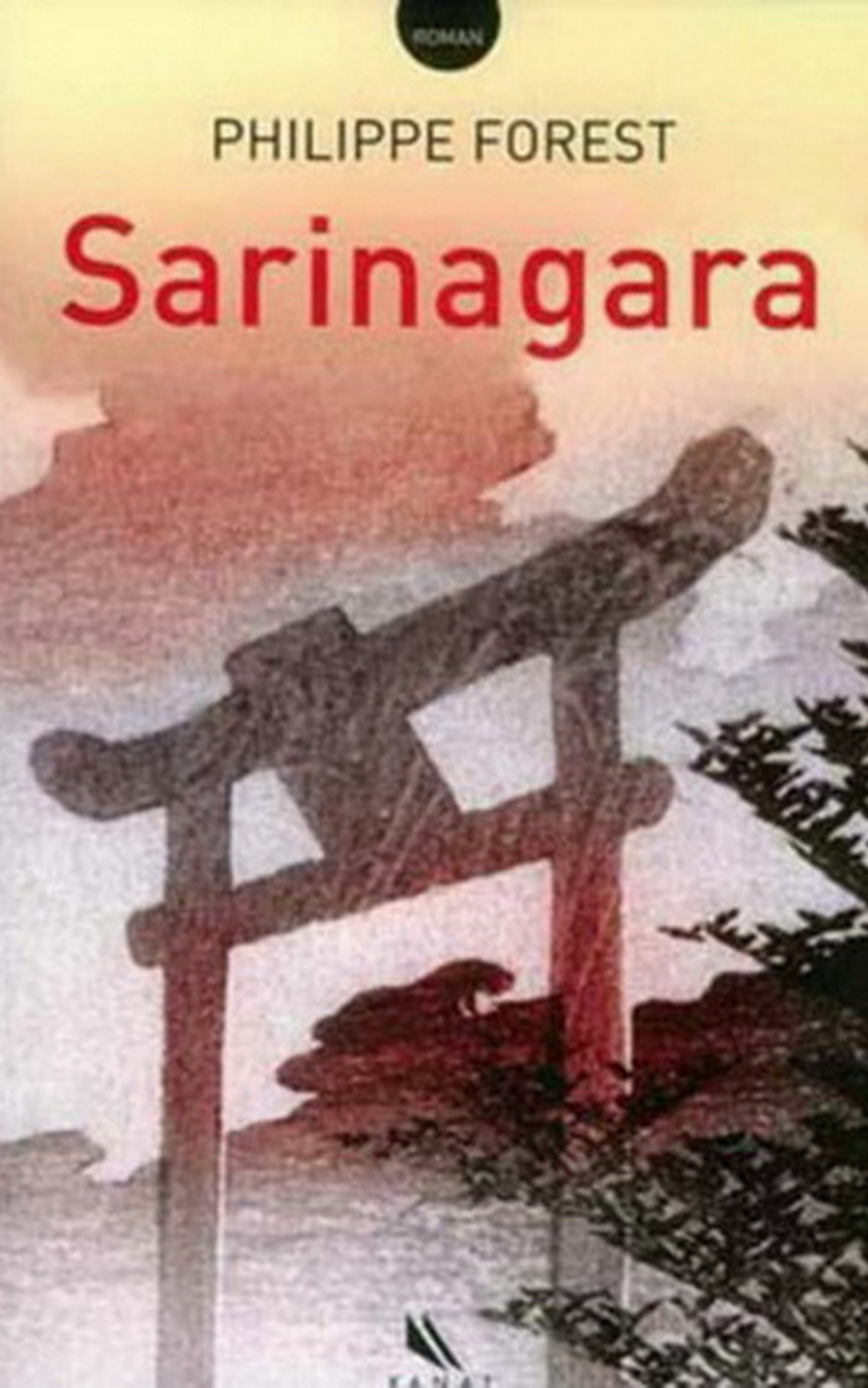
ROMAN

PHILIPPE FOREST

Sarinagara



SARİNAGARA

PHILIPPE FOREST



PHILIPPE FOREST, 1962 Paris doğumlu. Siyaset eğitiminin ardından edebiyat doktorasını tamamladı. İngiltere'de, Cambridge ve St. Andrews gibi üniversitelerde ders veren Forest, halen Nantes Üniversitesinde karşılaştırmalı edebiyat profesörü. *Tel Quel* dergisinde büyük emeği geçen; edebiyat, sinema ve özellikle avangard akımların tarihi üzerine pek çok makalesi yayımlanan yazarın iki romanı daha var: *L'Enfant éternel* (1997, Femina ödülü) ve *Toute la nuit* (1999).

HAKAN TANSEL, 1960 yılında İstanbul'da doğdu. 1980'de Saint Joseph Fransız Erkek Lisesinden mezun oldu. Dönemin politik koşulları dolayısıyla, 1981-89 arası Paris'te yaşadı. Fransızcadan Türkçeye aktardığı kitaplardan bazıları: *Yıldızların Jeanne'ı* (I. ve III. ciltler) (Gérald Messadié); *Kızıl Ot, Çıtırlar Farkında Değil, Ve Bütün Çirkinler Öldürülecek* (Boris Vian); *Okyanuslar* (Yves Simon); *Mona Lisa'nın Dudakları* (Pierre Lepère).

Sarinagara

PHILIPPE FOREST

ROMAN

Çeviren

HAKAN TANSEL

KANAT

Kanat Kitap 37
Edebiyat dizisi 22
SARINAGARA
PHILIPPE FOREST
Roman
1. Baskı: Nisan 2006
ISBN 975-8859-36-6

Copyright© Éditions Gallimard, 2004.
Özgün adı: *Sarinagara*
© Yayın hakları Pusula Yayıncılık Ltd. Şti., 2005
Kanat Kitap, bir Pusula Yayıncılık Ltd. kuruluşudur.

Fransızcadan çeviren: Hakan Tansel
Yayına hazırlayan: Zeynep Doğukan
Düzelti: Mehmet Celep
Tasarım: Mehmet Sinan Niyazioğlu
Sayfa düzeni: Zeynep Aktaş

Baskı: Ayhan Matbaası, tlf. (0212) 629 01 65

Kanat Kitap
İnönü Cad. Emektar Sokak No. 24/B Gümüşsuyu 34427 İstanbul
tlf. (0212) 252 42 80 pbx • faks: (0212) 293 15 44
e-posta: kanat@kanatkitap.com
www.kanatkitap.com

çiyden dünya
çiyden bir dünya bu
ama yine de yine de
Kobayaşi İssa

PROLOG

Japoncada *sarinagara*'nın anlamı "mamafih" gibi bir şeydir.

Bu beş hece, Kobayaşi İssa'nın en ünlü şiirinin son heceleridir. Şöyle okunur:

tsuyu no yo va -tsuyu no yo nagara– sarinagara

Bu şiirin on yedi hecesi, kelimesi kelimesine şöyle der:

çiyden dünya –çiyden bir dünya bu–
ama yine de yine de

Aslına bu denli yapay bir sadakat göstermeyen bir çeviri ise daha sade bir şekilde şöyle derdi:

çiy gibi geçici olduğunu –biliyordum bu dünyanın–
ama yine de yine de

Bunu izleyen romanın tamamı, şairin hayat hakkında bütün söyledikleri, benim için sadece bu son kelimenin tekrarıyla özetlenebilir:

mamafih

1

PARIS

Sonunda bütün anılar silinir. Ve geriye düşler kalır. Bu durumda, düşler artık yalnız olduklarına göre, insanın yaşam kaygısı da onlara emanet edilir.

Çok yakında hiçbir şey hatırlamaz olacağım, her akşam uykuya dalar dalmaz geri gelen şu hikâye dışında hiçbir şey. O benim en net ve en eski anım haline geldi. Dört beş yaşlarında olduğum döneme kadar uzanıyor belki de. Gece olunca, odada karanlık yoğunlaşırdı, gözlerimi kapardım ve her şey yeniden başlardı. Demek ki küçücük bir çocuktum ve evden ayrılıyordum. Okula ya da bahçeye kadar giden sokağa sapıyordum. Her yer ıssızdı. Dünyanın üzerine büyük ve muhteşem bir sükûnet çökmüştü. Bitmekte olan bir günün ışığında, çok uzun süre, ama yorulmadan yürüyordum. Sınırsız hafifliğimin ve nesnelerin arasından geçişimdeki kolaylığın keyfini çıkarıyordum. Şehri baştan başa katediyordum: Binaların gri cepheleri gökyüzünde kayboluyormuş gibi görünüyor, kocaman merdivenler, sanki görkemli saray seraplarına asılıymışlar gibi, boşlukta kıvrılıyorlardı. Sonsuzlukta, havuz ve çeşmelerle sessizce beslenen ve derinlikleri üzerinden devasa kemerli köprülerin geçtiği çelik rengi kanallar beliriyordu.

Güneş hâlâ parlıyordu, ama ne gölge vardı ne de sıcak. Tuhaf bir şekilde, boyutları dünyanın akıl almaz enginliğini kapsayacak

genişliğe ulaşmış olan semtimin sınırlarından dışarı çıkmamaya özen gösteriyordum. Etrafta kimsecikler yoktu. Çevremdeki hiçbir şeyi tanımıyordum. Sessiz ve sonsuz bir periler âleminin ortasında, hep daha derinlere ilerliyordum. Keşfettiğim her yeni manzara şaşkınlığımı daha da artırıyordu. Evimin yönünü saptamaktan âcizdim. Dünyanın ucuna varmış olduğumu ve buradan ötede hiçbir şey bulunmadığını anlıyordum. Dönüş yolunu asla bulamayacaktım artık.

Tamamen kaybolmuştum. Rüyamda, mutlak bir kederin, dipsiz bir umutsuzluğun o an beni tamamen bunaltmış olması gerektiğini biliyordum. Yolunu şaşırmış çocuk halimin sefaletini kestirebiliyordum, ama büyük bir huzur duygusu her şeye rağmen terk etmiyordu beni. Kendimi özgür hissediyordum ve bu hüzünlü özgürlük, benim için, vazgeçmek istemediğim, minnetle, güven ve zevkle çekiciliğine kapıldığım bir baş dönmesi gibiydi.

Rüyanın tamamı aynı renge bulanmıştı, ama tuhaf olanı, bu rengi daha önce hiçbir yerde görmemiş olmamdı. Bir çeşit "sarı" idi kuşkusuz. Yine de, ona belirli bir ad veremeyeceğim, hele betimlemeyi hiç beceremeyeceğim muhakkaktı. Zaten, düşünecek olursam, "renk" sözcüğü bile tam olarak uygun düşmüyordu. Zira daha ziyade, ayrım gözetmeksizin yeşilin, grinin, mavinin, kırmızının tüm nüanslarını etkileyen, onları gerçekten değiştirmeyen –yeşil, yeşil kalıyordu, mavi de mavi, vs– ama onlara aynı muğlak gerçekdışılık havasını veren (dokuyla mı, yoksa pigmentlerin oluşumuyla mı ilgili olduğu bilinmeyen) belli belirsiz bir özellikten ibaretti. Belki de söz konusu olan, bir renkten çok, dünyayı kendi sessiz denizaltı saydamlığıyla saran bu düş evrenine özgü pek hafif bir ışıma gibi, ışığın özel bir niteliği, pırıltının acayip bir hususiyetiydi.

Sahnedeki bütün ışıklar sahte gibiydi. Diğer hepsine eklendiği –yine de onları gerçekten değiştirmediği– için sahiden bir renk

olmayan ve yaşadığım her şeyin bir düşün parçası olduğuna işaret eden o rengi veren buydu. İçinde bulunduğum bu şehrin aslında benimki olmadığını, aslında kaybolmadığımı, pek yakında uyanacağımı, birazdan döneceğim köşedeki ilk sokağın beni sadece sıradan bir gecenin alelade karanlığına, odama, yatağıma, kendi evime götüreceğini, yalnız o söylüyordu bana. Ve çocuk halimle, bu geri dönüş vaadi hakkında ne düşüneceğimi bilemiyordum. Bunun beni gerçekten rahatlatıp rahatlatmadığı veya tam tersine, beni daha da derin bir melankoliye sürükleyip sürüklemediği konusunda karar veremiyordum.

Çocukluk düşüm bazen bu şekilde devam ediyordu. Bazı geceler, hikâye boşlukta son bulmuyordu. Havada asılı kalmıyordu. Bir devamı oluyordu. Rüya gören çocuk, bilinmeyen şehirde uzun süre yürüdükten, olağanüstü boyutları ve acayip cepheleri olan çeşit çeşit binalar boyunca ilerledikten sonra, bir sokağın köşesinde duruyor ve birdenbire, rastgele yürüyüşünün onu tam evinin önüne getirmiş olduğunu fark ediyordu. Apartmanın demir parmaklıklı kapısını itiyor, karanlığın içinde loş bir merdivenin basamaklarını tırmanıyor, en üst katta, çatının altında yer alan dairenin girişinde duruyordu. Küçük eli kapıya vuruyor, tahtadan çıkan ses boş odalarda yankılanıyordu. Yankı öyle uzun, öyle derindi ki, diğer tarafta bilinmeyen ve ıssız bir dünyanın varolduğunu düşündürüyordu.

Daha sonra çocuk, kalbi göğsünde küt küt atarak, uzun süre bekliyordu. Kimi zaman kapıyı bir yabancı açıyordu; onun siluetinin ardında koridorun, sonra da salonun ve odanın düz çizgilere sahip perspektifini ve nihayet odanın ucunda, solgun güneşin sarı ışığının geldiği pencereden göğü ve onun altındaki şehri fark ediyordu. Ne var ki her şey değişmiş oluyor, çocuk hiçbir şeye yeniden kavuşmuyordu, bu ev onunki değildi artık. Başka defalar da, ana babası açıyordu kapıyı. Gerçekten geri döndüğüne inanmadan, çocuğa bir çeşit merhametsiz şaşkınlıkla bakıyorlardı: Önlerinde duran çocuk onlarınki değildi, o öyle uzun za-

man önce kaybolmuştu ki, yüzünün çizgilerini, sesinin tonunu, ismini, kısacası varlığını unutmuşlardı. Ve gecenin ürettiği senaryo ne olursa olsun, bir zamanlar yaşamış olduğu dünyada bundan böyle yeri olmadığını, ebediyen dışlanmış olduğu bir hayatın renkli hiçliğinde başıboş dolaşan, ufacık, dokunaklı bir hayalete dönüştüğünü anlayan çocuk, açık kapının önünde hareketsiz duruyordu: Akşamın tözden yoksun sarısı içinde sonsuza dek üzgün, saydam ve kaygan.

Yıllar geçmişti. Geçen senelerin hesabını şaşırmıştım. Düşümde ilerlemekten vazgeçmemiştim. Ve şimdi, yaşlanmışken, bu düşün beni, yavaş yavaş, göz alabildiğine uzanan büyük bir unutuş ülkesinin tam ortasına götürmüş olduğunu kavrıyordum. Varoluşun baştan sona çizilmiş yolunu takip ettiğime inanmış, yalnız irademin, kendi kendine gelişerek, beni her defasında biraz daha uzağa, her zaman dümdüz ileriye doğru götürdüğüne kanaat getirmiştim. Ama ileri atılan her adım, yampiri bir adım olmuştu. Bunu hiç anlamadan, her şeyden kopuk bir halde dalgalanmaya yazgılı, tutunacak yeri yitirdiğim kenara doğru kaymaya bırakmıştım kendimi. Sevdiğim bütün insanların, beni tamamen yalnız ve işsiz güçsüz bırakarak, yavaşça benden uzaklaştıklarını görmüştüm.

Böylece, hakkında hiçbir şey bilmediğim bir yere varmıştım. Burânın bir adı olmadığını söylemek, sahte şiirselliğe itibar etmek olurdu. Aslında bu yer birçok farklı isim taşımış ve genellikle benzer biçimler almıştı. Küçük bir çocukken, hep bir okul avlusunu veya büyük bir bahçeyi andırırdı. Sonra, birçok gece çöktü üzerine: İnsanın yaşamdan artık hiçbir şey beklemediği, koyu ve özgür gece, ıssız sokakların ve uykusuz odaların gecesi. Ve daha sonra ben gitmiştim, defalarca adres, şehir, ülke değiştirerek. Ve şimdi, yeryüzünde "evim" diyebileceğim hiçbir yer yoktu artık.

Rüyaların ayırt edici özelliği, sonunda her zaman gerçeğe dönmeleridir. Bu çoğunlukla önceden kestirilemez bir şekilde ve

uzun zaman sonra gerçekleşir. Bunun için, ilkin unutuşun gelmesi gerekir. Geçmişten geriye kesinlikle hiçbir şey kalmasın diye, izler tamamen silinmelidir. Hiçbir şey kalmamalıdır, bu iyidir: Canlı şeyler boşuna üzerinde birikmesin diye, elin tersiyle yapılan basit bir hareketle yuvarlanmış kâinat. Ancak o zaman, rüyasındaki dünyanın, esrarengiz bir şekilde, düş görene geri verildiği olur bazen: Yıllar geçer, artık hiçbir şey hatırlamadığımızı sanırız ve sonra bir gün, gözlerimizi diktiğimiz manzara ansızın açıklanamaz bir şekilde aşina gelir bize. Aslına bakarsanız, onda tanıdık hiçbir şey yoktur. Her şey, bilinmez ve yabancıdır hâlâ. Bununla birlikte, doğrulanamaz ve egemen kesinlik orada, hemen önümüzde durmaktadır. Kendimizi, geçmişin çok kesin "sarı"sında boğulmuş ve bir kez daha, sonunda her şeyin yeniden başladığı noktaya götürülmüş buluruz.

Aksi takdirde, "déjà vu" duygusu anlaşılmaz olur: Çocukken herkes gelecek yaşamını düşünde görmüştür ve bu yüzden, yaşanan her olayda bir şey, onu önceden bildiğimiz konusunda belli belirsiz uyarır bizi. Her yeni deneyim, çok uzun zaman önce, beynin geceleri kendi kendine anlatmış olduğu eski öykülerden birinin veya diğerinin doğruluğunu ispat eder. Böyle olması da yerindedir zaten. Zihin gizliden gizliye her şeyi bilmeseydi, günü geldiğinde, çıldırtıcı gerçekliğin gösterisine, bütünüyle mahvolmadan nasıl katlanabilirdi? Çocukluk rüyalarının uzun süren gece provaları, hayatta kalmak için gerekliydi: Kaçınılmaz olarak gelecek hiçlik için yavaş bir eğitim. Ya da daha ziyade: Her şey olup bitmiştir zaten. Yetişkin hayat, zamanın kayıtsız sabahında, uzun süre önce sona ermiş bir çocukluk rüyasının üzerine, ağır ağır ve huzursuzca gerinmekten başka bir şey değildir.

Her zaman daha farklı ve daha uzak, tercihan dünyanın öbür ucunda bulunan yerlere seyahat etmeye koyulmuştum. Bütün bu gezilerin, kabul etmekten kaçındığım, tek bir amacı vardı. Bir şahsiyete, bir mevcudiyete kavuşabileceğimi sanmıyordum – deliliğim bu noktaya varmıyordu. Sadece bir işaret arıyordum. Benden

kaçan, içimde hissettiğim boşluğu dolduracak ilahi esini dünyanın öbür ucunda mutlaka bulacağımı söylüyordum kendime. İşte böyle, inanmadığım bir kehanetin gerçekleşmesini bekliyordum. Çocukluk rüyam doğru çıkmıştı. Tamamen kaybolmuştum. Ama bana ait bu kayboluş bile, düşünecek olursam, hayırlı ve tanıdık görünüyordu bana, zira geçmişte aynı kesin duyguyu uyandırmış olan rüyamla tamamen benzer olduğunu keşfediyordum onun. Yaşamımdaki bu uzun ve saçma çıkış beni en eski anıma geri götürmüştü sonunda. Bunun gerçekleşmesi için, bir yola düşmeler ve ıstıraplar toplamı, tesadüflerin olasılıktan uzak ve usa aykırı bir komplosu gerekmişse de, hafızamın derinliklerindeki temeli oluşturan bu en gerçek düşe dönmüştüm sonunda.

Ve bu arada, hiçbir yere varamadan, gecenin hiçliğinde uyanmış bir çocuk olarak, bende anlam veremediğim bir baş dönmesine yol açan, içerikten ve sınırdan yoksun o özgürlükten kurtulmuş halde, evimde buluyordum kendimi. Orada gökler ve okyanuslar, ormanlardan ve dağlardan geçen, çukurlarla dolu bitmek bilmez yollar, havalimanlarındaki yolcu salonlarının uyurgezer uyuşukluğu, dünyanın mavisi karşısında uyanış; kısacası, herhangi birinin kendini kolayca avutabildiği o ucuz şiirsellik vardı. Fakat gezip gördüğüm bütün yabancı ülkelerde, aynı "déjà vu" duygusu her zaman bana eşlik etmişti. Şimdi, çocukluk rüyamın şehri bütün evrenle karışıyordu ve bakışımı hangi yöne çevirirsem çevireyim, her yerde o vardı, karşımda yeniden onun şeklini buluyordum.

Daima böyle başlar her şey: Dibe vurulduğundan, yorucu düşünce, heyecan, duygu alışverişinden gerçekten kurtulunduğundan emin olunduğu ve artık kendimizi içimizdeki boşluktan başka hiçbir şeye adamanın mümkün olmadığı zaman. Yaşamımda gayet kesin bir noktaya varmıştım. Kitaplarımda söz etmiş olduğum gibi, bunun için, kızımızın ölümünden ve akla uygun bir yere varmayacağını en başından bilmem gereken, kendimi adamış olduğum bir deneyime mutlaka sadık kalmak gibi umutsuz

bir teşebbüsten ileri gelen her türlü neden mevcuttu. Yazmak, benim çekip gitme, güpegündüz ortadan kaybolma tarzım olmuştu. Ve başarmıştım. Tüm umutlarımın ötesindeki bir başarıya ulaşmıştım. Hayatımın beni beklediğini düşündüğüm hiçbir yer yoktu artık.

Evet, tamamen kaybolmuştum, gün geçtikçe, dünyanın işaretlerle dolu yüzeyini kaplayan, herhangi bir anı diğerleriyle eş önemde olan ve onlar kadar az önem taşıyan bir labirent biçimini almış zamanın içinde, yolumu hepten yitirmiştim. Şekiller tümden bozulmuştu. Şekilsizliğin ortasında kendimi görüyordum. Tatlı ve sıkıntılı bir sarhoşa benziyordu. Mamafih, kendimi koyverdiğim bu çözülme bende büyük bir sevinç uyandırıyordu. Tüm görevlerden azade, tüm borçlardan muaf, her seferinde yeni ve her zaman anlamsız olan şeylerin büyük ve hafif hiçliğine teslim olmuş buluyordum kendimi. Düşüme kavuşmuştum. Bütün ufku kaplayan berrak bir hiçliğin ortasında yalnızdım. Her şey yeniden başlamaya müsaitti. Herhangi bir yerde.

Burada başlayan romanı bu koşullarda yazdım. Buna uygun düşecek yegâne ruh hali içindeydim, gerekçesini göstermese de, biraz utanç verici ve bütünüyle anlamsız olan yazma teşebbüsüne yeniden girişildiğini belli eden bir ruh hali içinde. Sıfırı tüketmiştim. Bu durum beş yıldır böyle devam ediyordu. Varını yoğunu tek numaraya oynamış ve tüm servetini masada bıraktığı için olsa olsa şaşıran bir kumarbaza benziyordum. Acımdan kurtulmak için değil ama, onun bitmez tükenmez, dokunaklı derinliğini başka yerde ve başka şekilde hissetmek için, alan değiştirmek istiyordum. Ve işte bu romanı yazdım. Rastgele yaptım bunu: Bir rüyaya dalar gibi. Çekip gitmek, her şeyi ardımda bırakmak, yaşamış olduğum dünyaya sırtımı dönmek istiyordum. Herhangi bir anlatının, kendimden uzaklaştırmak suretiyle beni kurtaracağını düşünüyordum.

2

ŞAİR KOBAYAŞİ İSSA'NIN HİKÂYESİ

1

Bilgiçlik taslayan önyargı, şiirin hiçbir şey anlatmamasını, saf ve amaçsız söz olmasını ister hep. Ya da, sözcüklerin hiçliğe doğru kesintisiz akışında asla yerine getirilmeyen bir durma vaadi olmasını. Bu önyargı, şiir konusunda boşluktan başka bir hakikati kabul etmez: Zamanın beyhude boşluğunun ışıdığı, biricik aydınlanmadır o.

sadece muallaklığı anlamın –hiçliğe doğru işaret eden–
böyledir işte şiir

Ve bu boş aydınlanmaya, en mesafeli ve en şüpheli felsefelerden ödünç alınmış çeşit çeşit isimler verildiği olur. Zen Budizmi, olayların ışık geçirmez perdesini yırtan ve bilinci içeriksiz bir esrimeye teslim eden şimşeğe *satori* adını verir. O zaman zihin, bütün yanılsamalardan kurtulur ve etrafındaki her şeyin kaybolmaya adanmış olduğunu saptayarak, kendi yıkımına razı olur ve orada zevkinin gerçek biçimini keşfeder.

Kanımızca, Japon şiirinin ifade ettiği şey algının tamamını etkileyen o süreksizlik duygusu ve yavaş yavaş silinen anların son-

suz akışı içinde şiirin ulaştığı hiçlik çoğalmasından ibarettir. Anlam kendini kurban eder, varoluş hükmünü yitirir ve bu yolla ulaşılan esrime halinde, nihayet kendinden kurtulur. O zaman söz, dünyanın gürültülü patırtılı ve bitmez tükenmez bir renklilik barındıran uğultusunda, beyaz ve üzüntü verici hecelerden oluşmuş kısa ve dilsiz bir aralık açar ancak:

evet, her şey boş –geçit, pus, sessizlik– der şiir

Ama İssa ilave eder:

mamafih

2

Kobayaşi İssa 1763'te doğar. Beşinci ayın beşinci gününde, der Japon takvimleri. Adı İssa değil, Yataro'dur. İssa, yirmi dokuz yaşında seçtiği isimdir. Şiirlerinden biri, bunun ilkbahar başlangıcında gerçekleştiğini belirtir. Efsane, onun Kobayaşi İkyo adını almayı da düşünmüş olduğunu aktarır. Ya da Nirokuan Kikumei. İsim değiştirmenin, onun için, şiir tapınağındaki yeniden doğuşun belirtisi olduğunu söyler İssa.

işte ilkbahar –Yataro yeniden doğuyor– İssa adıyla

İssa, bir fincan çay anlamına gelir. Adam, gençliğinde bir gün, yeşil renkli kaynar suyu seyre dalar ve suyun dibindeki yaprak çökeltisinde adının şeklini görür. Çay kaynar haldedir, dudaklarını ısırır ve damağının tepesi pul pul dökülür. İssa fincanı ahşap masanın üzerine bıraktığında, eşit olmayan dalgalar halinde kabın iç kenarlarına vuran daireler ile sıvının derinliğinde gölge ve dalgacıklardan müteşekkil esaslı bir kıpırdanma görür:

yeşil köpüğün üzerinde –yeni senenin çayı– tek bir kabarcık

İssa kendine bir isim uydurur ve ilk şiirini bu isimle imzalar. Ebeveyninin ona verdiği adı, bir fincan çayla değiş tokuş eder: Onu bir hiç için terk eder, kendisi o hiçe dönüşür. Bu önemsiz anekdota her türlü aydınlatıcı anlam atfedilebilir tabii. Bizzat İssa, başıboş şairin, olduğundan başka bir şey, yani geçici varoluşunun kurallarını kabullenerek kumsala çarpıp kırılmak zorunda olan bir dalganın benzerinden başka bir şey olamayacağını söyleyerek açıklar bunu. Ama belki de meseleyi, ancak bir şaka kadar ciddiye alıyordur. Gerçek şiiri, kabul olmuş duayla karıştırmayacak kadar çok şey görmüştür zaten. Boş inançlara gülüp geçer. Eğer onunki örnek alınacak bir yaşamsa, ki ben öyle olduğuna inanıyorum, bizimki gibi bilgi ve destekten yoksun olduğundandır.

3

Kimse kendi ömrü hakkında hiçbir zaman hiçbir şey bilemez. İssa 1763'te doğar. Annesi öldüğünde iki, babası Yagobei, Satsu adlı yeni bir eş aldığında yedi yaşındadır. Doğduğu kasaba Kaşivabara'yı terk ettiği, Şinano (şimdi Nagano) vilayetini ardında bırakıp, (bugün Tokyo adını verdiğimiz) Edo yoluna koyulduğu ve ona hınç duyan üvey annesi yüzünden kovulmuş olduğundan, orada tabii ki kâtiplik ya da memurluk yapmak zorunda kaldığı zamansa on dört yaşındadır. Bunu izleyen on yıldan geriye hiçbir iz kalmamıştır. Yitip giden koskoca bir roman demektir bu.

Daha sonra başka olaylar meydana gelir: Bir yanda, hayatın tatlı ve her zaman devingen malzemesi vardır; diğer tarafta, kitapların onun hakkında saptadıkları. Kimi zaman günlükler, nesrin mısralara karıştığı defterler söz konusudur. Beklenen antolojilere, çevirmenlerin bize aktarmayı tercih ettiği her notun derhal özel bir özdeyiş niteliği kazandığı o aranan derlemelere hiç mi hiç benzemezler. Hayır, İssa'nın kitapları, alıntı avcılarının ve albüm derleyenlerin başvuracağı tarzda bir bilgelikten tamamen farklı bir şey sergilerler. Bir insanın hayatındaki sihirli esrarın yalın ifadesini dile getirirler.

İssa'ya göre şiir, fırçasının kâğıt üzerinde bıraktığı mürekkep lekesini derinleştirmeye yarar. Hepsi bu. İssa da diğer insanlar gibidir. Yirmi dört yaşında ilk şiirine imza attığı sırada, hayatının nasıl gelişeceğine dair hiçbir öngörüsü yoktur: Adımlarının uzaması ya da kısalmasına, onu bekleyen mevsimlerin akıl almaz, bıktırıcı tekrarına, acının şaşırtıcı ve değişmez sarsıntısına, zevkin amansız hafifliğine ve nihayet, yorgunluğa dair. Yaşamına ilişkin her şeyden, hatta, ona yabancı bir takvimin 1827. yılında, on birinci ayın on dokuzuncu gününde, doğduğu kasaba Kaşivabara'yı yakıp yıkan büyük yangından birkaç ay sonra, ateşin zarar vermemiş olduğu bir araba garajına çekilmişken, bir akşamüstü ölümle karşılaşacağından da habersizdir.

4

Anı, bizim için olduğu gibi, İssa için de şu şekilsiz şeydir:

yüzen hatıralar –evet, zamanın ırmağında– alüvyon çökeltileri

İssa yaşlandı. Yakında ölecek. Onu hayal ediyorum: Sevdiği görüntüler her geçen gün, rüyasında daha sık görünüyorlar ona. Ama anlam çıkarmasını sağlayacak bir öykü akışı yok. Her gece, onu aynı müşfik karışıklığa terk ediyor ve bitmek bilmeyen bir can çekişmenin nemli uyuşukluğu içinde, zamandan, hayatının şifresini ona söylemesini istiyor sadece.

Ya da: Geçmişini oluşturan her şeyin üzerine büyük bir ışık düşüyor ve aniden, hepsinin içinde yer aldığı düzeni görüyor. Onu bekleyen hiçliğe minnet duyuyor. Unutuşu ve geceyi hızlandırmak için omuzların üstüne çekilen bir örtü gibi, ölümün, onun üzerine tırmandığını hissediyor.

Ölüm döşeğindeyken, İssa'nın, tuhaf bir şekilde zıt anlamlar taşıyan iki şiir yazdığı söylenir. Birincisi şudur:

şükran duymak gerek –üzerimdeki kara bile–
cennetin hediyesi olan

İkincisiyse şöyle der:

çocukların yıkanmasından – ölülerin yıkanmasına–
ah, her şey o kadar anlamsız ki

İssa'nın şiirinin dile getirdiği hakikat, bu zıt önermelerin her ikisini de içerir.

5

Kimse, Tarih adı verilen ve yalnızca olmayan bir tanrının düşüncesinde varlık bulan, zamanın o bütünsel suretini bilmez:

gürültü ve öfke –uyanılan kâbus– çakmaktaşından asırlar

İssa'nın zamanında Japonya, duraklamış bir öykünün akıl almaz devinimsizliği içinde yaşamaktadır. Sekigahara'da, silahlar vaktiyle –yüz yıldan uzun bir süre önce– iktidarı Tokugava klanına teslim etmiştir. Ülkenin tamamını ele geçirmesi ve uygar bir ulusun görebileceği en uzun süreli, en eksiksiz barışın (savaşsız ve devrimsiz, hiçbir ayaklanma yaşanmadan geçen iki yüz yıldan uzun bir zaman) koşullarını tesis etmesi için Ieyasu'ya on beş yıl daha gerekmiştir. Sonuç olarak, zaman içinde artık hiçbir olay vuku bulmamıştır: Tarihin sonundan önce Tarihin sonu, kendi kurallarıyla sınırlanmış, hiçbir hakiki fikir ayrılığının gelişmesine izin vermeden işlerini yürüten bir toplumun her yerde kabul gören düzeni. Ülkenin her yanında düşüncenin yerini alan ve her bireyin İmparatorluk içindeki yerini saptayan Konfüçyüs öğretisi. Ve Edo: kadınların giydiği tuvaletlerin, tiyatroların, oymabaskı resimlerin cırtlak renkleri arasında kalabalığın kendinden geç-

tiği bir gösterinin cafcaflı şatafatı. İssa'nın yaşadığı Japonya, Utamaro, Hokusai ve Hiroşige'nin kısa bir süre sonra resmedeceği Japonya'dır aynı zamanda.

Basitleştiriyorum elbette. Bazen bir çatlama olur. Yer sarsıldığı, alevler şehirleri yalayıp yuttuğu ya da bir yanardağ uyanıp da etrafına mor-siyah lavdan uzun dilini uzattığı zaman, evren, şiddetin ölümcüllüğünü hatırlatır insanlara. İnsanların birdenbire kendi dünyalarını yakıp yıktığı, sefaletin, verginin ve adaletsizliğin, geçici bir süre ülkenin şu ya da bu kentini çileden çıkardığı da olur bazen. Ama bunların hepsi beyhudedir, etkisiz veya yankısızdır, şeylerin mükemmel sarkacının denge noktasına geri dönmesinden başka bir ihtimal yoktur.

6

İssa doğduğu sırada, ülkenin sınırları yüz yılı aşkın bir süredir dünyaya kapalıdır. Amiral Perry kumandasındaki Amerikan savaş filosunun Edo körfezine sızarak İmparatorluğu inzivadan çıkmaya zorlaması için yaklaşık bir yüz yıl daha geçmesi gerekecektir. Dış dünya bir anı ve bir serap, kimi zaman da ülke kıyılarına kendi yaşam tarzını dayatmaya gelen bir hayalettir. Rus veya İngiliz gemileri liman ve koyların yakınlarında dolanıp durur. İşkence, zulüm ve aşağılama, yalnızca güneyde, tarikatların ve yeraltı mezarlıklarının gizliliği içinde varlığını sürdüren Hıristiyanlığı her yerde ortadan kaldırmıştır. Japonların kafasını, Batı'nın dininden ya da düşüncesinden ziyade, bilimi karıştırır yine: İlk anatomi kitapları Batı dillerinden tercüme edilir, Almanya'dan yeni tıp teknikleri alınır. Geri kalanlara gelince, onlar hakkında hiçbir şey bilinmez ve bunun için tasalanılmaz.

Bir ömür nedir ki? Evrensel Tarihin büyük kurgusal takviminde de yer alan birkaç tarih ve bu tarihlere ilişkin, kısa süre sonra kimseyi ilgilendirmeyecek, ehemmiyetsiz bir o kadar anekdot. İssa 1763'te doğar, Tanuma Okigitsu'nun ve oğlu Okitomo'nun şogunluğu sırasında büyüyecektir. Bu sırada Fransa'da

XV. Louis hükûm sürmektedir, dâhi Mozart sekiz yaşındadır, Jean-Jacques Rousseau *Toplum Sözleşmesi*'ne, *Émile*'e ve *Yeni Héloïse*'a imza atmamıştır henüz. Daha sonra Eski Rejim diye adlandırılacak düzen, yavan bir şenliğin yapmacıklığı ve debdebesi içinde son bulmaktadır.

Efsaneye göre İssa'nın çocukluğu, adeta bir acılar silsilesi, merhametsizce yakınlarının sadizmine terk edilmiş küçük bir yetimin hikâyesidir. Masallardakinden daha korkunç, kıskanç bir üvey ana, nefretiyle hırpalar onu: Aşağılanır, dövülür, rahat baba ocağından uzaklaştırılıp, tarlalarda çalışmaya gönderilir. Ergenlik çağında, Edo'ya gider. Fransa'da Devrim'in patlak verdiği, Avrupa'nın kan ve dehşet içinde, tarihinin en önemli sayfasını çevirdiği sırada, bunların hiçbirinden haberi olmayan İssa kendini şiire adamaya girişir. Neden olmasın? Bu onun, zamanın aylaklığı içinde canlı kalma biçimidir.

7

Sonra mı? Hiç ya da hemen hemen hiç: Uzun ve avare gezintilerle geçen bir hayat, ülkeyi boydan boya katettiği seyahatler, şiir, yüzlerce şiir ve bunların yanı sıra, sadece mutsuzluk ve sefalete ilişkin sıradan meseleler. Artık yetişkin olan İssa, tifonun alıp götürdüğü babasını kaybeder. Günlüğünde, ölüm döşeğinin etrafındaki açgözlü topluluğu tasvir ederek, aile cehennemini anlatır: Kavgalar, miras, sımsıkı kucaklanan ceset, alevlere bırakılan beden, ayinin gerektirdiği şekilde toplanan küller ve kemikler. Devrim takviminin X. yılıdır. Daha sonra, büyük ordunun alevler içindeki Moskova'ya girip, Berezina'nın karı ve buzu arasında kaybolduğu yıl, İssa da Edo'yu terk etmeye, serseri şair yaşantısından vazgeçerek doğduğu kasaba Kaşivabara'ya yerleşmeye ve hayatını orada, köylülerin arasında nihayete erdirmeye karar verir. Kırk dokuz yaşındadır.

Hikâye devam eder. Başka acılar beklemektedir onu: Yedi sene zarfında, önce üç çocuğunun, sonra çocuklarının anasının gözlerinin önünde teker teker ölmesine şahit olur. Bu sırada, Avrupa'da, onun hiçbir zaman varlığından bile haberdar olmayacağı koskoca bir dünya çökmektedir. Sonunda her şey tekrar dü-

zene girer, zaman insanlar ve uluslar üzerindeki hüzün veren görevini ifa eder. Bihaber oldukları hiçliğe yuvarlamadan önce, yine bekleyiş, unutuş ve ıstırabın dinginliğine kavuşturur onları. İssa altmış dört yaşında ölür. Başka devrimlerin ve yeni rejimlerin beklendiği Paris'te, büyük yazarların adı Chateaubriand ya da Balzac'tır.

Neticede, bir yaşam hakkında ne bilinebilir? Eğer bunun bir anlamı olsaydı naçiz İssa'nın Lamartine, Hugo, Saint-Just ve Napoléon'un çağdaşı olduğunu akla getirebilmek gerekirdi; bu adamların hepsi bir an, zamanın akıl almaz derinliğinde nefes aldılar, düşündüler ve yaşadılar.

8

Fakat Tarihin zamanı tek değildir, anlamı yoktur, bir yerden gelmez, her yere gider. Herkes bir gün kendini oraya atılmış bulur; bir masal yığınında, kötü dokunmuş bir öykünün yoğunluğunda ve eski efsanelerin etrafta yankısı gitgide azalan bir gürültü çıkardığı duygusuz bir derinlikte, şaşkınlıkla uyanır. Ne geçmiş ne de gelecek vardır; şimdi, insanın önündeki ve arkasındaki boşlukta akıp giden iki yapay manzaranın arasında dikey olarak açılmış mutlak bir baş dönmesidir.

Tarih, hiçbir zaman anlam taşımamış olanları bir araya getirir ve boşluğa, farklı evrenler arasındaki bir köprünün kemerini atar. Roma İmparatorluğu ile Çin İmparatorluğu güçlerinin ve uygarlıklarının tüm ihtişamıyla dünyaya hükmederken, Japonya bir hiçtir. Tarihöncesi dönem, Roma'nın barbarların eline düşmesinden iki yüzyıl sonra sona erer ancak. Savaşın, kargaşanın, anarşinin her tarafı kaplayan zifiri gecesi bir dönem hem Batı'yı hem de Doğu'yu karartır. Uygarlıklar çöker, harabeye ve kalıntıya dönüşür; bu esnada başka yerlerde zaman şaşmadan, tekdüze akmaya devam eder ve başkaları, bilinmeyen topraklarda, o güne kadar adı duyulmamış –vakti gelince, bilâhire toz olacak–

dünyaların temellerini atmaktadır. 645 senesinde Japonya'da "büyük değişim dönemi"nin başladığı ve Tang hanedanını örnek alarak yeni bir devlet kurulduğu sırada, Frenk krallığı, Roma'nın yitik görkeminin bütün kıtayı kaplayan gölgesinde varlığını sürdürür. 712'de *Kojiki*, imparatoriçe Genmei'ye takdim edilir; onunla birlikte Japon edebiyatının ilk kitabının gün ışığına çıkması söz konusudur. Oysa Batı'da, dünyanın birkaç gizli köşesi hariç, hiçbir yerde Yunan ya da Latin şiirinden geriye bir şey kalmaz, antikçağ kültürü bütünüyle ateşe ve kana bulanmış, doğruluğu kanıtlanamaz efsanelere dönüşür. Bir hikâye başlar, bir diğeri sona erer; her ikisinin de acayip, saçma, kuraldışı ve sonuçta tamamen akıl almaz olan tek ve aynı zaman içinde geçmiş olduğunu hayal etmek güçtür.

9

İnsanların yarattığı her şey, sürekli yükselir ve çöker: Her birey, doğumunu gören hangi dönem ve hangi gök olursa olsun, yaratılan her şeyin şafağına ve günbatımına tanıklık eder. Yazılagelen kitaplar, her yeni nesille birlikte, Tarih denen o büyük ve nafile tekerrürün lüzumsuz tanıklıkları olarak kalmayı sürdürürler. Bin yılı civarında, Avrupa en karanlık dönemlerinden bazılarını yaşarken, Japonya klasik çağının muazzam aydınlığına kavuşur: Fujivara klanı Heian'ı yönetmekte, İmparatorluk Sarayında her şey eşsiz bir uygarlığın ışığında parlamaktadır. Kadınlar, görkemli çetrefilliği ve muhteşem zarafetiyle, artık neredeyse barbarca ve safdil bir kekemeliğe dönmüş Batı şiirini geride bırakan bir yazın biçimi yaratırlar. Fransız, İngiliz ya da Alman yazarların ancak birkaç yüzyıl sonra keşfedeceği roman sanatını inceliğinin doruğuna taşıması sebebiyle, Avrupa'nın kesin ve küstah inançları karşısında çağ ötesi bir başyapıt sayılacak *Genji Monogatari*'nin yazarı Murasaki Şikibu'nun ve Sei Şonagon'un dönemidir bu. Zamanın anlaşılmaz düzeni içinde, şüphe götürür Turold'un, şayet öyle biri gerçekten varsa, Murasaki Şikibu'dan sonra geldiğini anlayabilmek gerekir, zira görünüşe bakılırsa Fransız şair, Japon kadın romancının öldüğü dönemde doğar ve *La Chanson de Ro-*

land'la [Roland'ın Şarkısı] birlikte, Fransa'da en güçlü ve en kaba biçimiyle destan ortaya çıktığı sırada, Japonya'da roman, onun artık asla erişemeyeceği, bilgece bir mükemmelliğe ulaşır.

