

JAPON EDEBİYATI TARİHİ

Şuiçi Kato

Çeviren: Oğuz Baykara

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

JAPON EDEBİYATI TARİHİ

Yard. Doç. Dr. Oğuz Baykara İstanbul Üniversitesi'nde iktisat okudu. Daha sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde "Japonca ve Türkçe'nin Karşılaştırmalı Ses Yapısı" üzerine master tezini yazdı. Japon dili ve edebiyatı konusunda uzmanlaşmak için Japonya'ya gitti (1992) ve 1996'da Kyōrin Üniversitesi'nde eğitime başladı. 1998'de "Çeviri Sözlükler ve Sözlükbilim Sorunsalı" adlı ikinci master tezini hazırladı. Aynı okulda "İmparator Tayşō Dönemi Edebiyatı" yazarlarından Cun'içirō Tanizaki ve Ryūnosuke Akutagava üzerinde yoğunlaştığı doktora tezini 2004 yılında tamamladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Çeviribilim Bölümü'nde öğretim üyesidir. Basılı yayınları: *Temel Japonca-Türkçe Sözlük* (2002); *Japonca'dan Türkçe'ye Yolculuk* (2002); *Kappa* (Ryūnosuke Akutagava'dan çeviri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010), *Raşōmon ve Diğer Öyküler* (Ryūnosuke Akutagava'dan çeviri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010), *Japon Kültürü. Japonlar ve Bireycilik* (Masakazu Yamazaki'dan çeviri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010), *Sazende Şunkin* (Cun'içirō Tanizaki'den çeviri). Basılacak eserleri: *Japon Edebiyatı Tarihi* (Şū'içi Kato'dan çeviri); *Japonların Davranış Modelleri* (Takiye Sugiyama Lebra'dan çeviri).

JAPON EDEBİYATI TARİHİ

ŞUİÇİ KATO

Çeviren: Oğuz Baykara

BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Japon Kültürü Dizisi: 4

Shuichi Kato
A History of Japanese Literature
© Palgrave Macmillan, 1979

Şûiçi Katō
Japon Edebiyatı Tarihi
© BÛTEK A.Ş. 2009

BÛTEK Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark Uygulama
ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüs, 7. Lojman,
3. Kat, P.K. 34342, Bebek-Beşiktaş/İstanbul
Telefon: 0212 359 46 30

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Garanti Kültür Merkezi, 2/3A, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@buvak.org.tr, bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org, www.bupress.net
Telefon ve faks: (90) 212 257 87 27
Sertifika No: 10821

Bu kitabın yayım hakları Kayı Telif ve Lisans Hakları Ajansı aracılığıyla satın alınmıştır.

Genel yayın yönetmeni: Murat Gülsoy
Kapak tasarımı: Kerem Yeğin
Kapak resmi: Toşikata (1866-1908) ahşap baskı, 1903
Perde sayfalardaki resim: Hokusai (1760-1849) Dev Dalga serisinden.
Yayıma hazırlayanlar: Ergun Kocabıyık, Meltem Aravi
Baskı: G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100. Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi, 1. Cadde, No: 88
Bağcılar/İstanbul
Telefon: (0212) 629 00 24
Sertifika No: 12358

Birinci Baskı: Temmuz 2012

Boğaziçi University Library Cataloging in Publication Data
Katō, Shūichi, 1919
Japon Edebiyatı Tarihi / Shuichi Katō; çeviren Oğuz Baykara.
854 p. ; 23 cm.

ISBN 978-605-4238-85-9

Includes index.
1. Japanese literature – History and criticism. I. Title II. Baykara, Oğuz.

PL717.K319

Midori ve Paul'e
ve David'in anısına

İçindekiler

Türkçeye Çevirenin Önsözü, 11

I. KİTAP: İLK BİN YIL

Önsöz, 17

Giriş: Japon Edebiyatının Farklı Özellikleri, 23

Japon Kültüründe Edebiyatın Yeri, 23 ❖ Edebiyatın Tarihsel Gelişim Modeli, 26 ❖ Japon Dili ve Yazı Sistemi, 27 ❖ Japon Edebiyatının Toplumsal Geçmişi, 31 ❖ Japon Dünya Görüşü, 39 ❖ Bu Özelliklerin Karşılıklı İlişkisi, 44.

Birinci Bölüm: Manyōşū Çağı, 47

Kociki ve *Nihon Şoki,* 55 ❖ Masallar ve Türküler, 65 ❖ *Manyōşū*, 74

İkinci Bölüm: Birinci Dönüm Noktası, 103

Cūcūşin ve *Nihon Ryōiki*, 110 ❖ Aydınlar ve Edebiyat, 120 ❖ *Kokinşū* Seçkisindeki Estetik Yapı, 137.

Üçüncü Bölüm: *Genci* ve *Koncaku Monogatari* Çağı, 147

İlk Tecrit Dönemi, 147 ❖ Edebiyatın Kurumsallaşması, 156 ❖ Japon Romanının Oluşumu, 167 ❖ Kadınların Günceleri, 176 ❖ *Genci Monogatari,* 185 ❖ *Genci Monogatari*'den Sonra Heyan Romanı, 193 ❖ *Koncaku Monogatari*'nin Dünyası, 202.

Dördüncü Bölüm: İkinci Dönüm Noktası, 212

Saray ve Bakufu-Kamakura Döneminin (1185-1333) İkili Yönetimi, 212 ❖ Kamakura Budacılığı, 216 ❖ Budacılıkta Reform, 221 ❖ Zen, 232 ❖ Aristokratların Tepkisi, 241 ❖ *Heyke Monogatari* ve *Şasekişū*, 260.

Beşinci Bölüm: *Nō* ve *Kyōgen* Dönemleri, 268

Zen'in Dünyevileşmesi, 275 ❖ Münzevi Edebiyat, 284 ❖ Sanatçıların Bağımsızlaşması, 292 ❖ *Nō* ve *Kyōgen*, 302 ❖ Kaynakça, 313.

II. KİTAP: TECRİT YILLARI (1600-1868)

Önsöz, 317

Çevirmenin Notu, 321

Birinci Bölüm: Üçüncü Dönüm Noktası, 323

Batı ile İlk Tanışma, 323 ❖ Aydınlar, 333 ❖ Hon'ami Köetsu ve Çevresi, 352 ❖ Kitleler: Gözyaşı ve Kahkahalar, 358 ❖ Genroku Kültürü, 368 ❖ Konfüçyüsçülüğün "Japonlaştırılması", 374 ❖ Ogyü Soray ve Yöntemi, 381 ❖ Aray Hakuseki, 390 ❖ Şanlı Ölümler, 400 ❖ Başö'nun Sanatı: *Haykay*, 415 ❖ *Çönin* İdealleri ve Gerçekliği: İhara Saykaku, 425.

İkinci Bölüm: Akıl ve Öğrenme Çağı, 434

Eğitim, Köylülerin Ayaklanışı ve Uzak Batı, 434 ❖ *Buncin*: Yazarlar Sınıfı, 440 ❖ Tominaga Nakamoto ve Andō Şöeki, 448 ❖ *Şingaku*: İlahiyat Çalışmaları, 461 ❖ *Çüşingura* ve Halka Dönük Romanlar, 468 ❖ Hiraga Gennay ve 'Hollandalı Âlimler', 481 ❖ Miura Bay'en ve Yamagata Bantö, 488 ❖ Motoori Norinaga ve Ulusal Öğreti, 500 ❖ Ueda Akinari, 510 ❖ *Kabuki* ve 'Yüzen Dünya'nın Resimleri, 519 ❖ Güldürü Edebiyatı, 527.

III. KİTAP: MODERN YILLAR

Önsöz, 539

Teşekkür, 543

Çevirmenin Notu, 455

Birinci Bölüm: Dördüncü Dönüm Noktası, 545

Modern Çağa Giden Yol, 547 ❖ Ulusal Siyaset, Bilim ve Hollanda, 556 ❖ Çincenin Etkisindeki Şiir ve Düzyazı, 573 ❖ Gündelik Yaşamın Gerçekçiliği, 583 ❖ *Çönin* Hayalperestliği, 591 ❖ Köylüler: Kayıtdışı Hoşnutsuzluk, 601 ❖ Yoşida Şöin ve 1830 Kuşağı, 609 ❖ Fukuzava Yukiçi ve "Batılılaşma", 617 ❖ Nakae Çömin: 'Özgürlük ve İnsan Hakları', 627 ❖ Naruşima Ryühoku ve Edo Özlemi, 635.

İkinci Bölüm: Meycl Çağı, 644

1868 Kuşağı, 644 ❖ Köda Rohan ve İzumi Kyöka, 653 ❖ Suzuki Daysetsu ve Yanagita Kunio, 661 ❖ Masaoka Şiki ve Natsume Söseki, 669 ❖ Mori Ögay, 678 ❖ Uçimura Kanzo, Abe İsö ve Hıristiyanlık İdealleri, 686 ❖ 'Doğacı' Edebiyatçılar, 695 ❖ Kötoku Şüsui, Kavakami Hacime ve Sosyalizm, 706 ❖ Arişima Takeo ve Nagay Kafü, 715.

Üçüncü Bölüm: Sanaylleşme Çağı, 725

1885 Kuşağı, 725 ❖ Tanizaki Cun'içirö ve Diğer Romancılar, 732 ❖ Kinoşita Mokutarö ve Diğer Şairler, 744 ❖ 1900 Kuşağı, 756 ❖ Marksizm ve Edebiyat, 762 ❖ Akutagava, Kavabata ve Tayşö Romanı, 770 ❖ Yabancı Edebiyat ve Şairler Üzerine Uzman Âlimler, 782 ❖ Üç Önemli Şahsiyet, 789.

Dördüncü Bölüm: Savaş Sonrası Yıllar, 800

Toparlanma Dönemi, 800 ❖ Geçmişe Bakış: Savaş Deneyimi, 802 ❖ Dünyaya Açılan Japonya, 807 ❖ Hızlı Büyüme ve Güdümlü Toplum, 813.

***Sözlükçe*, 819**

***Dizin*, 841**

Türkçeye Çevirenin Önsözü

GİRİŞ

Elinizde bulunan *Japon Edebiyatı Tarihi*, Şüiçi Katö'nun Avrupa, ABD, Kanada ve Japonya'nın çeşitli üniversitelerinde hocalık yaparken edindiği kıymetli tecrübeleri kendi edebiyat ve kültürüyle harmanlayarak bizlere karşılaştırmalı-eleştirel bir yaklaşımla sunduğu ender bir bilgi hazinesi.

Japonca yazılmış bir edebi parçayı kaynak metinden yer, zaman ve kültür bakımından çok uzakta olan okurlara anlatmak o kadar kolay bir iş değil. Bu yüzden yazar yapıtının tümünde anlattığı konuları açmak zorunda kalmış, sanat eserlerinin yaratıldıkları toplumsal ve düşünsel ortamı göstermek istemiştir.

Edebiyat sözcüğünün her dilde değişik bir etimolojisi var. Örneğin Türkçemizdeki edebiyat sözcüğünün kökeni olan "edep" kelimesi Arapçadır ve "güzel huy, davranış; zarif söz" anlamına gelir. Edebiyat sözcüğünün Japoncadaki karşılığı olan "bungaku" ise Çin dilinden alınma. "Bun" hecesi, "sözcük, cümle, tümce" demek; "gaku" ise "bilim" anlamına geliyor. Bu durumda "edebiyat", Türkçede "güzel, zarif söz" söyleme sanatı olduğu halde, bu kelimenin Japoncadaki eşdeğer karşılığı, soyut düşüncenin yazılı bir biçimi olan "sözcük ya da cümle"nin bilimi anlamına gelmektedir.

Belki de bu nedenle Şüiçi Katö, Japonya'da edebiyatın sadece güzel yazı yazma sanatını içermekle kalmadığını, sanatsal düşünceyi, hatta bilimsel düşünceyi bile kapsadığını savunmaktadır. Ona göre "düşünce" Batıda farklı zaman dilimleri içinde farklı soyut fikir sistemleri olarak doğmuştur. Japonya'da ise düşünce, edebiyatın içinden çıkarak felsefenin Batıdaki rolünü üstlenmiştir. Bu bakımdan Katö'ya göre, Japon edebiyatının tarihi aslında Japon düşüncesinin tarihidir.

Dolayısıyla Katö, bu üç ciltlik eserinde sadece öykü, roman, şiir ve tiyatro eserlerini incelemekle kalmaz, güncelere, otobiyografilere; filolojik, felsefi ve dinsel yazılara; hatta ekonomi ve tıpla ilgili konulara da yer vererek Japon edebiyatının gelişimini tarihsel ve kültürel bağlamda irdeler.

Yazar, *a priori* olarak Japon edebiyatının arka planında Japonlara ait özgün, yerel bir düşüncenin, dünya görüşünün mevcut olduğunu varsayar. Bu yerel dünya görüşü, çağlar boyunca hiç değişmeden kalan geleneksel Japon düşüncesidir. Yabancı düşünce nüfuz etmeden önce mevcut olan bu yerel düşünceye "tez" diyecek olursak, ülkeye giren yabancı düşünce sistemlerinin de ona bir "anti-tez" teşkil ettiğini kabul etmek gerekir. Ayrıca bu yeni değerler sistemi ana dizgede bulunmayan bazı temel özellikleri içermektedir. Yabancı düşünce sistemlerinin işlevi, yerel dünya görüşünü evrensel bir sisteme kavuşturmaktır. Sonuç olarak yerli düşüncenin güdümünde olan "tez" ile yabancı düşüncenin güdümünde olan "anti-tez" çatışmaya girer ve yabancı düşüncenin yerlileşmesi, Japonlaşması gibi yeni bir dünya görüşü ortaya çıkar. Katō, Japon edebiyatını bu üç farklı dünya görüşünü içeren kuramsal bir çerçevede yorumlarken, fikirlerini Marksist diyalektik bir tabana oturtur.

Yazar bu noktadan hareket ederek Japon edebiyatını kronolojik olarak çeşitli dönüm noktalarına göre sıraya koyar. Her dönüm noktasında yabancı dünya görüşü Japonlaştırılmış, bu da Japon edebiyatının ve kültürünün gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Yazar, Japon kültürünü derinden etkileyen düşünce sistemleri olarak özellikle Budacılığı, Konfüçyüsçülüğü, Hıristiyanlığı ve Marksizmi vurgular.

Yazarın bin beş yüz yıllık yelpazeye yayılan devasa Japon edebiyatını ve yazı sanatını roman, öykü, şiir ve felsefesiyle akıcı bir şekilde bu hacimdeki bir cilde sığdırması onun ne kadar büyük bir dil ustası olduğunu gösteriyor. O yalnız bir edebiyatçı değil aynı zamanda tıp insanı, tarihçi, sosyolog, sanat tarihçisi, dilbilimci, siyaset bilimci, filolog, şair, yazar ve hocadır. Anadilinin yanında mükemmel İngilizce, Fransızca, Almanca ve Çince bilir. Eserini yazarken hem içeriye hem de dışarıya bakabilmektedir. Dışarı bakarken kendi dünyasıyla koşullandırılmış değildir. Ufku geniş, kaynağından okuduğu Batılı metinleri, yine kaynağından okuduğu Japonca edebi metinlerle karşılaştırıp tarafsız bir şekilde değerlendirebilmektedir.

Bir Japon edebiyatı uzmanı ve çeviribilimci olarak, 2008 yılında kaybettiğimiz Şūiçi Katō'ya bize bıraktığı kıymetli eserlerden, bilgilerden dolayı minnet ve şükran borcum vardır. Katō, pek çok yazarı, tarihçiyi, çağdaş aydını incelemiş ve yaktığı meşaleyle kendi edebiyatına ışık tutmuştur. Aynı meşalenin öğrencilerimizi, aydınlarımızı ve edebiyatın evrenselliğine gönül veren Türk insanını da aydınlatmasını diliyorum.

ÇEVİRİ SÜRECİ

1992 yılında Japonya'ya, sözlük yazmak ve Japon edebiyatını incelemek için gittiğim sıralarda dilimize Japon edebiyatından çevrilmiş sadece yirmi iki eser bulunuyordu. Sekiz Japon yazara ait olan bu eserlerin hepsi ara dillerden çevrilmişti. Japon edebiyatının Türk edebiyatında ağırlıklı bir yeri olmadığından dolayı belki bu normal bir durumdu. Ancak üniversitelerde Japon Dili ve Edebiyatı, Japon Dili Eğitimi bölümlerinin kurulması ümit vericiydi. Bu Uzakdoğu ülkesinin edebiyatını öğrenebilmemiz, anlayabilmemiz için önemli bir adımdı. Söz konusu gelişmeler, yakın zamanda Japon edebiyatı konusunda derin çalışmaların yapılacağı, en azından Japon edebiyatının panoramik bir haritasının elde edilebileceği müjdesini veriyordu.

On iki yıl süren eğitim serüvenimi Japon edebiyatı üzerine yaptığım doktora ile noktalayıp 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nin Çeviribilim Bölümü'ne döndüğümde, Japon edebiyatından ara dil yardımıyla çevrilen yazarların sekizden on sekize, eserlerin ise yirmi ikiden kırk üçe çıktığını, bunlara ilaveten iki eserin de doğrudan çevrildiğini sevinerek gördüm. Ancak benim düşlediğim anlamda Japon edebiyatının tümünü tanıtan ya da belli bir dönemi ele alan bir çalışma veya çeviri henüz yapılmamıştı. Oysa Türk aydınları bir yana, eğitimcilerin ve öğrencilerin böyle bir yayına şiddetle ihtiyacı vardı.

2004-2007 yılları arasında çeşitli aralıklarla Tokyo'ya yaptığım seyahatlerde 2011 yılında vefat eden merhum doktora danışmanım Prof. Akira Kunimatsu ile bu konuda çeşitli görüşmeler yaptım. Bu konuşmalardan sonra, Japon edebiyatını tanıtmak için en uygun eserin Kunimatsu Hocamın seminerlerinde okuduğumuz Şüiçi Katö'ya ait iki ciltlik *Nihon Bungakuşi* adlı yapıt olduğuna karar verdim. Üstelik bu kitap üç cilt halinde İngilizceye de çevrilmişti. Hiç vakit kaybetmeden 2008 yılında çeviri işine başladım. Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nün geleneğine göre son sınıf öğrencilerimizin mezuniyet için çeviri projesi hazırlamaları icap etmektedir. Benden gerek bitirme projesi gerekse Japon kültürü dersi alan öğrencilerime Katö'nun İngilizce versiyonunu –her yıl bir cilt olmak üzere– Türkçeye çevirmeleri için bölümler halinde paylaştırdım. Öğrencilerimden gelen çevirileri, her biriyle ayrı ayrı çalışarak yeni baştan çevirdim. Bu süreç onlar için tam bir çeviri laboratuvarı deneyimi oldu. Çevirinin nasıl yapılırsa daha iyi olabileceğini yakından gördüler. Bu çalışmalar esnasında Japoncadan İngilizceye yapılan çevirinin bazı konuları aktarmakta zaman zaman ne kadar yetersiz kaldığını fark

ettim. Bunun üzerine metni Japonca orijinaliyle karşılaştırmak kaçınılmaz hale geldi. Sonunda İngilizce çeviriden daha kusursuz olduğuna inandığım bir Türkçe çeviriye ulaşmış oldum.

Elinizdeki eser bir şiir kitabı olmasa da içindeki şiirlerin çevrilmesi öğrencilerim için hep korkulu rüya oldu. Japoncadan İngilizceye yapılan şiir çevirilerinin çoğu zaten anlaşılmıyordu. Bunları Japonca özgün metinlere ve çeşitli yorumlarına bakarak kendim çevirdim. Çince yazılmış şiirler için ise benimle yüksek lisans tezini hazırlayan Tayvanlı öğrencim Yao Kaichi'den yardım aldım. Çeviri sürecinde, kaynak metne kendi şiir geleneğimizin özellikleri dahilinde yeni bir Türkçe şiir sedası katmak isterken, özgün metnin anlamından mümkün olabildiğince ödün vermemeye çalıştım.

Japon Edebiyatı Tarihi'nin 2008'de başladığım çevirisini 2010 yılında tamamladım. Böylece tüm çeviri üç yılda bitmiş oldu. Bu süreçte çeviriye emeği geçen sevgili öğrencilerimin isimlerini aşağıda verirken hepsine ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

Alper Zafer Güneş, Birsen Toy, Bulut Kılıç, Çiğdem Tura, Edibe Deniz Cereb, Emrah Arıcılar, Erhan Gülşen, Ezgi Argun, Fatma Kömürcü, Filiz Türkmen, Filiz Yalçınkaya, Gamze Berkay, Gülsün Öbke, Hande Karaca, Hatice Beyza Arvas, İnci Kınran, Işıl Sağlam, Kaan Alay, Kebire Nazlı Ergin, Kemal Burak Özer, Mustafa Kuşcu, Nebahat İnce, Nimet Alpaslan, Nurcan Aydın, Okan Gülşen, Özden Tüfekçioğlu, Öznur Kotbaş, Pelin Akbaş, Seçil Baştürk, Seher Uzun, Serap Kardaş, Sezin Nas, Tuğba Köseoğlu, Tuğçe Yapıcı, Yasemin Hekimoğlu, Yiğit Arda Türkoğlu, Zeynel Kılınç.

Ayrıca çeviri açısından kitabın en zor bölümü olan birinci cildi benimle birlikte baştan sona sabırla iki kez okuyarak metnin düzeltisine katkıda bulunan sevgili öğrencim İnci Kınran'a; Japonca isimleri Türkçe telaffuzlarına göre yerelleştiren ve metnin son okumalarını yapan başeditörümüz Ergun Kocabıyık ve editör Meltem Aravi'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çevirimi, atalarım Ali İhsan Baykara, Zühtü ve Ayşe Dudu Neslioğlu'nun ölümsüz anılarına armağan ediyorum.

Yard. Doç. Dr. Oğuz Baykara
Arnavutköy, 2012



1. KİTAP
İLK BİN YIL

Önsöz

Mişima ve Kavabata'nın yazmış olduğu romanlar 1970'li yıllarda bütün kitapçıların vitrinlerini süslüyordu ama İngilizce konuşulan bir dünyada okuyucunun Japon edebiyatına olan ilgisi ve merakı ne düzeydeydi? Bunu anlamak gerçekten çok zordur. İngilizce konuşan okuyucular Japon edebiyatıyla ilk kez I. Dünya Savaşı'nın ortalarında Yeats ve Pound tarafından yayımlanan Fenollosa'ya ait *nō* oyunlarının çevirileriyle tanışmışlardı ve bunu Arthur Waley'in 1920'li yılların ortalarında yayımlanan zarif ve yaratıcı *Genci* çevirisi takip etmişti.

Bu durum, Japon edebiyatının Batı için yeni ve yabancı oluşundan kaynaklanmıyordu; çünkü W. G. Aston ilk *Japon Edebiyatı Tarihi* kitabını İngilizce olarak yayımladığında tarihler 1899'u gösteriyordu. Önsözünde aynen şöyle diyordu: "Çok değil sadece kırk yıl önce hiçbir İngiliz, Japon edebiyatından tek bir satır bile okumamıştı." Misyonerler ve akademisyen diplomatlar ilk çevirilerini ve bu konudaki yorumlarını yayımlamaya başladıklarında Japon edebiyatı ciddi bir tehlikeyle karşılaşmıştı. Bu edebiyat geniş halk kitlelerine yayılmak yerine sadece birkaç Japonca uzmanının anlayabileceği kısır bir akademik ortama sıkışıp kalabilirdi. Her ne kadar zevk için ya da estetik kaygılarla Beowulf'u* okuyanlar bulunsa da, bu yazar, aynı okyanustan beslenen Shakespeare, Donne ya da Dickens'tan çok farklıdır;

---

* Beowulf destanı bir Anglosakson destanıdır; İngilizlerin en eski destanı olarak bilinir. Beowulf adındaki güçlü bir İskandinav (Geta) savaşçısını konu alır. Destanda şiirsel bir anlatım tercih edilmiştir. Konusu kısaca şöyledir: Danimarkalılar, Grendel adında bir canavarla mücadele etmektedirler. Grendel, gürültüye tahammül edemediğinden insanları öldürmektedir. Grendel'i öldürebilecek bir kahraman aranmaktadır. Getaların ünlü savaşçısı Beowulf, Grendel'in ününü duyar ve Danimarka'ya gider. Grendel'i öldürür... Destan, 3.182 dizeden oluşur ve tüm eski İngiliz şiirleri gibi isimsizdir. 11. yüzyılda yazıya geçirilen Beowulf destanı, adını 1805 yılında almış ve 1815 yılında ilk kez yayımlanmıştır. 1930'lu yıllarda İngiliz edebiyat tarihi Profesörü J. R. R. Tolkien, Beowulf destanı hakkındaki çalışmalarıyla, destanın İngiliz edebiyatı için önemini kanıtlar. Destan üstüne olan çalışmasını Beowulf; Monsters and Critics adıyla yayımlar ve Beowulf'tan esinlenerek Hobbit'i yazar —*ed. notu.*

çünkü sözünü ettiğimiz son üç yazar kronolojik olarak çağdaş insana daha yakındır. Japon edebiyatı için buradaki asıl tehlike, Batılı uzmanların bu edebiyatı Beowulf gibi algılamaları ve tahlillerini bu doğrultuda yapmalarıydı. Üniversitelerde Doğu Çalışmaları giderek saygınlık kazanıyordu, fakat bu bölüm statü olarak akademik bir varoştan farksızdı ve saygınlığını sadece İbranicenin Tevrat dili olmasından alıyordu. Doğu Çalışmaları yeni kurulan bu akademik bölümün sadece başlığıydı ve bu nedenle bölümün ilgi alanı zamanla Güney Akdeniz'in sınırlarını aştı. Örneğin 1920'li yıllarda *Times*'ın edebiyat ekinde Bantu dili üzerine yazılmış yeni bir kitap tanıtılıyordu. Ancak Japon edebiyatının Doğu Çalışmaları içinde daha saygın bir yeri vardı; çünkü Japonca, Bantu dillerinden farklı bir dildi ve edebiyatı da hem çok eski metinlerden meydana gelmekteydi hem de burada kullanılan dil çağdaş dilden çok uzak olduğu için klasiklerde aranan bütün koşulları yerine getiriyordu. Waley'in Japon şiiri üzerine yaptığı ilk çalışma çok kısa olmasına rağmen hem bilimsellik taşıyordu hem de bu konuda uzmanlaşmak isteyen öğrencilere şiirleri kaynak metinden okuyabilmeleri için elkitabı vazifesi görüyordu.

Waley'in *Genci'nin Serüvenleri* (*Genci Monogatari*) adlı çevirisi, araştırmacılara yeni ufuklar açtı. Genci'nin dünyası; okuruna zarif, damıtılmış geleneklerden beslenen keskin gözlem ve ince duygularla bezenmiş bir 'uygarlık' sunuyordu. Bu uygarlık en azından kişisel deneyim için incelemeye değerdi. Buna rağmen rulo kâğıtların arasından fırlayan Genci ve onun gravürleri, Batılılardan çok uzaklarda, sislerin ve bulutların içinde kaybolmuş bir dünyadan farksızdı. Bu uzaklığı, Waley'in yapmış olduğu çeviriden de anlamak mümkün; Waley, çeviri metni açıklamalarla süslemekten çekinmedi. Çevirmenin açıklamaları her ne kadar kitabın rahat anlaşılması için yapılan düzeltiler olarak görülse de, Genci'nin dünyası ile çeviri arasında eserin bütünlüğü açısından etik bir uçurum vardı. Başka bir deyişle Waley, erek metni ön plana çıkarmış, kaynak metne pek saygı göstermemişti.

Bu dünya, yarım yüzyıl sonra Batılı okuyucuya daha yakın bir hale gelmiştir. 20. yüzyılın yazarları, özellikle de *Genci'nin Serüvenleri*'ni çeviren Tanizaki ve aynı anlayışı benimseyen romancılar, Avrupa kaynaklarından beslenen edebi yeteneklerini kullanarak bizleri geleneksel Japon kültürüne götürmede aracı oldular. Bunu da sanayileşmiş çağdaş Japon toplumunun şehir hayatını yapıtlarında anlatarak başardılar. Film yapımcıları bize hep Japonya'da şimdi ortadan kalkmış olan bir dünyanın resim karelerini gösterdiler. *Ugetsu Monogatari* fil-

mini gören herkes Profesör Katö'nun Heyan edebiyatında "Belirsiz ve Bulanık Duygular" adlı yazısını okuduktan sonra konuyu daha iyi kavrayacaklardır. Keene, Morris ve Seidensticker gibi üstün yetenekli Batılı çevirmen ve edebiyat uzmanları sayesinde pek çok günce, oyun, kısa öykü, şiir gibi Japon ve Japon-Çin edebiyatı yapıtları Batılıların anlayabileceği hale gelmiştir. Ayrıca Japonların Zen anlayışı, alternatif kültür arayışı içinde olan Avrupa ve Kuzey Amerika gençliği arasında Budacılığın modeli olarak kabul görmüştür. Hatta aydınlanmayı arayan Fransız gençlerinden biri motosikletine binerek şair Başö'nun ayak izlerinde dolaşmış, Japonya'nın 17. yüzyıldaki Hayku şiir geleneğini anlamaya çalışmıştır. 1970 yıllarında gerçekleşen bu seyahat, geleneksel Japonya ve Batıyı bir kez daha buluşturmuştur.

Japonya ve Batının kültürel buluşmasına en iyi örneklerden biri de şu anda okumakta olduğunuz bu kitaptır. Aston'un, 19. yüzyılın sonunda kaleme aldığı, bir yığın bilgi ve peşin hükümleri içeren çalışmasını bir tarafa bırakacak olursak, o zamandan bu zamana geleneksel Japon edebiyatı hakkında pek çok tarihsel çalışma ve seçkinin yayımlandığını görürüz. Ancak, elinizdeki yapıt bir Japon tarafından yazılmış ve İngiliz dilinde okuyabileceğiniz ilk kitap olduğu için dikkate şayandır. David Chibbett'in çevirisiyle doğan bu kitabın yayımlanması gerçekten kutlanacak bir olaydır.

Bu eser aslında Japon okuyucular için yazılmış ve önemli haftalık dergilerden biri olan *Asahi Journal*'da tefrika edilmiştir. Üzerinde pek fazla değişiklik yapmadan, farklı bir okuyucu kitlesi için İngilizceye çevrilen bu eser, Japon kültürünü bildiğini iddia eden Batılı eleştirmenlerin bu konu üzerinde ne kadar az şey bildiklerini ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda Profesör Katö'nun düşünce ve kıyaslamalarındaki derinlik ve kozmopolit bakış açısıyla da dikkat çekmiştir. Katö, Japon edebiyatına hem Japon gözüyle içeriden hem de yabancı gözüyle dışarıdan bakabilmeyi beceren bir edebiyat tarihçisidir. Konuya İngiliz, Fransız veya bir Alman gibi bakabildiğinden, yabancı okuyucunun neyi istediğini bilmekte, açıklamalarını ve kıyaslamalarını ona göre yapmaktadır. Katö, Avrupa ve Kuzey Amerika tarihini ve toplumlarını çok iyi tanıdığı halde burada Blake ya da Shakespeare gibi yazarları Japon edebiyatındaki yazarlarla karşılaştırmaya kalkmamış, edebiyatı salt kendi toplumu içindeki sınıfsal katmanlarda görülen yaygınlığıyla tanımlamaya çalışmıştır. Katö'nun Japonca cümle yapısı ile Japon mimarisi arasında ilişki kurabilmesi onun hem yaratıcı yeteneğinden, hem de diğer diller ve mimariler hakkındaki engin bilgisinden kaynaklanmaktadır.

Japonya'nın II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı entelektüel heyecan bazen kültürel rönesans olarak yorumlanmıştır; ancak, savaşı gören insanların arasında çok az kişi Şüiçi Katö gibi bir Rönesans insanının geniş ilgi, bilgi ve başarı alanına sahiptir. Şüiçi Katö; doktor, şair, yazar, tıp araştırmacısı, profesör, edebiyat ve politika eleştirmeni kimliği ve bütün bunlardan da öte insanlık hakkındaki her şeye karşı doyumsuz merakıyla evrensel bir dünya vatandaşıdır. Katö savaş sırasında tıp öğrencisiydi. Milliyetçi Japonların yabancılarla ilgili hiçbir şeyi hoş karşılamadıkları bu zamanda, Fransız edebiyatıyla ilgili bir çalışma grubuna katıldı; bir taraftan Latince öğrendi bir taraftan da *Şin Kokinşū* şairlerini okudu. Bu şairler, bir türlü ısınamadığı çağdaş Japon şairlerinden çok farklı bir Japonya çiziyorlardı. Savaştan sonra Avrupa'ya özellikle de Fransa'ya gitmeye niyetlendi. Bu isteği, II. Dünya Savaşı sırasındaki direnişi konu alan Fransız edebiyatıyla tanışmasından sonra daha da arttı. Savaş sırasında Japonlar, küskün bir suratla *Şin Kokinşū*'yu okurken Fransız halkı niçin büyük bir şiddetle direniş göstermişti? Mauriac ve onun eserlerine dair o kadar çok şey okuduğu halde bu yazar hakkındaki düşünceleri niçin mükemmellikten uzaktı? Mauriac, Fransız Direniş Hareketi sırasında niçin komünistlerle işbirliği yapmıştı? Yoksa Fransız edebiyatının derin yapısındaki birtakım bilgileri farkına varmadan ıskalıyor muydu?

Profesör Katö ile 1950'li yılların ortalarına doğru tanıştım. O sıralarda Katö, Paris'teki dört yıllık tıp araştırmasının son senesindeydi. Japonya'ya yapacağım seyahatin onun da dönüş tarihine rastladığını öğrenince aynı gemiyle seyahat etmeye karar verdik. Bu uzun yolculukta Japonya'daki toprak reformu üzerine kitaplar okumayı planlamıştım; ama yaptığım programa uyamadım. Yemekte geçirdiğimiz zaman, Katö'nun bitmez tükenmez sohbetiyle devamlı uzuyordu. Yanında çok fazla kitap getirdiği için her gün yeni şeyler anlatıyordu. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı eseri için duyduğu coşkudan etkilendiğimi hatırlıyorum. Kitabı ondan ödünç alıp okudum; ama benim üzerimde aynı etkiyi bırakmadı. Konular sık sık değişiyordu; bazen Rimbaud'dan karmaşık bir paragraf üzerinde tartışıyor, bazen de benim konum olan toprak reformuna dönüyorduk. Katö, buna da hazırdı; sadece edebiyatı değil, politikayı da, sosyolojiyi de çok iyi biliyordu ve kendine devamlı önemli toplumsal eğilimler hakkında sorular sorardı. Bu açıdan politikayı sadece iyilik ve kötülüğün mücadelesi olarak gören, hayal gücü kuvvetli edebiyatçılardan çok farklıydı.

