında olduğunu iddia ediyor. Kyokutey Bakin'i* reddederek, romanın kendisinin "vasfını", diğer bir deyişle romanın varlık nedenini ortaya koymaya çalışmış olan Şoyo Tsubouçi'nin *Romanın Özü* yapıtı, bu anlamda, Norinaga'nın düşüncesini sürdürmektedir. Aralarındaki tek fark, Tsubouçi'nin "*mono-no-aware*" (şeylerin pathosu) yerine "*ninjo*" (insanların pathosu) kavramını ortaya koymasıdır.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken, her ne kadar *Genji Monogatari* Konfüçyüsçü ya da Budist metinlerden ayrı olsa da, diğer bir deyişle Çin Edebiyatı'ndan farklı nitelikte olsa da, "kurgulama gücü"nün Çin Edebiyatı olmadan var olamayacağıdır. *Genji Monogatari*'nin kurgusu, Sima Qian'ın** *Shiji* adlı yapıtını hayranlıkla okumuş olan Murasaki Şikibu'nun derin görgü ve bilgisine dayan-

---

* 1767-1848 yılları arasında yaşamış edebiyatçı. *–ç.n.*

** Okunuşu Sima Şan. MÖ 147 doğumlu Çinli tarihçi. *Shiji* (Şici; Büyük Tarihçinin Kayıtları) adlı eseri, Çin'deki ilk bütüncül tarih metni olarak kabul edilmektedir. *–ç.n.*

maktadır. Bunu budunbilimsel ya da göstergebilimsel yaklaşımlarla çözüp gidermek kesinlikle mümkün değildir.

Genji Monogatari'de bedensel kuvvet belirgin bir biçimde ortaya çıkmaz; fakat içinde bol bol Japonlara özgü zarif ve şiddetli duyarlılık barındırır ve bir başı ve sonu olduğundan, iç göndermelere sahip olduğundan, evet, ülkemiz edebiyatında yapısal güzelliği en çok taşıyan eşsiz bir yapıttır. Fakat Bakin'in *Sekiz Köpek Efsanesi* yapıtına baktığımızda, sadece bir Çin taklidi olmasının yanı sıra, zemininin de sallantılı olduğunu gözleriz.

Tanizaki'nin belirttiği *Genji Monogatari*'deki "yapısal güzellik" ya da "bedensel kuvvet" Çin Edebiyatı olmadan var olamazdı. Norinaga, "kurgulama gücü" genel olarak Çin kültürüne ait bir şeymiş gibi yazma eğilimindedir; fakat aslında Konfüçyüsçü ya da Budist "fikir"den kaçınılabilse de, onlardaki kurgulama gücü olmadan *Genji Monogatari* var olamazdı. Sadece onun değil, Japon diliyle yazılmış Norinaga'nın metinlerinde görülen mantık iskeletindeki sağlamlığın da kendisinin yadsıyarak saldırdığı Çin Edebiyatı'na dayandığını söyleyebiliriz. Kurgusal olana yönelik nefretin "teori" haline gelebilmesi için, yine kurgulama gücü gerekliydi. *Genji Monogatari*'nin özgün oluşu, sadece içinde "*monogatari*'ye özgü olan" ın bir kalıbını bulundurmasından değil, aynı zamanda zamanın resmi edebiyatı konumunda olan Çin Edebiyatı'nın kurgulama gücünü alırken, onu içerden ters yüz etmesindendir. Bu bakımdan *Genji Monogatari* her iki anlamda "*monogatari*'ye özgü olan"dır.

"'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışmasını bir (semptom) olarak okuduğumuzda belirginleşen, Akutagava ve günümüzde ben-romanını yeniden değerlendirenler tarafından kullanılan tabirle "küresel eşzamanlılık" değil, aynı zamanda bu "*monogatari*'ye özgü olan" dır. "Gömülü İdealler" tartışmasıyla "'Hikâyesi' Olmayan Roman" tartışması aynı çemberi tamamlamaktadırlar. İlki, "edebiyat"ı sistem olarak kurumsallaştırmaya çalışırken, ikincisi, buna karşı doğan kaçınılmaz bir tepkidir. Fakat "ben-romana özgü olan"la "*monogatari*'ye övgü olan" sadece sisteme karşıt olan şeyler değil, aksine sistemi "canlı kılan" şeylerdir. Zaten bu çiftanlamlılıklarından dolayı bugün de canlılıklarını koruyorlar.

Hideo Kobayaşi, "Ben-romanı öldü; fakat acaba insanlar ben'i ele geçirebildiler mi? Flaubert'in 'Madame Bovary benim' sözü ge-

çerliliğini koruduğu sürece... ben-romanı yine yeni bir biçimde ortaya çıkacaktır" (*Ben-romanı Üzerine*) diyor. Fakat bizim sormamız gereken soru şu olmalıdır: Eski öyküler öldü; fakat acaba "*monogatari*"yi alt edebildik mi?

7

Edebi Türlerin Çöküşü

I

1905 yılında o sıralar 38 yaşında olan Natsume Soseki *Bendeniz Kedidir*'i yazmaya başladı. Bundan iki yıl sonra Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'ndeki profesörlük görevinden istifa ederek, romanlarını tefrika edeceği *Asahi* gazetesine girdi ve böylece profesyonel olarak yazarlık mesleğine atılmış oldu. Soseki'nin eserlerinin tümü bundan sonraki on yıllık çalışmalarının ürünüdür. Bu durum, genel anlamda, Soseki'nin kuramcılıktan yazarlığa geçişi olarak değerlendirilir. Dolayısıyla, yazarın edebi faaliyetleri ilk eserlerinden başlayıp son kitabı *Aydınlık ve Karanlık*'a (Mei'an, 1916) kadar uzanan bir olgunlaşma ve gelişim çizgisi olarak değerlendirilirse de, çok daha önceden *Edebiyat Kuramı*'nı (Bungakuron) yazmış olan Soseki'nin edebiyat görüşünün, bu on yıllık kısa süre zarfında çok da değiştiğini düşünemeyiz. Zira yazarın eserlerini, özünde, yazarın "kuramı"ndan ayıramayız.

Soseki'nin eserlerinde şaşırtıcı olan nokta, bunların farklı edebi türlerde üretilmiş olmalarıdır. Örneğin *Eleştirinin Anatomisi*'nde edebi türler konusunu ele alan Northrop Frye kurgu türlerini dört kategoride inceler: roman, romans, itiraf ve anatomi.

Frye öncelikle, romanla ilgili olarak Defoe, Fielding, Austen, James gibi yazarları zikrediyor, fakat romanın ne olduğuna dair doğrudan bir tanımlama getirmiyor. Böylesi bir tanım, "roman"ın diğer üç türle ilişkisi bağlamında belirginlik kazanır. Örneğin, Frye, romanla romans arasındaki özsel farkın karakter kalıplarına dair düşüncelerde olduğunu iddia ediyor.

Romans yazarları, hakiki insanı yaratmaktan ziyade, *biçimlendirilmiş* bir insan, insan ruhunun arketipini ifade edecek şekilde genişletilmiş bir

insan imgesi oluşturmuşlardır. Romansta Jung'un sözünü ettiği, libido, *anima* ve gölge gibi kavramların her birinin başkişi, kadın başkişi ve kötü karakter olarak anlatıya yansıtıldıklarını görürüz. Romans gerçekten de sıklıkla, romanda görülmeyen şiddetli bir öznelliğin ışığını saçar; dahası, romansın etrafına mütemadiyen alegorinin gölgesinin sızıyor olması da bundan ötürüdür. İnsanın kişiliğinde bulunan bir tür öğe romans türünde azat edilir, bu da esasında romandan çok daha devrimci bir biçimdir. Romancı, insan karakteriyle uğraşır ve romandaki kişiler bir *persona* edinirler ya da farklı bir deyişle, toplumsal bir maske takarlar. Romancı dengeli bir toplum çerçevesine ihtiyaç duyar, ve dolayısıyla da, başarılı romancıların çoğu geleneği korkaklık derecesinde önemseyegelmişlerdir. Romans yazarıysa bireysellikle ilgilenir. Anlatı kişisi boşluğun tam ortasında varoluşunu sürdürür ve yazarın hayalleri aracılığıyla idealize edilir. Dahası, romans yazarı ne kadar muhafazakâr bir kişiliğe sahip olsa da onun kaleminden okura sıklıkla nihilist ve vahşi bir şey aktarılır. (*Eleştirinin Anatomisi/Anatomy of Criticism*)

Bu "romans" kategorisine sadece mitolojiler ve hikâyeler değil, tarih romanları ve günümüz bağlamında belirtmek gerekirse, bilimkurgu türü eserler de dahildir. Elbette ki Frye bunları küçümsemiyor.

Bir diğer nokta, Frye, "itiraf"ı bağımsız bir düzyazı biçimi olarak görür. "Bizim kültürümüzdeki en yüksek nitelikteki düzyazı eserlerinin bir kısmı, 'düşün' kategorisinde sınıflandırıldıkları için edebiyat olarak değerlendirilmez, ve de, düzyazı üslubu kalıbında olmalarından ötürü dinsel ya da felsefi yazı oldukları da söylenemeyince bir köşeye atılıverirler, fakat itirafı bir ifade biçimi olarak onaylamış olmamız bu eserlere kesin bir kurmaca statüsü kazandırır." Frye, bu yazı türünü Augustinus geleneği olarak görür, ancak bu tür Japonya'da da vardır. Buna bir örnek, Hakuseki Arai'ın *Günlüğüm ve Anılarım* (Oritaku Shiba-no-ki, 1716) isimli eseridir.* Frye, "itiraf" türünde, "din, siyaset, sanat gibi kategorilere yönelik entelektüel ve kuramsal bir ilginin hemen her zaman öncü bir rol oynadığını" söyler. "Rousseau'dan sonra, hayır, aslında, Rousseau'da bile itiraf romanın içine sızmış ve bu karışımdan, kurgusal özyaşamöyküsü ve sa-

* Arai (1657-1725), Konfüçyüsçü bürokrat, yazar, siyasetçi, akademisyen. Edo Dönemi'nde Şogun İenobu Tokugava'nın danışmanlığını yapmıştır; Arai bu üç ciltlik Konfüçyüsçü özyaşamöyküsel eserinde emekliliğine kadar bürokrat ve siyasetçi olarak geçirdiği hizmet yıllarını ayrıntılı olarak anlatır. *–ç.n.*

natsal romanın dışında da bunlara benzer ifade biçimleri doğmuştur." Bu noktada Japon *ben-romanı* da (*şişosetsu*) bu soyağacı içinde görülmekteyse de "itiraf" tarzında değerlendirilemez. Zira, *ben-romanı*'nda "entelektüel ve kuramsal ilgi" kısmı eksiktir.

Son olarak, anatomi, Richard Burton'ın *Melankolinin Anatomisi* adlı kitabından alınmış bir kelimedir, Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi* adlı eseri de muhtemelen bu kitabı temel almaktadır. "Bu, soyut kavram ve kuramları ele alabilmesi açısından itirafa benzer, karakter biçimlendirme noktasında romandan ayrılır – dolayısıyla, bir yandan Natüralist denecek derecede biçimsel karakter betimlemeleri yaparken, diğer yandan insanları belli fikirlerin savunucuları olarak da görür." Anatominin özelliği hem ansiklopedik, hem de aşırı ayrıntıcı (*pedantic*) olmasıdır. Rabelais, Swift ve Voltaire bu çizgide bulunan yazarlardır.

"Roman"la kastedilen, ilk örneği Defoe'da görülen gerçekçi romandır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu yaklaşım yaygınlaşmıştı. Fakat roman diye adlandırdığımız şey, aslında, yukarıda bahsettiğimiz türlerin bir karışımıdır. Örneğin, gerçekçi romanın temsilcisi olarak görülen Flaubert, *Bouvard ve Pecuchet* ya da *Basmakalıp Fikirler Sözlüğü* (*Dictionnaire des idées reçues*) vb. adlı eserlerinde adeta "anatomi" yazar. Dahası, Flaubert'in eserlerinin sadece "romanvari" yanını alıp, yazarı gerçekçi romanın atası olarak yüceltenlerse Natüralistler olmuş ve bu belirleme modern edebiyatın ölçütü haline gelmiştir.

Örneğin Masao Miyoşi*, Natsume Soseki de dahil olmak üzere Japon romanını, Batı'nın *novel*'ından (roman) farklı bir tür olarak, dolayısıyla *şosetsu*** olarak tanımlarken, aslında bu ölçüte riayet etmektedir (*Off Center: Power and Culture Relations Between Japan and the United States*, 1991). Bu da şu anlama gelir ki, Nathaniel Hawthorne'un *Kızıl Damga*'sı (1850) romans'tır; Melville'in *Moby*

---

* Japon ve İngiliz edebiyatı araştırmacısı, edebiyat kuramcısı (1928-2009). *–ç.n.*

** Japonca öykü, roman anlamına gelen sözcük. Sözcüğün birinci anlamı, şehirde yaşanan olayları ve çeşitli gelişmeleri konu alan hikâye/öykü şeklindedir. Bu sözcüğü ilk kez İngilizcedeki *novel*'ın karşılığı olarak kullanan romancı-düşünür Şoyo Tsubouçi (1859-1935) olmuştur. *–ç.n.*

Dick'iyse (1851) "romans" türünde yazılmış olmakla birlikte, eserde balinalarla ilgili ansiklopedik bilgileri içeren kısımlar "anatomi" dir. Özetle, eğer saf bir Batı *novel*'ı diye bir şey vardıysa bile, günümüzde okunmamaktadır. *Novel* denen şeyin, daha ziyade, Batı'da olsun, dünyanın Batı olmayan bölgelerinde olsun, çok çeşitli öğelerin tümünün içine yerleştirilebileceği ve bu anlamda da bugüne kadarki türleri yapıbozuma tabi tutan bir biçim olduğunu düşünmek uygun olacaktır.

Örneğin, Richardson'un *Pamela*'sı (1740), Fielding'in *Joseph Andrew*'u (1742) yazıldıktan sonra, daha 1760'ta Sterne'in *Tristram Shandy* adlı eserinin ilk iki cildi yayımlanmıştı bile. İngiltere'de modern romanın temellerinin atıldığı dönemde, bu türdeki eserleri kökünden yıkan eserler çoktan yazılmaya başlamıştı. Fakat asıl bunlar *novel*'dır. Soseki *Bendeniz Kedidir*'i* kaleme almaya başladığı zaman bunun tamamen bilincindeydi. Dolayısıyla Soseki'nin tüm yazarlık faaliyetini bu eserden, yazarın son romanı olan *Aydınlık ve Karanlık*'a doğru ilerleyen çizgisel bir gelişim süreci şeklinde değerlendirmek muazzam bir yanlış yorumlama olur. Eğer Soseki daha uzun yaşayabilseydi, büyük olasılıkla, *Bendeniz Kedidir* tarzında bir eser daha yazardı.