Ve sonra, bütün dünyayı çirkef ve külün içinde diz çöktürerek uzlaştırmak üzere, kaos her zamanki gibi geri gelir: Taira ve Minamoto klanlarının çatışması, Gloucester'lar ile Lancastre'ların çarpışmasına eşdeğerdir; Güller Savaşı gibi Yüz Yıl Savaşları da bütün asırlara aittir ve bütün kıtalara yayılmıştır. İnsanlık eski etobur alışkanlıklarına kaptırır kendini. Birbirini izleyen nesiller düzensizliğin keyfi zorbalığından başka yönetim tanımazlar, öyle ki, barış sözcüğünün anlamı tamamen unutulur.

10

O zaman, –ötesine geçildiği vakit, insani meselelerin kendiliğinden, mekanik olarak denge noktasına geri döndüğü bir hiçlik derecesinin var olduğunu farz etmenin dışında– nedeni gerçekten bilinemeden, açlık ve katliam dünyasına sükûnet çöker yavaş yavaş: Yeniden imar işlerine girişilir, toprak ekilir, yıkıntılar kaldırılır ve bazıları için –sadece bazıları için– daha tatlı bir hayatın dekoru kurulur.

Edo rejimi, doruk noktasına, Fransa'da Grand Siècle [Büyük Yüzyıl] diye anılan ve daha o zamandan Aydınlanma Çağının habercisi olan asrın sonuna doğru ulaşır. Bir refah, şatafat, zevk uygarlığı gelişir ve insana dair her şeyde mevcut olan süreksizliğin kösnül ve melankolik bir esrimenin teminatına dönüştüğü, arzuların kararsız âlemi *ukiyo*'nun damgasını taşıyan gerçek bir kişisel haz sanatı ortaya çıkar.

Vie d'une amie de la volupté [Zevke Düşkün Bir Kadının Hayatı] kitabının ve gerçek anlamda bir Japon insanlık komedyası oluşturan onlarca başka kitabın yazarı, Osakalı büyük romancı Saikaku, tam olarak Fénelon ve Madame de Lafayette'in çağdaşıdır. Sanatı-

na hak ettiği manevi derinliği kazandırabilmiş bir insan, herkesin en büyük Japon şair kabul ettiği Başo da, Boileau ve La Fontaine'in tam olarak çağdaşıdır. *Bunraku** ve *kabuki*** için eserler yazmış, basmakalıp görüşler çerçevesinde Shakespeare ile mukayese edilen Çikamatsu ise, yaklaşık olarak Jean Racine'in çağdaşıdır.

Bütün bu hayatları –ve onlarla birlikte, onlardan sonra, Kobayaşi İssa'nınkini– insanlık tecrübesinin bir araya getirilemez zamanı içinde bir arada tahayyül edebilmek gerekir.

* Japon kukla sanatı. –ç.n.

** Geleneksel Japon tiyatrosu. –ç.n.

11

Her yerde ve her dilde aynı imgeler mevcuttur. Onlar, zamanın doğrultusuz akışını; içinden sedefli ve incili şekillerin, birbirlerinin üzerinde kayan ve suyun derinliklerinde tıpkı ceset ve kumaşların sürtünmesine benzer bir ses çıkararak dünyaların tiftiklenmiş iğrenç halısı üzerine bağırsaklarını boşaltan büyük ve kör gözlü sıvı tabakalarının geçtiği zamanın yavaş yavaş ve döne döne sürüklenişini anlatırlar. Bu öyle sakin bir burgaçtır ki, şeylerdeki devrimle karıştırılır ve ancak dünyanın kendi etrafında topaç hareketiyle dönüşü kadar algılanır.

Herakleitos: "Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz." Ve Kamo no Çomei: "Aynı nehir hiç durmadan akar, ama akan hiçbir zaman aynı su değildir. Durgun yüzeylerin üzerinde, şurada burada köpük lekeleri belirir ve hiç vakit kaybetmeden kaybolurlar. İnsanlar ve onların bu fani dünyadaki ikametleri için de aynı şey geçerlidir." Ve yine: "Bir sabah birileri ölür; akşama, yeni doğumlar onların yerini doldurur. Tıpkı su yüzeyinde belirip kaybolan köpük gibi. Doğan ve ölen bu insanlar nereden gelir, nereye giderler? Bunu bilmiyoruz."

Bilgeliğin her türü, zamanın bir nehir olduğunu söyler. Ama gerçekte hiç kimse, onun akışını seyre dalmak için, dünyaların kıyısında durmaz. Kendileriyle tıka basa dolu bedenler, onları sallayan ve hiçbir yere götürmeyen gri-yeşil kıpırtı hakkında hiçbir fikirleri olmaksızın, mavimsi bir neon ışığıyla çevrili halde hiçliğin iki hattı arasından geçerek, kendilerini boğan yoğunluğun içinde yüzerler. Zaman ırmağı, ufkun dikişsiz dairesini kaplamak için yatağından çıkmıştır. Işık geçirmez maddesini her yerde insanların üzerine akıtır ve onları boğar.

okyanustan habersiz –bir balık gibi– zamanın içinde insan

12

Şiir, zamanın hisleridir; gözü kamaşmış ve iktidarsız şifresidir. Bundan daha sağlam ve daha umutsuz bir hakikat yoktur.

Japonya'da Buda'nın karamsarlığı, mevsimlerin değişmesiyle sürekli farklı renklere boyanan aynı manzaranın içi boş şekline uygundur. Japon dilinde, felsefeye hayatın böyle hüzünlüce algılanışını ifade eden kırılgan ve muğlak kavramlar yaratma imkânı verecek her türlü sözcük vardır. Bu sözcüklerden biri, "müteessir", "çökmekte olan", "eski" anlamına gelen ve şeylerin büyük süreksizliğinin küçük gösterisi karşısındaki her türlü melankolik esrimeyi tanımlayan *sabi*'dir.

Bir an çiçek açan ve dolunayın geçici aydınlığının bir geceliğine beyaza bürüdüğü ağaç, vazoya koyar koymaz solan çiçek, yosun tutan ve kızıl-yeşil küfle kaplanan taş, savaşçıların ve prenseslerin altında yattığı toprağın üstünde büyüyen sarı ot: Bütün bunlar, yakıp yıkan, silen ve unutan zamanın algılanamaz geçişine işaret eder. Avrupa, aklın daim olmak ve hiçliğe kendi işaretini bırakmak için yükselttiği, uzayın ve zamanın içinde heybetle dikilen her şeyi güzel sayar. Japonya'da ise, varlığın boşlu-

ğu yasasına boyun eğen ve insanın yüreğine katıksız bir hüzünlü zevk anı sunmak için zarafetle çözülen şey güzel bulunur.

Her halü kârda, felsefe ve edebiyat kitaplarının bize öğrettiği budur.

13

Aynı kitaplar İssa'nın, Başo ve Buson'dan sonra, "haiku"nun, yani çoğunlukla ve haksız yere klasik Japon şiirinin özüyle karıştırılan, on yedi hecelik şu kibirli şiirin büyük ustalarından üçüncüsü olduğunu söylerler. Ama İssa şiir yazdığı sırada –kendisi de zaman zaman bu sözcüğü kullanmış olsa da– haiku sözcüğü, bugünkü anlamıyla, mevcut değildir. Ancak XIX. yüzyılın sonunda, onu icat eden Masaoka Şiki'nin etkisiyle benimsenecektir. Velhasıl, tarihe ters düşmemek için, onu "haikai" diye adlandırmak daha doğru olur. "Tanka" –ya da kısa şiir– geleneksel olarak otuz bir heceden oluşur ve bu heceler, on yedi heceli olan birincisi "hokku" diye adlandırılan iki uzun dizeye dağılır. *Haikai* "gülünç", "tuhaf", "maskaraca" demektir. Öyle sanıyorum ki, *haikai* ve *hokku* çelişkisinden gelen *haiku*, "eğlendirici uzun mısra" gibi bir anlama gelir.

Haikuyu tanımlayan tek şey kısalığıdır. Onunla ilgili bir sürü katı kural vardır elbette. Ama istisnayı hoş görmeyen haiku yoktur. Zaman zaman hecelerin sayısı ve dağılımı bile, kuralın özünü tamamen boşaltarak, yerine en serbest ve en denetimsiz fantezinin keyfiliğini koyan, pek bilgece bir kuraldışılıklar sistemi-

ne göre değişkenlik gösterir. Geleneğin ve gelenekçiliğin bekçisi amatörler, şiirdeki öykünün dört Japon mevsiminden biri ya da diğerine bağlanmasını sağlayan zaman belirtme zorunluluğuna, yani ünlü *kigo* kuralına pek önem verirler. Şiiri dünyanın mevcuduna kaydeden bu belirtici sözün, soyutlama, tumturaklılık ve içi boş bilgelik tehlikelerine karşı haikuyu teminat altına aldığı farz edilir. Öte yandan, kimi zaman bu kurala uymayı unutup da bunun bir zararını görmemiş Japon şairi çoktur.

Ve şayet şiir sanatı bir bütün olarak, zamanın sanrılı algılanmasıysa, şeylerin kesintisiz akışının göstergesi olması gereken de onun her bir sözcüğüdür.

14

Batı'da, her çeşit mitoloji haikuya değinir. Bilim ve derin bilgi tarafından daha önce binlerce kez çürütülmüş olmaları, kültürlü kamuoyu üzerindeki ikna güçlerinden hiçbir şey kaybettirmez onlara. Kısa ve öz olması nedeniyle, Avrupalı okurlar haikunun şiir deneyiminin esasını özetlediğini sanırlar. Esrimenin ilhamıyla şairin ruhunun tek başına eriştiği, söze dökülmez bilgeliğin nesnesiz hakikatini ifade etmek gibi doğaüstü bir ayrıcalık atfederler ona.

Fakat haiku hiçbir bakımdan bir çile ürünü değildir. Aslına bakılırsa, her şeyden önce bir oyunun neticesidir. Elimizdeki çevirilerde yansıttığı eşsiz parlaklık büyük ölçüde bir yanılsamadır. Üstatların döneminde, haiku nadiren tek başınadır: Ortaklaşa bir yaratışın (her türlü edebi mülkiyetin gerçeküstücü güzellikte bir cesetteki kadar kesin olarak ortadan kalktığı *renga*) temel unsurudur. Veyahut ona kesin anlamını ve doğru tınısını kazandıran bir düzyazı metniyle (*nikki* veya *haibun*), gezi notları ya da kişisel günlükle bütünleşir. Haklı olarak Japonya'nın en büyük şairi kabul edilen Başo, her şeyden önce, şiirleri çoğunlukla sadece içinde yer aldıkları anlatılar nedeniyle varolan bir nesir yazarıdır aslında.

Batı idealizmi, şiirin, en saf haliyle Varlığın özünün açığa vuruluşu olmasını ister; şeylerin çıplaklığı, öylesine yoğun bir hakikatin yüreğine dokunur ki, dünyanın elle tutulabilir yüzüne ve bu yüzü dolduran gözle görülebilir şekillere kadar her şey yiter. Haiku –Avrupa ve Amerika'da tasavvur edildiği haliyle– bu gizemlileştirme çabasına memnuniyetle hizmet eder. Onda hakikatin yüce tezahürünün işaretini görmeyi isteriz; öyle ki, onunla birlikte söz her türlü içerik ihtiyacından muaf kalır ve içi boşalmış olarak evrenin hayranlık uyandıran, kibirli ve derin sessizliği ile iletişim kurar – şair bu sessizliğe boyun eğerek ustalaşır.

15

Bir kez daha basitleştiriyorum: Haikunun varoluş sebebinin dünyanın bayağı ve mütevazı duyarlığına bağlılığı olduğunu herkes bilir aslında. Zira onunla birlikte, şiir, simgeyi yadsıyıp retorikten soyunarak, her türlü metafizik sonuçtan azade kesin bir hareketle, dalgın bir gözün bakışı altındaki şeylerin yalnız siluetini parmağıyla işaret eder: Çiçeği, böceği, karı, olguların mikroskobik tozumasını, hâlâ varolan ve varolmanın nedensizliğinden başka hiçbir şeyde gözü olmayan her şeyi.

Fakat, oldukça öngörülebilir bir gelişime uygun olarak, bu anlamsızlık yeni ve büyük bir anlamlılık içerisinde oluşur: Çiçek, böcek, kar ve bahsi geçen diğer bütün nesneler boş bir cebirsel ifadenin terimleri haline gelirler. Bu terimler sayesinde şiir, dünyadan vazgeçerek, kendini sınırsızca gösterir: Tatmin edici ve tatmin olmuş yokluk. Anlam mekanizması şaşmaz bir şekilde işler ve en düz, en sıradan simge kendiliğinden, anahtarı yalnızca şiirin elinde bulunan, kâinat büyüklüğünde bir muamma, bir aforizma görünümü kazanır:

bir haiku yazıyorum –kar altında kiraz ağaçları–
hiçlik beyazı üzerinde beyaz

Aslında haiku, filozofların, şairlerin ve Doğu ile Batı'nın diğer inançlı ruhlarının tinselci egzotizminin yarattığı anlaşılmazlık kisvesinden başka esrarı olmayan bir sanattır. Bu yüzden, haiku Avrupa'da şiirsel idealizmin sığınağı haline gelirken, aynı tarihlerde Japonya'da tam da başlangıçta vazettiği böylesi bir idealizmden uzaklaşıldığına şahit olunması son derece ironiktir. İsa'dan iki buçuk asır önce, Rabelais zamanında, Yamakazi no Sokan adlı eski bir savaşçı, soylu şiiri düzyazının kara köpeklerine atar ve saray şiirini alaya alan, *İnu tsukubaşu* başlıklı, bir hiciv derlemesi hazırlar. Japoncada *inu*, "köpek" anlamına gelir. Haiku, gerçekten de, su birikintisine atılan bu kaldırım taşıyla doğar. Başo'nun her şeyi yeniden düzene koyması ve Japon şiirinin içinde bulunduğu büyük anarşiye, tefekkür dehasına has damgasını vurması için, bir sonraki yüzyılı beklemek gerekecektir.

16

Başo'nun çağdaşı, büyük romancı Saikaku'nun hikâyesi daha fazla bilinmeyi hak ediyor: Hamarat Osaka kentinden bir burjuva ailesinin zengin mirasçısı ve sözü pervasızca uzatma becerisindeki incelikle yirmi yaşında herkesi geride bırakan harika şair, haiku sanatını en üst noktasına taşırken, onu yoğunlaştırır ve hükümsüz kılar. Otuz yaşına geldiğinde, mükemmelliğe ulaşır. Yaşamı şaşırtıcı bir *happening** silsilesinden ibaret hale gelir: Topluluk önünde, doğaçtan, yüzlerce şiir okur, Osaka'nın İkutama semtindeki Şinto tapınağının önünde on günde on bin, aynı mahallede bulunan bir Budist mabedinin önünde bir gündüz boyunca bin altı yüz, yirmi dört saatte dört bin ve nihayet, kırk iki yaşında, Sumiyoşi tapınağı önünde kendi rekorunu kırarak, bir gün ve bir gece zarfında yirmi üç bin beş yüz şiir okur ve böylece "niman-o" –Yirmi Binlerin Üstadı– unvanını kazanır. Tek bir kişinin durup dinlenmeden her üç saniyede bir haiku ürettiğini –bir başkasının da şiirleri anında not etmek için sürekli orada bulunduğunu– anlatan anekdotlara bol miktarda efsane karış-

* Hem tiyatroyu hem de şenliği andıran, doğaçlamanın seyircilerin fiziki katılımını da kapsadığı sanat gösterisi. –ç.n.

mıştır kuşkusuz! Hitabet yeteneği, etkileyiciliği, imgelem gücü, nezaket kurallarına aldırmazlığı, kısacası yabaniliği, Saikaku'ya *Oranda* –Hollandalı; tabiri caizse, yabancı, barbar– lakabının verilmesine yol açar. Daha sonra Saikaku ortadan kaybolur: Eşinin, sonra da tek kızının –derin bir sevgiyle bağlı olduğu hasta çocuğunun– ölümü onu yollara düşürür. Zaman geçer. Sonunda yeniden edebi çevrelere döndüğünde, Saikaku için yeni bir yaşam başlar: Döneminin en büyük nesir yazarı olur ve romanlarını zevklerin, kadınların ve hovarda aşkların dünyasına adar.

bir haiku yirmi bin –hayatın büyük romanı–
ama aslında hiçbir şey

Hakiki şiir, şiiri alaya alır: Beraberinde, belki de en yoğun sessizlikten müteşekkil bir uçuruma çeker onu. Kimi zaman da bir güldürünün ya da uçarı bir şakanın konusu yapar. Ardından, başka bir şeye geçer: romana, aşka, oyuna ve sonra, unutuşa.

17

İçinde birkaç dost hayaletin bulunduğu gri-yeşil çayda yüzen İssa, zamanın dipsiz ırmağında ne yapar? Yaşar.

grinin içinde kayarken –ayın altındaki kayığı gör–
dümeninde kimse yok

Çocukluğunun kasabası sonsuz bir karla kaplıdır: Sonbaharın ilk çiyi düştüğünde, doruklardaki buzlar ilkbahardan beri ancak çözülmüştür. Kışlar sert ve ölümcüldür. Soğuk, küçük oğlanın annesini elinden alır ve onu iki yaşında yetim bırakır. Ailesi de yüzüstü bırakır onu. Babasının başka bir kadın ve başka bir çocukla beraber yaşadığı evin kapısında kalakalır; kovulmuştur. Yeri yurdu yoktur artık. Kimsesiz, yoksul, üzgün ve pis bir halde başparmağını emer, açlığı hisseder, kasabadaki diğer çocuklarının alaylarına maruz kalır. Etrafını saran dünyanın göz kamaştırıcı ihtişamı hariç –ki bu olağanüstüdür elbette– hiçbir şeye sahip değildir artık. Gözlerini gökyüzüne çevirdiğinde, dağların beyaz çemberi ve bir hiçlik devriyesi gibi dağın eteklerinde dolaşan, zayıf yaratıklar sürüsü sarar onu. İlk şiirinin şöyle dediğini söyler İssa:

gel oyna benimle –sen anasız serçe– yapayalnızız biz

İssa'nın çocukluğu, inanılması gereken, hüzünlü, güzel bir hikâyedir. Birkaç yardımsever müşfik çehrenin bu kaybolmuş oğlanla ilgilendiği efsanecikte yok yoktur: Ona süt getiren ve hayatta kalmasını sağlayacak ilaçları bulan büyükanne, daha sonra ona okuma yazma –ki bu da bir hayatta kalma tarzıdır kuşkusuz– öğreten şair... İssa beş yaşına geldiğinde, dünya hakkında, dünyanın kötülüğü ve bitmez tükenmez güzelliği hakkında her şeyi bilir. Yaşamak, bu bilgilerin doğruluğunu sınamasına yarayacaktır.

18

İssa niçin yazar? Elbette ki boşuna; sadece hayatındaki sonsuz şenliğin uzun gereksizliğini kayda geçirmek için.

Erken gelişmiş bir şair değildir o. Ondan bize kalan ilk şiirleri yazdığında, hemen hemen otuz yaşındadır. Hafızasında her türlü anının ağırlığını taşıyor olmalıdır. Görünüşe göre, Şimpo ve Çikua gibi ölmüş ustalarından, kendisinden önce anadilinde üretilmiş binlerce şiirin yükünü devralmıştır. Kaynakları başkaları tarafından tüketilmiş bu oyun hakkında her şeyi bilir. Yazı fırçası kâğıdın beyazı üzerinde, uzun süre havada asılı kalır. Orada bir iz bırakmakta tereddüt eder İssa.

öyleyse her şey söylenmiş –her şey daha evvel düşünülmüştür–
ve biz çok geç geldik

İssa'nın şiire gereğinden fazla saygı duyması, kendini ona layık görmemesi söz konusu değildir. Aksine. Diğerleri gibi kibirli bir tavırla işe girişebilecek ciddiyetten ve –biraz da– cesaretten yoksundur. Sonuçta, bu kadarının yeterli olduğunu, yüzyıllardır dünyaya salınmış yeterince sözcük, boş tumturaklarıyla ufku

aşındıran yeterince şiir bulunduğunu; ayın, gölün, karın, kiraz çiçeklerinin biraz rahat bırakılmayı ve onlara yaraşır derin ve dingin sessizliğe terk edilmeyi fazlasıyla hak ettiklerini düşünür. İssa yazmaya karar verdiyse, bu belki de, bu kararın onu hiçbir şeye zorlamadığından, hikâyenin tamamen sona erdiğinden, başkalarının söylemiş olduklarına eklenecek hiçbir şey kalmadığından, söz konusu olanın sadece silinmek, her halü kârda kaçıp giden bir zamanın dingin anlamsızlığı içinde yaşamı tüketmek olduğundan emin olmasındandır.

Yazmak, gecenin içinde hiç kimseye bir işaret bırakma tarzıdır sadece, İssa bunu bilir:

güneş batarken –bir duvarın üzerine senin için yazıyorum–
ben buradaydım

19

Bu durumda, İssa seyahat eder. On yıl boyunca, İse'den Nara'ya, Osaka'dan Kyoto'ya giden yolları aşındırır. Japonya'nın güney adaları yabancısı değildir artık. Şikoku ve Kyuşu'ya gider. Mamafih, asıl manzarasını daima dağlar teşkil eder. Kışın, ayak izlerini bıraktığı karlı patikaları tırmanır, kaya duvarları üzerine çökerek vadileri dolduran buzlu sise direnir, efsanelerin tanrıları yerleştirdiği zirvelerin üzerinde nihayet güneşin parladığını görür. Yazın, öğle uykusu vaktinde, otların üzerine uzanır, sırtını bir kayaya dayar ve pınarlar homurdanarak vadilerin uğultusunu çoğaltırken, uyur. Barınacak yer bulamadığı zamanlar, gecenin çadırının engin göğü altında yatar. Ve sabah olduğunda, başının üzerinde esen rüzgârın uzun devinimini gözler. Ve şöyle yazar:

geçen bulutlar –bugün yine– geçip giden dağlardır

Her şey ona şaşırtıcı gelir:

işte canlıyım –çiçeklerin gölgesinde–
muhteşem şaşkınlık

Dünyanın bütün harikaları ona eşlik eder ve göçebeliğinin yalnızlığında çiçek açarlar. Peşinden, periler âlemini sürükler. İçinde yaşamayı seçtiği mutlak inziva her yerde mucizelere neden olur.

20

İssa'nın zamanında şiir ne durumdadır? Daima bulunacağı, değişmez vasatlık noktasında. Her çeşit kıt kafa ve boş yüreğin çekiştiği, kibrin küçük ve sürekli panayırında şiir, faaliyet, ticaret ve hesap konusudur. İssa son haiku şairi addedilir. Haikunun modern şekliyle yeniden doğuşuna kaynaklık eden Masaoka Şiki, İssa'dan sonra, en adi ve en yoz biçimleri haricinde haikunun Edo Japonya'sında artık var olmadığını düşünür.

Ancak bütün bunların İssa'yı endişelendirdiği söylenemez. Şairlerin sonuncusu olsa da, sanatında hiçbir çöküş belirtisi yoktur. Aksine, şiirinin, dünyanın kesintisiz sabahını kutladığı ve insan yüreğindeki bütün güzel şeylerin her gün mükemmelen yenilenmesi umuduna çocukça bir güven duyduğu söylenebilir. İssa'nın zaman zaman önemsiz bir yazar addedilmesine ve eserlerinde yalnızca en göz alıcı, en anlamsız deyişlerin algılanmasına neden olan pek çok yanlış anlama bunu izler. Zira sanatın –karmaşıklığını ya da tutkusunu yadsımaksızın– yumuşak ve tasasız bir düşünsel deneyimin getirdiği aşırı sadeliğe meylettiğini düşünme cesaretini gösterebilmek için, incelikleri kavrayabilmek ve ukalaca önyargılara karşı kayıtsız kalmak gerekir.

İssa, yaşamın, çocuksu coşkuların ve doğada hayretle uyanışın şairidir. Ciddiyetten tamamen yoksundur, bir serseri, yoksulluğunu kabul edilebilir bir çilenin itibarına bağlama zahmetine bile girmeyen bir asalaktır. Bir keresinde İssa, ki bu hakikattir, kendini *unsui* –"gezgin rahip"– diye niteler. Ama, sözünü derhal geri alır. Yerde gölgesini görünce, ona biçilen rolden; torbası, bastonu, şapkası ve giysilerinin yarattığı hacı görüntüsünden utanmıştır. Din onu güldürür. Gelişip büyümesine tanık olduğu etrafındaki bön ticarete hiç saygısı yoktur.

21

İssa'yı hayal ediyorum. Acayip bir adam, hayran hayran dolaşan bir budala olarak görüyorlar onu. Uzun zaman boyunca, her akşam kalacak bir yer ve onu kabul edecek bir sofra arayarak, başıboş bir halde, ülkeyi baştan başa katediyor. Ev sahiplerine para yerine küçük şiirleriyle ödeme yapıyor. Yoksunluk zamanında şiirin ne işe yaradığını sorgulayan, faydaya dair görkemli felsefi soruya daha iyi bir cevap bulunamaz. İssa bir saman ambarına sığınır, bir yalakta veya bir kedinin örtüsü üzerinde kendine yatak yapar, yıldızlar altında uyur. Bitler ve sivrisinekler ona arkadaşlık eder, o da, canlı varlıklar arasındaki zorunlu dayanışmanın bilinciyle, gereken misafirperverliği gösterir onlara.

küçük hayvancıklar –bu benim bedenim, benim kanım–
gelin ve için

Her şey şaşırtır İssa'yı: Her tarafta biten otların devamlı ve görünmez faaliyeti, gece vakti açık gökyüzünde parlayan yıldızların sabitliği, en tepeye tırmanarak dünyayı ısıtan güneşin sadakati, ayaklarıyla oynayan bir kedi ya da bebeğin kendi etrafında dönüp durması. Benliğine, pek yerinde alaycı bir kayıtsızlıkla yak-

laşarak, kendini inceler. Yaşlandıkça, vücut hatları hayli kalınlaşır, saçları dökülür, dişleri çürür. En şiddetlisi bir süreliğine konuşma yetisini yitirmesine sebep olacak krizlerin pençesine düşer. Güler yüzlü, şehvetli, tombul buda,* gecikmiş evliliğinin arifesinde, düğün günü nasıl bir taze damat olup çıkacağını neşeyle sorar kendine. Ona sıkıntı veren bedeninin en adi işlevleriyle eğlenir: Koca göbeğinin uzun zamandan beri tamamen gizlediği, soğuktan iyice büzüşmüş penisiyle oynayarak, başka şairlerin süreksizlik ve saflığın yüce suretini gördükleri karın üzerine, idrarıyla oldukça iğrenç sarı işaretler çizer.

Bu tam anlamıyla esef verici, kabul ediyorum.

* Budizmde, mükemmelliğe ve hakikate ulaşmış bilge. –ç.n.

22

İssa'nın eserleri, dünyaya dair uzun bir yürek sızısından başka bir şey değildir; onun bütünüyle gözden düşmesi için bunun kâfi geldiğini gayet iyi anlıyorum. İssa gerçekten de şairlerin sonuncusudur. Bu onun ustalar arasında en geç geleni olduğu anlamına gelir, ama aynı zamanda en mütevazı, en muğlak, en az saygın olanıdır.

İssa'nın gözlemlerine göre evren, varolma lütfundan başka bir şey ifade etmez: Karıncaların toprakta yol alışı, kelebeklerin ve kızböceklerinin beyhude uçuşu, memleketinin devasa ağustosböceklerinin boğuk şarkısı, en güçsüz yaratıklar arasındaki sevgi dolu dostluk, tarlalarda yabani renkli çiçeklerin cinsel çağrışımlarla açılışı, onun için, tatmin edici kutlamalardır.

hayatta olmak bile –kiraz ağaçlarının gölgesinde–
başlı başına bir mucize

Evet, doğmuş olmaktan başka lütuf yoktur.

Üstelik bütün bunlar –bu çocuksu hafiflik– ne düşünceyi ne

de zamanın eğilip bükülmez yasası karşısında duyarlılığın melankolik vecdini dışlar. Hayatın zevkleri, İssa'ya göre, her zaman onun sonsuz kırılganlığının bilincinde olmayı gerektirir. Böylece her zevk, zorunlu yok oluşuna ilişkin karanlık bilince işaret ederek, kapıp götüren ve hükümsüz kılan ortak kaderde çözülmek zorunda olduğunu hatırlatır insana. İssa'nın şiirlerinde, kimi kez, bu boş ve yapmacık bilgeliğe rastlanır. Örneğin:

bir gün ölmeye hazır ol –evet hazır ol– çiçekler bunu söyler

Ama hakiki şiir için, ölüm asla yaşamın son sözü değildir. İssa şöyle de yazar:

dünyadayız ve –çiçekleri seyrederek–
cehennemin üstünde yürüyoruz

Bu, her şeyi ya da hemen hemen her şeyi anlatmaktadır.

23

Tıpkı bugün olduğu gibi, İssa'nın zamanında da, şiirin üzerine ölü geçmişin ağırlığı çökmüştür. Başo bir asır önce ölmüştür. Şakirtleri onu bir tanrı gibi yüceltip, kutsal emanetlerinin ticaretini yapar, onun adıyla dükkânı işletirler. Rakip ekoller, herkesin önünde tartışır, kapalı kapılar ardında uzlaşırlar. Elbette dönemin Japoncasında başka isimler almış olan dergiler, tartışma toplantıları, okuma komiteleri, yazı atölyeleri mevcuttur, küçük ustaların en köle ruhlu olanlarına burslar ve ödüller verilir. Zamanın en büyük tartışmasında bizi şaşırtabilecek hiçbir şey yoktur. Bu tartışma şiirde özenticilik* taraftarlarıyla popülizm taraftarlarını karşı karşıya getirir. Bir tarafta, büyük bir zevkle bizzat kendini konu edinen, kendi kof kurallarına bayılan ve onu ifade edebilecek sözcüklerden bile uzak durduğu halde, yüce bir bilgiye erişmiş taklidi yapan bir edebiyatın katı ve bilgiç gelenekçiliği. Tek kelimeyle, Batıniliğin bildik şarlatanlığı. Diğer tarafta, halkı sesine, dünyayı şarkısına kavuşturmak için nesnelere ve içerdikleri anlama geri dönmek iddiasındaki bir edebiyatın hamasi protestosu. Yani, şiirsel demagojinin eski dolandırıcılığı. Bu iki klan

* XVII. yüzyıl başlarında Fransa'da oluşan, aşırı özentili ündeşlerle yüklü, süslü anlatım. –ç.n.

karşı karşıya gelir. Kurulan ittifakların aniden ve tuhaf şekilde değiştiğine şahit olunur. Şiir bütünüyle altüst olmuş bir görünüm arz eder. Bu durum bazı okurları, yayımcıları ve gazetecileri hayrete düşürür. Ama acayip bir şekilde, hep aynı mutlak hiçlik noktasına dönülür. Bir özentici popülizm grubu, bir de popüler özenticilik grubu oluşur ve bunlar aynı temsilci kuruluşun bağrında buluşurlar. Bu noktada, en zeki eleştirmenler anlaşılmaz lisanlarını kullanamaz hale gelir. En uyanık gözlemciler –yeterli sinizme sahip oldukları takdirde– bu ticaretin neden ibaret olduğunu çok daha iyi anlarlar.

Nasılı ve niçini pek bilinmez, ama İssa tek makul seçimi yapar: Çekip gider. Sessiz sedasız kabuğuna çekilir ve kendini tamamen onu ilgilendiren yegâne deneyime verir. Gürültü patırtı çıkarmadan yapar bunu. Döneminin vakayinamelerinde onun izine pek az rastlanır. Onu çağıran başka bir şey vardır. Hakikat diye adlandırılabilecek bir şey. Bir şekilde, hakikati keşfeder İssa. Ona bunun bedelinin ödetilmesi doğaldır. Şiiri, okunmak için bir asır bekleyecektir. Asla okunmayabilirdi de aslında. Ve bu kesinlikle hiçbir şeyi değiştirmezdi.

24

İssa'nın şiiri nedir peki? Olması gerektiği şeyin tam tersi!

Tek başına bu bile, onu haklı çıkarır. İssa kurallara boyun eğmez. Onları hiçe saydığını zannederek daha da çoğaltmaz. Yaşadığı deneyimin mutlak ayrıksılığı, hiçbir şeyi yanlışlamadığı gibi, doğrulamaz da. İssa kurallara kafa yormaz. Sanki onlar hiç var olmamışlar gibi davranma özgürlüğünü tanır kendine. Günün birinde –elli yaşlarındayken–, hakkında şiirler düzülen sahte ve yapmacık bilgiyi artık tamamen ardında bıraktığını saptar. Yaşamına tumturaklı bir elveda deme zahmetine bile girmez. Görmüştür, bilir ve bu ona yeter.

Japon şiirinin hikâyesi çeşitli biçimlerde anlatılabilir. Ama bu anlatıların hiçbirinde İssa'nın yeri yoktur. Onun eseri hiçbir yere varmaz. Âdet yerini bulsun diye, ülkenin hemen her yanına onun anısına mezar taşları dikilebilir. Bu anıtlar –kırlara dikilmiş, üzerinde birkaç dize yazılı taşlar– etrafta gezinenlere, gelip geçici bir deneyimin silinmeye yüz tutmuş izinden başka bir şey bildirmezler. Onların yanında durmanın anlamı yoktur: Rüzgâr üzerine bir şey kurulmaz. İssa hiç kimsenin mirasçısı, hiçbir şe-

yin habercisi değildir. Zaman içinde bir an durur, hepsi bu.

İssa'nın kehaneti sadece şimdiki zamana dairdir:

bir ben varım burada –benden başka kimse yok–
ve kar yağıyor

25

İssa, bir Japon şairinin olması gerektiği gibi biri değildir. İnce beğeni şaire, dünyanın gösterisi karşısında tamamen silinmesini, yokluğundan başka, geride iz bırakmamasını buyurur. Gelenek, çevresini saran olguların şatafatlı büyüsünden elini eteğini çekmesini, hatta, şeylerin büyük tablosunda kendi gölgesine ya da siluetine kenarda bir yer bile vermemesini söyler ona. Yegâne zarafetin, her acı ve neşenin bir kayıtsızlık görünümü içinde dağıldığı, dünyanın boş oyununu ifşa eden çilecilikten doğduğunu yineler. Ama İssa kulak asmaz.

O, şiirlerine hayatı sokar. Duyulmamış bir şeydir bu: Şeyleri kendi adlarıyla adlandırır. Şairlerin ondan önce yıpratmış oldukları sözcükleri reddetmez –farklı sözcükler yoktur–, fakat onlara derhal en dolaysız anlamlarını yükler; işaretler ne idüğü belirsiz bir cebirsel ifadenin seçkin terimleri olmaktan çıkar, nesnelerin dokunaklı yoğunluğunda çiçekleri, bulutları ve diğer bütün sıradan harikaları belirtir hale gelirler. İssa, bütün gerçek şeylerin bundan böyle kendi yerini bulacağı yeni bir masalın konusu yapmak üzere, edebiyatın bir alegori kıldığı evreni bu durumundan kurtarır. Bir gerçekçi, bir eleştirmen, amansız bir gizem bozucudur. Diğer

bir deyişle; parmağıyla şeylerin çıplaklığını gösteren ve buna gülen bir çocuk.

Mısralarına, kendi hayatını da bütünüyle katar İssa. Şiir, hiçbir şey anlatmayacak ve artık kimseyi ilgilendirmeyecek kadar görkemli ve saf bir anekdotun sahnesi halini almış sayfanın soyut geometrisini hayranlıkla seyre dalan şairin kişisellikten kayıtsızca uzak durmasını ister. Ama İssa kendi adına ilerler ve konuşur. Herkese yönelik ve bizzat ona ait olan bir merhamet sözünün duyulmasını sağlar. Bu söz şöyle der: Bir dünya var ki orada insanlar sever, acı çeker ve ölür; orada herkes, sırası geldiğinde kendini isimsiz mucizelerin, varlığı harekete geçiren korkunç hayallerin ortasına savrulmuş bulur. İssa ilave eder: Şiir bu dünyadan bahsetmiyorsa eğer, bir hiçtir.

26

Başka yerde aramayın, okuyun. Ne türden olursa olsun, sahtekârlara asla itibar etmeyin: Antoloji derleyicileri, elkitabı yayımcıları, Fransız şairleri, dolandırıcılar, incelikle koşuk düzülmüş sığ yapıtlarını size sokuşturmak için bilmedikleri şeyleri referans alanlar, keşişler ve gurular, madrabazlar, tarikatları için adam toplayanlar, "zen" ve "koan"dan söz edenler, duanın duygusuzluğunu hakikatin şiddetinin yerine koymak isterler. Bilginlerin, çevirmenlerin, iyi niyetli ve açık fikirli okuyucuların (İstisnai olarak, yazarlar arasından da çıkabilir: bkz Kerouac) yanında kendinizi yetiştirin.

Mesela –bugün elimizdeki yegâne çeviri olan, Sam Hamill'in İngilizce tercümesinden– İssa'nın en yetkin eseri kabul edilen 1819 tarihli günlüğü okuyun. Bir insanın kendi hayatından yola çıkarak oluşturduğu mahrem anlatının şiirle buluştuğu bu kitabın adı *Ora ga haru*'dur. Bu başlık birçok şekilde tercüme edilebilir. Örneğin: "Benim İlkbaharım." Ya da: "Hayatımın İlkbaharı" – bu başlıktaki ironiyi anlamak için, metni yazdığı tarihte şairin elli yaşını geçmiş olduğunu anımsamak gerekir.

Japonya'da ilkbahar, yeni yılın kutlandığı zamandır. Dolayısıyla, telaffuz edilen her sözcük bir başlangıç anını belirtir. Beş yüzyıl önce bir İtalyan şair, benzer bir kitaba –düzyazının şiire karıştığı bir arzu ve yas hikâyesi– kendi dilinde, özdeş bir ad vermiştir. Zira İtalyancada *Vita nuova*, hem "Gençlik" hem "İlkbahar" hem de "Yeni hayat" anlamına gelir; hepsi de şiir açısından tek ve aynı deneyimi ifade eder. Ve yaşamak gibi olağanüstü bir olay, dehşetin ve sevincin her türünü içeren yeni ve uzun bir masalın konusu olduğunda, zamanın dokusunda o andan itibaren her şeyin inceden inceye hesaplanıp fısıldandığı bir yarık gibi açılan hafızanın kitabına konan ilk kelime de o olur.

27

Bütün mesele kendi başlangıcını bilmek, sonra da onunla yetinmektir. Ve bu fazla bir şey sayılmaz. İssa, dünyayı baştan başa dolaşmanın göz kamaştıran yorgunluğunu, acının sonsuz yolculuğunu ve her varoluşun başına gelen sıradan sefilliklerin hepsini tatmıştır. Bütün bunlara rağmen ayakta kalmıştır. Şiire inanmış ve herkes kadar zevkten payını almıştır. Yaşlı bir adam sayılır artık. Geri çekilmenin, varolmak ve sevmekten ibaret yegâne makul sevince kapılmak için sözcük ticaretini belki de tamamen ardında bırakmanın zamanı gelmiş gibi görünür ona.

İssa yuvasına döner. Vaktiyle kovulmuş olduğu baba evine yerleşme hakkını geri almayı başarır. Ona bir oğul verecek olan genç Kiku ile evlenir. Ne var ki çocukları Sentaro, neredeyse doğar doğmaz ölür. Üç sene sonra bir kızları olur, adını Sato koyarlar. Bebek ilk kışını geçirir, soğuğun ve o zamanlar onun yaşındaki birçok çocuğun ölümüne yol açan hastalıkların elinden kurtulur. Birinci ilkbaharına vardığında, çocuğun öyle cıvıl cıvıl bir güzelliği vardır ki, babası onun -bediyen tanrıların koruması altında olduğunu düşünür. Bundan sonra bütün hayatını küçük kızın büyümesini izlemeye vakfeder. Günlüğünde şöyle yazar İssa:

"Bana gelince, daha şimdiden öyle yaşlıyım ki, saçlarımı kırağı kapladı ve her yeni yıl, yüzüme yeni çizgiler ve kırışıklıklar getiriyor. Bununla birlikte, daha önce asla kızımınkiyle karşılaştırılabilecek bir huzur, bir dünya sezgisi tanımadım ve onunkilerin yanında kendi günlerimi saçma bir israf sayıyorum. Bir yaşındaki küçük kızımın hakikate benden daha yakın olduğunu düşündüğümde, utanıyorum."

Bu coşkun hayranlıktan başka hiçbir şeyin önemi kalmaz o zaman: Dünyanın büyük oyunu, bir çocuğun latif geçişiyle, birdenbire canlanır. Varoluşu ve tali olarak, şiir pratiğini haklı kılan tatminkâr güzellik böyledir. İssa, Başo'dan yalnızca aşağıdaki dizeleri aktarır. Çünkü bu mısralar ötekilerden ayrıdır artık:

sevilen çocuk olmayınca –kiraz ağaçlarının çiçeklerinde–
hiçbir hakikat yoktur

28

Bir çocuk ölür ve bir hikâye başlar. Zamana ve zamanın herkesi her günün dünkü acıyı silerek dünyayı tek bir sabahın el değmemiş parlaklığında yeniden kurduğu, daima yeni olan yarınlara götürme yetisine duyulan sıradan inançtan kurtulmak için belki de böylesi bir ölüm gerekir. Böyle bir ölüm zorunludur, bütün hikâye onunla başlar: Günlerin devinimini altüst eden, onu aynı hiçlik anının üzerine katlayan bu yırtıkla.

İssa şöyle yazar: "En büyük ıstıraplarn, en büyük zevklerin ardından geldiği söylenir genellikle. Ama benim küçük kızım, henüz bu dünyanın zevklerinin yarısını bile tatma şansına sahip olmamış, ebedi çamların dallarında büyüyen yeşil iğneler kadar taze ve güçlü olması gereken yavrum, niye aşağılık çiçek hastalığı tanrısının açtığı yaralarla vücudu tamamen şiş vaziyette ölüm döşeğinde yatıyor? Babası olarak ben, yağmur ve çamurun aniden mahvettiği o kusursuz çiçeğin yanında durup, solmasını ve çürümesini nasıl seyredebilirim?"

Çocuk hastalıktan sağ çıkamaz. Her geçen gün daha da zayıflayarak tanınmayacak hale gelen küçük kız, bir yaz sabahının

muhteşem parlaklığında, hayata gözlerini yumar nihayet. İssa, günlüğünde bunları anlattıktan sonra, başkalarının kendi çocuklarının ölümü üzerine yazmış olduğu şiirleri bir araya getirir. Örneğin Raizan'ın bir şiirini:

deli olmak gerek –bu büyük ve delice kâbusun içinde–
delirmemek için

Ya da Rakugo'nunkini:

hepsine bakıyorum onların –ah, dans edip oyun oynayanların–
kendi çocuğumu arayarak

29

İssa'nın iki oğlu daha olur, ama her ikisi de bir yaşını dolduramaz. Sonra da, eşi Kiku ölür. Üçüncü karısı Yao ise bir kız doğurur: Yata, hayatta kalmayı başaracaktır. Ama kendi ölümünden birkaç ay sonra doğduğundan, İssa onu hiç tanıyamayacaktır.