Yolculuktan sonra, çeşitli münasebetlerle çok farklı yerlerde

karşılaştık. Örneğin, Japonya'nın modernleşmesi üzerine düzenlenen konferanslarda, uzun yıllar Asya Çalışmaları Bölümü'nde profesörlük yaptığı Vencouver'da, Berlin Üniversitesi'ne gitme hazırlıkları yaparken Princeton'daki görüşmemiz gibi fırsat buldukça da hem İngiltere'de hem de Japonya'da birbirimizi ziyaret ettik. Katö'nun her zaman anlatacak bir şeyleri olurdu, her zaman yeni bir plan ve heyecanla yaşardı. Aynı zamanda da insanı ustaca sorgular, karşısındaki neler yapıyor, ona anlatacağı neleri varsa hepsini öğrenirdi. Londra tiyatrolarında ne gibi gelişmeler yaşanıyor, işten çıkarmalar neye alamet, *Times*'ın edebiyat ekindeki son kavganın ardında yatan gizli kıskançlıklar nelerdir? Hepsini bilmek isterdi.

Elinizdeki yapıt belki onun sıcak dostluğunu tümüyle yansıtmakta yetersiz kalıyor; ama okuyucular yine de onun sıcaklığını, insani duygularına ve insanların yaratmış olduğu kurumlara verdiği değerden anlayabilirler. Katö bunu her milletten insanla tanışıp kaynaşarak, çok gezip çok dost edinerek kazanmıştır. Örneğin, *Özbekistan'dan Hırvatistan ve Kerala'ya* adlı yapıtı, seyahatlerinde edindiği izlenimler üzerine yazdığı denemelerden oluşur. Bir başka kitabı da Çin hakkındadır. *Kelimeler ve Tanklar* adlı kitabı ise bahar aylarında Prag'a yaptığı bir ziyareti konu alır. Ayrıca o, edebiyat eleştirmeni olmasının yanı sıra büyük bir sosyologdur da. *Kokin Dencü*'yu hem aristokrat sınıfın kimliğini vurgulayarak yorumlamış hem de eserin edebi özünü ön plana çıkarmıştır; o, bütün bunları yaparken aklını ve sezgilerini aynı düzeyde kullanabilen büyük bir ustadır. Okuyucuların ondan çok şey öğreneceklerinden eminim.

Katö'yu çözümlemek veya onun meziyetlerini ve zaaflarını irdelemek farklı olgulardır. Edebiyat insanlardan ne bekler? Sevilmeyi mi, açıklanmayı mı? Edebiyat, yazarların yakından aşina olduğu ve bütün hayatları boyunca birlikte yaşamayı öğrendikleri ruhsal bir hastalıktan farksızdır. Katö, bu durumu otobiyografisinde çok farklı bir şekilde açıklar. Savaştan hemen sonra, Japon-Amerikan araştırma ekibinin bir üyesi olarak atom bombasının etkilerini incelemek amacıyla küllerle kaplı bir enkaza dönen Hiroşima'ya gitmişti. Onlardan patlama sırasında meydana gelen olaylara bilimsel olarak ışık tutmaları isteniyordu. Örneğin, anne ve babasının kömür oluşunu gözleriyle gördükten sonra şoka girip dili tutulan ve hâlâ konuşamayan çocukları sorgulamaları gerekiyordu. Katö, böylesine acı bir olayı yaşayan insanlara bu sorular sorulduğunda, en soğukkanlı içgüdünün bile hiddetten galeyana geldiğini açıklamıştır; çünkü sorularda merhamet ve acıma duygusu değil, sadece istatiksel bir merak vardır.

Wordsworth, edebi eleştiriyi 'merak' adına işlenen cinayete benzetir. Okuyucuların anlayacağı gibi Katö da bu kitabında temeli keşfetmek için 'yapıyı' parçalamak zorunda kalmıştır. Bunu yaparken de başkalarına kıyasla en az kayıp veren yine odur.

R. P. Dore
Haziran 1979

GİRİŞ

Japon Edebiyatının Farklı Özellikleri

Japon edebiyatını Çin ve Batı edebiyatıyla kıyasladığımızda birtakım farklı özellikleri olduğunu görürüz. Bu özellikleri genellikle beş ana başlık altında toplayabiliriz: edebiyatın Japon kültüründeki yeri; tarihsel gelişimi; Japon dili ve yazı sistemi; Japon edebiyatının toplumsal arka planı ve Japonların yaşam, ölüm, din ve felsefe hakkındaki temel dünya görüşleri. Bu etmenleri ve onların kendi aralarındaki ilişkileri incelediğimizde, karşımıza Japon edebiyatının net bir tablosu çıkacaktır. Ayrıca bu yapı içinde sürekli değişen edebiyatın tarihsel gelişim sürecini de düzenli olarak takip etmek mümkün olur. Bu edebiyatın tarihsel ve kronolojik düzenini belirlemek için artzamanlı bir kuramın iyi bir başlangıç noktası olacağı kanısındayız. Başlangıç kısmında anlatacaklarımızın yöntembilim olarak bütün edebiyat tarihleri için de geçerli olacağını iddia edemeyiz. Ancak, Japon edebiyatını diğer edebiyatlardan ayıran özellikleri vurgulamadan, onu çözümlemek için nasıl bir yöntem kullandığımızı açıklamamız zor olur.

JAPON KÜLTÜRÜNDE EDEBİYATIN YERİ

Edebiyatın ve görsel sanatların Japon kültüründe önemli bir yeri vardır. Japonlar, tarihin her döneminde düşüncelerini soyut felsefi sistemlerden ziyade somut edebi yapıtlarla ifade etmişlerdir. Örneğin *Manyōshū*, Nara dönemindeki (710-794) Japon düşünce ve davranış biçimini, aynı çağda yazılan Budacı öğretilerin tümünden daha net ve berrak bir şekilde ortaya koymuştur. İkinci örnek olarak, Heyan dönemini gösterebiliriz; bu devirde, şiir ve roman alanında çok sayıda başyapıt verildiği halde felsefe alanında hiçbir özgün yapıt ortaya çıkmamıştır. Bütün Japon tarihinde bu kurala istisna teşkil eden sadece iki dönem vardır: Budacılığın çok ayrıntılı olarak incelendiği Kamakura dönemi (1185-1333) ve Tokugava (Edo) dönemi (1603-1868). Burada Konfüçyüsçü anlayış, bütün öteki düşünce sistemlerinden daha ön planda yer alır.

Ancak, Kamakura Budacılığı döneminde bile, Hönen ve Dögen

gibi üstatlarca öğretilen dinsel felsefe ne yazık ki takipçileri tarafından sistemli bir hale getirilmemiştir. Ayrıca, Edo döneminde yaşayan İtō Cinsay ve Ogyū Soray gibi büyük ustaların Konfüçyüsçü düşünce hakkındaki öğretileri, onlardan sonra gelen felsefecileri etkilediği halde geniş kapsamlı, soyut bir düşünce sisteminin doğmasını sağlayamamıştır. İşte bu durum bizi, Japon kültüründeki, 'mantık'ı gözardı eden eğilime götürür; Japonlar her zaman bir düşünceyi soyut bir sistem haline getirmekten kaçınmış; onun yerine duyguları, yani somut olduğu halde sistematik olmayan bir alanı benimsemiştir.

Japonların duygusal dünyası müzik gibi soyut sanat türlerinde pek ifade bulamamış, daha çok görsel sanatlar ve el sanatları alanında kendini göstermiştir. Örneğin, Heyan dönemi (794-1185) sanatçıları Budacı heykel sanatı ve *emakimono* (rulo resimler) gibi konularda ilginç yenilikler sergiledikleri halde *şōmyō* (dinî ilahiler) ve *gagaku* (saray müziği) gibi müzik formlarında kayda değer bir gelişme gösterememiştir.

Kuşkusuz, Japonlar Muromaçi döneminde (1392-1568) *nō* dramaları, Edo döneminde ise *cōruri* dramaları için besteler yapmıştır. Ancak burada ortaya çıkan ilk formun haricinde sonradan bir gelişme göstermemiştir; göstermiş olsa bile Japon 'resim' sanatındaki hızlı değişime hiçbir zaman ayak uyduramamıştır. Müziği oluşturan soyut bileşenlerden hareket ederek yapısal bir düzen yaratmak yerine, gözlerinin önündeki insan, kiraz çiçeği ve çam ağacı gibi nesnelerin resmini yapmayı tercih etmişler; günlük hayatta kullanılan kap kacak, ev eşyası gibi araç gereçlerin estetik hale getirilmesinde büyük başarı sağlamışlardır.

Dolayısıyla, edebiyat ve sanatın Japon kültürünün merkezinde yer aldığını söyleyebiliriz. Japon kültürünün günlük hayatın gerçeklerine bu kadar yakın oluşu belki de Japon insanının maddi dünyaya karşı olan düşkünlüğünden, fiziksel dünyayı terk ederek fizikötesi dünyaya ya da metafiziğin dünyasına gitmek istememesinden kaynaklanmaktadır.

Bu karakteristik özellik aslında, eski Akdeniz ve ortaçağ Avrupa kültürlerinin temel özelliklerinden pek de farklı değildir. Avrupa'da soyut ve kapsamlı fikir sistemleri vardı; bunlar sonradan, çeşitli çağdaş Avrupa felsefelerine öncülük etti. Batıda müzik alanında buna benzer bir gelişme gözlendi; çok seslilik Avrupa'da büyük bir gelişme kaydederek geniş kapsamlı bir enstrümantal müziğin oluşumuna zemin hazırladı. Ortaçağ Avrupa kültürünün temelinde sanat veya edebiyat değil, din ve felsefe vardı. Bunun somut kanıtlarını büyük

katedrallerde görebiliriz. Katedraller süslenirken resim ve heykeller kullanılıyor; dışarıda dinsel içerikli, gizemli oyunlar oynanıyor; duvarlarında müzik yankılanıyordu.

O sırada, Japonya'da sanat sadece dinle, yani Budacılıkla değil, edebiyatla da ilgiliydi. Müzik sadece dinî ayinlere, dramalara ve halk türkülerine damgasını vurmuştu. Bu bakımdan Japonya'da edebiyat, Avrupa'da felsefenin oynadığı rolü oynamış ve hatta Japon sanatını Avrupa ile kıyas kabul etmez bir düzeyde derinden etkilemiştir. Sonuç olarak, ortaçağ Avrupasında din; sanat ve müziği kölesi haline getirdiği halde Japonya'da edebiyat; ulusal düşünce ve duyarlılığın bir kronolojisi niteliğindedir.

Çin kültüründe ise edebiyat ve sanat, ortak bir araç olarak yazıyı (hat sanatını) kullandığından, bu iki kavram aynı potada erimiş gibidir. Müzik, her zaman edebiyatın bir parçası olduğundan, enstrümantal müzikte hiçbir zaman Batıdakine benzer bir gelişme kaydedilememiştir. Karşılıklı etkileşimi bir tarafa bırakacak olursak, Çin ve Japon kültürleri arasında pek çok yüzeysel benzerlik gözlemlenebilir; fakat olayı bir kültür meselesi olarak ele aldığımızda bu iki ülke arasında gerçekten çok büyük farklar olduğu görülür. Her şeyden önce Çin geleneğinde, Sung dönemi (960-1279) filozofu Çu Hsi'nin öğretilerinden başlamak üzere çok geniş kapsamlı ve ödün verilmeksizin bir sistemleştirme süreci yaşanmıştır.

Japonya o sıralarda böyle bir süreç içinde değildi ve tarihinin hiçbir döneminde de olmamıştır. Tokugava döneminin başında Japon devleti, Sung hanedanlığının Konfüçyüsçü felsefesini resmî eğitim aracı olarak benimsemiş olmasına rağmen bu sistemin Japon geleneklerine uydurulabilmesi için üç yüz yıldan fazla bir zaman gerekmiştir. Japonların ilk yaptığı şey, bu sistematik yapıyı söküp parçalamak ve kendi toplumsal değerlerine indirgeyerek yavaş yavaş politikaya ve gündelik hayata uygulamak olmuştur. Halbuki Çinliler bu somut ve pratik çözümleri evrensel ilkelerden hareket ederek bölük pörçük parçaları yan yana getirmekle elde etmişlerdir.

Japonlar için başlangıç noktası evrensel ilkeler değildir; onlar pratik nedenlerden hareket ederek yola çıkmış ve ellerine geçen parçaları yan yana getirerek bütünü inşa etmişlerdir. Çin ve Japon kültüründe edebiyatın önemi farklı nedenlerden kaynaklanır. Mecazi bir ifadeyle dile getirecek olursak; Japonya'da edebiyat, felsefenin yerini alırken Çin'de her zaman felsefenin bir parçası olarak düşünülmüştür.

EDEBİYATIN TARİHSEL GELİŞİM MODELİ

Yazılı Japon edebiyatının kökeni 8. yüzyıla kadar iner. Dünyada bundan daha gerilere giden başka edebiyatlar olabilir; bunlardan çok azı kendi dilinde kaleme alınmış bir yazılı geleneği kesintisiz olarak günümüze kadar getirebilmiştir. Örneğin, günümüzde Sanskrit edebiyattan bahsetmek mümkün değildir. Öte yandan İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'nın muhteşem edebiyatlarının kökeni bile Rönesans'tan çok gerilere gitmez. Japon edebiyatından başka kesintisiz olarak günümüze kadar devam eden edebiyat geleneğine tek örnek Çin edebiyatıdır.

Japon edebiyatı tarihi sadece derin olmakla kalmaz, aynı zamanda gelişim biçimi bakımından da olağanüstü farklı özellikler sergiler. Japon edebiyatında herhangi bir döneme hâkim olan belli bir biçim ve üslubun, daha sonraki bir dönemde yerini tamamen başka bir tarza bıraktığı hiçbir zaman görülmemiştir. Japonya'da 'yeni' hiçbir zaman 'eski'nin yerini almamış, sadece ona eklenerek devam etmiştir. Örneğin, Japon lirik şiirinin temel biçimi 8. yüzyıldan beri var olan *vaka*'dır. Yeni bir şiir biçimi olan *hayku* 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Serbest uzun şiir biçimlerinin yaygınlık kazanması ise ancak 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bütün bunlara rağmen, *vaka* yine de lirik şiirin temel biçimi olma özelliğini kaybetmemiştir. Doğal olarak, Nara döneminde, yurtdışına çıkan şairler arasında revaçta olan 'özlem şiirleri' gibi edebiyat türleri, zamanla ortadan kalkmıştır; zaten bu şiirler o devirde, çağın genel eğilimini yansıtan koşuk türlerinden olmamıştır.

Tokugava döneminin aydın kesimi arasında bir zamanlar yaygın olan Çin şiiri şimdi neredeyse ortadan kalkmış durumdadır. Ancak bu tür şiirler yabancı dile bağlı bir edebiyat biçimi olduğundan özel bir konuma sahiptir. Japon edebiyatının gelişim biçimini doğru değerlendirebilmek için 'yeni'nin 'eski'yi silmediğini ve ona eklenerek devam ettiğini her zaman göz önünde bulundurmak gerekir; bu temel ilke sadece şiir için değil, başka edebiyat türleri için de geçerlidir. Bu durumun en canlı örneğini, Muromaçi döneminden sonra ortaya çıkan Japon tiyatrosunda gözlemlemekteyiz. 15. yüzyılın tiyatro formu olan *nō* ve *kyōgen,* 17. yüzyılda *kabuki* ve kukla tiyatrosuyla, 20. yüzyılda ise *Şingeki* ile birleştirildiği halde, bu görsel sanatlardan hiçbiri daha sonra gelen yeni biçimler tarafından yok edilmemiştir.

Bu gelişim modeli sadece edebi biçimleri etkilemekle kalmamış, aynı zamanda her çağa özgü estetik değerlere de damgasını vurmuştur. Heyan dönemine özgü *mono no avare,* Kamakura döneminde or-

taya çıkan *yūgen,* Muromaçi döneminde yaygın olan *vabi-sabi* ve Tokugava döneminin ürünü olan *iki* gibi estetik kavramlardan hiçbiri çağ değişince ortadan kalkmamış, kendinden sonra gelen dönemin estetik anlayışıyla birlikte varlığını sürdürmüştür. Meyci döneminden (1868-1912) sonra da, bu kavramlar varlığını korumuştur; şairler *mono no avare, nō* aktörleri *yūgen,* çay ustaları *vabi-sabi,* geyşalar ise *iki* gibi estetik kavramları bu dönemde de yaşatmaya devam etmiştir. Aynı ilkeler bugün bile Japon kültürünün önemli yapıtaşlarındandır. Bu tarihsel gelişim biçiminin sonucu olarak, 'eski' hiçbir zaman yok edilmediğinden, Japon edebiyatı tarihinde kayda değer bir bütünlük ve süreklilik görülür. Ayrıca bu durum, her yeni çağı biçim ve estetik değerler açısından daha zengin ve çok yönlü bir hale getirmiştir.

Bazı Batı dillerini bir tarafa bırakacak olursak; Japonların var olan bütün edebiyat türlerinde göstermiş olduğu başarıyı başka hiçbir ülkenin edebiyatında göremeyiz. Ayrıca, çağdaş Batı dünyası istisna olmak üzere, edebiyat ve sanattaki estetik değerlerin çeşitliliği açısından Japonya rakip tanımaz. Çin'de de geleneksel edebiyat biçimleri, Ch'ing hanedanlığı 1911 yılında sona erinceye kadar dikkatle korunmuştur; fakat yeni edebiyat biçimlerinin kolayca kabul edildiği Japonya ile kıyaslayacak olursak Çin'deki anlayış her zaman farklı bir durum arz eder.

Çin'de ne zaman yeni bir edebiyat biçimi ortaya çıksa, kültürel bütünlük ve tarihsel süreklilik her zaman tehdide uğramış, eski ile yeni arasında amansız bir mücadele başlamış ve sonuçta ikisinden biri sahneden çekilmek zorunda kalmıştır. Japon tarihinde hiçbir zaman böyle bir duruma rastlanmaz; çünkü eskinin yeniyle yer değiştirmesi gibi bir kaygı yoktur ve bu da her ikisinin birlikte var olmasını gerektirmiştir. Çağdaş Japon toplumunun hem aşırı muhafazakâr olup hem de yeni şeylere tutkuyla yaklaşması bir madalyonun iki yüzü gibidir ve aynı kültürel gelişim modelini yansıtır.

Japon kültürel gelişiminin her alanında aynı modelin neden tekrar tekrar ortaya çıktığını, burada ayrıntılı olarak incelememiz mümkün değil. Ancak edebiyat üzerinden konuşacak olursak, belki de bu sorunun cevabını Japon dili, toplumu ve dünya görüşünün özünde yer alan ikili yapıda aramak gerekir.

JAPON DİLİ VE YAZI SİSTEMİ

Çin ve Japon dilleri farklı kökenlerden geldiğinden ses sistemleri, söz dağarcığı ve dilbilgisi kuralları da tamamen farklıdır. Asya kültürü

Japon sahillerine vurduğu zaman bu ülkenin kendine özgü bir yazı sistemi yoktu, bu nedenle Japonlar, o sıralarda gelişmiş olan Çin yazı sistemini MS 5. yüzyılda hemen benimsediler. Çince karakterler (*kanci*) belirli bir kavramı ifade eden sembollerden oluşur ve her karakter tek heceli bir sözcük olduğundan bu sistemi Japon yapısına uyumlu hale getirmek için bazı özel yöntemlere ihtiyaç duyulmuştur: ya karakterdeki anlam korunacak ve karakterin temsil ettiği ses dikkate alınmayacaktı ya da karakterin telaffuzu korunacak ve anlamı gözardı edilecekti. Aslında, yerine göre, her iki yöntem de kullanılmıştır. *Kociki* ve *Manyōşū,* ilke olarak 5. ve 6. yüzyılda konuşulan güney Çin lehçesini esas alır; fakat *Nihon Şoki* adlı yapıtta yer alan bazı kelimelerde 7. yüzyıl kuzey Çin lehçesi telaffuzu kullanılmıştır. Yerli Japon hece alfabesinin (*kana*) icat edilip benimsenmesi 9. yüzyılı bulur ve bu bağlamda erken Heyan dönemi, Japon dilinde üretilen yazılı eserler açısından önemli bir dönüm noktasıdır.

Kendi dillerini Çin alfabesiyle yazan Japonlar, özgün Çin şiir ve düzyazılarını okuyabilmek için kendilerine has bir yöntem geliştirmiştir. Bu, bazı okuma işaretlerinden oluşan *Kaeri-ten* adlı yöntemdir. *Kaeri-ten* kullanılarak Çincedeki sözdizimi önce Japoncaya uyarlanır, sonra da yapı ve çekim ekleri *okuri-gana* adı verilen işaretlerle belirtilir. Bu çeviri yöntemiyle Japonlar hem Çince metinleri Japoncaya çevirmiş, hem de kendi şiir ve düzyazılarını bu dilde yazabilmişlerdir. Sonuç olarak, Japon edebiyatı 7. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar Japonca ve Çince yazılmıştır.

Japonlar duygularını genellikle Çin şiirinden çok daha zengin ve incelikli olan yerel *vaka* şiirinde Japonca olarak ifade etmiştir. Ancak, zaman geçtikçe şiirde Çin diline verilen önem artmıştır. Örneğin, Muromaçi döneminin şiir dünyasını süsleyen artık sadece anadilde yazılan *renga* şiirleri değildir; bunun yanında Gozan rahiplerinin Çince kaleme aldığı şiirler de yer almaktadır. Dönemin ruhunu yansıtan şiirlerin *Tsukubasa-Şū* adlı yapıt mı, yoksa *Kyōun-Şū* seçkisi mi olduğunu kestirmek güçtür. Bu tür tahminlerde bulunmak Muromaçi dönemi için ne kadar zorsa, Tokugava dönemi için de en az o kadar zordur. Latince ortak bir dil olduğundan dolayı ortaçağ Avrupasında da yukarıdakine benzer paralellikler görülür; fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta, birkaç istisnanın haricinde, Latince ile diğer Avrupa dilleri arasında köken ve dilbilgisi açısından pek büyük bir fark olmadığıdır. Böyle bir fark olsa bile hiçbir zaman Çince ve Japonca arasındaki uçurumla kıyaslanamaz. Ayrıca Rönesans dönemi Latin edebiyatı zaman içinde çeşitli Avrupa edebiyatlarına girip farklı

milletlerce özümsendiği halde, Japonya'daki iki dilli edebiyat geleneği Meyci dönemine kadar varlığını sürdürmüştür.

Çin dilinde oluşturulan Japon edebiyatının (*Kambun*), Japon dilindeki söz dağarcığını etkilediğine kuşku yoktur; ancak Japonca da Çin yazı dili üzerinde çok büyük bir etki bırakmıştır. *Koncaku Monogatari* ve *Meygetsu-Ki* adlı yapıtlar bu etkilerin çok net bir şekilde görüldüğü iki güzel örnektir. Biri belirgin bir Çin etkisi taşıyan, diğeri ise böyle bir etkiden uzak ve günlük dile yakın olan bu iki farklı üslup, Japon edebiyatını önemli ölçüde zenginleştirmiştir.

Meyci Reformları'ndan çok önce Japoncaya girmeye başlayan Çince sözcükler, reform sırasında ve sonrasında da Japon diline akmaya devam etti. Özellikle Japonların Batılı kavramları kendilerine mal etmekte zorlandığı bu dönemde Çince sözcükler yeni ufuklar açmış, Batılı kavram ve sözcüklerin Japoncaya çevrilmesinde büyük kolaylık sağlamıştır. Bu durum, çevrilmesi gereken Batılı sözcükleri aynen almak zorunda kalan Avrupa harici kültürlere kıyasla Japoncanın ne kadar şanslı ve esnek olduğunu göstermektedir. Japoncaya geçen bu Çince sözcükler, Meyci Reformları'ndan sonra başlayan çağdaşlaşma sürecinde şüphesiz çok önemli bir rol oynamıştır. Diğer taraftan, bu sözcüklerin benimsenmesi Japon dilinin geleneksel tadını kaçırmış ve edebi açıdan da, özellikle şiir yazımında pek çok karmaşık sorunlara yol açmıştır.

Edebiyattaki ikili dil yapısını bir kenara bırakacak olursak, Japon dili ile bu dilde üretilen edebi eserler arasında çok önemli bağlantılar bulunduğu kanısındayız. Her şeyden önce, Japon yazı diliyle günlük konuşma dili arasında çok yakın bir ilişki vardır. Örneğin, günlük konuşmalarda bir hayli gelişmiş olan nezaket dili kullanıldığında, konuşmacı ve dinleyicinin göreceli toplumsal konumu vurgulanır. Aynı zamanda, konuşma dilinde kişi zamirlerine yok denecek kadar az yer verilir. Ayrıca, cümlede özne kullanıp kullanmamak tamamen konuşmacı ve dinleyicinin içinde bulunduğu duruma bağlıdır. Bu açıdan Japon dili, belli somut durumları aşan betimlemeler konusunda Batı dillerine ve Çinceye kıyasla oldukça sınırlıdır. Diğer bir deyişle, Japoncada konuşma dili, yazı dilinden daha önemlidir; bu yüzden de Japon kültürü, yazılı ifadelerin evrensel geçerliliği konusunda çekimserdir.

Böyle bir kültür içindeki iki insanın, belli özel koşullar altında, sözcüklere bile başvurmadan kolayca iletişim kurabileceğini kestirmek zor değildir. Aynı şekilde, Japonlardaki belli durumlarda belli sözcükleri kullanma geleneği, yine Japon kültüründeki belli durum-

larda belli değerleri kabul etme eğilimiyle paralellik gösterir. Bunun sonucu olarak da anadilinde eser veren Japon yazarlar kısaltılmış edebiyat biçimlerinde, özellikle de nesne ve fikirlerin kısa ve öz bir şekilde tarif edilmesinde büyük başarı göstermiştir. Bu durum, Japon yazarların hislerini ifade ederken, birkaç sözcükle kendini anlatabilen *vaka* ve *hayku* gibi şiir formlarını neden tercih ettiğini çok net bir şekilde açıklamaktadır.

İkinci olarak, Japonca bir cümle her zaman ismi niteleyen bir cümlecikle başlar ve fiille biter; başka bir deyişle, ayrıntılardan hareket ederek bütüne ulaşır. Bu açıdan, Çin ve Batı dillerinden tamamen farklıdır ve bir bakıma Çin etkisinde kalmamış Japon mimarisine benzer.

Japon mitolojisinde zaman; başı ve sonu olmayan bir kavramdır. Bu cümle Japonların tarih anlayışına ışık tutmaktadır. Japonlara göre tarih, parçalara bölünebilen bir olgu değildir; parça ve kesitlerden meydana gelen bir bütündür. Japon dilbilgisindeki söz dizimi aynı zamanda Japonlardaki kültürel düzeni de yansıtır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, kültür için geçerli olan şey edebiyat için de geçerlidir. Birkaç istisnanın haricinde Japon düzyazısı, yapısal bütünlüğü göz önünde bulundurmadan küçük ve sınırlı parçalara bölünmüştür. Heyan devrindeki *monogatari*'ler buna en güzel örnek sayılır. Her ne kadar roman olarak kabul edilse de, *Utsubo Monogatari* aslında birbirinden bağımsız bölümlerin derlemesidir. *Genci Monogatari*'nin içeriği bile yapısal bütünlük iddiasına rağmen çoğu kez birbirinden bağımsız bölümler olarak okunabilir. *Koncaku Monogatari* de kısa efsanelerin farklı başlıklar altında derlenmesinden meydana gelmiş bir seçkidir. Yapıtın başlangıcındaki basit konu sınıflandırmasının haricinde hiçbir efsane, bağlam içindeki yerine konmamıştır. Bütün bunlara rağmen, öykülerin çoğu olağanüstü güzel yapıtlardır ve bütünden bağımsız eserler olarak okunabilir.

Bu durum, bütünü dikkate alan ve kalıpları belirli T'ang ve Sung dönemi Çin edebiyatıyla büyük bir zıtlık içindedir. Ayrıca Japon edebiyatı, 17. ve 18. yüzyıllarda bütünsel yapıya çok önem veren klasik Fransız edebiyatı ile de çelişki içindedir. Bu duruma açıklık getirmek için, aynı hikâyenin *Çin Efsaneleri Seçkisi*'nde ve *Nihon Ryōiki* gibi Japon kaynaklarında yer alan metinleri karşılaştırabiliriz. Çince metin, öyküyü ana hatlarıyla, kısa ve öz bir şekilde ele alırken Japonca metin ayrıntılarla uğraşır. Sadece bu iki seçkinin incelenmesi bile kültürel arka planların birbirinden ne kadar farklı olduğunu göstermeye yetecektir.

JAPON EDEBİYATININ TOPLUMSAL GEÇMİŞİ

Merkeziyetçi eğilim Japon edebiyatının en belirgin özelliklerinden biridir. Okurların büyük çoğunluğu ve hemen hemen yazarların tümü, edebi eserlerin üretiminde her zaman esin kaynağı olan şehirlerde yaşamıştır. Halk arasında söylenegelen türkü, ağıt ve masalların şehir dışındaki bölgelerden sözlü olarak derlenmiş olduğunu kimse yadsıyamaz, ancak bunlar bile toplandıktan sonra şehirlerde düzenlenip yazıya geçirilmiştir. Örneğin, hem *Kociki* hem de *Fudoki,* 8. yüzyılda başkentte yer alan merkezî hükümetin emriyle taşrada yaşayan halk arasında toplanmış masal, efsane ve türkülerden meydana gelir. Bu durum, farklı bölge hikâyelerini bünyesinde toplayan *setsuva* derlemeleri için de geçerlidir. *Nihon Ryōiki, Koncaku Monogatari, Kokon Çomoncū, Şasekişū* gibi seçkilerin hepsi *setsuva* derlemelerinden oluşur.

Japon tarihinin her döneminde, ülkenin kültürel merkezi olan bir şehir vardır; fakat Çin'de durum çok farklıydı. Yazarlar ve şairler burada il il, köy köy dolaşmış, kayda değer gördükleri şehir ve bölgeler üzerine şiirler yazmışlardır. Örneğin, T'ang döneminin Çinli şairleri, konularını Çin'in başkenti Şian'ın sokaklarından almaya lüzum görmedikleri halde, Heyan döneminin Japon şairleri hep başkent Kyöto'da oturmuş, hiç görmedikleri önemli taşra bölgeleri hakkında şiirler yazarken her zaman basmakalıp geleneksel ifadeler kullanmışlardır.

Aynı dönemde, edebiyatta görülen merkezden uzaklaşma eğilimi, Batıda, Çin'dekinden daha güçlüydü. Ortaçağ Avrupasında halk ozanları köy köy, âlimler üniversite üniversite dolaşarak Latince şiirler yazmışlardır. Paris'i ve Fransız edebiyatını bir kenara bırakacak olursak, Alman veya İtalyan tarihinin hiçbir döneminde edebi faaliyetlerin sadece tek şehirde toplandığı görülmemiştir. Ancak ne kadar ilginçtir ki, Japonya'da Hitomaro'dan Saytö Mokiçi'ye kadar gelen şairlerden hiçbiri bölgesel bir şiveyi esas alarak şiir yazmamıştır.

Büyük şehirde toplanma eğilimi Japon edebiyatında ilk kez 9. yüzyılda Kyöto'da yaşanır. Daha önceki dönemde *ritsuryō* idari sisteminin merkezi, başkent Nara idi; fakat bu küçük şehir, ekonomik ve kültürel açıdan ihtiyaçlara cevap verememiştir. Nara hiçbir zaman hükümetin ve büyük Buda tapınaklarının Asya kıtasından gelen kültürü kabul edip özümsediği küçük bir idari merkez olmaktan ileri gidemedi. Japonya'da, büyük bir şehrin ihtiyaçlarını karşılayacak ulusal ekonomiye ancak Heyan devrinde rastlıyoruz. Bu devirde te-

kelleşen kültür, tekelleşen siyasetle birlikte el ele yoluna devam etmiştir. Bu yüzyılda Ôsaka'nın yıldızı yükselinceye kadar hiçbir Japon şehrinin edebiyat merkezi Kyôto ile rekabet edemediğini görüyoruz. Edo edebiyatı, 18. yüzyıl ve daha sonraki dönemi kapsar; bu sırada artık kültürel merkez Kyôto-Ôsaka ortaklığından Kyôto-Edo ikilisine geçmiştir. Edo'nun yıldızı yükselirken Kyôto yine kültürel bir merkez olarak varlığını devam ettirmiştir.

1868 yılında başlayan Meyci Reformları'ndan sonra Tokyo, Japonya'nın en büyük kültür merkezi haline gelir. Bugün bile yazarların çoğu Tokyo ve civarında yaşamakta, yayınevlerinin büyük bir kısmı yine bu şehirde yer almaktadır; fakat okuyucu kitlesi bütün ülkeye yayılmıştır. Ekonominin gelişmesiyle birlikte sadece kitaplar değil, Tokyo civarında üretilen bütün tüketim malları ulusal pazarda her tarafa ulaşabilmektedir. Aynı şekilde, bugün de bütün yeni düşünce akımları Tokyo'dan çıkar ve ülkenin geri kalanına yayılır. Günümüzde Japon kültür ve edebiyatının beşiği haline gelen Tokyo'nun konumu, Tokugava döneminde görülen şöhretinden daha belirgin bir hale gelmiştir.