Soseki'nin eserlerini böylesi bir bakış açısından değerlendirdiğimizde, *Bendeniz Kedidir* adlı eserinin "roman" değil, "anatomi" olduğunu tespit edebiliriz. Burada aşırı ayrıntılı diyaloglar ve ansiklopedik bilgiler sergilenmektedir. Dahası yazarın ilk öykülerinden "Hayali Kalkan" (Gen'ey no Tate, 1905) ve *Ağıt*** (Kayro-kou, 1905) tam anlamıyla Kral Arthur efsaneleri ve yuvarlak masa şövalyelerine ilişkin romanslara dayanır. Öteki dünya ve gizemcilik konularını işlemiş olan "Kotonun Boş Sesi" (Koto no Sora Oto, 1905) ve "Bir Gece" (Hitoya, 1905), "Yadigâr Kalan Uğraş" (Şumi no İden, 1906), ayrıca, "Rüyalarla Süslü Geceler" (Yume Cuuya, 1908) adlı öyküle-

---

* Natsume Soseki'nin ilk romanı olan bu eser *Kuşami* (Hapşırık) Hoca isimli bir İngilizce öğretmeninin kedisinin bakış açısından, modernleşme sonrası Japon toplumunun bir taşlamasını sunar. *–ç.n.*

** Soseki'nin Britanya mitolojisindeki Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri efsanelerini temel alarak kaleme aldığı ve aşk üçgeni temasına dayanan romanı. *–ç.n.*

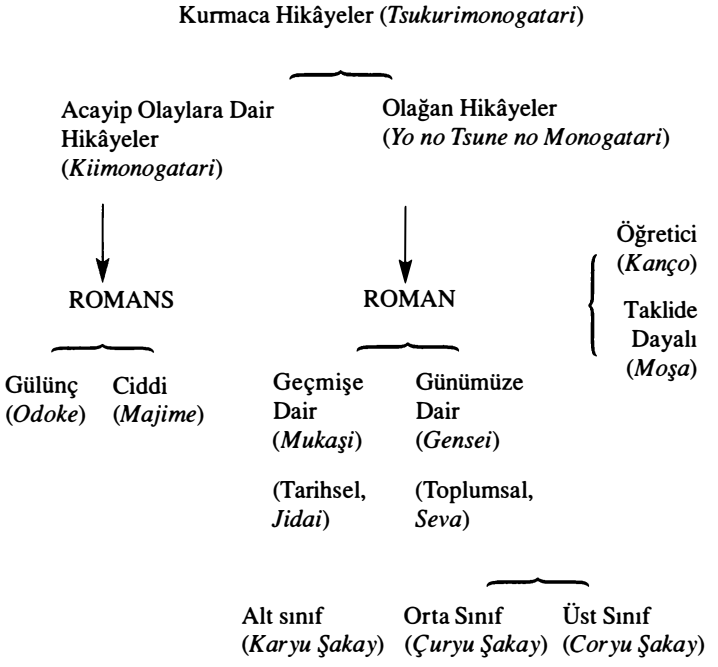
ri ve özetle, bu öyküleri içeren *Salınan Boşluk Öyküleri* (Yokyoşu) romanstır. İlk bakışta öyle görünmese de, Frye'ın tanımlamasına riayet edersek, *Gelincik Çiçeği* (Gupijinsou, 1907) de romans kategorisine girer. Çünkü bu eserdeki karakterler bir tür tipik karakterlerdir, dolayısıyla da bunların türü alegoriye yakındır. Bunun neticesinde, daha sonra değineceğimiz gibi bu eser Natüralistlerce modernleştirilmiş Bakin tarzı olarak görülmüştü. Dahası, çok daha gerçekçi görünen *Yürek* (Kokoro, 1914) bile Frye'ın sözünü ettiği "itiraf" türüne yakındır. Netice itibariyle, Soseki *Yolun Kenarındaki Çimen* (Miçikusa, 1915) ve *Aydınlık ve Karanlık*'a kadar 19. yüzyılın *novel*'ına benzer bir şeyleri yazmamıştır.

Soseki'nin modern romana yakınlık duyamayan okur kitlesi tarafından ilgi görmüş olması da bundan ötürüdür. Dahası, yine bu yüzden, Natüralist çevreler Soseki'yi beğenmiyordu. Böylesine farklı türdeki eserleri bu kadar kısa bir sürede yazabilmiş yazar, muhtemelen, sadece Japonya'da değil, yurtdışında da yoktur. Fakat bu sadece Soseki'nin edebi dehasını ve hünerini ifade etmez; daha ziyade, Soseki'nin, modern edebiyat kategorisi içinde olmasına karşın, buna muhalefet ederek, sürekli yeni olasılıkları keşfetmeye çalıştığı anlamına gelir. Fakat bu durum bugüne kadar hemen hemen hiç anlaşılamamıştır. Soseki sadece kuramcı olarak değil, yazar olarak da dışlanmıştır.

II

Northrop Frye'ın edebi türler üzerine tezleri, 19. yüzyıla özgü Batı romanını ölçüt olarak alan *edebiyat tarihi* merkezli eleştiriye karşı çıkma projesiydi. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Şoyo Tsubouçi'nin *Romanın Özü*'nde (Şosetsuşinzui, 1885) edebi tür meselesine odaklanmış oluşudur. O "kurmaca hikâyeyi" her yönüyle ele almaktadır. Örneğin aşağıdaki "Roman Türlerini Gösteren Şema" ona özgü bir roman sınıflandırması olarak nitelendirilebilir.

Dahası Tsubouçi, "Romanın Üç Okulu"nda, romanı üç kategoriye ayırır: Olayı ön plana, kişileri arka plana yerleştiren "Olay Okulu (Anlatı Okulu)" ile kişilerin karakterlerinin (yukarıdaki şema) zorunlu olarak anlatıdaki olayları doğurduğu akım olan "İnsan Oku-



Bu şema Şoyo Tsubouçi'nin *Romanın Özü* adlı eserinden alınmıştır.

lu" ve de bu ikisinin arasında bulunan "Uzlaşma Okulu (İnsani Duygular Okulu)". Üstelik, Tsubouçi bunların herhangi birini ön plana koyacak bir değerlendirmeye gitmez. Gömülü idealler tartışmasında Ogai Mori'nin kınadığı şey bu "gömülü idealler"e özgü bir biçimcilikti. Mori'nin iddiası –basitleştirerek ifade edersem– romanın tarihsel olarak bir gelişim kaydedegelmiş olduğu ve şimdi İnsan Okulu'nun üstünlük kazandığı bir dönemde olunduğudur. Mori romantizmden gerçekçiliğe doğru uzanan 19. yüzyıl Batı romanının değişim çizgisini "apaçık bir gerçeklik" olarak görüyordu. Ona göre, Tsubouçi'nin ifade ettiği tarzda bir yan yanalık söz konusu olamazdı, zira Hartmann'ın sözünü ettiği türden "bir estetik sınıflılık" vardı.

Altıncı Bölüm'de gördüğümüz gibi, Mori'nin bu tartışmada üstünlük kazanması, 19. yüzyıl romanının üstünlük kazanmasından ileri gelmiştir. Mori'nin yaptığı, Tsubouçi'nin tasnif ettiği edebi türleri, bir tür zamansal gelişim sıralamasına uyarlamak olmuştur. Fakat Mori ile Tsubouçi'nin arasında bulunan bir bakış açısından bakıldığında Soseki'nin kendine özgülüğü açıklığa kavuşacaktır. Bir anlamda, Mori'nin sözünü ettiği romanın tarihsel gelişiminin zorunluluğunu reddeden Soseki'nin Tsubouçi'ye yakın olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki, Tsubouçi Edo Dönemi romanının sınırlarını aşamamıştı. Yaratıcı yazar olarak Edo Dönemi romanının tüm türlerini alıp, bunu yeni bir şeye dönüştüren Tsubouçi değil Soseki olmuştu. Örneğin *Bendeniz Kedidir*, Edo Dönemi'nin *kokkeybon* olarak bilinen mizahi edebi türün uzantısıyken, *Gelincik Çiçeği* Edo'nun *yomihon* geleneğinin bir uzantısıdır. *Gelincik Çiçeği* dönemin Natüralistleri tarafından "modernleştirilmiş Bakin" olduğu gerekçesiyle kınanmıştı. Diğer yandan, romanın tarihsel gelişimi tezini ortaya koymuş olan Mori, yaşamının son yıllarında, Edo Dönemi'ne özgü –Frye'ın anatomi kategorisine giren– bir *şiden* (tarihsel yaşamöyküsü) yazmıştır. Buna karşılık Soseki 19. yüzyıl Batı romanı türüne yönelmeyi başarmış gibi görünür. Elbette ki aslında böyle bir şey yoktur. Fakat Soseki'nin böylesine farklı türlerde edebi eserler vermeyi başarmış olmasını, Tsubouçi'nin biçimciliği ile Mori'nin tarihselciliğinin karşıtlığından ortaya çıkan edebi tür tezleri açısından yaklaşarak anlayamayız.

Bu konu üzerine düşünürken M. Bahtin'in tezlerinden yararlanacağım. Bahtin edebi tür sorununu, tarihsel değil, biçimsel bir biçimde tasnif eden Frye'ın aksine, zamansal olarak görmeye çalışmıştır. Fakat bunu tarihsel bir gelişim olarak görmek yerine, daha ziyade, modern edebiyatın yok ettiği ve sadece bir iz olarak kalan bir biçim olarak görüyordu. Ayrıca böylece modern edebiyatı aşmayı sağlayacak bir vesile bulmaya çalışıyordu.

> Edebi tür, tam da doğası gereği, edebiyatın gelişimindeki en kalıcı "ebedi" eğilimleri yansıtır. Yok olmayan *arkaik* öğeler bir türde daima muhafaza edilir. Bu arkaik öğelerin türde ancak ve ancak sürekli yenilenmeleri, yani zamandaş kılınmaları sayesinde korundukları doğrudur... *Tür* hep eski ve aynı zamanda hep yenidir... *Tür*, edebiyatın gelişim sürecindeki yaratıcı belleğin temsilcisidir... Dolayısıyla bir türün doğru anlaşılabilmesi için

kaynaklarına dönmemiz gerekir. (M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004, s. 167)

Bahtin, örneğin, Dostoyevski'nin eserlerinin "kaynağı"nda Menippos yergisine benzer bir tarzı, bunun da "kaynağı"nda "karnavala özgü dünya anlayışı"nı keşfetmişti. "Artık, bu heterojen öğeleri bir türün organik bütününe bir kıskaçla bağlayan birleştirici ilkenin karnaval ve karnavala özgü dünya anlayışı olduğunu söyleyebiliriz" (*a.g.y.*, s. 198). Yine, Bahtin, Rabelais'yi irdeleyip orada bir "grotesk gerçekçilik" keşfeder. Bunun başlıca özelliği, konum yitirmek suretiyle düşüştür ve de, yüksek konumdaki şeylerin, ruhsal, ideal, soyut şeylerin tümünün maddi, tensel boyuta aktarılmasıdır. Dahası, bunu mümkün kılan şey halkın "gülüş"üdür. Bahtin'e bakılırsa, Rabelais gibi Rönesans edebiyatında görülen "grotesk gerçekçilik" sonradan zayıflamıştır.

Pre-romantizm ve romantizmin ilk dönemlerinde grotesk gerçekçiliğin yeniden canlandığı gözlenirse de, burada köklü bir anlam değişikliği meydana gelmiştir. Grotesk öznel, kişisel dünya algılayışının ifade biçimine dönüşmüş ve geçen yüzyıllardaki halka özgü, karnavalesk dünya algılayışından (bu ikinciye ait öğeler az ya da çok varlığını korusa da) uzaklaşmıştır. Yeni öznel groteskin ilk önemli ortaya çıkışı Sterne'in *Tristram Shandy*'sidir. (Bu Rabelaisvari, Cervantesvari dünya algılayışının yeni dönemin öznel diline kendine özgü bir şekilde aktarılışıdır.)... Romantiklerin grotesklik anlayışına köklü bir etki yapan Sterne olmuştur ve bu yazar birçok anlamda bu türün kurucusu olarak görülebilir...

Romantiklerde en köklü değişime uğrayan şey gülme ilkesiydi. Elbetteki gülmenin kendisi bir kenara atılmamıştı. Çünkü tam bir monolitik katılık içinde –kişi ne kadar korkak olursa olsun– her türlü grotesk imkânsızlaşır. Ne var ki, romantiklerin grotesk anlayışında gülme asgariye iner, mizah (*humour*), ironi ve istihza biçimini alır. Sevinçle ve coşkuyla gülme bir kenara bırakılır. Gülme ilkesinin canlandırıcı aracılığı en asgari düzeye indirgenecek ölçüde zayıflatılır. Groteski oluşturan gülme ilkesinin nitel değişimi, bundan kaynaklanan canlandırıcı gücün yitirilişi, netice itibariyle, Ortaçağ ve Rönesans devirlerinin groteski ile romantiklerin groteskini birbirinden ayıran bir dizi farkın doğmasına yol açar. Bu farklar en açık biçimde, groteskin korkunç olanla ilişkisinde ortaya çıkar. Romantik groteskliğin dünyası, az ya da çok, insandan kopuk, korkunç bir dünyadır. (*Rabelais ve Dünyası*)

Batı Avrupa'nın toplumsal bütünlüğünün (*community*) çöktüğü ve kapitalistleşmenin ilerlediği bölgelerde "grotesk gerçekçilik"i can-

landırmak zordur. Bahtin, Laurence Sterne'de "Rabelaisvari, Cervantesvari dünya algılayışı"nın yeni dönemin öznel diline kendine özgü bir aktarılışını görür. Hal böyle olunca, "gülmenin asgariye inip (mizah), ironi ve istihza biçimini aldığını" söyler Bahtin. Fakat 19. yüzyılda bu kadarı bile edebiyatın kendisi değil de, bir yan akımı olarak görülerek reddedilmiştir.