Hayatının akşamında, İssa'ya düşlerinden başka hiçbir şey kalmaz. Düşler, yitirdiklerinin tatlı hayalini getirirler ona. O zaman, hayatına müteşekkir olur:

yüreğimin sırrı –çocuklarıma şükrediyorum–
buz gibi soğuk gecede

Hakikat öyle kısa bir cümlede özetlenir ki, onu dile getirirken, kısacık bir şiir bile gevezelik sayılır:

hayat kısa, arzu sonsuzdur

Ora ga haru'nun son sayfasında, İssa şöyle yazar: "Sadece inancın selamet getirebileceğine inanan ve başka bir şey düşünmeyenler, kendi iradelerinin labirentinde tutsaktırlar hâlâ. Sela-

mete susamışlıkları onların cehennemidir. Keza, aydınlanmaya zaten ulaşmış olduklarına ve kendileri hiç çaba göstermeden Buda'nın kalplerini ıslah edeceğine inanan başkaları da, selameti aramaktan vazgeçerler. Onlar da anlamıyor. Peki cevap nerede? Gayet basit: Selamet meselesini bir yana bırakmamız gerek; ne inanç ne de fazilet yeterlidir. Önemli olan, Buda'ya duyulan güvendir sadece. İster cehennemde ister cennette olalım, o, en derin sırrı esinler bize. Ve ancak onun yolunu izleyerek ulaşabileceğiz kurtuluşa. Ruhumuz huzur içinde, boş bir sesle dualar okumak faydasız. Yolu izleriz. Selamet, sözün sağladığı huzurdur. Takdis Buda'nın adındadır."

elveda diyorum –iyiliğin ve kötülüğün ötesinde–
geçip gitmekte olan yıla

30

Şiir ne söyler? Zamanın kesintisiz yıkımını, bir tek sonsuz arzunun sağ çıktığı hayatın yok oluşunu dile getirir. İnsanların sahte bilgeliği, dünya üzerinde hüküm süren hiçliğin yüce yasasına boyun eğmeye çağırır. Tevekkül karşılığında huzur ve unutuş vaat eder.

Çocuğunun ölümü üzerine aklını yitiren bir kadının, cesedi hâlâ kollarında sımsıkı tutarak, başına gelen felaketin sebebini öğrenmek amacıyla Buda'yı aramaya koyulduğunu anlatır efsane. İçindeki her arzu sönmüş, bakışları boşlukta kaybolmuş ve daha şimdiden, her türlü acının dindiği büyük hiçlikte yüzen ermiş, genç anneyi merhametle süzer ve ona sorar: "Doğan her şeyin bir gün ölmek zorunda olduğunu ve dünyaya getirdiğin sırada, çocuğunu mezarın gecesine adadığını bilmiyor muydun?" Efsane, sükûnet bulan annenin küçük cesedi odunların alevine bıraktığını ve ardından, hakikatin her daim parlak, muazzam aydınlığına eriştiğini aktarır.

Babası can çekiştiği sırada, İssa şunları yazar: "Bize, doğan her şeyin öldüğünü ve bu dünyadaki her kavuşmanın bir vedadan

ibaret olduğunu hatırlatan özdeyiş ne kadar da doğru – üstelik bütün bunlar, felsefelerin ve dinlerin paraya tahvil ettiklerine benzer, genelgeçer bilgelikten başka bir şey değil." Ne var ki, yaşamının en karanlık anında, çökmüş ve ihtiyarlamakta olan İssa, gözyaşları içinde çocuğunun bedeni üzerine eğilmiş karısını seyrederken, birlikte yaşadığı bu genç kadın ve bu küçük kızda, başka hiçbir hakikatin olamayacağı kadar derin bir hakikati görür. Şöyle anlatır İssa: "Annesi, çocuğun soğuk bedenine sarılmış, ağlıyordu. Istırabını anlıyordum, ama gözyaşlarının faydasız olduğunu, köprünün altından akıp giden suyun asla geri gelmeyeceğini, solan çiçeklerin sonsuza dek yitirilmiş olduklarını da biliyordum. Yine de, benim yapabileceğim hiçbir şey, insani sevginin bağlarının çözülmesine izin vermezdi."

Ve o anda –sadece o anda– şu şiiri yazar İssa:

çiyden dünya –çiyden bir dünya bu– ama yine de yine de

31

Şiir ne söyler? Zamanın, yırtan ve bozan; ama bu arada dünyanın boğucu boşluğunda, yeni bir yaşamın olası anlamının umutsuzluğun en karanlığına nüfuz edeceği bir gedik açan zamanın aralıksız olarak yeniden başlamasını dile getirir – başka hiçbir şeyi değil.

İssa'nın kızının ölümü üzerine yazdığı şiirin gerçekte ne anlama geldiğini kimse bilemeyecektir. Bu şiir asıl önemli olanı belirsizlik içinde bırakır. Birkaç kelimeyle, yaşayan her şeye sabah güneşinin yok ettiği çiy kadar cılız bir töze sahipmiş muamelesi yapan, zamanın yasasını anlatır. Ama yine de şiir, bu yasada, insan kalbinde tamamen çözülmeyen bir şeyler olduğunu hissettirir.

Şiir ve hayat hakkında konuşmak için yeterli yetkiye sahip olduklarına inananlar, bunların boş ve yavan bir hakikatten başka bir şey ifade etmediklerini, her şeyin toz ve buhar, yaşamın derinliğinden yoksun uzayda bir an için harelenen serap olduğunu, hepimizi aynı hiçliğin beklediğini, sevilen bedenin toprağa geri döneceğini ve sonuç olarak, yegâne önemli bilginin insana sevdiği her şeyi soğuk küllere çeviren acımasız zorunluluğu öğretti-

ğini, beklemeye değer yegâne aydınlanmanın, nihayetinde her şeyin bağlı bulunduğu hiçliğin ifşası olduğunu söylerler.

İssa bunların hiçbirinden habersiz değildir. Evet, yaşamanın uzun ve bitmek bilmez acısı, günlerin üzerinden geçmesine izin veren vücudun yorucu rutini, zamanın işkencesi ve yavaş yavaş yürüttüğü dehşet verici faaliyeti, birer birer çözülen en sahici sevgiler, bastıran gecenin en karanlık yamacındaki çıldırtıcı yalnızlık ve sonra, kayıtsız bir sabahın dikey ışığında, bir çocuğun cansız yatan sevgili bedeni vardır. Kimsenin bunları bilmediği farz edilemez. Ama yine de, son söz tam olarak söylenmemiştir. Her şey bittiği zaman, hakikate rağmen, arzunun sonsuzluğunda bir şeyler ayak diremeyi sürdürür.

Her şey boştur elbette. Ama İssa ilave eder:

mamafih

3

KYOTO

Söz konusu şey onlarca kez başıma gelmiş olmalı. Ama sonra hatırası silinmiş. Yine de bir gün, çocukluk rüyama döndüğüme dair kesin bir inanca kapıldım yeniden: Bir kez daha yolumu şaşırmış, tamamen kaybolmuştum, kim olduğumu bile bilmeksizin bir yerlerde yüzüyordum. O sırada Japonya'da yaşıyordum. İlkbaharı ve yazı geçirmek üzere, Alice'le birlikte oraya gitmiştik. Bizimle hayatımız arasına yeterince mesafe koymak için uygun bir yer gibi görünüyordu burası. İkinci romanım Paris'te henüz yayımlanmıştı. Giriştiğim bu işten gergin bir bitkinlikle çıkıyordum: Cümlelerin yavaşlığı içine uzun uzun dalış, insanın çevresindeki dünyanın zihinsel boşluğunu tamamen işgal edecek kadar büyüyen kitap, kendini ifade etme, haklı çıkarma zorunluluğu ve bir kez daha hayata, beni kızımızın hatırasına bağlayan tek şey olan ve girişmeyi hiç istemediğim şu hikâyeye geri dönmenin gerektirdiği olağanüstü gayret beni tüketmişti.

Gitmek istiyordum. Kendimi tam bir serbestlikle, Japon edebiyatı üzerine makul bir deneme yazmaya adamak üzere, Fransız devletinden oldukça cömert bir burs almıştım. Hakkında hiçbir şey bilmediğim ve kuşkusuz, şairlere yönelik güvensizliğimin beni uzak kıldığı İssa'nın adı bile geçmiyordu. Daha ziyade, Natsume Soseki'ye adanmış küçük bir kitap vardı kafamda. Lond-

ra'daki sürgün hikâyesinden ötürü bu büyük Japon romancıya karşı kuvvetli bir yakınlık duyuyordum. İngiliz başkentinde geçirmiş olduğum hayli sefil dört yılın maceralarını bulmuştum o hikâyede. Aklımdan bir çeşit roman yazmak geçiyordu belki, ama alacağı biçimi kesinlikle tahmin etmiyordum. Hiçbir şey yazmadım. O projenin bu yeni kitabın biçiminde var olmaya başlaması için, Fransa'ya geri dönmem ve daha birçok yılın geçmesi gerekti. Önceki iki romanımı oluşturan cümlelerin beni takip etmeyeceği bir yer arıyordum sadece. Kyoto'da bize tahsis edilmiş bir dairede ikamet etmek durumundaydık: Issız bir dağın dinginliğinde sanatçılara ayrılmış muhteşem bir mesken.

Uzun bir tatil bizi bekliyordu. Osaka havalimanına inmiştik. Gelişimizle ilgili bir yanlış anlama yüzünden, bizi karşılayan kimse olmamıştı. Dahası, Frankfurt'ta aktarma yaparken bütün bagajlarımız kaybolmuştu ve uzun bir hafta boyunca havayolu şirketinin yarım düzine sandık ve bavulu bize ulaştırmasını beklerken, bize ayrılmış ve hemen hemen boş olan dairede, bir seyahat çantasıyla kalakalmıştık. Yol yorgunluğu bizi perişan etmişti: İlkin, Roissy'ye kadar tren, havaalanında bekleyiş, can sıkıcı transit geçiş, sonra epey gecikmeli olarak havalanış; havada, vakit geçirebilmek için alkolle sersemleyiş, uçaktaki bütün ekranlarda kesintisiz bir şaklabanlığın sürüp gittiği bir dizi tüyler ürpertici Amerikan filminin karanlığın içinde yansıyan görüntülerinin yarattığı daimi hipnoz hali eşliğinde rahatsız bir uykuyla geçen berbat bir gece; varışta, bagajlarımızın kaybolduğunu bildirmek için yapmak zorunda kaldığımız müracaatlarla ikiye katlanan formalitelerin yarattığı sıkıntı, otobüs ve en nihayet, bizi hiçbir yerin tam ortasında indiren taksi. Daireye yerleşir yerleşmez, yatağa yıkılmıştık.

Gün içerisinde birçok kez, şirketin (söz konusu olan Lufthansa'ydı) havaalanındaki gişesini arıyor, her defasında farklı bir görevliye denk geliyordum ve hiçbir dil, bagajlarımızın akıbeti hakkında bilgi edinmemize imkân tanımıyordu (ne İngilizce ne

Fransızca, ne de kıt Japoncamız işe yarıyordu). Başımızdan atma cesaretini gösterememiş, hatta yola çıkarken dahi ardımızda bırakmayı beceremediğimiz bütün eşyalar –giysiler, kitaplar, nesneler–, şakacı bir tanrı –belki de yeni evimizi çevreleyen ormanda nöbet tutan tilki heykellerine benzer bir tilki– tarafından ilahi bir güçle dünyanın öbür ucuna gönderilmişti. Hiçbir şeyimiz yoktu artık ve bu iyiydi. Her şey yalnız olmanın, şeylere bir anlam verme görevinden azade, dünyadan korunup bir yandan da sıkıntıya girmeden onun tadını çıkararak, üzüntünüze ya da neşenize dair kimseye verecek hesabınız olmaksızın, size eşlik eden, tatlı ve görünmez çekiciliğiyle sizi saran aynı rüyayı paylaşarak, birlikte yalnız olmanın uyandırdığı hayranlıktan ileri gelir.

Koşullar öyle denk geldi ki, bizimle ilgilenmesi gereken kişiler, bagajlarımızı beklediğimiz süre boyunca ortada yoktular, üstelik bize bir haber bile vermemişlerdi; kendimizi tamamen kendi halimize bırakılmış bulduk. Binanın kapıcısı olan kadın, okunaksız bir makbuzu imzalamamız karşılığında, dairenin anahtarları ile yerel bir bankada adımıza hesap açılıncaya dek bizi idare etmesi gereken bir tomar banknotu içeren büyük bir zarfı teslim etmişti bize. Pek yakında bizimle temasa geçileceğini, sadece beklemek gerektiğini de eklemişti. Kayıt sırasında gözden kaybolduğumuz ve görevli, gitmeleri gereken yeri belirten etiketi kontrol etmeyi akıl edip de onları bizim yeni ve geçici adresimize göndermeye karar verinceye dek herhangi bir yerde, şu ya da bu kıtadaki bir havalimanının köşesinde terk edilmiş vaziyette bulunması muhtemel valizlerimizin, yerküre boyutlarındaki devasa dönmedolap üzerinde döndüklerini tahayyül ederek sabretmekten başka yapacak hiçbir şey yoktu zaten.

Günler boştu. Yaşamımızdaki yenilikleri anlamaya çalışmaksızın, ilkbaharda gezinerek geçiriyorduk günleri. Yorgunluk bizi belirsizlikte, organizmanın saat farkının etkilerini aşarak nasıl uyuyup nasıl uyanacağını keşfetmek zorunda olduğu yeni bir zamana yerleşmeyi öğrendiği, yolculuk ertesi günlerin uzun uyu-

şukluğunda yüzdürüyordu. Bu, gün ortasında, alna baskı yaparak gözkapaklarını aşağıya iten büyük bir bitkinlikle uyuklamak; gecenin tam ortasındaysa, her şey istirahat halindeyken ve pencereden, bahçedeki ateşböceklerinin ışıltısı ve otlara asılı tombul ağustosböceklerinin çıkardığı minik canavar sesi gelirken, berrak bir zihne sahip olmak anlamına gelir... Bir an son derece hafif, bir an haddinden fazla ağır olan, hızla zayıflayan, yeni tatlardan ötürü iştahı kesilen ve her organına, her kasına, her kemiğine ait hissin, kaldırılması imkânsız bir yorgunluğun ağırlığıyla tıka basa doluymuşçasına, tuhaf bir şekilde diğerlerinden ayrıldığı değişken bir vücut... Ve nihayet, girinti çıkıntıları yok eden, dünyanın köşelerini silikleştiren, her şeyi bir tür sise boğan; ama her yerde coşku verici ve beklenmedik fenomenler, yapraklarda veya çiçeklerde renk ayrıntıları, ufukta ya da gökyüzünde kumaş veya metal parıltıları ortaya çıkaran güçlü bir uyuşturucunun etkisindeymiş gibi değişen algı...

Gelişimizin üçüncü günü olmalı. Gece, yine uykusuz geçmişti. Yaz sıcağı şehrin üzerinde boğucu bir ağırlık yapmaya başlıyordu. Sürekli körük sesi çıkararak gürültüsüyle boş yere uykusuzluğumuzu azdıran klimayı istediğimiz şekilde çalıştırmayı beceremiştik. Bahçeye bakan, kocaman açık pencerelerden ve kapıdan biraz ılık hava geçiyordu bazen. Sabaha karşı, dağ yavaş yavaş ışığı sabitlerken, yatağın üzerindeki tavanın yansımaları yakalayışını ve önce mat, sonra da parlak renklere bürünüşünü izliyorduk. Trafik gürültüsü dışarıda hayatın yeniden başladığını bildiriyordu. Bu sıralarda uykuya dalıyorduk genellikle. Öğle yemeği saatinde uyanıyor, akşamüzeri yeniden uykuya teslim oluyorduk. Saat akşamın beşi ya da altısı olmalı. Gecenin ve gecenin gelmesiyle birlikte sonuçsuz bir uyuma gayreti içinde bedenimi yeniden çarşaflar arasında döndürmek zorunda kalmanın sıkıntısı çökmeden önce yürümek, gitgide alçalan güneşin ışığından biraz faydalanmak istedim. Kapıcı kadına uğrayıp, bagajlarımızın akıbetine dair bir mesaj gelip gelmediğine baktım ve amaçsızca dolaşmak üzere yola koyuldum. Kaldığımız bina, dağın ya-

macındaki engebelerin şehirleşmeyi pek sorunlu kıldığı, merkezden oldukça uzak bir mahallede yer alıyordu. Arazinin eğimi, sert yağmurlarla delik deşik olmuş asfalt sokağı, her iki yanında geleneksel evlerin ve Batı tarzı villaların sıralandığı uzun kavislerle kıvrıla kıvrıla ilerlemek zorunda bırakıyordu. Yapılardan bazıları yükseğe oturtulmuş, bazıları da çukurlaşmış kayalık bir kıvrımın aşağısına inşa edilmişti; ama hepsi de parlaklığını hâlâ koruyan akşam ışığını loşlaştıracak kadar yoğun bir bitki örtüsüne bürünmüştü. Birkaç dakikada ulaşabileceğim şehre doğru inmek istemediğimden, tepenin doruğuna doğru yöneldim. Bayır çok sarptı, dik yokuş iç içe girmiş evlerden müteşekkil hattın arkasına dönüyor, sonra da, ötesinde ağaçların arasına dağılmış toprak yolların başladığı bir çıkmaza varıyordu.

Gözlerimi kaldırınca, karşımdaki dağın, girintili çıkıntılı bulutların akşamın altın renkli yansımalarına çarparak geçtiği göğün duru mavisine doğru yükselen, çok soluk bir sarıyla ışıdığını fark ettim. Bu "sarı," kabuğu hoyratça çatlatılmış bir yumurtanın sarısı gibi, tüm renklerin üzerine akıyor ve onları yoğunluğu olmayan bir dokunun sabit maddesi içinde eritip, dünyanın eşit ve kesintisiz alanı üzerine yayarak, yavaş yavaş dönüştürüyordu. Diğer renklerin her çeşidi mevcuttu. Ön planı, içine yolların daldığı ormanın koyu yeşil hacmi dolduruyordu. Fakat "yeşil," hiçbir şey ifade etmiyordu. O yeşili tanımıyordum. Aklımda kalan yeşile benzemiyordu. Ormandaki ağaçların dibinde yetişen bitkilerin kahverengisi önünde bulunan nadir otlar ve yukarıda, sayısız yaprağın meydana getirdiği örgü, bambaşka bir "yeşil" ile parlıyordu. Yeşilin bu farklı tonlarının hepsi de bana yabancıydı; aynı zamanda, fazlasıyla hafif ve ısrarlı tuhaflıklarıyla dikkat çekiciydiler.

Ormanın sınırında durdum. Baktım. Renk, her şeyin sükûnetle titreştiği havada asılı duruyordu. Bu yüzden, her yeri kaplıyor ve her nesneyi kuşatıyormuş, dünyanın kendi şekli dahil, etraftaki her şeyi sarıyormuş gibi görünüyordu. Bulunduğum yerden, çevredeki evlerin avluları ve arka bahçeleri görülüyordu.

Çamaşır asılı ipler, bisikletler, çöp bidonları, iade edilmek üzere bekleyen kocaman pirinç rakısı şişelerinin durduğu boş raflar; her türden kullanılmayan eşya vardı buralarda. Köşede, bir oyuncak bebek, iki pelüş ayının arasında, bir oyuncak sofra takımının başına kurulmuştu. Oyuna ara veren küçük kızın, bebeği az evvel orada bırakmış olduğu düşünülebilirdi. Etrafta hiç kimse yoktu, ama evlerden cıvıl cıvıl bir uğultu geliyor ve uzaklardaki bir televizyondan bana haykırış ve çığlık gibi gelen anlaşılmaz bir dilde konuşmalar işitiliyordu. Güneş daha şimdiden ufukta öyle alçalmıştı ki, usul usul parladığı diğer taraftaki bayırda yetişen bambuların oluşturduğu yüksek çizginin arkasına gömülmüştü. Bu durum sarı bir hale meydana getiriyordu: Yarı kapalı bir gözkapağının altında yanan altın rengi bir göz. Ya da gökyüzünde tek başına dalgalanan, kesik bir ayçiçeği kafası.

Gücünü nereden aldığını bile sorgulamaksızın aleni olanı kabullenerek, derhal anladım. Her şeyi kaplayan renk, çocukluk rüyamdakinin aynısıydı. Eskiden olduğu gibi, kaybolmuştum. En ufak aksilik, hangi noktada tamamen kaybolmuş olduğumu daha iyi hesaplamamı sağlıyordu. Bagajlarımızı kaybetmiş olmanın benim için hiçbir önemi yoktu – içlerinde değerli eşya bulunmuyordu; her halü kârda, uzun zamandan beri, değerli hiçbir eşyaya sahip değildik. Vaktiyle değer vermiş olduklarımızdan geriye hiçbir şey kalmamıştı. Yine de bu önemsiz aksilik beni üzmüştü. Düşün, bilinmeyen bir evrende yolunu şaşırttığı o küçücük, çaresiz çocuk haline getiriyordu beni yeniden. Bu çocuk sessizce yardım istiyordu. Ve ben oydum; yoksun, ona yardım etmekten aciz ve zavallıydım. Ama zaten oydum, onu her şeyden koparan ve son derece yalnız kılan bir üzüntüden sevinç duyan ben.

İleriye yürüdüm. Dağa tırmanan yol bir taş mezarlıktan geçiyordu. Akşam yeliyle belli belirsiz sallanan ve çözülmesi güç işaretler taşıyan mezar taşı şeklinde tahta levhaların asılı olduğu bir kapının eşiğini aşmak gerekiyordu. Biraz huzursuzdum, zira nasıl bir tavır takınmam gerektiğinden tamamen bihaberdim ve bu

tür kutsal bir mahallin ziyaretçilere açık olup olmadığını bilmiyordum. Orada bulunma nedenimin sorulmasından ve uygun bir cevap bulamamaktan korkuyordum. Siyah yazılarla süslü mermer kitabelerin yükseldiği mezarların hepsi bir örnekti. Hiçbir yerde çiçek bulunmadığı gibi, etrafta da kimsecikler yoktu. Kendi kendime, bu kuş uçmaz kervan geçmez yere hangi duanın uygun düşebileceğini sorarak, ilerledim. Sözcükler aklıma gelmiyor, ama eksiklikleri de beni üzmüyordu. Yardımıma koşan yegâne şey akşamın sarı ışığıydı sanki. Sessiz mezarlığın diğer tarafında, kahverengi, bej ve gri orman başlıyordu yeniden. Çarpık çurpuk ilahlarla süslü mihraplar arasından yukarıya giden, patikaya benzer bir yol vardı. Daha ileri gitmekte, hiçbir şeyin anlam taşımadığı ama birdenbire her şeyin geçmişe ait bir deneyimin açıklanamaz dokunaklılığını anımsattığı bu manzaranın yoğunluk yoksunluğu içine girmekte serbesttim.

Birkaç adım daha attım ve tek başıma zirveye vardığımda arkama dönüp, manzarayı gizleyen uzun bambuların uçlarının kenara açıldığını gördüm. Tepe bütün Kyoto'ya hâkimdi. Şehir, uzakların hüzünlü ve yumuşak altın rengi içinde uzanıyordu. Akşam havası, bulutların ardında silinen güneşle birlikte, tam olarak eski rüyamın rengini veriyordu manzaraya. Bu gösteri karşısında, anılarda kalmış bir duygudan çok daha fazlasını hissediyordum. Ezelden beri beynimde yer etmiş ve kendini göstermesi için, kaynağını veya yapısını açıklamakta aciz kaldığım zihinsel bir tetiklemenin gerektiği bir kesinliğe dokunuyordum parmağımla. Gökyüzünden gelen "sarı," gözlerimin önündeki hiçbir şeyin gerçekten var olmadığını ifade ediyordu bana. Bununla birlikte, bu gerçekdışılığın kendisi her hakikatin, her sevincin teminatı gibi görünüyordu artık.

Şehir aşağıya doğru yayılıyordu. Mimarisine, en göz önündeki anıtlarının tanzimine ilişkin hiçbir şey özellikle dikkat çekici değildi. Bu uzak noktadan bakıldığında, nehrin öteki yakasına düzgün bir şekilde yerleşmiş, her türlü özgünlükten ve yerel

renklerden yoksun modern bir kentin vasat güzelliği dışında, hiçbir göz kamaştırıcı yanı yoktu. Ancak, o zamana dek ayak basmadığım ve o kaybolmuş küçük çocuk hayaletinin yıllardan beridir dolanıp durması gereken bu şehri daha evvel görmüş olduğumdan emindim. Dünyanın ucu, başka bir yerde olabileceği gibi, burada da bulunabilirdi kuşkusuz. Daha ileri gitmenin imkânı yoktu. Ötede, perspektif tamamen bozuluyordu. Bekleyecek hiçbir şey yoktu artık, ne hayatıma ilişkin şeyler ne de onlara anlam yüklemeyi sürdürebilmeme yardımcı olacak sözcükler. Talih, yalnızca en eski bilgimin oluşum biçimini doğrulamak üzere lüzumsuz bir vahiy yollamak için, yerkürenin öbür ucundan getirmişti beni. Akşam iyice bastırmıştı, batan güneşin sarısı, göğün muhteşem moru içinde yoğunluğunu yitiren kanını her yere akıtan bulutların soluk kırmızısını kaplıyordu şimdi. Hiçbir yere geri gelmiştim.

Bu küçük anekdotu anlatıyorum. Kafamdan uyduruyorum onu aslında. Sahip olduğundan daha fazla önem atfetmeye çalışmıyorum. Sadece bir "déjà vu" hissi söz konusuydu: Şimdiki anın senelerce mesafeyi katederek karıştığı bir düşün yalancı anısı. Hiçbir anlam ifade etmiyordu bu. Bu duygudan çıkan hiçbir büyük hakikat yoktu. İsteğim gerçekleşmiş, çocukluk rüyam sonunda yaşamımın yerini almıştı: Batan güneşin "sarısı" içinde ayakta durup, tepedeki bir çıkıntıdan, şehri kuşatan, her şeyi silen, birbirinden farksız girinti çıkıntıları emen karanlığı seyrediyordum, hayranlıkla. Sıradan varoluşumun beklentisiz gerçekliğiyle yalnız ve özgür bırakıyordum kendimi. Bütün bunların pek önemli olmadığının bilincindeydim. Nasıl olsa her şey yitip gittiğine göre, şu ya da bu istikamette ilerlemenin yararlı olacağına inanmıyordum artık. Ufuk sallanabilir, geri çekilebilir, boşluğa açılabilirdi; ben, gerçek anlamda bir yarını olmayan alacakaranlığın ucunda, kendi kendime dengede duruyordum. Bana ait olmayan eve doğru yürüdüm. Taş mezarlıktan geçen yoldan geri indim. Tapınağın eşiğinde, haklarında hiçbir şey bilmediğim birbirinin aynısı iki ilahın arasında bulunan mihrabın önünde dur-

dum. Üzerime inen serinliğin tadını çıkararak bekledim. Tapınağın sınırlarını belirten yüksek kapı, yavaş yavaş manzarayı ele geçirdiği görülebilen geceyi boş bir çerçeve gibi kesiyordu. O an hiç kimse yoktu karşımda. Ayin suyuna ayrılmış küçük çeşme, çiçek açmışa benzeyen –zira gelenek uyarınca, kötü kaderi önlemek için dallarına onlarca beyaz kâğıt parçası bağlanmıştı– cüce bir ağaç ve ağır, tahta bir tokmak dayalı bir çan vardı. Bu anın anlamını sebepsizce kutsayacak bir işaret olsun istedim. Aslında, karanlığa açılmış bir kapının önünde, hiçbir yerin en yakınında böylece dururken, çağrı yapmak istiyordum. Kocaman ayin çanını bir önceki gün görmüş olduğum gibi çaldım ve uyuyan dağda madenin pes yankısını duydum. Bir yerlerde birisi bunu işitiyordu. Uzaklarda, engin ve boş kâinatta, her şey sükûnetle titriyordu. Hiç kimseye dua ediyordum. Gece beni sarıyor, ama bedenim yaşıyordu.

Altı ay geçti. Sonbahardan önce Fransa'ya döndük. Japonya'da bulunmamızın gerekçesini oluşturan küçük kitaba son noktayı koymuştum. Mamafih, dil öğrenmek bahanesiyle ve her yerde sürgünlere teklif edilen cinsten para kazandıracak çeşitli faaliyetlerle oyalanarak, ebediyen kalabilirdik orada. Gerçekteyse, zamanımızı yalnızca mevsimlerin yeryüzündeki düzenli oyununu incelemekle geçirirdik: Sonbaharın kırmızısını, kışın beyazını, ilkbaharın yeşilini, yazın büyük mavisini ve isteksiz zamanın her yerde ortaya çıkan sarısını. Ama bir şey bizi çağırıyordu yine de. Kuşkusuz, hâlâ bizi bekleyen, sürdürecek bir yaşamımız olduğuna dair şu –vazgeçmeyi bir türlü bilemediğimiz– yanılsamaydı bu. Bavullarımızı toplamak, her şeyi elden geçirip düzenlemek günler sürdü ve gelişte karşılaşmış olduğumuz aksilikten sakınmak için, valizlerimizi posta yoluyla gönderdik. Osaka havaalanına, altı ay önce elimizde kalmış olan tek seyahat çantasıyla gittik. Uçağa bineceğimiz terminal, denize bakan, cam ve metalden yapılmış kocaman bir yarımküre görünümündeydi. Pistin ucunda, çocuklar arasında popüler bir Japon çizgi filminden figürlerle süslenmiş, All Nippon Airways şirketine ait eski bir Bo-

eing 747 bekliyordu bizi. Canlı renkli, güler yüzlü canavarlar, devasa vücutlarıyla, uçak çatısının beyaz yüzeyine dövme gibi işlenmişti. Japonya'dan ayrılmak üzere hayali bir mürettebat tahsis edilmişti bu uçağa. Koltuğumun yanındaki lombozdan, sol kanadın ucundaki uçak dümeninin üzerine işlenmiş, gülümseyerek bana kibarca göz kırpan ufak tefek yaratığın altın rengi yüzünü görüyordum. Uçak havalanıp yükseldi; buzulların ve dorukların maddesiz kabartıları üzerinde, beyaz şekillerle görkemli bir halde şişmiş, berrak ve kocaman bir kaosun üzerinde kayar bulduk kendimizi. Tepedeki büyük güneşin altından, alçak bulutların kirli ve gri köpükleri arasından geçtik. Her şey muhteşemdi. Hiçbir şey düşünmek istemiyordum, uyuklamaya başladım; ilk önceleri hostesler ve yolcuların koşturmacasıyla sarsılıp kendime geldiysem de sonra daldım.

Aktarmanın ardından Fransa'ya iniş ve bundan böyle yaşayacağımız şehre kadarki mesafenin aşılması; yolculuğun son kısmı bitmek tükenmek bilmez göründü: Üst üste gelen yorgunluk, aniden havaalanının ve garın kirliliğiyle karşılaşmak, dünyanın değişmezliği karşısında hissedilen alışılmış inanmazlık. Paris'ten önce trene, sonra taksiye bindik, çatı katındaki dairemize vardığımızda geç olmuştu. Kapıyı açtım. Geri dönmüş olma düşüncesinin yarattığı alıkça bir sevince kapılmaktan alamıyordum kendimi. Bir düşünceyi aklımdan çıkaramıyordum. Kapının ardında mutlaka, bizi bekleyen, karşılayan ve eve dönüşümüze sevinen birinin olması gerektiğini düşünüyordum. O zaman hayat yeniden düzene girecekti. Ama her yer boştu. Daire altı aydan beri boş kalmıştı. Posta kutusunda bol miktarda zarf ve kâğıt yığılmıştı. Mobilyaların üzerini kalın bir toz tabakası kaplamıştı. Sigortaları açtım, şofbeni yaktım, birikmiş postayı biraz ayıkladım. Ter ve kirden ötürü kendimi leş gibi hissediyordum. Ellerimi yıkamak, yüzüme biraz su serpmek istedim. Banyoya girdiğimde, ne olduğunu hemen söyleyemesem de, içerinin yerleşiminde alışılmadık bir şeyler bulunduğu hemen gözüme çaptı. Sonra, lavabonun üzerindeki aynanın yerinde olmadığını fark ettim. Yazın

biz yokken, kuşkusuz sıcağın etkisiyle ya da alçının aşınması nedeniyle, aynayı duvara sabitleyen bağlantılar ağırlığa dayanamamıştı. Ayna kırılmıştı; ters konmuş satıra benzer büyük bir üçgen parça, lavabonun içinde parlıyordu. Yere, yıldızlar gibi parıldayan onlarca küçük ayna parçası saçılmıştı, ayaklarımın altında, plaj kumu üzerindeki deniz kabukları gibi gıcırdıyorlardı. Bunun bir işaret olduğuna şüphe yoktu. Kendi kendime, bu işareti nasıl yorumlamak gerektiğini soruyordum: Yedi uzun ve uğursuz yıl mı demekti acaba?

Cam kırıklarını avcumda toplamak için, karoların üzerine çömeldim. Neredeyse bitiriyordum ki, sabırsızlık, yorgunluk ve sinirle, sakarca bir hareket yaptım ve en geniş parçalardan birinin keskin tarafıyla parmağımı yaraladım. Kesik pek yüzeyseldi, ama çok kanıyordu. Parmağımı musluğun soğuk suyuna tuttum; lavaboda dönüp duran, akıntının kesintisiz girdabında sürüklenen kanın sulanmış rengini inceleyerek, uzun zaman beklemem gerekti. Soğuk öyle keskindi ki, o minicik yaradan daha çok acı veriyordu bana. Fakat parmağıma pansuman yapmak üzere musluğun altından elimi her çekişimde, yeniden kan akmaya başlıyordu. Acıya katlandım. Kendimi bitkin, ihtiyar, şaşkın hissediyordum. Gidişimizden bu yana, ne kadar zaman geçtiğini ve bütün bu zamanın ne değer taşımış olduğunu soruyordum şimdi kendi kendime. Yolculuğun yirmi beş saati, saat dilimlerindeki değişimlere has anlaşılmaz paradoks uyarınca yaşıma eklenir ya da ömrümden eksilirken, yirmi beş sene gibi sayılmıştı. Kendimi bir ihtiyar veya bir çocuk kadar zayıf hissediyordum. Yüzümün halini merak ettim. Gayri ihtiyari gözlerimi kaldırıp, her zamanki yerinde görüntümü aradım. Karşımda hiçbir şey yoktu: Lavabonun üzerinde, banyonun çıplak duvarı duruyordu yalnızca. Işık, yere düşmüş çerçeveye tam oturan, uzun zamandır aynı yerde kalmış bir mobilyanın veya bir tablonun yerini her değiştirdiğinizde karşınızda bulduğunuz hayalet izlere benzer bir damga bırakmıştı duvarda. Bu iz bir pencereyi, hatta hiçbir yere açılmayan bir kapıyı andırıyordu; yine de ben, sanki eskiden orada bir öte-

ki taraf, belki de bir şeyin ya da birisinin beni hâlâ beklediği bir yere çıkan bir geçit varmış gibi onun önünde duruyordum. Yansımam kaybolmuştu. Artık orada değildim. Karşımdaki duvarın beyazı üzerinde, rengi hiçbir şey yansıtmayan, yüzüme ait izlerin tamamen silindiği kareye benzer şekilden, boyanın üzerinde aynanın artık yok olmuş yerini belirten eğri büğrü "sarı" lekeden başka bir şey yoktu.

4

ROMANCI NATSUME SOSEKİ'NİN HİKÂYESİ

1

Mamafih yürekte –insanların zavallı yüreğinde– bir arzu ayak diretir. Hayatın uzun hikâyesinin tamamen sessizliğe terk edilmemesini ister. Bu arzuya karşılık veren romanlar çeşitli şekillerde adlandırılır. Japon dilinde en az iki ad verilir ona. *Monogatari* bunların en eskisidir ve "anlatılan şey" demektir. Daha modern tabir ile, *şosetsu* diye adlandırılır roman. Bu kelimeyi oluşturan iki Çince yazı karakterinden ikincisi sözü ifade ederken, birincisi küçüklüğü anlatır. Yani, önemsizliği.

Öyleyse *şosetsu* –en azından benim için–, romanın bir hiçlik kelamı, insanların yüreğinden gelen ve onlara hiçbir kalıcı teselli sunmayan bir söz, beyhude bir kelam olduğunu hatırlatır. Sadece bir soluklanma anı olduğunu belirtir. Belki de bu nedenle, Natsume Soseki son kitaplarından birine başlık olarak *kokoro*'yu seçmiştir. Bu sözcük "yürek, gönül" demektir; ama Fransız çevirmen ona biraz dokunaklılık ve tumturak eklemenin daha iyi olacağına karar vermiştir. 1914'te yayımlanan *Le Pauvre Coeur des hommes* [İnsanların Zavallı Yüreği] çoğunlukla Soseki'nin başyapıtı addedilir, bazen de modern Japon edebiyatının gerçek anlamda ilk bü-

yük romanı, temel ve kurucu anıtı olarak kabul edilir.

Bilemiyorum. Hiçbir roman böyle bir önem taşımaz. Bir kitap asla bir anıt değildir ve hayır, onun üzerine hiçbir şey kurulmaz. *Kokoro* yayımlandığı sırada, Soseki hayatının sonuna gelmiştir. Yaşamı sonsuz bir melankoliyle seyreyler. Bakışı nesnelerin, varlıkların üzerine konar ve henüz vakit varken, birkaç anlatı parçacığı, pek yakında kimseyi ilgilendirmeyecek ve muhteşem yalnızlıklarıyla baş başa bırakılacak sıradan hikâyeler, kaderlerine aldırış etmeyen acayip nesneler içeren küçücük bir sözün değersiz yumuşaklığını dünya üzerine indirir. Soseki, genç bir adamken, romanın ne olduğunu bilmeyi delicesine istemişti. Sanırım daha sonra, yazar olunca, onu anlamaktan vazgeçti. Daha eski bir başka kitabı, *Sorekara* adını taşır. "Ve sonra" anlamına gelir. Yazmak, arkadan gelecek olanı bilmek demektir sadece. Roman bundan daha fazlası değildir: Hayatın sonsuz "ve sonra"sına yöneltilmiş bir bakış.

2

Natsume Soseki'nin yüzü, ülkesinin en tanınmış çehrelerinden biridir. Yirmi yıldan beri, bin yenlik kâğıt paranın üzerinde yer alır ve Japon Bankasının arması basılı küçük dikdörtgen kâğıdın her iki yüzündeki resminin sayısız kopyası elden ele dolaşır. Prensler, bakanlar ve ulusal tarihin diğer resmi çehreleri arasında yazarları temsil etmekle yükümlü biricik yazar siması onunkidir. Ama sahici yazarlar, –bu kural istisna tanımaz– yazar dışında her şeye benzerler. Çoğu zaman banker, öğretmen, doktor zannedilirler. Ya da bir makam odasının az buçuk gizli konforu içinde devlet işlerini yöneten üst düzey bir memur. Başkalarının onlara atfedip istidat diye tanımladığı minicik ve önemsiz tesadüf gerçekleşmemiş olsa, zaten onlara yakışacak şu veya bu alakasız mesleği icra ederlerdi. Bir yazar gibi görünen ve gülünçlüğü bununla övünecek kadar ileri götüren bir yazardan daha gülünesi bir şey olamaz. Mutlaka yazması gerektiğini, dengesini korumak ve hayatta kalmak için bunun vazgeçilmez olduğunu itiraf eden çok kötü romancının ya da fazlasıyla zayıf şairin her zamanki nevrotik beyanı... Şu ilkeye önem veririm: Her halü kârda cerrah, yargıç, uçak pilotu olmayı beceremeyecek, koşullar elverse bile bu imkânı heba edecek bir yazara asla güvenme.

Anlaşılan, Shakespeare diğer insanlara benziyordu. Soseki'nin yüzünün, Japon kâğıt paralarındaki selefi Vikont İto Hirobumi'ninkinden farklı olmadığına eminim. Yüz ifadesinde sanatçı olduğunu belli eden hiçbir şey yoktur. Hafif sert zarafetiyle, City'de çalışan bir İngiliz beyefendisini ya da Westminster'dan gelen saygıdeğer bir parlamenteri çağrıştırır. Yazarın, emekli bir subayınkini andırır, hayli kalın ve pek bakımlı bıyıkları vardır. Belli bir zamana ait olmayan titiz kesimiyle, ona bugün bile neredeyse çağdaş bir seçkin görünümü kazandıran, Batı tarzı bir kostüm giymiştir elbette. Bakışı hiçbir şey söylemez. İyi bir eğitimin ve büyük bir önem taşımayan insani ilişkiler alışverişinin kazandırdığı belirgin bir kayıtsızlıkla dünyayı süzer.

3

Bir romancının hangi ad altında tanındığı asla iyi bilinemez. Başka yerlere kıyasla Japonya'da bu duruma daha sık rastlanır. Kurallara göre, herkesin soyadı adından önce gelmelidir. Gelenek, önadlarıyla anılma ayrıcalığını yalnızca ustalara tanır. Ve eserlerinin hangi yeni kimliğin damgasıyla doğduğunu daha iyi belirtebilmeleri için, yazarları takma ad seçmeye teşvik eder.

Batı'da bir yazar, eserlerinde kullanacağı mahlası belirlerken, çoğunlukla gerçek önadını –yakınları arasında tanındığı ismi– muhafaza eder ve ailesiyle paylaştığı adı reddederek, yeni bir soyadı alır kendine. Soseki ise tam tersini yapar. Babasından ona geçen ismi Natsume'yi değiştirmeyip, önadı Kinnosuke'den vazgeçer ve yazar olduğu andan itibaren, hayali bir ad verir kendine. Böylece, Soseki diye anılır. Efsaneye göre, Çince bir metinden alınan kinayeli bir mahlastır bu; zira o metinde dik kafalı, tuhaf birini belirtir.

Soseki'nin izlediği hayat rotasını izlemek için insanın elbette biraz çılgın ve gayet dik kafalı olması gerekir. Soseki'nin yalnız soyadına sadık kalmasının kendince geçerli nedenleri vardır. İki

kez terk edilmiş bir çocuktur Soseki. Yaşını başını almış, hali vakti yerinde bir ailenin son erkek çocuğu olarak doğar. Bu arzu edilmeyen doğumun yarattığı sıkıntı, ana babayı, çocuklarını evvela bir çifte emanet etmeye, daha sonra da onu evlat edinecek (ve bir süreliğine ona Şiobara ismini verecek) bir başka çifte bırakmaya iter. Ne var ki, ikinci ebeveyninin çok geçmeden boşanması, o vakit dokuz yaşında olan çocuğu, ilk yuvasına dönmek zorunda bırakır. Genç Kinnosuke, ancak yirmi bir yaşına geldiğinde, ki o sırada üniversiteye başlamak üzeredir, Natsume ailesine resmen yeniden dahil olur ve ilk soyadını taşımaya hak kazanır. Talihin bir cilvesi sonucunda Soseki'nin iki ağabeyinin aniden ölmesi, üçüncüsünün de sefih bir hayat sürüyor olması, babasını, terk edilmiş oğlunu yegâne meşru mirasçısı yapmaya ikna etmiştir. Sonraki yıl (1889'dayız), Soseki ilk metinlerine imza atar.

4

Bir ismin içinde ne vardır? Çocukluğumuzda, bizimki olduğu söylenmiş ve hecelerindeki ses dizilişinin, onu meydana getiren harflerdeki desenin ne gibi kehanetler içerdiğini tahmin etmeye çalıştığımız o adı yazarken, hepimiz kendimize sorarız bunu. Özel isim, deriz. Ve böylece, onu daha evvel başkaları taşıdığı ve bizden sonra da taşıyacakları için, her ihtimale karşı, adımızın yalnızca bize ait olduğunu, yaşlılık vücut hatlarımızdan yüzümüze kadar her şeyi değiştireceği ve nihayet her şey hiçliğe erişip de bizden geriye sadece nüfus kütüğündeki bir kayıt ya da bir mezar taşı, işaretler arasına bırakılmış beyhude bir şifre kalacağı zaman bile özel olacağını ifade etmek isteriz.

Fakat Soseki, bütün isimlerin değişikliğe uğradığı bir dünyada doğar. Çocukken, kendi ismine ilişkin belirsizliğin diğer isimler için de geçerli olduğunu ve nesneleri adlandıran kelimeler dahil olmak üzere, tümüne zarar verdiğini düşünür elbette. Onun gibi, yaşadığı ülke de nasıl adlandırıldığını bilmemektedir artık. Soseki 1867'de doğar. Gün ışığını ilk gördüğü şehir halen Edo adını taşımaktadır. Birkaç ay sonra, Meiji devriminin doğurduğu imparatorluğun kendine armağan ettiği, Doğu'nun başkenti

Tokyo olacaktır. Sonuç ve öz itibarıyla, bu, Soseki'nin dahil olduğu neslin yetişkinliğe ermesi için gereken zamandan daha kısa sürecek büyük bir deri değişiminin ilk belirtisidir sadece.