Japonya'daki büyük şehirler genellikle edebiyat merkezi olma eğilimindedir; bu şehirlerin edebi yetkinlikleri dönemden döneme farklılık gösterir. Edebiyatı üreten ve bundan zevk duyan kitleyi edebiyatçı sınıf olarak adlandıracak olursak, bu sınıfın aynen Batıda olduğu gibi Japonya'da da çağdan çağa farklılık gösterdiğini, fakat bu konuda Çin ile tamamen zıt bir konumda olduğunu görürüz. Çin'deki edebiyatçı sınıf, T'ang hanedanı döneminden Ch'ing hanedanının sonuna kadar *şi* adı verilen çelebi âlimlerden meydana gelmekteydi. İyi eğitim alarak devlet idaresinde önemli görevlere gelenler ve Çin edebiyat dilini okuyup yazabilenler sadece seçkin insanlar arasından çıkıyordu. Çin'de, klasik edebiyat biçimlerine bağlılık öyle güçlüydü ki bütün yenilikler her zaman bu gelenek duvarına çarparak geri dönüyordu.

Japonya'daki edebiyatçı sınıf, Nara dönemine gelindiğinde henüz oluşumunu tamamlayamamıştır. *Manyôşû* seçkisi genellikle 7. ve 8. yüzyılda yazılan şiirlerden meydana gelmiştir; fakat bunları yazan şairler arasında sadece soylular değil, rahipler, köylüler ve askerler de bulunmaktadır. Ayrıca şiirlerin büyük bir kısmı yazarı bilinmeyen halk yapıtlarından oluşuyordu. *Manyôşû*'dan aşağı yukarı yüz yıl sonra derlenen *Kokinşû* seçkisinin şairleri, 9. yüzyılda yaşayan soylular ve rahiplerdi. Bu nedenle, Japonya'da gerçek anlamda bir edebiyatçı sınıfın doğuşu Heyan dönemini bulmuştur. Bu durum, daha

önce de belirttiğimiz gibi, Kyöto'daki yönetici sınıftan bağımsız olarak halk arasında sözlü bir edebiyat geleneğinin var olmadığı anlamına gelmez; çünkü, o devirde ülkede zengin bir halk masalı, halk türküsü ve efsane geleneği vardı; bunu anlamak için soylular tarafından düzenlenen *setsuva* seçkilerine bakmak yeterli olacaktır.

Heyan soylularının edebiyatçı sınıf olarak iki önemli özelliğine şahit oluyoruz. Her şeyden önce, bu dönemde başyapıt veren yazarların büyük bir çoğunluğu alt düzey aristokratlardan meydana gelmekteydi. İkinci önemli özellik de, bu yazarların arasında pek çok kadın bulunmasıydı. Başka bir deyişle, bu dönemi temsil eden roman, hikâye ve lirik şiirin büyük bir kısmı siyasi gücün merkezinde olan kişiler tarafından değil, güç odaklarının uzağındaki soylular tarafından yazılmıştır. Bu durum, alt düzey soyluların hem saraydaki hayata yakın, hem de sarayda cereyan eden güç mücadelelerine karışmayacak kadar uzakta olmalarıyla açıklanabilir.

Ayrıca taşradaki devlet dairelerine memur olarak atanan insanların eline başkentin dışındaki hayatı gözlemlemek için pek çok fırsat geçmiştir. Saray kadınları ise, ekonomik kaygılardan ve siyasi hırstan çok uzakta oldukları gibi resmî ticaret dili olan Çinceyi öğrenmek mecburiyetinde değillerdi; dolayısıyla, özel duygu ve düşüncelerini kendi anadillerinde ifade etmek için çok iyi bir konumdaydılar. Heyan edebiyatını sadece kadınların yapıtlarından meydana gelen bir edebiyat olarak tanımlayamayız; fakat hemen itiraf edelim ki, ne Doğuda ne de Batıda kadınların bu kadar önemli rol oynadığı başka bir edebiyat görebiliriz.

Japonya'nın siyasi merkezi Kyöto'dan Kamakura'ya geçtiğinde, yönetimdeki soyluların yerini asker sınıfı almıştı; fakat buna rağmen soylular edebiyatçı sınıf olma özelliklerini hemen kaybetmemişlerdi. Ayrıca 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar soylular ve Budacı rahipler, yine edebiyatın temel yaratıcıları olmaya devam etmiştir. *Şin Kokinşü*'dan *Tsukuba-Şü*'ya, *nō* dramalarından *Gunki Monogatari*'ye, *Masu Kagami*'den Gozan rahiplerinin şiir ve düzyazı eserlerine kadar askerî sınıfın üst düzey yöneticileri her zaman edebi sanatların koruyucusu olmuştur; onların hayatları, davranış ve yaşam biçimleri edebi eserlere konu olmuştur. Ancak askerler nadiren eser yazmış; yazsalar bile yapıtlarında rahipler ve soylular tarafından saptanan üslup ve beğeni kalıplarına sadık kalmaya çalışmışlardır. Yıldızı yükselen savaşçı sınıfın, geleneksel aristokrat sınıf karşısında duyduğu aşağılık kompleksini, Molière'in *Kibarlık Budalası* adlı eserinin Japon kültüründeki karşılığı olan *Hagi Daymyō* adlı *kyōgen* oyununda açık-

ça görmekteyiz.

Heyan döneminde saraydaki aristokrat toplumla tamamen bütünleşmiş olan yazar ve sanatçıların, Kamakura döneminden sonra ortaya çıkan savaşçı sınıfla yıldızının barışmadığını görüyoruz. Bunun bir sonucu olarak bazı yazarlar, içinde bulundukları yeni topluma yavaş yavaş yabancılaşmaya başlamışlardır. *Şin Kokinşū* şairleri, Japon edebiyatı tarihinde yaşadıkları topluma 'yabancılaşan' ilk aydınlardandır. Kamakura döneminden sonraki birkaç yüzyıl içinde ise şairlerin 'yaşadıkları ortamı terk ederek' sazdan kulübelerde ya da tapınaklarda yaşamaları pek yadırganmaz bir hale gelmişti. Dolayısıyla, bu dönemin edebiyatına sık sık 'münzevi edebiyat' adı verildiği de olur; fakat aristokrat ya da rahip kökenli yazarlardan hepsinin yaşadıkları çevreyi terk ederek inzivaya çekildiğini söyleyemeyiz. Bazı yazarlar, bu münzevi sınıfın davranış ve ahlaki değerleriyle yakından ilgilenmiş ve sık sık onları öven yazılar kaleme almıştır.

Askerî sınıfın okuyup yazmaya ve edebi eserler vermeye başlaması Tokugava dönemini bulur. Bunlar Konfüçyüsçü edebiyatı esas alarak Çince şiir ve düzyazı örnekleri vermiştir. Ancak aynı dönemde şehirli tüccar ve zanaatkârlardan meydana gelen *çōnin* toplumu arasından da yeni bir okur sınıfı ortaya çıkmıştır. Tokugava döneminin başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar yazarların büyük bir çoğunluğu samuray kökenliydi. Aynı dönemin sonraki aşamalarında sadece samuray değil, *çōnin* toplumundan, hatta köylüler arasından da yazarlar çıkmaya başlamıştı. Örneğin, hekimlik geleneği olan bir aileden gelen Ogyü Soray ile samuray kökenli Aray Hakuseki, Genroku döneminin önemli Konfüçyüsçülerinden olup savaşçı toplum içinde yaşamışlardır. Öte yandan, Matsuo Başö bir samuray çocuğu olarak doğduğu halde hayatını bu şekilde sürdürmemiş, toplumun kıyısında yaşamayı tercih ederek büyük bir *hayku* üstadı olmuştur. Çikamatsu Monzaemon da samuray kökenlidir. *Çōnin* kökenli bir aileden gelen İhara Saykaku'nun dışında samuray kökenli olmayan yazar yok gibidir; bu yüzden Genroku edebiyatı, şehirli *çōnin*'lerin yarattığı bir edebiyat değildir.

Ancak, samuray kökenli olup da eserlerini savaşçı sınıfın aydınları için kaleme alan yazarlar ile daha üst düzey *çōnin* sınıfları için eser veren yazarlar arasında bir ayrım daha yapabiliriz. Tokugava döneminin ilerleyen yıllarında yazarların ailevi kökenleri değişmeye başlamıştır. Örneğin, bu yıllarda Kyokutey Bakin ve Cappenşa İkku gibi sadece samuray kökenli romancılar değil, Ueda Akinari, Santö Kyöden ve Şikitey Samba gibi *çōnin* kökenli romancılar da yetişmeye

başlamıştır. Çince şiir yazan sanatçılar için de bu durum geçerliydi; aralarında Rai San'yo gibi samuray kökenli şairler, Kan Sazan, Çö Baygay ve Emura Cotey gibi çiftçi, tüccar ve esnaf kökenli şairler de vardı.

Meyci Reformları'ndan sonra edebiyat dünyasına kentli orta sınıf hâkim oldu. Bu dönemdeki yazarları ikiye ayırabiliriz: Bunlardan birincisi, Tokugava döneminin samuray ve *çönin* kökenli yazarları; ikincisi ise taşralı orta ve küçük ölçekli toprak sahiplerinin çocuklarıdır. Birinci gruba örnek gösterebileceğimiz Mori Ögay ve Nagay Kafü, 'şehir edebiyatı' ile uğraşan yazarlar olmasına karşın, ikinci gruba giren Şimazaki Töson, şehrin zarafetinden uzak hayatı dile getirmiştir. Örneğin, Japonya'daki doğacı edebiyat akımının, Batıdaki doğacı akımla ilişkilendirilmemesi, bu akıma katılan Japon yazarların kırsal kökenleriyle açıklanabilir.

Japon edebiyatçılarının dönemden döneme sınıfsal köken olarak farklılıklar göstermesi kuşkusuz edebi yazım şekillerine, estetik anlayışa, kullanılan malzemeye de yeni boyutlar kazandırmıştır. Ancak, yine de her dönemde edebiyatçı sınıfın kültür düzeyinin yüksek seçkinlerden oluştuğunu kabul etmek gerekir. Sıradan insanların ne tür bir edebiyat ürettiğine ve kitlelerin ruhunun edebiyata nasıl yansıtıldığına dair bugüne kadar varlığını korumuş üç kaynak bulunuyor.

Birinci kaynak, halkın arasından çıkan ve kültürlü seçkinler tarafından derlenip resimlenen halk türküleri ve efsanelerdir. Buna ilk örnek olarak *Nihon Şoki* ile *Kociki* adlı eserlerdeki şiirleri gösterebiliriz. İkinci kaynak, kültürlü aydınlar tarafından halk kitlelerine hitaben yazılmış, onların yaşam tarzlarını ve koşullarını anlatan eserlerdir. Saykaku'nun *Hizakurige* ve *Ukiyoburo* adlı romanları bu türün en güzel örneklerindendir. Üçüncü kaynak ise, genellikle halkın arasından çıkan ve yine halk arasında büyük beğeni bulan *kyögen* tiyatrosu, *rakugo, senryü* gibi görsel sanatlardır.

Japon edebiyatı tarihinin diğer ilginç özelliği de yazarların kendi grupları içinde kenetlenmeleri ve dışarıdaki gruplara tümüyle kapalı bir loca teşkil etmeleridir. Bunun iki önemli nedeni vardır. Birincisi, Japon edebiyatının, her zaman egemen sınıfın kültürüyle tamamen bütünleşmiş olmasından ileri gelir.

Heyan dönemi edebiyatı saray içinden çıktığı halde, Tokugava dönemi edebiyatı, savaşçı sınıf ve şehir ekonomisini elinde tutan *çönin* sınıfı arasından çıkmıştır. *Kabuki, yomihon* ve *şarebon* gibi yapıtların hepsi yine bu dönemde üretilmiş ve beğeni toplamıştır.

Heyan devrinde (10. yüzyıl) şiir yazmak, saray hayatının vaz-

geçilmez bir parçası olduğu halde, Tokugava devrindeki (16. yüzyıl) yönetici savaşçıların eğitimi, Çin'den ithal edilen klasik edebiyat öğretileri üzerine kurulmuştur. Olaya *kabuki* açısından baktığımızda bu tiyatro türünün 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın ilk yarısında şehir kültüründe fevkalade önemli bir rol oynadığını görürüz. Bu devirde ortaya çıkan Japon tiyatroları, tıpkı Avrupa ortaçağ kiliseleri gibi müzik, sanat, edebiyat ve ideolojinin doruğa çıktığı kültürel merkezler haline gelmiştir.

Ancak, yazarlarla egemen sınıfların kaynaşması her devirde mümkün olmamıştır. Kamakura döneminden Muromaçi dönemine kadar geçen zaman içinde edebi faaliyetlerin egemen sınıfla pek fazla ilişkisi olmamıştır. O zamanki edebiyat genellikle, mevcut düzene eleştiri getirmiyordu; fakat askerlerin çizmesinden de sakınmayı başarmıştı. Bu yüzden, o dönemin edebiyatı çoğu kez *münzevi edebiyat* olarak adlandırılır. Bu betimleme ne kadar abartılı olursa olsun yine de bu devrin önemli bir özelliğine işaret ettiğini unutmamak gerekir. Askerî sınıfın da edebiyat etkinliğine katkısı olmuştur; onların himaye ve desteği olmadan *nō* ve *kyōgen* tiyatrolarının bu denli gelişmesi asla mümkün olmazdı.

Aristokrat rejimin çöküşüyle birlikte, yazarlarda, topluma yabancılaşma belirtisi baş göstermiş ve bu durum birkaç yüzyıl kesintisiz devam etmiştir. Savaşçı bir toplumda yaşamanın zorlukları, yazarları kendi aralarında toplanmaya zorlamış ve bunun bir sonucu olarak da *bundan*, yani 'edebiyat camiası' kavramı filizlenmeye başlamıştır. Bunlara örnek olarak aristokrat çevrelerce yazılan *vaka* şiirlerini ve Gozan rahiplerinin üzerinde yoğunlaştığı Çin şiirini verebiliriz. Her ne kadar askerî sınıf Gozan tapınaklarını korumuş olsa da, bu tapınaklarda yaşayan edebiyatçı rahipler askerlerden kendini tamamen tecrit ederek kendi bağımsız dünyalarını yaratmış ve burada Çince şiirler yazmışlardır. Büyük grupların içine girmekten sakınan bu edebiyat çevresi tamamen küçülerek kendi edebiyat grubunu kurmuş ve bu sayede ayakta kalabilmiştir. Her ne kadar Muromaçi döneminin toplumdan uzak yaşayan şairlerine *münzevi* dense de, onlar sazdan yapılmış derme çatma kulübelerinde her zaman tek başına yaşamamışlardır; bu insanlar sık sık toplanıp kendi aralarında içki meclisleri bile kurmuşlardır. Ayrıca onların dağda, kırda, bayırda göçebe gibi boş boş dolaştıkları söylenir, ancak onlar bu seyahatleri arkadaşlarını görmek için yapmışlardır. Bu da, şairlerin kendi aralarında ne kadar büyük bir dayanışma içinde olduklarını gösteren iyi bir örnektir.

Meyci Reformları'ndan sonra gelişen yeni bürokratik kapitalist

hükümet döneminde ise yeni bir yabancılaşma görülmüş ve dışa kapalı *bundan* fikri filizlenmeye başlamıştır. Japon Pasifik Savaşı'nı atlatarak günümüze kadar devam eden bu olgu, bir yandan yazarları kitle toplumu içine girmeye yöneltmiş, bir yandan da onları kendi toplumuna yabancılaştırarak belirli dergilerin etrafında toplamıştır.

Yazarların küçük gruplar halinde toplanma eğilimi, doğal olarak ellerindeki edebiyat malzemesinin kısırlaşmasına neden oluyordu. Örneğin *Kokinşū*'dan *Şin Kokinşū*'ya kadar yazılmış olan Heyan dönemi imparatorluk seçkileri konuları bakımından şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. Seyahat, mevsimler ve aşk üzerine yazılmış olan şiirlerin tümü, istisnasız, ilkbaharı kiraz çiçeklerinin açışıyla, sonbaharı ise çınar yapraklarıyla betimler. Bu dönemin şiirlerinde ortaya çıkan bitkiler hep sabit olduğundan, o çağın bitki örtüsü ya da şiire dağılımı hakkında güvenilir bir bilgi edinmemiz mümkün değildir. *Ay* hakkında yazılmış pek çok şiir olduğu halde, (Yıldız Festivali ve Samanyolu hakkında yazılan şiirleri bir kenara bırakacak olursak), *yıldızlar* hakkında yazılmış şiirler hemen hemen yok gibidir. Dönem şairlerinin neredeyse tamamı, şiirlerinde menekşeleri hep göz ardı etmişlerdir. Aynı şekilde savaş acılarını, yoksulluğun zorluklarını ve yozlaşan yönetim sistemini de hiçbir zaman dile getirmemişlerdir.

Genci'nin Serüvenleri'nden sonra roman türünde yazılan *monogatari*'lerde bu içe kapanık eğilim daha belirgin bir hale gelmiştir. *Monogatari*'ler sadece aristokrat sınıfın duygusal yaşamını konu almış ve toplumun diğer kesimlerini tümüyle göz ardı etmiştir. Nitekim şehirdeki zanaatkârlar, kırsaldaki köylüler, kışladaki askerler ve başıboş hırsızların hepsi *monogatari*'lerin sayfalarında birer figüran olmaktan öteye geçememiştir. *Monogatari*'ler tümüyle dışa kapalı olan aristokrat sınıfın özel bir ürünüdür. *Canterbury Hikâyeleri*'nde sıkça rastlanan, sıradan fakat bir o kadar da renkli olan bu insanlara *monogatari*'lerde asla yer verilmez. Bu konuma tek istisna *Koncaku Monogatari*'dir; fakat istisnalar kaideyi bozmaz.

Aslında bu durum, Kamakura döneminden Muromaçi dönemine kadar aynı şekilde devam etmiştir. *Renga* şiirleri ve *nō* oyunları bile hep saray kültürünün konularını tekrar etmiştir; *Gunki Monogatari*'den, *Heyke Monogatari* ve *Tayheyki*'ye kadar olan bütün eserler, askerî sınıfı ele almasına rağmen köylülerin hayatına hiç değinmemiştir. Gozan rahiplerinin yazmış olduğu şiir ve düzyazılar, Zen felsefesine yepyeni ve derin bir boyut kazandırmıştır. Bu edebiyatçılar sadece rahiplerin günlük hayatını anlatmakla kalmamış, üst düzey savaşçılarla ilişki kurdukları için siyasi konularla da ilgilenmeye

başlamışlardır. Bunlar, Heyan dönemi şairlerince hiç ele alınmayan konulardı. Ancak, rahiplerin tapınakları hiç terk etmedikleri ve eserlerinde sıradan insanlara yer vermedikleri de bir gerçektir. Rahiplerin kullandıkları yazı dili Çincedir; genellikle T'ang ve Sung döneminde yaşayan Çinli yazarları örnek aldıkları için nadiren geleneksel konuların dışına çıkarlar.

Buna tek istisna *kyōgen*'dir. Buradaki kahramanlar, köylüler, bağımsız zanaatkâr aileleri, körler, hırsızlar, dolandırıcılar ve samurayların uşaklarıdır. *Kyōgen,* gerçekten de halkla ve günlük hayatla iç içedir, fakat asıl başarısını sahnedeki aktörlerin sıradan insanlar olmasına ve onların doğaçlama hareket etmesine borçludur. 14. yüzyıldan 16. yüzyılın başlarına kadar doğaçlama biçiminde sergilenen bu dramatik skeçler, halkın sözlü edebiyat geleneğinin sahneye bir yansımasıdır. Ayrıca, *nō* ve *kyōgen*'in malzemesi farklılaştıkça eğitimli seçkinler, kapalı küçük gruplarla daha içli dışlı olmuştur.

Edo döneminde toplumsal sınıflar ve bunların arasındaki farklar çok keskinleşmiştir. İdareci askerî sınıf, şehir esnafı (*çōnin*) ve köylülerin kültürleri birbirinden çok farklıydı. Sonuç olarak Edo döneminde, bu sınıflara ait edebiyat türleri, yapıtların konuları ve dil büyük ölçüde farklılaşmıştır. Diğer yandan, bütün bu toplumsal sınıfların ortak özelliği, hangi dönemde olursa olsun edebiyat konularını belli temalarla sınırlandırmış olmalarıydı. Bu duruma en güzel örnek, 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan *şarebon, kibyōşi* ve *nincōbon* gibi yeni roman türleridir. Bunlar sadece genelevlerin bulunduğu bölgelerdeki hayatı konu almıştır. Ayrıca o dönemde ortaya çıkan *kabuki* dramalarında ve ahşap baskı resimlerinde ele alınan konular da tamamen aynıydı; hatta Çin üslubuyla yazan şairler bile aynı konuları işliyordu.

18. yüzyıldan bu yana Çince yazan şairlerin sayısı hızla artmıştır. Zamanla bu şairler, Edo kültürünün merkezinde yer alan 'genelev edebiyatı'nı şiirlerine taşımaya başladılar. Edo döneminin başında T'ang ve Sung şiirinin sınırlı konularının dışına çıkamayan bu şairler, artık rahatça genelev bölgelerinden bahsediyorlardı.

20. yüzyılın ilk yıllarında edebiyat sahnesine *vatakuşi-şōsetsu* (ben-romanı) adı verilen otobiyografik yapıtların çıktığını görüyoruz. Bu romanlar, birkaç yüzyıl evvel Tokugava devrinde yazılmış olan eğlendirici romanlara kıyasla çok daha sınırlı konuları işliyordu. Bu türde yazan yazarlardan hiçbiri, konu olarak, özel hayatlarının ya da dergi editörleriyle olan iş ilişkilerinin dışına çıkamamışlardır.

Marksizmin etkisiyle iki savaş arası dönemde işçi sınıfını anlatan romanlar ortaya çıktı. Bu romanların dışında, işadamı, politikacı, mühendis ve çiftçi gibi karakterleri anlatan modern çağ romanı pek

yoktur. Profesyonel yazarlar, *bundan* ile o kadar içli dışlıydılar ki bunun haricindeki bir dünyadan haberleri bile yoktu. Toplumsal bir sınıf ya da grupla tamamen özdeşleşmiş olan bir yazar, o topluluğun değer sistemini ne eleştirebilir ne de onu aşabilirdi. Onun yaptığı şey, bu değerleri temel alarak, o değer sistemi hakkındaki fikrini daha berrak bir hale getirmekten öteye gitmezdi. Örneğin Sey Şönagon, hiçbir şekilde saray toplumunun ötesine geçememiş olmasına rağmen, bu toplumun bütün saçmalıklarını fevkalade bir sezgiyle dile getirmiştir. Bugün bile modern Japon edebiyatında onun geleneği hâlâ yaşamakta ve bu gelenek Japon toplumunun kendine özgü yapısını yansıtmaktadır.

JAPON DÜNYA GÖRÜŞÜ

Japon dünya görüşündeki değişimler, her zaman dışarıdan sızan yabancı düşünce sistemlerinin yerli düşünceye yapışıp kalmasıyla sonuçlanmamıştır; tam tersine Japonlar, bu yabancı düşünceyi ters yüz ederek kendilerine benzetmişlerdir. Japonları şimdiye dek etkileyen en önemli düşünce sistemleri Mahayana Budacılığı, Konfüçyüs felsefesi, Hıristiyanlık ve Marksizm olmuştur. Budacılığın ve Konfüçyüsçü felsefenin her ikisi de Japonya'ya aşağı yukarı aynı zamanda ulaştığı için aralarında kesin bir kronolojik sıralama yapmak zordur. Ancak Budacılığın, Japon kültürünü, Konfüçyüs felsefesine kıyasla çok daha hızlı etkilediği de kesindir. Budacılık, 7. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Japon kültür tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Konfüçyüsçülük, her ne kadar erken dönemlerden itibaren etkisini hissettirmeye başlamış olsa da, güçlenip gelişmesi 14.-15. yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Bütün bir kültüre dünya görüşü olarak damgasını vuracak duruma gelmesi ise Sung dönemini, yani 17. yüzyılı bulur. Diğer taraftan Hıristiyanlık, sadece 16. ila 17. yüzyıllarda ve 19. yüzyılın sonlarında etkili olmuştur. Japon aydınlarını etkisi altında bırakan düşünce sistemi Marksizm ise, iki dünya savaşı arasına sıkışan zaman diliminde etkisini gösterir. 19. yüzyılı derinden etkileyen Batının bilimsel düşüncesi Japonlar için ne kadar önemliyse, Taoculuk da bu kültür için en azından o kadar önemlidir. Ancak bu iki düşünce sistemi, edebiyat üzerinde önemli bir etki bırakmış olsa bile, tarih, toplum, doğa ve insanı yorumlayan bir sistem kuramamışlardır.

Budacılık, Konfüçyüsçülük, Hıristiyanlık ve Marksizmin hepsi de kapsamlı sistemlere sahiptir. Hepsinin soyut bir kuramı olup, ya doğaüstü müteal bir varlığı ya da temel bir ilke üzerine inşa edilmiş evrensel bir değer sistemini kabul ederler. Bu temel ilke, Mahayana

Budacılığında 'Buda', Hıristiyanlıkta 'Tanrı', Konfüçyüsçülükte *T'ien* veya *li,* Marksizmde ise 'tarih'tir. 'Budalık', müteal bir kavram olduğundan, Bodisatvaların şefkat ve merhameti geleneksel sınırları aşarak bütün insanlara ulaşır. Tanrı, mutlaktır ve onun gözünde bütün insanlar eşittir; Tanrı'nın güvenceye aldığı adalet; tarih ve kültürü aşar. *T'ien* kavramı klasik anlamıyla hükümdar kavramını aştığı için devrim ortaya çıkar; *li* kavramı da evrensel olduğundan ona bağlı olan gelenekler değişen toplumsal koşullarla birlikte değişmez. Ayrıca tarihin koyduğu yasalar öznelliği aştığından dolayı düşünceyi, ilericilik ya da gericilik açısından yorumlayabilirler. Şayet ortada müteal bir varlık mevcutsa, bu varlık, içinde yaşadığımız dünyaya ait bir öğe olamaz; ancak öbür dünya sistemine ait bir varlık olabilir, eğer bu varlık dünyaya aitse ortaya çıkan sistem de dünyevi olacaktır.

Çin dünya görüşü, geleneksel olarak ikinci kategoriye girdiğinden Hint ve Batının görüşünden farklıdır. Hint felsefesi Japonya'ya Çin uygarlığı vasıtasıyla çok erken dönemlerde girdiği halde Batının Japonya üzerindeki etkisi daha ileri bir döneme rastlar. Çinliler esasen dünyevi insanlar olduklarından, düşünce tarzları hem yerel Japon dünya görüşüne uymuş, hem de Batıdan gelen etkinin gecikmesi yüzünden bu yerel düşünce zamanımıza kadar ulaşabilmiştir. Hal böyle olunca, ahireti bir tarafa iterek tamamen dünya işleriyle uğraşmak, Doğu Asya'daki kültür ve felsefenin çok önemli bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Yabancı düşünce sistemleri; soyut, mantıki ve kapsamlı değerleri ve müteal ilkeleriyle Japon kültürünü derinden etkilemesine rağmen, bu düşünce sistemleri yerel dünya görüşünden çok farklıdır.

Japon dünya görüşünü tanımlamak, yerleşik bir kuramsal sistemin özelliklerini olduğu gibi yukarıdan aşağıya tek tek sıralamaya benzemez; bu iş çok daha zordur. Şintö sisteminin kuramsal yanı, Urabe Kanetomo'dan Hirata Atsutane'ye kadar uzanan zaman dilimi içinde Konfüçyüsçülük, Budacılık, Taoculuk ve hatta Hıristiyanlıktan çok şey almıştır. Kısacası, Şintö kuramı, yabancı düşünce sistemlerinden ayrı düşünülemez. Bu bakımdan yerel düşünce sistemini anlayabilmek için Budacılık ve Konfüçyüs felsefesinden çok az etkilenen *Kociki* ve *Fudoki* adlı yapıtlara bakmak gerekir. Eski seçkilerden elde ettiğimiz verileri halkbilimden derlenen malzemeyle sağlamasını yaptıktan sonra ortaya çıkan sonuçları daha sonraki dönem edebiyatıyla karşılaştırabiliriz.

Japonya'da 4. ila 5. yüzyıllarda ortaya çıkan dünya görüşü çok tanrılı karmaşık bir sistemdi; üstelik bünyesinde Şamanizm, ani-

mizm ve atalar tapımı gibi unsurları barındıran bu sistem, bölgeden bölgeye de farklılık gösteriyordu. Bu dünya görüşü soyut olmaktan ve kuramsallıktan uzak olduğu gibi tamamen maddi dünyadaki uygulamalara yönelikti. Ayrıca felsefi bir sistem de değildi, onun ilgilendiği şey dünyadaki tekil olguların nasıl tezahür ettiğiydi. Burada müteal bir temel ilke yoktu; *Kami,* yani Tanrı bile bu dünyaya ait bir varlıktı. Olaya Japon mitolojisi açısından bakıldığında, tanrılar tarihi ve insanlık tarihi arasında da doğrudan bir bağ olduğu görülür. Ayrıca tanrıların (*kami*) hem sayısı çok fazlaydı hem de birinin varlığı diğerinin yokluğunu gerektirmiyordu; bunun sonucu olarak da tanrılardan hiçbirinin mutlak bir kimliği yoktu. Japon düşüncesindeki temel ilkeler somut olduğundan ve kendi amaçları dışındaki bir konuyu aşmaya çalışmadığından dolayı müteal temel ilkeler çerçevesinde tanımlanabilecek herhangi bir evrensel değer sistemi de yaratamamışlardır. Ancak bu durum, kendine göre mutlak bir değer sistemi olan bireyin var olmadığı anlamına gelmez. Buna karşın, grup başkanlarının diğer üyeler üzerinde mutlak hâkimiyeti vardı ve bu alışkanlık sonradan imparatorluk sistemindeki sadakat kavramıyla özdeşleşti. Ancak, bu hâkimiyet yabancılar üzerinde geçerli olmadığı gibi grup üyeleri de başkan olmayanlara sadakat göstermek mecburiyetinde değildi. Örneğin, Yamato Takeru-no-Mikato, Kumano'yu fethettiği zaman konuyla ilgili başka grupların menfaatini değil, kendi grubunun çıkarlarını düşünmüştür. Bu durum, Kutsal Toprakları kurtarmak için İslam dünyasına savaş açan Haçlıların amacından çok farklıdır.

Japonların bu yerel dünya görüşü, yabancıların iyi kurgulanmış müteal dünya görüşüyle tanıştığında ne oldu? Yabancı dünya görüşü, bazen aynen kabul edilmiş, bazen reddedilmiş, fakat çoğu zaman ülkenin ihtiyaçlarına uyarlanmıştır. Budacılık, Konfüçyüsçülük, Hıristiyanlık ve Marksçılık gibi sağlam yapılı düşünce sistemleri alınırken bunlar üzerinde esaslı değişikler yapılmıştır. Düşüncelerdeki soyut bölümler budanmış, temel müteal ilkeler atılmış, sistem parçalanarak bunların içinden sadece günlük hayatta Japonlara fayda sağlayacak değerler alınmıştır. Böylece geriye kala kala Japonlaştırılmış bir dünya görüşü kalmıştır.

Yamato Sarayı, Asya kıtasından ithal edilen Budacı kültürün çok faydasını görmüştür; çünkü hukuk sistemi, Budacılığın gizemli dinsel ayinler ve yazı sistemi Japonya'ya aynı dönemde girmiştir. Budacı rahipler, Japon devletinin yapılanmasında çok önemli rol oynamışlardır. Bu insanlar bir yandan ibadet yoluyla ülkelerindeki barış, huzur ve asayişi korumaya çalışmış, bir yandan da zikir ve ayinler-

le yağmur yağdırmaya, hastalıkları iyileştirmeye, halkı tapınaklarda eğitmeye gayret etmişlerdir. Budacılığın Japon kültüründeki derin etkisi, zamanın tapınak mimarisi ve heykellerinde bugün bile görülebilir. Bütün bunlara rağmen Budacılığın, Nara dönemindeki Japon dünya görüşünü tamamen değiştirdiğini düşünmek zordur. *Manyōşū* seçkisindeki şairlerin Budacılıktan etkilenerek insan hayatının faniliği (*jinsey no hakanasa*) hakkında şiirler yazdığını biliyoruz; ancak fanilik, Budacılıktaki en önemli kavram değildir. Budacılık insanlara fani olmayı önleyecek yöntem ve vasıtaları öğretir. Örneğin, *Manyōşū* seçkisinde, yaşam ve ölüm sorununu çözmek için Budacılığın katkılarından hiç bahsedilmez. Budacılığın, Nara döneminde insanların aklına ve kalbine girerek onları tamamen avucunun içine aldığına dair hiçbir kanıta rastlayamayız. Nara dönemi şiirlerinde Budacılığın etkisi pek görülmez; görülse bile bu şiirlerin Budacılıktan etkilenip etkilenmediği de ayrı bir tartışma konusudur.

Budacılığın dünya nimetlerine verdiği ağırlık Heyan döneminde de devam etmiş ve Şintö ile Budacılığı aynı potada eriten felsefe biçimleri de yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. 6. yüzyılın sonunda Japonya'ya girdiğinde özgün kimliğini muhafaza eden Budacılık, Heyan dönemine gelindiğinde özgün kimliğini kaybetmiş, tamamen Japonlaşmıştı. Budacılığı, Konfüçyüsçü düşünceyi ve Taoculuğu bir potada eriten 'Üçleme' fikri Çin'de Sung döneminde ortaya çıkmıştır. Japonya'da bu düşünceye Heyan devrinin başında rastlıyoruz; o devirde insanlar, Budacılık ile kendi yerel inançları arasında bir ayrım yapmıyor, ikisini de kabul ediyorlardı.

Ancak, 13. yüzyılda ortaya çıkan Kamakura Budacılığı, ilke olarak dünya nimetlerini tamamen reddetmiş, dinde mutlak ve müteal olan inancı ön plana çıkarmıştır. Nitekim bu temel inançlar Cödo Şinşü Budacılığında Amida, Zen Budacılığında *satori*, Niçiren Budacılığında ise Lotus Sutra olarak karşımıza çıkar. Bu durum aslında, Japon düşünce tarihindeki genel kurala bir istisnadır. Ancak Zen örneğinde de göreceğimiz gibi dinin Japonlaşması pek uzun sürmemiştir. Muromaçi döneminde tamamen dünyevileşen bu anlayış, Zen estetiği ve Zen etiği olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Örneğin, *suiboku* resimlerini ve çay seremonisini doğurduğu sanılan düşünce aslında Zen değildir. Zenin kendisi zamanla değişerek *suiboku* resimleri ve çay seremonisi haline gelmiştir. Savaşçı sınıf, Zen inancını, harp meydanındaki kaygı ve korkularını kontrol altına almak için bir araç olarak kullanmış olabilir; fakat bu dinsel değil ahlaki bir sorundur.