Diğer yandan bunu canlandıran, 19. yüzyıl başlarının Rusyası'nın yazarı Gogol olmuştur. Dostoyevski'yse, kendi ifadesiyle Gogol'ün *Palto*'sundan çıkmıştır. Bahtin'e göre Dostoyevski'nin romanlarının öznel modern ruhsal romandan farklı oluşu, bunlarda "karnavala özgü dünya anlayışı"nın muhafaza edilmiş olmasındandır. Gogol'ün eserleri sıklıkla gerçeküstücülükle aynıymış gibi düşünülür. Fakat bunlarda bulunan grotesk gerçekçilik, 19. yüzyılda da toplumsal bütünlüğün sıkı biçimde var olmaya devam ettiği Rusya'nın toplumsal geriliğinden kaynaklanan bir şeydir. Aynı şeyleri Çinli yazar Lu Xun için de söyleyebiliriz.

Bu noktada, Gogol ve Dostoyevski'ye öteden beri yakınlık duyan Futabatei Şimei'ye (1864-1909) odaklanmalıyız. Şimei, Edo Dönemi edebiyatındaki *kokkeibon*'da bu edebi türün bir benzerini bulmuştu. Fakat onun bu keşfi, katiyen Tsubouçi'nin bunları biçimsel bir özdeşlik olarak görüp tasnif etmesine benzemez. Bundan ziyade, Şimei *kokkeibon*'un kendisini değil, orada varlığını sürdüren "karnavala özgü dünya anlayışı"nı canlandırmayı arzulamıştır. Gerçekte *kokkeibon* üslubunu model aldığında ise karşısına çıkan sonuçla hayal kırıklığına uğramıştı.

Böyle bakıldığında, Bahtin'in düşüncelerini Rus edebiyatına vakıf olan Futabatei Şimei'ye uyarlamak mümkün olur ki zaten uyarlanmaktadır da. Fakat benim için Soseki'nin o dönemde İngiltere'de eleştirmenlerin değer vermedikleri Sterne'i övmüş olması, Sterne'i Rabelais'ye özgü bir edebiyat çizgisinde gören Bahtin'in düşüncelerini ilgi çekici kılar. Genel anlamda Sterne'in edebiyatı, "kişisel dünya algılayışının ifade biçimi" olarak görülür. Başka bir deyişle, keskin bir benlik bilincinin ifadesi sayılır. Fakat Bahtin, öznelleştirilmiş de olsa orada bir Rabelaisvari, Cervantesvari "dünya algılayışı"nın yeniden yakalanmış olduğunu teslim eder.

Bu noktada, Soseki'nin *şaseibun* (yansıtmacı metin) hakkında söyledikleri dikkate değerdir: "Böylece, [*şaseibun* yazarının] tutu-

mu tamamen *haiku* ozanınınkinden uzaklaşmıştır. Pasifiğin akıntılarını salına salına takip ederek, Yokohama limanına varmış bir ithal ürün değildir bu. Benim gibi bilgisi yetersiz birinin bile bilebileceği ölçüde, Batı'nın başyapıtları diye göklere çıkarılan bu eserler, *şaseibun* yazarınınkinden son derece uzak bir tutumla yazılmıştır" ("*Şaseibun* Üzerine"). Bu, *şaseibun*'un dünya çapındaki kendine özgülüğünü vurgulamak değildir. Örneğin buna ek olarak Soseki, Dickens'ın *Mister Pickwick'in Serüvenleri* (1837), Fielding'in *Tom Jones* (1749) ve Cervantes'in *Don Kişot*'unun (1605-15) "az çok buna benzer bir tutumu yakalamış eserler" olduğunu keşfetmiştir. Her nedense burada Soseki değinmiyor, ancak Sterne'in *Tristram Shandy*'si ve *Duygu Yolculuğu*'nda (1768) da *şaseibun*'a çok yakın bir "tutum" bulmak mümkündür.

Soseki'nin Sterne'de *şaseibun*'a benzer bir tutum bulması, salt karşılaştırmalı edebiyat sorunu değildi. Yazar o sıralar, "edebi türler" denen dünya-tarihsel sorunu derinlemesine ele alıyordu. Bir yandan İngiliz edebiyatı çerçevesinde Sterne'i överken, diğer yandan, bu suretle, dostu Masaoka Şiki'nin* başlatmış olduğu *şaseibun*'a küresel bir vizyon atfetiyordu. *Şaseibun*'un "*haiku* geleneğinden kopup gelen" bir şey olduğunu söyler Soseki. Bu sadece *şaseibun*'u *haiku* ozanı Şiki'nin başlattığı gerçeğine işaret etmez. *Şaseibun*'un kaynağında sadece *haiku* yoktur, daha da geriye gidildiğinde görülür ki, *haikai-renga*** da vardır. Özetle, *şaseibun*'un içinde barındırdığı "dünya anlayışı" *haikai*'a özgü "bir şeyler"den kaynaklanır. Bu da Bahtin'in "karnavala özgü dünya anlayışı" dediği şeyden başkası değildir.

Renga'nın tarihi şöyle bir gelişim çizgisi izler: *Renga* eski devirlerden beri vardı, fakat üst sınıf soylu aydınlar tarafından *vaka* şiirine özgü bir sanatsal duyarlılığı beğenen *uşin-renga**** şeklinde daha da inceltildi. Fakat diğer yandan, *renga*'nın ortaya çıkışından bu yana içinde barındırdığı *haikai*'a özgülük bir alt akıntı olarak da olsa varlığını sürdürmüştü. Bu 15. yüzyıl sonunda *Bambudan Atlar*

---

* *Haiku* ve geleneksel Japon şiiri ozanı, eleştirmen (1867-1902). *–ç.n.*

** Mizahiliği temel alan bir *renga* şiiri biçimi. *–ç.n.*

*** *Vaka* şiirini ölçüt olarak alıp zarafet dolu malzeme ve kelime hazinesini kullanarak düzülen *renga* şiiri. *–ç.n.*

Şiir Antolojisi (Çikubakyoginşu, 1499) adıyla yayımlanan mizahi *haikai-renga* antolojisini doğurmuş, Muromaçi Dönemi'nin sonlarında ise yine mizahi öğelerle yüklü Sokan Yamazaki'nin derlediği *Tsukuba'nın Köpekleri Şiir Antolojisi* (İnutsukubaşu, 1528-32) gibi eserlerin üretilmesini sağlamıştı. Feodal yapının çöktüğü Muromaçi Dönemi'nden Savaşan Beylikler Dönemi'ne değin, *renga*'nın *haikai*'a özgülüğü keskinleşti. Bu Bahtin'in Rönesans Dönemi'nde halkın gülme kültürünün edebiyatın üst sınıflarına nüfuz etmiş olduğu görüşüne tekabül eder.

Bu süreç Rönesans Dönemi'nde tamamlandı. Ortaçağın gülüşü Rabelais'nin romanında en yüksek ifadesini buldu. Buradaki gülüş, yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilince yönelik bir biçimdi. Gülüşün bu en yüksek aşaması çok öncelerden hazırlanagelmiş bir şeydi. (*Rabelais ve Dünyası*)

Ortaçağa özgü feodal şeylerin bir altüst oluş yaşadıkları Rönesans Dönemi'nde, halkın "gülme kültürü" özgür ve eleştirel bir tarihsel bilince yönelik bir "biçim" olmayı başarmıştı. Aynı şey 16. yüzyıl Japon *haikai*'ı için de söylenebilir. Antikçağdan beri var olan *renga* şiiri 16. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bahtin'in aşağıdaki sözleri bundan önceki *haikai-renga* şiiri için de geçerlidir.

16. yüzyıl gülme tarihinin zirvesidir ve bu zirvenin doruğunu da Rabelais'nin romanları oluşturmuştur. Bundan sonraki dönemde Rabelais Pléiade topluluğu içinde bir düşüş sürecine girer. Önceki kısımda gülmeye yönelik 17. yüzyılın bakış açısının özgüllüğünü açıklamıştım. Bu noktada gülme bir dünya görüşüne özgü vizyonuyla olan bağlantısını tamamen yitirir, negatif –bu da dogmatik bir negatiflikle birleşir– kişisel alanla ya da kişisel kalıpların alanıyla sınırlanır ve tarihsel nüansını yitirir. Maddesel ve tensel ilkeyle gülmenin bağlantısı hakikaten muhafaza edilirse de, bu ilkenin kendisi daha aşağı boyuttaki kişisel hayatın günlük alışkanlıkları karakterine bürünmüştür. (*a.g.y.*)

Bundan sonra gülmeyi "belli bir dünya görüşüne özgü vizyonla bağlantılı" bir şey olarak geri almak güçtür. Fakat herhangi bir şekilde, böyle bir dünya algılayışı'nı geri almaya yönelik girişimler bitmez. Bahtin 19. yüzyıl Rusyası'nda bir yandan modern romanın hüküm sürdüğünü öne sürerken, diğer yandan, Gogol ve Dostoyevski'de "karnavala özgü dünya anlayışı"nın çarpıcı bir canlanışını tespit eder. Peki ya Japonya'da durum nasıldı? Daha önce de belirtti-

ğim üzere, 1887'li yıllarda modern roman kurulurken buna karşı bir direniş olarak "*haikai*'a özgü bir şeyler" canlandırılmaya çalışılmıştı. Bu bir yandan *haiku* reformu şeklinde tezahür ederken diğer yandan Saikaku İhara'nın "yeniden canlandırılması" şeklini de almıştı.

Örneğin, Masaoka Şiki, Matsuo Başo'yu eleştirip *haikai-renku*'yu* da yadsımıştı. Fakat bu *haikai*'a özgü bir şeylerin yadsınması olmak bir yana, *haikai*'ın yeniden kurulması girişimiydi. Aslında bu anlamda, *renga*'yı yadsıyıp, bunun yerine *haikai*'ı (*haikai-renku*) öneren Matsuo Başo'da çoktan "*haikai*'a özgü bir şeyleri" yeniden canlandırma niyetini bulabiliriz. Bununla ilgili olarak Tamotsu Hirosue şöyle diyor:

> Buraya kadar ben, Başo tarzı *renku*'yu, şiir olarak, ya da, edebiyat olarak övegeldim. Fakat aynı zamanda *renku*, çok sayıda insanın toplanmasıyla oluşturulan "yer"in de sanatıdır. Daha doğrusu, bu "yer"in karakteri, *renku* için kritik bir önem taşır. Ozanın tek başına münferit olarak düzdüğü *dokuginrenku* diye bir biçim de vardır. Fakat o durumda da, ozan kendi düzdüğü dizeyi, derhal nesneleştirir ve değişik bir konumdan diğer dizeyi yazar. Kendisini ötekinin konumuna döndürerek dize yazmaktır bu. Elbette ki, "yer"le bağlantılı sanat noktasında ortaçağ *renga*'sı da aynıdır. Fakat ortaçağ *renga*'sının durumunda, o "yer", *önceden kurulmuş uyuma* (*preestablished harmony*) dayanıyordu ve bu anlamda, başından beri, bir düzenin yeri olarak belirlenmiş ve hazırlanmış bir yerdi. Bununla kıyaslandığında, her türlü değişiklikle ilintili olup çokanlamlı bir olasılığa yönelerek genel duruşunu açımlayan Başo tarzı *renku*'nun yeri, *renga*'ya özgü "yer"in sınırlılığını aşan bir şeydi. Kapalı ve öznel bireyin "yer"ini "diyalog" mefhumu suretiyle aşmaya çalışmakla kalmayıp, sınıfsal ve profesyonel yerin hizipçiliğini (*sectarianism*) de, aynı yolla aşmaya çalışmaktaydı bu "yer". Dolayısıyla bu şiir kurgulandığı yerden ayrılsa da nesnelliğini muhafaza edebilir ve böylece somut biçimde, harflere dökülmüş edebiyat eseri olarak bir değere sahip olur. (*Başo*)

Matsuo Başo *renga*'yı yadsıdığında cemaat (*community*) yapısına özgü loncavari bir "yer"i yadsımıştı. Fakat bu vesileyle, *haikai*'vari yeni bir derneğin "yer"ini açmaya girişmişti. Elbette ki bu uzun sürmedi ve "Başo tarzı" diye adlandırılan kapalı ve loncasal bir topluluğa dönüştü. 1890'lı yıllarda Şiki, Başo tarzını yadsıyarak *renku*'

---

* İki ya da daha fazla ozan tarafından kolektif ve doğaçlamasal olarak kurulan şiir dizeleri. Anadolu âşıklarının atışma geleneğini andırır. *–ç.n.*

yu dışladıysa da, burada ilgi çekici olan, bu durumun, Başo'nun *renga*'yı yadsıyıp *haiku*'yu başlatmasına benziyor olmasıdır. Şiki'den önceki Başo tarzı, bir ustaya huşu duyan kapalı bir topluluk ile önceden kurulmuş uyuma özgü bir ruhtan fazlası değildir. Şiki böyle bir topluluk anlayışını elbette ki reddetmişti. Şiki'nin talep ettiği şey "*haikai*'a özgü bir şeyler" olarak *şasei*'di (geleneksel yansıtmacı tarz) ama gerçekçilik olarak *şasei* değildi. Fakat Şiki'nin ölümünden sonra, Kyoşi Takahama ustalık (*iemoto*) sistemini kurmuştur. "*Haikai*'a özgü bir şeyler" de varlıklarını Şiki'nin yazgı dostu Natsume Soseki'nin *şaseibun*'unda sürdürmüştür.

Öte yandan, "*haikai*'a özgü bir şeyler"i sadece *haiku* alanında bir şeymiş gibi düşünmemeliyiz. Örneğin, Matsuo Başo'nun çağdaşı *haikai* ozanı Saikaku İhara, "*haikai*'a özgü bir şeyler"i romanda gerçekleştirmeye çalışmıştı. Fakat bu Edo Dönemi'nin ikinci yarısında tamamen unutuldu. Meiji Dönemi'nde Saikaku İhara yeniden olumlu bir gözle değerlendirilmeye başladığında benimsenen yaklaşım Batı modern gerçekçiliğine uyan bir şeyleri Japonya bağlamında keşfetme çabasıymış gibi görünür. Oysa bu daha ziyade, böyle bir tutuma karşı duran bir "dünya algılayışı"nı yeniden yakalamaya çalışan bir Saikaku keşfiydi. En azından, Futabatei Şimei, Ryokuu Sayto* ve İçiyo Higuçi'nin** çalışmalarında gözlenir böyle bir yaklaşım. Ne var ki, modern edebiyatın kuruluşuyla birlikte bu tür çalışmalar marjinal şeyler olarak görülerek küçümsenmiştir.