Sözcüklerin ve nesnelerin kadim ittifakı aldatıcı bir şekilde dağıldığında, her şey herhangi bir anlama gelip de insanın kendi adı bile hiçbir şeyin teminatı olmadığında, hangi ifade biçimine başvurmak gerekir? Tam da Soseki'nin büyüdüğü sıralarda, imparatorluğun yeni bürokratları edebi Japoncayı yeniden yapılandırmaya, yapay düzenleniş biçimini çok geçmeden tüm anlatılara dayatarak onları eski zaman hikâyelerinin eski, engin hafızasından koparacak, her parçası uydurma, avam taklidi bir dili, öğrenilmiş bir ulusal dil olarak klasik dilin yerine koymaya karar verirler. Daha fazla insanın eğitimine daha iyi hizmet edecek, ülkenin modernleşmesinde vazgeçilmez olan bilgi ve değerleri kendi bünyesinde paraya çevirecek, eskiliklerinden tamamen kurtulmuş bir dil. Soseki, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ve dünyayı yeniden adlandırmayı düşleyen büyük bir kültürel devrimin çağdaşıdır.

5

Dünyayı yeniden adlandırmak? Soseki'nin yaşamında her şey çeviri meselesidir. En başta Çince, geçmişin uzun edebiyatını oluşturan binlerce dizesini ezberleyerek eğitildiği klasik dil gelir. Doğrudan doğruya, hayatı boyunca yazacağı şiirlerde kullanacağı, eski Çin düşüncesinin mirası olan değişmez kalıpla yazabilen son Japon yazarlarından biridir Soseki. Bir de, başta karşı çıktığı, ama şüphesiz geleceğin dili olacağını sezerek Tokyo Üniversitesinde eğitimini aldığı İngilizce vardır –on beş yıl kadar sonra, aynı üniversitede Lafcadio Hearn'ün yerini alarak, İngiliz edebiyatı kürsüsünün başına geçen ilk Japon profesör olacaktır.

Soseki hem Çince (*kanşi* denen şiirler) hem de İngilizce (o zamanki profesörünün tespitine göre, William Blake'i çağrıştıran, ancak daha ahenksiz olan şiirler) yazar. Zamanın akışına dair hüzünlü ve derin düşüncelerin, insan varoluşunun dayanıksızlığından ve yaşamı saran düşün büyük gecesinden söz eden, sahne üzerinde fısıldanan trajik bir monolog gibi çınladığı Kamo No Çomei'nin eserlerini Shakespeare'in diline çevirir. Japonca, tuhaf bir şekilde, Çince ve İngilizceden sonra gelecektir. Hem de, sanki Soseki için anadili aslında en uzak, en yabancı olanmış ve ni-

hayet onunla yazmayı düşünmesi için, fosilleşmiş bir uygarlığın ölü diliyle çocuk yaşta bir imparatorluğun barbar dilinden geçmesi gerekirmiş gibi, uzun zaman sonra.

Soseki gerçek anlamda ilk kitabının yayımlandığını 1905'te görür ancak. Adı *Vagahai va neko de aru*'dur [Ben Kediyim]. O sırada otuz yedi yaşındadır Soseki. On yıldan biraz fazla ömrü kalmıştır; hızla başarı kazanan ve eleştirmenlerin ortak kanısına göre modern Japon romanını yaratan on kadar büyük anlatı yayımlayacağı on yıl. Pek tuhaf kitaplardır bunlar; hafif ama ısrarlı tuhaflıkları, yorumlanışlarındaki belirsizlikten korur onları, kimsenin haklarında ne diyeceğini pek bilemez göründüğü ve sahte içtenliğin bir sırrın düşsel ihtiyat kaydı gibi saklandığı kitaplardır.

6

Tüm güçlük bu sırrın anlamı konusunda yanılgıya düşmemekten ibarettir.

Soseki'nin evreni Proust'unkinin –ya da James'inkinin– tam anlamıyla çağdaşıdır. Aslına bakılırsa onlarınkinden çok da farklı sayılmaz. Soseki'nin romanlarında, yolcu gemisine veya tramvaya binilir, gazete okunup telefonla konuşulur, sanat ve edebiyat tartışılır (D'Annunzio, Turner), piyano ya da keman dersi alan genç hanımlar vardır. Hikâyeler aynıdır: Genç insanlar hayatın anlamını sorgular, mümkün olduğunca ailelerinden geçinir, işsiz güçsüz geçen günlerini nasıl dolduracaklarını sorarlar kendilerine; evlenir, temsillere ve sık sık, sanatçıların toplandığı salonlara giderler; miras, borç ve zina meseleleri çıkar, bazen de dramlar yaşanır ve zaman böylece geçip gider. Bu küçük âlemin dünyanın öbür ucunda olduğunu arada bir okuyucuya hatırlatacak ayrıntılar mevcuttur elbette: Kadınların kimono giydiği, tahta *geta* sandaletlerinin sesinin bir ara sokakta yankılandığı ve tiyatro dönüşü araba yerine çekçek tutulduğu olur. Yeşil çay yerine İngiliz çayı içiliyor, Avrupa gazeteleri okunuyor ve giysiler Paris'ten getirtiliyorsa, gayet anlaşılır bir züppelik yüzündendir bu. Tıpkı iç-

lerinde aynı şekilde kaybolunan büyük Rus romanlarında olduğu gibi, yalnızca isimler değişir aslında; ama Soseki isimlerin hiçbir şey ifade etmediğini gayet iyi bilecek bir konumdadır.

Soseki'nin betimlediği yaşam, daha sonra Kavabata'nın, Mişima'nın, hatta Tanizaki'nin tasvir ettiğinden daha az yabancıdır bize. Kuşkusuz bu, ulusal tarih sayfasının onun açısından henüz tam olarak çevrilmemiş, bir zamanların Japonya'sına ait ölü kalıpların, onun gözünde, daha geç dönem yazarlarının atfedecekleri efsanevi özelliği kazanmamış olmasından ötürüdür. Soseki'de geçmişe özlem yoktur. Zamanın hızlanan devinimi karşısında, dünün ve yarının değerlerini de yavanlaştırarak, yardım ve itiraz hakkı olmaksızın canlıların huzursuz bilincini mutlak bir yalnızlığa terk eden hareket karşısında duyulan ürkek bir şaşkınlık söz konusudur sadece.

Burada yatar Soseki'nin sırrı, başka hiçbir yerde değil.

7

Bu sır, hiçbir şekilde, kimi zaman düşünmeyi tercih ettiğimiz gibi Japon ruhuna özgü bir esrara bağlı değildir. Zira böyle bir esrar yoktur. Ya da halkları ve bireyleri geri dönülmez bir şekilde ayıran uçuruma dair gayet şüpheli bir fanteziyi inanılır kılmak için Doğu ve Batı ideologlarının uydurduğu bir kurmaca şeklinde vardır. Her düşüncenin ister istemez içine gömüldüğü, dinlerin, felsefelerin ve uygarlığın donattığı diğer bütün sistemli zırvaların yanıtlamaya çalıştığı büyük bir boşluk mevcuttur elbette. Ama bu boşluk, dünyaya temel dayanağını kazandırmak amacıyla eksiksiz yerine getirdiklerini sandıkları inançların değişken yığını ne olursa olsun, bütün insanlar için aynıdır.

Soseki'nin roman kişilerinin başına dertler ve sıkıntıların geldiği, bunlara siyasi bir anlam atfettikleri, Japonya'nın o sıralarda yaşamakta olduğu büyük barışçıl devrimi ve devrimin ulusal bilinçte yol açtığı parçalanmayı sorguladıkları olur tabii. O zaman, biraz ukalaca nutuklar atmaya girişirler. Bu nutukların yazarın felsefesine tekabül ettiğini düşünmeyi engelleyecek bir şey yoktur elbette. Ama yazarın konuşturduğu kişilerin, kaygılarından ileri gelen baş dönmesini biraz yapmacık bir gevezelikle dağıt-

mak için kendilerini daha ziyade şakayla ifade etmediklerinden asla emin olamayız.

Tarihteki en sarsıcı depremlerin bile değiştirmediği, derin bir tuhaflığı vardır dünyanın: Yaşamanın tözüne kadar uzanır ve olguların dalgalanan engin manzarasına etki eder. "Her şey hareket ediyor," Soseki'nin kahramanlarından birinin son sözüdür. Gerçeklik sükûnetle titremeye başlar ve yaşama ait şekillerin usul usul çözüldüğü, son derece yavaş ve algılanması neredeyse mümkün olmayan bu hareket karşısında, bakışı şaşkınlıktan donakalmış bırakmakla yetinir. Dünya yerinden kıpırdamaz; fakat kum, zamanın büyük ve görünmez kum saati içinde akar. Elde bunun uyandırdığı şaşkınlık hissinden başka hiçbir şey kalmazken; bu çılgınca hareketsizlik, inanılması gerçekten imkânsız, büyük ve sakin bir hiçlik görüntüsü verir ona. Başka yerde aramaya gerek yoktur. Soseki'nin sırrı yalnızca bu şaşkınlıkta yatar. Ve bu şaşkınlık bizim şaşkınlığımızdır aynı zamanda.

8

Yaşlı XX. yüzyıl çekip gidiyor.

Soseki'nin zamanında yaşam yollarının ortasına (bir İtalyan şairin uygun gördüğü gibi, otuz beş yaşına) gelmiş erkekler ve kadınlar, takvim takla atarken, doğuşunu göreceklerdir onun. Ortadan tamamen yok oluşunu görecek olanlarsa, yüz sene sonra kendi zamanlarında aynı noktaya varan, benim yaşımdaki insanlardır.

Soseki erişkin yaşa geldiğinde, Japonya dışa açılır. Geçmiş –en yakın geçmiş bile–, daha şimdiden, ancak doğrulanamaz bir efsane şeklinde mevcuttur artık. Bu efsane, Edo körfezinin girişini zorlayan Amerikan donanmasının kocaman siyah gemilerini, ilk yabancı ticari acenteleri ve yeni misyonerleri, birkaç çarpışma neticesinde kazanılan iç savaşı, kırsal bölgeleri ayaklandıran büyük isyan dalgasını, uzun sürmüş Tokugava hükümetinin çöküşünü ve imparatorluğun yeniden canlandırılışını anlatır. Soseki, doğduğu yıl sona eren bu olayların hiçbirini görmeyecektir. Ama çocukluğunda, eski düzenin hâlâ devam eden dağılışına tanık olur: Eski ayrıcalıklar son bulurken yeni eşitsizliklerin başla-

masına, feodal ve savaşçı rejimin bir kalem (ya da fırça) darbesiyle bir çırpıda karalanışına, yönetim ve toprak reformuna, tımarların vilayete dönüştürülüşüne, siyasi yapılanmaya, imalathanelerin kuruluşuna, hemen hemen her yerde yaşanan ayaklanmalara ve polis baskısına.

Yeni Japonya'da barbarları kovmak üzere iktidara getirilen güçlü adamlar, projelerini gerçekçi bir yaklaşımla gözden geçirir ve bütün ülkeyi Batı yoluna sokarlar. Teknisyenler, hukukçular, bilginler, mühendisler, Japon ulusuna gelişim imkânı sağlayacak ve Asya başka her yerde sömürge hukukuna tabi kılındığında bağımsızlığın koşullarını güvence altına alacak donanım ve dönüşüm programını hazırlarlar. Ağır sanayi, çelik fabrikaları ve ilk demiryolu bağlantıları, imparatorluk ordusunun modernleştirilmesi, Japonya'yı uluslararası bir güç haline getirir; hem de Soseki'nin büyüdüğü birkaç yıllık zaman diliminde.

9

Soseki çocuklara İngilizce öğretir: Sözdizimi, dilbilgisi, kuraldışı fiiller tablosu. Kendi hesabına Whitman, Shelley, Wordsworth okur ve zaman zaman bilgece bir makale vakfeder onlara. Bu, onun ulusal çabaya katkısıdır. Kinayeli bir tespit değildir bu. Aydınlar ve dilbilimciler, büyük modernleşme davasına hizmet etmek için, herkes gibi seferber olmuştur. Batı'nın dünyaya hükmetmesine imkân sağlamış olan esrarı aydınlatmaları, Japonlara onu anlama olanakları sunmaları, Kipling'in ve Victoria İngiltere'si bandırasının nasıl olup da Çin Denizi ve Pasifik Okyanusu kıyılarında dalgalanabildiğini açıklayan; şair, mühendis, asker için mecburen ortak olan noktayı tespit etmeleri beklenir onlardan.

Tokyo İmparatorluk Üniversitesinin henüz yeni kurulmuş İngilizce bölümünden diploma alan ikinci kişi olan Soseki, parlak bir öğrencidir. Üstatlar arasında kendini hemen kabul ettirir ve romantik şiir üzerine yaptığı çalışmalar sayesinde öğretmenlik kariyerinin kapıları, önünde ardına kadar kadar açılır. Haklı umutlar bağlanır ona. Zaten kendisi de, Shakespeare'in dilinde, nitelik bakımından diğerlerini geride bırakan bir edebi eser üreterek, Avrupa'yı şaşırtmanın hayalini kurmaktadır. Ve sonra, ha-

kiki nedenini kimsenin bilemediği, biyografi yazarlarının yorgunluğa, kedere, hastalığa, duygusal bir hayal kırıklığına yordukları bir şey olur. Soseki, bulmayı başaramadığı, yine de ona arzunun beyhudeliğini ve dünyadan el etek çekmenin kutsal yolunu öğretecek bir aydınlanma arayışı içinde, bir Zen manastırında inzivaya çekilmeye kadar gider.

Soseki karşısına çıkan ilk iş teklifini kabul ederek birdenbire başkenti terk eder. Geleceğine sırt çevirir, entelektüel ve sosyal ihtiraslarını aşağılar ve onunki gibi bir zekânın hayal edebileceği en vasat koşullarda ciddi ciddi yok olmaya kalkışır. Akla gelebilecek en uzak eyalette, Şikoku Adasında, Matsuyama'daki bir kolejde öğretmenlik yaparken bulur kendini. Yani, hiçbir yerde.

10

Öğretmen nedir? Bir saat boyunca konuşması gereken biri, diye açıklar bir yerlerde, Amerikalı bir şair. Ve her şey bu basit tanımlamadan çıkar. Soseki kendine rağmen ders verir: Kürsü ve karatahtanın büyük ve iç karartıcı yalnızlığı önünde dikilip tek başına konuşan adamdır artık. Zil çalar. Saatler, günler ve yıllar boyunca, gözlerini ona dikerek sınıfın şöyle böyle sessizliğinde ara ara onu dinliyormuş gibi yapan öğrencilerin karşısında durur. Sözcüklerine para ödenen adamdır o; ve kullanılmayan bir bilginin fosilleşmiş kalıntısını barındıran, yüzlerce defa tekrarlanmış cümlelerin koyulaşmasından ötürü, konuşması, saçma ve can sıkıcı bir nesnenin madde ötesi şeklini alacak kadar yoğunlaşır. Soseki sözcük listeleri, dilbilgisi alıştırmaları dikte eder, dibilgisi ve edebiyat kitabının şu ya da bu sayfasını açtırır. Ardından, Shakespeare'in sonesine, Byron'ın baladına duyduğu saygıdan ötürü telaffuzuna özen göstererek, yüksek sesle okuma yapar; anlaşılmaz heceler bir taşra lisesinin egzotik dekorunda çınlar. Ve sözü, ezberindeki yolu kendiliğinden izlerken, düşüncesi başka yerlere kayar; dünyanın en ufak çizgilerine, döşemenin yıpranmış dikdörtgen tahtalarına, duvarı tavanla birleştiren kemere, güneyin mavi göğüne açılan pencerenin çerçevesi içinden geçen

bulutların biçimlerine takılır. Birkaç sene evvel Paris'te, Stéphane Mallarmé adlı, ona benzer bir İngilizce öğretmeni yaşamıştır.

Soseki'nin kötü bir öğretmen olduğunu düşündürecek bir neden yoktur. Tam tersine. Sadece, yaptığı işe, eğitimin erdemlerine, pedagojinin meziyetlerine ve buna benzer diğer saçmalıklara hiç inanmadan verir derslerini. Zaten, hiçbir anlam yüklemediği büyük bir boşluk vardır içinde. Öğretmen olduğu dönemden bahsederken, tuhaf bir cümle sarf eder Soseki. Şöyle der: "Ne öğretmek, ne de öğretmemek istiyordum." Bu sözcükler, en popüler romanının kahramanı olan ve Soseki'yi Matsuyama'ya götürene benzer bir iş teklifini kabul edip, hayatta herhangi biri olmak için hiçbir istek duymadığına göre, herhangi bir yerde herhangi bir işi rahatlıkla yapabileceğini açıklayan genç ve naif Botçan'a ödünç verdiği kelimelerle aşağı yukarı aynıdır.

11

Hayat devam eder. Bu tür durumlar ebedileştiği ve adlandırılamayan başka bir şeyin bekleyişi içinde, kendinden hoşnut olmama duygusunun bile sonunda silindiği, yaşla ve yılların tekrarıyla gelen bir temelsiz bıkkınlık hissini kendimize dahi itiraf etmemeyi yeğlediğimiz zaman söylenen sözdür bu. Hem Soseki, kendisi için her şeyin hâlâ başlangıç noktasında olduğunu düşünebilecek kadar gençtir henüz (daha otuz üç yaşındadır): Kunamoto lisesinde yeni bir iş bulur, Tokyo'da daha iyi bir göreve atanmanın yollarını araştırmaya koyulur. (Başkente yaklaşmak, meslek hayatını orada sonlandırmak: Hangi ülkeden olursa olsun, bütün öğretmenlerin en büyük meselesidir bu!) Çince şiirleri, haikuları ve birkaç düzine şair tarafından okunan, ama her yeni yazar gibi Soseki'de de edebiyat dünyasında şimdiden isim ve ün sahibi olduğu duygusunu uyandıran dergilerde yayımlattığı kısa denemeleri vardır. Bir de yaşam: Babasının ölümü, evlilik, aile hayatına geçiş, geçim derdi, borçlar ve senetler, doğacak çocuklar.

Soseki 1900 yılında, Batı'da inceleme yapmaya gitmek için seçilmiş, diploma sahibi ilk Japonlar arasında kendisinin de bulunduğunu haber alır Milli Eğitim Bakanlığından. İngiliz dili ve

edebiyatı alanındaki bilgisini yetkinleştirmek için bir süre Büyük Britanya'da kalacaktır. Bavullarını toplamak ve uzun bir ayrılık öncesinde işlerini düzenlemek için önünde birkaç haftası vardır. Verilen burs gülünç denecek kadar düşüktür, evini terk etmesi, ilk çocuklarını henüz doğurmuş ve yine hamile olan eşini bırakması gerekmektedir, görevinin şartları ona belirsiz ve saçma gelir. İlkesel olarak, Soseki en azından aldığı emri tartışabilmeyi, aydınlatıcı bilgi ve güvence almış olmayı tercih eder. Bu seyahat planı ona ne coşku ne de heyecan vermişe benzer. Soseki'nin hiçbir maceracı yanı yoktur. Şüphesiz, gitmek zorunda olmamayı yeğlerdi. Ama içten içe, herhangi bir yerde kalmayı daha çok istemediğini de iyi bilir.

12

8 Eylül 1900'de Alman bandıralı yolcu gemisi *Preussen* demir alıp, aralarında Soseki'nin ve onun gibi uzaklardaki Avrupa'ya yollanan diğer iki Japon gencinin de bulunduğu yüzlerce yolcusuyla birlikte, Yokohama Limanından ayrılır. Deniz yolculuğu hemen hemen iki ay sürecektir. Geminin iri metal gövdesi son hızla ilerler; fakat sanki, birbirinden farksız bomboş gün ve gecelerin art arda dizilişi dışında hiçbir şeyin vuku bulmadığı fırtınasız bir sükûnet içinde denizle gök arasına asılmış, hareketsiz duruyormuş gibidir. Soseki zamanını güvertedeki şezlongda uzanarak geçirir. İngilizce yazdığı günlüğünde, etrafını saran ve onu hayrete düşüren iç karartıcı dünyayı, içinde her şeyin hafifçe yalpaladığı hiçliğin beyhude ihtişamını, kurşun rengi göğü ve mürekkep karası okyanusu anlatır. Soseki tam olarak *dullness* sözcüğünü kullanır. Fransızcada sözcüğün karşılığı yoktur, zira hem sıkıntıyı hem parıltı yokluğunu hem de hissiyatın donuk ve hüzünlü mahiyetini ifade eder: *"The leaden sky overhead seems as devoid of life as the dark expanse of waters around, blending their dullness together beyond the distant horizon as if in sympathetic stolidity."* Ve devam eder: *"While I gaze at them, I gradually lose myself in the lifeless tranquility which surrounds me and seem to grow out of*

myself on the wings of contemplation to be conveyed to a realm of vision." Daha ileride ise şöyle yazar: "*Neither heaven nor hell, nor that intermediate stage of human existence which is called by the name of this world, but of vacancy, of nothingness where infinity and eternity seem to swallow one in the oneness of existence, and defies in its vastness any attempts of description.*"* İngilizcede böylesine yetkin olan birinin, dil eğitimi angaryasına gerek duymayacağı açıktır. Birbirini izleyen iskeleler dünya haritasının madde ötesi yüzeyinde yavaş yavaş bir çizgi çizerler: Kobe, Nagasaki, sonra Şanghay ve Hong Kong, Colombo ve Aden; sadece dünyanın hâlâ yerinde durduğunu ve her tarafta kendine benzediğini doğrulayacak kadar bir zaman ayak basılan kara; yolcular günlerdir beşik gibi sallayıp midelerini bulandıran yalpalamalardan ve baş kıç vurmalardan kurtulmak umuduyla fahişeler ve denizciler arasında birkaç adım atmaya giderken, geminin yakıt ve erzak depolarını dolduracak kadar bir süre boyunca demirlediği, birbirinin aynısı limanlar.

* "Yukarıdaki kurşuni gökyüzü, çevredeki suların karanlık enginliği kadar yaşamdan yoksun görünüyor ve adeta bir vurdumduymazlığı paylaşırcasına, suların ışıltısızlığını uzak ufkun ötesinde kendi içinde eritiyor."

"Onlara bakarken, etrafımı saran cansız sükûnet içinde kendimi kaybediyorum yavaş yavaş ve tefekkürün kanatlarında bedenimin üstüne yükselerek bir hayal dünyasına doğru ilerliyorum."

"Ne cennet ne cehennem, ne de insan varoluşunun bu dünya diye adlandırılan ara aşaması; varoluşun tekliği içinde adeta sonsuzluk ve ebediyetin insanı yuttuğu ve enginliği tariflere sığmayan bir hiçlik, boşluk."

(editörün notu)

13

Adları Paul Claudel, Victor Segalen, Lu Xun veya Soseki'dir; XX. yüzyılın bu ilk yıllarında, keder ya da arzu onları tetiklediği için doğdukları memleketi terk etmiş olan bu insanların hepsi, gerçekten bilincinde olmaksızın, yerküreyi bir yapan ve düşüncenin kıtalarını birbirine yaklaştıran büyük ve kahramanca macerayı gerçekleştirirler. Kâşifler çağı sona ermiştir. Turistlerinkinden önce, gezginlerin dönemi başlar: Muğlak bir yükümlülüğün dünyanın öbür ucundan çağırdığı elçiler, memurlar, doktorlar, öğretmenler; yeteneklerini orada değerlendirmek, görevlerini yerine getirmek ve nihayet, netice itibarıyla oradaki hiçbir şeyin temelde kendi ülkelerinde bilinenlerden farklı olmadığını doğrulamak üzere çağrılırlar.

İlk kez, dünyanın öbür ucu boş bir hayal değil de, hâlâ biraz uzak olan bir menzildir sadece. Geminin güvertesinde, güneş etkisini hissettirmektedir. Bu deneyimin şiirsel bir yanı yoktur: Kasırgaların hoyrat çalkantıları, hiç de iştah açıcı sayılmayacak kantinde sunulan ne idüğü belirsiz kötü yiyecekler, havasızlıktan boğulup buram buram terlemeye yol açan fazlasıyla dar kamaralar, deniz tutması, istifra ve ishaller, gündüz ve gecenin farklı renkle-

re bürüdüğü ufuktaki muhteşem manzarayı bile şekilsizleştiren dayanılmaz sıkıntı, her daim anlamsız bir izdiham. Küçücük bir dünya yüzmektedir okyanusta, uzun süre ihmal etmenin imkânsız olduğu, ister istemez uyum gösterilen ufak bir toplum.

Soseki, deniz yolculuğu boyunca, ruhunu kurtarmak ve onu tek hakiki din olan Hıristiyanlığa döndürmekte iyice kararlı, yardımsever bir İngiliz hanımefendisinin kurbanı olur. Asla vazgeçmediği nezaketiyle, günlüğünde bu hikâyeyi anlatır: İlk önceleri aylaklıktan kurtulup oyalanmaktan ve İngilizce pratik yapmaktan ötürü mutlu olan Soseki, daha sonra, muhatabının naif ve kibirli ısrarı karşısında, gitgide daha çok şaşkınlığa düşer. Selametinizin ona bağlı olduğuna kanaat getirmiş, daima kendinden hoşnut budalaca bir gevezelikle sizi sersemletmek için dil avantajını kullanan bir kadına ne söylenir? Soseki'yi, gıkını çıkarmadan vaazlara katlanırken, küçücük bir çocuk gibi, başı öne eğik vaziyette nasihat dinlerken, kendi iyiliği için başına musallat olan alçakgönüllü şefkate tahammül etmek mecburiyetindeyken hayal ediyorum. Soseki'nin anlattığına göre, yolculuğu boyunca yaşadığı gayet iffetli, yegâne duygusal macera budur.

14

Londra sürgün şehridir, dünyanın yer vermediği ve belki başka hiçbir tarafta kendine yer bulamayacak her çeşit benzersiz maceranın, Avrupa'nın her köşesinden, kimi zaman da biraz daha uzaktan gelip, tuhaf bir şekilde, bir süreliğine ya da ömür boyu kalmak üzere düştüğü kenttir. Paris de vardır elbette. Ama anakaradan kopuk, kulakları onun kavgalarına tıkalı, devrimlerine karşı tamamen ilgisiz ve savaşlarından uzak olan, yüzünü fethedilip işletilmeyi bekleyen yeni toprakların uçsuz bucaksız pazarına dönmüş Londra, Rimbaud ve Céline'in gelip geçeceği, Marx ve Freud'un son nefesini vereceği yerdir: Eski Dünya'nın en güçlü monarşilerinden birinin göz korkutucu dış görünüşünün ardında, Thames'in kirli kıyılarındaki alçak buğunun altında, cüruf, taşkömürü ve yuvarlanarak yayılan sisin içinde uzanan İngiliz başkenti, dünya çapında ticaretin, henüz doğmakta olmasına rağmen şimdiden sınırsız bir güce sahip büyük oyununun bağrına dökülmeyi bekleyen malların ve düşüncelerin yığıldığı devasa bir ambarı andırır.

Soseki Londra'ya 28 Ekim 1900'de varır. Orada hemen hemen iki yıl geçirecektir. Bir ara Cambridge'e yerleşmeyi düşünür.

Daha sonra İskoçya'ya doğru yolculuk eder. Maalesef, günlüğünün çevrilen bölümleri, kuzeye yaptığı geziler hakkında hiçbir şey anlatmıyor bize. Eski kolejlerin bugün de değişmemiş olan dekoru içinde gözümün önüne getiriyorum onu: Trinity veya Saint John's kolejinin yasak çimleri ve muhteşem bir şekilde çiçeklendirilmiş büyük bahçeleri, kesilmiş otların donuk sarı kokusu ve yeşil kırların nemli ufku, kıyılarında sadece ördeklerle kuğuların bulunduğu, üzerinde kayıkların gezdiği ırmak, siyah cüppeleri içinde öğretmenlerle öğrenciler ve amfilerde derin bilginin gereksiz uğultusu. Soseki'yi, bir sonbahar günü Waverley Station'da trenden inerken, Prince's Street'in ünlü manzarasında dolaşırken, sonra, dağlardaki patikalar kadar sarp sokakları ve merdivenleri tırmanarak çıkılan tepesinde şatonun yer aldığı eski şehre doğru bakışlarını çevirirken, Royal Mile'a ve onun gözünde Robert Burns ve Walter Scott'ın anılarının asılı durduğu Canongate'e doğru yürürken, belki kuzeyde daha uzaklara, Saint Andrews, Dundee, Inverness'e yolculuk yaparken, treni (o zamanlar köprü var mıydı acaba?) Firth of Forth'dan, denizin boşluğu üzerine mucizevi bir biçimde yerleştirilmiş metalik kibritlerden müteşekkil yapıdan geçerken görüyorum.

15

Soseki bir öncüdür.

Diğer Japon turistler onun ardından, anıtlar, mağazalar ve harabelerden geçen aynı makul güzergâhı kitleler halinde yeniden katetmeye gelecekler; geleceğin seyahat acenteleri ve ülkesinin diğer tur operatörleri için ilk yol işaretlerini koyanlar arasında hiç kuşkusuz, yazarın da bulunduğu, Avrupa'nın büyük şehirlerinin birinden diğerine götüren herkesçe benimsenmiş bu muhteşemlikler patikasını gayet bilinçli bir şekilde izleyeceklerdir.

Soseki, onu Londra'ya götüren yol üzerinde, katedral ve müzeleri ziyaret edeceği Napoli'de durur. Tren onu Cenova üzerinden, büyük Dünya Fuarının en civcivli zamanında bir hafta geçireceği Paris'e ulaştırır. Manzarayı bütünüyle inceleyebilmekten umudu keser, yine de Eiffel Kulesine çıkar; müzedeki şaheserlerin sayısı gözünü öyle korkutur ki, Louvre'un tamamını gezmekten vazgeçer, makul davranıp bulvar köşelerinde dolanır; çevresini saran şenlik ortamından büsbütün sersemlemiş bir halde, gecelerini müzikhol ve kabarelerde geçirir. Soseki hükümetine itaatsizlik edip, pişmanlık duymaksızın kendi hayatından kaç-

saydı ve Londra göğü altındaki iç karartıcı görevini ifa etmek yerine, İtalya veya Fransa'ya yerleşseydi, sürgünün mutluluğu içinde doğacak Japon romanı nasıl bir şey olurdu diye hayal ederek eğlenebilir insan.

Rüzgârların suları çalkaladığı Channel'da* epey zorlu bir deniz yolculuğunun ardından İngiltere'ye ulaşan Soseki, soluk alacak zaman bile tanımaz kendine. Yoldan geçenlerin gürültü patırtısı ve dükkânların kargaşası içinde kaybolduğu sokaklarda rastgele yürür, sonra da, birkaç gün zarfında başkent ve civarındaki bütün turistik yerleri ziyaret eder: Westminster, Hyde Park, British Museum ve National Gallery, Saint Paul Katedrali ve Hampstead Heath Mahallesi. Stratford-on-Avon'a uzanıp, eserleri onun gözünde kuşkusuz bütün edebiyatı özetleyen kişiye, William Shakespeare'e saygı duruşunda bulunmak için ise birkaç ay bekleyecektir.

* (İng.) "Kanal." Manş Denizine verilen isim. –ç.n.

16

Shelley'in yanı sıra, tüm şairler söylemiştir bunu: Londra fazlasıyla cehennemi andıran bir kenttir. Ya da tam tersi söz konusudur: *Hell is a city much like London.**

Soseki ilk ziyaretini (gelişinden iki gün sonra) London Tower'a yapar. Yazar bu ziyareti, beş yıl sonra Japonya'da yayımlanacak ve edebi hünerini gerçekten sergilemeye başladığı eser sayılabilecek kısa bir anlatıda aktarır. Muazzam yol yorgunluğuyla hâlâ allak bullak ve yeni izlenimlerin fazlalığından ötürü sersemlemiş olan Soseki, uyuşukluğun en derinine dalmıştır. Uyurgezer vaziyette, uyanıkken görülen bir rüyada yaşar ve bu rüya, muğlak ve korkunç okumalar şeklini alır. Ama Soseki, en hakiki izlenimini betimlemek için, daha doğru ve daha tuhaf (daha tuhaf olduğu için daha doğru) bir anlatıma başvurur. Londra Kulesi "önceki bir varoluşta görmüş olacağım bir rüyanın çekirdek bölümüyle" özdeşleşiyor, diye yazar. Şöyle söyleyelim: Dipsiz bir sırra dair tedirgin çekincelerin içinde birikmişe benzediği ve onu eskiden görmüş olduğu için Soseki'nin belli belirsiz tanıdığı, hayattan daha eski bir rüyanın çekirdeği.

* (İng.) "Cehennem Londra'ya çok benzeyen bir şehirdir." –ç.n.

Böylelikle Soseki, Londra'ya varır varmaz, bir kâbusun onu kuşattığından emin olur. Kâbusun en iç halkası cehennemi andırır: Efsanesi yüzyılların oraya bıraktığı acıların toplamına dayanan, isimsiz işkencelere, infazlara ve dehşete mekân olmuş, kapkara bir nehrin kıyısında taştan bir darağacı gibi dikilen, güzellik yoksunu bir yapı. Nesnelerin öbür tarafına, hayaletlerin ve karaltıların arasına, kendisinin "hayali tiyatro" adını verdiği, Dante'den ya da Shakespeare'den pasajlar okuyan tözden yoksun sayısız sesin yankılandığı şeyin içine girmiş olduğunu bilir Soseki. Zindanların en derininin en derin yerinde –Beauchamp Kulesi zindanında–, mahkûmların karanlığın içinde kendilerinden, geceye ve hiçliğe dönüşmüş varlıklarından bir iz bırakır gibi duvarlara kazımış oldukları dokuz yüz on bir yazı bulunur. Soseki, mizahi bir yaklaşımla, duvar yazılarını "karşıtlamalar"* diye niteler. Zira yazara göre bu izler, tam da ona rağmen ayakta kaldıklarını ileri sürerken, kendilerini yutan hiçliğe tanıklık ederler yalnızca. Burada, alaycı ve acımasız bir ders yatar; bu, edebiyatın ve hayatın verebildiği yegâne derstir aslında.

* Fransızcada, "antiphrases." –ç.n.

17

İngiltere, insanı deli eder. Bugün de Soseki'nin zamanında olduğu kadar geçerlidir bu olgu. Londra'nın gerçek yüzünü gören herkesin yüreği sızlar. Söz konusu gerçek yüz, Buckingham Sarayının duvarlarında, Bond Street mağazalarında, Kensington'ın yaldızlı diplomatik gettosunda ya da Bloomsbury öğretmenlerinin takıldığı muhitlerde değil, şehrin pop ve *posh* vitrininden uzakta, kenar mahallelerde, en zayıf ve en düşkünlerin yaşamını çürüten taze bir kangrenin tüm belirtilerinin hızla çoğaldığı bakımsız bir metropolün büyük, kentsel sefaletinde görülür. Evet, dekorun ardında gittikçe genişleyen sefil bir barınak; burada bir süre kalan her yabancı, canlılar için bu denli elverişsiz bir evrende yaşamaktan tiksinti duyar, faydasız ve yalnız bir öfkeye kapılır.

Soseki, yaklaşık iki yıl boyunca, yardım bekleyeceği hiç kimse olmadan, yapayalnız kalır. Kısıtlı da olsa geçim kaynaklarını sağladığı için hesap vermek zorunda olduğu, küçük bir diplomatik Japon kolonisi mevcuttur elbette. Ama Soseki onlarla görüşmeyi çok çabuk keser. Her yerde, yurtlarından edilmişler vardır: Onları kabul eden ülkenin kiniyle terk ettikleri ülkenin kini arasında kalmış, her zaman hiç kimsenin temsilcisi durumundaki,

acılaşmış ve yorgun memurlar, küstahlığa eklenen vasatlık, tutku eksikliğinden kaynaklanan açgözlülük, artık hiçbir yerde kendi evinde olmama ve bütün fırsatları kaçırmış bulunma hissinin dokunaklılığı.

Soseki, kalabalığın arasında, hiç kimseye benzemeyen bir insandır. Japon olması, kelimenin tam anlamıyla, düşünülemez bir şeydir. Neredeyse her zaman, kaba bir Çinli olduğu zannedilir – bu da onu kızdırır. Önünden geçtiği mağaza vitrinleri, fazlasıyla ufak tefek, sıska, Batılı kostümü üzerinde iğreti duran, kaçınılmaz olarak çirkin ve gülünç görünen bir adam sureti yansıtır ona. Soseki, İngiltere'de "hödükler", "yontulmamışlar" ve "bücürler" arasında sayıldığını söyler. Şunları anlatır: "Londra'da yaşadığım iki sene, hayatımın en kötü yılları idi. Kurt sürüsünün ortasındaki tüyleri dökülmüş bir köpek gibi, İngiliz beyzadelerinin arasında sefil bir yaşam sürerken buldum kendimi... Tertemiz bir gömleği lekeleyen mürekkep damlasıydım ve Westminster çevresinde bir dilenci gibi dolanıp durdum..."

18

Soseki'nin yalnızlığını ve bu yalnızlığın insanı nasıl deliliğe sürüklediğini kavramak gerek. Yaşamdaki olgulara grotesk, suratsız, küçücük işaretler görünümü vermek için onları deforme eden, böylelikle varlığa gülünesi bir yıkım hazırlayan sıradan bir delilik. Londra'da Soseki, saçma bir emirle düşmanca davranan bir kentin karanlık ve yaldızlı dev çarkları arasına gönderilmiş, güçsüz ve iğreti bir şeye dönüşmüş olmanın utancından başka hiçbir şey değildir artık. Bunu yazar: Dünyanın göz kamaştırıcı giysisi üzerindeki değersiz, adi bir mürekkep lekesi. Mamafih Londra'da kaldığı süre boyunca sınır dışı edilme tehlikesine ya da şiddete maruz kalmaz; ama her şey, böyle bir dünyada varolmadığını hatırlatır ona: Sınırında Londra Kulesinin bir rüyada gibi durduğunu görmüş olduğu bu karanlık ve geri dönüşü olmayan evrene girerek, hayaletler arasında bir canlı, canlılar arasında bir hayalet halini almıştır.

Soseki, bunalımından kurtulmak için, her şeyden önce, görevinin gerektirdiği disipline katlanır. İşlerini düzene koyar, bir banka hesabı açtırır, Priory Road'da küçük bir aile pansiyonuna yerleşir, bir dönem Profesör Foster ve Profesör Ker'in derslerine

devam edeceği üniversiteye gider, sonra da Shakespeare uzmanı olduğunu söyleyen ve genç Japon'a özel ders vermeyi kabul eden, pek anlamsız ve önemsiz İngiliz edebiyatı dersleri karşılığında ondan düzenli olarak para koparan, Craig adında başka bir öğretmene yönelir.

Soseki, içinde bulunduğu zihinsel durumu, nevrasteni olarak adlandırır. Günümüz doktorları, bu durumu sinirsel depresyonla izah eder ve hastasında bariz paranoya belirtileri saptardı. Bu, bütün psikoloji kitaplarında tanımı verilebilecek kadar bariz, gerçek bir hastalıktır: Hasta içine kapanır, başkalarıyla her türlü temastan kaçınır, yavaş yavaş bütün dünyanın onun arkasından güldüğüne ve hayatına kastedildiğine iyice inanır. Bir yanıyla gülünçtür bu ve Soseki, her zamanki bilinçliliğiyle, bunu not etmekten geri kalmaz. İngiliz doktor, ilaç niyetine, bisiklete binmeyi öğrenip, gezinmesini salık verir. Soseki, yoluna çıkan insanlara ve arabalara çarpıp duran gülünç bir sima olarak, Londra sokaklarında beceriksizce bisiklete binmeye çalışır.

19

Soseki'nin tatlı ve gülünç deliliği, Hölderlin, Artaud veya Nietzsche'ninkilere eşdeğerdir. Demek istediğim; bu delilik de aynı deneysel değere sahiptir ve Soseki'yi kilit altına alınma tecrübesinden ve aklın geri dönülmez çöküşünden korumuş olsa da, onun için aynı düşünce derinliğine açılmıştır.

Londra'da, budalalığın kanadı Soseki'nin kafasına dokunur. İçine düştüğü alıklığın tek açıklaması yalnızlık olamaz. Tüm gerçek delilikler gibi Soseki'ninki de, dünyanın ölçüsünü almakta aklın bir an yetersiz kalmasından kaynaklanır. Soseki, her yöne çevirebildiği, durmadan yeniden başlayabildiği, yine de tamamen çözmeyi başaramadığı bir problem karşısında zekâsının işlem yapma yetisinden tamamen yoksun olduğunu keşfeder: Zihnine tebelleş olan çıkmaz onu çileden çıkarır, yiyip bitirir, güçsüz ve iradesiz kılar. Soseki yolunu kaybeder ve üzüntüsü onu, devinimsiz bir halde, zaman ve mekânın şekilsizleştiği, dünyanın iki yarısının, onları yeniden birleştirmeye muktedir hiçbir zihinsel figür olmaksızın karşı karşıya geldiği büyük bir boşluğun merkezine götürür.

Soseki'nin deliliği, mantığın evrensel olanı, her şeyi hiçliğin hafifliğine indirgeyen ürkütücü bir esriklik halinden daha başka bir şekilde kavramakta yetersiz kalışının sonucudur. Doğu ve Batı, gelecek ve geçmiş arasında, Soseki'nin yeni yeni duyumsadığı bir çatlak vardır. Kendisine hiçbir temel sunmayan bu çatlağın aslında her düşüncenin zorunlu mekânını oluşturduğunu anlayan ilk kişi Soseki'dir. Şöyle yazar: "Sanat, edebiyat, ahlak, sanayi ve ticaret Doğu ve Batı'nın karışımıdır. Japonca metinler, sağdan başlayarak, yukarıdan aşağıya okunur, Batı dillerindeki kitaplarsa soldan sağa, yatay olarak okunuyor. Uyum imkânsızdır. Çinliler, imparatorları Yao ve Şun'un hükümdarlıklarını ideal dönem sayıyor, Batılılarsa gelecekteki altın çağı bekliyorlar, zira ilerlemeye inanıyorlar. Peki Japonlar ideallerini hangi döneme konumlandıracaklar?" Bir Japon, hem de sürgündeki bir Japon olduğu için, Soseki, Hamlet'in sözlerini ve yaşlı XX. yüzyılın başlarında zamanın nasıl büsbütün zıvanadan çıkmış bulunduğunu ilk önce anlayabilir.

20

Soseki'nin yaşamış olduğu bir deneyim, Descartes'ın efsanevi deneyimi kadar –ki zaten ona benzer– tanınmayı hak eder, zira o deneyimle birlikte, hiçlikten yola çıkarak, her şey yeniden ve iyi bir şekilde başlar.

Başka herhangi bir fikir kadar değerli bir sabit fikri vardır Soseki'nin: Edebiyatın ne olduğunu bilmek, sonunda parmağıyla onun özüne dokunabilmek ve böylece, her şeye rağmen Zeami'nin no* oyununu Shakespeare'in komedisiyle, Başo'nun haikusunu Dickens'ın romanıyla ilişkilendiren şeyi yakalayabilmek ister. Ama Soseki okudukça, gerçekten anladığı hissi gitgide azalır. Kendinden geçmiş bir halde, odasında kitap biriktirir, metodik bir çalışmayla kitapların şifrelerini çözer, üzerlerine notlar alır. Birkaç ay zarfında, eskilerden modernlere, İngiliz edebiyatının tamamını okuduğunu söylemek abartı sayılmaz.