Nitekim 13. yüzyılın müteal Kamakura Budacılığı da, ortaya çıkı-

şından 300 yıl sonra, yani Tokugava devrinin başlarına gelindiğinde tamamen dünyevileşip, sıradan bir kültürel gelenek haline dönüşmüştür. Dögen'in kurmuş olduğu Zen mezhebi, zamanla dünyevi bir öğretiye dönüşerek klasik Çin sanatı ve edebiyatının Kâbesi haline gelmiştir. Tokugava egemenliği ile birlikte gelen dönemde ise Budacılık tamamen terk edilmiş, yerini yepyeni bir değer sistemi olan Sung dönemi Konfüçyüsçü felsefesi almıştır. Konfüçyüsçü felsefe, evreni bir bütün olarak açıklamaya çalışmış, insan ilişkilerini bu bütünün bir parçası olarak kabul ederek daha kapsamlı bir sistem getirmiştir. Ancak Japon Konfüçyüsçüler, zamanla bu sistemi de parçalayarak bir tarafta siyaset ve iktisat, diğer tarafta ise etik çalışmalar olmak üzere iki kola ayırmışlardır. Konfüçyüsçü felsefenin temel kavramları yaşamaya devam eder; fakat sistemin bütünüyle ilgilenen âlimlerin sayısı yok denecek kadar azdır. 18. yüzyıl Japon filozoflarından Miura Bay'en ise bu konuda tek istisnadır. Konfüçyüsçü sistemde de vurgu, zamanla, soyut sorunlardan somut dünyevi meselelere kaymıştır; yani Japonlaştırmanın etkisiyle bütün yabancı düşünce sistemleri aynı akıbete uğramıştır.

Bu nedenle Japon edebiyatının arka planında yer alan dünya görüşünü üç grupta toplayabiliriz. Bu görüşlerin en aşırı ucunda, özgün haliyle alınmasına rağmen zamanla kılık değiştiren yabancı düşünce sistemleri yer alır. İkincisi ise, çağlar boyunca hiç değişmeden aynı kalan yerel, geleneksel Japon düşüncesidir. Üçüncüsü de bu iki aşırı ucun arasında yer alan düşünce sistemidir. Her ne kadar bu düşünce sistemlerinin tümü Japon edebiyatında temsil edilse de, aralarında en belirgin olanı üçüncüsüdür.

Bu nedenle çağdaş Japon edebiyatı tarihini, sözü geçen üç farklı dünya görüşü çerçevesinde yorumlamak gerekir. Örneğin, Uçimura Kanzö, yabancı düşünce sistemini olduğu gibi özgün haliyle kabul etmiş bir yazardır. Masamune Hakuçö ise terazinin öbür ucunda, yani özgün Japon dünya görüşü tarafında yer alır. Mori Ögay ve Natsume Söseki ise ikisinin ortasında bir duruş sergiler. Saydığımız yazarların hemen hemen hepsi Meyci döneminin sanatçılarıdır. Diğer yandan, çağımızda hâlâ bu farklı dünya görüşlerini temsil eden yazarlar bulunur: Miyamoto Yuriko ve Kavabata Yasunari aşırı uçtaki yazarlara, Kobayaşi Hideo ve İşikava Cun da orta yolu takip eden sanatçılara örnektir.

Hakuçö ve Yasunari her ne kadar yerli dünya görüşünün temsilcileri olsalar da eserlerinde Batı etkisinin olmadığını söyleyemeyiz; fakat bu etki hiçbir zaman Hıristiyanlığın etkisiyle eserlerini yazan

Kanzö ya da Marksizmin etkisiyle yapıtlarını kaleme alan Yuriko'nun ulaştığı boyutlarda olmamıştır. Ögay ve Söseki ile Hideo ve Cun'un temsil ettiği görüş, yerli dünya görüşü tarafında değildir. Yazılarında hissettiğimiz ortak bireycilik, onlara dinî telkinle aktarılmamıştır. Bu yazarlar kendilerini tarihsel toplum ve kültür bağlamında tanımlamaya çalışmışlardır; fakat dünya görüşlerinde Kanzö'daki 'Tanrı' ya da Miyamoto'daki 'tarih' gibi mutlak ve müteal olan kavramlara rastlanmaz. Hayat görüşleri akılcı, dünyevi ve maddidir; Ögay, kuşkuculuk ve bilinemezciliğe, Kobayaşi Hideo ise öznelcilik (sübjektivizm) ve estetiğe yönelmiştir.

BU ÖZELLİKLERİN KARŞILIKLI İLİŞKİSİ

Buraya kadar Japon edebiyatının Çin ve Batı edebiyatından aldığı özellikleri sıraladık. Ayrıca tamamen Japonlaşan bu özelliklerin, kendi aralarındaki karşılıklı ilişkiyi de ele almak gerekiyor.

Konuyu sosyolojik açıdan incelediğimizde, hem Japon yazarların, hem de Japon insanının gruplara ayrıldığını ve içinde bulundukları grupla çok yoğun bir şekilde kaynaşmış olduklarını görürüz. Bu durumu kısaca grup bilinci olarak adlandırabiliriz. Yerel Japon düşüncesine felsefi açıdan baktığımızda ise bunun, sıradan günlük işlerin ötesinde üstün bir varlık ve değer tanımayan bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Çin düşüncesiyle ılımlı bir şekilde çelişen bu Japon dünya görüşüyle, Batı ve Hint felsefeleri arasında uçurumlar vardır. Grup bilinci ile maddi dünyaya olan ilgi yan yana geldiğinde Japonlar arasında ilginç etkileşimler ortaya çıkmaktadır. Şayet birey, grubu aşan bir değere inanmazsa gruptan kopması çok zor olmaktadır; fakat grupla çok yoğun bir şekilde özdeşleşmiş olduğu zaman da grubu aşan bir dünya görüşü geliştirmesi imkânsız hale gelmektedir. Birbirine çok yakın olan bu iki özellik bir madalyonun iki yüzü gibidir; birbirinden ayrı düşünülemez.

Her ne kadar aralarında sebep-sonuç ilişkisi kuramasak da, dilin yapısı Japon dünya görüşünün belirli özelliklerini yansıtmaktadır. Dil, bağımsız parçaların yan yana gelmesiyle bütünsellik kazanan bir yapıdır. Yerel dünya görüşü ise sadece somut nitelikte olan parçalara önem verir ve soyut bütünün evrensel doğasını neredeyse yok sayar. Dilin belirli özellikleriyle Japon dünya görüşü bu şekilde örtüşmektedir. Bu nedenle Japonlar, kuramsal felsefi sistemler geliştirmek yerine, edebi duygu ve düşüncelerini dil vasıtasıyla ifade etmeyi yeğlemişlerdir. Dolayısıyla, edebiyatın Japon kültüründe oy-

nadığı rol burada olağanüstü boyutlara ulaşmaktadır.

Müteal manevi değerlerin yer almadığı bir dünya görüşü demek, yeni karşısında eskiyi silmek değildir. Japonya'ya dışarıdan yeni bir düşünce akımı girdiğinde yerel düşünce sistemi bundan zarar görmemiş, kültürel birlik ve bağımsızlık için hiçbir tehlike oluşturmamıştır. Ayrıca iki dilde gelişen edebiyat sistemi, halktan ve kültürlü insanlardan meydana gelen toplumsal sınıflarla örtüşerek yeninin eskiye eklenme sürecini sağlamlaştırmıştır. Eğitimli seçkinler yabancı dilleri kullanmış, yeni düşünceleri, yeni fikirleri halka anlatmış olabilirler; fakat bunun Japon dilini derinden etkilediğini söyleyemeyiz. Budacılık örneğinde olduğu gibi, yabancı bir düşünce kitlelere mal olduğunda değişen kitle değil her zaman düşüncenin kendisi olmuştur.

Ancak yeni ile eski arasındaki zıtlığı, yerli ile yabancı arasındaki zıtlıkla karıştırmamak gerekir. Ayrıca, hem eğitimli seçkinler ve halk kitleleri, hem de Çince ile Japonca arasında aynı durum söz konusudur. Yabancı düşünce kültürlü insanları ve edebiyatçı sınıfı etkilemiş olsa bile, bu her zaman mantık düzeyinde ve bilincin sığ sahillerinde etkinlik göstermiştir; halbuki yerel duygu ve düşünceler, Japon bilincinin ana vatanında kök salmıştır. Bu sığlık ve derinlik, bireyin toplumsal ve kişisel hayatına da yansır. Grupla bütünleşmek demek, genellikle grup ve grup üyelerinin toplumsal alandan ayrılarak daha bireysel bir alana kapanması anlamına gelir. Bu yüzden dışarıdan gelen yabancı düşünceler hiçbir zaman bu kapalı grubun duygusal hayatına derinden nüfuz edememiştir.

Japon toplumu tarihin hiçbir döneminde durağan olmadığından Japon edebiyatı da gelişmeye devam etmiştir. Egemen yönetici sınıflar ve kültürlü yönetici kadrolar sürekli bir değişim içinde olduğundan kültürel değerlerin değişimi de her zaman canlı ve dinamik olmuştur. Öte yandan Budacılık, Konfüçyüsçülük ve Batı felsefesinin peş peşe ülkeye girmesi, sadece düşünce hayatına değil, iç gelişmeyi sağlayacak teknolojik becerilere de yeni bir soluk getirmiştir. Bu nedenle Japon edebiyatı tarihi her zaman, hem çeşitlilik ve birliğin, hem de süreklilik ve değişimin hassas bir bileşkesi olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

Manyöşü Çağı

Japon edebiyatı tarihinin izini mevcut yazılı kaynaklardan, 7. ya da 8. yüzyıla kadar sürebiliyoruz. Bu dönemde Japonlar, 6. yüzyıldan beri Kore'de devam eden Üç Krallık Savaşı sona erdiğinden dolayı bu ülkeden ordularını geri çekmişler; fakat Sui ve T'ang hanedanlığı boyunca Çin'e elçiler göndererek vergi ödemeye devam etmişlerdir. Kore'de devam eden üç hanedan mücadelesi sonunda hükümdarlardan biri iktidarı ele geçirmiş, Japonya imparatorluk hanedanı da kendisine direnç gösteren diğer kabilelerle savaşarak ülkede birlik ve beraberliği sağlamıştır. Bu süreçte üç önemli unsur göze çarpar. Birincisi İmparatoriçe Suiko'nun naibi olan Prens Şötoku Tayşi'nin 6. yüzyıl Japon tarihinde oynadığı önemli rol ve onun karizmatik kişiliğidir. İkincisi, 645'te gerçekleştirilen Tayka Reformları'dır. Bunlar sayesinde idare sistemi tamamen değişmiş; hükümet bürokratik temeller üzerine oturtulmuştur. Son olarak, 701 yılında kabul edilen Tayhö Ritsuryö kanunlarıyla bütün ülke tamamen merkezî devlet sistemine bağlanmıştır.

Çin'deki T'ang hükümdarlığını model alan *Ritsuryō* sisteminde, üç önemli yasal ilke görülür. Bunlar sırasıyla, imparatordan oğluna geçen kalıtsal egemenlik hakkı, merkezî idare şekli ve *kokuşi* sistemidir. *Kokuşi*'yi, merkezî hükümetin atadığı kırsal bölge idarecisi olarak tanımlayabiliriz. Bu durum, 6. ve 7. yüzyıldan beri, Japonya'da uygulanmakta olan toplumsal sınıf anlayışını pekiştirmiştir. O zamanki toplum, aşağı yukarı geliri eşit olan toprak sahibi çiftçilerden (*handen nōmin*) ve hiçbir özel mülkiyeti olmayan topraksız köylülerden oluşuyordu.

Kendilerine toprak tahsis edilmiş olan çiftçiler, ölünceye kadar tarım alanında hak sahibi oluyor fakat ölümlerinden sonra, bu topraklar yine devlete geçiyordu. Bu nedenle feodal anlamda özel toprak mülkiyeti söz konusu değildi; tarıma elverişli olmayan topraklar ancak miras yoluyla başkalarına devredilebiliyordu. *Ritsuryō* sistemine göre, topraklı çiftçilerin hiçbir siyasal hakkı yoktu; bunlar yöneticilere hem emeklerini hem de toprak vergilerini sunmak zorundaydılar.

Bu bakımdan, Japonya'daki topraklı çiftçilerin konumu, Avrupa ortaçağ köylülerinin ve Roma vatandaşlarının konumundan çok farklıydı. Nara dönemindeki çiftçiler, demirden yapılmış tarım araçları kullanmış olsalar bile, elde edilen ürün genellikle çok az oluyordu; bunu, tarım ürünlerine konan verginin, toplam mahsulün %3'ünü oluşturmasından anlıyoruz. Bazı kaynaklara göre, Nara döneminde nüfusu 6.000.000 olan ülkenin %10-15'ini topraksız köylüler oluşturuyordu.

Aristokrat egemen sınıf, Çin'in *Ritsuryō* yönetim sistemini aldığı anda, onların ideolojik anlayışlarını da kabul etmiş oldu. Bu gerçek, geleneksel olarak Şōtoku Tayşi'ye atfedilen On Yedi Maddelik Anayasa'da (*Jūşiçi-jō Kempō*) oldukça özlü ve açık bir şekilde ortaya konmuştur. On Yedi Maddelik Anayasa'nın Şōtoku Tayşi tarafından yazıldığına dair elimizde hiçbir kesin kanıt yok; hatta bunun 7. yüzyılın sonlarına doğru, Tayka Reformları'nın ardından başka biri tarafından yazılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Japon tarihine ışık tutan *Nihon Şoki* adlı yapıtın bir bölümü, 'İmparatoriçe Suiko hükümranlığının on ikinci yılı, dördüncü ayında' (603), bir prensin on yedi maddelik bir anayasa yazdığından bahseder. Ancak, *Nihon Şoki,* doğruluk açısından her zaman Çin kaynakları kadar güvenilebilecek tarihsel bir belge değildir. Anlatılanlar bazen gerçeği yansıttığı halde, bazen de efsaneden ibarettir.

Dolayısıyla, *Nihon Şoki*'de anlatılanları olduğu gibi kabul etmek doğru değildir. 'Anayasa'nın Tayka Reformları'ndan sonraki bir sisteme atıfta bulunmaması, metnin o tarihten önce yazıldığına dair kesin bir ipucu oluşturmaz. Ayrıca, devlet bürokrasinin varlığını ima eden birkaç kelimenin metinde geçmesi, Anayasa'nın Tayka Reformları'ndan önce yazılamayacağı anlamına da gelmez. Anayasa'nın kim tarafından ve 7. yüzyılın hangi yıllarında yazıldığı kesin olarak bilinmiyor; fakat bu anayasanın Tayka Reformları'ndaki ideolojiyi özetlediği şüphe götürmez bir gerçektir. Bu nedenle, Anayasa'nın Reformlar'dan önce ortaya çıkıp çıkmadığı pek de önemli değildir.

Herhangi bir önsöze gerek duymadan kaleme alınan On Yedi Maddelik Anayasa Çince yazılmıştır. Maddeler, memurların görevleri ve davranış biçimlerini ele almaktadır. Bu maddeler arasında "İyi niyet hakkın temelidir..." (Madde 9); "Bakanlar devlet dairelerine sabah erkenden gelip akşama kadar mesai yapmak zorundadır." (Madde 8), şeklinde genel ilkeler ve uyarılar yer alır. Bu maddelerin sıralanışında herhangi bir düzene rastlanmaz; bütün ilke ve talimatlar rasgele dizilmiştir. Ancak, genel ilkeleri açıklayan maddelerin

önemli özellikleri vardır.

Her şeyden önce, ülke bütünlüğünü vurgulayan temel ilkeler, Konfüçyüsçü dünya görüşüne uygun olarak yazılmıştır. Örneğin, 12. maddede, "Bir ülkenin iki hâkimi, insanın da iki efendisi olamaz. Halkın efendisi kraldır" denmektedir. Çin'in Konfüçyüsçü edebiyatında da buna benzer birçok ifade yer alır. Hükümdar ve teba arasındaki ilişki gayet net bir şekilde ortaya konmuş; tebanın hükümdara karşı sadakati önemle vurgulanmıştır. Ülkenin idarecileri konusunda ise, memurlar ve halk arasındaki ahenk ön plana çıkarılmıştır.

Anayasa'nın ilk maddesi, "Toplumsal huzur ve ahenk, her şeyin üstündedir" ifadesi ile açılır; son madde ise "Önemli konularda kimse tek başına karar alamaz, bu konuları etrafındakilere danışmak zorundadır" uyarısı ile biter. Bazı âlimler, ahenge yapılan vurguda Konfüçyüsçülüğün yanı sıra Budacılığın da etkisinin bulunduğu kanısındadır. Durum böyle bile olsa, Anayasa'nın başlangıcında söz edilen huzur ve ahenk, 15. maddede tekrar ele alınmakta ve belki de yazarın Anayasa hakkındaki kişisel görüş ve düşüncelerini ifade etmektedir. Eğer bu doğruysa yazar burada, bireylerin en yüksek değeri olarak grup içi ahengi ön plana çıkarmakta; bunu bilinçli ve açık bir şekilde ifade etmektedir.

Ayrıca, 17. maddede de toplumsal ahenk konusu aynı şekilde üstü kapalı olarak vurgulanmış; önemli meselelerin bir kişi tarafından değil, bir grup insan tarafından değerlendirilmesi gerektiği öngörülmüştür. 17. maddedeki konuya, daha önceki 10. maddede şu şekilde dikkat çekilmektedir: "Herhangi bir konuda, kendimizi mantıken haklı görsek bile, kitlelerin davranışlarına bakmalı ve onlar gibi hareket etmeliyiz." Bu nedenle, 1., 10., 15. ve 17. maddeler göz önüne alındığında, Anayasa'nın asıl amacının 'grup içi' paylaşımlar ile ahengi özendirmek ve bunların önemini vurgulamak olduğunu söyleyebiliriz. İşte bu noktada, ülkenin merkezinde bulunan aristokrat yönetim ile bölgesel idare arasında bir çelişki doğmaktadır. Tayka Reformları'nın amacı, merkezî bir sistem kurmak ve bölgesel idareyi bu merkezde toplamaktı; bu da bize, geçmişte merkezî hükümet ile bölgesel idare arasında önemli sürtüşmelerin yaşandığını göstermektedir. Bu nedenle, toplumsal ahenk düşüncesi sadece dışarıdan alınan basmakalıp bir fikir değil, Japonya'nın ciddi sorunlarına karşı bulunmuş en uygun çözümdü.

Anayasa ayrıca, Budacılığın evrensel ilkelerine hem önem vermekte hem de onlara derin bir saygı göstermektedir. 2. maddede: "En kıymetli Üç Hazineye saygı duy; çünkü Buda, Yasalar ve Ruhbanlar

yeniden bedenlenen canlıların son sığınak yeridir ve inananlar için bütün ülkelerde imanın özünü teşkil eden en yüce varlıklardır" şeklinde ifadeler bulunur. "Bütün ülkeler" ifadesiyle Çin, Kore ve Japonya kastedilmektedir.

Egemen sınıflar, Budacılığı dışarıdan almış ve bu yüzden halkın inançlarından farklı olan bu dini Anayasa'da savunmak zorunda kalmışlardır. Budacılığın etkisi, eşitlikçi düşünce konusunda da Anayasa'ya yansımıştır. 10. madde: "Her insanın farklı fikirleri vardır. Hiçbirimiz dünyanın en akıllı insanı olmadığımız gibi, karşımızdaki insanların da hiçbiri aptal değildir" der. Bu ifade, "Kitlelerin davranışlarına bakmalı ve onlar gibi hareket etmeliyiz" söyleminin bir başka şeklidir. Budacılığın eşitlik ilkesinden çok farklı hükümler çıkarmak mümkün olduğu halde, Anayasa, pek çok seçeneğin arasından sadece aşağıdakine benzer ifadeyi seçmiştir: "Kitlelerin davranışlarına bakmalı ve onlar gibi hareket etmeliyiz." Bu seçimin altında yatan sebep, geçmişinde bölgesel topluluklar ve kabile halinde yaşamış bir grubun içinde ahenge karşı duyulan gereksinimdi. Başka bir deyişle, bunlar sadece Budacılığı kabul etmiş aristokrat egemen sınıfın düşünceleri olmamış, aynı zamanda dini kullanarak kendi değerlerini halka kabul ettirmeye çalışan 7. yüzyıl Japon yöneticilerinin de görüşleri olmuştur.

Yabancı bir dilde yazılmış olan ilk Japon anayasası, başta Budacı ve Konfüçyüsçü felsefeler olmak üzere, diğer yabancı düşünce sistemlerinden de önemli ölçüde etkilenmiştir. Ancak bu anayasa, sadece yabancı fikirleri taklit etmekle kalmamış, aynı zamanda Japon toplumunun gerçeklerini göz önüne alarak bazı değerler üzerinde durmuştur. Buradaki amaç, işbirliği üzerine temellenmiş ahenkli ve güçlü bir imparatorluk yapısı oluşturmaktır. Sonuç olarak, Anayasa'daki bu on yedi madde yukarıda sözü geçen iki kavramı derinlemesine irdelemiştir. Bu metin, Çince yerine Japonca çevirisinden okunduğunda bile muhteşem bir düzyazı örneğidir.

Birlik ve beraberliğini sağlamış bir ülkeye, her şeyden önce sabit bir başkent ve geçmişten gelen ulusal bir tarih bilinci gerekir. 7. yüzyılda Asuka bölgesinde yaşamış olan Japon imparatorları, 8. yüzyılın başında Çin'in başkenti olan Şian'ı örnek alarak Nara şehrini kurmuşlardır. Şian'ın dörtte biri büyüklüğünde olan Nara, o zamanlar Japonya'nın şehir olma özelliklerini taşıyan tek kentidir; nüfusu da 200.000 civarındadır. Merkezî yönetim, başkenti kurmak için hem çiftçilerden vergi (*yōeki*) almış, hem de halktan gerekli kaynak ve malzemeleri zorla toplama yoluna gitmiştir.

Nara, bir ticaret merkezi olarak değil, *Ritsuryō* sisteminin merkezini oluşturan bir kale şehri olarak (*jōkamaçi*) tarih sahnesine çıkmıştır. Nara'nın 710 yılında başkent ilan edilmesinden sonraki on yıl içinde merkezî iktidar, ülkenin ulusal tarihi niteliğinde iki resmî metin yazdırmıştır. Bunlar *Kociki* (712) ve *Nihon Şoki* (720) adlı yapıtlardır. *Kociki,* bazı Japonca unsurlar içeren oldukça farklı bir Çince ile yazılmış olduğu halde, *Nihon Şoki,* Çin vakayinameleri ile aynı tarzdadır ve Çince kaleme alınmıştır. Bu eserler, kronolojik sıraya göre düzenlenmiştir. Her yapıtı iki bölüme ayırmak mümkündür: İlk bölüm, Japon imparatorluk ailesinin kutsal ve efsanevi kökenleriyle ilgilidir; ikinci bölüm ise, hükümdarların tarihsel süreç içinde yaptıkları işleri ele alır.

Bu iki metnin hangi şartlarda yazıldığı pek net değildir. İlk yazım çalışmalarına 7. yüzyılın sonunda başlandığı sanılıyor; fakat her iki esere de kaynak teşkil eden *Teyki* ve *Kyūci* adlı yapıtlar 6. yüzyılda derlenmiştir. Günümüze kadar ulaşamayan bu kaynaklardan *Teyki,* hükümdar ailesinin şeceresi olup; *Kyūci* ise sarayda geçen olayları ele alır.

Tsuda Sökiçi gibi bazı tarihçiler, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'deki dönemin tanrılarıyla ilgili olayları ve bunların devamında gelişen gerçek tarihî vakaları ayrıntılarıyla incelemiş ancak efsanenin nerede bittiğine, tarihin nerede başladığına dair kesin bulgulara ulaşamamışlardır. Bu çalışmalar, *Ritsuryō* sisteminin arkasındaki iktidarın, bilinçli bir şekilde, kendi konumunu haklı çıkarma çabasında olduğunu göstermektedir. O sıralarda sarayda ve halk arasında anlatılagelen hikâyelerin, büyük ölçüde yapıtlara kaynak teşkil ettiğine kuşku yok; fakat bu hikâyeler, imparatorluk yönetiminin meşruiyetine öncelik verecek bir şekilde süslenerek bu iki metne aktarılmıştır. 7. ve 8. yüzyılda yaşayan Japon yöneticilerinin, imparatorluk yönetimini meşru göstermek için bu kadar gayret sarf etmelerinin önemli bir nedeni vardı. Diplomatik ilişkiler içinde bulundukları Kore krallıklarına ve haraç ödedikleri Çin'e karşı güçlü görünmek zorundaydılar.

Doğu Asya'nın gelişmiş ülkelerinin gelenekleri, o sırada çok geri kalmış bir ülke olan Japonya'ya yine bu dönemde ulaştı. Tarihçi İşimoda Tadaşi, *Nihon no Kōday Kokka* (1971) adlı eserinde bu konuyla ilgili bazı özgün olaylardan bahseder. İşimoda, *Nihon Şoki, Sung Shih* ve *Sui Shu* gibi yapıtlara dağılmış kayıtlara dayanarak, dönemin tarihi hakkında bize bazı önemli ipuçları verir. Tarihçiye göre, T'ang İmparatorluğu döneminde Japon elçileri, yöneticiler tarafından halkın huzurunda kabul edildiğinde, onlara sık sık Japonya'nın coğrafyası

ve tanrıları hakkında sorular sorulmuştur. İşimoda'ya göre, tanrılar dönemi bu yüzden her iki ulusal tarihte de yer almaktadır. Geriye dönüp Japonya ile Çin'in haraca dayalı diplomatik ilişkilerine baktığımızda, tanrılar dönemiyle ilgili bölümlerin sadece dış ilişkileri dengede tutmak gibi teknik nedenlerden dolayı yazıldığını görürüz. *Nihon Şoki* neden *Kociki*'nin yazımı üstünden daha on yıl bile geçmeden derlenmiştir? Bu durum muhtemelen *Kociki*'nin derleniş koşullarından ileri geliyordu; bu yapıttaki kaynaklar ve düzyazı üslubu amaca hizmet edecek derecede iyi değildi; bu nedenle, ülkeyi tanıtan ulusal tarihin çok iyi bir Çinceyle yazılması gerekiyordu. Bu iki eserde anlatılan efsane ve masallara daha sonra ayrıntılı olarak değineceğiz.

Japonya'ya ilk kez 6. yüzyılda ulaşan Budacılık, 7. ve 8. yüzyıllara gelindiğinde devletin gücü ile kaynaşmış ve onun himayesine girmişti. Bilindiği üzere, Budacılığın en görkemli tapınakları bu devirde inşa edilmiş, dinsel sanat da yine bu dönemde gelişmiştir. Bu dönem, 607 yılında Höryüci'nin inşası ile başlamış, 752 yılında Tödayci tapınağındaki Büyük Buda (*Daybutsu*) heykelinin yapımı ile doruğa ulaşmıştır. Bu 150 yıllık dönem içinde, Budacı heykel sanatı ve ikonografisi Çin'in Altı Hanedan dönemindeki sanat tarzını model alan Asuka dönemi, Budacı sanattan çok daha ileri bir konuma ulaşmış, zaman içinde gelişerek, T'ang dönemini örnek alan Tempyö Budacı sanata doğru ilerlemiştir. Aslında bu sanat eserlerini meydana getiren sanatçıların kim olduğuna dair elimizde hiçbir bilgi yok; fakat bu insanların çoğunun yabancı kökenli olduğu ve sonradan Japon vatandaşlığına geçtiği sanılıyor. Ancak yine de, Japonya'da ortaya çıkan Budacı sanatın sadece bir taklitten ibaret olduğunu düşünmemek gerekir. Bu devirde Japon Budacı sanatı yeni bir üslup keşfetmemiştir; fakat üretilen heykelleri tek tek ele aldığımızda bunların kendilerine has birtakım özellikleri ve incelikleri olduğunu görürüz. Ayrıca şunu da unutmamak gerekir: Budacı sanat her zaman egemen aristokrat kültürünün belkemiğini oluşturmuştur.

Ancak diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında, aynı dönemde üretilen edebiyat eserlerinin Budacılıktan pek fazla etkilenmediği görülür. Daha sonra da ele alacağımız gibi, 7. ve 8. yüzyıl lirik şiirlerinin muhteşem bir derlemesi olan *Manyōşū* seçkisinde az da olsa Budacıların etkisi görülür; fakat bu etki, 4.500 şiiri kapsayan eserde birkaç Budacı terimden öteye geçemez. Bir başka ifadeyle, Budacı sanat, Japonya'da altın çağını yaşarken; yerli şiir Budacılıktan neredeyse hiç etkilenmemiştir. Bu dönemde yabancı düşüncenin etkisini en iyi yansıtan sanat eseri Tödayci tapınağındaki *Daybutsu* (Yüce

Buda) heykelidir. Yabancı etkilerden uzak kalmış yerli edebiyatı en iyi temsil eden yapıt ise *Manyōşū* derlemesidir. Aradaki bu inanılmaz çelişki, Budacılığın Japon kültüründe oynadığı rol ile Hıristiyanlığın ortaçağ Avrupa kültüründe oynadığı rol arasındaki uçurumu da göstermektedir. Büyük kiliseler inşa eden Hıristiyan sanatının altın çağında, Hıristiyanlıkla ilgili olmayan bir edebiyat eseri hemen hemen yok gibidir. Örneğin, 12. yüzyılda bile Avrupa'da dinden bağımsız bir edebiyat görmek mümkün değildir; bu devirde edebiyat hâlâ Hıristiyan inancının güdümündedir.

Acaba Nara dönemindeki Japonya niçin hem *Daybutsu* hem de *Manyōşū*'ya sahipti? Bu zıtlığın altında yatan sebep neydi? Bunun iki sebebi olabilirdi. Birincisi, Budacılık genel olarak toplumun üst sınıflarındaki insanların inancıydı ve halk arasında pek fazla yayılmamıştı. İkinci olarak ise, aristokrat egemen sınıf içindeki insanlar Budacılıktan çok güçlü bir şekilde etkilendiğinden soyut düşüncelerini kutsal öğretilerinin dilinde, yani Çince ifade etmişlerdi. Öte yandan halk kitleleri Budacılıktan fazla etkilenmemiş, hergün yaşadığı duygusal ayrıntıları kendi anadilleri olan Japonca ile ifade etmişlerdir. Bu durumu sanatta da gözlemlemek mümkündür. Nitekim Tempyō Budacı sanat ürünlerinin çoğu, en güzel yapıtı olan *Daybutsu* da dahil olmak üzere, Japon sanatçıların değil, yabancı sanatkârların elinden çıkmıştır.

Prens Şōtoku'nun çıkardığı bu anayasa, Konfüçyüsçü felsefeden, Budacılıktan aldığı fikirleri ve Çin klasiklerinden yaptığı alıntılarla 7. yüzyıldaki egemen sınıfın kendine has görüşünü yansıtmaktaydı. Yine aynı dönemde rahipler, Budacı kutsal metinler hakkında son derece soyut ve tartışma götürür eserler yazmışlardır. Geleneksel olarak Prens Şōtoku'ya atfedilen *Sangyō Gişo* adlı yapıt, bu tarzın örneklerinden biridir; *Şōman-Gyō*, *Yuima-Kyō* ve *Hokke-Kyō* gibi eserlere bir yorum olarak yazılmıştır. Bu üç yorum kimin kaleminden çıkmıştır? Bunları aynı kişi mi yazmıştır? Bu sorulara cevap veremiyoruz. Ancak, bu eserlerin Prens Şōtoku başkanlığında bir grup uzman rahip tarafından yazılmış olması ihtimal dahilindedir.

Aynı konudaki Çince eserlerle karşılaştırıldığında *Sangyō Gişo* pek özgün sayılmaz; fakat bazı yönleri incelemeye değerdir. Her şeyden önce, eserin yorum kısmındaki ayet seçimleri dikkate alındığında, Budacılığa dünyevi bir yorum getirme eğilimi görülür. Nitekim hem *Şōman-Gyō*, hem de *Yuima-Kyō*, bir yandan Budacılığın özünü açıklarken bir yandan da ruhban sınıfından olmayan insanların günlük hayatlarındaki önemli meseleleri irdeler. O dönemde, ülkede

Budacı bir devlet kurmayı planlayan bir kısım yönetici, muhtemelen bu ayetlerde kendi beklentilerinin bir ön modelini görmüştür. İkinci olarak, eserdeki bazı yorumlar acemice yazılmış olsa da, bazı kısımlar (özellikle *Yuima-Kyō Gişo*'daki ünlü *Cişşo Mondō*'da olduğu gibi) oldukça soyut iddia ve tartışmalar içerir. Yazarın, bu gibi bölümleri diğer özgün eserlerden kopya ettiğini farz etsek bile, yine de soyut ve kuramsal düşünce yöntemlerine aşina olduğu kanısındayız. Başka bir ifadeyle, *Sangyō Gişo*, bize, 7. yüzyıl Japon rahip ve aydınlarının Budacılıktaki en karmaşık felsefi unsurları bile kendi amaçları doğrultusunda kullanabilecek düzeye geldiklerini göstermektedir. Eğer durum böyle olmasaydı, 9. yüzyılda Kūkay gibi büyük bilgeler herhalde ortaya çıkmayacaktı.

Japon aristokrat aydınlar 7. ve 8. yüzyıllar arasında kanun yazmış, ulusal tarihi anlatan eserler derlemiş, Budacılık üzerine kuramsal çalışmalar yapmış ve şiirle uğraşmışlardır. Bütün bunları yaparken de kullandıkları dil Çincedir. Şiir ve düzyazı becerisi, Çin devlet idaresinde çok önemliydi. Devlet, memur adaylarını çok yoğun bir eğitimden geçiriyor ve ancak bu sınavı başarıyla geçenleri kadrosuna alıyordu. T'ang *Ritsuryō* sistemi Japonya'da kabul edilir edilmez, Çin'deki sınav düzeni de aynen Japonya'ya getirildi ve adaylar aynı sınava tabi tutularak kadrolara yerleştirildi. Bu durumu, *Keykokuşū* (827) adlı yapıtta yer alan sınav kâğıtlarından anlıyoruz.