---

* Romancı, eleştirmen (1867-1904). Güçlü bir nükte duygusuyla yüklü eleştirileriyle ün kazanmıştı. *–ç.n.*

** Kadın romancı ve ozan (1872-96). Romanlarında kendine özgü yaratıcı bir üslupla halkın hüzün ve sevinçlerini betimledi. *–ç.n.*

İlk Baskıya Sonsöz

Bu kitaba özel olarak eklemem gereken bir husus yok; ancak "olası yanlış anlamaları önlemek için birkaç söz" söylemek istiyorum. Öncelikle kitabın başlığı *Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*'ndeki "Modern", "Japon" ve "Edebiyat" sözcükleriyle özellikle de "Köken" sözcüğü tırnak içine alınmalıdır. Bu kitap başlığının işaret ettiği türden bir "Edebiyat Tarihi" kitabı değildir. Ben sadece, "edebiyat tarihi" kategorisini eleştirmek üzere edebiyat tarihi belgelerinden yararlandım burada. Bu bakımdan, eğer bu kitap başka bir "edebiyat tarihi" kitabı olarak okunursa, bunu acı bir tebessümle karşılarım. Fakat bu kitabın sunduğu yaklaşımdan sakınılarak sürdürülecek bir eleştiri söylemi karşısında da sadece merhametle tebessüm etmekle yetinirim.

Kitabın ana hatlarını 1975 yılı sonbaharında, Yale Üniversitesi'nde Meiji Edebiyatı Tarihi seminerleri vermekte olduğum sırada tasarlamıştım. Zaten bunu ancak öylesi bir "yer"de yapabilirdim. Tabii, kaleme almanın kendisi başka bir işti ve beş yıl boyunca çalışmamı sürdürmek zorunda kalacağımı düşünmemiştim. Üstelik, acele de etmemiştim ve bu çalışmanın herhangi bir noktada "sona ereceğini" de düşünmüyordum. Bu yüzden, bu çalışma için gerekli ortamı hazırlayan *Kikan Geycutsu* (Mevsimlik Sanat) dergisinden Jun Eto ve Kyoko Tominaga'ya teşekkür ediyorum. *Kikan Geycutsu* yayınına ara verdikten sonra *Gunzo* (Kitle İmgesi) dergisinden Hiroyuki Nayto bana yardımcı oldu. Kitaplaşma sürecinde ise *Marx'taki Olasılıkların Merkezi* (Marukusu Sono Kanosei no Çuşin) adlı yapıtımda olduğu gibi Katsuo Vatanabe'nin desteğini gördüm. Kendilerine en derin şükranlarımı sunarım.

İngilizce Baskıya Sonsöz

Bu kitabın İngilizce baskısı için kapsamlı bir gözden geçirme işlemi yapmak ve gerekli kısımları değiştirmek niyetindeydim; ne var ki, neticede mevcut haliyle yayımlanmasının uygun olacağına karar verdim. Bu kitap yabancı okurlara yönelik bir çalışma olmadığı gibi, akademik bir çalışma da değildir. 1970'lerin ikinci yarısında dergi ortamında yayımlanmış makalelerden oluşan bir çalışmadır *Derinliğin Keşfi*. Böylesi özgül bağlam ve koşulları bilmeyen okurun bu kitabı tam olarak anlayamayacağı endişesini taşıyordum. Tam da bu yüzden kitabı gözden geçirmeyi ve üzerinde birtakım değişiklikler yapmayı düşünmüştüm. Fakat daha sonra, yine aynı nedenden ötürü, kitabı gözden geçirmekten vazgeçtim.

Belli tarihsel koşullar altında yazıldığı için bu kitabı değiştirmem doğru olmayacaktı. Ayrıca, eğer bu kitabı yabancı okurlara yönelik olarak yazmış olsaydım, sanırım, konuyu hiç bilmeyen okurların da anlayabileceği farklı bir tarz kullanmaya çalışırdım. Ancak böylesi bir yazı tarzı da yabancı okurların da anlayabilmeleri için bilinçli ya da bilinçsiz birtakım kısaltma ve düzenlemeleri beraberinde getirecekti. Neticede, bu kitap da, piyasada bolca örneği bulunan Japon edebiyatını tanıtıcı kitaplardan biri olup çıkacaktı. Böylesi kitaplar Japonların aslında ruhlarının derinliklerinde neler düşündüklerini göstermez.

Nitekim, ben bu kitabın sadece Japonya'nın bağlamıyla, üstelik de ülkenin belirli bir döneminin bağlamıyla içli dışlı olanların anlayabilecekleri kısımlar içerdiğini kabul etmekle birlikte, esasen yabancı okurlara da "açık" bir kitap olduğuna inanıyorum. Bu bakımdan, kitabı gözden geçirerek gerekli değişiklikleri yapmak yerine, sadece İngilizce baskı için "Edebi Türlerin Çöküşü" adlı bir makalemi kitabın sonuna ekledim. Kuramcı Soseki'yle başladığım kitabımı romancı Soseki'yle bitirmiş oldum böylece. Ayrıca bir de son-

söz ekledim. Bunlar bir nebze benim şu andaki düşüncelerimi yansıtıyorlar.

Bu kitapta ortaya koymaya çalıştığım modern edebiyat "eleştiri"si, Japonya bağlamında bile hiç de "yeni" değil. 1970'lerin ilk yarısında modernite eleştirisi çok yaygın ve sıradandı. Bu da Japonya'nın 1960'lı yıllardaki ekonomik büyümesi ve Yeni Sol hareketiyle ilintilidir. Hatta o dönemki eleştiriler bile "yeni" değildi. Çünkü bir anlamda bunları 1930'ların sonlarında yapılmış olan "modernitenin aşılması" tartışmalarının bir varyasyonu olarak görmek mümkündür. İkinci Dünya Savaşı öncesindeki "modernitenin aşılması" tartışmaları, kabaca belirtecek olursak, Kitaro Nişida, Hideo Kobayaşi ve Yojuro Yasuda tarafından temsil edilen üç ayrı gruba mensup eleştirmen ve felsefeciler arasında gerçekleşmişti. Bu tartışmalarda, Kartezyen düalizm, sanayi kapitalizmi, ulus-devlet, Marksizm ve benzeri olguların tümünün aşılması gerektiği söyleniyordu. Bu yaklaşımın "Batılı güçlü devletlerle savaşmayı ve Büyük Doğu Asya Ortak Refah Bölgesi'ni kurmayı" hedefleyen Japon emperyalizmine tekabül eden bir ideolojiye dayandığı açıksa da, durumu sadece buna indirgeyemeyiz. Nişida, Kobayaşi ve Yasuda sadece savaş ideologları değildi; dönemin seçkin eleştirmen ve felsefecileriydiler. Ortaya koydukları tezler Meiji Restorasyonu sonrası Japonya'daki söyleme ilişkin tüm çelişkileri içermekteydi. Dolayısıyla bu tezler sadece şekilsel olarak 1970'li yıllardaki "modernite eleştirisi"nden değil, aynı zamanda 1980'li yıllarda belirgin hale gelen Japon postmodernizmi gibi kültürel fenomenlerden de çok daha önce ortaya konmuşlardır.

Sözgelimi, 1970 yılında Japonya Öz-savunma Kuvvetleri'ne (*Ciey-tay*) askeri darbe çağrısında bulunarak intihar eden Yukio Mişima İkinci Dünya Savaşı öncesinin Japon romantizmi akımına mensuptu; diğer yandan romantik ironi etmeni göz önünde bulundurulmadağı takdirde, tarihsel olarak bu yazarın eylem ve yapıtlarını anlayamayız. Aynı dönemin Maoculuk gibi radikal sol akımlarında da, Asyacılık (Batı karşıtlığı) ve modern uygarlık eleştirisi birleştirilmekteydi. Fakat bu dönemin "modernite eleştirisi"yle 1930'lu yıllardaki eleştirisinin ince bir bağla birbirleriyle bağlantı içinde olması, salt Japonya'ya özgü bir olay değil. Avrupa'da da durum aynıydı. 1960'lı yılların sonlarındaki radikalizmin temelindeki "modernite/modernizm eleştirisi"nin entelektüel çekirdeğinde, özellikle de Fran-

sa'daki, sonraları postyapısalcılık yada postmodernizm şeklinde adlandırılan söylemin çekirdeğinde, "tartışmalı" bir felsefecinin ortaya koyduğu "modernite/modernizm eleştirisi"nin şiddetli etkisi gizliydi. Sözün kısası, Nazilere etkin bir destek vermiş olan Heidegger'in etkisi... Bu durumun 1980'li yıllarda postmodernizmin yaygınlaşmasıyla birlikte yeniden sorunsallaştırıldığı bilinmektedir. İnsan hakları savunusuna girişen yeni muhafazakâr (*neo-conservative*) ideologlar Heidegger'in "Nazilerle işbirliği" skandalını gündeme getirerek bu "modernite eleştirisi"ni tamamen düşün arenasından silmeye kalkmışlardı. Bu durum Amerika'da Paul de Man sorunu olarak tezahür etti. Ne var ki, "modernite eleştirisi"ni, sırf faşizmle bağlantısı nedeniyle bir kenara bırakamayız. Bilakis bu sorunları da tartışma çerçevemize dahil ederek sorgulamalıyız moderniteyi.

•

Modernite kavramı çok muğlak. Sadece Japonya'da değil, tahminen tüm Batılı olmayan ülke insanları arasında "modernite" hep "Batı"yla karıştırılır. Bu karışıklığın bir nedeni var elbette. Batı'da da modernite ve modernite-öncesi dönemlerinden geçildiğine göre "modernite" ve "Batı" farklı kavramlardır fakat modernite denen şeyin "köken"i Batı'da olduğu için bu iki kavram öyle kolay kolay ayrıştırılamaz. Dolayısıyla, Batılı olmayan ülkelerde modernite eleştirisi sıklıkla Batı eleştirisiyle karıştırılır. Bundan ötürü de çeşitli yanılsamalar meydana geliyor. Buna bir örnek, Japonya "Batılı" bir ülke olmadığı için, Japonya'daki modern edebiyatın da yeterince modern olmadığı fikridir. Diğer bir örnek, bunun tam aksine, "malzeme ve temaları Batılı olmayan yapıtların modernite karşıtı (anti-modern) oldukları" fikridir. Bunlar, Japon eleştirmenlerde de Batılı Japonya çalışmaları araştırmacılarında da gözlenen yanılsamalardır.

Fakat bir eser sözgelimi, "yazar"ın "kendini" "ifadesi" olarak görüldüğü sürece ister modernite karşıtı (anti-modern) ister Batı karşıtı olursa olsun, o eser her halükârda modern edebiyat aygıtının içindedir. Yukio Mişima ve Yasunari Kavabata gibi yazarlar hiç de "geleneksel" değillerdir; açıkça "modern" yazarlardır. Gerçekten "modernite"ye bir kuşku yöneltmemiz gerekiyorsa, bu kuşku "yazar", "benlik" ve "ifade" denen aygıtların kendilerinin apaçıklıklarına yö-

neltilmelidir. Japonya'daki "moderniteyi aşma" tartışmalarında bu kuşku eksiktir. Ancak bu aygıtların kökenlerini sorguladığımızda da, bu kez başka bir tuzağa düşeriz; çünkü bunların hepsinin başlangıcı modern Batı'dadır. Durum böyle olunca, tekrar, "etkilenme" denen kelimenin özetlediği tembellik ve sığlığın ürünü olan tezlere geri dönmüş oluruz. "Etkilenme", "özgün" (*original*) olanla "taklit" olan arasındaki ilişkiyi gösteren bir fikirdir. Gerçekten de, Japon veya Batılı yazarlarca, "Japonlar Batı modernitesinin 'özgün' halini mi benimsediler, yoksa bunda başarısız mı oldular, ya da buna karşı mı çıktılar" gibi bakış açılarından yazılmış çok sayıda eleştiri metni bulunmaktadır.

Peki, kökenlerin (*origins*) kendisinde var olan "altüst oluş"un kökenlerini sorgularsak ne olur? Nietzsche gibi bizim de Batı'nın kadim çağına dönmemiz mi gerekir? Ben bu konuyu şu şekilde tersine çevirerek yeniden ele almayı denedim. Modern Edebiyat Batı'ya özgü bir "altüst oluş"un ürünü de olsa, bu "altüst oluş"un temel özellikleri Batı'dan ziyade (çünkü orada bu altüst oluşun kökeni gizlenmiştir) Batılı olmayan ülkelerde daha dramatik bir şekilde görünür kılınmazlar mı? 1890'lardaki edebiyata odaklanmamın nedeni de işte budur.

Burada, modern edebiyatı apaçık kılan temel koşulları özellikle "söz-yazı birliği"nin biçimlenmesi sürecinde aradım. "Söz-yazı birliği" hareketi, kendisine verilen adın aksine bir tür "yazı" yaratma çabasıdır. Aynı zamanda, yazının içsel fikirler aktarmaya yönelik salt saydam bir araca dönüştürülmesi anlamında, yazının (*écriture*'ün) silinip atılmasıdır. Bu hareket, bir yandan içsel özneyi, diğer yandansa nesnel olarak var olan nesneyi de meydana getirir. Bu süreçten "kendini ifade" ya da "gerçeğin yansıtılması" denen şeyler doğar. Bu durum, söz-yazı birliğinin kuruluşundan hemen önceki 1890'lı yıllarda faal olan yazarların metinlerine baktığımızda çok açık bir biçimde anlaşılır. Sözgelimi, Japonya'da modernite-öncesi edebiyatta "manzara" temasının sıklıkla işlenmiş olmasına karşın, dönemin insanları bizim gördüğümüz anlamda bir manzarayı görmüyorlardı. Onların gördükleri manzarayı önceden belirleyen bir metinsellikti. "Manzara", söz-yazı birliğinin içerdiği epistemolojik altüst oluşun içinde keşfedilmiş, hatta deyim yerindeyse icat edilmiştir. Bu kitapta ben, daha önce var olmamış şeyleri sanki eskiden beri

buradalarmış gibi apaçık hale getiren bu altüst oluş aygıtını "manzaranın keşfi" olarak adlandırdım. Elbette modernitenin maddi aygıtının alegorik temsilidir bu.