Yeni okumalar öncekilere hiçbir şey ilave etmediği ve artık her şeyi etkileyen, itiraz kabul etmez bir garipliğin var olduğuna

* Geleneksel Japon tiyatrosu. –ç.n.

dair izlenimini çürütmediği için, tamamen gereksiz olduğunu hemen saptayacağı, olağanüstü derin bir bilgiye ulaşır böylece. Bütün olguların hesabını verecek ve hem Doğu hem de Batı edebiyatlarına uygulanabilecek biricik denklemin peşindeki bir bilgin gibidir. Ama formül ondan kaçar. Her yeni hipotez, kurulmakta olan sistemin dengesini bozar ve iskambil kâğıtlarından yapılmış bir şato gibi çökertir onu. Söz konusu olan sadece edebiyat değildir zaten, edebiyatın hiç kuşkusuz örnek bir şekilde tanıklık ettiği, bizzat dünyanın temel yapısına temas eden, onun hafif ve şaşırtıcı anlamsızlığını, mevcudiyetine ilişkin bir şaibenin yayılmasına yol açacak şekilde ifşa eden, bir tür gerçekdışılık hissidir.

Bu durumda Soseki, hiçlikten yola çıkarak, her şeye yeniden başlamaya karar verir. Odasına çekilir, okuduklarının tümünü kafasından silip atar ve aklından hiç çıkmayan o mantıksal çıkmazı en soyut, en genel, en nesnel şekilde, tıpkı bir mantık problemi gibi incelemeye girişir. Üzerinde derin derin düşündüğü şey, yönteme ilişkin söylemidir; ona *Edebiyat Teorisi* adını verecektir: Sistematik ve karamsar bir didinti; delilik ve üzüntü içinde doğar, ama bizzat başarısızlığı, modern edebiyatın doğum anına –başka yerde aramaya gerek yok– işaret eder.

21

İlk kez, Asyalı bir yazar bakışını Avrupa'ya çevirir ve kendisiyle birlikte modern dünyanın da adım atmakta olduğu bu başıboş çağı irdeler. Soseki'nin deneyimi böyledir işte: Anlamak arzusuyla nihayet gerçeğin imkânsızına varacak kadar çileden çıkan aklın devinimsiz ve yitik macerası. Bu durumda, pozitif bilgiye erişme umudu bütünüyle silinir; ama bizzat başarısızlığı, düşünceyi hayatın büyük, özgür ve hafif oyununa dahil eder yeniden.

Soseki, hiçbir şey anlamamış olduğuna hükmederek döner evine. Üstelik, dünyanın çözülmesi imkânsız bilmecesini kavramakta zihninin yetersiz kaldığının ispatıyla iyice sersemlemiştir. Mamafih, kurduğu sisteme bağlı kalır (*Edebiyat Teorisi* 1907'de yayımlanacaktır), ama onun bütünüyle deliliğe dayandığını da bilir ve en nesnel gerçeğin muzaffer görüntüsünün arka yüzünde mutlaka ürkünç melankolinin, üzücü belirsizliğin ve asıl bozgunun bulunduğuna inanır. Bilmek neye yarar? Bilmecenin sözcüğü bulunduktan sonra, şeylerin bilmecesi kendisiyle özdeş kalır. Bilimin hiçbir yardımı olmaz. Düşüncenin dibe vurmasını sağlamak ve sonra başka şeye geçmek gerekir.

Soseki 5 Aralık 1902'de Londra'yı terk eder. 24 Ocak'ta Tokyo'ya dönmüştür. İlkbaharın gelişiyle birlikte, meşhur Lafcadio Hearn'ün yerine, yeni başkentin İmparatorluk Üniversitesinde pek itibarlı İngiliz edebiyatı eğitmenliğiyle görevlendirilmiş bulur kendini. *Macbeth* üzerine verdiği ders, meslektaşları ve öğrenciler nezdinde ün kazanmasını sağlar. Japonya gibi, bilginlerini onurlandıran ve aydınlarını üstat addeden bir ülkede, Soseki bir *sensei* olmuştur. Otuz beş yaşında, hayat yolunu yarılamışken, çoğu kişinin bütün enerjisini ve varlığını adadığı bir bahsi adeta kendine rağmen kazanmıştır: Mesleki açıdan iyi bir konuma gelmiştir, ona saygınlık ve başarı garanti eden bir kariyer vardır önünde. Soseki edebiyat uğruna bunlardan yüz çevirir, hatta daha da ileri giderek, en az saygı gören edebi türe yönelir; şiiri değil, romanı tercih eder, hem de satirik romanı. Onunla meslektaşlarını büyük bir üzüntü ve hayret içinde bırakarak, üniversite yönetimine istifasını sunar ve başarılı bir tefrika yazarı haline geleceği büyük bir ulusal günlük gazeteyle sözleşme imzalar.

22

Evine dönen Soseki, onu deli ilan eden bir söylentinin, kendisinden önce İngiltere'den oraya varmış olduğunu görür. Londra'dan geçen hemşerilerinin anlattıkları, diplomatik otoritelerin resmi raporları, hatta Soseki'nin sürgünden yollamış olduğu –ateşli ve tuhaf– mektuplar, en eksantrik nevrastenilere bile alışık olan İngiliz doktorlarını dahi kaygılandırabilecek kadar ürkütücü bir sağlık durumuna işaret eder. Soseki, bilimsel görevindeki gelişmelere dair raporunu ulaştırmadı diye onu azarlayan Milli Eğitim Bakanlığı memurlarına beyaz bir kâğıt göndermekle yetinir. Zihni, o beyaz kâğıttır; düzenli sanrılar ve memlekete dönmenin tam anlamıyla yok edemeyeceği hayaletler boşlukta şekillenir. Londra'da geçirdiği süreye ilişkin tanıklıklar arasında, Soseki'yi, tek başına inleyip hıçkırmak üzere çalışma odasına kapanan, bitkin ve dalgın bir adam olarak tarif edenler çoktur.

İki yıl geçmiş ve bu iki yıl Soseki'yi, eşi Kyoko ve iki kızı, Fudeko ve Tsuneko'nun onu beklediği kendi yuvasında bir yabancı haline getirmiştir. Onun yokluğunda dünyaya gelmiş son çocuğu –yürüyen ve konuşmaya başlayan küçük kız–, babası onu ilk kez kollarına aldığında iki yaşındadır. Soseki gibi –sürgünde

sinirleri iyice yıpranmış, insanlarla beraber olma alışkanlığını bütünüyle yitirmiş, dünyaya karşı hastalıklı bir güvensizlik geliştirmiş– bir adamda, üstelik onunki gibi bir eşle yeniden buluştuğu düşünülürse, kavuşma anı hayli sıkıntılı geçmiş olmalı: Taşınma ve ev halkını yeniden örgütleme zorunluluğu, halledilmesi gereken, evle ilgili meseleler ve maddi sorunlar, aile hayatını yeniden öğrenme, iki bedeni beceriksizce tekrar bir arada tutma görevi. Yeniden evlilik yatağına giren Soseki, keşfetme heyecanının ve naif arzuların yokluğunda hareketlerin iyice zorlaştığı ve utanma duygusunun âşıkları savunmasız bırakarak cinsel isteklerini biraz hoyratça gidermeye zorladığı ikinci zifaf gecesinde daha çok sıkıntı çekmiş olmalı, diye düşünüyorum. Soseki bunlara ilişkin hiçbir şey söylemez elbette. Soseki'nin eve dönüşünden bir ay sonra, Kyoko yine hamiledir.

23

Aslına bakılırsa, bir erkek ve bir kadının birlikte yaşadıkları hakkında asla hiçbir şey söylenemez. Görünmez hale gelecek kadar göz önünde duran bu bilinmez alanı, ancak istisnai olarak çok büyük bir roman (mesela Joyce) gerçek anlamda ele alabilir. Kadın dergilerinin deyişiyle "çift" olmak, hayatlarının zamanının üzerlerinden geçişine birlikte göğüs geren karşı cinsten iki varlığın tattığı, netice itibarıyla gayet tuhaf bir deneyimdir. Kimi zaman, onlara adanmış kitaplarda bunun tersinin iddia edildiği olabilir, ama o iddiaların tek kelimesine bile inanmayın: Soseki'nin başlıca konusu budur.

Kyoko ile evliliği, yaşlı Japon toplumunun evlilik kurallarına tamamen uygun olarak tertip edilmiştir. Soseki hemen hemen otuz yaşındadır, nişanlısıysa ondan on yaş küçüktür. Tecrübeli çöpçatanlara başvurulur, portre fotoğrafları değiş tokuş edilir, aileler muhtemel bir birlikteliğin koşullarını müzakere eder, her şeyin ortak beğenilere ve mevcut çıkarlara saygı çerçevesinde gelişmesine özen gösterilir.

Kyoko üst düzey bir memurun en büyük kızıdır. Portreleri,

gencecik bir kız ve hayli çekici bir kişilik arz eder. Soseki ona Japon erkeklerinin her zamanki hoyratlığıyla davranmış; bugün bile metroda bir kadına –hamile dahi olsa– yer verecek bir erkek bulamayışınızı ve her kocanın, gece geç vakit işten ya da iş arkadaşlarıyla gittiği bir içki âleminden dönüşte, kendine saygısı olan bir evliliğin doğal ve değişmez düzeninin gerektirdiği hürmet uyarınca, eşinin onun emrine amade olmasını tabii saymasını açıklayan hoyratlıkla muamele etmiş gibi görünüyor. Efsane, Soseki'nin eşine yöneltmiş olduğu tek övgünün, bozuk olan dişlerini saklamaya gayret etmek gibi bir gösteriş merakına kapılmamasından ötürü onu tebrik etmesi olduğunu ileri sürer. Ayrıca öyle anlaşılıyor ki, düğün gecesinin ertesi günü Soseki eşine vaaz vermeye girişmiş ve kendini çalışmaya adamış bir adamla bile bile evlenmiş olduğunu, dolayısıyla yeni eşinin zevki veya gönül hoşluğu için, onun zamanından, yazı masası önünde ve kitaplar arasında geçirmeye tahsis ettiği saatlerden çalmayı beklememesi gerektiğini hatırlatmıştır.

24

Hayır, mutlu aşk yoktur elbette. Kim aşkı gerçekten tadıp da, başka türlü düşünebilir? Kesinlikle Soseki değil. Ne de karısı.

Evlilik hayatları sürekli bir yürek yarası olmuştur. Hatta daha da fazlası: İlk üzüntünün, hayat acısının özünü takdir etme fırsatı vermiş olduğu iki uyumsuz mizacın sıkıcı ve bıktırıcı birlikteliği. Kyoko, düğünden birkaç ay sonra, onu yıkıma uğratan ve kimi zaman bunamaya yaklaşarak sonsuza dek sürecek şiddetli bir yürek darlığına sevk eden bir düşük yapar. Soseki romanlarında bütün bunlardan bahseder durmadan. Yanındaki kadının, derin bir üzüntüye gark olduğunu gören adamdır o; acısını az çok paylaşır, ama aslında –gayet iyi bilir ki– onu anlamaz.

Çocuk doğmadan ölmüştür ve geleneğe göre, bir mezar levhasına, sahibi öldükten sonra verilen isim yazılır, hayatta olsa gerçekten taşıyacağı yegâne isim. Hiç var olmayan bebek yerine, salondaki konsolun üzerine konmuş bu saçma nesne vardır. Yanı başında yakılan tütsü çubukları uzun süre boyunca devamlı yenilenir ve sonra zamanın bir daha eski haline geri dönmeyecek şekilde sararacağı pamuğun içinde özenle kundaklanmış olarak

bir çekmecenin dibine atılmasına karar verilir. Genç kadınsa, hafifçe sersemlemiş bir halde, gözlerini tavana dikerek, uzun zaman yatakta kalır ve başucundakileri bu dinginliğin yakında iyileşeceğinin ilk belirtisi olduğu konusunda yanılmaya bırakır. Ama cevabı olmayan muhtelif sorularla meşgul düşüncesi iş başındadır: İçinde taşıdığı çocuğa ne olmuştur ve vücudunda, tam onun yaşadığı yerde hissettiği boşluk ne anlama gelmektedir? O, neden ve niçin ölmüştür? Bu olayın, her şeyi kapsadığı söylenen, neden ve sonuçları birbirine bağlayan büyük oyundaki konumu nedir? Kyoko'nun karşısındaki mantıksal çıkmaz, felsefenin ele aldıklarından daha önemsiz değildir: Aklı dünyayı inceler ve başarısızlığı onu çaresizliğe sürükler; ancak ruhu, sonsuz ıstırabına yalnız kendisinin katlandığı bu manevi işkencenin son bulacağı bir delilik sığınağına bile kavuşamaz asla.

25

İlk çocuğun ölümüyle birlikte, dünyaya duyulabilecek her türlü güveni yıkan, yeri doldurulması imkânsız bir şey de kaybolmuştur. Kadınlara özgü büyük umutsuzluk yüreğe çöreklenir; şeylerin düş kırıklığı yaratan eksikliği karşısında doğan, atıl ve ateşli büyük öfke, erkeklerin genellikle isteri diye adlandırmayı yeğlediği, şiddetli ve etkisiz hiçlik özlemi.

Soseki romanlarında bundan da söz eder. Gecenin ortasında uyanır ve yatakta, yanında bir eksiklik hisseder. Karanlıkta ayağa kalkar. Koridorun ortasında, tuvalet kapısının önünde, bilinçsiz bir halde, yüzükoyun yere uzanmış karısının karaltısını fark eder. Ya da verandanın bir köşesine çömelmiştir. Bakışları dalgındır ve dünya, bir sanrının ürkütücü kesinliğiyle yansır orada. Rüyalar ve onlarla beraber gelen tuhaf görüntüler de mevcuttur: Alaca bir bulutun taşıdığı korkunç bir güneş, bir kuyunun dibinden seslenen ölü bir çocuk.

Bazen beden şiddetle gerilir, nesnelerdeki bütün kötü enerjiyi kendinde yoğunlaştırıyormuş gibi, kırılmak zorunda kalacağı izlenimi verecek kadar katılaşarak, gökyüzüne çevrilmiş bir yay

şeklini alır. Bir gece –bu olay çocuğun ölümünden bir yıl sonra cereyan eder–, Kyoko sahiden ortadan yok olur ve boğulmak amacıyla, Şirakava Nehrinin kabarmış sularına dalar. Balıkçılar tarafından çıkarılır oradan. Bu hadiseden sonra Soseki, karısının en ufak hareketiyle alarma geçip onu kendinden ve ölme isteğinden koruyabilmek için, uyumadan önce geceliğinin kemerini karısınınkine geçirerek, uyurken ona bağlı olmak gibi bir önlem alır. Gitgide daha karanlık bir geceye gömülen sevdiği kadının boş bakışlarının üzerine titreyen adamdır o.

Bir çocuğun doğumunun diğerinin ölümünü sildiğini düşünmek, ancak, insanların etobur ve duyarsız bilgeliğine mahsustur. İki sene geçer ve çiftin küçük bir kızı olur. Babası, sanki mürekkep ve kâğıttan yaratılmış gibi, Fudeko, yani "fırçanın kızı" adını verir ona. Ama Soseki, romanlarından birinde bu doğumu tasvir ederken, başka bir şeyi anlatır: Karısının karnından dünyaya düşen, jelatinimsi ve isimsiz, yine de canlı olan şey karşısındaki paniği.

26

Çiftin başka çocukları da olacaktır, beş kız ve iki oğlan; ama her yeni gebelik, sanki bir kez gerçekleşmiş olan şey, olaylar arasına, er ya da geç ve bu kez sonuna kadar yeniden izlenmeyi bekleyen derin bir ıstırap oluğu kazarak hayata son şeklini vermiş gibi, annede aynı korku nöbetlerine yol açacaktır.

Uğursuzluk sabırlıdır. 1911 kışında, çiftin en küçük kızı Hinako –henüz iki yaşında bile yoktur– aniden yaşamını yitirir. Doktorlar ölümüne hiçbir açıklama getiremezler. Çocuk cansız bulunur, hepsi bu. Soseki, hiç değiştirmeden ama başka kişilere ödünç vererek, bu hikâyeyi hemen yeni romanına dahil eder. Yağmur düzenli bir şekilde gürültüyle yağmaktadır. Komşu bahçedeki muz ağacının yaprakları üzerinde seken her bir damla evden açık seçik işitilir. Akşam yemeği sırasında çocuk, hiç yakınıp sızlanmadan aniden yığılır. Onu yatağına yatırırlar. Ama morarmış dudaklarının arasından nefes çıkmamaktadır artık. Doktor hemen gelir. Tamamen nafile olduğunu bildiği birkaç şey uygular. Gözyaşından yoksun, büyük bir sessizlik çökmüştür. Babanın ağzından şu sözcükler çıkar yalnızca: "Bu, o kadar olağandışı ki."

Cenaze töreni hâlâ devam eden yağmurun altında gerçekleşir. Küçük beden, tabutun içine yatırılır ve ona eşlik etmesi için, bütün oyuncakları yanına yerleştirilir. Buda'ya geleneksel yakarışı tekrarlayan, beyaz çiçekleri andırır kâğıt şeritler yağdırılır üzerine. Rahip kalıplaşmış kutsal sözler sarf eder, ama baba, küçücük çocuğunun ruhunu, anlayamayacağı bu bıktırıcı duanın sıkıntısından kurtarmak için, çabucak başından savar onu. Ölü yakma fırınının çevresinde, dayanıklı bambulardan müteşekkil yüksek bir orman büyümüştür. Görevli memur, fırının kararmış kapılarını açtığında, yanmış vücudun çocuksu görünümünü koruyan gri, yuvarlak bir şekil seçilir. Ve kül bulutu çöktüğünde, kafatasına ve yüze ait kalıntılar, birkaç diş, daha büyük ebatta iki üç kemik; gelenek uyarınca toplanması gereken, ama Soseki'nin de yazdığı gibi, insana benzer bir tarafı kalmamış, sadece cansız kumun içine gizlenmiş minik taşları andıran marazi ıvır zıvır çıkar ortaya.

27

Sonra, bildik lakırdılar gelir daima; hayata dönmeye, yok olanın yerini en çabuk şekilde doldurmaya çağıran sözler. Ama başka bir kız çocuğu, yitirilen çocuğun ta kendisi olmadıkça, hiçbir şey ifade etmeyecektir. Soseki, kızının ölümünü anlatırken, o yoğun kederin, o sırada kendisine mümkün olan bütün güzelliği ve saflığı içeriyormuş gibi göründüğünü ve daha şimdiden içinde o matem gününün buruk acısına yönelik şiddetli bir özlemin büyüdüğünü yazar.

Soseki'ye göre erkekler ve kadınlar, birlikte ve ayrıyken, geçmişte bir gün onlara acı vermiş gerçek karşısında birbirlerine tutunurlar. Aşk, bu ortak deneyime verilen isimdir. Aşk; evet, birbirini seven bir erkekle bir kadın arasında geçen şey, çekiciliğin biraz aptalca büyüsü, bundan sonra tek başına kalmayacağına dair muhteşem ve saçma bir düş, sonra karı koca savaşının uzun süren merhametsiz şefkatine yerleşme, pazarlığa tabi düşmanlık, aldatmanın büyük manevrası ve küçük yalanları, tiyatrolar ve sahneler, her gün bozulan ve tekrar kavuşulan huzur, vodvil kurallarını öğrendikten sonra kaçınılan dram. Soseki'de bunların hepsi mevcuttur; ama esas olanı, yani aşkı unutmaksızın. Sose-

ki'nin, karısının ve ikisinin ortak yaşamını teşkil eden ikili tatlı deliliğin varoluşları üzerine gri, hafif ve büyük bir gölge çöker. Yazarın en büyük romanları –*Mon*, *Miçikusa*, *Meian* adlı kitaplar– bu uzun ve tuhaf aşk hikâyesini devam ettirirler. Mamafih, bir erkekle bir kadın arasındaki şefkate ve hüzne dair her şeyi içeren, güleryüzlü bir hikâyedir bu. Umutsuzluğun içine, eğlenceli bir gizli neşe yerleşir. Soseki'nin kötümserliği –karakterlerinden bazılarına yüklediği haliyle– öyle karanlık ve mütehakkimdir ki, zaman zaman güldürü konusu olur. Kitaplarından birinin son satırlarında, bir adam, eşi ve çocuğuna şöyle bir açıklama yapar: "Dünyada hiçbir şey düzelmiyor sanki! Bir kez başımıza gelen, bir daha yakamızı bırakmıyor. Her seferinde şekli değişiyor sadece ve hiç kimse bunun farkına varmıyor, ne biz ne de başkaları." Bu söyledikleri doğru elbette. Ama son söz, olması gerektiği gibi, kucağında bebeğiyle filozof kocasının yüce ve kof vecizeleriyle alay eden anneye aittir.

28

Soseki'nin roman kişileri, trajik boyutlarından hiçbir şey eksiltmeksizin, görkemli saçmalığıyla onları gülünç kahramanlara dönüştüren, anlam veremedikleri bir gerçeğin önünde dururlar.

Onlarla dünyanın –belirsizliği aşikârlığında gizli– anlamı arasında inatçı bir siper gibi dikilen kapalı kapıya dayanırlar. Soseki'nin 1910'da yayımlanan romanı, adını o kapıdan alır; Japoncada *mon* kelimesi ile ifade edilir; yükselen iki dikmeyi andıran, hemen hemen simetrik iki bacağıyla, en kolay ayırt edilebilen Çince yazı karakterlerinden biridir ve bir düşünce ifade eden her çeşit yazının, "soru", "problem" ve benzeri anlamlar taşıyan başka sözcüklerin çizilmesinde anahtar konumdadır. Ayrıca, tapınakların *torii*'sidir* o kapı.

Kapı romanındaki kahramanın adı neredeyse yazarınınkiyle aynıdır: Sosuke. Vaktiyle Soseki'nin de yapmış olduğu gibi, üzüntüsünden uzaklaşmak ve ruhunu dinlendirmek için, bir Zen manastırının sükûnetinde inzivaya çekilmeye karar verir. Yerleştiği odada, yeni üstadının tavsiyelerine uyarak, tütsü çu-

* Japon Şintoist mabetlerinin girişindeki ahşap, taş veya tunç kemer. –ç.n.

bukları yakar, yarı-lotus denen pozisyonu alır, meditasyonla zihnini boşaltmaya çalışır, sonra egzersizin rahatsız ve faydasız olduğunu görür, beli ve ensesi kaskatı kesilmiş, aylaklıktan ötürü imgelemi tamamen uyarılmış bir halde, vazgeçer ve uykuya dalar. Ertesi gün, üstadının onun keskin zekâsına yönelttiği manevi probleme dair düşüncelerini anlatsın diye, Buda rahiplerinin yanına çağırılır. Soru şöyledir: "Baba ve annenin doğumundan önce durum nasıldır?" Elbette Soseki böyle bir soruya hiçbir cevap vermez.

Hayatı boyunca karşısında, zekâsının, kilidini yerinden oynatmayı bir türlü başaramadığı, kapalı bir kapı bulur Soseki. Ne geri dönebilir ne de ahşap kanatların diğer tarafına geçebilir. Belki de ardında bir şey saklamayan; ama devinimsiz çerçevesi, baş döndürücü, saçma ve neticede, sürekli bir önemden yoksun bir muamma gibi zihnine takılıp kalan bir engel karşısında, gülünç bir şekilde dikilir durur.

29

Vakti gelince, vücut da çekip gider. Ona tesir eden, onu tamamen tözden mahrum bırakan, onu alt taraftan açıp sağlıksız maddesini dağıtarak hiçliğe döndüren, yerçekimi yasasına benzer bir şey vardır.

Soseki oldum olası hastadır. Öksürür, kan tükürür ve henüz kırklık bir gençken, doktorlar hayati tehlike arz eden bir ülser teşhis ederler. Kusmaktan iki büklüm olur. İçinden koyu bir sıvı çıkar ve Soseki, başucundan ayırmaz olduğu leğenin dibinde tuhaf ve değişken renklerin birbirine karışmasını gözlemler. Hastaneye kaldırılması gerekir ve artık sadece kendi ıstırabının hissiyle varolmak gibi yeni bir deneyim yaşayarak, bizzat o ıstırap olarak, hastalığın pis ve aşağılayıcı faaliyeti neticesinde bedeni ve ruhu erimiş halde, kendi cesedini köpeklere atmak ve sonra her şeyi sona erdirecek aptal bir uykuya dalmak arzusuyla –böyle yazar Soseki–, günlerce yaşamla ölüm arasında kalır. Son kitaplarını, gitgide şiddetlenen nöbetlerden fırsat bulduğu mutlu anlarda yazar. Sağlık durumu, yeni bir cerrahi müdahaleyi ve yeniden hastaneye yatırılmasını gerektirecek sürekli bir makat ağrısıyla iyice kötüleşir. 1916 ilkbaharında yazdığı büyük roman, kahramanın

titiz bir anüs ve bağırsak muayenesinden geçtiği bir doktor muayenehanesinde başlar.

Böylece, büyük Japon aşk romanlarının en şiirsel, en derin, en hassas olanı (*Meian*'dan söz ediliyor), bir basur hikâyesiyle açılır. 22 Kasım 1916'da, öncekilerden daha şiddetli yeni bir nöbet, yazarını çalışma masasının başında yakalayınca, roman kesintiye uğrar. Soseki, kelimenin tam anlamıyla, üzerinde sadece yazmaya hazırlandığı bölümün numarası (189) bulunan beyaz kâğıdın üstüne yıkılır. Ülser, 9 Aralık'ta yazarın hakkından gelecek bir iç kanamaya dönüşmüştür.

Soseki'nin anlatısına hangi sonu uygun gördüğünü, kişilerini hangi farazi ifşaata doğru götürdüğünü ya da hikâyenin –benim inandığım gibi– hayatın bildik belirsizliğinde bitip bitmeyeceğini kimse bilemez.

30

Roman sanatı, hiçbir aydınlanma vaadi taşımaz. Böyle bir vaat taşıması, ancak kaçınılmaz aldatıcılığının derecesini göstermeye yarar. Yaşam muammasını çözecek sihirli sözcükler bulunmaz orada. Tıpkı –çağdaşı– Kafka gibi, Soseki de kişilerini hiçbir yerin ortasındaki bir handa, kuşkusuz kendinden başka bir şey ifade etmek istemeyen bir baştan çıkarma hikâyesinin uçarı sahnesinde yüzüstü bırakır. Tıpkı Kafka'nın bir başka kahramanı gibi, kapının önünde kalır. Sonunda anlatı, hiçbir yüce anlam ya da doğaüstü değer atfetmek gerekmeyen şeylerin özdeş gösterisine sürükler yine onu. Hikâye havada bırakılır, en alakasız sayfasında açık kalmış hayat kitabından yüz çevrilir ve ölünür – daima bir köpek gibi. Dünyanın acımasız tuhaflığı konuşur: Artık hiçbir şey kalmadı. An gelir, bir tek, geceleri canlılara eşlik eden romanın gülüşü baki kalır hiçlikte.

Veya hâlâ gündüzdür. Karanlık henüz koyulaşmamış ve dünyanın şekillerini silmemiştir. Kapı camdandır; Soseki'nin bir başka kitabı da zihinde böyle bir görüntü canlandırır: *Garasudo no uchi* [Camın Ardından]. *Garasudo*, İngilizce *glass door* sözcüğünün Japoncaya uyarlanmış halidir. Öğle sonrasının yumuşak ışı-

ğında muz ağaçları seçilir. Bir başka gecenin kara yağmurunun dövdükleriyle aynı ağaçlar olduklarını sanıyorum. Ama orada *başo* diye adlandırılırlar ve bu, eskiden bir şairin kendine seçmiş olduğu isimdir aynı zamanda. Pencere, sonsuz ufukta, camın keskin düşey kenarıyla korunan sığınağında, şeylerin dokunulmaz mahfazasının durduğu, küçücük bir ışık karesi keser.

Kitap bir pazar günü tamamlanır. Çocuklar bahçede yaramazlık yapmaktadırlar. Kelimelerle eğlenen, kendi oyunlarını ciddiye alan, neticede zamanın boşuna ve hiç kimse için aktığı o günün büyük kayıtsızlığı karşısında kendinden geçen babaları da onlar gibidir. İlkbahar henüz geri gelmiştir. Bu, yakındaki ağustosböceklerinin ezgilerinden ve orkide yapraklarının üzerinden esen meltemden anlaşılır. Dünyayı saran ve bir an için bütün endişeleri silen kocaman bir tebessüm vardır. Soseki, tam bir hayranlık içinde, sanki bir başkasınınki söz konusuymuş gibi bitirir kitabını. Pek yakında, kimseyi ilgilendirmez olacaktır. Ne mutlu ki, güneş altında uyuklamak zamanı gelecektir.

31

Çoğunlukla, ömrünün son demlerinde Soseki'nin bilgeliğe ermiş ve eşiği nihayet aşmış olması arzu edilir. Ondan kutsal bir figür yaratıldığı bile olur. İyi niyetli okurlara yönelik, değerli ve aydınlatıcı küçük kitaplarda yazarın bazı şiirleri bir araya getirilir ve sanki her mezhepten dindar ruhların manevi eğitimine hizmet eden vecizeler söz konusuymuş gibi sunulur. Tanıklar sırları ifşa eder. Kimilerine göre bu açıklamalar, kendinden geçmiş bir halde büyük ve sevinçli bir hiçlik duygusuna kapılan romancının nihai bir dönüşüme uğradığı fikrini doğrularlar. Sonunda ruh; *Sokuten kyoşi*, der. "Kendini bırakıp göğü izlemek" anlamına gelir bu.

Bunların üzerine söylenecek bir şey yoktur. Soseki'nin şiirleri, en nihayet hiçbir şey olmama, dünyanın sonsuz ormanında, muz yapraklarının üzerine hiçbir yağmur acısının düşmediği tapınağı –bunlar onun sözleridir– keşfetme arzusunu gayet iyi ifade ederler. Ama bu istek, romanınki değildir. Soseki'nin istemeden yarım bıraktığı hikâye, hayal ettiği diğer hikâyelere benzer, sevmenin buruk ve acımasız deneyimini anlatır ve hiçbir zaman, bir tür aydınlanmanın dünyada olma yanılsamasını nihayet dağıtacağını düşündürmez. Hiç kimse, *Meian*'ın 189. bölümünün –ve büyük

ihtimalle onu izleyecek onlarcasının– anlatabilecek olduğu şeyi, hakkında söylenecek bir son sözün asla mevcut olmadığı, dünyanın deviniminin kesintisiz devam ettiği o engin beyazlık görünümünden başka türlü tasarlamaya muktedir değildir.

Soseki'nin en büyük eserlerine koyduğu isimlerin ne anlama geldiğini kimse bilemez. *Sore kara* başlığında olduğu gibi, hayatın sonsuz "ve sonra"sını belirtirler sadece. Yazar, kızının ölümünü anlattığı romana *Higan sugi made* adını vermiştir. Bu başlık kelime anlamıyla "Ekinoks ve ötesinde" demektir. Kelimelerin altında yatan anlam sorulduğunda, Soseki, kitabı bahar ekinoksu sırasında ya da hemen sonrasında bitirmeyi öngörmüş olduğunu belirtir. Yılın bu zamanı Japonya'da ölülerin yâd edildiği döneme denk geldiğinden, "Ölüme ve ötesine" diye de anlaşılabilir bu başlık. Zira bir romancının gözünde, yaşamla birlikte her şeyin sona ermesi için neden yoktur.

5

TOKYO

Kyoto'ya yaptığım ilk yolculuğun ardından, başka Japonya seyahatlerim de oldu. Gerçek şu ki, kızımızın ölümünden sonra bulunduğumuz yerden ayrılmamız gerekiyordu. Bu olayı ve ilkönce kırların ortasındaki bir eve, sonra da Batı'nın büyük şehirlerinden birinin zirvesinde yer alan küçük çatı katına yerleşmek üzere Paris'i terk edişimizi ikinci romanımda anlattım. Oraya gitmiştik, ama başka herhangi bir yer de olabilirdi. Kaçış, çocuğumuzun ölümüyle başlamıştı ve ondan itibaren sonsuzdu. Ama yeterince uzağa gitmemiştik. Aradığımıza, dünyanın öbür ucu uygun düşerdi bir tek: Ufukta yok olmak, artık hiç kimseye hesap vermeyecek kadar kendine yabancılaşmak, başka bir gezegene yerleşmek, geçmiş dramlara, suçlara, utançlara ait her türlü izin, tamamen silinmese de ansızın bütün anlamını yitirmeye yaklaştığı bir başka varoluşa doğru yola çıkmak... Çekip giden herkesin yaşadığı sıradan bir maceradır bu. Şayet her şeye rağmen orada, dünyanın öbür ucunda, size bunu soracak birisi bulunursa, "Evet, öyle oldu, ama o başka bir yerdeydi, eskidendi, benden başka birini ilgilendiriyordu; çok sık tekrarlanmış, bu denli uzağa yolculuk yapmaktan yorgun düşmüş bir hikâyeden daha geçerli değil burada," diyebilmek.

İlk seyahatimizin ertesi yılında, yeniden Japonya'ya doğru yo-

la çıktık. Daha önce gittiğimiz yerleri tekrar ziyaret edip, ilk kez Kyuşu ve Fukuoka'ya uzandık. Bir sonraki sene, ilkin Şibuya'da bir otelde, ardından, bir süreliğine bize verilen banliyödeki bir dairede kaldık; önce kuzeye (Sendai, Matsuyama) kısa bir gezinti yaptık, sonra batıya ve bilâhıre güneye (Niigata, Hiroşima) doğru uzun seyahatlere çıktık, bunun haricinde şehri asla terk etmeden, Tokyo'da bir ay geçirdik. Turizm, geçip giden dünyadan zevk alma sanatıdır. Tıpkı yaşam gibi. Onu hor görmek için bir neden yoktur. Alev gibi parlayan bir kırmıza boyanmış asırlık ahşap tapınaklar ve âdet olduğu üzere düzenli aralıklarla inşa edilen yenileri. Dingin suda kayan yağlı sazanların kırmızı veya siyah dikenli yüzgeçlerinin göze çarptığı bir havuzun hemen yanında, otların arasında açan çiçeklerin ateşi. Çakıllar üzerine bir tırmıkla çizilmiş dalgaların arasında, birkaç kaya kütlesinin volkanik adalar gibi yükseldiği, taş ve yosun bahçeleri. Bir su birikintisi boyunca uzanan ve hatlarını, dalgalanan nilüfer dairelerinin arasına yatırarak su yüzeyine yansıyan, pagoda biçimli narin çatılar. Ağaçların altında Tilki tanrıya adanmış karanlık ve ürkünç bir mabet meydana getiren, binlerce kapıdan müteşekkil labirent. Dağların eteklerindeki uçsuz bucaksız ormanlar ve onların koyu yeşili. Sığ kayalıkların sarp kenarlarında dalgaların kırıldığı, çelik mavisi ve mürekkep karası kıyılar. Bizim din cahili gözlerimize bir örnek görünen tapınaklar, azizlerin korkusuz heykelleri, devasa hiçlik bekçilerinin grotesk maskeleri. Ve genelde Japonya gibi bir ülkenin ziyaret edilmeye değer olduğunun düşünülmesini sağlayan daha birçok şey. Kısacası, sıradan bir kartpostal koleksiyonunda bulunan her şey.

Gelgelelim, Japon kültürünün hazineleri ve harikalarıyla ancak pek muğlak bir ilişkisi olan ve bilhassa, dört dörtlük aylaklık deneyimimiz sırasında keşfettiğimiz başka bir şey çağırıyordu bizi: Yaşadığımız yerde, artık kesinlikle yapacak hiçbir şeyimiz olmadığını, bundan sonra bizim için asla hiçbir yer olmayacağını, orada daima mutlu yabancılar olarak kalacağımızı bilerek, rastgele yürümek. Aslında söz konusu olan, bir tatil arzusuydu

sadece: Boşluğun karnını, uzay ve zaman içindeki herhangi bir noktada açılmaya bırakmak ve dünyaya, işine son verildiğini bildirmek. Hür olmak, ama yaşamdan sonraki bir hayatın büyük ve huzurlu boşluğuna dönmüş, içeriksiz bir hürriyetle. Zira üzerinde doğmuş olduğumuzdan başka bir dünyanın sahiden var olduğuna inanmak zor. Başka yerde, hiçbir şey hiçbir zaman gerçek gibi görünmez. Tuhaf bir şekilde, daima daha eski bir rüyanın tekrarıymış izlenimi vererek sizi zihninizdeki en gizli manzaraya kadar götüren bir rüyaya geri dönülür. Ama hiçbir şey vaat etmeyen ve hiçbir sonuca varmayan bir rüyadır o hâlâ, daha fazlası değil. Ve gayet iyi bilinir ki, sonunda uyanış gelecektir.

Japonya'ya ilk gidişimde –1999 mayısıydı ve ikinci romanım yalnızca Paris'te yayımlanmıştı–, Kobayaşi İssa'nın, Yosuke Yamahata'nın ve hatta Natsume Soseki'nin hikâyesine dair hemen hemen hiçbir şey bilmiyordum. Sonraki iki yolculuğum daha fazlasını öğretmedi bana. Japon şiirine ilgilerini lüks baskılı, gösterişli haiku antolojileriyle sınırlayan Fransız yayımcıların bu antolojilere tekrar tekrar alıp durdukları, İssa'nın elinden çıkma birkaç dizeyi biliyordum olsa olsa. Ne var ki, bu dizelerin ne ifade ettiğini ve onların aydınlanmaya götürmesini arzu eden Batı'ya özgü sahte bilgelikle hiçbir alakaları olmadığını, Kyoto'daki Maruzen Kitabevinin en üst katında *Ora ga haru*'nun İngilizce baskısını tesadüfen bulup elime alınca anlamaya başladım ancak. Soseki'nin üç dört romanını –hiç kuşkusuz *Mon* ve *Meian*'ı– okumuş olmalıydım; ama daha başkalarını, hele *Higansugi made*'yi veya henüz Fransızcaya çevrilmemiş *Sorekara*'yı kesinlikle okumamıştım. Hiroşima ve Nagasaki'ye ait bazı fotoğraflar görmüştüm elbette; ama –yine tesadüfen– televizyonda, o zamanlar bu romanda ondan yararlanmayı düşünmediğim için gayet dalgın bir şekilde seyrettiğim, onun hakkında bir belgesele denk gelinceye dek, Yosuke Yamahata'nın hikâyesine dair hiçbir şey bilmiyordum kesinlikle. Bu yüzden kendi kendime, "aklımda kalmış olan hatıray düşümde mi gördüm acaba," diye sorduğum oluyor. Ama düşününce, Yamahata'nın hikâyesini rüyamda görme

ihtimalimin, Japonca alanındaki cehaletimin haklarında hiçbir şey öğrenmeme kesinlikle müsaade etmediği Soseki ya da İssa'nınkini görme ihtimalimden daha fazla olmadığını saptıyorum. Söyleyebileceğim tek şey, bu üç insanın zamanın içinde var olduklarından ibaret. Yaşamlarına ilişkin hayal ettiklerim, kimi zaman tesadüfen gerçekliğe tekabül ediyor olsa gerek.

Hayır, esasında Japonya'ya ilk gidişimde, benimkiyle tamamen alakasız olmadıklarını iyi bildiğim, ama beni biraz oyalayacaklarını düşündüğüm başka hikâyeler vardı kafamda. Biraz iyi niyet gösterdiği takdirde bir yabancıya Japonya'da bütün kapılar açılır. Kendi ülkenizde, hazırlanması gereksiz derecede karmaşık görülebilecek, iyi niyetli bir komplo, dostane bir suçortaklığı derhal mümkün kılar bunu: Evinizden uzakta, hiç olmadığınız kadar yalnızsınızdır ve birden, yalnızlığınız üzerinde, her nasılsa yardımsever bir yıldız parlamaya başlar. Bir dilek tutar mısınız? Bakarsınız, onu kabul eden biri çıkar ve dileğiniz hemen gerçekleşir. Japonya'da, başka hiçbir yerde bulunmayan bir şeyi tanıma şansına erdim: Ölçülü, kibar, olağanüstü bir misafirperverlik. Aynı hafta –otuz yedinci yaş günümün haftasıydı, Fransız Kültür Derneğinin konuklarıydık, haziran ayında, yağmur mevsimi bütün Tokyo'yu boğucu bir griye bürümüştü–, mülakat yapma bahanesiyle, kitapları beni Japonya'ya getirmiş olan –zira benim kitaplarımın niyetini gerçekleştirmeyi benden daha iyi becerebildikleri gibi bir izlenime kapılmıştım– iki romancıyla buluştum. Şüpheci bir Fransız yazarın iki büyük Japon yazarı tarafından kabul edilmek üzere Tokyo'ya gelmesi, her şeyin daima ve yalnızca ters istikamette seyretmiş olduğu onca yıldan sonra, yerinde bir dönüş gibi görünüyordu bana. Orada, yazmış ve yaşamış olduklarımı bana tanıtlayacak birilerinin bulunmasını istiyordum sadece.

Alice ve ben, banliyö istikametinde uzun ve karmaşık bir güzergâhı izlerken, her zamanki gibi Tokyo'da uzunca bir müddet yolumuzu kaybettikten sonra, her iki yanına kocaman evlerin sı-

ralandığı, devasa bir şemsiyenin altına saklanmış ufak tefek bir adamın esas duruşta beklediği sokağın başına ulaştık. Gecikmemizden ötürü kaygılanan ve bizi beklemekte olan ev sahibimizdi. Bunu ve geri kalanları anlatabilirim işte: Kenzaburo Oe'nin zekâsını, duyarlılığını, cömertliğini. Ya da ertesi gün Tsuşima Yuko'ya yaptığımız ziyareti. Bir yazarla karşılaşmanın hiçbir şey ifade etmediğini, onun varlığının ve konuşmalarının eserleriyle ilgili –ufacık ve önemsiz de olsa– hiçbir hakikati ifşa etmeyeceğini, hepsi hepsi lüzumsuz bir teyitten, çoğu kez de gülünç ve can sıkıcı bir tekzipten ibaret kalacağını herkes bilir. Sizi, okumuş olduklarınızdan birine ya da diğerine götüren, başka türlü bir şeydir. Birine, kitaplarının size bir işaret göndermiş olmasının karşılığını verme arzusu vardır bunda sadece. Tıpkı geçerken verilen selam, araba veya tren penceresinden bakan çocukların, bir daha görmeyecekleri ve önce kararsız kalıp sonra elini kaldıran, gülümseyen, hafifçe parmaklarını kıpırdatan ve daha şimdiden silueti uzakta yitip giden bir yabancıya el sallaması gibi... Her ne kadar göze çocukça görünmesi mümkünse de, böyle bir hareketin muhteşem beyhudeliğinden, çıkar gözetmeyen güzelliğinden, rüzgâra ve boşluğa çizilmiş işaretin boş ve coşku verici hızından heyecan duyulabilir.

Hayır, ancak yeni bir kitabın hem daha öncekileri silmemi, hem de onları yaratan deneyimi canlı tutmamı sağlayacağını düşünerek, içinde dönüp durduğum çemberden çıkmamıştım, hâlâ da çıkmış değilim. İkinci romanımın konusu da tamamen buydu zaten. Ve o zamandan beri, bir adım bile ilerlememiştim. Pek iyi anlamadığım, üstelik kendime pek de itiraf edemediğim bir şekilde, ona yine başka bir kitabın –ve sonra yine bir başkasının– biçimini vererek, kendi hikâyemden kurtulmak istiyordum sadece. Neticede düşünce kalıbımın ta kendisi haline gelen mantık yürütme tarzının saçma barizliğini başka türlü açıklamayı bilemezdim zaten. Ama kendi hikâyemden yeni bir kitap çıkaracak olsam, daha önce yazmış olduğum iki taneden sonra, o kitabın kendini okutacak kimse bulamayacağını gayet iyi hesaplıyordum;

çılgınlığım bu gerçeği görmezden gelecek raddeye varmıyordu. Bir duvarın karşısında bulunduğuma dair, kesin –neredeyse sarıdan doğan bir his kadar kesin– bir his vardı içimde. Çevremde bunu fark etmemi sağlayacak her çeşit iyi niyetli insan bulunuyordu zaten. Duvar benim önümdeydi. Ne onu devirecek gücüm ne de böyle bir arzum vardı. İşte bu yüzden, bir dönüşün zorunlu olduğunu düşünüyordum. Hangi dönüş? Bunu bilmiyordum.