İçinde 120 Çince şiir bulunan *Kayfūsō* (751), ilk ulusal lirik şiir derlemesidir ve *Manyōşū*'dan aşağı yukarı otuz sene önce yazılmıştır. Eserdeki şairler arasında imparatorlar, imparatorluk ailesinin üyeleri, aristokratlar, rahipler ve Japon vatandaşlığına geçmiş Çinliler bulunmaktadır. Yapıttaki şiirlerin çoğunun kökeni birçok *Manyōşū* şiirinde olduğu gibi 7. ve 8. yüzyıllara dayanır.

Şiirler genellikle her mısrada 5 Çin yazı sembolünden (*kanci*) meydana gelmekte ve mısra sayısı 4 ila 8 arasında değişmektedir. Burada Altı Hanedan dönemi şiirlerinin etkisi olduğu görülüyor; ancak 7 sembolden oluşan şiirlerin azlığı, Çincede uzman olmayan Japon şairlerin karşılaştıkları zorlukların bir göstergesidir. Esas teması saray ziyafetleri ve gezi izlenimleri olan bu şiirleri aynı çağın Çin şiiri ile karşılaştırdığımızda, Japon şiirlerinin siyasi konulara fazla değinmediğini görürüz. Ayrıca, aşk şiiri açısından son derece zengin olan *Manyōşū* ile kıyaslandığında, *Kayfūsō*'nun sadece iki aşk şiiri içerdiği görülür. Felsefi açıdan da, *Kayfūsō*'nun tümünde Çin düşüncesinin (özellikle Konfüçyüs, Tao ve Chuang Tsu) etkin olduğu görülür; Budacılığın etkisi burada göstermelik kalmaktadır.

Özet olarak *Kayfūsō*, saray mensupları tarafından Nara döneminde yazılan Çince şiirlerin bir taklidi olmaktan öteye geçemez. Bu şiirler sadece saray adab ve geleneğinin bir parçasıdır; şairin duygu ve düşüncelerini yansıtmaz.

Daha önce *Sangyō Gişo*'da yerel Japon düşüncesinin izlerine rastlanabileceğinden bahsetmiş olsak da gerçek duyguların Japon dilindeki eserlere yansıması *Manyōşū* ile gerçekleşmiştir. Üstelik bu anıtsal yapıtta, Budacılık da dahil olmak üzere, yabancı felsefelerden hiçbirinin izine rastlanmaz. Saraylıların yazmış olduğu şiirleri bir tarafa bırakacak olursak, savımızın doğruluğu özellikle halk arasından çıktığı sanılan isimsiz şairlerin eserlerinde daha da belirgin bir hal alır; çünkü burada Konfüçyüs ve Buda öğretilerine ait hiçbir Çince sözcük ya da felsefi kavram yoktur. Öte yandan, *Kociki* ile *Nihon Şoki* adlı yapıtlar, yerli ve yabancı düşüncelerin arasında bir noktada durarak Japon efsanelerini, destanlarını ve türkülerini Çin dilinde yeniden yapılandırmış, bu yolla da *Ritsuryō* sisteminin ülke içinde kökleşmesine hizmet etmiştir.

KOCİKİ VE NİHON ŞOKİ

Kociki (3 cilt, 712), cennet ve cehennemin yaradılışını, tanrıların doğumunu, Japon adalarının oluşumunu ve tanrılarla onların yaptığı çeşitli işler arasındaki ilişkiyi anlatarak başlar. Daha sonra ise, İmparator Cimmu (MÖ 6.?-7.? yüzyıl) ile başlayan yarı efsanevi Japon hükümdarlarını ele alır ve son olarak 6. yüzyıl sonlarından 7. yüzyılın başına kadar ülkeyi yöneten İmparatoriçe Suiko gibi tarihî Japon hükümdarlarından bahseder. *Nihon Şoki* ise (30 cilt, 720) buna benzer bir şekilde, girişinde yaradılıştan ve tanrılardan bahseder. Daha sonra MÖ 6.-7. yüzyıllarda yaşadığı sanılan İmparator Cimmu'dan başlayarak MS 7. yüzyılın sonlarında tahta geçen İmparatoriçe Cito'ya kadar ülkeye egemen olan Japon hükümdarlarının kronolojik bir kaydını verir. Ancak bu yapıtlar güvenilir kaynak olarak kabul edilmez. *Kociki*'de, Ono Asomi Yasumaro tarafından Çince yazılmış bir önsöz bulunur. Ana metnin bir bölümü Çince, bir bölümü de Japonca olarak kaleme alınmıştır. Kullanılan alfabe yine Çince yazı birimlerinden (*kanci*) oluşur; ancak yazı karakterleri bazen Japonca kelimelerin okunuşunu, bazen de anlamını vermektedir. *Nihon Şoki*'de ise önsöz bulunmaz ve tamamen Çince yazılmıştır.

Kociki, Tokugava devrinde 'Ulusal Dil Çalışmaları' (*Kokugaku*) gelişinceye kadar pek fazla ilgi görmediği halde, *Nihon Şoki*, her dö-

nemde Japonya'nın ilk özgün tarihi olarak kabul edilmiştir. Hatta *Nihon Şoki*'nin devamlılığını sağlamak için saray vakayinameleri bile tutulmuştur. 7. yüzyılın sonlarındaki dönem *Kociki*'de yer almadığından dolayı, modern tarihçiler *Nihon Şoki*'deki kayıtlara itibar ederler. Ancak, bu yapıtları edebiyat eseri olarak incelediğimizde, ikisinin de kendi içinde tutarlı ve düşünce tarihine ışık tutan eserler olduğunu görürüz; çünkü bu eserler bize, tanrılar çağı ve efsanevi imparatorlar hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir.

Bu eserlerin nasıl derlendiğine ve yazımında kullanılan kaynaklara dair daha önce kısaca değinmiştik. Ana içerikten bahsedecek olursak; derleyiciler yapıtı oluştururken, taşrada kulaktan kulağa dolaşan bölük pörçük efsane ve masalları arayıp bulmuş, sarayda ve halk arasında dolaşan koşukları birleştirmiş ve topladıkları bütün bu malzemeyi süsleyip düzenlemişlerdir. Bunu yaparken de Çin söz sanatları ile Konfüçyüsçü felsefenin geleneksel edebi biçimlerini harmanlamışlardır. Bir başka deyişle, *Kociki* ve *Nihon Şoki* adlı eserlerde, Yayoi döneminden başlayıp 7. yüzyılın sonlarına kadar gelen yerel kültürle, 7. ve 8. yüzyıllarda saray aydınları tarafından öğrenilen yabancı kültürün buluşması söz konusudur; ancak, konu o kadar da basit değildir. Yerel kültüre ait ana malzemenin seçiliş biçimi ile hikâyenin anlatım şekline baktığımızda, bunların Çin'deki örneklerin basit bir taklidi olmadığını görürüz; çünkü hikâyelerin anlatılış biçiminde bile yerel kültürün izlerini bulmak mümkündür.

Metindeki en eski bölümü oluşturan tanrılar hakkındaki bölük pörçük efsaneler, sadece Japonya'da görülmez. Örneğin, Güneş Tanrıçası Amaterasu, sadece Japonlara özgü bir tanrı değildir. Nitekim Tanrıça'nın erkek torunu Ninigi no Mikoto'nun, cennetten Kyüşü dağlarına iniş efsanesi pek çok Kuzey Asya mitolojisinde aynen yer almaktadır. Ayrıca, buna benzer bir efsane Kore milletinin nasıl ortaya çıktığını anlatır. Efsaneye göre, Tanrı Kan'yü yine gökten yeryüzüne inmiştir; indiği yer ise Tayhaku dağının zirvesidir.

Kociki ve *Nihon Şoki*'de geçen daha birçok Japon efsanesinin benzerlerini Güney Asya'da da görmek mümkündür. Bu efsanelerin Japonya'ya nasıl ve ne zaman geldiğini bilmiyoruz; fakat bildiğimiz bir şey var ki, o da yukarıdaki iki yapıt için gerekli malzemeler toplanırken sözü geçen efsanelerin yerli düşüncenin ayrılmaz bir parçası haline geldiğidir. Dolayısıyla, o zamanki efsanelerin Kuzey ve Güney Asya efsanelerinden esinlenen karma bir sentez olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Görüldüğü gibi kaynak malzeme sadece Japonlara ve Japon kültürüne özgü değildir; ancak bu kadar malzemenin derlenip

toplanması ve bunun o çağda bir özet haline getirilmesi sadece kadim Japonya'da gerçekleşmiştir.

Kociki ve *Nihon Şoki* adlı yapıtların derlenmesinden önceki döneme baktığımızda, taşra geleneğinde tanrıların egemenlik alanını belirleyen, İzumo ve Yamato soyu olmak üzere, iki sülalenin bulunduğunu görürüz. İzumo soyu, Kami-musuhi, Fırtına Tanrısı Susanoo ve Ōnamuçi (ya da Ōkuninuşi) başta olmak üzere, Susanoo'nun oğlu olan tanrılara tapmıştır. Yamato soyu, Takamimusuhi ise, Amaterasu ve onun oğlu olan tanrılara ibadet etmiştir. Dolayısıyla, her iki aile de atalarının kökenini kendi inandıkları tanrı grubuna kadar götürmüştür. Ancak Yamato soyu, bu iki farklı tanrı grubunu *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de birleştirmiştir; bu yüzden eserlerin pek çok yerinde tutarsızlıklar, tanrıların soy kütüğünde karışıklıklar görülür. Ayrıca *İzumo Fudoki* adlı yapıtla, *Nihon Şoki* ve *Kociki* arasında anlatımdan kaynaklanan çelişkiler de bu karışıklığa tanıklık etmektedir.

Kociki ve *Nihon Şoki* adlı yapıtlarda, Susanoo, Amaterasu'nun erkek kardeşi ve kötü bir tanrıdır. Bu kaynaklara göre Susanoo, cennete yükselir; fakat orada her türlü şeytanlığı yaptığı için cennetten kovulur. Ancak, dünyaya sürgün edildiğinde, kötülük yapmak yerine kötülüğü yenmeye çalışır ve iyiliğe yardım eder. Oğlu Ōkuninuşi ise iyi bir tanrıdır; karakterdeki bu ani değişikliğin nedeni belirtilmez. Mutlaka bir açıklama yapmak gerekirse, Susanoo'nun aynı anda iki farklı tanrıyı simgelediği söylenebilir. Bunlardan biri cennetten kovulan kötü tanrı, ikincisi ise dünyada yaşayan iyi tanrıdır.

Susanoo'nun tanrı olarak tek varlıkta, hem Yamato ailesindeki gibi kötü tanrı hem de İzumo ailesindeki gibi iyi tanrı olarak sunulmasının temelinde, İzumo tanrılarıyla Yamato tanrıları arasında bir kan bağı kurma kaygısı yatmaktadır. *İzumo Fudoki* ile *Kociki* ve *Nihon Şoki* arasındaki tutarsızlıklar, "Ülkenin Teslimi" (*Kuni-yuzuri*) adlı mitolojik öyküde açıkça sergilenmektedir. *İzumo Fudoki*'ye göre Tanrı Ōkuninuşi, ülkeyi Yamato sarayını simgeleyen Amaterasu'nun torunlarına vermiştir; İzumo buradan bir pay alamaz. Ancak, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de Ōkuninuşi, Bambu ovasını, yani Japonya'nın tamamını Amaterasu tarafından gönderilen bir elçiye teslim etmiştir.

İzumo Fudoki adlı yapıtın derleyicisi taşralı olmasına rağmen eser, 8. yüzyılın başında Yamato sarayının emriyle hazırlanmıştır. Yapıtta, İzumo ilinin Ōkuninuşi adlı tanrıya, Japonya'nın geri kalanının ise Amaterasu'nun soyundan gelen tanrılara ait olduğunu söyleyen taşralı derleyici, herhalde bu ifadesiyle iki tanrı soyu arasında bir uzlaşma politikası peşindeydi. *Kociki* ve *Nihon Şoki* adlı yapıtları

derleyenler ise böyle bir uzlaşmaya gerek duymamıştır. Hatta ülkenin teslim edilmesini konu eden hikâyelerde, Ökuninuşi'yi tam anlamıyla boyun eğen bir tarın olarak göstermişlerdir.

Kociki ve *Nihon Şoki* adlı yapıtların, bütün bölgesel tanrıları tek bir sistem içinde birleştirme gayretinin temel nedeni, imparatorlar ve tanrılar arasında bir kan bağı kurarak onları tanrı soyundan gelen insanlar gibi göstermek ve Yamato vilayetindeki imparatorluk iktidarını meşrulaştırmaktı. Bu iki eserin derlenmesi için emir verdiği rivayet edilen İmparator Temmu'nun, o sıralarda herhalde böyle bir meşruiyete şiddetle ihtiyacı vardı. Nitekim Temmu'nun girdiği taht mücadelesinden kazasız belasız çıkması 672 yılını bulur.

Kociki'nin önsözünde İmparator Temmu hakkında ayrıntılı bilgi verilir ve onun bu eserlerin derlenmesi için emir çıkarttığı kendi sözleriyle açıklanır: İmparator, "Elinizde tuttuğunuz bu eser, devletimizin yapısını, imparatorluğumuzun gücünü ve bekasını gösteren bir kanıt olarak biline!" demiştir. Aynı konuya, *Nihon Şoki* adlı yapıtta daha ayrıntılı olarak yer verilir. Bu yapıt, Cinşin İsyanı'm anlatırken, müstakbel İmparator Temmu'nun kendisine önceden vaat edilen iktidarı, meşru haklarını korumak için yaptığı savaş sonunda elde ettiğinden bahseder. Burada da görüldüğü gibi, taht kavgasında önemli olan kan bağıdır. Tahta çıkmak için mücadele eden prenslerin taht üzerinde hak iddia etmeleri, eserde doğru ve ahlaki bir davranış olarak gösterilmektedir. Bu durum 672 yılındaki mücadeleye dair hiçbir kayıt içermeyen *Kociki*'den ziyade, *Nihon Şoki* adlı yapıtta daha çok ön plana çıkar.

Ne *Kociki* ne de *Nihon Şoki*'de, iktidara gelmek için kan bağından başka bir ilkeye rastlanır. Bu durum, iktidara 'Tanrı iradesiyle' geldiğini iddia eden Çin imparatorlarının geleneğinden tamamen farklıdır. Kan bağı ilişkisini ön plana çıkaran ve Çin geleneklerinden tamamen farklı olan bir başka Japon geleneği de, yakın akrabalar arasında yapılan evliliklerdir. Örneğin, bir zamanlar Japonya'da, anneleri farklı üvey kardeşler arasındaki evliliğe izin verilmekteydi. *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de sözü geçen akraba içi evlilikler, muhtemelen kadim Japonya'nın belli bir döneminde yaygın olan bir halk geleneğidir. Ayrıca devamlı bir bölgede oturan insanlar, aile dışı evliliği zorunlu olarak görmüyorlardı. Bu varsayımı doğru kabul edecek olursak, kırsal kesimdeki insan topluluklarının neden bu kadar içe kapanık ve yoğun bir karşılıklı dayanışma içinde oldukları anlaşılacaktır.

Kociki'deki tutarlı evsanevi yapıya kıyasla, *Nihon Şoki*'de bazı tutarsızlıklar görülse bile, yine de aralarındaki benzerlikler inkâr edi-

lemez. Bu efsanevî yapıları incelediğimizde ilginç bir senaryoyla karşılaşırız.

Kociki'ye göre kâinat yaratıldığında, gökte üç tanrı vardı. Bunlar, Amano-Minakanuşi, Takami-Musuhi ve Kami-Musuhi adlı tanrılardı. Bunlardan Amano-Minakanuşi, daha sonraki mitolojik öykülerde hemen hemen hiç karşımıza çıkmaz. Bu tanrı, muhtemelen üçlü bir tanrı grubunun hâkim olduğu Kıta Asyası geleneği örnek alınarak yaratılmıştı. İsminin çok soyut olması da bu savı destekler niteliktedir ve bu sözcük 'Göklerin Yüce İlahı' anlamına gelir.

Bu üç ilahtan pek çok tanrı ve tanrıçalar doğmuştur; en önemlileri tanrı İzanami ve tanrıça İzanagi'dir. Japon adalarının da bu iki önemli tanrıdan doğduğu rivayet edilmektedir. Bu iki tanrı denizin altını üstüne getirerek toprak yaratmış, sonra da bu topraklara inerek evlenmiş ve Japon adalarıyla birlikte daha birçok tanrının doğumunu sağlamışlardır. Anne İzanami, Ateş Tanrısı olan evladını dünyaya getirirken ölünce, bu duruma çok hiddetlenen baba İzanagi hemen oracıkta oğlunu öldürmüştür. Daha sonra dayanamayarak ölüler ülkesine (*Yomi*) gidip karısını ziyaret eden İzanagi, döndüğünde ruhsal kirlilikten kurtulmak için kendisine arınma töreni düzenlemiştir. Bu tören sırasında, sol gözünü yıkadığında Güneş Tanrıçası Amaterasu, sağ gözünü yıkadığında Ay Tanrıçası Tsukuyomi ve burnunu yıkadığı zaman ise Fırtına Tanrısı Susanoo doğmuştur.

İzanagi, daha sonra dünyayı üç çocuğu arasında paylaştırarak, Amaterasu'ya göğü, Tsukuyomi'ye geceyi ve Susanoo'ya denizleri vermiştir. Bu olaydan sonra, Ay Tanrıçası bir daha sahneye çıkmaz. *Nihon Şoki* adlı yapıtta ise öykü biraz daha farklı gelişir. Örneğin, Susanoo'ya verilen bölge 'denizler' değil, 'yeraltı dünyası'dır (*Ne no Kuni*).

Kociki ve *Nihon Şoki* adlı yapıtlara göre, dünya üç kısımdan oluşur: Gök Âlemi Tanrıça Amaterasu'ya verilmiştir; Denizler Âlemi veya Yeraltı Âlemi ise Tanrı Susanoo'nun idaresindedir. Bir de hayatın sazlıklarda başladığı Orta Dünya vardır ki, bunu kimin yönettiği her iki kitapta da kutsal çağ tarihinin ana konusu olmuştur. Başka bir deyişle, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de dünya kavramı Gökyüzü, Yeryüzü, Denizler veya Gökyüzü, Yeryüzü, Yeraltı olmak üzere üç katmanlıdır. Her iki kitapta da hem su üstünde hem su altında hem de yerin altındaki dünyalarda geçen hikâyeler mevcuttur. Denizler Âlemi Taocu, cennet kavramına uygun düşen ışık dolu bir dünya olduğu halde, Yeraltı Âlemi karanlık ve gölgelerle dolu bir yerdir.

Japon felsefesine göre hangi âlemin daha eski olduğuna karar vermek zordur; ancak her ikisinin ortak bir yanı, dünya kökenli fani

bir insanın bile her iki âlemde bir süre yaşadıktan sonra dünyaya geri dönmesinin mümkün olduğudur. Bu açıdan bakıldığında her iki âlem de yeryüzünün bir parçası gibi görünmektedir. Gök katında yaşayan tanrılar bazen dünyayı ziyaret etmek için aşağı inerler, bazen de istisnai durumlarda kimi fani varlıklar öldükten sonra beyaz bir güvercine dönüşerek gök katına uçar; nitekim Yamato Takeru için durum böyle olmuştur. Başka bir deyişle, Gök Âlemi de dünyadan tamamen kopmuş bir ortam değildir. Ayrıca, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de sözü geçen efsanelerdeki bazı olayların Gökyüzü'nde mi yoksa Yeryüzü'nde mi geçtiği belli değildir. Tanrılar da kumpas kurar, kavga eder, kıskanır, tehditler savurur, ceza verir, evlenir-boşanır, güler ve ağlar. Dolayısıyla Gök Âlemi, Yamato sülalesi atalarının gökyüzündeki özel mekânı olarak görülebilir. Gök, tanrıların doğduğu bir yer olmaktan çok, dünyada dolaşan tanrıların bir araya gelebileceği bir buluşma yeridir. *Kociki* ve *Nihon Şoki*'nin Gök Âlemi, Çin dünya görüşünden esinlenilerek ortaya çıkmıştır. Gök Âlemi ve Yeryüzü, birbirinden bağımsız değildir; belki de bu nedenden dolayı, kutsal çağda geçen efsanelere göre hükümdarların ataları ve tanrılar ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir. *Kociki* ve *Nihon Şoki*'nin sayfalarında resmedilen yerel dünya görüşü, dünya gerçeklerini aşan bir âleme değil, tamamen bu dünyaya ait olan bir âleme işaret etmektedir.

Kociki'nin belkemiğini meydana getiren temada tanrıça Amaterasu ile Susanoo (daha sonra da Ökuninuşi) arasında geçen olaylar ele alınır. Amaterasu ve Susanoo kavga ederler. Amaterasu kızarak kendini bir mağaraya kapatır. Yeryüzü güneşsiz kaldığı için diğer tanrılar onu mağaradan çıkmaya ikna ederler. Susanoo ceza olarak yeryüzüne sürülür. Bu olayların devamı olarak *Kociki*'de Susanoo'nun Yeryüzü'nde yaptıkları ve Susanoo'nun oğlu (veya torunu) Ökuninuşi'nin İzumo'daki işleri ayrıntılı olarak betimlenir.

Özellikle Ökuninuşi'ye dair yazılanlar oldukça ayrıntılıdır. Efsaneye göre, bir kadın uğruna savaşa girer ve öldürülür; fakat Kami-Musuhi araya girerek gökyüzünden bir elçi gönderir ve onu tekrar hayata döndürür. Bunun dışında yapıtta Ökuninuşi hakkında pek çok hikâye bulunur: Kahramanımız Susanoo'yu görmek için Ne no Kuni'ye gider ve oradan Susanoo'nun kızı Suseri-Bime'yi kaçırır. *Koşino Kuni*'de başka bir kadınla ilişki kurunca Suseri-bime kıskançlıktan küplere biner. Başka bir hikâyede ise, Kami-Musuhi'nin oğlu Suhunahikona'nın da yardımını alarak saz parçaları ile hayatın başladığı Orta Dünya'yı kurar. Ancak bu uzun hikâyeler esnasında, Takami-Musuhi'nin soyundan gelen tanrılar ve Amaterasu tamamen

unutulmuş gibidir. Bu hikâyelerde aracılık yapan tek semavi tanrı Kami-Musuhi'dir ve onun da Gök Âlemi ile ilgili *Kociki* hikâyelerinde çok az rolü vardır.

Susanoo'nun Gökyüzü'nden sürülmesinden önce ve sonra yaşanan olaylar arasındaki ana bağlantıyı kuran Susanoo'nun kendisidir; fakat her şey bununla bitmez. Yamato geleneğine göre Japon adalarını yaratanlar İzanagi ve İzanami olduğu halde, İzumo geleneğine göre Ôkuninuşi ve Sukunahikona'dır. Dolayısıyla, Susanoo Gök Âlemi'nden sürüldüğü sırada Gökyüzü ve Yeryüzü'nün hikâyelerinde tutarlılık sağlamak için Amaterasu soyu ile Ôkuninuşi soyu arasında bir bağlantı kurmak gerekmiştir. *Kociki*'de bu bağlantı, 'ülkenin teslimi' hikâyesi ile kurulmuştur.

Ancak bunu sağlamak kolay olmamıştır. Takami-Musuhi ve Amaterasu tarafından gönderilen ordular iki defa başarısız olmuş, üçüncü komutan Take-Mikazuçi, İzumo'yu fethederek ülkeyi teslim almıştır. Ne var ki, daha önce de bahsedildiği gibi bu olayın İzumo Fudoki'deki kayıtları büyük ölçüde farklıdır.

Bu olaydan sonra İzumo tanrıları ayrı bir soy olarak ortadan kaybolur. Amaterasu'nun torunu Ninigi, Yeryüzü'ne iner ve orada Yamato sülalesinin temellerini atar. Ninigi'nin torununun oğlu İmparator Cimmu ise, Japonya'nın fethini tamamlayan ve kesintisiz olarak bugüne kadar devam eden imparatorlar soyunu kurar.

Her ne kadar iki kitapta da verilen hikâyeler arasında belirsizlikler ve tutarsızlıklar bulunsa da, hikâye ana hatlarıyla böyle gelişmiştir. Bununla beraber, birçok tanrı arasındaki kan bağını ve bunlarla ilgili efsaneleri mantıklı bir çerçeveye böylesine oturtabilmiş olmak bile kitapları derleyenin son derece yetenekli olduğuna işaret etmektedir. Bütün bu bilgileri derleyen kişinin kim olduğunu bilmesek de, bu kişinin elindeki malzemeyi amacına uygun şekilde en üstün düşünsel esaslara göre seçip düzenlediğine ve birleştirdiğine şüphe yoktur. Özellikle *Kociki*'de, kategorik Çin kültürünün etkisinden çok, o çağdaki Japonlara özgü düşünsel seçiciliğin damgası görülmektedir. *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de yer alan efsaneler, halk arasından çıkmış öyküler değil, yönetici sınıfın yarattığı bir mitoloji edebiyatıdır.

Yine de, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'deki hikâyelerin anlatım tarzına baktığımızda, edebiyatla ilgilenen yönetici sınıfın az da olsa halka ait bazı özellikleri yakaladığını görürüz. Bu kitaplardaki en önemli özellik, anlatım esnasında hikâyenin ana fikrinden ayrılıp, eserde aslında o kadar da önemli olmayan kıssa ve ayrıntılara dönme eğilimidir. Bu eğilim Japonlara özgüdür; Kıta Asyasından gelmemiştir. Geleneksel

Çin düşüncesi, düzenli bir bütüne yöneliktir. Japonlarda ise bu durum tam tersidir; bütün, parçalara ayrılarak irdelenir. Bu bakımdan *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de hiçbir yabancı etki söz konusu olamaz.

Kociki ve *Nihon Şoki*'deki hedeflere ulaşabilmek için belli bir edebi çerçeve belirlenmiş, içerikte yer alan bütün öyküler kronolojik bir sırayla aktarılmıştır. Bu durum, aristokrat aydınların kıta kültürünü bütünüyle hazmedip kendilerine mal etmelerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Ana konudan bağımsız hikâyelerin sadece ilginç olduğu için anlatıma eklenmesi ve ayrıntılara verilen önem, bu aristokrat aydınların bile hâlâ özlerinde sıradan halkın ruhuna sahip olduklarını göstermektedir.

Bu duruma *Kociki*'de daha sık rastlanır ve yine bu nedenle kitap edebi bir ürün olarak çağdaş okuyucuya daha fazla hitap eder. Ancak, eserin tarihsel bir belge veya bir hanedan tarihi olarak tatminkâr olduğu söylenemez.

Örneğin, İmparator Nintoku'nun hikâyesi hem *Kociki*'de hem de *Nihon Şoki*'de yer alır. Öyküde Nintoku yüksek bir yere çıkarak etrafına bakar. Hiçbir evden duman yükselmediğini görünce burada yaşayanların fakir olduğuna karar verir. Bunun üzerine angarya işçiliğini kaldırarak üç yıl boyunca bu fakir insanlardan vergi almaz; böylece 'Bilge İmparator' unvanını kazanır. Buradaki 'Bilge İmparator' kavramının Konfüçyüs öğretisine dayalı olduğu aşikârdır. Ahlaki bir ders vermek amacıyla yazıldığından, renk ve canlılıktan yoksundur. Bu yüzden, Nintoku'nun kişiliği ve halet-i ruhiyesi hakkında fazla bir şey öğrenmek imkânsız hale gelir. Acaba bu olaydan sonra gelen uzun bölümün ana fikri ne olabilir? 'Bilge İmparator' sözcükleri iki kitapta da ilk kez bu bölümde geçer. Şayet Nintoku gerçekten Konfüçyüs felsefesindeki 'Bilge İmparator'u temsil ediyorsa, ilk bölümü takip eden kısımda onun ülkesini nasıl yönettiğinden ve halkına nasıl davrandığından kesinlikle bahsedilmesi gerekirdi. Ancak, olayı oldukça ayrıntılı bir biçimde anlatan *Nihon Şoki*'den anladığımız kadarıyla, Nintoku için önemli olan devlet yönetimi değil, kadınlarla olan ilişkileridir. Bu yüzden ortada Nintoku'nun 'Bilge İmparator' olarak anılmasını haklı çıkaran bir şey yoktur. Ayrıca konu, devlet işlerinden kişisel hayata kaydıkça, öykü daha sade ve akıcı bir hale gelmektedir.

Nintoku'nun imparatoriçeyle olan ilişkilerinde yaşadığı duygusal çalkantılardan ortaya gayet canlı ve dinamik bir imparator psikolojisi çıkmaktadır. Bu gerilimin başka bir tezahürü de imparatoriçenin kıskançlığıdır. İmparatoriçe eşine duyduğu kızgınlıkla sarayı terk edip dağlarda inzivaya çekilir; ancak kocasını aklından çıkaramaz. Çağ-

daş okuyucu buradan hareket ederek 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan biyografik romanların kökeninin *Kociki* ve *Nihon Şoki*'ye kadar indiği anlamını çıkarabilir. Ancak, Bilge İmparator'un kadınlarla olan ilişkisi sadece gündelik yaşamın sıradan olaylarıyla kısıtlı değildir. Nintoku bir gün karısının kız kardeşi Medori'yi cariye yapmaya karar verir ve genç erkek kardeşi Hayabusavake'yi aracı olarak Medori'ye gönderir, fakat evdeki hesap çarşıya uymaz; Hayabusavake ve Medori birbirlerine sırılsıklam âşık olur. Nintoku, kardeşinin yaptığını kendisine bir ihanet olarak yorumlar. Aradan bir zaman geçtikten sonra, askerlerini göndererek onları yakalatır ve öldürtür. Öyküde Bilge İmparator olarak anılan Nintoku işte böyle biridir.

Nihon Şoki'yi derleyen kişi, bu durumun bilgeliğe toz kondurduğunu düşündüğü için kendisini bir açıklama yapmak zorunda hisseder: Sevgililer, ağabeyin kıskançlığı yüzünden değil, genç kardeşin ona ihaneti yüzünden öldürülmüştür. Ancak *Kociki*'nin derleyicisi herhangi bir ahlaki mazeret bulmayı gerekli görmemiştir. Elbette Nintoku ile ilgili bu hikâyelerin ne kadar doğru olduğunu bilmemize imkân yoktur; ancak aşağıdaki sonuçlara ulaşmak için zaten böyle bir bilgiye ihtiyaç da yoktur. Her şeyden önce, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'nin derleyicileri 'Bilge İmparator' kavramını Çin düşüncesinden etkilenerek sunmuştur. İkinci olarak, Bilge İmparator üzerine yazılanlar, Nintoku'nun bilgeliğinin nereden geldiğini açıklamaz; ancak, özel hayatıyla ilgili olan bölümler konuyla hiç ilgisi olmayan ayrıntılarla doludur. Son olarak da, Nintoku'nun özel hayatını anlatan canlı ve düşündürücü hikâyelerin bolluğu, derleyicilerin edebi yeteneklerine işaret eder. Ayrıca, yapıtlarda Nintoku'ya benzer pek çok karakteri ele alan öyküler de mevcuttur.

Kociki ve *Nihon Şoki*'ye nüfuz etmiş olan yerel Japon dünya görüşünün dünya ötesi değil de dünyevi olduğunu daha önce de belirtmiştik. Dolayısıyla yapıtlarda tanrılar, dünya ötesi varlıklar olarak gösterilmez. Her iki yapıtta da tanrılardan bahsedilir; fakat bunlar tek bir sisteme oturtulmuştur. Her ne kadar bu tanrılar tarım kökenli ve diğer Asya mitolojilerinden etkilenmiş olsa da hiçbir zaman insanların karşısına adalet, güzellik, doğruluk ve kader kavramlarının ete kemiğe bürünmüş hali olarak çıkmaz. Mutlak varlıklar olmadıklarından dolayı da, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de mutlak kadere karşı beyhude savaşan kahramanların kederli hikâyeleri yer almaz.

Mutlak olan bir şey varsa o da imparatorluk yönetiminin meşrulaşmasıyla güçlenen toplumdur. Tanrılar da burada toplumun geçmişinden dalga dalga gelen yansımalar olduğundan, insanlar hem

diğer insanlarla, hem de insan kılığına bürünmüş (antropomorfik) tanrılarla iç içe yaşamışlardır. Bu bağlamda, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'nin dünyası, insancıl bir dünya olarak tarif edilebilir.

Aslında köylü halkın yarattığı birçok türkü, bu iki yapıta tanrılar, imparatorlar ve hanedan üyelerinin dramatik maceraları olarak geçmiştir. Bu türkülerde asla soylu görevlere, ölümden sonra gidilen dünyaya veya soyut fikirlere yer yoktur; bunlar vatana duyulan sevgiyi ve kadın ile erkeğin arasındaki aşkı ifade eder. Ayrıca, yapıtlardaki kahraman ve yarı-kahramanların dudaklarından dökülen türkü ve destanlardaki dramatik gerilim, özünde, kırsal kesimin duygularından pek farklı değildir.

Örneğin, Yamato-Takeru'yu Denizler Tanrısı'nın gazabından kurtarmak için kendini feda etmeye karar veren Oto-Taçibana-Hime, ölmeden önce şu şarkıyı söyler:

Ah yiğidim, efendim! Ah!
Nasıl da bir zamanlar,
Ateşin ortasında dikilip de,
Adımı haykırmıştın alevlere,
O dağlarla çevrili yerde;
Sagamu vadisinde!

Bir başka şiirde ise Yamato-Takeru yeni topraklar fethetmek için sefere çıkar; fakat yolda çok hastalanır. Bunun üzerine, vatan hasretini şu dizelerde dile getirir:

Yamato yurdumun en yüksek yeri,
Kat kat uzanıyor dağın yeşili!
Vadiler üstünden bakan Yamato,
Şu yalan dünyanın gerçek cenneti!