Diğer yandan, söz-yazı birliğinin devlet ya da çeşitli devlet ideologları tarafından değil, tamamen romancılar eliyle ortaya konmuş olması önem arz eder. *Hayali Cemaatler*'de Benedict Anderson, genelde, ulusun oluşmasında halkın kullandığı dilin milli dile dönüşmesinin kaçınılmaz olduğunu ve bu işlevi gazete ve romanların yerine getirmiş olduğunu belirtir. Bu tespit Japonya deneyimine de uyuyor. Meiji Restorasyonu'ndan yirmi yıl sonra, anayasanın kabulü, parlamentonun açılması gibi politik ve ekonomik sistemlerin kuruluşunda "modernleşme" ilerleme göstermiş de olsa, orada ulusun oluşumu için zorunlu bir şeyler eksikti. Bu eksikliği tamamlama işlevini yerine getirenlerin romancılar olduğunu söyleyebiliriz. Modernite eleştirisine modern edebiyat eleştirisinden başlama zorunluluğumuz da bundan ötürüdür. Dahası, bu dönemde "milli edebiyat" ilk kez bir akademik alan olarak kurulmuş, diğer bir deyişle imparatorluk şiir antolojisi *Manyoşu*'dan başlayan ulusal (*national*) bir edebiyat tarihi yeniden örgütlenmiştir. Bu yapılan, geçmiş edebiyatın modern bir perspektiften yeniden kurgulanmasıdır. Bu bakımdan Edo Dönemi'ndeki yerlicilikten (*kokugaku*) farklıdır.

Dolayısıyla, *Derinliğin Keşfi*, bir edebiyat tarihi çalışması değil, tam aksine, klasik metinleri de içeren edebiyat tarihi disiplininin eleştirisidir. "Kökenler"e dönerek uygulanan eleştiri, aynı zamanda "kökenler"in eleştirisidir de. Zira Japon edebiyatının özgünlüğünü (*originality*) modernite-öncesi kökenlerde bulmaya çalışan milliyetçiliğin kendisi, kökenin unutulmasından başka bir şey değildir. Böyle bir "söz-yazı birliği" paradigmasının esasen Batılı olmayan ülkelerin tümünde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Buna açık bir örnek Çin ve Kore'dir. Bu ülkelerdeki "söz-yazı birliği" hareketi Batı'nın baskısından çok, Japonya'nın emperyalist işgali koşullarında gerçekleşmiştir. Ancak neredeyse her ülkede "kökenler"e dair bir sorgulamaya girişildiğinde bir tuzak söz konusu olacaktır. Batı'da "söz-yazı birliği" uzun bir sürece yayılarak ortaya çıkmıştı; kaldı ki, titiz bir kökenlere dönüşe girişildiğinde, Derrida'nın yaptığı gibi, Eski Yunan'dan beri süregelen "sesmerkezciliğe" (*phonocentrism*) dek ulaşılır.

Fakat ben bu tür soykütüksel geriye dönüşlerin, bir başka deyişle kökenlere dönüşlerin, çok fazla uzaklara gitmeden yapılmasının doğru olduğunu düşünüyorum. Örneğin, Hannah Arendt, antisemitizminin kökenlerini incelemek üzere ortaçağdan eskiçağa doğru uzanan birçok düşünürün tersine, bu meselenin kökenini 19. yüzyılın ikinci yarısında devlet ekonomilerinin kurulmasında görmüştü. Arendt, bu dönemde Yahudi ekonomisi güçlendiği için değil, aksine gücünü tamamen yitirdiği için antisemitizmin yayıldığını söyler (*Totalitarizmin Kaynakları*). Devletin bu yükselişinin simgesi 1871 yılında Prusya'nın Fransa karşısında elde ettiği zafer olmuştur. Buna karşın, Nietzsche, *Çağa Aykırı Düşünceler*'de bu konuda yazarken, elde edilenin kültürün değil sadece devletin zaferi olduğunu söylemişti. Nietzsche'nin kendisi de sonuna kadar ya da her düzeyde, gizlenmiş olan "kökenler"e döner. Fakat onun fiilen yaşadığı ve karşı çıktığı "çağ"da devam etmekte olan "altüst oluş" bu arayışta belirleyici olmamış mıydı? Her ne kadar bu "altüst oluş"un kökenini Platon'da ya da Hıristiyanlıkta aramış da olsa, Nietzsche'nin bir "Avrupalılık" bilinciyle karşı çıktığı, tam da bu dönemde kurulan ulus-devlet ve buna tekabül eden kültür ve edebiyat değil miydi?

Kökenleri eleştirirken fazla geçmişe dönmemek gerektiği konusuyla ilgili olarak, Nietzsche'yi Batı metafiziğinin etki alanını aşamamasından dolayı eleştiren Heidegger'in bizzat kendisinin kökenlere dönüşünün nereye vardığına bakmak yeterli olacaktır. Heidegger'in kökenlere dönüşü Nietzsche'nin karşı çıktığı "çağ"da ortaya çıkmış olan milliyetçiliğin ve Yahudi karşıtlığının olduğu gibi olumlanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu konu, *Derinliğin Keşfi*'nde ifade ettiğim düşüncelerim açısından daha geniş bir anlam taşıyor. 1870 yılının hemen öncesi ve hemen sonrası dünya tarihinde bir dönüşüm dönemidir. Kısacası, bu dönemde her bölgede ulus-devlet kendisini göstermeye başlamıştır. Sadece Almanya'da değil, ABD, İtalya ve Prusya-Fransa Savaşı sonrasının Fransası'nda da modern ulus-devletler on yıl içinde emperyalistleşmiş ve bu da dünyanın her yerinde yeni milliyetçiliklerin doğmasına neden olmuştur.

Japonya'daki Meiji Restorasyonu da (1868) böylesi bir dünya tarihi bağlamında görülmelidir. Prusya-Fransa Savaşı'nın bir sonucu olarak Japonya'daki devrim hükümeti Prusya'yı model alma yoluna gitti. Sömürgeleştirilmekten paçayı kurtaran Japonya, Japon-Çin Sa-

vaşı (1894) ve Japon-Rus Savaşı (1904) sonrasında kendi sömürgeci haline gelerek Batılı güçlü devletlerin safına karışmaya başladı. Bütün bunlar kısa bir süre zarfında Meiji Dönemi'nde (1868-1911) gerçekleşmiştir. Benim odaklandığım 1890'larda, Batı'da uzun bir sürecin sonucu olan fenomenler (sözgelimi söz-yazı birliği ve manzaranın keşfi) Japonya'da kısa bir sürede yoğun bir biçimde meydana gelmekle kalmamış, bir anlamda Batı'yla eşzamanlı olaylar olarak da gerçekleşmişlerdir. Foucault, "edebiyat"ın ancak Batı 19. yüzyılının son yarısında kurulduğunu söylüyor. "Edebiyat"ın standartlaşması tahminen ulus-devletin kuruluşuyla bağlantılıdır. Bu da, sözgelimi 18. yüzyıl İngiliz romanının gösterdiğine benzer çeşitli olasılıkların bastırılmasını beraberinde getiren bir şeydir. O halde, modern edebiyatın "kökenleri", tam da 19. yüzyıl sonlarında aranmalıdır, bunun öncesinde değil. Bundan önceki dönemlere uzanan bir dönüş, radikal bir girişim gibi görünse de, bu dönemde ortaya çıkan "altüst oluş"u gözden kaçıran ve de bilakis bu altüst oluşu güçlendiren bir şey olacaktır. Sözün kısası, bence *Derinliğin Keşfi*'nde ele aldığım konular salt Japonya'nın sorunları olamazlar.

Eylül 1991, Tokyo

Almanca Baskıya Önsöz

Bu kitap, Japonya'da 1970'li yılların ikinci yarısında edebiyat dergilerinde yayımladığım denemelerden oluşuyor. Diğer bir deyişle, ben bu kitabı Japon edebiyat tarihinin ayrıntılarını iyi bilen okurlara hitaben yazmış, yabancı okurları hesaba katmamıştım. Onları hesaba katsaydım, daha farklı yazardım bu kitabı. Sözgelimi, özel isimleri azaltır, daha fazla açıklama eklerdim. Kitabın İngilizceye çevrilmesi gündeme geldiğinde tereddüt etmeme neden olan ana etmen de bu olmuştu. Fakat metne sadece bir son bölüm, birkaç dipnot ve bir de sonsöz ekledim ve bu düzeltilmiş halinin çevrilmesine razı oldum. Elinizdeki Almanca baskı da o düzeltilmiş metne dayanıyor. Aşağıda açıklayacağım nedenlerden ötürü bu kararımın doğru olduğuna inanıyorum. Tanımadıkları özel isimlerle dolu olmasından dolayı Alman okurların bu kitaptan uzak kalmayacaklarını ümit ederim.

Yukarıda, kitabı yazarken yabancı okurları hesaba katmadığıma değindim, ama bu durum sadece yazma tarzı için geçerlidir. Aslında, ben bu kitabı oluşturan temel fikirleri 1975 yılında Yale Üniversitesi'nde ders verirken tasarlamıştım. Büyük olasılıkla, öylesi bir "yer"de bulunmasaydım, bu kitapta yazdıklarımı tasarlayamazdım. Öncelikle, söz konusu "yer" beni, içinde yetişegeldiğim modern Japon edebiyatı'na "dışarıdan" bakmaya, diğer bir deyişle, "modernite", "edebiyat" ve "Japonya"nın apaçıklığını parantez içine almaya zorladı ve dahası, bunu mümkün kıldı. İkinci olarak, bu yer, beni Japonya'yı egzotik bir biçimde temsil eden dönemin Amerikan söylemine karşı bir direnişe zorladı. 1975 yılında Amerika'daki bu iki temsil türüyle, hem Japonların öz-temsiliyle, hem de Batılıların Japonya temsiliyle mücadele etmek zorunda kalmıştım. Üstüne üstlük, bunlarla aynı anda mücadele etmek zorundaydım. Çünkü bunlar karşılıklı birbirlerini tamamlayan temsillerdi. Bu kitabı tasarladı-

ğım "yer", neticede ne Amerika ne de Japonya'ydı; bunların "ara"sında bulunuyordu.

Amerika'daki bu durum 1980'li yıllarda, en azından akademik ortamda tamamen değişti. Bu değişim Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (1978) adlı yapıtına çok şey borçludur. Said, "Şark" (*Orient*) temsilinin Batı söylemi tarafından tarihsel olarak nasıl biçimlendirildiğini açığa çıkarmıştı. Bu kitap, esasen dar anlamda "Şark"a, diğer bir deyişle, Arabistan'a odaklanmıştı, fakat Amerika'daki Batılı-olmayana ilişkin Batılı akademik ortamı önemli bir iç-hesaplaşmaya sevk etti ve Japonoloji alanında etkili oldu. Said, ayrıca, Batılıların tasarladığı "Şark"ın Şarklılar tarafından da benimsendiğine ve bunların karşılıklı olarak birbirini güçlendirdiğine işaret ediyordu. Ben, *Şarkiyatçılık*'ı *Derinliğin Keşfi*'ni yayımladıktan sonra okudum, ama kitabım esasen Said'in kitabıyla ahenk içindedir. Sözgelimi, benim ders verdiğim dönemde Amerika'daki Japonya çalışmaları, kendi "şarkiyatçılık"larını tamamlayan konuları –edebiyatta *Genji Monogatari*'den Yukio Mişima'ya uzanan kanonu, felsefedeyse Zen Budizm ve Kitaro Nişida gibi konuları– temel alıyordu; üstelik Japonlar da kendilerini o "beklenti ufukları" doğrultusunda anlatıyorlardı. *Derinliğin Keşfi* söz konusu "beklenti"leri tamamen boşa çıkaran bir yapıt oldu. Başta da ifade ettiğim gibi, kitabı yabancı okurlara yönelik olarak yazsaydım, sanırım ben de böyle bir "beklenti ufku"na tekabül eden yaklaşımın cazibesine kapılacaktım.

Yaklaşımımı Edward Said'in yaklaşımından farklı kılan noktayı şu şekilde açıklayabilirim: Said, "Şark" temsilinin Batı söylemi içerisinde tarihsel olarak nasıl biçimlendirildiğini ortaya koymuş; fakat bunu yaparken temsil olmayan gerçek Şark'ın ne olduğunu anlatmaktan kesinlikle kaçınmıştır. Çünkü "Şark'ın ne olduğunu" biliyormuş gibi anlatmanın kendisi "Şarkiyatçılık"tı. "Şark"ı anlatan söylem Şarklının kendisi tarafından dile getirilse de, temsil olma niteliği devam eder. Burada "Şark", Kant'ın deyimiyle bilinmesi mümkün olmayan "kendinde-şey" olmaktadır. Elbette Said'in yöntemi bilinçli bir tercihtir. Çünkü bilindiği üzere Said, Filistin'deki gerçek durumla derin bir siyasi bağlanma içindedir. Said, bu durumun üzerine örtülen tarihsel temsilin örtüsünü kaldırmaya çalışıyordu; fakat onu bu eyleme zorlayan da söz konusu siyasi ve ekonomik durumdu. Nitekim, Kant'ın kendinde-şey kavramı da, ait olduğumuz tarih-

sel fakat aynı zamanda geçirimsiz "durum" olarak anlaşıldığında, günümüzde de geçerliliğini, tazeliğini korur.

Ben, Said'in aksine, büyük ölçüde Japonya'yı anlatıyorum. Ancak ben burada hiçbir biçimde "Japonya'nın ne olduğunu" (Japonya'nın özünü) anlatıyor değilim. Yine, Japonya'da sıklıkla öyle yorumlansa da, bir modern Japon edebiyat tarihi yazmaya da çalışmadım. Modern Japon edebiyat tarihini öğrenmek isteyenlerin ulaşabilecekleri, gerek Japonların gerekse Batılıların kaleminden çıkmış daha uygun başka birçok kitap zaten var. Fakat bu kitapların, benim kuşkuyla yaklaştığım "Japonya", "edebiyat" ve "köken" gibi kavramların varlıklarına masum biçimde inandıkları açıktır. Oysa benim bu kitapta ele aldığım şey, 19. yüzyılın belirli bir döneminde, Japonya'da geçen olaylar aracılığıyla, Batı'da ortaya çıkan ve bu yüzden Batı'yla özdeşleştirilen "modernite"nin kendisinin vasıflarıydı. Eğer "modernite" Batı'yla özdeş olsaydı, Batılı olmayan milletlere nüfuz etmesi mümkün olmazdı. Öte yandan, Batılı olmayan insanların kendilerini, sözgelimi, "Doğu" ya da "Japonya" olarak temsil ettirmelerinin kendisi, ancak "modernite"nin içinde mümkün olmuştur. Bu noktada modernite eleştirisi sık sık "Batı eleştirisi"yle karıştırılır. Bu kitapta benim göstermeye çalıştığım, "Japon edebiyat tarihi"nin ya da "Japonya"nın kendisinin "modernleşme" süreci ve kavramı içinde biçimlendirilmiş bir temsil olduğudur. Bu yaklaşım aynı zamanda "Batı edebiyat tarihi" ya da "Batı" kavramlarının kendilerinin de "modernleşme" süreci içinde biçimlendirilmiş bir temsil oldukları fikrini de içermektedir.