Sonunda, aradığım dönüşün hiç şüphesiz Japonya'dan geçmesi gerektiğini, oraya gitmek için duyduğum arzunun, hikâyemin devamının dünyanın o tarafında gizlendiğinin belirtisi olduğunu düşündüm. O zaman, garip bir olgunun bilincine vardım. Her şeyden el etek çekme hali, etrafımı kuşatan gerçekliklere ayrım gözetmeksizin sempati duymama sebep oluyordu. Dahil olduğum duygusuz âlem, asıl sırrımın imkânsız ifşaatına sahipmiş gibi görünüyordu. Bana anlatılan bütün hikâyeler benimkini tekrarlıyordu: İssa'nınki ya da Soseki'ninki ve sayıları çok fazla olduğundan derhal unuttuğum başkaları. İşte böyle bir ruh hali içinde, Japon fotoğraf tarihi hakkındaki belgeleri incelerken, Yosuke Yamahata diye birinin Nagasaki'deki nükleer patlamanın ertesi günü çekmiş olduğu bir görüntüye takıldım. Ve o anda, böyle bir görüntü tarafından anlatılan hikâyenin bana hitap ettiğini ve hayatımın anlatısı içinde yer alacağı zamanı daha fazla ertelemenin gereksiz olduğunu anladım.

Bununla birlikte, Japonya'da geçecek bir roman yazmak istemiyordum; bunun için geçerli bir formül bulunmadığını, genelgeçer egzotizmin eski ve yorgun masallarını tekrarlamak dışında bir şey yapmayı sağlayacak yeni bir tane yaratmayı da becerememeyeceğimi biliyordum. İlkönceleri böyle bir kitap düşünüyordum aslında: Çarpıtılmış bir ifşaat anlatısı, teselli edici ve yalancı bir öykü. Ama o günden bugüne, ayna düştü. Onun açığa çıkarmış olduğu büyük, sarı fonda başka hikâyeler dillenmeye başladı. Bu hikâyelerin zihnimde düzene girmesi ve bu roman parçalarının oluşturduğu anlamı kavramam için belli bir süre geçmesi gerek-

ti. Kobayaşi İssa, Natsume Soseki, Yosuke Yamahata: Üç defa, tek bir hikâye, elbette ve hep aynısı. Şayet hikâye kahramanları sanatçıysa (bir şair, bir romancı, bir fotoğrafçı), hikâye dekorunu uzak bir ülkede kuruyorsa (Japonya), kuşkusuz, kolaylık olsun diyedir ya da zayıflıktan ötürüdür bu ve sözcükleri, gerçeklikleri bütün canlıları kapsayan birkaç imgenin çevresine tutturmak söz konusu olduğunda, bu uzlaşma bir diğerine eşdeğer olduğu içindir. Herkesin hikâyesidir bu. Hem de benim hikâyemdir. Hayatına ait imgelerin insana geri gelmesini ve içinde hayaletlerin yüzdüğü sarı soyut yoğunluktan çıkmasını engelleyecek güçte bir şey yoktur.

Japonya konusunda daima yanılgıya düşeriz, ama –çıkarları, ticaretini yaptıkları gizemin yoğunlaşmasında yatan sahte uzmanların iddia ettikleri gibi– aydınlatılması gereken bir Japon sırrı olduğu için değil; böyle bir sır kesinlikle var olmadığı için düşülür yanılgıya. İşin aslı gayet basittir. Bir vecize ya da atasözü kadar basit; tek bir şeyin anlaşılması gerekir: Orası da başka bir yere ve her yere benzer. Bir filozof, hangi zamanda ve mekânda olursa olsun, yaşam deneyiminin her insan varoluşunda aynı uçurumun açılmasına sebep olduğunu ve inanç kortejleri eşliğinde gelen uygarlıkların, aynı uçurumun kenarında, aslında kendi yavan ve değişken gerçeklerine karşı kayıtsız bir dekor oluşturduklarını yazardı kendi seçkin dilinde. Ama her şey, filozofların söylemedikleri kadar basittir her zaman. Herhangi biri Japonlar hakkında, Heidegger'den daha çok şey bilir: Onlar da bizim gibidirler, hepsi bu; doğar, yaşar ve ölürler, bir hiçlikten diğerine geçerler; bizim gibi, mümkün olan her şeyi varolmanın muhteşem yıkımından kurtarmaya çalışırlar ve tıpkı bizim gibi, aralarından bunu başaran birkaç kişi çıkar bazen.

İstisnalar (elbette Barthes ve birkaç kişi daha) hariç, her çeşit folklorik zırvayı üstatlara yakışır sonsuz bir incelikle ele alan bir Fransız yazarın, okura Japon ruhunun anlaşılmaz hazinelerini öğrettiğini ileri sürdüğü kitaplar; birden Fransız kimliği konu-

sunda uzman kesilen bir İngiliz öğretmenin petank* ve pastis** diyarı Provence'da geçirdiği tatili aktardığı anlatılar kadar değerlidir olsa olsa ve aynı utanç verici başarıya layıktırlar. İlle de Batılı olan kahramanın ayaküstü gövde gösterisi yaptığı yaşlı "Doğan Güneş" ülkesinde geçen, hep aynı kendini beğenmiş maceradır bu. Bir mitoloji, bir diğerinin yerini almıştır sadece. Yenisi (fütürist havalı ve kahramanları manga§ karakteri görünümünde genç adamlarla genç kızlardan oluşan), eskisinin (keşişleri, geyşaları ve samurayları ile) mekanik bir şekilde tersyüz edilmiş suretinden başka bir şey değildir. Bu tapon malın ticareti çok kârlıdır. Gerçekten üzgünüm, ama benim Japon ruhunun sırlarına ilişkin satacak bir şeyim yok.

Bir de Hemingway'in *Silahlara Veda*'da yaptığı şu tespit var. Japonlar hakkında çeşit çeşit yanlış fikre kapılındığını, oysa onların aslında Fransızlara çok benzediğini, her şeyden önce gülmeyi, içmeyi ve dans etmeyi seven ufak tefek insanlar olduklarını söyler. Tokyo'da bir gece geçirmek, aykırı görünen bu düşünceyi teyit eder: Eğlence yerlerinin olağanüstü hareketliliği, sokak nihayet boşalıp da her şey en ağır, en eksiksiz sarhoşluk içinde son bulana, bitkin düşene kadar devam eden coşku. Japonya'ya ilişkin herhangi bir basmakalıp düşünceyi alıp tersyüz edin. Öncekinden daha doğru ya da daha yanlış olmayan başka bir basmakalıp düşünce elde edersiniz. Bütün ortak mekânların birbirine eşdeğer bir arka, bir de önyüzü vardır. Hiç kimse, hiçbir zaman Japonlardaki ciddiyet noksanlığından, onların hafifliğinden, duygusallığından, kaygısızlığından, uyuşukluğundan söz etmez; tek kelimeyle, kibarlıklarından ve Tokyo gibi bir kentte hüküm süren hayatın tatlılığından söz etmez.

Fransa'da Tokyo'yu cehennemin eşanlamlısı görmeyen tek bir kişi tanımıyorum. İnsanlar size kirlilikten, burnu ve ağzı kapatan

* Fransa'ya özgü, güllelerle oynanan bir oyun. –ç.n.

** Rakıya benzer Fransız içkisi. –ç.n.

§ Japon çizgi romanlarına verilen ad. –ç.n.

maskelerden, trafik sıkışıklığından, tıklım tıklım tren ve metrolardan, otomatik kapılar kapansın diye yolcuları vagonların içine itmekle görevli memurlardan bahsedecektir. Bunun yanı sıra, şehri kontrol altında tutan serserilerden, suç ve fuhuştan, beyninin bazı sinirleri alınmış kalabalıktan, mahşer yerini andıran büyük şirketlerden, ücretli emeğin gönüllü köleliğinden, tüketim köleliğinden, gösteri toplumunun kulislerinde gitgide büyüyen sefaletten. Bunların hepsi mevcut kuşkusuz, ama onları görmüş olan hiçbir iyi niyetli yolcu tanımıyorum. Buna karşılık, cilalanmış bir toplumun lüksünden, yaygın eğitimden, dünyaya dair meraktan ya da Şinjuku ve Şibuya semtlerinde gece serbestçe yürüyebilmekten söz etmeyi deneyin bakalım. Yaşadığınız yoksul ve küçük Fransız taşrasında size inanacak kimse bulamazsınız.

Japonya'yı idealleştirmiyorum. Ancak bu ülkenin, benim için, hayallerimdeki çıkış yolu olduğunu da biliyorum. Oraya vardığımda, adını bilmediğim, ama ülkenin çocukça mitolojilerinde bolca bulunan yardımsever perilere ya da iyi yürekli ilahlara benzediğini hayal ettiğim bir koruyucu melek göz kulak oluyordu bana. Onun bugünkü bazı çizgi film kahramanlarına benzediğini düşünmek beni eğlendiriyor: Üzerinde okul önlüğü bulunan, doğaüstü güçlerle donanmış, küçücük bir kız mesela. Ya da bir pelüş ayı ile bir Şinto tapınağındaki kırmızı renkli ahşap putun ihtimal dışı karışımı. Televizyonda ya da bir oyun konsolu ekranında gülümseyerek dünyayı kurtaran, iyiliksever kahramanlardan biri. Bu koruyucu melekle aramızdaki hikâye eskiye dayanır. Ona bir minnet borcum var. Yazmakta olduğum kitap da, benim bu borcu ödeme biçimim.

Tokyo'daki ilk ilkbaharımızda, şöyle bir işaret geldi. Başkentin en büyük parklarından birinin yakınındaki bir çay salonunda, bir hanım arkadaşla buluşmamız gerekiyordu. Arkadaşımız –mevsimi olduğu için– tipik bir Japon geleneğine uymamızı önermişti. Kiraz ağaçları çiçek açtığında milyonlarca insan dallardaki bu ani beyaz alevlenmeyi izlemek için parklara koşturur;

taçyaprakları dökülünceye dek, birkaç gün boyunca şehirler tamamen beyaza boyanır – beyaz Japonya'da aynı zamanda matem rengidir. Küllenme Çarşambası'na* benzer, ama biraz daha neşelidir. Toz, sen yine toz olacaksın. Taçyaprağı, sen de tekrar taçyaprağı haline geleceksin. Öğleden sonranın yarısından itibaren, ağaçların altına uzanılır ve olgulardaki süreksizlik, insan yaşamının kısalığı, şeylerin uçuculuğu hakkında derin düşüncelere dalınır. Ay yükselir ve kendi solgunluğunu dünyanın yumuşaklığına ekler. Melankoli bile şenliğe bahane olur. Şarkılar, şiirler söylenir, bira yahut pirinç rakısı içilir ve çoğunlukla zilzurna sarhoş vaziyette otların üzerinde uyuyakalınır.

Ama o sene, kiraz ağaçları aniden ve her zamankinden biraz daha erken çiçek açmışlardı. O sırada şehrin üzerinde soğuk bir rüzgâr esmeye başlamıştı. Birdenbire kar yağmış, bahçelerin her yanında kar tanelerinin beyazı çiçeklerinkine eklenmişti. Toprağın üzerinde, hemen eriyen, ince, bembeyaz bir tabaka belirmişti; kar kristalleri ayakların altında taçyapraklarına karışıyordu. Onlarca yıldır böyle bir olay gerçekleşmemişti. Bu meteorolojik serabın devam ettiği birkaç saat boyunca, o yılki kutlamanın istisnai niteliğinden başka bir şey konuşulmadı. Büyük bir kalabalık, bu anın tadını çıkarmak için, parklara yayılmıştı. Kar, yaşadığımız dünyanın ne denli geçici olduğunu ve sevdiğimiz şeylerin yok oluşunda bile varolan ihtişamı iki kez belirtmek için, sembolünü çiçekle birleştiriyordu. Soğuğa ve yerdeki çamura rağmen, bir ara bahçenin bir köşesine oturduk. Birkaç genç kız bizimle İngilizce sohbet etmek istedi. Böyle bir günde Tokyo'da bulunduğumuz için ne kadar şanslı olduğumuzu söylüyorlardı. Olayı, akıp giden zamanın acısını hissetmenin doğurduğu sükûnete işaret eden büyük ve hüzünlü bir tebessümle yorumluyorlardı. Böyle bir anı mutlaka tespit etmek gerekiyordu. Kızlardan biri, Alice'le benim fotoğrafımızı çekmeyi ve sohbetimizin hatırası olarak fotoğrafı bize yollamayı önerdi. Fransa'ya dönüşümüzden haftalar sonra, kar tanelerinin havada pamuktan bir tül mey-

* Hıristiyan yortu takviminde Büyük Perhizin ilk günü. –ç.n.

dana getirmesinden ötürü zar zor seçildiğimiz fotoğrafı içeren bir mektup geldi Tokyo'dan. Her şeye rağmen, Alice'le beni mevsime göre fazla ince giysilerimiz içinde donmuş ve birbirimize sarılmış vaziyette, çiçek açmış büyük bir kiraz ağacının önünde, yağan karın altında, objektife dönük Japon yüzlerinin kalabalığı arasında gösteriyordu. Her taraftan üstümüze ağlayan şen beyazlıkla bir anlığına orada olmaktan mutlu, kartpostalın içindeki manzaraya geri döndük.

6

FOTOĞRAFÇI YOSUKE YAMAHATA'NIN HİKÂYESİ

1

Hiçbir dil yabancı sözcükleri Japonca kadar iyi karşılamaz. Yabancı sözcükleri kendi ses sistemine uydurmak için alfabelerini kare biçimli belirgin karakterlere dönüştürüp şekillerini bozarak başka bir yazıya geçirmeye tahsis edilmiş işaretlerden oluşan *katakana* adlı özel bir hece sistemine bile sahiptir. Ama yine de, estetik ve teknik yenilikler neticesinde türeyen benzer terimlerin çoğunun aksine, "fotoğraf" sözcüğü her nasılsa Japoncaya olduğu gibi geçmemiştir. Başka bir kelime sonunda kendini kabul ettirmiş ve bugüne kadar gelmiştir. Fotoğrafa *saşin* denir ve bu şekilde bir araya getirilmiş iki Çince karakter, "sabitlenmiş gerçek" gibi bir anlama gelir.

Bir görüntünün oluşması, nihayet duran bir an halini alması, zamanın ağır işleyişini gerektirir. Söylendiğine göre, Nicéphore Niépce'in, penceresinden görünen önemsiz manzarayı sabitlemeyi başarması on yılını almıştır: Gri bir dikdörtgen, eğik bir ışık tabakasının üç kenarı, kadim göğün kendi kubbesine çizilmiş bir gölgeyi andıran karanlık bir anıt, talihin önüne açmış olduğu derinlikten yoksun dünyanın boşluğundan başka bir şey yansıtmamaktan hoşnut, tarihteki ilk fotoğraf.

Bu, 1826'da gerçekleşmiştir. İlk "daguerréotype"in* Japonya'ya girmesi ve Satsuma'nın müstakbel "daimyo"su** Şimazu Nariakira'nın Nagasaki'deki bir Hollandalının dükkânından onu satın alması için, yirmi yıl daha geçmesi gerekecektir. Maiyetindeki samuraylardan biri tarafından 1857'de çekilmiş olan Şimazu portresi, bir Japonun başka bir Japonu resmettiği, günümüze dek kalmış en eski klişedir.

Ama fotoğrafın Japonya'ya gelişini anlatan daha hoş bir hikâye vardır. Amiral Perry'nin Japonya'daki ilk görevinde Brown adında bir "daguerréotypiste"in de hazır bulunduğunu ve Avrupa'ya dönerken, bu ülkede çekilmiş bir dizi fotoğrafı yanında götürdüğünü, fotoğrafların bir İngiliz dergisinde tahta üzerine gravür baskı biçiminde çoğaltıldığını, sonra da bir yangında tümünün yok olduğunu aktarır. Böylece, Japonya'nın ilk fotoğraflarından geriye hiçbir şey kalmayacaktır.

* Fotoğraf elde etmede ilk başarılı yöntem ve bu yolla elde edilen görüntü. –ç.n.

** Japon derebeyi. –ç.n.

2

Yeni kurulan pazar bütün girişimcileri çeker. Dünyanın dört bucağından gelmelerini sağlayacak kadar iştah kabartıcı ve kârlı bir vaatte bulunur onlara. Japonya'da fotoğrafçılığın hikâyesi gerçekte böyle başlar. Yeni görüntü imalatçıları, Nagasaki, Edo ve Yokohama'daki limanlara demir atıp, atölyelerini donatmak için gerekli tüm malzemeyi ve makinelerini indirir, yabancı ticaret acentelerinden alışveriş yapar, stüdyolarında ve dükkânlarında sanatlarını paraya çevirirler. Başarı çabuk gelir. Pragmatik ve meraklı Japonlar, henüz doğmakta olan fotoğraf endüstrisinin portre ve manzaralardan müteşekkil küçük imalatına coşkun bir ilgi göstermekte gecikmezler.

Bunun üzerine, okyanusun ötesinden, yeni görüntü bilimine vâkıf olanlar, fotoğrafçılar, mucize yaratıcıları, panayır hokkabazları, şaibeli âlimler gelir. Tıpkı Perry'nin Brown'u görevlendirmiş olduğu gibi, hükümetleri de onları, askerlerin, elçiler, müzakereciler ve misyonerlerin sömürgecilik tarihinin fotoğraflarla süslü, şık kitabına eklemeye can attıkları yeni sayfaları daha da yüceltecek ganimetler getirmekle görevlendirmiştir. XIX. yüzyılın tam ortasında, yani oradan kovulmalarının üzerinden iki

asırdan fazla bir süre geçmişken, yabancılar Japon toprağına yeniden ayak basarlar.

Zamanında, bu hadise büyük patırtı koparır ve diplomatik sonuçları nedeniyle, imparatorluğun yeniden inşasını savunanları izledikleri siyaseti gözden geçirmeye, kaçınılmaz olanı kabul etmeye ve Batı'yı temsil eden güçlerle işbirliği yapmaya iterek, ülkenin geleceğini belirleyecektir. Edo'daki İngiliz elçiliğinin yakılmasından kısa bir süre önce, Yüce Majestelerinin tebaasından Şangay'a yerleşmiş tüccar Charles Richardson, gemisinin mola verdiği Yokohama'da öldürülür. Tarih, onun Satsuma derebeyiyol vermeyi reddetmesini istemiştir. Katilleri, Şimazu Hisamitsu'ya bağlı samuraylardır. Onların, beş yıl önce Hisamitsu'nun üvey kardeşinin şahsında Japon tarihinin ilk portre fotoğrafını çekenlerle aynı kişiler olduklarını düşünmeyi olanaksız kılan hiçbir şey yoktur. Böylesi bir rastlantıya her türlü anlam atfedilebilir.

3

Adamın adı Felice Beato'dur. Kendi alanına dair tarihçelerde, harabeye dönmüş savaş meydanındaki cesetlerin fotoğrafını çeken ilk kişi olarak geçer. Pek meşhur bir fotoğraftır bu, Britanya'nın baskısını ve isyana kalkışan Hintli sipahilerin katlinden sonraki günleri tasvir eder: Fazla sanatkârca harap edilmiş bir tiyatro sahnesine tuhaf bir şekilde uzatılmış, kemik korkuluklar, dünyayı hedef alan marazi bir güç gösterisinin emrine amade aksesuarlar. Diğerlerinin hepsi bu fotoğraftan çıkmıştır. Modernlik denen şeyin ortaya çıkışı gibi –Manet, Baudelaire, bütün sanat tarihleri bunu teyit edecektir–, gündelik olayların kanlı tiyatrosu da XIX. yüzyılın tam ortasında başlar. Her şey, bir sonraki yüzyılda işlenecek, daha mide bulandırıcı nitelikteki farklı ölçekli suçlar karşısında insanlığın kendi küçük kahramanlık komedyasını oynayarak önemsiz bir trajedinin provasını yaptığı birkaç yıl zarfında cereyan eder. Kırım'da, Hindistan'da, Güney ile Kuzey'in kapıştığı Amerika'nın savaş meydanlarında, hâlâ inşaat halinde olan tek ve bütünsel bir harekât tiyatrosunun bitişik sahneleri üzerindeymiş gibi talim yapılır.

Beato her yerdedir. Şimdi, zamanının belli başlı sanatçıların-

dan biri olarak görüldüğünü bilse, katıla katıla gülerdi herhalde. Daha ziyade, felaket avcısı bir tür maceracı, pek titiz davranmadığından kolayca her davaya kazandırılabilir bir paralı askerdir o. 1825'te Venedik'te doğar, nasılı ve niçini bilinmez, ama sonunda fotoğrafçı olur; önce Malta'ya sonra da İstanbul'a gider. Kırım'da, koşulların da yardımıyla, İngiliz ordusunun resmi fotoğrafçısı Roger Fenton'un yerine geçer. Görevinde öyle başarılı olur ki, Britanya uyruğuna geçirilip Hindistan'a götürülür. Ve orada, ne Fenton'un ne de bir başkasının cesaret edebildiği bir şey yapar; insan kalıntılarından müteşekkil, aşırı ve grotesk meşum bir oyunu, dünyanın muazzam ve imkânsız sükûneti içerisinde beyhude görünen uylukları, kaval kemiklerini, kafataslarını ve iskeletleri makinesinin kadrajında ön plana çıkarır.

Fotoğrafçılığın doğuşu neye tanıklık eder? Görüntünün bir cesedin teminatı olduğu şu misilleme oyununa. Ve savaşa, her yerde insanların zamanın içinde ve zamana karşı verdikleri, her görüntünün bir iz olduğu savaşa.

4

Ve sonra, hep söylendiği gibi, güzel bir günde, onun için en güzel günlerden biri olmalı kesinlikle, Felice Beato Japonya'ya gitmek üzere yola çıkar. 1863'te, üç sene önce İmparatorluk Sarayını ele geçiren Fransız-İngiliz müfrezesine eşlik ettiği sırada Çin'de tanışmış olduğu İngiliz gazeteci ve çizer arkadaşı Charles Wirgman'la karşılaşır orada. İki adam Yokohama'ya yerleşip, İngilizce yayımlanan ilk Japon dergisini çıkarır ve fotoğraf alanında yaratıcılığın henüz çok yeni olduğu bir dönemde, çok geçmeden bu alanda ülkenin tartışmasız merkezi haline gelecek bir stüdyo kurarlar.

Beato, sanatının eski gözüpek haşinliğini neredeyse tamamen terk edeceği başka bir dünyaya adım atmıştır. Mamafih, belki de bir alışkanlık kalıntısıyla, birkaç infaz fotoğrafı çeker: Gülünç bir şekilde ahşap direklere geçirilmiş, olmayan bedenlerinin üzerine tünemiş, kıpırdamaksızın, içinde asla hiçbir şey belirmeyecek hiçliği gözetleyen kesik kafalar. Ama bu tür görüntüler nadirdir aslında: Onun imzasını taşıyan diğer fotoğraflar, günlük hayatın en sıradan, en kendi halinde sahnelerini gösterirler. Yerel sanatçılar tarafından canlı renklere boyanmış kartpostallardır bunlar.

Bu son taramacılar fotoğraflara tam olarak geleneksel eski oyma-baskıların renklerini verirken, Beato'nun evrenine de, fotoğrafçının hiç tanımadığı ama vakti gelince farkına varmaksızın üne kavuşturduğu bir sanatın kendi hafızasını takdim ederler.

Beato Japonya'da yirmi yıl yaşar. Orada başarı ve ün kazanır, sonra stüdyosunu Raimund von Stillfried adında Avusturyalı bir barona satar, ona çok benzeyen baron işleri daha da geliştirip sanatını devam ettirir. Ve bir gün, çekip gider Beato; gerçek nedenini kimse bilmez. İngiliz ordusuyla birlikte, Sudan'da, son bir maceranın kanlı ve tozlu düşünü yaşar, sonra antika tüccarı olur, iş hayatından çekilir ve hayatının sonuna kadar yaşayacağı Birmanya'ya yerleşir.

Adının da ifade ettiği gibi, Felice Beato* iki kez mutludur, zira dünyayı iki kez görmüştür; önce dinmez dehşeti, sonra da affedilmez ihtişamı içinde.

* "Felice" ve "beato" İtalyancada "mutlu" anlamına gelir. –ç.n.

5

Dünyayı iki kere görmüş bir insan neye benzer? Şüphesiz, herhangi birine. Ve elbette, yüzünde bu deneyime ait hiçbir iz bulunmaz.

Onu Şanghay'da gösteren 1943 tarihli fotoğrafta Yosuke Yamahata, Japonların çoğunlukla muhafaza ettikleri şu ebedi öğrenci havasına sahiptir. O sırada henüz yirmi altı yaşında olduğunu da belirtmek gerekir. Üniformasının parçası olan golf pantolonu, onu dikey ışıklardan koruyan sömürgeci başlığı, boynuna çaprazlama astığı askeri azık torbasıyla fotoğraf makinesi, yuvarlak gözlükleri, bir çizgi roman figürüne ya da eski ve demode bir filmin yeniyetme kahramanına benzetir onu. Öncekiyle hemen hemen aynı zamana ait bir diğer portredeyse, açık başı, rüzgârda uçuşan saçları, beline dayalı elleri, boynuna asılı ağır Leica'sı ve bütün genç adamlarda bulunan belli bir romantik erkeklik havasıyla, başka bir adamdır sanki. Ama gerçekte bir fotoğraftan diğerine değişen ne olursa olsun, ikincinin birinciden sonra çekildiğini ve Yamahata'nın oradaki pozunun yeni bir deneyimin sırrını ifade ettiğini düşünmek için hiçbir neden yoktur. Herkesin bin bir yüzü vardır ve hiçbiri gerçek olanı değildir. Hiç

kimse, portrelerinden birine ya da ötekine benzemez hiçbir zaman.

Yosuke ailedendir. Babası, mesleği yarım asır önce Felice Beato veya Raimund von Stillfried'dan öğrenmiş Japon sanatçılarının uzaktan mirasçısıdır. 1915'te bir fotoğrafçı dükkânı kurmuş ve onu geliştirerek, önce Tokyo'da bürolar ve atölyeler, sonra da Osaka'da bir şube açmıştır. Böylece, ülkenin belli başlı fotoğraf şirketlerinden biri ortaya çıkmıştır. 1937'de, imparatorluk ordusu ona albay rütbesi vererek, İstihbarat Bürosuna bağlı fotoğraf şubesinin başına atar. O günden itibaren ve bizim tuhaf bir şekilde Pasifik Savaşı* adını verdiğimiz savaş boyunca, en önemli askeri propaganda araçlarından birini yönettiğini belirtelim. Brown'ın ilk kez Japonya'ya karşı kullandığı fotoğraf silahını Batı'ya çevirir ve Asya topraklarını vahşice ele geçiren imparatorluk birliklerinin uzun ve korkunç efsanesini şiddet dolu ve destansı görüntülerle tasvir eder.

* "Guerre du Pacifique." Fransızcada "pacifique", "barışçı" demektir. –ç.n.

6

Yosuke ilk Leica'sına on sekizinci yaş gününde kavuşur. Bir sonraki sene, Tokyo Hosei Üniversitesini terk eder, eğitimini yarım bırakır ve babasının idaresindeki İstihbarat Bürosu hesabına çalışan bir fotoğrafçı olur. Asya'daki savaş alanlarında Japon deniz kuvvetlerine eşlik etmekle görevlendirilir. Bizim modern terminolojimize göre o "iliştirilmiş gazetecidir" artık. 1941 ile 1944 yılları arasında Singapur'a, Malezya'ya, Çin'e ve başka harekât tiyatrolarına gönderilir.

Yosuke'ye ilişkin biyografik tanıtım yazıları bu üç savaş yılına dair nispeten muğlak bilgiler verir. Yamahata'nın kaçınılmaz bir şekilde tanıklık ettiği ve suçortağı olduğu canavarlıklar üzerine pek kesin bir şey söylemezler: Hemen her yere dikilmiş, eski Fransız, İngiliz ya da Hollanda kolonilerinin topraklarına zorla götürülmüş kızıl güneşli bayrak, top ateşleri, yakılıp yıkılan şehirler, silah üstünlüğü sayesinde elde ettiği ganimetten faydalanmakta gayet kararlı yeni yönetimin zorbalığı. Sonra, savaşın artan dehşeti: Sebepsiz katliamlar, yargısız infazlar, üniformanın altında aniden kendini gösteren adi alçaklık; hasmı yıldırmaya, mağlubu aşağılamaya, tanıkları korkutmaya yönelik faili meçhul

cinayetler. O günden beri az çok bilinen, ama Japon resmi tarihinin, bugün bile bitmez tükenmez çekinceler ileri sürerek, kerhen ve çok geç kabul etmiş olduğu her şey: Kendinden başı dönmüş milliyetçilik, vahşi bir köleliğe mahkûm diğer Asya halklarının hayâsızca aşağılanması. Sayısız infazdan, toplu tecavüzlerden, kitlesel tehcirlerden, aynı dönemde Nazilerin örgütlediklerini aratmayan, hatta kesin ve sürekli bir gizlilikle yürütüldüğünden ona nazaran daha avantajlı olmuş toplama kamplarına dayalı bir sistemin kuruluşundan söz ediyorum. Kısacası; Japon ordusunun, örneğin Çin'de, barbarlığın en uç noktasına ulaşmasından.

Yosuke Yamahata bütün bunları görmüştür muhakkak. Şahit olmamış olmasına imkân yok. Oysa fotoğrafları bunlara dair hiçbir şey göstermez.

7

6 Ağustos 1945 günü, saat 08.15'te, Albay Paul Tibbets'in kullandığı bir B-29'dan atılan tarihin ilk atom bombası, hedefine, yani Hiroşima kentine ulaşır. Şehri atom bombasıyla yıkma kararının askeri bir zorunluluk olduğu, Japonya'nın asla teslim olmamaya, her türlü konvansiyonel saldırıya karşı fanatikçe direnmeye hazır bulunduğu ve Amerikan birliklerinin yapacağı bir çıkarmanın nükleer bombanın yaratacağı sonuçlarla mukayese kabul etmez bir kan banyosuna yol açacağı bilinir, zira bütün tarih kitapları bunları anlatır durur. Bunların hepsi bilinir ve hepsi de koskoca bir yalandır.

Japonya, daha bombanın kullanılması kararı bile alınmadan evvel, çökme noktasına gelmiştir: Yenilgi bozguna dönüşmüş, ülke gücünü tüketmiştir ve kapitülasyon bir kurtuluş yolu olarak görülmektedir. Japon diplomasisi, yalnızca zevahiri kurtarmalarına izin verilmesi kaydıyla, galip tarafından belirlenecek şartlarda bir barış anlaşmasını derhal müzakere etmeye hazır olduğunu bildirmek için Amerikan yönetimine gönderdiği mesajların sayısını artırır. Başkan Truman'ın Beyaz Saray'daki çalışma masasının üzerinde bulduğu raporların hepsi aynı şeyi, savaşın kazanıl-

mış olduğunu söylemektedir. Ama hiç kimse onu nükleer silahı sivil Japonya halkı üzerinde deneme kararından caydırmayı başaramaz. Manhattan projesinde yer almış bilim adamlarından yedisi, Amerikan iktidarının dikkatini, bu fazlasıyla muhtemel kararın beklenmedik sonuçlarına çekerek, kendi buluşlarının kullanılmasına karşı çıkarlar. Müttefik saflardaki en yüksek askeri otoriteler, General Eisenhower veya Ismay, Amiral Leahy, başkanın kararını onaylamazlar: Hiçbir stratejik gerekliliğin, kendilerinin dahi kör ve barbar olarak niteledikleri ve binlerce kurban vereceğini tahmin ettikleri bir silahın kullanılmasını haklı çıkaramayacağını bilirler. Ama gizli silah 16 Temmuz'da Amerika'nın güneyindeki bir çölde denendiğinde, ok yaydan çıkmıştır zaten.

Birleşik Devletler'in başkanı, –bir gün daha iyisi akıl edilinceye dek– kuşkusuz tarihteki en büyük savaş suçu olarak kalacak emri verirken her şeyi gayet iyi bilmektedir.

8

Tarihteki ilk nükleer bomba patlamasından –tuhaf bir tesadüf eseri onun yirminci doğum gününe rastlayan 6 Ağustos'tan– bir gün önce, Yosuke Yamahata, yeni tayin edildiği birlik olan Hakata garnizonuna giderken, hızla Hiroşima'dan geçer. Japonya'nın büyük adalarından en güneyde olanı Kyuşu'da yer alan Fukuoka vilayetinde üslenmiş birliklere fotoğrafçı olarak atanmıştır. Hiroşima'nın akıbetine ilişkin ilk söylentilerin ülkede yayılmaya başladığı sırada görev yerine varır.

Bu arada, "yeni tarz" diye nitelendirilen silahın neden olduğu eşi benzeri görülmemiş yıkımdan haberdar olan Japon hükümeti, umutsuzca son bir çareye başvurur; Amerikan hükümetinin düşmanlığa derhal son vermesini sağlamak üzere arabuluculuk yapması için Sovyet diplomasisi ile temasa geçer. Ama Stalin'in tek cevabı ülkesini resmen savaşa sokmak olur, Kızıl Ordu kuvvetleri Mançurya'yı istila emri alırlar. Bu sırada, Truman Japonya üzerine ikinci bir bomba bırakılmasını buyurur. Havalanan B-29'un görevi Kokura şehrini vurmaktır, ama söz konusu 9 Ağustos günü hava koşulları elvermediğinden, uçak ilk hedefinden vazgeçip, sabahın son saatlerinde üzerinden uçtuğu Nagasaki

şehrine yönelir. Bulut tabakası görüş alanını tamamen kapatacak kadar yoğundur. Yedek benzini tükenmekte olan Amerikan uçağı bir kez daha vazgeçmek üzereyken, hava birden açılır ve altlarında, seçilmiş kentin çizgilerini saptayan pilotlar bombalarını bırakırlar.

Patlama haberi Hakata'ya öğlen saatlerinde ulaşır. Nagasaki oradan sadece yüz altmış kilometre uzaktadır. Yosuke Yamahata, yeni üstlerinden, patlamayı belgeleyecek fotoğraflar toplamak üzere derhal olay yerine gitme emri alır. Görevinde, ona dört kişi eşlik eder. Ne gariptir ki, içlerinden biri ressam, bir diğeri de yazardır. Bu iki asker hakkında (adları dahil) hiçbir şey bilinmemektedir. Japon otoriteleri üç sanatçıyı böyle alelacele felaket bölgesine kasten mi yollamıştır (bundan kuşkulanılmaktadır), yoksa sadece tesadüf eseri mi böyle olmuştur bilinmez.

9

Kuşkusuz hiçbir şeyin, cinayetlerin yanı başında geçirilmiş yılların ölümcül rutininin dahi insanı hazırlayamayacağı deneyimler vardır. Nagasaki'ye doğru yol alırken, Yamahata ve arkadaşları, "yeni tarz bomba" tabirinin tam olarak ne anlama geldiği hakkında hiçbir şey bilemezler: Askeri otoritelerin birliklere verdiği yegâne talimat, askerlere, bilinmeyen bombanın tesirinden battaniyelerinin altına saklanarak korunmalarını buyurmaktan ibarettir. Hepsi bu.

Mutlak bir kargaşanın hüküm sürdüğü neredeyse felç olmuş bir ülkede ilerlemek gerekmektedir. Görevli heyetin Hakata ile Nagasaki arasındaki kısacık mesafeyi trenle katetmesi on saat sürer. Yamahata, patlamanın ertesi günü sabahın üçünde, son duraktan bir önceki istasyona, yani hattın koptuğu yer olan Mişino-o Garına ulaşır. İlerisi karanlıktır, Yamahata'nın, her çeşit yıldızın pırıl pırıl parladığını hatırladığı gecenin berrak ve soğuk muazzam karanlığı. Şehre inen yol, güçlü ve müreffeh Mitsubishi şirketinin mülkü olan silah fabrikalarına kadar uzanır. Yapılar harabeye dönmüştür. Ötesinde hiçbir şey bulunmayan sınır çizgisini belirten ve şayet sorarlarsa, yeni gelenlere, yeryüzünde birdenbire açılmış akıl

almaz karanlık boşluğu parmaklarıyla gösteren birkaç nöbetçi kapılarda durmaktadır hâlâ.

Yamahata, şehre doğru indiği sırada aklından geçenler hakkında hiçbir şey anlatmaz. Topraktan usul usul yayılan sıcak nefesten, uçurumdan gelen ılık ve kokusuz esintiden, görmediği ama yokuşun onu yönlendirdiği uçsuz bucaksız boşluktan söz eder. Varolmayan ufuktan geçen küçük mavi alevlerin zaman zaman karanlıkta yanıp söndüğünü söyler, uçucu fosfor ışılları hiçbir yere doğru kayarak boşlukta yitip gider; bütün mezarlıklarda var olduğu söylenen delişmen alevler gibidirler; ancak akıl almaz sayılarıyla, o gece yıldızların altında binlerce yaratığın can çekişmekte olduğu uzak griliğin olağanüstü sessizliğini aydınlatırlar.

10

Yamahata oradaydı, uzun adımlarla ilerliyor, yavaş yavaş silinip giden yol boyunca, ayaklarına takılan yumuşak ve kararmış moloza benzer ceset yığınlarının süngerimsi kütlesinin yer yer belirdiği, gitgide daha da tozlaşan, külden müteşekkil bir maddeye gömülerek, hiçbir şey görmeden yürüyordu. Çökmüş binaların, çatısı kendi üstüne katlanıp yıkılmış evlerin veya bir iki duvarı ya da iskeleti mucize eseri patlamadan kurtulup boş bir binaya yaslanarak ayakta kalmış bir apartmanın hâlâ flu olan siluetlerinin seçildiği, gece göğünün altında her yere neredeyse eşit şekilde yayılmış büyük toz ovasından başka hiçbir şey yoktu artık.

Her taraftan, inleyip yalvaran, kimi zaman bir imdat çağrısını bile heceleyecek enerjisi kalmamış sesler gelmeye başlıyordu. Can çekişen kurbanların bedenlerinin kendilerini ondan koparacak gücü ya da iradeyi kaybederek içine karışmış bulundukları kül ve toz topraktan yükseliyormuş gibi gelen, bitkinlikten boğuklaşmış korkunç sesler duyuluyordu: Aynı anda her yönden gelen sesler, gecenin karanlığında nereden geldiği anlaşılmayan ıstırap ve keder sözleri, aniden canlıların üzerine kapanmış bir çukurun dehşetinde yüzen hayalet cümleler. Onlar (sesler) on iki

saatten fazla bir zamandır konuşuyorlardı: İlkin patlamanın akıl almaz gürültüsü duyulmuştu –hayatta kalanların hatırladıkları *pi-ka-don!*–, onu kanı donduran bir sessizlik takip etmiş, daha sonra da, canlı canlı yanmış ya da molozların altına sıkışmış olan ve kurtarıcılara yerini belli etmeye çalışan kurbanların imdat çağrıları işitilmişti şüphesiz. Ama yardıma gelen yoktu. Sesler kısılmış, çığlıklar kesilmişti. Gece çökmüş ve her şey susmuştu.

Böylece, yeniden sessizlik bastırdı. O zamandan beri, korkunç bir fısıltı vardı. Zira Yamahata, el yordamıyla molozlar arasında ilerledikçe, yakınlarında, umudu ya da kini kabararak uyanan seslerin yeniden doğuşunu işitiyordu. Bütün bunların müsebbibi oydu: Utanç verici bir şekilde canlı kalan, her şeyin biçimini yitirdiği bir felaketin ortasından dimdik ayakta geçen, harabelerin arasına oturup bir sigara yakan kişi. Sağ salim, günün ağarmasını bekleyen kişi.

11

Yamahata, sigara üstüne sigara içerek, gölgeler ve sesler arasında gecenin bitmesini bekliyordu. Biraz ileride, yine de ölümün toprağa karıştırdığı ve bazıları imkânsız bir yardım için yalvarıp yakaran bedenlerden yeterince uzak olmayan bir yerde, yüzü doğuya, yani güneşin eninde sonunda doğacağını düşündüğü noktaya dönük vaziyette uzandı biraz. Son bir moladan faydalanmak, gündoğumu dünyanın üzerine çöken ve ona yapışan karanlığı tamamen kaldırmadan evvel, onu –artık buna aldırmayan dünyayı değil, kendisini– etrafındaki karanlığın nüfuz edilmesi olanaksız yoğunluğunun hâlâ sağladığı korumadan yoksun vaziyette, ışığın altında, akıl almaz bir şey tarafından yakıp yıkılmış büyük bir çölün ortasında yalnız bırakmadan önce, biraz güç toplamak istiyordu kuşkusuz.

Yamahata'yı, o sabah güneşin doğuşundan önceki iki üç saatte tahayyül ediyorum. Korkuyor muydu acaba? Sanmıyorum. Bir anlamda, ilk görenin kendisi olacağını biliyor olmalıydı sadece. Ne göreceğini bilmeden. Böyle bir manzarayı gözünün önüne getirmek elinden gelmezdi, ama çaresiz bir kesinlik önünde dimdik duruyor ve birdenbire yaşamının zamanını garip bir şekilde

yoğunlaştırıyordu. Gecenin engin ve derin sükûneti çevresini sarmıştı. Yolculuğun sınırsız yorgunluğundan ötürü ara sıra gözleri kapanıyor, çenesi göğsüne kayarak ensesini sert bir şekilde geriyordu ve başının omuzlarından biri üzerine düşmesiyle, bir an daldığı uykudan uyanıveriyordu hemen. Ve sonra, hep aynı dingin kâbusa uyanıyordu; gelecek olanı beklemeye.

Sonunda güneş doğdu. Günün lekeler halinde toprağa düşen, ağır ve hâlâ şekilsiz maddesinin, manzarayı yavaş yavaş kuşatan ve dünyanın dağınık parçaları tekrar bir araya gelip de hayatın sıradan gösterisini yeniden oluşturuncaya dek –ki bunun nihayet gerçekleştiği anı hiç kimse hiçbir zaman tam olarak kavrayamaz– onun şu ya da bu kabartısına tutunan ışığın sızdığı, gökyüzünün zifiri karanlık karnını enlemesine yırtan ve bağrında farklı boyutlarda pembe, kırmızı, sarı uzun yaralar açan canlı renklerden müteşekkil, her zamanki büyük izler oluştu. Ne mi görüyordu? Kısaca, bakan gözlere zamanın süregiden tekerrürünü kanıtlayan donuk ve ilahi şiirselliği.

12

Nagasaki'de güzel bir gün başlıyordu, bütün fotoğrafçıların düşlerine giren, ideal bir hava vardı: Berrak gökyüzü, nesnelerin üzerine dosdoğru inen saf ışığın vaat ettikleri ve saatlerin ilerleyişiyle birlikte, bulutsuz gökyüzünde güneşin hesaplanabilir seyri. Bütün işaretler, kurşun gibi ağır bir güneşin saatler boyunca şehri kavuracağını gösteriyordu: Yamahata onun "acımasız" bir güneş olduğunu hatırlar. Tasalanacak bir şey yoktur. İşe koyulmak yeterlidir.

O zaman Yamahata, Leica'sını kurmuş ve malzeme çantasına bakıp, kendisine gerekli olacak film rulolarının orada bulunduğundan emin olmuştur herhalde. Ayrıca, artık otomatikleşmiş olan profesyonel alışkanlıklarına bel bağlamayıp, makinesinin iyi çalışıp çalışmadığını da kontrol ettiğini sanıyorum. Mekanik aksamı gözden geçirmiş, objektifleri söküp yeniden takmış, filmin doğru bir şekilde sarıldığını kontrol etmiş olmalı. Belki de birçok kez. Bir fotoğrafçı, mesleğini bilir. Onu bekleyen manzara ne olursa olsun, iyi bir röportaj için gerekli bildik malzemeyi toplama emri almıştır: Hasmın barbarlığını ve kurbanların cesaretini belgeleyecek anlamlı görüntüler. Kural-

ları bir kez öğrenildi mi, propaganda protokolünden daha kolay bir şey yoktur.