Köylü türkülerinin, dramatik kahramanlar için yakılan ağıtlarda ne kadar güzel kullanıldığını gösteren bundan daha iyi örnek bulamayız.

Kociki'ye göre Yamato-Takeru, kendisine, imparator babası tarafından verilen bir görevi yerine getirmek zorundadır. Bu görevi hemen yerine getirir; azılı Kumaso Kardeşleri öldürdükten sonra, ulu İse tapınağındaki teyzesini ziyarete gider. Bu arada, saraydan doğudaki isyanları bastırmak için yeni bir görev almış olan Yamato, ağlayarak teyzesine serzenişte bulunur: Babası, onun ölümünü istediği için mi onu böylesine zora koşmaktadır? Aşk maceralarını anlatan öykülerle birlikte, Yamato-Takeru'nun yazıp söylediği izlenimini veren daha başka köylü türküleri de bulunmaktadır. Yamato bunlarda, memleketine

duyduğu sevgiyi ve onu terk etmekten duyduğu acıyı dile getirir.

Nihon Şoki, dışarıdan giren yabancı düşünceden esinlenerek Yamato-Takeru'yu bir kahraman ve tapılası bir varlık haline getirdiğinde, onun özgün edebi karakterinin parçalanmasına sebep olmuştur. *Nihon Şoki*'ye göre Yamato, Kumaso Kardeşleri öldürüp döndüğünde, babası onu büyük bir övgü ve şefkatle karşılar. Yine *Nihon Şoki*'ye göre doğudaki isyanı bastırma görevi aslında Yamato'nun ağabeyine verilmiştir; fakat ağabey dehşete düşüp kaçınca bu görevi gönüllü olarak Yamato üstlenir. Bu durumda Yamato-Takeru gibi bir soylunun ağzından köylü türkülerinin dökülmesi pek gerçekçi görünmemektedir.

Kociki'deki en güzel ve en esin dolu bölümlerin hemen hemen tümü aşk, ve özellikle de kız kaçırma teması üzerinedir. Örnek olarak, Karuno-Miko'nun kendi öz kardeşi Karuno-Ôiratsume ile olan hüzünlü aşk macerasını ele alabiliriz. Bu yasak aşk yüzünden Karuno-Miko sürgüne gönderilir; kız kardeşi de arkasından gider. Sevgililer sürgündeyken, aşklarını herkesin önünde yaşayamayacaklarını düşünerek umutsuzluğa düşerler; aşk olmadan ne vatanın ne de yuvanın bir anlamı vardır. Sonunda, aşklarını birbirlerine şarkı ve türkülerle ilan ettikten sonra intihar ederler. Böylece, *Kociki*'den sonra, aşkın ancak ölümle bütünleştiği zaman anlam kazanabileceği fikri Japon kültüründe yayılmaya başlamıştır. Konuya Japonların tamamen dünyevi olan görüş açısından baktığımızda, Japon halkının, insani duyguların en güçlüsü olan aşka bir tür sonsuzluk verme çabasında olduğu sezilmektedir.

MASALLAR VE TÜRKÜLER

Nara döneminden önce eyaletlerde yaşayan insanların inançları ve duyguları hakkında iki önemli kaynak vardır; bunlar, *fudoki* ve *kadim türküler* adı verilen yapıtlardır.

Fudoki'ler, 713 yılında merkezî hükümetin emriyle başlanarak, 8. yüzyılın ilk yarısında bitirilen ve bütün Japon eyaletlerinin kayıtlarını içeren Çince yazılmış belgelerdir. Bu belgelerde, her eyaletteki yerleşim yerlerinin adı ve kökeni, toprak durumu, tarım ürünlerinin kaydı ve bölgeye özgü hikâye, masal gibi çeşitli folklorik unsurlar bulunur. Bu hikâyelerden birçoğu bölük pörçük olsa da bazıları, söz konusu eyaletlerin efsanelerini ve dinsel içerikli olmayan masallarını kapsamaktadır.

Günümüze kadar aşağı yukarı tam olarak ulaşmayı başarmış

olan *fudoki*'lerin sayısı üçü geçmez; bunlar, *Hitaçi Fudoki* (715), *Harima Fudoki* (723) ve *İzumo Fudoki*'dir (733). Bunlardan başka Harima ve İzumo *fudoki*'leri arasındaki dönemde yazıldığı tahmin edilen Hizen ve Bungo bölgesi *fudoki* kayıtları vardır; fakat bunların ancak çok azı günümüze kadar gelebilmiştir. Bunların haricinde, kaybolduğu zannedilen bazı *fudoki*'ler, başka eserlerde yer aldığı için kısmen de olsa varlığını koruyabilmiştir. Elde olan *fudoki*'leri derleyenlere baktığımızda, bunlardan sadece İzumo kayıtlarını yazanların bölge yerlisi olduğu kesinlik kazanır. Bu nedenle *İzumo Fudoki* kayıtlarının ötekilere kıyasla özel bir yeri vardır. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, İzumo halkının bu yapıtta kendi yerel tanrılarına verdiği önem, Yamato halkının *Kociki* ve *Nihon Şoki* adlı yapıtlarda yerel tanrılarına verdiği önemden farksızdır. Yamatolular kendi yerel tanrılarını önemli gördükleri kadar, İzumolular da kendi tanrılarını o kadar yüce saymaktadır.

Kociki ve *Nihon Şoki*'de söz edilen efsanelerden son derece farklı olan taşra inançları, *fudoki*'lerde sistematik bir şekilde yer almaz. Aynı bölgede bile bazen birbiriyle çelişen iki öykü ortaya çıkabilmektedir. Buna örnek olarak *İzumo Fudoki*'deki *Kunibiki* (bölge topraklarını genişletme) ve *Kuni Yuzuri* (bölge topraklarını başka illere teslim etme) öykülerini gösterebiliriz. *Kunibiki* adlı öyküde başkahraman Tanrı Yatsukamizuono-Mikoto'dur ve İzumo vilayetini avuç içi kadar bulmaktadır; bu nedenle kocaman bir halat getirip etrafındaki topraklara bağlar ve onları çeke çeke İzumo'ya kadar getirir. Bu işleme, eyalet toprakları istediği büyüklüğe ulaşıncaya dek devam eder. İkinci hikâyenin kahramanı ise Ônamoçi-No-Mikoto'dur (Ôkuninuşi) ve "bütün dünyayı yaratan tanrı" olarak bilinir. İzumo efsanelerinde bu iki tanrıdan hangisinin dünyayı yarattığı açıkça belirtilmez. Her ne kadar *Kociki*, Yatsukamizuo'yu Susanoo'nun dördüncü kuşaktan torunu ilan ederek İzumo soyundan gelen tanrıları tek bir sisteme oturtmayı denemişse de, bu iki tanrı gerçekte akraba değildir. Ayrıca Yatsukamizuo ile Ôkuninuşi, farklı yerlerde doğduklarından, birbirleriyle akrabalık ilişkileri yoktur.

Hitaçi Fudoki'de üç 'iniş' efsanesi bulunur. Bunlardan birincisinde, 'Kaşima Göklerinin Büyük Tanrısı', Mizuho ülkesini fethetmek için Gök Âlemi'nden aşağı gelir ve daha sonra da beyaz bir cüppe giymiş olarak Ôsaka dağının zirvesine iner. İkincisinde, Tanrı Kamuhata-Himeno-Mikoto sırasıyla Tsukuşi eyaletine ve Hiuga'ya iner, daha sonra da Mino eyaletindeki Hikitsune dağına geçer. Sonuncusunda ise Tanrı Taçihayaono-Mikoto, Hitaçi eyaletinde yer alan Matsuza-

va şehrindeki bir çam ağacının üzerine iner ve daha sonra Kabire adlı şehirdeki yüksek bir zirveye geçiş yapar. *Hitaçi Fudoki*, merkezî hükümetin emriyle, *Kociki*'nin tamamlanmasından on yıl sonra yazılmıştır ve dolayısıyla, *Kociki*'den esinlenmiş olması ihtimali tesadüf sayılmaz. Örneğin ilk hikâye, *Kociki*'deki Takemikazuçi'nin yeryüzüne inişi efsanesini anımsatmaktadır. Ancak Kamu-Hata-Hime'yi anlatan ikinci hikâye *Kociki*'deki iniş efsanelerinin arasında yer almaz. Ayrıca, *Hitaçi Fudoki*'deki hikâyenin akışına göre, Kamuhata-Hime, Mino'ya geçtikten sonra Tateno-Mikoto da Mino'dan Kuji'ye gider ve Nagahatabe'nin atası olur.

Yapıtta kesin bir akrabalık ilişkisinden bahsedilmese de Tateno-Mikoto'nun Kamu-Hata-Hime'nin soyundan geldiği aşağı yukarı anlaşılmaktadır. Olayların akışına baktığımızda *Fudoki*'yi derleyenlerin, Kamu-Hata-Hime efsanesi ile Nagahatabe sülalesinin ata tanrısı Tateno-Mikoto'nun gökten indiği efsanesini harmanlayarak tek efsanede birleştirdiğini görürüz. Yerel halk, sülale kuranların her zaman gökten yere inip bir dağ zirvesine konduğuna inanmaktadır. Taçihayao söz konusu olunca, imparatorluk soyunun tanrılardan geldiği şüphe götürmez.

Hikâyelerden birinde, gökten inerek bir çam ağacı kovuğunda yaşamaya başlayan bir tanrı, o civarda yaşayan insanların ağacın dibine gelip tuvalet ihtiyaçlarını giderdiklerini görünce hepsini lanetler. Bunun üzerine köylüler bir festival düzenleyerek tanrının, civardaki insanları zora sokmaması için dua edip onun dağa çekilmesini niyaz ederler; tanrı da bunu kabul eder. Yukarıdaki öyküde olduğu gibi bazı festivaller çok ciddiye alınmakta, hükümet tarafından yöreye festivali idare etmesi için yönetici bile gönderilmektedir. Bu hikâye, festivallerin bir amacının da tanrıların lanet ve gazabına uğramış insanları bu beladan kurtarmak olduğunu göstermektedir. Hikâyede aynı zamanda, ortalıkta Taçihayao gibi çok sayıda tanrı bulunduğu ve bunların çoğunun da gökten indiği anlaşılmaktadır. Yağmur, dolu veya lanet yağdırmak ya da ata tanrı olmak amacıyla gökten yere inen bu tanrıların çoğu, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de birleşip bu karma efsanevi yapının içinde kaybolarak unutulmuştur. *Fudoki*'deki tanrılarla ilgili olan bu kayıtlar, bize, efsanevi yapının bir sisteme oturtulmadan önceki ham hali hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Hitaçi Fudoki'de tanrılarla ilgili olmayan pek çok efsane ve halk masalı da yer alır. *İzumo Fudoki* ve *Harima Fudoki* gibi yapıtlarda, öykülerin çoğu coğrafi yer ve bölge isimlerinin etimolojik kökenini açıklamaya yöneliktir. Bu masallarda Konfüçyüsçü veya Budacı öğretile-

rin etkisi hemen hemen hiç yoktur. Sadece *Tango Fudoki İtsubun*'da yer alan Uraşima'nın hikâyesinde Taoculuğun etkisi az çok hissedilse de bu hikâye de zaten köken olarak Kıta Asyası'nda oluştuğu için, Taocu etkinin varlığını pek o kadar abartmamak gerekir.

Harima Fudoki adlı yapıtta, Kuzu şehrinin fethine dair hikâyeler bulunur. Bunlardan birinde, Naka'yı kuranların atası olan Takekaşima-No-Mikoto, yedi gün, yedi gece boyunca dans ederek Kuzu şehri insanlarını kendine hayran bırakır ve onları korumakta oldukları kaleden uzaklaştırır. Sonra da askerlerini göndererek hepsini öldürtür. Bu öykü bize, egemen iktidarın Tayka Reformu'ndan sonra merkezî hükümete doğru yöneldiğine dair ipucu vermektedir. *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de yine efsanevi kralların, güçlü rakiplerini hile kullanarak yenmelerini anlatan benzer hikâyelere rastlanır.

Ancak, buna benzer fetih hikâyeleri istisna sayılır. *Fudoki*'deki içerik, halk masalları ve efsaneleriyle doludur. Buradaki tanrılar genellikle insan kılığına girerek, kendileriyle hiç alakası olmasa bile, insanlarla hayvanlar arasında geçen her kavga ve barışa katılırlar. İnsanların muhatap olarak aldığı varlıklar arasında yılan, beyaz kuş, geyik, tavşan ve köpekbalığı gibi hayvanlar bulunur. Bu hikâyelerde sık sık ilginç olaylar cereyan eder: Burada kadından doğan bir yılanın sonradan yıldırıma dönüşmesine, beyaz bir güvercinin güzel bir genç kız haline gelişine, bir tanrıçanın aniden beyaz bir kuş kılığına bürünerek uçup gidişine, geyik ve tavşanların insan gibi konuşmalarına şahit oluruz. Hikâyelerden biri de baba, kız ve köpekbalığını konu alır. Sevgili kızının bir köpekbalığı tarafından yutulduğunu gören baba dehşet içinde tanrılardan kızının intikamını almalarını diler. Bunun üzerine, yüzlerce köpek balığı katil canavarın etrafını çevirerek onu sahile sürer. Baba köpekbalığını öldürüp karnını yarınca, kızın bacaklarıyla karşılaşır. Burada, tanrıların insanlara yardım ettiğini görüyoruz; şayet böyle olmasaydı babanın aradığı köpekbalığını yüzlerce balığın arasından tespit etmesi mümkün olmazdı.

Buna benzer pek çok hikâyede de tanrıların müdahalesi, öykünün akışında fevkalade önemli rol oynar. Yukarıda anlatılan hikâyede görüldüğü gibi, öykünün asıl çarpıcı ve etkileyici yönünü insani unsurlar oluşturur. Babanın öfke ve kederini, kızın bacaklarının köpekbalığının karnından çıktığı andaki ruhsal durumunu, insani unsura örnek olarak gösterebiliriz. Öykülerde, *Koncaku Monogatari*'deki sağlam gerçekçiliğe rastlamasak da, bunların dünyevi kaygılardan kopuk olduğunu söyleyemeyiz.

Bununla beraber, çeşitli *fudoki*'lerde hoş ve lirik masallar da bu-

lunur. *Hitaçi Fudoki*'de yer alan ve bu türü en iyi temsil eden örneklerden biri olan "Unay Sahilindeki Çamlık" adlı öykü şöyle gelişir:

Eski zamanlarda, eyaletlerden birinde herkes tarafından gıptayla bakılan çok güzel bir kız ve olağanüstü yakışıklı bir delikanlı yaşar. Hiç görüşmedikleri halde bu iki genç, köyden köye dolaşan rivayetlerin etkisiyle, birbirlerine özlem duymaya başlarlar. Erkek ve kadınların birbirine şarkılar söyleyerek kur yaptığı bir *utagaki* festival gecesinde tesadüfen karşılaşırlar ve birbirlerine şiirler okurlar. 'Etraftakilerin fark etmesinden' korkarak, bulundukları yerden ayrılıp, sahile gelir ve bir çam ağacının altına saklanırlar. Aşk öyle tatlı bir duygudur ki, onları kadife gibi sarar ve böylece zamanın nasıl geçtiğini anlamazlar. Horoz ötüşü ve köpek havlamasıyla sökmekte olan şafağın farkına varırlar. 'Başkalarına görünmekten utanan' âşıklar, o anda korkudan iki çam ağacına dönüşüverirler.

Bu hikâyede bazı belirsizlikler görürüz. Örneğin, erkek ve kadının bir *utagaki* gecesinde karşı karşıya gelmesine toplum zaten izin vermektedir. Hatta aynı *fudoki*'de, genç kızları böyle gecelerde festivalin yapıldığı Tsukuba dağına gitmeye teşvik eden şiirsel bir atasözü yer alır:

Tsukuba'nın tut yolunu
Utagaki'dir oyunu
Ya kendine koca buldun
Ya da kızkurusu oldun...

Hal böyleyken niçin bu çift başkalarına görünmekten çekinmekte ve utanmaktadır? Burada nedenini anlayamadığımız bir tabuya gönderme yapıldığı kesin. Ancak bütün bunlara rağmen, iki genç âşığın çam ağacına dönüşmesi, felsefi ve psikolojik unsurlar içermese de, somut bir yapıdan yoksun olsa da, basit fakat sıcacık duygularla doludur.

İlk defa *Tango Fudoki*'de yer alan, fakat bu eser kaybolduğu için *Şaku Nihongi* adlı yapıtın on ikinci cildinde bölük pörçük rastladığımız Uraşima hikâyesi biçim ve içerik olarak çok farklıdır. Olaylar şöyle gelişir:

Uraşima balık tutmaya gider ve bir kaplumbağa yakalayarak teknesine alır. Sonra da uykuya dalar. Uraşima uyuduğu sırada kaplumbağa aniden güzel bir kadına dönüşür. Uraşima, kadının peşine takılarak Tokoyono-Kuni'ye gider. Denizin derinliklerinde yer alan bu adada tam üç yıl geçirir. Daha sonra, sevgilisinin verdiği Pandora'nınkine benzer *tamakuşige* kutusunu yanma alarak memleketine döner. Evine ulaştığında aradan üç yıl değil 300 yıl geçtiğini

anlar ve tanıdığı herkesin çoktan öldüğünü fark eder. Bunun üzerine sevgilisine karşı büyük özlem duymaya başlar. *Tamakuşige*'yi eline alıp da oynarken hasreti o kadar şiddetlenir ki, sevgilisine verdiği sözü unutarak kutuyu açar. Açmasıyla birlikte 300 yıl ihtiyarlar ve o anda kadını artık hiçbir zaman göremeyeceğini anlar.

Bu öyküde hem kahramanın ruhsal dünyasına inilmiş, hem de bir öyküden beklenen kurgusal yapılara uyulmuştur. Ayrıca burada iki farklı dünyanın ele alındığını görürüz; bunlardan birincisi, içinde yaşadığımız sıradan dünya, öteki ise denizlerin altındaki âlemdir. Zamanın geçiş hızı ikisinde de farklıdır. Bu bakımdan öykünün soyut zaman kavramı üzerine kurgulandığını söyleyebiliriz. İşte bu soyut düşünce, Uraşima'nın öyküsünü *Fudoki*'deki öteki halk hikâyelerinden farklı kılar. Bu da onun Asya kıtasının diğer efsanelerinden çok güçlü bir şekilde etkilendiğini göstermektedir.

Uraşima'nın ziyaret ettiği bu deniz dibi ülkesindeki halkın hiç ihtiyarlamadan uzun süre yaşaması ve hikâyenin geçtiği mekânın insana mutluluk veren bir ada oluşu, öykünün, Taoculuktan ne kadar derin bir şekilde etkilendiğini gösterir; fakat her şey bununla bitmez. Hikâyedeki ana fikir, yani ölümlü bir insanın 'sihirli' diyarlardan vatanına döndüğünde yüzyılların geçmiş olduğunu keşfetmesi, ana hatlarıyla Çin edebiyatındaki *setsuva* öykülerini andırmaktadır. Örneğin, Liu Tieng ve Yuan Chi'nin hikâyesindeki iki kahraman, şifalı otlar toplamak için T'ien-tay dağına tırmanır ve orada kaybolurlar. Tesadüfen karşılaştıkları iki kız onları sihirli bir ülkeye götürür. Burada neşe ve mutluluk içinde altı ay geçirip memlekete döndüklerinde aradan tam on nesil geçtiğinin farkına varırlar. Bu halk masalını ele alarak son derece ayrıntılı bir öyküye dönüştüren kişinin mutlaka çok iyi eğitim almış bir aydın olması gerekir. *Fudoki*'ye göre, bu öykü, aslında bölgesel efsanelerden biri olup Tamba vilayetinin eski valisi İyobe no Umakay no Muraji'nin yazdığı hikâyeden farklı değildir; ancak bunun tam tersi de olabilir. Asya kültürünü yakından tanıyan ve Tayhö Ritsuryö sisteminin hazırlanmasına büyük katkılarda bulunan Umakay'ın, Çin kökenli öyküyü Japon kültürüne uyarlayarak Uraşima hikâyesini yazmış olması ve *fudoki* derleyicilerinin de bunu alıp zaman ve mekân olarak Japonya'ya bağlamış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Durum ne olursa olsun Uraşima hikâyesinin köken olarak Japon kültüründen gelmediğine kesin gözle bakabiliriz.

Çince yazılmalarına ve merkezi hükümetin emriyle derlenmiş seçkilerde yer almalarına rağmen çam ağacı âşıkları ve Uraşima'nın hikâyeleri bize bazı kültürel zıtlıklar hakkında önemli bilgiler verir.

Burada sadece olay örgüsünü değil, kadim Japonya'da yaşayan sıradan halk ile aydınlar arasındaki farkı, Asya kültürünün yerel kültür üzerinde bıraktığı etkiyi, sıradan gündelik dünya ile denizlerin altında yer alan dünya arasındaki zamansal çelişkiyi, soyut ve somut dünyalar arasındaki zıtlığı, evrensel ve evrensel olmayan dar çaplı dünyalar arasındaki kıl payı çizgiyi gözlemlemekteyiz.

Aynı dönemde yer alan bir başka edebi tür de *kadim türküler*'dir. Terim olarak epey muğlak görünen bu sözcük, birçok farklı türkü çeşidini bünyesinde toplar. Bunların arasında *Kociki*, *Nihon Şoki*, *fudoki* gibi yazılı yapıtlar; *kagura* ve *saybara* gibi müzik ve dans içeren koşuklar, *fuzoku-uta* olarak bilinen eski taşra türküleri yer alır. Sözünü ettiğimiz belirsizlik iki nedenden kaynaklanır. İlk olarak, türkülerin terennüm edildiğini bilsek de *Kociki* ve ona benzer yapıtlardaki şiirlerin müzik eşliğinde okunup okunmadığına dair hiçbir fikrimiz yoktur. İkinci olarak, *kadim* dediğimizde, bu türkülerin tarihinin 8. yüzyıldan önceki bir zamana ait olduğunu kastetmekteyiz. Ancak, müzik ve dans içeren koşuklar hakkında bu tarihin doğru olup olmadığından kuşkuluyuz. Bununla beraber, *Kociki*, *Nihon Şoki* veya bunlara esas teşkil eden daha eski eserleri derleyenler tarafından bestelenip öykülere yerleştirilen lirik şiirlerin haricindeki kadim türkülerin çoğu, saray ve halk festivallerinde dans ve müzik eşliğinde söylenmişlerdir. Bunlardan çoğunun 5. yüzyıldan 7. yüzyıla kadar olan zaman diliminde ortaya çıktığı sanılmaktadır.

Kadim türküler, biçim ve içerik olarak çok farklı özelliklere sahiptir. Her ne kadar çoğunun belirli bir biçimi olmasa da, 5 ve 7'li mısralara baktığımızda bu türkülerin kadim zamanlardan beri 5-7-5-7-7 kalıplı *tanka* üslubuna yaklaştığı görülür. Bu şiirlerde kafiye kullanılmamıştır; bu nedenle biçim olarak *Shi-King* gibi Çince yazılmış kafiyeli Çin türkülerinden farklıdır. Kadim türküler, bir Okinava türkü seçkisi olan *Omorosōşi*'ye de benzemez; çünkü Okinava türkülerinde 5-7'li hece kalıbına pek rağbet edilmemiştir. (En eski örnekleri 5. veya 6. yüzyıla dayanan *Omorosōşi* türkülerinin 12. ve 17. yüzyıllar arasında yoğun bir şekilde çalınıp söylendiği rivayet edilir.)

Kadim türküler içerik olarak tanrılardan, krallardan ve köylülerden bahsetse de; *Kociki*, *Nihon Şoki* ve *fudoki*'lerdeki örneklerden anladığımız kadarıyla onların asıl önemli özelliği aşk şarkıları olmalarıdır. Başka bir deyişle, kadim türküler, lirizme doğru güçlü bir eğilim gösterdiği ölçüde epik olmaktan uzaklaşmıştır. Ayrıca, *Nihon Şoki*'de bulunan birkaç istisnanın haricinde, bu türküler kesinlikle siyasi konulara değinmez; aralarında savaşı konu edinen şiirler yok

denecek kadar azdır. *Omorosōşi* seçkisindeki bin iki yüz şiirden sadece bir veya iki tanesi aşk türküsüdür. Öte yandan *Shi-King* seçkisindeki şiirlerin büyük bir çoğunluğu siyasi ve toplumsal içeriklidir. Bu da bize kadim türkülerin kendi türünde yazılmış yukarıdaki iki yapıttan içerik olarak çok farklı olduğunu gösterir.

Halk türkülerinin en eski türlerinden biri de *utagaki* törenlerinden doğmuştur. Daha önce de bahsettiğimiz gibi *utagaki* törenleri, erkek ve kadınların tanışıp anlaşmaları, birbirlerine şiirler söyleyerek eğlenmeleri için düzenlenen festivallerdir. *Hitaçi Fudoki*'de bulunan dört şiirin böyle bir törende, iki şiirin de 'sahil eğlencesi' adı altında geçen benzer bir festivalde söylendiğini biliyoruz. Bunlara ek olarak *Kociki*'deki sekiz şiiri de sayarsak, *utagaki* koşuklarının toplam sayısı on dörde çıkar. Bu şiirlerden sadece biri biçimden yoksundur; altısı *tanka* kalıplarına uygun olarak 5-7-5-7-7 hece ölçüsüyle yazılmıştır. Sonuç olarak, on dört şiirden on üçünün *tanka* kalıbına yaklaştığını söyleyebiliriz. Ancak, kadim türkülerin *tanka* üslubuna uygun olup olmadığını kanıtlayabilmemiz için bu kadar şiir yetmez; yukarıdaki örneklerin yanında *saybara* ve *fuzoku-uta* türkülerini de incelemek gerekir. Bu tür şiirlerin çoğu, ilk bakışta sabit bir kalıptan yoksunmuş gibi görünse de, aradaki nakaratlar çıkarıldığı zaman büyük bir çoğunluğunun *tanka* üslubuna yaklaştığı görülür. Bu da *utagaki* şiirlerinde görüldüğü üzere, *tanka* kalıbının yaygın olarak kullanıldığına işaret eder.

Kociki ve *Nihon Şoki*'de bulunan *çōka*'ların halk türkülerinden daha eski bir koşuk biçimi olduğunu düşünmemiz için ortada hiçbir sebep yoktur. *Çōka* şiirlerinde 5-7 heceli mısralara ağırlık verilmiş olsa da, mısra başına hece sayısı kesin bir kurala bağlanmamıştır. Bazı *çōka*'lar son beş mısrasında 5-7-5-7-7'lik *tanka* üslubuna uygunluk gösterse de bu mısralar, anlam açısından şiirin geri kalanından farklı olmadığı için kendi başlarına bağımsız bir şiir oluşturmaz. Hatta anlaşıldığı kadarıyla, eski Japonca ile yazılmış halk şiirleri arasında hem biçimden yoksun, hem tamamen *tanka* üslubuna uygun, hem de bu iki aşırı ucun ortasında yer alan *fuzoku-uta* gibi şiirler vardır. Her ne kadar bu kuramı kanıtlamak için elde yeterli kaynak olmasa da, bu üç farklı koşuk türünün varlığı, şiirde biçimsizlikten *tanka* üslubuna doğru bir gelişme olduğuna işaret etmektedir. Her şeye rağmen *tanka* şiiri ve *tanka* üslubunun Çin şiiri üzerine iyi eğitim almış aydınlar arasından çıkmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu şairler daha sonra *çōka* üslubunda şiirler yazmış olsa da, halk şarkılarındaki ritmik duyguyu gayet güzel bir şekilde korumayı başarmıştır.

Çōka'ların Asuka ve Nara dönemlerinde yabancı kültürün etkisiy-

le üretilmiş yeni bir şiir üslubu olması kuvvetle muhtemeldir. Bu üslup *Kociki* ve *Nihon Şoki* türküleriyle gelişmeye başlamış, *Manyōşū*'da zirveye ulaşmış ve *Kokinşū* döneminden sonra neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Başka bir deyişle, *çōka* en büyük gelişimini yabancı kültür etkisinin en yoğun olduğu dönemde gösterir. Hemen şunu itiraf edelim ki, kadim Japonya'nın sıradan insanına en yakın olan ifade biçimi *tanka* üslubudur. Aynı zamanda bu şiirler, Japon lirik şiirinin günümüze kadar gelebilmiş en eski örnekleridir; bugün bile hâlâ Japon kültür ve geleneğinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Daha önce sözünü ettiğimiz on dört *utagaki* şiirinin hemen hemen hepsi de erkek ve kadın arasındaki aşkı ele alır. Aralarında ihtiyarlıktan yakınan, huzur için yakaran şiirler olmasına rağmen, çoğu, sevgilinin kollarında bir gece uyuma özlemini dile getirir. Bu anlamı verebilmek için, şiirlerden altısında 'uyumak' anlamına gelen *neru* fiili ve türevleri kullanılmıştır. Buradaki kadın-erkek ilişkileri özel ve ruhsal değil, tamamen seçicilikten uzak ve bedenseldir. Kişinin kiminle yattığının önemi olmadığını savunan aşağıdaki şiir, bu duruma en aşırı örnek olarak gösterebilir.

Ilık rüzgâr,
Çıldırtıyor insanı,
Takaşima koyunda
Sevişmek istiyorum bir kadınla
Çirkin ya da adi fark etmez,
Yeter ki olsun koynumda...
(*Hitaçi Fudoki*)

Tanrılar, tarım, doğa ve köy yaşamına ait geleneklerin hepsi halk türkülerinde yer bulur; ama burada en sık ele alınan konu, kadın-erkek ilişkilerinde yaşanan duygulardır. Halk türkülerinin *Utagaki* şiirlerinden farkı buradaki duyguların grupla sınırlı olmamasıdır. Bunlar, daha ziyade özel duygulardır ve belli bir kişiye karşı duyulan aşkı ifade eder. Öte yandan halk türküleri cinsel ve şehvani duygulara ağırlık vererek aşkın duygusal yönünü pek işlememişlerdir; bu açıdan *Utagaki* şiirlerine benzerler. Örneğin, halk türkülerinde *Omorosōşi* şiirlerinden farklı olarak büyücülük, sihirbazlık ve tanrıların kudreti gibi konular önemli rol oynamaz. Ancak bu, insanların tabulara ya da cennetten yeryüzüne inen tanrılara inanmadıkları anlamına gelmez. Kadim Japonya'nın halk türkülerinde duygusal dünya aslında, insanların tanrı ve dünya ile olan ilişkileri üzerine değil insanın insanla olan ilişkisi üzerine temellendirilmiştir.

İnsan ilişkileri, özellikle de kadın-erkek ilişkilerinin cinsel ve şehvani yönü *Kociki* ve *Nihon Şoki* adlı yapıtlardaki *çōka* (uzun şiir) ve *tanka*'larda (kısa şiir) yer almaktadır. *Kociki*'de karşımıza çıkan ve Prenses Nunakaha-hime tarafından Tanrı Yaçihoko'ya (Ōkuninuşi) ithaf edilmiş olan türkünün dizelerini ele alalım:

Hint kenevirinden yapılmış
Ak halatları andıran
İri beyaz kollarınla
Sar bedenimi,
Tut o dipdiri,
Kar tanesi kadar
Yumuşak memelerimi
Kenetlensin birbirine vücutlar...
Ver o elmas ellerini ellerime
Uzat ayaklarını, yat önüme
Yum gözlerini ve beni bekle

Aynı dizeleri, Suseribimeno-mikoto tarafından tanrı Ōkuninuşi'ye adanmış bir *çōka* şiirinde de görmek mümkün. Bu lirik şiir örneğinde kişisel ve özel duygulardan ziyade halk türkülerinde görülen topluma ve gruba ait duygulara yer verilmektedir. Şiirdeki cinsellik açıkça görülmektedir. Daha sonraki devirlerde yazılan lirik şiirlerdeki şehvet öğesi bize, Japon şiirinden ziyade Hintli şair (MS 4. yüzyıl) Kâlidasâ'nın dizelerini hatırlatır. *Manyōşū* derlemesinin en büyük başarısı *çōka* şiir biçimini kalıplaştırmak ve lirik şiir geleneğini özel hayata indirgeyerek bireyselleştirmek olmuştur. *Manyōşū* seçkisindeki şiirlerde genellikle cinsel konulardan ziyade eski türkülerdeki lirik şiirlerde görülen doğa temaları işlenmiştir.

MANYŌŞŪ

Manyōşū, Japon lirik şiirinin en görkemli ve günümüze ulaşmış en eski koleksiyonudur; 8. yüzyılın ikinci yarısında derlendiği rivayet edilmektedir. Derleyenlerin kim olduğunu bilmiyoruz; fakat bu seçkinin hazırlanmasında Ōtomono Yakamoçi'nin büyük katkısı olduğu bir gerçek.

Bu seçkide yaklaşık 45.00 şiir bulunmaktadır. Bunlardan 4.200'ü *vaka*, 260'ı *çōka* ve 60 kadarı da *sedōka* şiirinden oluşmaktadır. *Manyōşū*'daki şiirler 450-750 yılları arasında yazılmış gibi görünse de büyük bir çoğunluğu 650 yılından sonra kaleme alınmıştır. Şiirler

içerik açısından üç başlık altında toplanabilir: *Zōka* şiirleri (kanuları itibariyle karma şiirler), seyahat, şölen ve efsane gibi konuları ele alır; *sōmonka* (aşk şiirleri) şiirlerinin büyük bir kısmı kadın-erkek arasındaki cinsel aşkı konu aldığı halde bazılarında şairin çocuklarına ve kardeşlerine karşı olan duyguları da yer alır; *banka*'lar da ağıt biçiminde yazılmış şiirlerdir. Bu sınıflandırma, Çin şiir sanatı örnek alınarak yapılmıştır.

Bu şiirler, *Manyōgana* olarak bilinen bir alfabe ile yazılmıştır. Bu alfabede Japon dili Çince karakterlerle yazılmıştır; bazen Çince *kanci* karakterlerin Japonca telaffuzları esas alınmış, bazense bu karakterlerin grafik anlamları ön planda tutulmuştur. Günümüzde âlimler bazı karakterlerin nasıl okunması gerektiği konusunda sık sık görüş ayrılığına düşmektedir.