Derinliğin Keşfi'nde ben "modernite"nin "köken"ini Batı'nın kendisinde aramaktansa, Batı-olmayanın "Batılılaşma"sı sürecinde görmeye çalıştım. Çünkü "modernite"nin vasıfları, Batı'da çok uzun bir süreye yayıldığı için gizlenirken, sözgelimi Japonya'da yoğunlaştırılmış ve tüm alanlarla bağlantılandırılmış bir şekilde teşhir edilir. Bunun için, esasen 1890-1900 arasındaki on yıllık zaman dilimine odaklandım. Fredric Jameson'ın İngilizce baskıya yazdığı önsözdeki cümleleri niyetimi anladığını gösteriyor.

> Japonya'nın modernleşmesi adlı büyük ölçekli deney, biz [Batılıların] gelişiminin özelliklerini ağır çekimde, üstelik yeni bir biçim aracılığıyla sergiliyor sanki (bu yaklaşımla geleneksel tarih ya da sosyoloji arasında bir karşılaştırma yapabiliriz; örneğin, aynen sinemayla roman ya da çizgi film-

le belgesel arasında bir karşılaştırmalı inceleme çalışması yapabileceğimiz gibi...) ("In the Mirror of Alternate Modernities", Fredric Jameson)

Ancak böylesi bir "deney"in sadece Batı-olmayana, sözgelimi sadece Japonya'ya özgü olduğunu söyleyemeyiz. Avrupa'nın kenar ülkelerinde de bu durum ortaya çıkmıştır. Elbette, "Batı"yı yekpare bir şey olarak alıp tek bir perspektif kurmak yanıltıcı olur. Çünkü Batı'da çeşitli zamansal ve mekânsal farklar söz konusudur. Bir anlamda, 18. yüzyıl ila 19. yüzyılda Almanya'da, İngiltere'nin aksine, "modernite"nin yoğunlaştırılmış ve dramatik bir şekilde sergilendiğini gözleriz. Modern Japonya'da, hukuk sistemi ve felsefede her şeyden önce Almanya'nın model alınmış olması rastlantı değildir. Fakat bunu salt geri kalmış ülkelere özgü bir fenomene indirgeyemeyiz. Sözgelimi, Kant'tan Hegel'e varan Alman İdealizmi, kısa bir süreye yoğunlaştırılmış şiddetiyle bugün de bizim düşüncelerimizi besliyor. "Geri kalmışlık" "ileri toplumlar"da açık seçik ve de doğalmış gibi sunulan fenomenlerin köklü bir biçimde sorgulanma vesilesini teşkil eder.

Derinliğin Keşfi'ni yayımladıktan uzun bir süre sonra okuduğum Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* adlı kitabı da beni aydınlattı. Yöntemsel açıdan benim çalışmama benziyordu bu kitap. Çünkü Anderson, milliyetçiliğin "kökenler"ini, Batı'da değil, Endonezya'nın modernleşme sürecinde arıyordu. Ondan öğrendiğim, benim bu kitapta tartıştığım sorunların aynı zamanda milliyetçiliğin "kökenler"ine ilişkin sorunlar olduğuydu. Anderson, bir "hayali cemaat" olarak milletin, ancak o bölgede yerel bir dilin biçimlenmesi suretiyle biçimlenebileceğini söyler ve bu süreçte önemli bir role sahip şeyler gazete ve romandır ona göre. Çünkü bunlar, o zamana kadar birbiriyle ilişkisi olmayan olayların, kişilerin ve nesnelerin yan yana konduğu bir mekânı sağlar. Bu anlamda "roman"ın, milletin oluşmasında marjinal değil, merkezi bir role sahip olduğunu teslim etmeliyiz. "Modern edebiyat", devlet kurumunun, ayrıca kan ve yer bağının asla sağlayamayacağı bir "hayali cemaat"i mümkün kılar. Nitekim, modern "ulus-devlet"in biçimlenmesinin geciktiği Almanya'da, milletin birliğini güvenceye alan etmen Alman edebiyatı olmuştur. Sözgelimi, Napolyon işgali altındaki koşullarda, şöyle der Fichte:

Devletler arasındaki kökensel bakımdan ilk sınırlar, köklü ve gerçekten de doğal sınırlar kuşkusuz onların içsel sınırlarıdır. Aynı dili konuşanlar (*Was dieselbe Sprache redet*), diğer tüm insani becerilerden çok önce, tek bir doğa aracılığıyla ve göze görünmeyen çok sayıda bağla birbirlerine bağlanmışlardır. Birbirleriyle konuşan, sürekli birbirini daha sarih bir biçimde anlama yeteneğine sahip olan, aynı bütüne aittirler, doğal olarak "bir tek kişi" dirler, dahası, bölünmez bir bütünün parçalarıdırlar. Böylesi "milletler" kendi aralarına farklı kökene ve dillere sahip olan diğer milletleri asla kabul etmezler ve yönlerini kaybedip kendi kültürlerinin gelişiminin sürekliliğini ağır bir karmaşaya sürüklemeden asla diğer milletlerle kaynaşmayı istemezler. İnsanın manevi özü – doğal hali tarafından çizilen bu içsel sınırların neticesi olarak, insanların (içinde) ikamet ettikleri ülkelerin dışsal sınırları doğar. Nesneleri ve olayları onların doğasına uygun bir biçimde izlediğimizde görürüz ki, insanlar belli dağlar ve nehirler tarafından çizilen çizgilerin içinde yaşayan aynı milleti oluşturmaz; aksine, insanlar sonsuz enginlikteki doğanın kanunlarına riayet ederek belli bir milleti oluştururlar. Dolayısıyla, aynı yerde yaşama tesadüfidir ve bu insanlar nehirler ve dağlar tarafından korunarak birlikte yaşarlar. (*Alman Ulusuna Söylevler*)

Fichte, milletin birliğini içsel bir dilde görür, diğer öğelerde, bunlar daha sonra "kan ve yeryüzü" olarak nesneleştirilseler de yer ve kan bağında görmez. Fakat Fichte, "içsel sınır" olarak "aynı dil"in deyim yerindeyse "edebiyat" yoluyla biçimlendirildiğini görememişti. Modern ulus-devletin çekirdeği, politik kurumların kendisinden çok "edebiyat"tadır. Bu durum, günümüzde yeni uluslar olarak bağımsızlık talep eden halklar için de geçerlidir. 1990'lı yıllarda bizler bir yandan küresel dünya kapitalizmi içinde modern ulus-devletin gücünü yitirmesine, diğer yandan birçok "hayali cemaat"in doğuşuna tanık olduk. Ancak bunlar salt siyasi ve ekonomik düzeylerde gözlenen şeyler değildir. Bizler, ulusun çekirdeğinde bulunan "edebiyat"ı ve onun "kökenler"ini yeniden sorgulamak zorundayız. *Derinliğin Keşfi* bu sorgulama için ipuçları içeren bir yapıt olarak okunursa, çok mutlu olurum.

Aralık 1995

Korece Baskıya Önsöz

Bir kitabın okunduğu dönemin koşullarına göre başlangıçtaki anlamından farklı anlamlara bürünebildiğini başkalarının kitaplarıyla ilgili olarak sık sık hissetmişimdir; fakat bu durumun kendi yapıtlarım için de geçerli olduğunu ilk kez *Derinliğin Keşfi* aracılığıyla tecrübe ettim. Nitekim, kişinin yazdıklarını belli bir nesnellik içinde okuması sadece kendi iradesiyle olacak bir şey değildir. Ben daha önce yazdıklarımı tekrar okuyup bir değerlendirme yapmaktansa, yeni işler yapmanın doğru olacağını düşünürüm ve öyle yapageldim. Fakat bu kitap söz konusu olunca, kendimi üzerine yeniden düşünmek zorunda hissettim. Japonya'da yayımlandıktan on yıl sonra kitabın İngilizceye çevrilmesi gündeme geldiğinde oldu bu. İngilizce çeviri taslağını okuduğumda, ilk kez kendi yapıtlarımdan birini başka bir yazara aitmiş gibi okuduğumu hissettim. O zaman, kitapta ele aldığım konuların –söz-yazı birliği, manzaranın keşfi ve benzerinin– esasen ulus-devletin aygıtları olduklarını keşfettim. Dahası, sözgelimi Natsume Soseki'nin İngiliz edebiyatına karşı hissettiği rahatsızlığın 19. yüzyıl ve sonrası edebiyatın ve özellikle realist romanın üstünlüğüne yönelik bir rahatsızlık olduğunu keşfettim. Bu yüzden, İngilizce baskıda yayımlanmak üzere "Edebi Türlerin Çöküşü" başlıklı yeni bölümü ekledim ve uzun bir önsöz yazdım bu baskıya.

Koreceye çevrilmesi gündeme gelince, kendimi kitabım üzerine, diğer bir deyişle, kitabımın ele aldığı dönem üzerine yeniden düşünmek zorunda hissettim. Bunun sonucunda, 1970'li yılların ikinci yarısında kitabı yazdığım dönemde kafa yormadığım çeşitli konuların bir sel gibi önüme geldiğini görerek şaşırdım. Deyim yerindeyse, "Modern Japon Edebiyatının Kökenleri" aslında "Modern Japon-Kore İlişkilerinin Kökenleri"ydi de. Bu konuyu ele almadan önce, 1970'li yıllarda kitapta yer alan denemeleri yazdığım sırada düşündüğüm konulara değinmek isterim. Ben hiçbir zaman bir Meiji Dö-

nemi Edebiyatı araştırmacısı olmadım. Benim o dönemde üzerine kafa yorduğum konuların, daha ziyade yaşadığım dönemin Japonyası'nın entelektüel durumuyla ilgili olduğunu ve bu durumu 1890'lı yıllara geri dönerek ele aldığımı söyleyebilirim.

Gözlediğim meselelerden biri şuydu örneğin: Kitabı yazdığım dönemde, 1960'lı yıllardan beri süren radikal siyasi hareketler iflas etmiş, bunun neticesinde "edebiyat"a yönelme durumu ortaya çıkmıştı. Diğer bir deyişle, "içselliğe" yönelmek yoluyla, tüm ortak yanılsamalardan özgürleşebileceklerini sanmıştı insanlar. Bunun aslında radikallik pozu takınan bir tür muhafazakârlık olduğu daha sonra kanıtlandı. Ben bu eğilime karşı büyük bir tepki duyuyordum, fakat bunu salt "siyaset"ten söz ederek yadsımanın mümkün olmadığını düşündüm. Daha köklü bir eleştiri gerekiyordu. Üstelik bu eğilimin 1890'lı yıllardan bu yana tekrarlanageldiğinin farkına varmıştım.

Sözgelimi, Japonya'nın geleneksel edebiyat tarihi anlayışına göre, Şoyo Tsubouçi *Romanın Özü*'nde "iyiliğin özendirilip kötülüğün cezalandırılması" temasını yadsımak suretiyle modern edebiyatın ilkelerini belirlemiştir. Oysaki, söz konusu yadsıma aslında oldukça siyasi bir konumdan gerçekleştirilmiştir. "İyiliğin özendirilip kötülüğün cezalandırılması" düşüncesi, Tokugava Dönemi'ndeki Konfüçyüsçü edebiyatın değil, 1890'lı yıllarda "Özgürlük ve Toplumsal Haklar" hareketiyle doğrudan bağlantılı olan "siyasi roman"ın genel eğilimiydi. Şoyo Tsubouçi'nin modern edebiyatın "özü" diye tanımladığı şey böylesi bir "siyaset"ten bağımsızlaşmayı ifade ediyordu. Fakat fiilen Özgürlük ve Toplumsal Haklar hareketi yenilmiş, ve onun yerine içi boşaltılmış, şekilsel bir anayasa hazırlanmış ve bir meclis kurulmuştu. 1890'ların modern edebiyatı, "Özgürlük ve Toplumsal Haklar" mücadelesini devam ettirmektense onu küçümseyip, mücadele etmek yerine içsel bir köktenciliği önererek, fiilen dönemin siyasi düzenini olumlamayı tercih etti. 1970'lerde bu durum farklı bir bağlamda tekrarlanıyordu. Benim "kökenler"e geri dönerek eleştirmeye çalıştığım, böyle bir "edebiyat", böyle bir "içsellik", böyle bir "modernite"ydi.