Yamahata'nın araç gerecini düzenlediği zaman zarfında, Nagasaki'nin üzerini muhteşem bir aydınlık kaplamıştı. O (fotoğrafçı), en iyi görüntüyü yakalamak için nerede durması gerektiğini saptamak üzere başını kaldırdı. Ne ki manzara, tanıdığı hiçbir şeye benzemiyordu. Eskiden olduğu şeye ilişkin hiçbir işaret seçilmiyordu orada. Patlamanın merkezi bile ayırt edilemiyordu. Her nasılsa esen bir rüzgâr, Tarihin kitabında kül grisi yeni bir sayfa açmıştı. Ve bu külün üzerinde, hiçbir harf şeklini bırakmamıştı.

Bu durumda Yamahata, sabah güneşinin altında şimdiden kavrulan büyük grinin ortasında ilerledi.

13

Nagasaki ve Hiroşima'nın maruz kaldığı yıkımın ertesi gününe dair birçok tanıklık kalmıştır bize. Söylenenler hep aynıdır.

Hemen hemen her yerde lafı edilen, rahatlatıcı ancak yanlış bir düşünce vardır. Atomik ölümün en tatlı ölüm olduğunu, bedenin ve ruhun aniden yok olduğunu, esintinin kor edici gücünün bilinci ve hissi bir anlamda hazırlıksız yakalayacak kadar hızlı tesir ettiğini ileri sürer. Kocaman bir yıldırımın neredeyse soyut alevi içinde bir anda dağılıp, bilincine varmadan, hatta bunu hiç hissetmeden ölünür. Hiçbir şey bunun kadar yanlış olamaz. Hangi biçimi alırsa alsın, ölüm her yerde kendine benzer. Pis, kötücül, duyarsız, acımasız, saçma, bazen de gülünçtür. Kirletir, işkence eder, aşağılar; yüreği parçalar, bedeni tahrip eder ve ancak bu uzun görevi yerine getirdikten sonra, eskiden canlı olanları rahat bırakır.

Hiroşima veya Nagasaki'de kaç kişinin, patlamayla aynı saniyede –yıldırım anıyla gök gürültüsü arasında– gelen ani ölümün lütfuna erdiğini kimse bilemez. Kimileri, yaralı sayısının ölü sayısından çok daha fazla olduğu kanısındadır. Can çekişme birkaç

saat, birkaç gün, birkaç ay, birkaç yıl sürmüştür. *Hibakuşa* diye adlandırılanların durumunda bu can çekişmenin bir ömür boyu sürdüğü bilinir: Kanser son icraatını gösterip bu ıstırap ve aşağılanma toplamını yok edinceye, ona şu ya da bu onkoloji servisinin tıbbi cihazlarla donanmış ortamında vuku bulacak her yönüyle sıradan bir ölümün pürüzsüz ve teselli edici şeklini verinceye kadar, bozulmuş bir vücudun ya da yüzün çirkinliğine katlanarak, utanç verici bir yarı gizlilik içinde geçirilen bir hayat.

Bombanın atıldığı 9 Ağustos 1945 tarihinde ve onu izleyen haftalarda Nagasaki'de ölenlerin sayısının yetmiş bin olduğu tahmin ediliyor. Patlamanın etkilerinden ötürü sonraki beş yıl zarfında yaşamını yitirenlerin sayısı da aynıdır. Saymak neye yarar ki zaten? Hakikat, istatistiksel değildir ve asla rakamların işi olmamıştır.

14

Hiroşima ya da Nagasaki'nin ertesi günlerine dair çok sayıda tanıklık, yakılıp yıkılmış; ama dehşetin dokunaklı bir şekilde canlı kaldığı bir dünyaya ait bir görüntü gösterir bize.

Her şeyden önce, amaçsız bir şiddetin zincirden boşanmış gücüyle mantıksızca hareket eden, kimilerini vururken diğerlerine zarar vermeyen, sonra aniden fikir değiştirip kararından cayarak, kurtulmuş gibi görünenleri (ve hiçbir belirti göstermeden ansızın ölenleri) yere seren ya da yaralarının ciddiyetinden ötürü ölüme mahkûm görünenleri (ve gözden çıkarılmışken, yavaş yavaş güçlenenleri) canlı bırakan bir felaketin tüyler ürpertici keyfiliği vardı. Kimi zaman, bir dam parçası ya da bir çinko plaka nükleer yıldırımı yansıtıp bedeni radyasyondan korumaya yeterli olurken, en sağlam evler sakinlerinin üzerine çöküyordu. Binalar benzine batırılmış meşaleler gibi alev alıyor ve yangın rastgele yayılıyordu. Hâlâ dumandan kapkara gökyüzünde, küçük obüsleri andıran ve seyrini tamamlar tamamlamaz son hızla yere düşen yüzlerce kırıntı, büyük siyah kuşlar gibi dönüyordu. Usa aykırı bir deprem her şeyi silmişti.

Bütün her şey; cesetlerle dolu nehirler, kelimenin tam anlamıyla sıvılaşmış asfalt ve taş, buharlaşmış et, duvara sabitlenmiş gölgeler, olduğu yerde kömürleşmiş bedenler, korlar, molozlar, kara yağmur, hastalıklı bir hayal gücünün tesiriyle şeklini yitirmiş gibi duran dünya, gerçekliği altüst olmuş manzara. Ve sonra, nereye gittiğini bilmeden ilerleyen, patlamadan ötürü giysileri parçalanmış, cinsiyeti ayırt edilemeyen çıplak vücutlar korteji; birkaç saniye içinde çoğalıp yayılarak onlara içler acısı grotesk bir görünüm veren bir tümörün etkisi altındaymış gibi şimdiden şişmiş ve çarpılmış siluetler alayı. Becerebilenler, körleşmiş oldukları için birbirlerine tutunarak, sanki bu şekilde acılarını arkalarında bırakabilirlermiş gibi, molozların arasında hiç durmadan yürüyorlardı. Her adımda kaynanazırıltısı gibi şıngırdayan cam kırıklarının kalbura çevirdiği derilerine, barok dövmeler işlemişti yıldırım. Hayatta kalanların hali buydu işte.

15

Bu bir dehşet koleksiyonu olarak adlandırılabilir ve amatör canavar meraklılarından başka kimsenin ilgisini çekmeyebilirdi. Onlara, harikalar da denebilir tabii. (Vaktiyle, aklın almadığı her şey böyle adlandırılırdı: Mucizeler, beyhude işaretler, dengesiz bir Tanrı'nın anlamsız kerametleri, şaşkınlık ve korku yaratan konular.) Ama en harika kısım başkaydı, o günkü mutlak terk edilme deneyimi içinde gerektiği gibi ve hakkından gelinemez bir şekilde insanca kalan şeyle ilgiliydi ve her kurbanın içinde muhteşem bir şekilde canlı kalmayı sürdürüyordu. Istırap çekenlerin hepsi böyle harikalar oldular.

Bunların hepsi mevcuttu: Gözkapakları keskin şişe kırıklarıyla mıhlanmış bir kadın, erimiş cam rengi derisinin altında göz kamaştırıcı bir maviye boyanmış göğüsleri olan bir başkası, bağırsaklarını elleriyle tutarak yürüyen karnı patlamış bir adam, aniden gevşeyip organlardan ayrılan ve fazla geniş bir giysi gibi sarkan deri, yüzlere saldıran kötülüğün olağanüstü yaratıcılığı, çukurlarından çıkıp yanağın üzerine düşen gözler, kemiğe ya da kafatasının derinliklerine inen yaralar. Ve sonra, bütün bedenleri ezen büyük bir yorgunluk, kara izlerle kaplanan et, meşin gö-

rünümü alan ten, buruşarak sabitleşen yüz hatları, birdenbire dökülen saçlar. Ve yine, kan ve dışkı karışımı bir ishalle gündüz uykularından uyanan yaralılar, bir köşede, açık yaralarında kaynaşan böcekleri ya da cam ve metal parçalarını ayıklamaya çalışanlar ve bunu bile yapacak gücü kalmamış olanlar. Bütün bunlar da vardı: Dünyanın şeklinin bile ansızın yok olduğunu görmenin ve sevdiklerinin bu kaos içinde nereye kaybolduğunu bilmemenin feci paniği, yıkıntılar arasında çılgın bir yarış ve bir ceset bile bulamamak üzere çıplak elle kazılan molozlar, şehirde başıboş dolaşan hayaletler arasında bir çocuğu, karı ya da kocayı bulma arzusu ve korkusu, sonunda aramaktan vazgeçmenin utancı.

Ve bunları görmek üzere orada bulunmuş olan birkaç kişi arasındaki Tamiki Hara ya da Keiji Nakazava'nın anlattığı her şey.

16

10 Ağustos 1945'te tan yeri ağarırken Yosuke Yamahata'nın ilerlediği yönde bunlar vardı.

Onun izlediği yolu hiç kimse kesin olarak söyleyemez. Kendisi bile tam olarak hatırlamıyor gibidir. Trenden indiği Mişino-o Garı Nagasaki'nin kuzeyinde kalır, ama Mitsubishi silah fabrikaları, iki saatlik bir yürüyüşten sonra ulaştığı genel karargâh ve şafağın sökmesini beklerken geceyi geçirdiği tepe, kentin en güneyindedir. Bu durum, nereye gittiğini bilmeden, çevresini saran hiçbir şeyi görmeksizin karanlığın içinde ilerleyen Yamahata'nın, katetmekte olduğu yolun üzerindeki kıyımın ve kaosun farkına varmadan, harap şehrin tam merkezinden geçmiş olması gerektiğini gösterir. Yamahata'nın Nagasaki'ye dair tek tük anlattıkları da hiçbir şeyi aydınlatmaz zaten: Eksikler ve çelişkilerle doludurlar. Fotoğraflara gelince, hangi sırayla çekildiklerini gösterecek hiçbir işaret yoktur elimizde.

Yamahata'nın o sabah, bir rüyadaymışçasına, tamamen kaybolmuş halde olduğuna ve doğan günün, onun açısından, bir rüyanın yerine bir başkasını geçirmekten başka bir şey yapmamış

olduğuna inanıyorum. İşte Yamahata bu rüyanın içinde, istendiği vakit yastığın üzerinde dönülebileceğini ve karanlığın içinde gözlerini açıp, iradenin basit bir hareketiyle, kâbusun önemsiz görüntülerinin tamamen silinebileceğini bilerek, uykunun omuzları örten kalın örtüsünün insanı dünyadan koruduğuna inanınca hiçbir şeye şaşırmamayı sağlayan o çocuksu güvenle ilerliyordu.

O gün Yamahata, en gerçek şeylerin ne derece gerçekdışı göründüklerini ve karşı karşıya kalınca, inanılmaz olanın daima sanki daha önce karşılaşılmış gibi bir görünüm aldığını anlamış olmalı. Sakin ışık, dekoru andıran bir manzara üzerinde yükselir. Ve size doğru gelen her şey, en eski rüyanızı, her gece çocuk halinizle, sabit bir güneşin açıklanamaz aydınlığı altında, hareket etmeksizin ilerlediğiniz rüyayı teyit eder sadece.

17

Yamahata'nın çektiği fotoğraflar panoramaların en hüzünlüsünü tararlar: Ansızın göz alabildiğine yayılmış bir çöl. Siyah beyaz fotoğraf kontrast özelliklerini neredeyse hepten yitirmiştir: Yerden göğe, kül grisinden duman grisine, grinin nüanslarından başka bir şey yoktur. Ayakta kalmış yegâne yükseklik, yoğun buhardan seçilmez olmuş, yamaçları patlamanın tesiriyle çökmüş ufuktaki dağın kabartısıdır. Fotoğrafların panoramik boyutta olması, manzaranın yarattığı boğucu izlenimi güçlendirir: Sanki birdenbire, amansız bir yataylığın kaçınılmazlığı dünyanın üzerine çökmüştür. Ayakta kalan hiçbir şey yoktur. Hâlâ dik duran her şey –mesela köşedeki bir adamın, bir ağacın, bir elektrik direğinin silueti ya da uzaktaki birkaç fabrika bacasının beklenmedik dizilişi–, hâlâ ayaklarının üzerinde duran her şey, bir yanılsamaya benzer: Ötekilere zıt yönde çizilmiş, imkânsız bir işaret, doğanın yeni yasalarına karşı saçma ve beyhude bir saldırı.

Bir tapınak kapısı (*torii*) çökmemiştir. Hiçbir yerin ortasında, mucizevi bir şekilde sapasağlam durur. Göğe bakan uçları üzerinde mükemmel bir kemerin bulunduğu sütunların her ikisine de kazınmış ideogramlar hâlâ okunabilir durumdadır. Bir eşiktir

orası. Ama ne içi ne de dışı, ne önü ne de arkası vardır artık. Tapınak ve etrafındaki mahalle tamamen duman olmuştur. Geriye yalnızca, boşluğa açılan ve sanki fotoğraf çerçevesi içinde daha küçük bir çerçeve çizen o kapı kalmıştır. Çincede –ve dolayısıyla Japoncada– "soru"yu ifade etmekte kullanılan ideogram, *torii*'nin geleneksel biçimine benzetilerek oluşturulmuştur. Cevapsız bir halde havada asılı kalmış bu son sözcük, şehrin kavruk sessizliği içinde dalgalanır.

Felaketten en az zarar gören, demiryolu hattı olmuştur: Molozların altında kullanılamaz durumdaysa da, her nasılsa yerli yerindedir. Raylar düz bir hattı izleyerek, kaosun içinden geçip, elektrikli kemerlerin altından başka yerlere doğru giderler. Daha uzakta, kilisesiz çan kulelerini ya da camisini yitirmiş minareleri çağrıştıran on kadar fabrika bacası, hiçliğin durup kalmış büyük şantiyesini gözeten sabit hayaletler gibi dimdik ve yapayalnız dikilmektedir.

18

Yakından bakınca, yerde, toz ve külün içinde, bir desen belirir: Denizin küspesini kumun üzerine kustuğu fırtınanın ardından, yosun kalıntılarının her yerde tiksindirici ve müstehcen enkaz arasında yüzdüğü bir kumsal manzarası. Tahta, kiremit ve çelik parçalarından müteşekkil moloz kalıntıları toprağın üstünü kaplamıştır. Ve göz, her şeyin ufacık parçalara indirgenmiş bulunduğu, eşit şekilde kırılmış bu evrende, kalıntılar arasında tanıdık bir şekil, bir tekerlek, bir radyatör, bir bisiklet, bir bidon ya da bir bank gördüğünde, şaşkınlığa düşer.

Kırıntılardan müteşekkil bu dünyada, canlılar ve ölüler yan yana durur.

İlk olarak bir çocuk, annesi ile beraber fotoğrafı çekilmiş, küçük –belki dört yaşında–, ciddi yüzlü bir oğlan vardır. Yüzündeki birkaç kara leke olmasa, hiç zarar görmemiş gibidir. Sağ elinde, kocaman bir pirinç topağı –halka dağıtılan yiyecek yardımı– tutmaktadır. Tuhaf, canlı bir beyazlığı olan fazlasıyla büyük topak, çocuğun parmakları arasında oransızdır. Sihirli bir oyuncak, parıltılı bir top, bir kartopudur sanki. Bu nesne çocuğa sı-

kıntı vermektedir. Oynama iştahını yitirmiştir. Önüne bakar.

Basit bir sığınak sayesinde kurtulmayı başarmış, çok güzel ve güleryüzlü genç kız vardır bir de. Tam fotoğraf çekildiği anda, toprakta açılmış bir hendekten kafasını çıkarıp, objektife gülümser. Tam anlamıyla gerçekdışı bir şey aydınlatır gülümsemesini. Sanki yüzeyine geri döndüğü ve artık etrafında hiçbir şey bulunmayan dünyanın başına gerçekte ne geldiğini anlamamış gibidir. Bir saniye sonra, gözlerini yukarı kaldıracak, bakışı, harap olmuş ufku tarayacaktır. Ne olup bittiğini anlaması için birkaç saniye daha gerekecektir. Sonra gülümsemesindeki utanç verici zarafet silinecektir.

Belki de zaten bilmekte ve sadece şansına, hayatta kalmanın affedilmez mucizesine gülümsemektedir. Ve haklıdır elbette.

19

Yamahata'nın fotoğrafını çektiği toprak, cesetlerle kaplıdır: hareket kabiliyetini hemen hemen kaybetmiş garip nesneler, etin yanmasıyla neredeyse soyut bir görünüm almış, kararmış madde parçaları. Nükleer ısının yoğunluğu birdenbire her şeyi kömürleştirmiştir; vücutlar çok eski bir felaketin kurbanlarına, birkaç bin yıllık ölülere, toprağın ani bir hevesle gün yüzüne çıkardığı fosillere, mumyalara aitmiş gibi görünürler. Birkaç saat zarfında, bu cesetlerin üzerinden onca geri döndürülemez zaman geçmiştir. Onları biraz olsun yaşama bağlayan umulmadık bir duruşun dokunaklı ayrıntısı hariç, insana benzer bir yanları kalmamıştır artık. Mesela yüzükoyun yatan o vücut: Nükleer yıldırım tepesine isabet etmiştir. Kafası patlamıştır. Omuzların şekilsiz kütlesinin yanındaki kömürleşmiş yığından başka bir şey kalmamıştır ondan geriye. Oysa ayaklardan birinde mükemmel durumda bir ayakkabıyla uzanmış iki bacağın oluşturduğu pergel bozulmamıştır. Ya da bir diğeri: Tamamen dağılıp hiçliğe dönüşmesi için üflemenin kâfi geleceği, külden oluşmuş, dayanıksız siluet. Bir çocuk, kuşkusuz: Yüzün bir anda yanmasıyla sabitlenmiş hatların kusursuz düzgünlüğü ve özellikle, duruşu, göğsün üzerinde kavuşmuş kollar, dayanılmaz bir zarafetle yere doğru sarkmış sol

el. Ve sonra, diğerleri: O anda ölme şansına sahip olmamış, bir köşeye sürünmüş, becerebildiğince uzanmış, gözleri kapalı, yüzleri isli, ağızları açık, dişlerinin beyazı marazi bir yüz buruşturmadaki gibi belirgin; kendi kendilerine, bütün bunların çabucak geçeceğini, pek yakında birilerinin yardıma geleceğini söylemiş olanlar.

Ama en gizemli fotoğraflar, canlılarla ölüleri bir arada gösterenlerdir. Tuhaf bir şekilde kadrajın kenarında durmuş, sağa doğru bakan genç bir kadın vardır. Sanki yok olmuş evinin eşiğinde durmuş, birini beklemekte ve kaygı içinde, sevdiklerinin o gün eve dönmekte niye o kadar geciktiklerini, onları evlerinden uzak tutan aksiliğin ne olabileceğini sormaktadır kendine. Akşam yemeğine geç kalacaklardır. Ve onun hemen arkasında, yerde, yıkıntılar arasında gayet iyi seçilen bir ceset, molozlar içinde yatmaktadır: Çarpık çurpuk bir kafatası, artık bir ad vermenin mümkün olmadığı, çeneleri açılmış bir ölü başı.

20

Ya da, ki bu fotoğraf çok ünlüdür: İki oğlan çocuğu. Biri diğerini taşımaktadır. Birincisi, yani daha büyük olanı, canlıdır. İkincisiyse ölmek üzere. Belki de, aslında, zaten ölmüştür. Mamafih ağabey, bir yaralıyı ya da cesedi taşır gibi, kollarının arasında tutmaz kardeşini. Dünyadaki bütün okul bahçelerinde, teneffüste atçılık oynarken yapıldığı gibi, onu sırtına atıvermiştir. Söz konusu olay budur; onunla, biraz daha oynamaktadır. Küçük de bunu ister zaten: Son bir tur daha, lütfen, hayaletler arasındaki büyük ve ebedi danstan önce son bir tur. Ve öteki cevap verir: Peki, son bir tur, küçük kardeşim hiç korkma, omuzlarımda taşıyorum seni, bırakmam, merak etme. Ve nasıl da sarılır ağabeyinin omuzlarına, ölü çocuk! Ondan ayrılmak, ötekilerle birlikte yere yatırılmak, hayaletlerle beraber uzanmak istemez, uzaklarda biraz daha koşturmak ister, ders zilinin çalmamasını, ölüler arasındaki zorlu ders saatinin gelmemesini arzu eder.

Her ikisi de –ağabey ile kardeş, canlı ile ölü– objektife bakarlar. Nereye gittiklerini bilmezler hiç. Yamahata onları durdurmuştur. Önlerine geçip, yollarını keser. Yeni silahın, kurbanlar üzerindeki çeşitli etkilerini belgelemek için, fotoğrafların birinde

iki yüzün kontrast oluşturmasını ister: Biri sağ salim kurtulmuş, diğeri karalar içinde kalbura dönmüş iki yüz. Yamahata üniformalıdır, durmasını ve poz vermesini buyurur oğlana. Tatlılıkla konuşmuş olmadığına şüphe yok. Oğlan ona itaat eder. Neredeyse gülümseyecektir. Her halü kârda, görüntü bu şekilde tespit edilmiştir.

Yamahata tek fotoğrafla yetinmez. İşi sağlama almak için, ikincisini de çeker. Ancak bundan sonra bırakır çocukları. Tek kelime etmeksizin onlardan yüz çevirir, yine önünde duracağı başka cesetlere doğru yoluna devam eder. Belki de onları önemsememiştir, o kadar çok ceset görmüştür ki zaten; neticede hepsi birbirinin aynıdır: Kömürleşmiş kütleler, kara dövmeli solgun etler. Artık filmini dikkatli harcamaktadır, harabeler arasında alışılmadık bir ayrıntının gözden kaçmış (haydi söyleyelim; ilgi çekici) görüntüsüyle karşılaşma ihtimalini hesaplayarak, ihtiyaten birkaç poz ayırır.

21

Muga-muçu "kendinden geçmiş" demektir. Yani; "ben"den yoksun, boşluğa teslim olmuş, hâlâ birisi olunduğuna dair tüm kesinliğin ortadan kalktığı bir yok oluş sarhoşluğu içinde kaybolmuş. Ama aynı zamanda (en azından Fransızcada), ahlaki yargıdan muaf, her türlü iyilik ya da kötülük mefhumundan azade anlamına da gelir. Hayatta kalanların, nükleer felaketin yol açtığı ruhsal çöküntü ve kayıtsız şaşkınlık halini belirtmek için kullandıkları tabir budur.

Yamahata'nın tespit ettiği bakışların hepsinde, aynı sakin ve ifadesiz muazzam boşluk görülebilir. Ruhsal sarsıntı ayrım gözetmeksizin bütün varlıkları eşi benzeri olmayan bir koma haline sokmuş, dünyanın üzerini kaplayarak her şeyi kendi biricik rüya derinliğine çeken sessiz bir uykuya daldırmıştır sanki. Hiçbir yerde hiçbir şey yoktur artık. Kuşkusuz dünyanın sonu vuku bulmuş ve hâlâ yeryüzünde oyalansalar da, ıstırap hayaletlerinin pek fazla zamanı kalmamıştır. Duygusuz nesnelerin barışı geri gelecek ve her yere hükmedecektir. Yok olmuş manzaranın üzerinde biriken kül, tıpkı muntazaman yağan ve altındaki her şeyi silen gri bir kar gibi, geleceği olmayan, işe yaramaz bir özgürlü-

gün hüzünlü deneyimiyle baş başa bırakılmış canlıları ve ölüleri örtecektir.

Felaketin münasebetsiz şekilleri arasından geçerek tozun içinde ilerlerken, Yamahata ne düşünür? Daha önce söylemiştim: Hiçbir şey. Ötekilerle birlikte, sınırsız bir yalnızlığın el değmemiş hiçliğine dahil olmuştur o da. Molozun ve cesetlerin arasında yürürken bu yalnızlık ona eşlik eder. İşittiği imdat çağrılarının ona seslenmediğini, aşılmaz bir mesafenin onun elini ayaklarının dibinde yatan yaralı bedenlerden ayırdığını, etrafındaki dünyanın onu ilgilendirmediğini, görüp geçmek dışında onun için bir mevcudiyeti olmadığını fısıldar kulağına. Yalan söyleyebilir, daha az utanç verici hatıralar uydurabilirdi kendine. Oysa Yamahata, Nagasaki harabelerinde doğrusu hiçbir şey hissetmemiş olduğunu hep söylemiştir: Merhamet duymaz, heyecana kapılmaz, zihinsel melekeleri soğukkanlılıkla çalışır, diğerlerinin terk edildikleri –ama tuhaf bir biçimde, hep aynı kayıtsızlıkla katlanır gibi göründükleri– dayanılmaz kader karşısında, mutlak bir duyarsızlık yaşar. Acı ve utanç, ancak daha sonra gelmiştir.

22

Tanık nedir? Kendine rağmen, her şeye ve özellikle de başka yerde olma arzusuna karşın, tesadüfen ya da kazaen görmüş olan ve gördüğü için, bakışının onu ebediyen bağladığı utanç, keder ve suçluluk duygusuna sonuna kadar katlanmak zorunda olan kişidir.

Yaşarken cehenneme inen insan (böyle bir şey vardır) başkalarının çektiği acıyı çekmez. Düşüşün etkisinden başı dönmüş vaziyette, dehşetin, anlamdan mahrum bırakarak değersiz bir şaşkınlığın dayanağından ibaret kıldığı bir gerçekliğin merkezinde yüzen, afallamış seyircidir. Sözcükler nesnelerden kopmuş, onları yalnız bırakmıştır. Ve nesneler, eskiden ne olduklarını gösterecek hiçbir şeyleri olmayan terk edilmiş kalıntılar misali, işe yaramaz bir halde kalırlar orada. Gördüğü her şey, iflah olmaz bir yabancılık hissinden etkilenmiş gibi gelir tanığa. Ve bu izlenim, birdenbire, şimdiye dek kimsenin bir ad vermeyi düşünmemiş olduğu ve utanç verici bir şekilde, üzüntü kadar neşeyi de andıran bir duygu uyandırır onda: Nihayet hiçliğe indirgenmiş dünyayı görmekten, geride bir şey bırakmayan bir felaketin, şeylerin etinde, hayatın beyhude özgürlüğünü aydınlatan

güneşin yeni bir ufuktan doğar gibi yükseldiği bir yara açmış olduğunu anlamaktan ileri gelen ve aslında belli bir sebebi olmayan bir iç sıkıntısı.

Tanığın gördüğü budur işte. Bozulmamış ama gerçekdışılığa itilmiş, bütün orantıların kaybolduğu ve artık, sonunda her şeyin kayıp gittiği uçurumdan başka bir şey içermeyen bir algılamanın sessiz derinliğine sürgün edilmiş olan, mide bulandırıcı ve dayanılmaz dehşete dair bütün işaretlerden bahsediyorum. Ve kurbanın kendisi de, en mesafeli, en gaddar, en gözüpek seyirci kadar ondan uzakta, kendi ıstırabının tanığı olur. Maruz kaldığı işkenceyi izler. Duyduğu tartışılmaz acı, yırtılan zihnine, zalimce mutlu, yine de eşikteki ölümün akıl almaz ve berbat faaliyetine ilişkin hiçbir şeyin eksik kalmadığı bir hayalin özgün panzehrini verir. Demek istiyorum ki, elbette her şey yerli yerinde kalır – sevdiklerinden ebediyen ayrılmak üzere çekip gittiğini görmenin yarattığı panik, çürümüş beden. Ve elbette, hiçbir mucize, ölenin yardımına koşmaz. Mamafih, nihayet her şeyin içinde kaybolduğu kendinden geçmişlik halinin anlaşılmaz lütfu vardır sadece.

23

Zihninin boşluğunda, Yosuke Yamahata hiçbir şey düşünmez. Yegâne düşüncesini uzaklarda, çok ilerisinde görür. Kuşkusuz, gecenin içinde yüzmekte olan ve aşırı yorgunluğun açıklanamaz bir şekilde hafif ve bilinçli kıldığı bir kazazedenin uzaktan gördüğü, dünyaya ilişkin diğer düşünceleri tamamen silen, kıyıdaki ışık gibidir o düşünce. Ama harabeye dönmüş şehirde boynuna asılı makinesiyle yürüyen adamın zihninde bu alelade hayal bile oluşmaz. Yamahata, elindeki yüz kadar pozu tüketmek ve çekip gitmek ister yalnızca. Yanında getirmiş olduğu film ruloları, yürütmekle yükümlü olduğu deneyimi peşinen biçimlendirir ve sınırlandırır: Yüz tane fotoğraf, daha fazla değil, fazlası neye yarar ki?

Yardım ancak sabah geç vakit gelmiştir.Yamahata ise gündoğumundan beri fotoğraf çekmektedir. Bölgedeki askeri üslerden gönderilen sağlık ekipleri, öğle üzeri, yani patlamadan yirmi dört saatten fazla bir süre sonra, nihayet olay yerine varmışlardır ve üstünkörü tedaviler uygulamaya başlarlar. Eldeki imkânlar gülünç denecek kadar kısıtlıdır. Yapılabilecek pek fazla bir şey de yoktur zaten: Yaralılar bir araya toplanıp, güneşe karşı korumaya alınırlar, ilaç ve morfin yok denecek kadar azdır, acıdan bü-

zülmüş vücutların ıstırabını dindirecek hiçbir şey yapılamaz, alacalı bulacalı kurbanların zaten simsiyah olmuş derileri üzerinde büyük ve parlak izler bırakarak, yanıklara tentürdiyot sürülür. Her yanda binlerce erkek, kadın, çocuk ölmektedir ve gülünç tedaviler uygulanan hepsi hepsi yüz kadar kişi arasında bile, aniden kaskatı kesilip yere yığılan pek çok kişi olmuştur.

Yamahata, ordu tarafından kurulan derme çatma hastanelerin birinde, en son fotoğraflarını çeker. Yere serilmiş samanın ya da döşek ve çarşafların üzerine, en güçsüz kurbanlar yatırılmıştır: Çocuklar, annelerinin memelerine yapışmış bebekler, yaşlılar, bazen de tamamen kaybolup gitmiş görünen bir adam. Bu terk edilmiş bedenlere, kimi zaman, üniformalı bir doktor yaklaşır ve felaket karşısındaki, ıstırabı dindirmek konusundaki aczinin bilincinde olarak, onlara doğru eğilir.

24

Bunun sonuncu fotoğraf olduğunu farz edelim.

Saat öğleden sonra üç civarında, Yamahata Nagasaki'den ayrılmak üzeredir. İlk yaralı konvoyunu bölgedeki askeri hastanelere tahliye etmek üzere, Mişino-o Garından bir tren kalkacaktır. Yamahata da aynı –ve yegâne– trenle, Hakata'daki birliğine gidecektir. O sırada, Leica'sının içinde kalan son pozları nihayet kullanmaya karar verir. Bir doktorla birkaç hemşirenin ilk tedavilerini yaptığı küçük bir yaralı grubuna yaklaşır.

Bir anne çocuğunu emzirmektedir: Elbisesinin açılmış etekleri arasında parlayan beyaz bir gövde, bebeğin emdiği çıplak bir meme; henüz pek taze olan anneliğinin tüm ihtişamı içinde gencecik bir kadın. Her ikisi de çok az zarar görmüş gibidir: Kadının muhteşem yüzünde, sağ yanağının üzerinde, bir yarığın kırmızı çiçeği açmıştır sadece. Çocuğa gelince, kafatası daha ciddi bir şekilde yara almışa benzese de, derisinde, yüzeysel yanık izlerinden başka bir şey yoktur; öylesine yoğun bir enerjiyle süt emmektedir ki, hayata inatla bağlı olduğu, kasırganın uğursuz hortumu içinde nefes alarak, annesi gibi, kıyametin merkezinde bile ko-

runduğu, harabeler arasında yeniden başlayan ikinci bir varoluş için gereken gücü özenle oluşturarak kurtulduğu söylenebilir.

Yamahata işinin erbabıdır. Böyle bir fotoğraf fırsatını kaçırmaması gerektiğini bilir. Fotoğraf karesi hazırdır zaten. Tek yapacağı, onu çekmektir. Görüntü her şeyi anlatır. Felaketin kabul edilebilir tek görüntüsüdür. Bu yüzden de, en ünlüsü olarak kalacaktır. Genç kadının melankolik, neredeyse kaybolmuş hali, boşluktaki bakışı, kâinat ebadında bir üzüntüyü barındıracak kadar büyük ve sınırsız bir kederi ifade eder. Ama annenin bebeğe meme veriş hareketinin insanlık kadar eski oluşu, çocuğun güvenle kendini onun kollarına bırakışı, şefkatle birbirine sarılmış iki bedenden yayılan inanılmaz güçlülük duygusu, bu birlikteliğin eşsiz ve saf güzelliği, hayatta kalma arzusunun her şeye rağmen daha kuvvetli olduğunu anlatır.

25

Tanık nedir? Görmüş, hem de iki kez görmüş ve bakışını çoğaltmanın, gördüklerini kendi kendine tekrarlamanın bir zorunluluk olduğunu anlamış ve dünyayı yeniden gözden geçirirken, sonunda kendi tek ve yüce hakikatine erişmiş olan kişidir.

Yamahata'yı Hakata'ya geri götüren yolculuk yine on iki saat sürer. Fotoğrafçı gecenin bir yarısında evine kavuşur. Derhal karanlık odaya kapanıp, çektiği fotoğrafları banyo etmeye koyulur. Karanlıkta, lambanın yapay ışığı altında, fotoğraf kâğıtlarının batırıldığı leğende oluşan kimyasal reaksiyonlar, çekmiş olduğu görüntüleri teker teker geri verirler ona: Dumana boğulmuş, rüzgâra kapılmış büyük ve tozlu enginlik, hiçbir yerin ortasında dikili duran kapı, uzaklardaki minareler, başsız beden, külden siluetler, topraktan çıkıp gülümseyen genç kız, ağabeyinin omuzlarına tünemiş küçük oğlan ve nihayet, çocuğunu emziren anne. Görüntüler nereden gelirler? Hangi derinliksiz zeminden çıkarlar? Nesnelerin çıplak beyazında böyle kendi kendine oluşurken, hangi çağrıya yanıt vermektedirler?

Yamahata fotoğrafları kurutmak için, karanlık odada onları

çamaşır gibi ya da ganimet olarak ele geçirilmiş bayraklar gibi asar. Nagasaki'nin görüntülerini boşlukta dalgalandırır. Onları ikinci defa görmektedir. Görüntülerin tümü ona iade edilmiştir. Ve kendisi bu konuda hiçbir şey söylemese de, sonunda onlara önem atfettiği, anlamlarına aniden vâkıf olduğu düşünülmelidir. İlle de ağlaması gerekmez. Her yaşamın şu ya da bu anında, er ya da geç mutlaka ortaya çıkarak her bireyi boşlukta yalnız bırakan, hakikatin büyük ve sakin rüzgârının etrafında estiğini hisseder sadece.

Bu nereden mi ileri gelir? Yaşamın temsili her zaman yaşamın kendisinden daha dokunaklı olduğundan, asla bir yüz karşısında değil, daima bir portre karşısında gözyaşı döküldüğünden. Görüntülerin dayanılmaz dokunaklılığı hayattan, hem de yalnızca ondan geldiği halde, bunun mutlaka böyle olması gerektiğinden. Aralarından geçip gittiğimiz sevgili şeylere dair hakikatin bize görünmesi için niye görüntülerin aracılığı gereksin ki? Mamafih, böyle olur. Ve bunu ispatlamak için gözyaşı dökme zorunluluğu da yoktur.

26

Niçin? Felsefe bu soruya çeşitli cevaplar verir. Nesnenin göstergesi olan görüntü, nesnenin hem varlığını hem de yokluğunu akla getirir. Sevilen nesneyi, sadece ondan mahrum kaldığımızı bildirmek için bize gösterir. Görüntü, nesnenin yok oluşuna işaret eder, ama derhal, o göz kamaştırıcı simulakrı sayesinde, mahrum kaldığımız nesneyi bize geri verir. Yaşamımızın, bize geri verildiği gibi elimizden alınan hakikatine ulaşmamız için, görüntünün dışarıdan bakışına ihtiyacımız vardır.

Söz konusu şeyi bize vermek, ama bir kayıp olarak vermek: İşte, görüntünün dokunaklı gerçeğinin yaptığı budur aslında. Yamahata bundan habersizdir elbette. En fazla, karanlık odanın yarı karanlığında gözlerinin önünde şekillenen fotoğrafların ne anlama geldiklerini –belki de hayatında ilk kez– sorar kendine: Fotoğraflar, onları betimledikleri gerçekten bile daha gerçek kılmak için, nesnelere hangi tuhaf efsaneyi katarlar? Yamahata bütün bunları daha basit terimlerle ifade eder, zira o, şayet görüntü gerçeklikten daha gerçekse (daha gerçek, çünkü daha duygulandırıcı), bunun, o gerçekliğin tüm dokunaklı bütünlüğü içinde algılanmasını sağlayan yegâne unsurun görüntü olmasından,

bizi ona ikinci defa bakmak zorunda bırakmasından, onu bize teslim etmesinden ve böylece, canlı gözün görmeyi beceremediği şeyi fotoğraf makinesinin mekanik objektifinin tespit edebilmesinden ileri geldiğini anlayan, evet, anlayan, pragmatik bir fotoğrafçıdır.

Ve şüphesiz, gözlerinin önünde yavaş yavaş şekillenen şeye baktığında onun utanç verici güzelliğine kapılır – tıpkı ondan sonra hepimizin kapılacağı gibi. Onu duygulandıran, siyahla beyazın ve bir çerçevenin sınırları dahilinde düz bir satıhta bulunmanın bile gerçekliğin herhangi bir yüzüne kazandırdığı kaçınılmaz grafik uyum değildir sadece; daha derinde, fotoğrafı açan ve onu zamana ait bir yırtığın dokunaklı derinliğine doğru çeviren şeydir.

Yamahata'nın fotoğraflarının sanat olup olmadığını sorgulamak, soruyu tersten sormak olurdu. Zira bu gibi fotoğrafların tanıklık ettiği şeyi ele almadığı takdirde, sanat bir hiçtir.

27

Yosuke Yamahata ahlakçı bir tarihin muhtaç olduğu ideal kahraman değildir. Ne de olsa, geçen yüzyılın gördüğü en barbar askeri rejimlerden birine hizmet etmiş ve fotoğrafçılıktaki yeteneğinin haklı gösterip yücelttiği canavarlıklar yüzünden itibarı sarsılmıştır. Bundan hiçbir zaman pişmanlık duyduğunu sanmıyorum.

Tesadüfler onu imkânsızın tanığı yapmıştır –şüphesiz, bu tür deneyimler daima tesadüfen yaşanır–, buna layık olmayan bir tanık. Ve hiç kuşku yok ki, imkânsız karşısında, dünyanın bir gün gözlerinin önünde içine gömüldüğü ıstıraptan kurtulmuş olma, hayatta kalmış olma utancının izini taşıyan zayıf, suçlu bir tanıklık söz konusu olabilir ancak.

Nagasaki hiç de bazı şeylerin açıklığa kavuştuğu bir yermiş gibi görünmez Yosuke Yamahata'ya. En azından, bu açığa çıkış beklenen biçimi almamıştır. Gördükleri –belki de iki kez gördüğü için– fotoğrafçıyı delilik uçurumuna sürüklememiştir. Yamahata, sadece Hiroşima ya da Nagasaki'yi görmüş olmalarından ötürü içine düştükleri dayanılmaz kâbusa ancak ölümün son verebileceğini düşündükleri için kendini asmaya veya bir trenin al-

tına atmaya karar verenlerin –bunu yapanlar olmuştur– arasında olmamıştır. Büyük olasılıkla kariyeri açısından epey fayda sağlayabilecek nükleer karşıtı mücadeleye dahi katılmamıştır. Fotoğraflarının, radikal bir tarikat ya da amaçlarını paylaşmadığı barış yanlısı bir hareket tarafından kullanılmasına her zaman tereddütle yaklaşmış ve aşırı çekincelerle izin vermiştir.

Hayır, barış yeniden tesis edilince, Yamahata ikinci defa mutlu olmuştur. Sade bir şekilde, yaşamını ve mesleğini sürdürmüştür. Hayatının geri kalanını babası, eşi ve çocukları arasında geçirmiş ve Japonya'nın başlıca basın ajanslarından birinin başarılı yöneticisi, hatta İmparator Hirohito'nun resmi fotoğrafçısı olmuştur. Savaşın yıkımlarını kaydettikten sonra Goya'nın İspanya sarayında resim yapmaya dönmesi düşünülebilir mi? Yamahata'nın yaptığı budur işte.

28

Hayır, Yosuke Yamahata'nın, evli bir erkek, bir aile babası olarak; rahatlık ve avantaj sağlayan bir ünün, huzurlu bir tanınmışlığın tadını çıkaran, hali vakti yerinde ve önemli biri olarak, son günlerinde mutlu yaşadığını düşünmek gayet yerinde olur. Niye bundan rahatsız olunsun ki?

Aptalca bir düşünce biçimi, Yamahata'nın varoluşunda, kötü bir ahlak anlayışının örnek teşkil eden sonucunu görecektir. 6 Ağustos 1965'te, yani ilk atom bombasının Hiroşima'nın üzerinde patlamasından tamı tamına yirmi yıl sonra, Yamahata çok şiddetli bir rahatsızlık geçirir. Birkaç hafta sonra, ailesiyle geçirdiği yaz tatilinden dönüşte, doktorlar, onikiparmakbağırsağında son safhasına ulaşmış bir kanser teşhis ederler. Hastalığın işini tamamlaması bir sene bile sürmez. Külleri Tama mezarlığında bulunan Yosuke Yamahata 18 Ağustos 1966'da ölür.

Hastalığın kendini göstermek için ilk nükleer bombardımanın yıldönümünü seçmiş gibi görünmesinden her çeşit aşırı, ama yanlış sonuç çıkarılabilir. Mesela, hayatta kalmış olma acısının ve utancının gizlice hücrelerin anarşisini kışkırttığı dokuların kıv-

rımlarında kanserin yirmi yıl boyunca yayılarak işini yavaş yavaş yapmış olduğu; Yamahata'nın, can çekişirken yanlarında bulunmuş olduğu kurbanlara kavuşmak için, sonunda ölmek istediği; ölümünün gönüllü, karnında gürültüsüzce büyüyen tümörün de tercih edilmiş bir kefaret biçimi olduğu gibi. Saflık böyle masallarla teselli bulur. Ama onlara itibar etmek için hiçbir neden yoktur, zira adalet söz konusu değildir ve ölüm, kurbanlarını suçlular kadar masumlar arasından da seçerek, her zaman rastgele vurur.

Yamahata, son fotoğraflarını, hastalık nüksettikten birkaç gün sonra, ölüm onun üzerinde çalışmaya başlamışken ve kendisi de kuşkusuz bunun bilincindeyken çeker. Tatil fotoğraflarıdır bunlar. Hatsuşima Adasının sahillerinde, kayalıklarda kırılan dalgaları, dalgaların köpükten sorguçlarını gösterirler. Ve dünyanın hafızadan yoksun ihtişamını anlatırlar sadece.

29

Yamahata'nın yaşamında, bir an ve bir hareket vardır. Ve bir yaşamı temize çıkarmak için yeterlidir bu. Yamahata'nın, laboratuvarın karanlığında ikinci kez baktığı zaman, gözünün önündeki görüntülerin ne olduğunu kavradığı ve onları kurtarma kararı aldığı an. Japonya'nın içinde bulunduğu kargaşa, kararını uygulamasını kolaylaştırmıştır. Son bir propaganda kampanyasında kullanmak üzere, filmlerini derhal teslim etmesi emri verilmişse de, Tokyo'da her türlü otorite yok olmuştur. 15 Ağustos günü, öğle vakti, insan sesiyle ama göğün biricik oğluna mahsus yüce dilde radyoda bir konuşma yapan İmparator Hirohito, Japon halkına savaşın bittiğini bildirmiştir.