Manyōşū'daki eski şiirlerin çoğu imparatorlar, prensler ve prensesler tarafından yazılmıştır. Bu şiirlerden bazıları 5-7-5-7-7 hece veznine uymadığı ve törenlerde okunan halk türkülerini andırdığı için, hem biçim hem içerik olarak kadim türkülere benzerler. *Manyōşū* derlemesinin başında yer alan, İmparator Yūryaku'ya ait *Yamato Diyarı* adlı eser, bu tür şiirlerin en tipik örneklerinden biridir. Ancak bunların sayısı oldukça azdır. Cinşin İsyanı (672) sırasında iktidar mücadelesinin yoğun olduğu yıllarda, İmparator ve saray halkı tarafından yazılan şiirler ise bunlardan farklıdır.

Bu eserler, kişisel duygu ve düşünceleri açığa vuran, belli bir biçim gözetilerek yazılmış şiirlerdir. Örneğin, Prens Öama bir gün eski karısı olan fakat daha sonra ağabeyi İmparator Tenci ile evlenen Prenses Nukata'ya yaklaşır ve ona özel bir işaret olarak kimonosunun yenini sallar. Bunun üzerine Prenses Nukata, Öama'ya aşağıdaki şiiri yazar:

Murasaki yaylasında,
Avlanırken sürekli
Döner el sallar bana,
Korucu gördü mü ki?
(cilt 1, şiir 20)

Prens ise şu şiirle ona karşılık verir:

Sevgilim bir mor sümbül,
Var mı ondan güzel gül,
Ele yar olsa bile
Vazgeçmez ondan gönül...
(cilt 1, şiir 21)

Burada ağabey, kardeşinin karısını elinden alarak onunla evlenmiş fakat kadın, eski kocasıyla tekrar gönül ilişkisine girmiştir. Bütün bunlar, eski Japon toplumunda tabu sayılmaz; ama çok özel bir durum olduğu da kuşkusuz. Bu örneği özel kılan durum, sadece Prenses Nukata'nın konumu değil aynı zamanda döneme hâkim olan gergin politikadır. Ağabeyinin ölümünden sonra Prens Ōama, tahtın varisi olan yeğeni Prens Otomo'yu öldürür ve Cinşin İsyanı sırasında iktidarı ele geçirerek İmparator Temmu adını alır. Prenses Nukata ile İmparator Temmu arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır ve bu durum, birbirlerine yazdıkları şiirlere de yansımıştır.

İktidar mücadelesinde kaçınılmaz olarak pek çok insan hayatını kaybetmiştir. 658 yılında İmparator Tenci, Prens Arima'yı ölüme mahkûm eder. 686 yılında aynı kötü olay, İmparator Citō'nun eline düşen talihsiz Prens Ōtsu'nun da başına gelir. Prens Arima son yolculuğunda bile hâlâ ümidini tamamen kaybetmemiştir. Bu duygularını şöyle dile getirir:

Dilekler bağladım bir çam dalına,
İvaşiro koyu uygundur diye,
Kara bahtım belki güler de bana
Ölmez sağ kalırsam dönerim diye
(cilt 2, şiir 141)

Prens Ōtsu ölümünden hemen önce kız kardeşi Prenses Ōku'yu İse tapınağında gizlice ziyaret eder. Prenses Ōku, kardeşi oradan ayrılmadan önce yazdığı şiirlerde erkek kardeşinin yakın bir zamanda öleceğini sezmiş gibidir. Aşağıdaki şiir, Prens Ōtsu'nun ölüm döşeğindeyken yazdığı şiirdir:

Şu İvare gölünde
Son kez bir mola verdim
Turnaları dinleyip
Bulutları seyrettim
(cilt 3, şiir 416)

Kayfūsō'da da benzer bir olaydan bahsetmektedir:

Altın renkli o kuzgun yaklaşırken menzile,
Davulun ritmi artık hayatın bitti diyor,
Duydum ki o âlemde bir dost bulmak nafile,
Bu akşam gün batarken, son yolculuk başlıyor...

İlk yapıt, Prens Ōtsu'nun Japonca yazdığı bir şiirdir; İvare gölündeki

yaban ördeklerini son kez izleyişini anlatır. Çince yazılmış ikinci şiirde ise ölüm döşeğindeki bir insanın, hayatın kısalığından ve faniliğinden yakındığı görülür. Bu iki şair prensten hiçbiri ne Şintö tanrılarından ne de Budacılıktan bahseder. Prens Arima Höryüci tapınağının inşasından (607) aşağı yukarı elli yıl sonra, Prens Otsu ise Yakuşici tapınağının yapımından (684) hemen sonra idam edilmiştir. Buradan da anlaşıldığı kadarıyla Budacılık, henüz ne geniş halk kitlelerine mal olmuş ne de yönetici aristokrat sınıfın ağıtlarında varlığını hissettirebilmiştir. Yukarıdaki şiirlere baktığımızda bu insanların ölümden sonra kendilerini bekleyen bir Buda'ya inanmadıklarını görürüz. Onlar, şiirlerinde sadece bu dünyadan ayrılmak istemediklerini belirtmekte ve hayatın kısalığından şikâyet etmekle yetinmektedirler. Ağıtlar konusunu daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağız.

650 yılından sonraki dönemde imparatorluk ailesine mensup şairler dışında bu işi meslek olarak edinen saraylı bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bu grup arasında en çok sivrilen şairin Kakinomoto no Hitomaro olduğunu söyleyebiliriz. Hitomaro'nun hayatı hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. *Manyōşū* seçkisinde Hitomaro'ya ait 20 *çōka* şiiri dahil 450'den fazla *vaka* yer almaktadır. Hitomaro'nun şiirleri iki gruba ayrılabilir: ilk grupta resmî bir saray şairi olarak sipariş üzerine yazdığı şiirler; ikinci grupta ise kendi duygu ve düşüncelerini anlattığı kişisel şiirleri yer alır.

Hitomaro'nun resmî şiirleri genel olarak kaside ve ağıtlardan ibarettir; özellikle *çōka* tarzı şiirlerde eşsiz bir hüner sergilemiştir. Yastık sözcükleri (*makura kotoba)* adı verilen tamlamalardan ve giriş dizelerinden (*coşi)* sık sık faydalanmış, bunları nakarat ve benzer deyişlerle (*tsuiku)* de zenginleştirerek kulağa hoş gelen sözcükleri yakalamış ve böylece dizelerini ancak epik şiirlerde rastlanan bir mükemmelliğe yükseltmiştir. Aşağıdaki dizeler Hitomaro'nun bir ağıtından alınmıştır:

Eşinden ayrılmış bir bülbül gibi,
O şimdi çaresiz figan etmekte,
Her gün tavaf eder senin kabrini,
Solan çiçek gibi başı önünde...

Bir akşam yıldızıdır semada sarhoş
Teknedir okyanusta yüzer başıboş...
(cilt 2, şiir 196)

Hitomaro, yukarıda sadece bir kısmı alıntılanan bu şiiri, Prenses

Asuka'nın geçici bir kabre konması üzerine yazmıştır; kocasının ölen prenses için duyduğu üzüntüyü dile getirmektedir. 'Solan çiçekler', 'akşam yıldızı' ve 'okyanuslarda' gibi renkli bir kelime dağarcığıyla şiire akıcılık kazandırılmıştır. Buradaki fikir ve esin örgüsünün kaynağı doğadaki nesnelerdir. *Makura kotoba* ve *coşi*, daha önceki dönemlerde de kullanılmış olmasına rağmen hiçbir şair bu konuda Hitomaro'nun eline su dökemez.

Çōka tarzı şiiri zirveye taşıyan aslında Hitomaro'dur. Daha sonra Yamabeno Akahito gibi 8. yüzyıl saray şairleri ise onun *çōka* şiirlerini taklit etmekten öteye gidememiştir. Hitomaro'nun bu türdeki bütün teknik başarısına rağmen bu durum bize *çōka* tarzının Japon diline ve Japon kültürüne pek uygun olmadığını düşündürmektedir. Her şeyden önce *çōka*, kafiyeyi Avrupa dilleri ve Çincede olduğu gibi uzun-kısa ünlüler (Latince) ya da vurgulu-vurgusuz heceler (İngilizce) gibi bir düzene sokmamıştır. Bu yüzden *çōka* şiiri, teknik olarak, Japon dili dışındaki şiir biçimlerine kıyasla pek zengin sayılmaz.

İkinci olarak da *çōka*'lar, imparatorlar için yazılan kasidelerle ve tabiatı çağrıştıran tekrarlarla sınırlıdır. Bazen de *çōka*'larda (cilt 2, şiir 199'daki gibi) bir yandan prensin ölümüne ağıt yakılır bir yandan da onun kahramanlıklarından ve yaptığı büyük işlerden bahsedilir; fakat bu, hem istisnai bir durumdur hem de beklenen epik zenginlikten yoksundur. Son olarak, Hitomaro'nun sipariş üzerine saray için yazdığı *çōka*'larında, kişisel duygulardan ve yüksek ideallerden eser yoktur. Şiir sanatı göz önüne alındığında, ağıtlarında sözü geçen 'yüce efendiler', bir ideale hizmet etmez; çünkü 'yüce efendiler' zaten idealin 'kendisi'dir. Başka bir deyişle, şiirlerindeki değer ve idealler Hitomaro'nun kendine ait olan kavramlar değildir; bu kavramlar, ait olduğu toplumsal grubun değerlerini yansıtırlar. Bu yüzden Hitomaro, ne kadar yetenekli olursa olsun, bu zorlayıcı şartlar altında *çōka* şiirini monotonluğa mahkûm etmekten öteye gidememiştir. Aslında Hitomaro'nun *çōka*'ları, Japon şiir tarihinde görülen en uzun yapıtlardır; fakat dünya şiiri ile kıyasladığımızda bu eserlerin kısa olduğunu görürüz. Sonuç olarak *çōka* geleneği, *Manyōşū* ile birlikte tarihin derinliklerine gömülmüştür.

Ancak Hitomaro'nun ikinci gruba giren kişisel şiirleri, çağdaş okuru bile derinden sarsan bir hüzün yüklüdür. Hitomaro'daki bu dokunaklılık, saray için yazdığı ağıtlarda değil, kendi karısının ölümü üzerine duyduğu acıyı dile getiren ağıtlarda gizlidir. Hitomaro lirik bir şair olarak burada zirveye çıkar. Bu temayla ilgili iki uzun *çōka* şiirine girizgâh olarak eklediği iki kısa *tanka*'yı aşağıda veriyoruz. Şair

ilk şiirde karısıyla birlikte geçirdikleri zamanın göz açıp kapayıncaya kadar çabucak geçtiğine yanar:

Yakındaki köyde yaşardı karım,
Can atardım her gün ona gitmeye.
Çok seyrek görüştük gülmedi şansım,
Aman dedikodu olmasın diye.

Gitmedim ki bizi bilen insanlar,
Meraklı gözlerle bakmasın diye.
(cilt 2, şiir 207)

7. yüzyıldaki Japon geleneklerine göre karı-koca farklı yerlerde yaşar, birbirlerini çok sık göremezlerdi. 'Meraklı gözler'den rahatsız olan erkek, canı istediği zaman karısını ziyaret etmekten çekinirdi. Ancak Hitomaro'nun üzüntüsünü dile getiren ifade, zamanı ve mekânı aştığı için şimdi bile rahatça anlaşılmaktadır. Hiç beklemediği bir anda karısının ölüm haberini aldığında yıkılır ve ne yapacağını bilemez. Acısını biraz olsun hafifletmek için karısının sık sık gittiği pazar yerine yürür:

Kanayan şu yarama, bir merhem olur diye,
Karımın çok sevdiği, pazar yerine vardım.
Tamata meydanında, göz atarken çevreye,
Unebi dağındaki, kuşları duyamadım.

Karım sağdır diyerek baksam da insanlara,
Tamahoko yolunu gözüm boşa taradı
Gördüm artık adını anmak bile hoş seda,
Kimonomun koluyla sildim gözyaşlarımı ....
(*a.g.e.*)

Bu alıntıda, *Tamata* ve *Tamahoko* sözcüklerinden oluşan iki *makura kotoba* bulunmaktadır; diğer bütün sözcükler pazar yerinin ortasında dikilen yapayalnız bir insanı betimler. Karısı artık pazar yerinde yoktur; fakat hayat her şeye rağmen hiçbir şey olmamış gibi devam etmektedir. Şair burada yoldan geçenler arasında hiç kimsenin karısına benzemediğini söyler; çünkü gördüğü insanların dünyası ve kendi dünyası birbirinden tamamen farklıdır. Hitomaro'nun saray için şaşalı bir dille yazmış olduğu hiçbir ağıt, insan duygularını karısına yazdığı bu ağıtlardaki kadar güzel dile getiremez. Günlük hayatın en sıradan olayları bile Hitomaro'nun sade bir dille kaleme aldığı içten şiirlerinde devleşerek derin bir anlam kazanır.

Bu *çōka*'yı bir *hanka* şiiri takip eder:

Bir hazan mevsimi düştüm dağlara,
Gördüm yaprakları, kuru ağacı.
Sevgilim nerdesin hangi kuytuda,
Yürütme, bu yollar bana yabancı...
(cilt 2, şiir 208)

Daha önce de değindiğimiz gibi, Prenses Arima ve Ōtsu'nun ölüm döşeğinde yazdıkları şiirlerde Budacılığa hiçbir gönderme yapılmamıştır. Hitomaro'nun ölen karısı için 7. yüzyılda yazdığı bu şiirde de Budacılıktan hiçbir iz yoktur. Şair ikinci *çōka* şiirinde karısıyla birlikte seyrettikleri ağaçtan, paylaştıkları yataktan ve karısının doğurduğu nur topu gibi oğlan çocuğundan bahseder ve hayıflanır:

Dediler ki karın
Hagay dağında,
Yürüdüm yavaş yavaş
O diyarlara.
Bilsem bile karım
Orda ne gezer,
Yine gittim gördüm,
Ondan yok eser...
(cilt 2, şiir 210)

Hitomaro, 'Hagay dağı' ifadesi ile karısının gömüldüğü yere atıfta bulunuyor olabilir. Şairin orada gerçekten karısıyla buluşup buluşamayacağı konusundaki samimi düşüncelerini bilemiyoruz; fakat kesin olan şey, Hitomaro'nun bu şiirinde de Budacılığa hiçbir gönderme yapmadığıdır.

Hitomaro'dan sonra sahneye çıkan ünlü saray şairlerinden biri de Yamabeno Akahito'dur; ancak bu şairin hayatı hakkında elimizde hemen hemen hiçbir bilgi yok. Akahito, sadece saray için yazdığı şiirleriyle değil, şiirlerindeki manzara betimlemeleriyle de ün kazanmıştır. İnsan ilişkilerinden bağımsız doğa tasvirleri sadece Akahito'nun şiirlerinde görülmez; bu üslup, Hitomaro ve onun çağdaşı olan Takeçino Kurohito tarafından da kullanılmıştır. Hitomaro ve Kurohito'nun betimlediği mekânlar, yüce dağlar, ıssız ovalar, uçsuz bucaksız okyanuslar ya da vahşi hayvanlarla dolu ormanlar değildir. Onlar şiirlerinde Kagu-Yama dağını, Murasaki ovalarını, adalar arasında mekik dokuyan teknelerin yanaştığı koyları ve turnaların çığlık çığlığa öttüğü göl kıyılarını anlatırlar:

Biz kürek çekerken,
Ōmi gölünde
Turnalar ötüyordu,
Bin bir bükünde...
(Kurohito, cilt 3, şiir 273)

Nava sahilinden
Öte,
Denizde bir ada var,
Önünde bir gemi,
Kimindir bilinmez
Ama
Belli ki bir balıkçı teknesi...
(Akahito, cilt 3, şiir 357)

Görüldüğü gibi bu iki şiir arasında hemen hemen hiçbir önemli farklılık yoktur; bu da bize Akahito'nun özgün bir şair olmadığını gösterir.

Makura kotoba'yı kullanma biçimlerinden anlaşıldığı gibi *Manyōşū*'nun saray şairleri, doğadan derin bir şekilde etkilenmiş, bunu hem aşk şiirlerine hem de ağıtlarına yansıtmışlardır. Onlar sevdalanınca kiraz çiçekleri, kuşlar, rüzgâr ve ay da sevdalanıyor; onlar hüzünlenince dağlar, nehirler, otlar ve ağaçlar da hüzünleniyordu. Doğa, her zaman insan duygularının bir aynasıydı; bunun tersi olamazdı. Bu şairlerin doğaya gönülden bağlı olduğu, buradaki en ufak mevsim değişimlerine bile duyarlı oldukları kesindir; fakat doğayı her zaman dar bir bakış açısıyla yorumlamış ve ellerinde geleneksel bir klişe olmaktan öteye gidememiştir. Örneğin, doğal bir varlık olan Ay üzerine yazılmış pek çok şiir bulunur; ancak yine doğal varlıklar olduğu halde güneş ve yıldızlar üzerine yazılan şiirler neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu şiirlerde deniz, fıstık kabuğu büyüklüğündeki zevk teknelerinin mehtaba çıktığı ufak bir gölden farksızdır. Dizelerde, Çin'deki T'ang hanedanlığı döneminde denize yelken açan görkemli gemilerden, uçsuz bucaksız okyanuslardan söz edilmez. Onlar için doğa, vahşi ve devasa değil, nazik, yumuşak, samimi ve küçücük huzurlu bir yerdir. Zaten *Manyōşū*, genel yapısı itibariyle, doğa hakkında bu şekilde düşünen ve hisseden şairlerin aşk şiirlerinden oluşan bir derlemedir.

Bu nedenle *Manyōşū* şiirlerinde, insan için duyulan sevgiden ve tutulan matemden tamamen farklı, ölümsüz bir doğa aşkı işlenir. Bu durumu Kurohito'nun ve özellikle de Akahito'nun şiirlerinde görebili-

riz. Şairler için sevgi ve aşk, istenince her zaman kolayca ele geçen bir duygu değildir; öte yandan kimse hergün matem tutamaz. O halde şair nereden esin alacaktır? İşte burada doğa devreye girer. Doğaya duyulan sevgi asla bitip tükenmez. Dolayısıyla şair her zaman doğayı betimleyen bir şiir yazabilir. Hitomaro, aslında bir saray şairidir; ancak eline geçen her fırsatta kendi tutkularım özel şiirlerinde yansıtmış fakat bunu kitlelere duyurmamıştır. Akahito ise resmî bir saray şairi olarak görev yaptığı zamanlarda bile kendi özel şiirlerini yazabilmiştir; yüreğinde duygusal bir depremin oluşmasını beklememiştir. Bir yandan doğa betimlemeleri üzerine uzmanlaşırken öte yandan da üstadı Hitomaro'nun izinden yürümüştür. Onu asıl önemli kılan özellik, gerçek anlamda ilk profesyonel şair oluşudur. Özgünlüğü olmayan bu şairin tek keşfettiği şey hiçbir şey keşfetmemek olmuştur. Başka bir deyişle Akahito, basmakalıp sözcüklerin kullanımında kimsenin eline su dökemediği bir klişe dehasıdır. Bu yüzden daha sonraki çağlarda yetişen yeni kuşak usta şairler, onun önünde her zaman saygıyla eğilmiştir.

Manyōşū derlemesinde kadınların yazdığı pek çok şiir bulunur; ne Doğu ne de Batı tarihinde bu kadar çok kadının lirik şiir yazdığı bir döneme rastlanır. *Manyōşū*'nun bazı usta kadın şairleri şaheserler yaratmışlardır. 'Kadın edebiyatı', Heyan sarayında durup dururken ansızın ortaya çıkmadı. Kadınlar, *Manyōşū* döneminde de yerli edebiyatın gelişmesini önemli ölçüde etkilemiş ve bu etkileri 13. yüzyılda, savaşçı-yönetici sınıf ve onların kadın-erkek arasında ayrımcılık yapan Konfüçyüsçü felsefenin ortaya çıkmasından sonra azalmış ve yok olmuştur.

Kadınsı yumuşaklık, kadim zamanlardan beri Japonya'da en çok takdir toplayan özelliklerden biriydi; fakat yabancı kültürlerin etkisiyle bu anlayışta zamanla erkeksiliğe doğru bir kayma görülür. Nitekim Kamo Mabuçi, *Manyōşū* şiirleri ile Heyan saray toplumunun aslında kadınsı olan yaşam biçimini karşılaştırarak *Manyōşū* şiirlerindeki erkeksi özelliğe karşı duyduğu hayranlığı dile getirmiştir Bu durum, aslında Nara döneminde başlamış fakat gelişmeye fırsat bulamamıştı. *Manyōşū* her şeyden önce bir aşk şiiri seçkisidir ve seçkide yer alan kadın şairler de bu temaya uygun şiirler yazabilmek için ellerinden geleni yapmışlardır.

Prenses Nukata'dan daha önce bahsetmiştik. 8. yüzyılda yaşayan soylu Ötomono Sakanoue, *Manyōşū* seçkisine en büyük katkıda bulunan kadın şairlerdendir. Sakanoue'nin hem yeğeni hem de damadı olan Ötomo Yakamoçi üzerinde önemli etkileri olduğu rivayet edilir.

Şair, kır manzarası veya ağıt gibi pek çok farklı tema üzerine yapıtlar vermiş olsa da eserlerinin büyük kısmı aşk şiirlerinden oluşur. Zengin ayrıntılarla dolu, parlak şiirlerinde aşka düşmüş bir kadının ruhunun derinliklerini görürüz. Şair, seçkideki en güzel şiirlerinden birinde, söz verip de gelmeyen sevgilisine sitem eder:

Aklına eser, dersin 'ben sana geleceğim'
Beklerim pencerede, gelmez üzersin beni.
Şimdi kalkmış diyorsun, 'sana gelmeyeceğim'
Bana uzaksan böyle, niçin bek'leyim seni.
(cilt 4, şiir 527)

Bu şiir, bekleyen ve beklerken de üzülen bir insanın ruhsal bunalımını anlatan en güzel yapıtlardan biridir. *Çōka*'larından biri de yine aynı konu üzerinedir: kadın şair, sevgiliyi bekler; fakat sevgiliden ne bir iz vardır ne de bir haber... Bunun üzerine soylu şair hem ağlar hem de kendisini eleştirir:

... Erkekler bir konuda
Ne kadar da haklılar
Çocuk gibi ağlarlar,
Sulu gözlü kadınlar...
(cilt 4, şiir 619)

Aşağıdaki *çōka*, üstteki şiire gönderme yapar:

Sana güvenmeseydim
İşin başından beri,
Çekebilir miydim hiç,
Bunca gamı kederi...
(cilt 4, şiir 620)

Şairin, kadın ruhunun derinliklerine dair yaptığı bu saptamalar, Fransız ahlak kuramcılarının insan doğası üzerine yaptıkları çözümlemeleri andırmaktadır. İşte Nara sarayı şiirde bu kadar ileri durumdaydı.

Ancak *Manyōşū*'daki diğer kadın şairlere göre aşk, ruhsallığın ötesinde bir tutkudur. Ōtomono Yakamoçi için 29 aşk şiiri yazan Soylu Kasa da bu tutkulu şairlerden biridir:

İse sahillerine
Vuran dalgalar gibi,
Beni korkutsan bile,
Candan severim seni...
(cilt 4, şiir 600)

Seni seveceğim ben
Sonuna dek ömrümün,
Sevdam hiç bitmeyecek
Büyüyecek gün be gün...
(cilt 4, şiir 595)

Nakatomino Yakamori sürgündeyken soylu Bayan Sanuno Otokami ile mektuplaşmış ve birbirlerine 63 aşk şiiri göndermişlerdir. Aşağıdaki iki şiir, soylu Sanuno Otokami'ye aittir; birincisini sevgilisine sürgüne gitmeden önce, ikincisini ise daha sonra yazmıştır.

Güneşten alev alıp,
Nasıl yakmak isterdim,
O gurbete kavrılan
Acımasız yolları!
(Sanuno Otokami, cilt 15, şiir 3724)

Yerde gökte cennette
Git dolaş diyar diyar,
Bulamazsın kendine
Benim gibi seven yar...
(Sanuno Otokami, cilt 15, şiir 3750)

Manyōşū'daki aşk şiirlerinin çoğunda kiraz çiçekleri, kuşlar, rüzgâr ve ay tasvirlerine başvurulur. Nara sarayının aristokrat kadınları böyle klişelere gerek duymadan tutkularını doğrudan anlatmayı yeğlemişlerdir. *Manyōşū* seçkisindeki aşk şiirlerini kadim türkülerden ve o çağdaki yerel şiirlerden ayıran en önemli fark, aşkı ve doğayı aynı duyarlılıkla ele almasından kaynaklanır. Bu durum, daha sonraki Heyan döneminde daha belirgin bir hale gelecektir. Ayrıca bu şiirler, âşık olan insanın duygularını yalın ve tutkulu bir dille ifade etmekle kalmamış, aşkın ruhsal derinliklerine ve ayrıntılarına da inmiştir. Bunlar, nefsani aşkın cinsel ifadesi değil, insan yüreğinin derinliklerinden kopup gelen ince, hassas, samimi duygulardır. Öte yandan bu dünya bir rüya âlemi de değildir. Aşka giden yolda şair, göze göz dişe diş bir mücadele vermektedir. Asya kıtasından gelen yabancı kültürün içinde kendini kaybetmiş yönetici sınıflar bile bu aşk dünyasında Japon halkına özgü yerel düşünceyi keşfederek özüne dönmüş, yüreklerinin derinliklerinde yatan yerel coşkunun yavaş yavaş uyanmaya başladığını hissetmişlerdir. Budacılığın egemen olduğu yerler başka ülkelerdir; aşk içinde yaşanırsa hayat güzeldir.

Manyōşū şairlerinin duygusal hayatının merkezinde yer alan

kadın-erkek ilişkileri sadece ağıtlarda (*banka*'larda) değil, *somonka* şiirlerinde de ele alınmıştır. Bu dönemde beş farklı ağıt türü görülür. Bunlardan birincisi resmî ağıtlardır; bu ağıtlar, imparatorun veya hanedandan birinin ölümü üzerine yakılır. İkinci ağıt türü ise evli çiftler arasında eşlerden birinin ölümü üzerine yakılan ağıtlardır. Bazı durumlarda üçüncü şahıslar, hayatta kalan tarafın neler hissedeceğini düşünerek ağıtlar yazar. Bu tür şiirler, doğal olarak özel ağıtlardır ve başkalarına okunmaz. Üçüncü tür ise kendisini hiç tanımayan birisi tarafından, örneğin kimsesiz bir ceset için yakılan ağıtlardır; bunlar özel ağıtlar grubuna girer. Dördüncü tür, sayıca az olan infaz şiirleridir; ölüme giden kişi bu ağıdı, infazdan önce kendisine ayrılan birkaç dakika içinde yazar. Son grupta ise efsanevi kişilerin ölümü üzerine yakılan ağıtlar bulunur. *Manyōşū*'da yer alan ağıtların hepsi mutlaka bu gruplardan birine girer; fakat ne kadar ilginçtir ki, ölen çocuğu için ağıt yazan bir babaya ya da ölen anne için ağıt yazan bir çocuğa rastlanmaz. Üçüncü gruptaki ağıtlar genellikle bir yabancı ya da tanıdık birinin ölen akrabası için yazıldığından ve dördüncü gruptaki infaz şiirlerinin çok az oluşundan dolayı 'özel' olarak yazılmış ağıtların hemen hepsi şöyle ya da böyle ikinci gruba girer. Bu nedenle, halk için yazılan törensel resmî ağıtların haricindeki *Manyōşū* ağıtlarının çoğu, aşk şiiri niteliğindedir ve bunlar aşk şiirleri arasında farklı bir grup oluşturur.

Hitomaro'ya ait olan bazı resmî ve özel ağıtları görmüş bulunuyoruz. Hitomaro, resmî ya da özel bütün ağıtlarım eşini kaybeden taraf için yazmıştır; burada, kaybedilen tarafın anılarını yâd eder. Ağıtlarından biri genç *Uneme* üzerinedir. Kibi vilayetinin Tsu ilçesi sakinlerinden olan bu kız, saray şölenlerinde sâkîlik yaparken vakitsizce ölmüş; hem kocasını hem de şairi yasa boğmuştur. Hitomaro, ağıtında bu konuyu betimleyerek hayatın faniliğini ve geride kalanların acısını dile getirir (cilt 2, şiir 217). Başka bir ağıtını da Sanuki sahilinde kıyıya vurmuş bir insan cesedi için yazmıştır (cilt 2, şiir 220-222). Burada, erkeğinin öldüğünü bilmeden onu hâlâ bekleyen bir kadını gözlerinin önüne getirerek tasvir eder. Ancak şair, yazmış olduğu bazı resmî ağıtlarda imparator ve prensleri cennete yükselirken betimler. Buna en güzel örnek Prens Takeçi için yazmış olduğu ağıttır:

Bu dünyadan göçünce hükümdarımız gitmiş,
Cennetin zirvesinde sürmeye saltanatı.
Tükenmez hasretimiz bekleriz onu yine,
Aylar, yıllar, asırlar aradan geçse bile....

(cilt 2, şiir 200)

Seçkide bu gibi örneklere nadir rastlanır; çünkü ağıtlar da genellikle Kıta Asyasından gelen 'ruhun göğe yükselme' fikri işlenmez. Başka bir deyişle, ölümden sonraki insan hayatına yorum getiren Çin kökenli görüşün izlerine *Manyōşū*'da rastlanmaz. Budacılıktaki öbür dünya fikrine sadece Hitomaro'nun ağıtlarında değil, *Manyōşū*'nun genelinde de rastlayamıyoruz. Ayrıca, ölen ebeveynler için yazılan ağıtların çok az olması bu eğilimi destekler niteliktedir. Ölen kişi yeraltında bir âleme gider ama burası 'Pak Ülke' Budacılığının öğretisinde sözü geçen Cennet ya da Cehennem değildir. Ağıtlarda hayatın geçiciliğinden bahsedilir ama bu durum tamamen ölen kişiyle ilgilidir; dünyanın ya da evrenin fani olduğu şeklinde bir genelleme yapılmaz. *Manyōşū*'daki anlayış; bu dünyayı ve evreni geçici sayan, yeryüzündeki hayatı beyhude bularak öbür dünyadaki hayatı yücelten Budacılığın *mujō,* yani 'fanilik' kavramından çok farklıdır. Hayatın fani olduğu fikri sadece Budacılığa özgü değildir; Doğu veya Batı, kadim veya çağdaş, dünyanın bütün edebiyatlarında bu anlayışa rastlarız. Ancak 7. yüzyıl Japon şairlerinin bu görüşü, Budacılığın etkisi altında benimsediğini söylemek pek doğru olmaz.

Hitomaro'nun ağıtlarında rastlanan bu özellikler, birkaç istisnanın dışında hemen hemen *Manyōşū*'nun tamamında görülebilir. Ancak, daha sonra ele alacağımız gibi Yamanoueno Okura ve Ōtomono Yakamoçi gibi 8. yüzyıl şairlerinin yapıtları buna istisna teşkil eder. Genel olarak ağıtlar ölen çiftlerin birinden bahseder; ya ölen insanın sağkenki halini anlatır ya da geride kalan gözü yaşlı insanın acılarını dile getirir. Ancak, hemen hemen hiçbir zaman ölen kişinin başına neler geldiğinden bahsetmez. Bu da, *Manyōşū* şairlerinin sadece dünyanın geçmişteki ya da şu andaki halini betimledikleri anlamına gelir. Ölen kişiden bahseden ağıtların en önemli konusu, çiftlerin yatakta geçirdikleri zaman ve paylaştıkları anlarıdır. Bu da, *Manyōşū*'daki ağıt veya aşk şiirlerinde, kadın-erkek ilişkilerinin ne kadar hayati bir önem taşıdığını ortaya koymaktadır.

Manyōşū'daki Japon şairler, şiirlerinde siyasi ve toplumsal olaylara neredeyse hiç değinmemişlerdir. Bu durum, çağdaşları olan Çin'in T'ang dönemi şairleriyle aralarında büyük bir zıtlık yaratır. Bir yanda, yazarları politikayla son derece ilgili olan Çin şiiri, öte yanda ise politikanın çok nadiren konu edildiği Japon *vaka* şiirleri vardır. Bu duruma tek istisna teşkil eden Japon şair Yamanoueno Okura'dır; fakat yine de, Nara dönemi aristokrat ve devlet adamlarının siyasetle ilgilenmedikleri sonucu çıkarılmamalıdır. Muhtemelen onların arasında da toplum ve siyasetle ilgilenen şairler vardı; fakat

bunların ilgisi, biçim ve içerik olarak Çin'in T'ang dönemi şairlerinden çok farklıydı. Çünkü Çinli şairler bütün kişilik ve değer yargılarıyla, ideallerine bağlıydı ve şiirlerinde de öyle görünüyorlardı. *Manyōşū* şairlerinin dünyasında ise bir yanda siyaset kavgaları, öte yanda kiraz çiçekleri, kuşlar, ay, rüzgâr ve aşkın yer aldığı *vaka* şiiri bulunuyordu. Hiçbir şey bu farklı dünyaları, Japon elçilerin Şiragi'ye (Silla'nın Kore Krallığı) yolculukları sırasında yazmış olduğu 145 şiir (cilt 15, şiir 3.578-3.722) kadar canlı bir şekilde betimleyemez. Buradaki her üç şiirden ikisi, elçilerin geride kalan eşleriyle ilgili düşüncelerini, çektikleri ayrılık acısını ve eşlerini yeniden görebilme ümitlerini konu ediniyordu. Geride kalan şiirler de genellikle yolculuk sırasında ziyaret ettikleri yerlerin tasvirlerinden oluşuyordu. Hatta bunların arasında on kadar şiir, Nara'ya karşı duydukları sıla hasretlerini dile getirir. Silla'ya yapılan geniş çaplı diplomatik yolculuk 736 yılında başladı ve bir yıl sürdü; fakat ne kadar ilginçtir ki yazılan 145 şiirden hiçbirisi üstlenilen diplomatik görevlerden bahsetmez. Bu soylular, *Manyōşū*'da bulunmayan başka şiirler de yazmış olabilirler; ama yazmış olsalar bile siyasi meselelere değinen bu tür şiirlerin, benimsenen ölçütlere uymadığı için *Manyōşū*'yu derleyen kişiler tarafından budanmış olması kuvvetle muhtemeldir. Burada *Manyōşū*'ya hâkim olan düşüncenin kadın-erkek ilişkileri ve aşk olduğunu gözlemlemekteyiz; hükümetin yabancı ülkelere gönderdiği elçi için bile bu durum değişmez. Ancak, 8. yüzyılda yaşamış olan soylu aydınlar arasında bazı istisnalar bulunmaktadır. Bu şairler, Çin kültürünün etkisiyle konu açısından lirik şiirin sınırlarını zorlamış, son derece özgün yapıtlar ortaya koymayı başarmışlardır.