Ancak 1980'li yıllara girildiğinde, tüketim toplumu fenomeniyle birlikte postmodernizm geniş bir popülerlik kazandı. *Derinliğin Keşfi*'nin de bu akışı temsil eden bir yapıt olarak okunduğuna dair işaretler mevcuttur. Fakat her ne kadar ilk bakışta benzerlik taşısalar

da, benim bu kitaptaki niyetimle söz konusu türden bir postmodernizmle kelimenin tam anlamıyla bir karşıtlık içindedir. 1984 yılında *Eleştiri ve Postmodernizm* başlıklı bir eleştiri çalışmasını kaleme aldım ve Japon postmodernizmine ("modernitenin aşılması"na*) karşı çıktım. Bunun sonucu olarak, bazıları bunun modernizme dönüş olduğunu söylemişti. Aslında, tipik bir modernist sayılarak istihza ile anılan siyasetbilimci Masao Maruyama'yı yeniden okuyup tezlerini olumlu yönde değerlendirmiş olduğum da doğrudur. Fakat bunun nedeni modernizmi desteklemem değildi. Sözgelimi, Maruyama, *Japon Düşüncesi* adlı yapıtında Çomin Nakae'nin aşağıdaki sözlerini alıntılıyordu:

> Ben bunları söyleyince, memleketin sıradan siyasetçileri hemen bilgiç bir edayla, bunun on beş yıl öncesinin alelade *halkın egemenliği* kuramı olduğunu, Avrupa ve Amerikan emperyalizminin hüküm sürdüğü bugünlerde hâlâ *halkın egemenliği* kuramını savunmanın dünyanın gidişatına uymadığını, bunun modası geçmiş bir kuram olduğunu söylüyorlar. Bu kuramın alelade olduğu doğru olabilir; fakat bir pratik olarak tazedir. Bu apaçık kuram Avrupa ve Amerika'da yüzyıllardır uygulanagelmiş olduğundan dolayı, bu kuramın o ülkelerde alelade bir şey olduğu düşünülebilir; fakat bizim ülkemizde halk arasında verip verebildiği küçücük filiz dahi eski beylik düzeninden kalan seçkinler ve çıkarcı siyasetçiler tarafından koparılıp ezilmiş ve daha kuram halindeyken yok edilmiş olduğu için, söylem olarak aleladeleşmiş olsa da pratik olarak tazedir. Eylem olarak taze olan bir şeyin kuram olarak aleladeleşmiş olması acaba kimin kabahatidir? (*Bir Buçuk Sene* [İçinen Yu-han], 1901 Baskısı için Ek Notlar)

Masao Maruyama, modernizm ve sivil toplumculuğun ne kadar alelade olsalarsa da Japonya'da kurulamadıkları için hâlâ taze olduklarını söylüyor ve alelade olarak gösterilmelerinin kabahatinin kimde olduğunu soruyor. Çomin Nakae'nin, uygulanmayan kuramın alelade gibi görünse de taze olduğuna işaret eden sözleri, benim için de "taze"ydi. Nakae'nin bu metni yazdığı dönemde Nietzschecilik gibi "kuram"lar modaydı fakat şimdi bunları okumak bile insana bıkkınlık verirken, Nakae'nin sözlerinin hâlâ tazeliklerini koru-

---

* Burada "modernizmin aşılması" ifadesiyle, 1942 yılında dönemin aydınları tarafından aynı başlık altında düzenlenmiş olan sempozyuma ve eleştirmen Yoşimi Takeuçi'nin 1959 yılında yayımladığı aynı adlı denemesi çevresinde gündeme gelen tartışmalara gönderme yapılmaktadır. *–ç.n.*

malarının nedeni nedir? Bunun nedeni onun Rousseau'ya dayanan *halkın egemenliği* kuramı değil. Nakae'nin sözlerindeki tazelik, bu sözlerin "eleştiri" olmalarından kaynaklanıyor. Eleştirinin kendisi kuramdan farklıdır. Eleştiri daha ziyade kuram ile eylem arasındaki mesafeye ve düşünce ile varoluş arasındaki mesafeye yönelik eleştirel bilinçtir. *Derinliğin Keşfi* Derrida ve Foucault'nun kuramsal etkilerini taşıyor ancak ben onların Fransa'daki eleştirel rolleri ile Japonya'da taşıdıkları anlamı hiçbir zaman birbirine karıştırmadım. Dolayısıyla, ben Japonya'daki Derridacılık ve Foucaultculuğun uçarı birer "moda" haline getirilmelerine itiraz ettim.

Yeri gelmişken belirtmeliyim ki, burada özellikle Çomin Nakae'nin metninden yukarıdaki alıntıyı yapmak istememin bir nedeni de bunun kitabımda bulunmayan bazı hususlarla doğrudan bağlantılı olmasıdır. Kısacası, Nakae'nin söz ettiği "on beş yıl"ın içinde, "modern Japon edebiyatının kökenleri" gizlidir. Bu metni 1898 yılında, yani Japonya'nın Kore Yarımadası'na yönelik emperyalist müdahalesiyle başlayan Japon-Çin Savaşı'ndan dört yıl sonra yazmıştı. O dönemde yeni "kuram", emperyalizmi destekleyen "güçlü kazanır – zayıf kaybeder" şeklindeki sosyal Darvincilikti. "On beş yıl" önce *halkın egemenliğini* savunanlar, bu dönemde toplu bir şekilde fikirlerinden döndüler. Diğer bir deyişle, eski *halkın egemenliği* milliyetçileri, bu dönemde emperyalist milliyetçilere dönüştüler.

Durum buyken, modern edebiyatta durum neydi? Benim bu kitapta ele aldığım konulardan biri Doppo Kunikida'nın *Soraçigava Nehri Kıyıları* (Soraçigava no Kişibe, 1902) adlı yapıtını merkez alan "manzaranın keşfi" konusuydu. Bununla, "manzara"nın dış dünyaya ilgi duymayan "içsel insan" tarafından sapkın bir şekilde keşfedildiğine ve yine o zamana kadarki edebiyat dilinin kapsadığı mekânlardan farklı yeni bir dünyada, Hokkaydo'da keşfedildiğine işaret ettim. Aslında Kunikida, 1898 yılında Hokkaydo'ya yerleşmeyi planlamış, fakat sadece iki hafta kadar Soraçigava Nehri çevresinde konaklamakla yetinmişti. Dolayısıyla, Hokkaydo'daki deneyimlerinin Kunikida'yı değiştirdiğini söyleyemeyiz. Bundan ziyade, onun Hokkaydo'ya yerleşmeyi düşünmüş olması (üstelik bunu üstünkörü bir şekilde yapmış olması) önemlidir.

Kunikida Hokkaydo'ya yerleşmeyi düşünmeye başlamadan bir yıl önce ordunun resmi savaş muhabiri olarak Japon-Çin Savaşı'na

katılmıştı. Milliyetçiliğin yükseldiği bir ortamda Kunikida oldukça popüler hale gelmişti; fakat savaş bittiğinde bir tür boşluk duygusuna kapıldı. Onun Hokkaydo'ya dair düşlediği de özünde bu boşluğu dolduracak bir "yeni dünya"ydı. Kırların ortasında hissettiklerini şöyle betimliyordu: "Nerede toplum? İnsanların mağrur bir yüzle anlattıkları 'tarih' nerede?" Ancak orası ıssız bir mekân değildi, *Soraçi* şeklindeki coğrafi yer adından da anlaşılacağı gibi, orada yüzyıllardan bu yana Aynular vardı. Dolayısıyla orası aslında yeterince "tarihsel" bir mekândı. Diyeceğim, Doppo Kunikida'nın "manzara"yı keşfi, böylesi bir tarihin ve ötekinin dışlanması yoluyla gerçekleşmişti. O anda, öteki, salt bir "manzara" olarak varlık bulabiliyordu. Japonya'nın sömürge edebiyatı ya da sömürgeleştirilmiş yerlere dair edebi bakışın arketipi Kunikida'da ortaya çıkmıştı.

Dahası, Japonya'nın sömürge politikalarının arketipi de Hokkaydo'dadır. Hokkaydo'nun yerleşime açılması, kırsal ve ormanlık alanların yerleşime açılması değildir, bu proje direnen yerlilerin (Aynu'ların) katledilmesi ve asimile edilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu yöntem daha sonra Okinava, Tayvan (ki Japonya burayı Japon-Çin Savaşı sonrasında topraklarına katmıştı), Kore Yarımadası, Mançurya ve Güneydoğu Asya şeklinde çok daha geniş bir alanda uygulanmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken ilk konu, Aynularla Japonların "atalarının özdeşliği tezi"nin ortaya atılmış olmasıdır. Bunun daha sonra Kore'nin ilhakı sırasında "Japonlarla Korelilerin atalarının özdeşliği tezi" şeklini aldığını görüyoruz. Bu, karşıdakinin ötekiliğini yok sayarak üzerinde tahakküm kurma yöntemidir. Bu yöntem İngiliz ve Fransız sömürgeci siyasetleriyle tezat oluşturur. Amerikan sömürgeci siyasetleriyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Amerikan yönteminde, tahakküm altına alınanlar "potansiyel Amerikalı" sayılırlar ve bu tahakkümün bir emperyalist tahakküm olduğunun farkına varılmaz. Amerikalılar, fiilen tahakküm ederken, "özgürlüğü" öğrettiklerini varsaymaktadırlar.

Nitekim, Hokkaydo "yeni dünya" olarak yerleşime açılırken Japon otoriteler diğer herhangi bir modelden çok daha fazla Amerika'nın sömürgeleştirilmesi deneyimini model almıştı. Sözgelimi, Japon sömürge tarımına dair sorunlarına çözüm üretmek üzere açılan Sapporo Tarım Okulu'nun, kurulma sürecinde görüşlerinden faydalanmak üzere Dr. Clark'ın davet edilmiş olması olgusundan da anlaşıla-

cağı gibi, Japon otoriteler Amerikan sömürge tarım politikaları modelini izlemişti. Bu durum, Japon modern düşünce tarihi ve edebiyat tarihi alanlarında, sadece Kanzo Uçimura'nın temsil ettiği Hıristiyanlık akımı çerçevesinde ele alınmaktadır; ancak fiiliyatta, İnazo Nitobe ve Kanzo Uçimura'nın öğrencileri daha sonra sömürge yönetimi uzmanları olmuşlardır. Japon sömürgeciliği öznel olarak, sömürge topraklarında yaşayan insanları "potansiyel Japon" kabul eder ki bu da daha ziyade "yeni dünya"da kök salma idealine dayanır. Bu ideal, daha sonraki "hakko içi-u" ("sekiz bağ, bir çatı" / Büyük Doğu Asya Ortak Refah Alanı) ideolojisine dönüştü. Eklemek gerekirse, Amerika, Japon-Rus Savaşı'nda Japonya'yı desteklemiş ve daha sonra Japonya'nın Filipinler'in Amerika tarafından yönetilmesini kabul etmesine bir karşılık, Japonya'nın Kore'yi yönetmesini onaylamıştı. Amerika'nın Japon emperyalizmini kınamaya başlaması, Çin pazarı konusunda Japon ve Amerikan çıkarlarının çatışmaya başlaması sonucu ortaya çıkmıştır.

Yukarıda dile getirdiğim gibi, Korece baskıya önsöz vesilesiyle kitabım üzerine yeniden düşününce, modern Japon edebiyatının "kökenleri"nde, kitabı yazdığım dönemde düşünmediğim çeşitli konular zihnimde somutluk kazanmaya başladı. Bundan sonra bu meseleler üzerine Koreli edebiyat araştırmacılarıyla birlikte düşünmeye devam etmek istiyorum. Çünkü yirmi yıl önce yazılmış ve halihazırda Japonya'da bir tür klasik haline gelmiş olan bu kitap, "modern Kore edebiyatının kökenleri" hakkında düşünme yoluyla yeni bir anlam ve önem kazanacaktır. Sözgelimi, benim "söz-yazı birliği" hakkında yazdıklarım, Kore'deki Korecenin Çin harflerinden arındırılması ve Kore alfabesinin (hangul) yaygınlaştırılması meselesiyle karşılaştırmak yoluyla evrenselleştirilebilir. Birkaç yıldan beri Koreli edebiyat araştırmacılarıyla düzenli aralıklarla bir araya geliyorum. Her ne kadar fiili siyasete çok fazla etki edemesek de, böylesi pratik iletişimler dışında Japonya'yla Kore arasındaki tarihsel anlaşmazlıkların aşılmasının bir yolunun olmadığını düşünüyorum. *Derinliğin Keşfi*'nin Koreceye kazandırılmasının bu iletişimi geliştirmek için bir vesile olmasını içtenlikle temenni ediyorum.

10 Şubat 1997, Tokyo

Çince Baskıya Önsöz

Derinliğin Keşfi'ni 1970'lerin ikinci yarısında yazdım. Sonraları kitabı yazdığım yılların Japon "modern edebiyat"ının *sonunun geldiği* bir döneme tekabül etmekte olduğunu fark ettim. Diğer bir deyişle, edebiyata özellikle derin bir anlam atfedilen dönem bitmek üzereydi artık. O zamanki durum günümüz Japonyası'ndaki gibi olsaydı, bu kitabı yazmazdım sanırım. Bugün, zahmet edip "modern edebiyat"ı eleştirmeye bile gerek yok. Çünkü insanlar artık edebiyata neredeyse hiç ilgi duymuyor. Üstelik bu Japonya'ya özgü bir fenomen de değil. Çin'de de, edebiyat bugüne kadar sahip olageldiği ayrıcalıklı konumu kaybedecektir, kanımca. Ancak bundan ötürü endişeye kapılmak yersizdir. Daha ziyade bu yolla edebiyatın varlığının temellerinin gerçekten sorgulanabileceğini ve asli gücünün ortaya konabileceğini düşünüyorum.

Ben "modern edebiyat"a manzara açısından bakmaya çalıştım. Manzara derken kastettiğim, o zamana kadar meşhur yerler sayılan manzaralar değil, daha ziyade o âna kadar çoğu insanın görmediği, hatta belki de görmekten korktuğu manzaralardı. Fakat kitabı yazdığım dönemde ben bunun tam da Kant'ın güzellik ve yücelik ayrımıyla ilintili olarak tartıştığı meseleyle örtüştüğünün farkına varmamıştım. Kant'ın ayrımına riayet edersek, meşhur yerler sayılan manzaralar *güzellik* iken, balta girmemiş ormanlar, çöller ve buzullar gibi manzaralar ise *yücelik*'tirler. Güzellik, tasarım yetisi yoluyla nesnede bir *amaca uygunluk* (fitness) keşfedilmesinden kaynaklanan bir hazken, yücelik, her bakımdan rahatsız edici olup tasarım yetisinin sınırlarını aşan bir nesne karşısında hâlâ onda bir amaca uygunluk keşfetmeye çalışan öznenin etkinliğinden kaynaklanan bir hazdır. Kant'a göre yücelik nesnede değil, duyusal sınırlılığı aşan aklın sınırsızlığındadır. "Doğanın güzelliği söz konusuysa eğer, bunun kaynağını dışımızda aramalıyız, ne var ki, söz konusu yücelikse,

onun kaynağını içimizde, bir başka deyişle zihnimizde aramamız gerekir. Zihnimiz doğanın simgelerinin içine yüceliği yerleştirir" (*Yargı Gücünün Eleştirisi*). Kant'ın burada işaret ettiği nokta, yüceliğin rahatsız edici nesnelerden edinildiği ve bu rahatsızlığı hazza dönüştürenin öznelliğin etkinliği olduğu, bununla birlikte, sınırsızlığın öznede değil, gözlenen nesnedeymiş gibi algılandığıdır.

Bu kitapta ben, manzaranın bir "altüst oluş" yoluyla, diğer bir deyişle, dış dünyaya ilgi duymayan "içsel insan" tarafından keşfedildiğini yazdım. Bundan ötürü içselliğin kendisinin bir "altüst oluş" olduğunu iddia ettiğim düşünülebilir. Ancak söz konusu "altüst oluş", manzaranın yüceliğinin içsellik yoluyla ortaya çıkarılmasında değil, aksine, onun bir nesnede nesnel biçimde var olduğunun sanılmasındadır. Neticede, eskiden beri var olan geleneksel meşhur yerlerin yerine, yeni modern meşhur yerler biçimlenmiştir. Bunların aslında *güzel* değil, daha ziyade rahatsızlık verici nesneler olduğu unutulur. Kant, ilgiyi parantez içine alarak şeylere bakıldığında estetik yargının oluştuğunu belirtmişti. Kant'ın bu yaklaşımı öznel estetik anlayışı olarak rafa kaldırılmıştır. Oysaki, hiç de eskimiş değildir onun yaklaşımı. Marcel Duchamp, bir sergisinde "Çeşme" başlığı altında sıradan bir pisuvarı sergilediğinde aynı Kantçı sorunu yeniden gündeme getirmişti. Biz pisuvarı sadece günlük kullanım amacıyla sınırlı bir şey olarak görürüz. Ancak bu "ilgi"mizi parantez içine alıp baktığımızda, pisuvar gözümüze sözgelimi, bir "çeşme" olarak da görünmeye başlayabilir. Sanat sadece nesnede değil, aynı zamanda, alışkın olduğumuz bakıştan sıyrılıp farklı bir bakış ortaya koymamızda, diğer bir deyişle, böylesi bir yabancılaştırma etkisinin kendisindedir.