Bunu izleyen günlerde, Yamahata'nın bazı fotoğrafları, *Asahi, Mainiçi, Tokyo, Yomiuri* gibi ülkenin başlıca gazetelerinden birkaçında yayımlanmış ve o dönemde basılan yegâne fotoğraflar olmuşlardır. Amerikan işgal kuvvetleri, yerlerini alır almaz, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan nükleer bombalardan söz edilmesini tamamen yasaklamak gibi bir önleme başvurmuştur: Çekilen filmlere el konmuş, fotoğrafçıların harabelere girmesi yasaklanmış, basına ait matbaalardaki şüpheli hurufat ("atom" kökünden türe-

miş, olayın anısını canlandırmaya yarayabilecek sözcük dağarcığı) müsadere edilmiş, kurbanların tanıklıkları (hatıratlar, romanlar, şiirler) yayımlanacak yer bulamamıştır – hem zaten, Japon yayımcıları arasında onları basmaya değer gören yoktur. Bunlar edebiyat olarak nitelendirilmeyi hak etmezler, öyle değil mi?

Bu kadar kapsamlı bir sansür örneğine az rastlanır. Resmen 1952'ye kadar sürmüş olsa da sansürün etkisi bugün bile hissedilir. Adına ve hatırasına varıncaya kadar olay her şeyiyle belleklerden silinsin diye, büyük bir suskunluk tezgâhlanmıştır. Oysa bu olay, ilk defa yapılan ve el altından yürütülen, hem askeri hem tıbbi hem de bilimsel içerikli bir araştırmanın, en kapsamlı ve en insanlık dışı araştırmalardan birinin konusu haline gelmiştir. Zira, her türlü tanıklık yasaklanmış olduğu halde, Atomic Bomb Casualty Commission [Atom Bombasının Sebep Olduğu Ölüm ve Yaralanmaları İnceleme Komisyonu], radyasyonun uzun vadeli etkilerini incelemek için, olaydan sağ kurtulan herkesin komisyonun huzuruna çıkmasını sağlamış, canlıyken onlara kobay muamelesi yapmış, öldüklerindeyse cesetlerine el koymuştur. Ama bunları kim biliyor ki? Kim bilmek istiyor ki?

30

1952'de sansür kalkınca, Yamahata'nın çektiği fotoğraflar Tokyo'da yayımlanır. Üç sene sonra, içlerinden biri, New York Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen "The Family of Man" adlı ünlü sergide yer almak üzere seçilir. Elinde bir pirinç topağı tutan çocuğun fotoğrafıdır bu. Ve bir başkasından ziyade, etrafını saran dehşete dair kesinlikle hiçbir şey anlatmayan bu fotoğrafın seçilmiş olmasının şaşırtıcı bir yanı yoktur.

Hiçliğin uzun gecesi ezelden beri insanların üzerine uzanmıştır ve karanlık, bazı yerlere özellikle büyük bir ağırlıkla çöker. Hiroşima ile Nagasaki'de de böyle olmuştur. Yosuke Yamahata'nın fotoğrafları böyle bir gecenin meyveleridir; karanlığı dağıtmakta aciz kalırlar elbette, ancak ışıltılı görünüşleriyle gecenin içinde parladıklarını söylemek de yanlış olmaz: Bütün bunların gerçek olduğunu ve ölüm çevresindeki her şeyi talan ettiğinde bile hayatın var olduğunu hatırlatan uysal şekiller, kaçak hayaletlerdir onlar.

Hiçlik hakkında, hiç kimse hiçbir şey bilmek istemez. İlk bakış bilinci dumura uğratır ve sevilen her şeyin yitip gittiği hiçli-

ğe sürükler. Dünyayı hakikatin doğru ışığına çağırmak için, ikinci bakış gerekir. Bütün masalların sonu eksiktir: Arkasına dönüp omzunun üzerinden ilk defa baktığında, Orpheus sevdiği kadını elinden kaçırır; oysa cehennemin, sevmiş olduğu kişiyi değilse de, en azından dost bir hayaletin sarsıcı görüntüsünü ona göndermesi için, yeterli inançla karanlığın içine yöneltilmiş ikinci bir bakış kâfi gelebilirdi belki de.

Dehşetin ta dibinden, yılların ötesinden, şekilsizleşmiş ama dürüst olarak, en gerçek insanlığın bozulmamış suretinde bize geri dönen kimdir? Nagasaki kurbanları açısından Yosuke Yamahata'nın fotoğrafları, gelecek kuşaklara hiçbir cennet vaadinde bulunmaz – bu fazlasıyla gülünç olurdu. Sadece, onları saran geceden, acı verici ve dostça bir işaret biçiminde bize seslenme fırsatını verirler onlara.

31

Ve sonra, anıtlarını mezarların üzerine inşa eden, harabelerin inlediği hemen her yerde zafer taklarını yükselten bellek gelir. Hiroşima Belediyesi nükleer bombardımanın anısına büyük bir müze kurmuştur. Nagasaki Belediyesinin de borçlu kalmak istemediğinden aşağı yukarı eminim. Örnek teşkil edecek bir destan gösterisi hazırlamak amacıyla, ölülere ait bütün kırıntılar kutsal emanetler gibi toplanmış, kalıntılar ve tanıklıklar bir araya getirilmeye başlamıştır. Akıl almaz olanın, tam da insana özgü bir korkunun kendi avutucu kurgularını ürettiği yerde ayak diredi-ği haricinde, bunlar hakkında söylenecek hiçbir şey yoktur.

Gazeteciler, bombanın ellinci yıldönümü münasebetiyle, Yamahata'nın fotoğrafını çekmiş olduğu erkekleri ve kadınları bulmaya girişmişlerdir. O sırada ancak pek azının hayatta olduğunu söylemeye gerek yok. Bombardıman sırasında ölmemiş olanların işini de daha sonra kanser ve yaşlılık bitirmiştir. Çocuğunu emziren genç anne, her nasılsa hayatta kalmış olanlar arasındadır. Artık kaybolmuş eski ihtişamı içinde göründüğü –ki sonuçta, yaşına rağmen değişmemiş, şahane bir şekilde kendisiyle aynı kalmıştır– yarım asırlık fotoğrafı ona gösterdiklerinde, çocuğunun

çok uzun zaman önce ölmüş olduğunu, birkaç gün içinde tüm gücünün onu terk ettiğini ve sonunda kendini tam anlamıyla erimeye bırakmış olduğunu anlatmıştır.

Birkaç yabancı, yitirmiş olduğu çocuğundan geriye kalan her şeyi içeren –belki de hiç görmemiş olduğu– fotoğrafı ona uzattığında, o kadının yüreğini ve orada yaşananları hiç kimse hayal edemez. Bizzat kendisi olmasa da –zira hiçbir şey onu yaşama döndüremez– çocuk, çaresiz bir şekilde kaybedilmiş ama böylelikle ona geri verilmiş olan çocuk, zamanın akıl almaz örtüsünü katederek, ona geri dönmektedir. Kadının, diğer herkes gibi bu çocuğun da son derece değerli olduğundan, onun korkunç yok oluşunu hiçbir şeyin haklı gösteremeyeceğinden ve geçen yılların onun ölümünün utancını hiçbir şekilde hafifletemeyeceğinden başka söyleyebileceği bir şey yoktur. Ve yaşamının zamanını baştan sona kateden bir bakışla ona ikinci bir kez bakarken esrarengiz bir şekilde gülümseyen kadın, teselli bulmaz sevgisinin karşılık beklemeyen melankolik hediyesini canlı çocuğa geri vermektedir aslında.

7

KOBE

Eski bir rüyayı hatırlamak, o rüyanın içine düşmüş olduğu unutuluştan uyanmaktır ve rüyanın tekrar etmesi, hayata, ezelden beridir aynı görüntülerle çalkalanan uzun bir uykunun uyuşuk görünümünü kazandırır. Herkes, kendi tecrübelerinden, bu iki deneyimin birbirine ne kadar benzediğini bilir. Hatırlanan şey tıpkı o rüyaya benzer; en şiddetli olay bile, yaşanır yaşanmaz, silinmek üzere olan bir düşün şüphe götürür ve doğrulanamaz görünümüne bürünür. Rüyaya gelince, sabahleyin yeniden kurulan hikâyenin dışında, mevcut değildir; tıpkı bir başka varoluşa ait bir anı gibi, kendininkinden daha az ya da daha çok gerçek olmayan, tahrif edilemez ve efsanevi bir anı gibi. Şaşırtıcı olan, deneyimin sıradanlığının, herkeste hayranlık uyandırma özelliğinden hiçbir şey eksiltmemesidir. Bir rüyayı hatırlamak kadar tuhaf şey yoktur, rüyayı ilk defa görmüş olduğunuz geceden uzun yıllar sonra, hatırası açıklanamaz bir şekilde size geri döner. Ama size kendini en yeni, en canlı rüyanın son derece taze biçimine bürünerek hatırlatan, uzun süredir unutulmuş bir olay söz konusu olduğunda, bir hatıranın düşü bu genellemenin dışında tutulabilir belki de. Bu durumda, rüyanın hatıra, hatıranınsa rüya tarafından yinelenmesinin, size gelen görüntüyü daha da gerçekdışı mı kıldığı, yoksa paradoksal bir biçimde, onu ışıldayan hakikat statüsüne mi soktuğu bilinmez olur.

"Déjà vu" deneyimi budur işte, hep söylendiği gibi, bir sahneyi daha önce yaşamış olma duygusu değildir asla, onu eskiden düşünüzde görmüş olduğunuzdan ve hakikatin, beyninizde uyuklamakta olan bir bilgiyi aniden teyit ederek bütün mantık kurallarını altüst eden, yine de sanki gayet doğal bir şeymiş gibi hiç düşünmeden kabullenilen duyulmamış bir hipotezi doğruladığından emin olmaktır: Uyanık yaşamımızın günlerinin, doğum anımızdan beri sabit kalmış en uzak gecemizden gelen birkaç görüntünün zaman içindeki gelişiminden başka bir şey olmadığına ve bütün hayatımızın ezelden beridir, daha evvel yaşanmış –tamamlanmış, bütünüyle gerçekleşmiş, sıkıştırılarak opak hale getirilmiş, kendi ezeli ve ebedi önceliğinde toplanmış– olduğuna inanmak. Birkaç görüntü mü? Aslında tek bir tane yeter, çünkü diğerlerinin tümünü kapsayan ve "evet, bütün bunlar daha önce vuku buldu, bu görüntü eskiden de vardı" diyerek her seferinde size geri gelen, her zaman aynı görüntüdür. Bu dokunaklı ve yüce görüntü, her sahte yeni deneyimle birlikte, her şeyin silindiği sarı ve büyülü derinlikten, üzerine birkaç saniyeliğine sırrının itirafı yazılan yüzeye kadar çıkar.

Gördüğüm bütün Japon şehirleri arasında, yaşamış olduğum ve turist rehberlerinin gelenekler ve modernlik arasında pay edilmiş ikili karakterini vurguladıkları bir Japonya'nın birbirine çok benzeyen iki büyük şehri olduklarından çoğu Batılının yeğlediği Kyoto ve Tokyo'dan ziyade, sadece geçip gittiğim Kobe'yi tercih ettim hemen. Geleneksellikle modernliğin bir arada yaşandığı lakırdısı basmakalıp bir tanımlamadır. Ama bunun hiçbir anlamı olmadığını söylemiyorum. Ülkenin tarihi öyle olmadığını kanıtlıyor. Basmakalıp laflar, her şeye rağmen, gerçeği dile getirirler genellikle. Gerçeği söylerler, daha fazlasını değil asla. Oysa önemli olan tek şey de bu fazlalıktır. Kyoto ya da Tokyo iki görüntü yaratır. Yani, iki serap. Bense, açıklanamaz bir şekilde, tercihimin Kobe olacağını hemen anladım. Ve her ne kadar tercihim ani (şehre ilk göz atışımda, hiç kuşkusuz, bu tercihten kaynaklanan oraya gitme arzusundan da önce karar verilmiş) olduysa da, bu-

nun anlamını kavramam için belli bir zaman geçmesi gerekti.

Kobe'de, bu kitabı da doğuracak ve ancak tuhaf bir "hafıza bulanıklığı" –Freud'un deyişiyle: *eine Erinnerungsstörung*– olarak tanımlayabileceğim bir deneyim, unutulmuş bir anının ansızın çıkagelip bilincin camını tıklattığı ve düşle gerçeği birbirine karıştırdığı çok acayip bir duygu yaşadım. Şimdi bu terimi kullanıyorum, ama Japonya'ya ilk yolculuğum sırasında aklıma gelmemişti sanırım. Oysa, yaşlı Freud'un Romain Rolland'a anlattığı, kendisini ve erkek kardeşini Atina'ya kadar götüren, otuz yıl önceki yolculuğa dair meşhur öyküyü o zaman da en azından ikinci elden, biliyor olmalıydım: Pek bir önem taşımayan, ama inatçı tuhaflığı sonunda aydınlığa kavuşturduğu minik bir muamma olarak tüm bir jenerasyon boyunca kafasına takılan ve bir Fransız romancısına kardeşçe hislerle sunduğu garip bir doğum günü armağanının konusu haline getirdiği bir hatıra. Hem söz konusu olan bir hatıra mıdır acaba? Otuz yıl geçtikten sonra, ne hatırlanır ki? Akropolis'in karşısında duran; ama gerçekten o yerin karşısında olduğundan kuşku duyan, kendi gözlerine inanamayan, böyle bir gerçekliğin ancak bir rüya biçiminde var olabileceğini düşünen Freud, hayatının bir anını anımsar. Dünyanın bütünüyle, hafızanın bulandığı ve her görüntünün titremeye başladığı bir "acayiplik duygusu" diye adlandırdığı şeyden etkilenmiş ve yavaş yavaş çözülüyormuş gibi göründüğü anı.

Kyoto'dan arabayla gelindiğinde, Kobe'ye bir hava otobanından, Hanşin ekspres yolundan varılır. Şehrin üzerine atılmış bitmek bilmez bir köprü gibidir bu. Yol, toprak seviyesinin üzerine çıkar, en fazla on on beş metre olmasına rağmen otomobildekilere yerden iyiden iyiye uzaklaştıkları izlenimini veren bir yüksekliğe ulaşır. Trafik aktığında, sokağı, alçak binaları, yayaları ve dükkânları aşağıda bırakıp, gökdelenlerin hizasından, terasların ve üst katların arasından geçerken, sahiden havada yüzdüğünü, gökyüzünde süzüldüğünü sanır insan. Japon kentleri, yaşamın aşırı yoğunluğunun en uyumsuz tarzları dirsek dirseğe getirdiği,

üst üste bindirdiği, çılgın ve düzensiz bir mimari kolaj olarak betimlenir genellikle. Japonya'nın büyük şehirlerinden hiçbiri, "Hanshin Expressway"den görülen Kobe kadar vermez bu izlenimi. Manzaranın güzelliği, kolajın aykırı görkeminden gelir. En cüretkâr mimarinin bütün kaynakları, tasasızca ve ortaya çıkan sonucun şehircilik ilkelerine uygunluğu konusunda tam bir kayıtsızlıkla etrafa yayılmıştır sanki. Hiçbir yerin ortasına asılmış, havada dalgalanan, doğanın ve sanatın bütün kurallarına aykırı biçimde inşa edilmiş, imkânsız bir şehir gibidir. Muhteşem bir şekilde havaya saçılmış, mucize eseri bir arada duran harikalar. Kısa süre sonra bir illüzyon misali kendi yansımalarının ağı içinde dağılmak üzere, bir gecede hiçlikten belirivermiş kadar yeni bir kent. En azından, şehrin göğünde arabayla ilerleyip, sonra farklı semtlere götüren yan çıkışlardan birine sapıp, kaydıraklardan birinden aşağı inerek, çabucak körfeze vardığımda, edindiğim ilk izlenim buydu. Koyun hayranlık uyandıran geniş ağzı, o ilk gün, ufukta, denizin köpüksüz mavisi üzerinde uzanan göğün bulutsuz mavisi, cam ve metalden oluşan uzun ve acayip siluetli birkaç binanın kızıl ya da altın ve çelik rengi tepeleri, sudaki kocaman gemilerin gövdeleri.

Evet, bir çeşit düşe dalmış olduğumu sanıyordum. "Büyülü" sözcüğü, böyle bir manzaranın yarattığı dingin hayranlığı, dünyanın güneşin altında böyle boşu boşuna düzenlenişini görmekten ileri gelen ilahi sükûneti dile getirmeye uygun düşen yegâne sıfattır. Hepsi bu. Mamafih, Kobe'ye ilişkin ilk izlenimim, orada boşlukta süzülen bir otoyolun gelip geçici ve panoraması havadan bakış açısından görülmeye başlayan bir şehrin beni etkileyen çekiciliğinden daha fazlasının mevcut olduğu yönündeydi. Aynı zamanda –o gün bunu daha önce hiç olmadığı kadar yoğun hissetsem bile–, sık sık hissettiğim ve birkaç hafta önce Kyoto'nun yükseklerinde yeniden yaşamış olduğum, bir rüyanın çocuksu başıboşluğuna dönüşen o eski hiçbir yerde olma duygusundan da fazlası vardı. Evet, Kobe'nin fazladan bir şey ifade ettiğini biliyordum. Bunun ne olduğunu ve o kentin adının diğerleri için ta

ğı anlamı unutmuş olsam da, bu unutuşun zihnimde yarattığı hafif boşluk duygusunu tamamen içimden atmayı başaramamıştım: Dilin ucuna gelip de bir türlü ağızdan çıkmayan bir ad, inatla saklanan aşikâr bir gerçek gibi bir şeyin gözümden kaçtığı bilinci; yaşanan anın algılanışına dair her şeye bilinçsizce kumanda eden, öze ilişkin bir şeyi unutmuş olma inancı. Kobe'nin ne anlama geldiğini unutmuştum. Oysa hayranlığım buradan ileri geliyordu: Hiç gitmemiş olduğum, tıpkı çocukluk rüyamdakine benzeyen bu kenti gayet iyi tanıyordum. Ona doğru giderken bunu biliyordum, hayatımın, mucizevi bir şekilde zamanın ve uzayın diğer tarafında yeniden bulduğum sahici yuvasına geri dönüyordum.

17 Ocak 1995 günü, yerel saatle sabaha karşı 5.46'da, Richter ölçeğine göre 7.2 kuvvetinde bir deprem Kansai bölgesini vurur. Yer sarsıntısının merkezi, Kobe şehri yakınlarındaki Avaji Adasının aşağısındadır. Etkileri, şehrin çevresinden yüz kilometreden fazla bir mesafede, Osaka, Nara ve Kyoto'yu da içine alan bir bölgede hissedilmiştir. Sarsıntılar yirmi saniye sürmüş, ama bu yirmi saniye, ülkenin en zengin ve en kalabalık bölgelerinden birini yıkmaya yetmiştir. Diğer eyaletlerin aksine, Kansai üç asırdan fazla bir zamandır depremler tarafından esirgenmiştir; bu demektir ki, insanlığın hafızasına göre Kobe'de gerçekleşen son deprem, Lizbon depreminden daha eskidir. Her şey titremeye başladığında, şehir hâlâ uyumaktadır. Kurbanların çoğu, onları alıp götürecek dalganın homurdandığını uykularında hissetmiş olmalılar. Şehrin merkezi, binaların her yerde birden çöktüğüne ve evlerinin en dayanıksız kâğıtlardan yapılma şatolar gibi hemen yıkıldığına şahit olmuştur. Yapılan sayımda, yüz seksen bin binanın yıkıldığı ya da ciddi ölçüde zarar gördüğü saptanmıştır. Ayakta kalan yapılardan bir çelik ve cam yağmuru boşalmış, taş gibi ağır ve ustura gibi keskin molozlar yamuk yumuk olmuş yolu kalbura çevirmiştir. O sabah güneş doğduğunda, kentin tamamı, altüst olmuş bir manzaranın akıl almaz görünümüne bürünmüştür: Yan yatarak kavşakları tıkayan yüksek kuleler, boşluğun üzerinde açıklanamaz bir şekilde dengede duran eğik binalar,

kendi üstlerine çökmüş ve üst katların ağırlığı altında sadece orta katları ezilmiş bulunan başkaları, her tarafından yarılıp ters dönmüş yol, neredeyse boylu boyunca göçmüş hava otobanı, hepsi de anında kullanılmaz hale gelmiş iletişim hatları. Neredeyse hemen yangın çıkmış, genel bir kısa devre tamamını elektrikten mahrum bıraktığından tan yerini tek başına ağartan yangın şehrin bazı mahallelerine görülmemiş bir hızla yayılmıştır. Kurtarma ekiplerinin felaket mahalline erişip, ilk kurbanları molozlardan çıkarması üç saat sürmüştür. Depremden sekiz saat sonra bile, itfaiyeciler, bazı yangın bölgelerine hâlâ ulaşamamıştır. İlk tahminler bin kadar kurban olduğunu söylemektedir. Büyük Kobe depreminde, beş binden fazla kişi yaşamını yitirmiştir. Yaralı sayısının otuz beş bin, felaketten zarar görenlerinse üç yüz bin olduğu tahmin ediliyor. Günler ve günler boyunca, evsiz kalanların nerede ağırlanacağı, yakılmayı bekleyen kurban cesetlerinin nereye koyulacağı bilinememiştir.

Hiç kimse çağdaşı olduğu felaketlerin muhasebesini tutmak zorunda değildir. Hepsi de birbirinden kıyıcı olan ve bazıları insanların eski katil ruhunu korkunç bir şekilde açığa çıkaran öyle çok felaket vardır ki. Öyle anlaşılıyor ki, ben de unutmuştum. Hafızamda, büyük Kobe depreminin anısının bulunması gereken yerde bir beyazlık mevcuttu. Ve bu beyazlık, birinci dereceden önemi haiz bir tarihsel olayın eksik olan hatırasının yerini belirten bir boşluktan daha küçük boyutta değildi. Herkes gibi ben de hafızamda yüzlerce ufak olay tutuyordum –maç skorları ya da seçim sonuçları, muhtelif vakalar, gazetelerden ve televizyondaki haber programlarından edinilen ıvır zıvır bilgiler–, ama büyük Kobe depremine dair her şey aklımdan uçup gitmişti. Ya da daha ziyade, unutuşumu hatırlıyordum, ama tam olarak neyin söz konusu olduğunu söyleyebilmekten uzaktım. Cebinde rahatsızlık verici bir şey hisseden, mendiline düğüm atmış olduğunu anımsayan; ama bu düğümü niye atmış olduğunu ve onun neyi hatırlatması gerektiğini hatırlamaktan tamamen aciz bir adam gibiydim. Kobe'yi keşfederken, içimdeki bir şey unutuşumu anım-

sıyordu. Ve şehri katederken hissettiğim büyülü duygu, hiç kuşkusuz, hem anının hem de unutuşun bende meydana getirdiği düğümden kaynaklanıyordu: Ne içine düştüğü unutuş olmadan anı, ne de ona yol açan anı olmadan unutuş atmıştı bu düğümü. Şehir, çocukluk rüyamdaki gibi, saçma derecede gerçekdışı ve inanılmaz derecede tanıdık görünüyordu. Eski hikâyeme ait bir şeyin her şeye rağmen devam ettiği sihirli bir alana tıpatıp benziyordu ve böylelikle, içerisinde son derece sakin ve güvenli, biraz heyecanlı ve evet, mutlu bir halde, yerle gök arasında yüzdüğümü hissettiğim manzarayı yaşama geri çağırıyordu.

1995 senesinin hemen başında yaşamımı anlaşılmaz bir şekilde işgal eden şeyin ne olduğunu birçok kez anlattım. Şu ya da bu biçime sokarak, sık sık bir öykü çıkardım ondan. Anlattıklarımın, sonunda, yaşamış olduklarımın yerini alacağını ve bir gün, hafızamda muğlak roman parçalarından başka bir şey kalmayacağı zamanın geleceğini hayal ediyordum. Bugün bunun boş bir hayal olduğunu biliyorum. Yazdıklarımın hepsini unuttum. Yaşadıklarımın hepsini hatırlıyorum. Herhangi bir okuyucu kitaplarım hakkında benden çok şey bilir. Ve şüphesiz, benden –ve sayıları her geçen gün azalan diğer birkaç kişiden– başka, onları doğuran deneyimi anımsayabilen yok artık. Bu iyi. Herkesin sandığının aksine, kitaplar unutulmak için, sözcüklerinin layık olduğu dayanıksız büyük hiçliğe dökülmek için yaratılmıştır. Yalnızca silmek, tüm hikâyelerin gittiği boşluğun daha da fazla yayılmasını sağlamak ve her şey yitip gittiği vakit, gecenin dipsiz beyazlığında bekleyen şekillerin geri dönüşünü kollamak için yazılırlar. Hayatımı unutabilmek için onu yazmış olduğumu söylemek karışıklığa yol açacaktır. Hayır, ortasında yalnızca en canlı hatıramın kalacağı unutuşun, varoluşum üzerine yayılmasını sağlamak için yazmıştım aslında.

Bu hatıranın hikâyesi, 1995 yılının ocak ayında, üçüncü yaş gününü daha yeni kutlamış olan kızımızın, Noel tatili dönüşünde, Necker Hastanesinin ortopedik cerrahi servisine yatırılmasıy-

la başlar. Çocuk doktorunun yaptığı mutat muayene, sol kolda beklenmedik bir ağrının varlığını açığa çıkarmıştı. Röntgen filminde, kol kemiği hizasında bir anormallik görünüyordu. Farkına varmadan iyileşmiş bir çatlağın izi ya da çocuğun pediatri servisinin korunaklı odalarından birinde müşahede altına alınmasını gerektirecek bir osteomiyelitin* belirtisi olabilirdi bu. Kuşkusuz, doktorların zaten tahmin ettikleri, ama ancak bütün tıbbi veriler ellerinde olunca bize bildirmeyi tercih ettikleri daha uğursuz bir teşhisi saklı tutarak, o sırada bize söyledikleri buydu en azından. Yeni röntgenlerin, MR'ların ve biyopsinin teşhisi doğrulaması ve servisteki sorumlu doktorun, o yaştaki bir çocukta böyle bir patolojiye rastlanması ihtimalinin çok düşük olmasına karşın her şeyin kemik kanserini işaret ettiği gerçeğini –kemik uru mu, yoksa Ewing sarkomu mu olduğunun tanımlanması bekleniyordu yalnızca– açıklamak üzere bizi muayenehanesine çağırması için, iki hafta beklememiz gerekti. Böylece, sonunda –1996 ilkbaharıydı– kızımızın öldüğü uzun hastalık yılı başlamış oldu.

Bunun, koyun yukarısında, denizin göğü yansıttığı ufka karşı cereyan ettiğini, aydınlanmanın orada gerçekleştiğini söyleyebilmek isterdim: *eine Erinnerungsstörung in Kôbe.* Ama o anı ve mekânı, kendime biraz yalancı şiirsellik sunmak gibi gereksiz bir lükse istek duyamayacak kadar net hatırlıyorum. Arabayı, şehir merkezindeki bir otoparka bırakmıştık. Park yerinden, doğruca, Japon kentlerinin kalbini oluşturan ve genellikle yegâne gezinti yeri sayılan büyük alışveriş merkezine –mağazalar, lokantalar, kahvehaneler, sinemalar– ulaşılıyordu. Anayollardan birinin üzerindeki bir girintide, bir tür anıt, halka açık bir binanın girişini belirten (ironik olarak, César'ın "sıkıştırılmış heykellerinden" biri söz konusuydu sanırım) modern bir heykel bulunuyordu. Bahis konusu bina bir müzeyi andırıyordu, ama öyle gösterişsizdi ki, daha ziyade bir belediye ya da dernek lokali önünde olduğunu düşünülebilirdi insan: Fotoğraflı panoların bulunduğu üç

* Osteomiyelit: Kemik ve ilikte kronik iltihap halinde kendini gösteren bir kemik hastalığı. –ç.n.

ya da dört salon, duvarlara asılı haritalar, bir kütüphane, arşiv görüntülerinin ve güncel olaylara dair birkaç dakikalık görüntülerin dönüp durduğu bir projeksiyon odası; bunların hepsi büyük depremin ve onun binlerce kurbanının anısına adanmıştı.

Her şeyi anımsadım. Ama birdenbire değil. Hafıza mekanizmasının rölantideymiş gibi işlediğini ve her çarkın, dönerken bir başkasını da hareket ettirerek, bilinçli düşüncenin ışığında yavaş yavaş bir hatırayı ve sonra bir diğerini yarattığını gördüm. İlk önce, büyük bir depremin birkaç yıl evvel Kobe'yi gerçekten yıkıp geçtiğini, yakın tarihin en çarpıcı doğal felaketlerinden birinin söz konusu olduğunu anımsadım. Ve bu önemli olayın, şehrin yeni görünümünü –geçtiğimiz aylarda her şey, karmaşa içinde ve muhteşem bir şekilde son hızla yeniden inşa edilmişti– ve o dönemde sık sık görüştüğümüz Japon arkadaşların, olup bitenden mutlaka haberdar olduğumuza inanarak depremin yürek paralayıcı anısını aklımıza getirmeyi lüzumsuz buldukları, düşüncesizlik saydıkları için, Kobe'den söz ederken, bu konuda asla açıkça konuşmayıp imalarla yetinmelerinin nedenini açıkladığını anladım. Zira, bütün bunların cereyan etmiş olduğu Kansai bölgesinde oturuyorduk, bu arkadaşlardan her birinin ailesinde veya çevresinde, depreme tanık olmuş, dünyanın çöktüğünü, yangının bütün semtlere yayıldığını görmüş, yıkıntıların altında ve alevlerin arasında ölmüş ya da kesinlikle üzüntü verici olan bir dünyada yalnız ve yaslı bir halde hayatta kalmış biri vardı. İlkin bunları anladım, ancak daha sonra, felaketin tarihini öğrenince, onu unutmadan önce, deprem haberini aldığım zamanki koşulları hatırladım.

17 Ocak 1995 Salı gününden söz ediyorum. Ama belki de ertesi veya daha ertesi gündü. Biz, başkalarının yaşadığı zamandan çıkalı iki hafta oluyordu. Alışılmamış derecede yumuşak geçen bir kış mevsiminin ortasında, tuhaf bir soğuk dalgası ülkenin üzerinden hoyratça geçmişti. Paris'e kar yağmaya başlamıştı. Hava sıcaklığı, güneşe rağmen, karın hemen her yerde tutmasına ye-

tecek kadar düşüktü. Damlarda ve balkonlarda, çimlerin, ağaç dallarının üzerinde, her şeyin kaçınılmaz bir şekilde çamura dönüştüğü yol hariç her yerdeydi kar. Pencereden, şehre yayılmış beyazın üzerindeki göğün keskin soğuğunu saatlerce seyrederek vakit geçirmek mümkündü. Diğerlerinden farksız bir oyalanma yolu, zihnimizi mümkün olduğunca açık tutmaya ve içimizdeki paniği bir süreliğine uyuşturmaya yarayan bir tatlı kaçıklıktı bu. Muayenelerden, hastanenin bunaltıcı rutininden, bütün enerjisini emen hastalığın usa aykırı ilerleyişinden bitkin düşen kızımız, çoğu zaman uyuyordu. Bizse emekleme dönemindeydik henüz. Çıraklığa, hiçliğin uzun çıraklığına yeni başlıyorduk. Öğreneceğimiz çok şey vardı daha. 17 Ocak Salı günüydü –belki de ertesi ya da daha ertesi gün– dememin sebebi, çocuğun o sırada bulunduğu ve sadece bir gün işgal edeceği yeni odanın gözümde tam bir kesinlikle canlanmasıdır: Steril bölümden ayrılmasına izin verilmişti –mikrobik enfeksiyon varsayımıyla, tümör teşhisini kendimizden gizleyemez olmuştuk artık–, Curie Enstitüsünden ileriki bir tarih için randevu alınmasından sonra, yakında uzun, zorlu, acı verici ve kuşkusuz korkunç bir şeyin başlayacağı düşüncesine takılmış, ama o sırada –hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ve henüz başlamış– bu şeyin çocuğun kurtulmasıyla son bulmayacağını bir saniye bile düşünemeden evimize dönmeyi beklerken, pediatri servisindeki başka bir odaya yerleştirilmişti. Artık dibe vurmuş olmalıyız herhalde, diye düşünüyorduk. Çocuk istirahat ederken, doktorlardan hastaneyi terk etme izninin gelmesini ve gerekli reçetelerin verilmesini beklediğimiz sırada, iki haftadır okumayı bırakmış olduğum ve ilk sayfasında büyük Kobe depremine ilişkin haberin yer aldığı gazeteyi açtım.

Sonra, unuttum. O sırada daha yeni başlayan ve hakkında hiçbir tahmin yürütmek istemediğimiz bir şeyin, uzun bir yıl boyunca bütün yaşamımızı adayacağımız, hiçliğin o uzun ve beyhude çıraklığının, uzun müddet dünyaya dair diğer tasaları silecek olduğunu belirtmek gerek. Eve geri dönmüştük ve ertesi haftaki randevuya kadar, ağrı kesicilerin himayesinde, bilâhire uygulana-

cak tedavilere budalaca bir güven duyarak, birinci kürün ve kemoterapinin başlamasını beklerken, kendine benzeyen bir hayat devam ediyormuş gibi yapabiliyorduk. Çocuk ve çocuğun selametinden başka hiçbir şey dikkate değer değildi artık. Ama yine de gazete okumaya, okumaya değilse bile en azından satın almaya, aralarında büyük Kobe felaketine ilişkin, sayısı her geçen gün azalan haberlerin de bulunduğu yüzlerce önemsiz bilgiye göz gezdirmeye devam etmiş olmalıyım. Orada, ölüler sayılıyor, sonra da, kimlikleri tespit edildiği takdirde, adlarını belirten basit bir etiketle birlikte, yüzleri beyaz bir kefenin altında saklı halde, üstü kapalı okul avlularında ya da spor salonlarında basit bir örtünün üzerine uzatılıyorlardı. Başucunda, şaşkınlıktan donakalmış ya da gözyaşlarına boğulmuş bir felaketzedenin kederle durduğu, yakılmayı bekleyen yüzlerce ölü. Yirmi saniye süren deprem boyunca şehir, toprağın gözden yittiği, dünyanın canlıları isimsiz derinliğine çekerek her şeyi yutan karanlık bir kuyudan ibaret kaldığı muazzam bir baş dönmesi olmuştu sadece. Sonra, kurtarma ekiplerinin çalıştıkları birkaç gün süresince, acımasız bir tuzağa dönüşmüştü. Çöken her bina birkaç felaketzedeyi yıkıntıları altına gömerek, cesetlere ve molozlara karıştırıyor, beton ve çeliğin tüm ağırlığıyla üzerlerine abanıyor, uzun süreli tazyikiyle onları yavaş yavaş boğuyor, soğuğa terk ediyor, gaz kaçağının yol açtığı alevlere teslim ederek, altında kalan kurbanları diri diri yakıyordu. Ve sonunda Kobe, sayıları durmadan ilk günkü kurbanlarınınkine eklenen cesetleri çıkarmak için, kurtarıcıların günlerdir ev büyüklüğünde yarıkları, saçma anıtlar kadar yüksek moloz yığınlarını sondaladıkları büyük bir mezarlık halini almıştı.

Her yerde, her zaman, yer sarsılır. Şurada ya da burada bir çatlak meydana gelir ve birilerini yutar. Belki de bir şeyin dünyanın alışılmış düzenini bozduğunu söyleyebilmek için, o çatlağın yeterince geniş olması ve beş bin canlıyı bir anda yutması gerekir. Kobe'den sonra, gezegenin şu ya da bu noktasında başka depremler de meydana gelmiş ve kimi zaman çok daha ölümcül olmuşlardır. Bunun hesabını tutmuş değilim. Aslında pek de

dikkat etmedim: Molozlar, uçsuz bucaksız bir şantiye manzarası, yıkıntıların üzerinde ellerinde kazmalarla koşturan insanlar, buldozerler, taşların arasını eşeleyen köpekler, bazen kameranın karşısına geçirilmeden az önce topraktan çıkarılmış bir felaketzedenin bitkin yüzü, hemen hemen her yerde, yıkıntılar arasında kurulmuş çadırlar. Toz ve sıva kırıntıları, külrengi vücutlar, hepsi bu. İnsanlık tarihi, henüz durmuş uzun bir depremdir. İki sarsıntı arasındaki geçici sükûnet onlarca hatta yüzlerce yıl sürebilir. Ama felaket zamanı mutlaka gelir. Kâinat engin bir baş dönmesidir. Sonunda, bütün dayanaklar çöker. Sarsılmayan yer, iki felaket arasında mola vermektedir. Topaç ile çarkın gezegeni beraberinde sürükleyen ve her şeyi yerle bir eden büyük bir devinimi vardır. Nesnelerin görünürdeki sabitliğini, olduğu gibi, yani bir yanılsama, her şeyi hiçliğe doğru taşıyan zamanın akışında bir an durmuş bir görüntü olarak tahayyül edebilmek gerekir. Böyle bir aleniyetten, sırası geldiğinde her yaşamın doğruladığı bu beyhude gerçekten çıkarılacak hiçbir sonuç, hiçbir felsefe yoktur zaten. Düşenler ayağa kaldırılır, ölüler gömülür ve yaralılar tedavi edilir; yıkılmış olanlar yeniden inşa edilir ve tam felaketin yaşandığı yere, anıt olarak, er ya da geç çökmeye mahkûm yeni binalar dikilir. Unutulur. İnsanların belleğinde, bu gibi anılar için hiç yer ayrılmamıştır. Onlar kullanım dışıdırlar. Cinayet, savaş ve soykırımı kurbanları, insan elinden acı çekmiş olan herkes, kendi celladının davasını soruşturabilir; çekilen acının hatırasını canlı tutan yegâne şey bu davadır. Ama şeylerin zalim ve etobur düzenine, dünyanın yalın mekanizmasına, zamanın işleyişine karşı dava açılabilir mi? Depremden sağ kurtulanlar kimi suçlayabilir? Ölümün kendisine kızmaktan farksızdır bu.

Bu hikâyeye, sahip olduğundan daha fazla önem atfetmiyorum. 1999 yazı süresince Kobe'de yaşadığım hafıza bulanıklığına ilişkin, kitaplarımda zaten uzun uzadıya anlattıklarımın haricinde, bir tahlil yapacak durumda değilim. O gün, birdenbire, beni Japonya'ya getiren zorunluluğun ne olduğunu bildiğim hissine kapıldım yalnızca. Her hayat, hiçbiri diğerinden fazla anlam taşı-

mayan yüzlerce tesadüfün toplamıdır. Kızımızın hastalığının açıklanışı ile Kobe'deki büyük deprem haberinin aynı zamana denk gelmesi basit bir rastlantıdır. Ölçek ve nitelik itibarıyla farklı olan ve gezegenin birbirinden son derece uzak iki yerinde baş gösteren bu iki olayın yakınlığında, gayet bilincinde olduğum, saçma bir şey var. Bu tesadüfün anısının, içine düşmüş olduğu unutuluştan çıkıp, geçici olarak, beni ona götürmüş olan bütün yolu aydınlatan bir açıklık şeklini alması için, zaman geçmesi ve bir sürü koşulun bir araya gelmesi gerekti. Ama her şeyi açıklamaya çalıştığım da yok zaten. Pek çok noktanın gölgede kalacağını ve kızımızın ölümünün ertesinde Japonya'nın niçin bize doğal olarak gitmemiz gereken yer gibi göründüğünü, bu ülkeyi zihnimizde daha sonraki hayatımızın hayaletleriyle birleştiren, netice itibarıyla zorunlu ve karanlık bağın ne olduğunu tam olarak söyleyemeyeceğimi iyi biliyorum. Japonya'yla bağlantılı çeşitli çocukluk hatıralarım vardı. Keza, yiyecekler, oyunlar, çizgi filmler, diğer filmler ve benzeri Japon ürünlerinin hepsinden aldığımız o naif tat. Ve daha önce de sözünü ettiğim, o sırada okumakta olduğumuz kimi romanlar, Oe ve Soseki'nin kitapları. Sonunda, unuttuğum Kobe felaketi olmuştu, ama 1995 yazında daha fazlası da vardı: Hiroşima'nın ellinci yıldönümü için yapılan anma törenleri vesilesiyle gazetelerde ve televizyon programlarında hatırlatılan çocuk görüntüleri, radyasyona maruz kalarak birdenbire saçları dökülmüş, atom bombasının hoyrat ve yıkıcı bir kanserle karşı karşıya bıraktığı dazlak çocuklar; Batı'da kimsenin, çektikleri acıların her şeye rağmen haklı nedenleri olduğundan kuşku duyar görünmediği, ölmüş ve unutulmuş çocukların fotoğrafları. Hemen her günümüzü Curie Enstitüsünün pediatrik onkoloji servisinin koridorlarında, fotoğraflardakilerle çarpıcı bir benzerlik taşıyan çocukların yakınında geçirdiğimiz sırada, bu gibi görüntülerin bizim için özel bir vurgu taşımaması olanaksızdı. Her şeye karşın, düşüncemi açıklamam gerekseydi, bütün bu olayların, Japonya'nın bizim için sonraki ülke olmasına katkıda bulunduğunu söylerdim sadece, gerçeğe rağmen hayatta kalmanın yeniden bir anlam kazandığı, hatıra ve unutuş arasında ter-

cih yapmanın artık söz konusu olmadığı, ama bizzat unutuşun, hatıranın esrarengiz ve yeni hali olduğu ülke. Evet, eski arzunuzu hiçbir bakımdan terk etmeksizin, size o arzunun ve onunla birlikte en gerçek sevgi nesnenizin, yoğun ve kalıcı bir şekilde ebediyen nasıl canlı tutulacağını öğreten basit mi basit sırrın ifşa edildiği, sonraki ülke. Kobe'yi keşfederken duyduğum coşku, yaşamımın en canlı yerine, var olmaması gereken, tarihin tekerrür ettiği, ama bunun birdenbire, başka bir yerde ve başka türlü gerçekleştiği, her şeyin pek yakında ve açıklanamaz bir biçimde yeniden başlayabileceği, inanılmayacak derecede yeni ve yabancı bir yere geri dönmüş gibi hissetmemden ileri geliyordu. Bir halka kapanıyor ve her ne kadar sadakatle hiçliğin kara ve sabit gözünün çevresine dolansa da, zamanın sonsuzluğuna açılıyordu.

"Anıyı muhafaza etmek, kendini unutuşa bırakmak anlamına gelir," diye yazmıştır bir filozof. Böyle bir cümlenin ne demek istediğinden emin değilim. Mamafih, bana öyle geliyor ki, yazmak, benim unutuş üzerine düşünme, sevmenin özel hatırasını onda ebediyen yaşatmak için unutuşun yayılmasını sağlama tarzım oldu son yıllarda. Şunu, yalnızca şunu anlamış olduğuma inanıyorum: Hayatta kalmak, bir imtihan ve muammadır. Anlatmak istediğim üç hikâyenin, Kobayaşi İssa, Natsume Soseki ve Yosuke Yamahata'nın, tıpkı Kobe'de tesadüfen başıma geldiği gibi, her biri beni en gerçek düşümün değişmez açıklığına geri götüren hikâyelerinin anlamı budur. Ama ben, sadece bilenler için konuşuyorum. Ve herhangi birinin yaşamıma verdiğim bu biçimi yargılamaya kalkmasını dert etmiyorum pek. Hem mümkün hem de imkânsız olan hayatta kalış gerçekleşti. İmtihan ve muamma budur. O gün, o gece ve sonra bir önceki geceyi oluşturan hiçbir şey yok olmadığı halde yine o gün oldu ve işte biz bir kez daha varız, niye böyle olduğunu hiç anlamaksızın, güneşin altında bir yerlerde kaybolmuş, bir rüyanın ışığında dimdik ayakta, affedilemez ama yine de masum ve canlı olan biz.

Prolog 1

1. *Paris* 3

2. *Şair Kobayaşi İssa'nın Hikâyesi* 13

3. *Kyoto* 77

4. *Romancı Natsume Soseki'nin Hikâyesi* 91

5. *Tokyo* 155

6. *Fotoğrafçı Yosuke Yamahata'nın Hikâyesi* 169

7. *Kobe* 233