Duchamp'ın pisuvarının ortadan kaybolduğu söylenir. Kaybolmuş olmasaydı, muhtemelen, şimdi büyük bir müzede görkemle sergileniyor olurdu. Bu gülünç bir durum. Fakat benzer bir durum başka bir düzeyde söz konusudur. Modern edebiyat, nesnelere eskiye dayanan geleneksel bakıştan sıyrılarak bakmaya çalıştı. Fakat bu eskiden beri var olan edebiyata alışmış kişilere, daha ziyade bir pisuvarın sergilenmesi gibi görünmüştü. Buna karşın, kısa bir süre içinde söz konusu pisuvara saygı dolu gözlerle bakılır oldu. Edebiyatla uğraşmak isteyenler bir zamanlar azınlıkta olan ve lanetlenmiş insanlardı. Natsume Soseki'nin de böyle bir insan olduğunu be-

lirtmeye gerek yok. Fakat 1970'lerde Soseki bir "milli edebiyat" yazarı olarak saygı ve hayranlık uyandıran bir yazar gibi görülmeye başlamıştı. Benim 1970'lerde yadsımaya çalıştığım da işte bu tür bir "modern edebiyat"tı. Bu edebiyat, artık yadsıyıcı ve yıkıcı gücünü yitirmiş, resmi okul kitaplarında okutulan bir gerçek edebiyatın kötü bir suretine indirgenmişti; aslının cesediydi adeta. İşte bu yüzden, o dönemde "modern edebiyat" ölmüş de olsa, özellikle kaygılanmaya gerek yoktur, zira asla edebiyatın ölümü değildir bu. Başta da söylediğim gibi, asıl bundan sonra edebiyatın varlığının temelleri gerçekten sorgulanabilecek ve asli gücü ortaya konabilecektir.

Yukarıda edebiyat hakkında yazdıklarım bir dereceye kadar "ulus" (*nation*) kavramına da uyarlanabilir. 1990'ların başında *Derinliğin Keşfi*'nin İngilizce baskısı yayımlandığı zaman, Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* eserinden etkilenerek kendi çalışmalarımı ulusun oluşumu açısından ele almaya çalışmıştım. Anderson, romanı merkez alan yayın kapitalizminin ulusun oluşumunda büyük bir rol oynadığına işaret ediyordu ve benim, *Derinliğin Keşfi*'nde üzerine düşündüğüm konular, söz-yazı birliği olsun, manzaranın keşfi olsun, tam da ulusun kuruluş süreciyle ilgili konulardı. Fakat şu anda bundan biraz farklı bir düşünceye sahibim. Tek cümleyle ifade etmem gerekirse, ulusu bir temsil meselesi olarak düşünmek beni tatmin etmemeye başladı.

İngilizcedeki *nation* (ulus) kavramı Japoncaya *kokka* (devlet) ya da *minzoku* (budun) diye çevrilegeldi, fakat son yıllarda *kokumin** (ulus, millet) şeklinde çevriliyor. Dolayısıyla, *nation-state* (ulus-devlet) de *kokumin-kokka* şeklinde Japoncalaştırılıyor. Fakat bence bu kavramın çevirisinde *kokumin* sözcüğünü kullanmak uygun değil. Sözcük, "devletin halkı" gibi algılanıyor çünkü. İnsanların kral ya da derebeyinin tebaası oldukları bir devlette ulus denen şey var olamaz. Ulusu oluşturanlar, feodal bağlardan kurtulmuş yurttaşlardır. Ayrıca, ulus, buduna da indirgenemez. Sözgelimi, Japonya adı verilen

* Burada Japoncada *kokumin* sözcüğünün *koku* (devlet, ülke) ve *min* (halk, budun) şeklindeki karakterlerle yazılıyor olmasından kaynaklanan soruna işaret ediliyor. –*ç.n.*

ulus-devlet, Aynuları* da, Japon uyruğuna geçirilmiş diğer farklı kökenlerden etnik grupları da kapsar. Buna rağmen, ulus (*nation*) kavramı hakkındaki yanlış anlamaların bu kavramın çevirisinin yetersizliğinden kaynaklandığını söyleyemeyiz. Esasen, İngilizcedeki "*nation*" kavramı da muğlaktır. Bir yandan budun anlamına gelir, diğer yandan devlet anlamına gelir gibi görünür, fakat bunların ikisini de karşılamaz. Budun (*ethnicity*) aile ve aşiretin uzantısı olup, kan bağı ve yer bağını temel alan cemaate verilen addır. Ulus (*nation*) değildir. Ulus, artık bu kan bağı ve yer bağını temel alan cemaatlerle ilişkileri kesilmiş bireylerin (yurttaşların) toplumsal sözleşme yoluyla oluşturdukları bir şey olarak görülmelidir.

Öte yandan, feodal devlette ya da mutlakiyetçi devlette de ulus mevcut değildir. Ulusun kuruluşu ancak bu sınıflı devlet sistemleri burjuva devrimi yoluyla demokratikleştirildikten sonra gerçekleşir. Ulus-devlet kurulduktan sonra, ondan önceki tarih de ulusun tarihi olarak anlatılır. Diğer bir deyişle, ulusun kökenleri anlatılır. Oysa, ulusun "kökeni", bu eski geçmişte değil, daha ziyade söz konusu eski sistemin yadsındığı yerdedir. Fakat milliyetçilikte (*nationalism*) tam da bu durum unutulur ve eski hanedanın tarihi ulusun tarihiyle özdeşleştirilir.

Böylelikle ulus, budun ya da devletle aynı şeymiş gibi görülür. Bunun yanlış olduğu, çok sayıda budundan oluşan ulus-devletlere ya da aynı budunun çok sayıda ulus-devlete bölündüğü örneklere bakıldığında açıklıkla anlaşılacaktır. Bu yüzden, ulus üzerine düşünmek için, budunsal birliğin yoğun olduğu ülkeleri değil, böyle bir yoğunluğun olmadığı ülkeleri, sözgelimi Amerika Birleşik Devletleri'ni ele almak gerekir. Orada da milliyetçilik güçlüdür, fakat bu milliyetçilik "budunculuk" (etnik milliyetçilik) olarak var olamaz. Amerikan milliyetçiliği, Birleşik Devletler'in tüm bireylerin toplumsal sözleşme yoluyla meydana gelmiş bir ulus olduğuna, diğer bir deyişle, ulusun özgürce var olduğuna vurgu yapar. Aslında, ulus, kan bağı ve yer bağına dayalı cemaatler (kan ve toprak) tarafından değil, bunların evrensel düzeyde aşılması vesilesiyle kurulabilir ancak.

---

* Aynular, Japonya'nın kuzeyindeki Hokkaydo Adası'nda yaşayan bir etnik azınlıktır. –*ç.n.*

Fakat aynı zamanda, ulus, yurttaşların sözleşmesi şeklindeki salt akılcı yönüyle de oluşmaz. Aile ya da aşiret gibi cemaatlerde bulunan yardımlaşmacı bir duygu ortaklığına (*sympathy*) dayanmak zorundadır. Ulusun, cemaatin kapitalist pazar ekonomisi tarafından parçalanmasına koşut olarak, yitirilen *yardımlaşmacı karşılıklılığın* (reciprocity) hayali olarak onarılması olduğunu söyleyebiliriz. Bunun budun fikriyle bağlantılandırılmasının gerektiği yönünde bir kural da yoktur. Amerika Birleşik Devletleri örneğinden devam edersek, ulusun toplumsal sözleşmeye dayalı yönünün *The Star-Spangled Banner* adlı milli marşında ifadesini bulduğunu görürüz. Sadece bununla duygusal bir zemin elde edilmesi mümkün değildir. Fakat çok budunlu olduğu için "kan"a vurgu yapması da beklenemez. Bu noktada "toprak" vurgulanır. Diğer bir deyişle, ulus, "yüce" bir manzarayı güzelleyen *America, the Beautiful* adlı yarı-milli marşta temsilleştirilir.

Kant, duygusal olanla (*Sinnlichkeit*) zihinsel olanı (*Verstand*) birbirlerine bağlayan aracı unsurun hayal gücü (*Einbildungskraft*) olduğunu düşünmüştü. Ulusun, cemaate dayalı toplu yaşam tarzıyla toplumsal sözleşmeye dayalı toplu yaşam tarzını hayali bir şekilde birbirlerine bağlayan aracı unsur işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Fakat bu, ulusun salt bir hayal ürünü olduğu anlamına gelmez. Söz konusu hayalde bir zorunluluğun mevcut olduğunu söylemeliyiz.

Para ekonomisinin nüfuzunun sonucu olarak feodal ya da mutlakiyetçi devlet ekonomisi yıkılır. Bu noktada modern devlet ve kapitalist pazar ekonomisi kurulur. Ancak bu, ulusun oluşması için yetersizdir. Bu süreç içinde yıkılan tarımsal cemaate dayalı varoluşun, diğer bir deyişle, karşılıklılığa ve yardımlaşmaya dayalı toplu yaşam tarzının hayali bir şekilde onarılması gerekir. İşte buna ulus denir. Ulus-devlet, ulus ve devlet denen farklı nitelikteki iki unsurun kaynaşımından oluşur. Daha özenli bir ifadeyle belirtirsek, burjuva devrimi sonrası kurulan devlette, kapitalist pazar ekonomisi, devlet ve ulus üçlüsü bir yapının üç ayağını oluşturacak şekilde kaynaştırılmıştır. Bu üçü birbirini tamamlar ve güçlendirir. Sözgelimi, bu toplu yaşam tarzında ekonomik serbestiden ötürü sınıfsal çatışma ortaya çıktığında, bu çatışmalar bir yandan milli yardımlaşma duygularıyla aşılır ve devlet tarafından denetlenerek servetin yeniden dağıtımı sağlanır. Bu üç ayaktan oluşan çember çok güçlüdür. Söz-

gelimi, burada sadece kapitalizm yıkılmaya çalışılırsa, bu sadece devletin güçlendirilmesi sonucunu doğuracaktır; diğer yandan başka durumlarda ulusun milli duyguları böyle bir girişime engel olacaktır. Dolayısıyla, bu üç unsurdan sadece birini hedef seçmek değil, sermaye-ulus-devlet şeklindeki üçlüye dayalı çemberden çıkış yolunu bulmak gerekmektedir.

Dahası, ulus, genel olarak, kozmopolit aydınlar tarafından olumsuz bir unsur olarak görülmektedir. Ne var ki, ulus kategorisi halkın aydınlatılması yoluyla lağvedilemez. *Dini*, aydınlanma meselesi açısından eleştiren felsefecilere karşı Marx, dini doğuran gerçek mutsuzluklar çözülmeden dinin lağvedilemeyeceğini belirtmişti. Aynı şeyi milliyetçilik için de söyleyebiliriz. Ulusun bir temsil olduğu ne kadar vurgulanırsa vurgulansın, ulusun sadece bu şekilde yok olması mümkün değildir. Ulus, kan ve toprak denen temsillere değil, yardımlaşmacı duygulara ve yardımlaşmayı gerekli kılan gerçeklere dayanmaktadır. Kapitalist pazar ekonomisi ve devlet mevcut hallerinde bırakılarak sadece ulusun lağvedilmesi mümkün değildir. Ulusun hakikaten "diyalektik biçimde aşılması" (*aufheben, sublate*) için, sermaye-ulus-devlet şeklindeki üç unsura dayalı çemberden çıkılması zorunludur. *Derinliğin Keşfi*'ni yazdıktan sonra, bunun nasıl olacağı üzerine aralıksız düşünegeldim. Bu konuyu burada ayrıntılı bir şekilde ele almam mümkün değil fakat bu konuyla ilgili olarak *Transkritik: Kant ve Marx Üzerine* adlı çalışmama başvurabilirsiniz.

Ağustos 2002, Amagasaki

metis eleştiri

Kojin Karatani
Derinliğin Keşfi

Japonya'da 1980'lerin başında yayımlanan ve birçok dile çevrilen Derinliğin Keşfi o tarihten beri çeşitli ülkelerdeki "modernlik ve edebiyat" tartışmalarının eksenine oturmuş durumda. Kitabın bu başarısının sağlam bir temeli var. Karatani, bizlerin pek aşina olmadığımız 19. ve 20. yüzyıl Japon edebiyatını yeniden yorumlamakla sınırlamıyor kendini: Buradan hareketle "modernlik", "edebiyat" , "köken", "devlet" gibi kavramların temelinde yatan önkabullerimizi sorgulamayı, bu önkabullerin "ideolojik" doğasını gözler önüne sermeyi amaçlıyor.

Bunu bildik edebiyat kuramının sınırlarının çok ötesine geçerek başarıyor: Edebiyatı resim sanatıyla, aşk ve cinselliğin, dinin, modern tıbbın ve çocukluğun tarihiyle birlikte okuyor. Sadece edebiyatta değil bütün alanlarda modernlik deneyiminin, "toplumun tamamını, birer eğitim kurumu olarak ordu ve okul sayesinde bir fabrika olarak yeniden örgütleyen modern devlet"in damgasını vurduğu bir dizi keşfe dayandığını gösteriyor: Sırasıyla "manzaranın", "içselliğin", "itiraf sisteminin", "anlam olarak hastalığın", "çocukluğun" ve "derinliğin" keşfedilişini ve bütün bu keşiflerin "modern edebiyat"ı ne ölçüde derinden belirlediğini gözler önüne seriyor.

"Devletin, yani siyasal iktidarın karşısına benlik ve içselliğe sadık kalmayı yerleştiren edebiyatçılar 'içselliğin' ta kendisinin bir tür siyaset olduğunu, mutlak otoritenin bir tezahürü olduğunu göremiyorlar" diyen Karatani son derece özgün ve kışkırtıcı bir modernlik/modernizm eleştirisi geliştiriyor.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-803-3

9 789753 428033

Metis Yayınları
www.metiskitap.com