Ōtomono Tabito (665-731), imparatorun emriyle Kyüşü adasına gitmiş, buradaki isyankâr bir kabilenin topraklarını fethettikten sonra, aynı adanın hükümet merkezi olan Dazayfu'ya vali tayin edilmiştir. 730 yılında Nara'ya döndükten bir yıl sonra, 66 yaşında hayata gözlerini yummuştur. Nara'dan uzaktayken İmparator Şomu tahta çıkmış, iktidar el değiştirmiş, Fucivara ailesi çok büyük nüfuz kazanmıştır. Bu da özellikle 6. ve 7. yüzyıllarda gelişip filiz veren Ōtomo ailesinin yıldızının sönmeye başladığı andı. Bu nedenle, Ōtomo ailesinin reisi olan Tabito'nun, Dazayfu valisi olarak görev yapmaya mecbur edildiğinde yaşadığı hoşnutsuzluk çok derindi. Tabito'nun bu duygularını dile getiren mısralar *Manyōşū* seçkisindeki "Yaşasın Sake" başlığı altında yer alan 13 şiirde (cilt 3, şiirler 338-350) görülebilir.

Aoki Masaji, *Şina Bungaku Geycutsu-Kō* adlı yapıtında (1931) Tabito'nun şiirlerine esin veren klasik Çin kaynaklarını sıralar. Aşağ-

daki ifadlerin Çin şiirinde de karşlıkları bulunmaktadır:

"İçkiye 'Evliya' Adı Veren Yaşlı Bilge"
(cilt 3, şiir 339)

"Bambu Ormanındaki Yedi Bilgenin İçki Üzerine Düşünceleri"
(cilt 3, şiir 340)

"İnsanlıktan Vazgeçtim, Ah Sake Şişesinde Balık Olsam"
(cilt 3, şiir 343)

Ayrıca, aşağıdaki ifadelerin Budacılıktan geldiği çok açıktır:

"Seversen Emsal Göstermeden Sev"
(cilt 3, şiir 345)

"Bir Sonraki Hayatımda Bir Kuş ya da Solucan Bile Olsam"
(cilt 3, şiir 348)

Yazar şiirlerinde, sakeyi öven dizelerin haricinde, Taocu düşünceyle özdeşleşen ifadeler de kullanmaktadır. Şair, "Yaşasın Sake"deki 13 şiirini Çin edebiyatına aşina olmadan asla yazamazdı. Aşağıdaki dizelere bakıldığında bu konudaki engin bilgisi yadsınamaz:

Parlak cümleler kurup
Bilge görünmektense
Sarhoş sarhoş ağlamak
İyi gelir nedense
(cilt 3, şiir 341)

'Sarhoş sarhoş ağlamak' ifadesi 13 şiirden üçünde tekrarlanır. Buradaki *sake,* Liu Ling ya da Li Po'nun bahsettiği içkiden farklıdır. Tabito, dizelerinde ruhsal sıkıntısını, hüsranını, çevreye karşı hissettiği yabancılaşmayı dile getirmektedir. Aslında, Eski Japon lirik şiirinde bu tür duyguları ifade etme geleneği yoktur. Tabito'nun bu duyguları her ne kadar özel hayatından kaynaklanmış olsa da, kendini bu kadar güzel ifade edebilmesini, Çin edebiyatı üzerine olan derin bilgisine borçludur.

Yeter ki bu hayatta
Rahat etsin cism-ü can
Aldırmam ahirette
Olsam bile solucan
(cilt 3, şiir 348)

Bu şiirdeki 'bu dünya' ve 'öbür dünya' antitezi ve yeniden farklı şekillerde bedenlenme fikri, kuşkusuz Budacılık inancından gelmektedir; fakat bu dünyadan memnun olup öbür dünyayı dışlamak Budacı felsefeye uymaz. Bu tür dünyaya ait hazları öne çıkaran Epikürcü düşünce, muhtemelen, 7. ve 8. yüzyılın soylu sınıfları arasında çok yaygındı; ancak bunu hiç kimse Tabito kadar açık, yalın ve soyut bir biçimde dile getirememiştir. Tabito'daki 'Epikürcü' ifadenin, onu diğer saray şairlerinden ayırdığı kesindir. Aşağıdaki dizelerden de anlaşılacağı gibi bu durum, onu 4. yüzyıl sonlarında yaşayan Çin şairlerine daha yakın bir yere getirmektedir:

Kimse bilmez mezardan
İnsan nereye gider,
Fakat ben bir insanım,
Hayat hoşuma gider...

'İçki' üzerine 20 şiir yazan Çinli şair T'ang Yuen-ming, bu tarz şiirlerde öldükten sonra başına gelecekleri bilmediğinden, bu dünyada hayatı dolu dolu yaşamak istediğini söyler.

Kyūşū'da Tabito'nun çevresinde pek çok edebiyatçı toplanmıştır. Bunlar arasında *Manyōşū*'da adı geçen ve Tabito'ya Çikuzen kaymakamı olarak hizmet etmiş Yamanoueno Okura olduğu gibi, Kyūşū'daki Kanzeonci tapınağının inşasından sorumlu rahip Manzey de vardı. Bunu, Tabito hâlâ Dazayfu valisi iken 730 yılında düzenlediği şiir şöleni kayıtlarından anlıyoruz.

Şölene 32 şair katılmış ve şiir teması ilkbaharda açan erik çiçekleri olmuştur. Ancak, elimize geçen şiirlerden anladığımız kadarıyla Nara sarayı şiirlerinin etkisinden hâlâ kurtulamadıkları için konu dönüp dolaşıp yine 'kiraz çiçekleri, kuşlar, ay ve rüzgâr' gibi temalara gelmiştir. Bu şölen, Heyan döneminde yaygınlaşan şiir toplantılarının ilk adımı olmuştur. Ne kadar ilginçtir ki bu şölenler, Yamabeno Akamito gibi profesyonel saray şairleri tarafından değil de, Nara'dan yüzlerce kilometre uzakta yaşayan Tabito ve onun etrafında toplanan aristokratlar tarafından başlatılmıştır. Şiir teması seçme geleneğini başlatanların da yine Kyūşū edebiyat grubu olması kuvvetle muhtemeldir.

Şiir şöleni fikrinin Çin'den alınması ve bu toplantıların Kyūşū'da düzenlenmiş olması kesinlikle tesadüf değildi; çünkü bu ada, Japonya'nın Çin'e en yakın noktasıdır. Başka bir ilginç konu da, aslen başkent Naralı oldukları halde Kyūşū gibi Japonya'nın en ücra köşelerinden birinde görev yapan bu insanların sıla hasretini gidermek için bir araya gelmiş olmalarıdır. Gerçekten de Tabito'nun yapıt-

ları arasında, memleketi Nara'ya karşı duyduğu özlemi dile getiren şiirler de vardır.

Yamanoueno Okura (660?-733?), Kyüşü edebiyatçıları arasındaki en yaratıcı ve özgün şairlerden biridir. Hakkında pek fazla bir şey bilinmiyor; fakat *Şoku Nihongi* kayıtlarından, 701 yılında elçilik üyesi olarak Çin'e gittiğini anlıyoruz. Pek fazla sorumluluk gerektirmeyen bu görevi, üç yıl içinde tamamlayarak Japonya'ya dönmüştür. 714 yılında alt düzey aristokratlığa terfi eden Okura, 721 yılında veliahta özel hocalık görevine getirilmiştir. Mesleğindeki bu başarıyı Çinceyi ve Çin kültürünü iyi bilmesine borçludur. Hayata sıradan bir memur olarak başlayan bu insanın, nasıl kendini yetiştirdiğini ve nasıl elçilikte çalışabilecek düzeye geldiğini bilmiyoruz. Aslında, Okura'nın Çikuzen kaymakamı olarak atanması (726), Tabito'nun Dazayfu valisi olmasından daha önce gerçekleşmiştir. Tabito 730 yılında Nara'ya dönünce Okura ile irtibatı kesmemiş, şiir değiş tokuşunu devam ettirmiştir. Daha sonra Okura'nın sağlığı iyice bozulmuş, uzun zamandan beri çektiği romatizma, kalbini zayıf düşürerek ölümüne sebep olmuştur.

Çin'de elçilik görevindeyken Çincesini iyice ilerleten Okura, Budacılıktan ve Konfüçyüsçü felsefeden derin bir şekilde etkilenmiştir. "Başıboş Akla Bir Uyarı" adlı şiirinin (cilt 5, şiir 800) Çince yazılmış giriş bölümünde bazı ahlaki öğütler yer alır. Şair buradaki hükümdar-teba, ebeveyn-çocuk, karı-koca arasındaki ilişkileri *Üç İlke* olarak adlandırır. Ayrıca, "Beş Erdem" başlığı altında da, babaların dürüst, annelerin şefkatli, büyük kardeşlerin nezaketli, küçük kardeşlerin de saygılı olmasını öğütleyerek çocuklardan anne ve babalarına karşı hürmet göstermelerini, evlatlık görevlerini yerine getirmelerini ister. Bu durum, şairin Konfüsyüsçü felsefeden ne kadar etkilendiğinin açık bir kanıtıdır. Ölen karısı için yazdığı ağıtların (cilt 5, şiir 794-799) Çince yazılmış olan giriş bölümü, Budacı öğretinin özünü meydana getiren kutsal sözcüklerle doludur. Şair burada, dünyanın sadece 'fani' değil aynı zamanda sefil ve alçak bir ortam olduğunu vurgular. Sonra da bu kısa hayatın ahiret için bir hazırlık yeri olduğu neticesine varır. 'Öbür dünya' odaklı olan bu düşünce, Tabito'nun benimsediği 'Epikürcü', hazcı bakış açısıyla tamamen çelişen bir felsefedir.

Bütün *Manyōşū* seçkisinde, Budacı düşünceyi sadece bu birkaç şiirde görmekteyiz. Ancak Okura'nın, kendi yazdıklarına ne kadar inandığını da bilemiyoruz. Sözü geçen ağıt kısmındaki girizgâh dikkatle incelendiğinde, Okura'nın Budacı düşünceyi çok iyi anladığı fakat ona inanmakta zorlandığı görülür. Nitekim şiirlerine baktığımızda Budacı ve Konfüçyüsçü felsefe hakkındaki bilgisinin hiç de azımsan-

mayacak ölçüde olduğunu fark ederiz.

Okura, çağdaşlarının ele almadığı ve 19. yüzyıla kadar da hemen hemen hiç ele alınmayan konularda şiirler yazmıştır. Şair, ilk şiirlerinde kendi ailesini konu almış, karısından ve çocuklarından bahsetmiştir:

Ne zaman karpuz yesem,
Çocuklarım aklımda.
Kestane kebap yerken,
Boğazımdan geçmiyor...
Ne zaman gelecekler?
Ne zaman görünürler?
Onlar hep aklımdayken
Uykusuzdur geceler.
(cilt 5, şiir 802)

Okura derler adıma,
İşte gidiyorum bakmayın kusuruma,
Çocuklarım evde boğulmuş gözyaşına.
O zavallı anaları var ya,
Belki onun da gözü yollarda!
(cilt 3, şiir 337)

Şair, ikinci şiirin başlığını "Sofrayı Terk" olarak seçmiştir. Japonlar, Tokugava döneminden sonra ne böyle bir şiir yazmış ne de böyle şiir yazanı hoş karşılamıştır; çünkü erkekler için durup dururken sofrayı ya da verilen bir ziyafeti terk edip gitmek utanç verici bir davranıştır.

Ayrıca, ihtiyarlığın getirdiği düşkünlük üzerine de şiirler yazmıştır. Örneğin, "İnsan Ne Kadar Fani" adlı ağıtında, ağaran saçlardan, buruşan yüzden, su gibi akıp giden yıllardan ve bunların şair üzerinde bıraktığı hüzünden bahseder:

Ellerinde baston yola çıkarlar,
Burada sekerler orda aksarlar,
Göreni doldurur farklı duygular,
Düşküne bin nefret, binbir kahır var...
(cilt 5, şiir 804)

Bu da yine daha sonra derlenen şiir seçkilerinde ele alınmayan bir konudur.

Üçüncü olarak, yoksulluk, açlık, soğuk ve ağır vergileri ele almış; bunların insanlara çektirdiği acılar üstüne şiirler yazmıştır. Bu ko-

nular, özellikle "Yoksulluk Üstüne" adlı *çōka* şiirinde (cilt 5, şiir 892) ustaca dile getirilmekte; bunu takip eden *hanka* şiirinde de konu özetlenmektedir:

İnsanların dünyasında
Utanç, acı, elem var.
Hani nerde kanadım,
Uçup kaçıp kurtulam!
(cilt 5, şiir 893)

Okura'nın yaşlılığı konu alan şiirlerinde klasik Çincenin etkisi açıkça görülmektedir. Yoksulluk üzerine yazmış olduğu şiirlerde de, Tsin döneminde yaşamış olan şair Tung Shih'nin yazmış olduğu *Fakir Aile* adlı yapıtının *(P'in-chia Fu)* izleri vardır. Ancak bu durum, Okura'nın şiirlerindeki özgünlüğü etkilemez. *Manyōşū* seçkisindeki hiçbir şair, onun kadar kendisiyle alay edip kara mizah yaratacak düzeyde ustalık gösterememiştir. Örneğin, yoksulluk üzerine yazdığı *çōka* şöyle başlar:

Bu gece yağmur damlaları var penceremde,
Bu gece rüzgâr var,
Bu gece kar lapa lapa, kar sulu sepken
Bu gece vücudum buz
Ağzıma atarım bir lokma tuz.
Son kalan sıcak sakemi yudumlarım.
Bir yandan öksürüp, bir yandan aksırıp,
Köse sakalımı sıvazlarken,
Kendi kendime tekrarlarım:
Herkes kocaman bir hiç,
Bir ben hariç!

Yarattığı karakterlerle kendi arasına koyduğu bilinçli uzaklık, ona, hiçbir *Manyōşū* şairinin göremediği yepyeni bir dünya sunmuştur. Bu dünyada çocuklar, yaşlılar, kendi deyimiyle ondan daha fakir olan insanlar vardır. Bu nesnel tutumunu yabancı bir ülkede edebiyat eğitimi almasına borçludur. Okura, Japon edebiyatında Çin şiirini taklit ederek değil, Çin'de edebiyat eğitimi alırken nesnel davranmayı öğrenerek, yeni bir çığır açmış ve bu sayede Japon edebiyatının ufkunu genişletmiştir.

Gençlik yıllarında Kyüşü'da yaşayan şair Ōtomono Yakamoçi, (717?-785) babasının ölümünden sonra Ōtomo ailesinin başına geçmiştir. Etçü'da (746-751) ve diğer bazı vilayetlerde valilik yapan

Ōtomono, hayatının bir bölümünde de Nara sarayında görev almıştır. 756 yılında sarayda dönen bir entrikadan dolayı itibarı sarsılan Yakamoçi'nin bundan sonraki yıllarda önemli bir siyasi etkinliği kalmaz. Yakamoçi 759 yılında tamamlanan *Manyōşū* seçkisini hem düzenleyenlerden biri, hem de ona şiirleriyle en büyük katkıda bulunan şairdir...

Yakamoçi'nin aşk şiirleri, sözcük dağarcığı ve duyguların ifade şekli açısından önemli bir özgünlük taşımaz. Ayrıca, imparatora kendisinin ve ailesinin sadakat ve şükran borcunu ifade ettiği bir *çōka* ve üç *hanka*'dan oluşan şiirlerinde de önemli bir özgünlük göze çarpmaz. Bu dört şiir, *Miçinoku'da Altın Üretimi İznine Dair İmparatorluk Fermanı* başlığı altında toplanmıştır (cilt 18, şiir 4094-4097).

Ōtomono'nun şiirlerinde kendi soyağacını ön plana çıkarması, edebiyat uzmanlarında Ōtomono'nun kronolojik bir hata yaptığı izlenimini yaratmaktadır; çünkü Ōtomo ailesinin rakibi olan Fucivara sülalesinin yükselmesiyle birlikte sarayda Ōtomo ailesinin başarılarına dair herhangi bir söylem söz konusu olamazdı. Yakamoçi, 756 yılında ailesinin hayati zorluklarla karşı karşıya olduğu bir dönemde yazdığı "Soyumdan Gelenlere Uyarı" (cilt 20, şiir 4465-7) adlı şiirinde bile hâlâ gereksiz bir şekilde imparatora olan sadakat ve bağlılığını anlatır.

Hastayken yazmış olduğu şiirler de mevcuttur. İçinde Budacı düşüncenin izleri bulunan bu gibi ağıt başlıkları bile çok kısadır; öbür dünyaya dair beklentiler taşımaz:

Hayat ne kadar da kısa, bir varmış bir yokmuş...
(cilt 17, şiir 3963)

Benim fani bedenim bir sabun köpüğünden farksız.
(cilt 20, şiir 4470)

Burada Budacılığın etkisi olduğu aşikâr; fakat Yakamoçi, kendi çağdaşları gibi Budacı öğretilere pek itibar etmemektedir. Onun bir şair olarak en üstün yanı, doğayı ve dünyayı pırıl pırıl duygularla ifade edebilmesinde yatar. Şair, *vaka* kalıplarını geliştirerek *Kokinşū*'ya giden yolu açmış ve açtığı bu yol sonradan gelen *Şin Kokinşū* seçkisini bile gerilerde bırakmıştır.

Küçük bambu korusunda
Kulübeme sızılen
Hafif esinti...
Yaklaşır gurup vakti...
(cilt 19, şiir 4291)

Bu dönemde hayal kırıklığına uğramış soylu aydınlar, şiirlerinde tutkulu aşklardan bahsetmekten çoktan vazgeçmiş, doğanın güzelliklerine bakmaya başlamışlardı.

Gökte pırıl pırıl parlarken
Bahar güneşi,
Bir tarla kuşu sözülür
Keyifle semalara,
Bense içimde bir hüzün
Yalnız ve tek başıma
Dalmışım hülyalara...
(cilt 19, şiir 4293)

Bir sonbahar akşamı, batan güneşe bakıp da hüznünü kâğıda dökmeyen bir şair yok gibidir. Ancak, güzel bir bahar gününde, tarla kuşunun şarkısını duyup hüzne boğulmak, şairin duygularının süzülerek geldiği son noktayı yansıtır. Nara sarayında yetişen bir aristokrat olmadan, his ve duyguları damıtmadan böyle bir şiir yazmak imkânsızdır. Hüzünlenmek için sebep gerekmez; zaten, bütün şairlerin varlığı, hüznün ete kemiğe bürünmüş halidir. Yakamoçi, Konfüçyüsçülük ya da Budacılığa hiç başvurmadan, Japonların doğaya bakış açısını çok güzel ve ayrıntılı bir şekilde işlemiş, saray şiirinin gitmekte olduğu yönü o çağda açık bir şekilde ortaya koymuştu. Heyan döneminde bütün hayatı, sanatı ve edebiyatı etkisi altına alan *mono no avare* düşüncesi artık çok uzakta değildi.

7. yüzyılın soylu aristokratları, bir yandan daha önce derlenmiş ortak halk türkülerini belli bir kalıba sokup törensel *çōka* şiirini geliştirmiş, öte yandan da kendi kişisel duygularını ifade eden lirik *tanka* (*vaka*) şiirleri yazmışlardır. Eşlere veya sevgililere duyulan özlemi konu alan *tanka*'lar genellikle, şairin etrafındaki doğal mekân esas alınarak ifade ediliyordu.

Bu dönemde, Çin kültürünün etkisi hızla artmış olsa da yabancı felsefe fazla yayılamamış; hatta lirik şiir üzerinde hiçbir etki yaratmamıştır. 8. yüzyılı temsil eden şairler, ya Akahito Yamabeno'daki gibi doğayı insandan ayrı bir varlık olarak tanımlamış, ya Bayan Ōtomono Sakanoue'deki gibi aşkın ruhsal yönünü dile getirmiş ya da Ōtomono Yakamoçi'nin yaptığı gibi duygular dünyasının ince ayrıntılarını keşfetmeye çalışmışlardır. 7. ve 8. yüzyıl arasında da durum değişmemiştir. Lirik şiirin özü yine aşktır ve şiirlerde sunulan ortam tümüyle maddi dünya olarak kalmaya devam etmiştir. Ayrıca şair-

ler, herhangi bir müteal ilke veya değerin peşinden gitmemiş, sadece yüreklerinin sesini dinlemişlerdir. 8. yüzyıl şiiri, bu bakımdan, 7. yüzyıl ve daha eski geleneklerin dışına çıkmaz. Tempyō Budacı sanatın altın çağında bile, ahretçi Budacı felsefe, egemen aristokratların yüreklerini ve beyinlerini ele geçirememiştir. Ayrıca, aristokratların aldığı eğitim, temel olarak Çinli şairlerinkine benzemesine rağmen, Çin edebiyatında görülen siyasal ve toplumsal sorunlara duyulan ilgi burada görülmez. Nitekim *Kayfūsō* ya da *Manyōşū*'da yer alan şiirlerin hiçbirinde politikanın rengi yoktur.

Bu nedenle, 7. ve 8. yüzyıllarda oluşan aristokrat saray edebiyatı, tamamen 'maddi dünya'ya yönelik ve Epikürcüdür. Şiirlerin tümü kısadır ve konuları günlük yaşam kesitleriyle sınırlıdır; daha ziyade estetik duyguların damıtılmasına yöneliktir.

Ancak, bu duruma istisna teşkil eden şairler de mevcuttur; edebiyat ve felsefede istisnalar çoğu kez önemli rol oynar. T'angdevri Kıta Çini'ndeki Japon elçiliklerinde görev yapan diplomat şairleri bunlara dahil edebiliriz. Örneğin, Abeno Nakamaro, T'ang sarayında idari bir görevde çalışmış ve Çin edebiyatını yönlendiren simalarla içli dışlı olmuştur. Yine bunların arasında, Yamanoueno Okura, Çince yazı yazma becerisini ilerleterek Konfüçyüs ve Buda metinlerini okuyup anlayacak duruma gelmiş, Japonya'ya dönünce de verdiği başyapıtlarla yerli lirik şiire bambaşka bir bakış açısı kazandırmıştır. Okura, *Manyōşū*'yu büyük ölçüde zenginleştirmesine rağmen, onun şair olarak takdir görmesi 900 yıl sonra gelen Tokugava dönemini bulur. Bu da bize Çin edebiyatından beslenmiş Okura'nın, şiir konusunda kendi çağdaşlarından ne kadar farklı düşündüğünü göstermektedir.

Bu dönemden itibaren, Japon edebiyatı tarihinde hiç durmadan devam edecek bir eğilim başlar; bu eğilim, bir avuç aydının yabancı kültürün doğurduğu 'sorunlar'a yanıt olarak gündemden bağımsız şaheserler yaratma geleneğidir.

Bütün bunlar gerçekleşirken acaba halk şiiri ne durumdaydı? Kore'deki Silla Krallığı'na gönderilen elçilerin yazdığı 145 şiir nasıl diplomatik görevlere değinmemişse; 8. yüzyılın ortasında Japonya'nın doğu illerinden alınıp güneydeki Kyüşü adasına gönderilen 'sınır jandarmaları' (*sakimori*) tarafından yazılan 80'i aşkın şiir de askerî konulara pek değinmemiştir. Tamamı *Manyōşū* seçkisinin 20. cildinde yer alan bu şiirlerden aşağı yukarı üçte biri, askerlerin eşlerinden veya sevgililerinden ayrılmalarını; diğer üçte biri baba ocağından ayrılmakla içine düşülen sıkıntıyı; geri kalan bölümü ise askerlik hayatının sorunlarını ele alır. Son bölümde yer alan şiirlerde çoğunlukla

şairin mecburi askerlik konusundaki yakınmalarına ve amirlerine karşı duyduğu nefrete rastlarız:

Şu yorgun askerlerin yüzüne bir bak,
Her biri başka yerden uzak mı uzak.
Naniva limanından binip gemiye,
Geldiler buralara, sınırlar tuzak!
(cilt 20, şiir 4381)

Ne kadar feci
Askere gitmek
Yatarken yorgan döşek!
(cilt 20, şiir 4382)

Bir sınır jandarması, hasta birine zorla askerlik yaptırmanın insanlık dışı olduğunu kinle ifade ederken, bir başkası karısına şiir yazarak ona olan özlemini dile getirir:

Ne kadar şirindin benim yanımda
Tsukuba dağındaki nilüfer gibi,
Hergün kucağımda uyurdun ama
Artık rüyalarda hayalsin şimdi.
(cilt 20, şiir 4369)

Yukarıdaki şiirlerde, doğu illerinden Kyüşü'ya üç yıl askerlik yapmak üzere gönderilen halk çocuklarının sesi duyulur. Bu insanların hepsi fakir ailelerden gelmektedir.

Ancak, sınır jandarmaları arasında da bir rütbe farkı vardır. Genellikle 10 erden oluşan mangaların başında *kaçō* adı verilen bir onbaşı vardı. Aşağıdaki şiiri *kaçō*'lardan biri yazmıştır:

Eve dönmek yok artık,
Her şeyden önce vatan!
Kralın emrindeyim,
Elimde kılıç kalkan...
(cilt 20, şiir 4373)

Ne Silla'ya gönderilen elçilik üyeleri, ne aristokratlar ne de gurbette askerlik yapmamış herhangi bir kişi bu dizeleri yazabilirdi. Bunu yazsa yazsa ancak kendini vatanına adamış ve onun için canını vermeye hazır düşük rütbeli askerler yazabilirdi. (Ne kadar ilginçtir ki aradan bin yıl geçtikten sonra 1930 yıllarının Japonyasında askerî cunta yöneticileri bu şiiri bir propaganda aracı olarak kullanmıştır;

bu bir tesadüf olamaz. Japon tarihi boyunca imparatorluk sistemini en koyu şekilde destekleyenler, genellikle kırsalda küçük toprak sahibi köylüler, şehirlerde ise orta sınıf esnaf ve küçük imalathane sahibi tüccarlar olmuştur.)

Ritsuryō yönetim sistemi içinde yer alan soylu bürokratların duygu ve düşünce yapısı, temel olarak doğu illerinde yaşayan köylülerinkinden pek farklı değildi. Bu yapı, aslında Nara sarayı aristokratlarının temsil ettiği dünya görüşü ile özdeşti. Her ne kadar aristokrat sınıf, Çin kültürüne itibar edip onu kayıtsız şartsız desteklese de, en azından köylülerle aynı dili konuşuyor ve lirik şiirlerini aynı dilde yazıyorlardı. Dil ve lirik şiir, Çin kültüründen tamamen uzakta kalmış taşralılar için aslında bir kimlik göstergesiydi.

Bu konuda *Manyōşū*'da sunulan kaynaklar sadece asker şiirleri ile sınırlı değildir; on dördüncü ciltteki doğulu isimsiz şairler tarafından yazılmış *Azuma-Uta* şiirleri de aynı konuyu işler. Sayısı 230'u bulan ve çoğu 8. yüzyıla ait bu şiir demetini yazanlar arasında her ne kadar taşra eşrafı ve Naralı gezginler bulunsa da, bu eserleri genellikle taşralı köylüler meydana getirmiştir. Bu şiirlerin hiçbirinde Çin kültürüne, özellikle de Budacı öğretiye ait tek sözcük bulunmaz. Sonuç olarak, *Azuma-Uta* şiirleri, az da olsa 8. yüzyılda yaşayan köylülerin kültürel özelliklerini yansıtmaktadır. Sınır jandarmalarının çok özel durumlarda yazmış olduğu şiirlerden öğrenemediğimiz pek çok şeyi *Azuma-Uta* şiirlerinde rahatça bulmaktayız.

Her şeyden önce, şiirlere yansıyan duygusal hayatın merkezinde kadın-erkek ilişkileri bulunur. Bunu, *Azuma-Uta* şiirlerinin neredeyse tamamının aşk şiiri olmasından anlıyoruz. *Azuma-Uta* şiirlerinin resmî sınıflandırmasında 196 yapıt aşk şiiri, geri kalan 42 yapıt ise 'muhtelif şiirler' olarak tanımlanır. Ancak, 'muhtelif şiirler'in çoğu yine aşk üzerinedir. *Manyōşū* derleyicilerinin bu ciltte kasıtlı olarak aşk şiirlerini seçmiş olduğunu düşünebiliriz; fakat durum böyle değildir. Şayet derleyicilerin elinde bol miktarda ağıt ya da farklı türde şiir bulunmuş olsaydı, bunları da kesinlikle seçkiye dahil ederlerdi. Malzeme olarak *Azuma-Uta*'da farklı türlere rastlanmaz; bu seçkide sadece aşk şiirleri bulunur. Bu sebeple, yöre geleneğindeki şarkı ve şiirlerin çoğunun aşk üzerine yazıldığı sonucunu çıkarmak daha mantıklı olur. Yine *Azuma-Uta*'da doğayı konu edinen ya da onu aşk ilişkilerinden bağımsız olarak ele alan şiir neredeyse hiç yoktur; bu açıdan zamanında profesyonel şairlerin yazdığı saray şiirlerden çok farklıdır. Daha önce, 5. ve 6. yüzyıllarda yazılan kadim türküler konusunda da bahsettiğimiz gibi, yerel Japon düşüncesinin özünde

aşk, doğaya kıyasla daha fazla yer tutar.

Japon edebiyatının ilgi alanı genellikle kadın-erkek ilişkisi gibi toplumsal konular olmuş; doğa ise çok daha sonraları edebiyatın ilgi alanına girmiştir. Lirik şiirde görülen 'doğa sevgisi' ilk kez şehirlilerin ince ve zarif duygularıyla edebiyata yansır. *Azuma-Uta* seçkisinde ölümü konu edinen sadece iki şiir bulunur. Birinde şair, sevgilisi ölse bile ona olan aşkının hiç ölmeyeceğinden bahseder. İkinci şiirinde ise, o zamana dek hiç birlikte olamadığı sevgilisinin ani ölümüne hüzünlenir. *Azuma-Uta*'da bu iki şiirden başka ağıt sayılabilecek yapıt yoktur. Ayrıca bu ağıt, ölen kişinin ardından tutulan yası dile getirmez. Ölüm, konu olarak *Azuma-Uta* şairlerinin ilgi alanına girmez; çünkü onlar duygusal hayatlarında tamamen 'dünyalı'dır ve bu duygusal hayatın merkezinde de kadın-erkek ilişkileri vardır.

İkinci kayda değer nokta da, *Azuma-Uta* şiirlerinde yansıtılan halk inançlarıdır. Burada önemli olan, iyi ya da kötü, istenilen amaca bu dünyada ulaşmaktır. Kehanet, bu seçkide sık sık göze çarpan inançlardan birisidir. 3374 ve 3488 numaralı şiirler, gaypten haber almanın, geyiklerin kürekkemiğini yakmakla ya da buna benzer yöntemlerle gerçekleştirildiğini anlatır. Şiirlerde tabulara da yer verilir; örneğin, yılın ilk hasadını tanrılara sunan köylüler, aile fertlerinin bir süre eve girmesine izin vermezler.

Kojiki ve *Nihon Şoki*'de isimleri kayıtlı olan tanrılara, *Azuma-Uta*'da rastlanmaz. *Fudoki*'de geçen tanrıların bir bölümüne taşradaki insanlar da inanmaktadır; fakat onların asıl inandığı şey, aile ecdadından gelen tanrıların zaman zaman cennetten yeryüzüne inerek insanların işine karıştığıdır. Kısacası, bu çağın sakinlerine göre insan toplumu, bağımsız ve özerktir; doğaüstü güçlerden pek fazla etkilenmez. Ayrıca, kehanet ve tabular, sağladıkları sayısız faydalarla onlara toplum düzenini sağlamada yardımcı olmaktadır.

Üçüncü önemli nokta ise, grup içi ilişkileri, özellikle de kırsalı ve kırsaldaki aile içi ilişkileri düzenleyen ilkenin, grup içi ahenk olduğudur. Grup içi uyum konusunda *Azuma-Uta*'dan elde ettiğimiz bilgiler sadece kadın-erkek ilişkileriyle sınırlıdır; burada tanışma, birlikte yatma gibi konularda çiftlerin karşılaşacağı dört sorundan bahsedilir.

Bunlardan birincisi, birlikte görülen kadın ve erkek hakkında çıkan dedikodulardır; 3464, 3466 ve 3490 numaralı şiirleri buna örnek olarak gösterebiliriz. Daha önce buna benzer örnekleri, Hitomaro'nun ölen karısı için yazdığı ağıtta ve *Hitaçi Fudoki* adlı yapıttaki genç kız ve erkeğin çam ağacı haline dönüşünde görmüştük. Bunun hangi se-

beplerden kaynaklandığını kesin olarak bilemiyoruz; fakat söz konusu kadın ve erkeğin kendi haklarında yapılan dedikoduları son derece ciddiye aldıklarına bakılırsa, bu tür ilişkilerin de toplumdan bağımsız gelişmediğini ve toplumsal düzenin yasalarıyla denetlendiğini düşünebiliriz. O zamanki grup içi düzende, Tokugava devrinin geleneksel kavramı olan *giri* (vazife) gibi mutlak ve bağlayıcı bir kavram mevcut değildi. Ayrıca, aşk duygusunun Tokugava devrinde görülen bireyselliği yoktu. Aşk, daha ziyade bir kamu mülkiyeti gibi düşünüldüğünden dolayı, toplum, âşıklara birlikte intihar etme hakkı tanımıyordu. *Azuma-Uta* seçkisinde, anlaşarak birlikte intihar etmekten bahseden tek şiir bulunmaz; hatta *Manyōşū*'nun tamamında, birkaç istisna dışında, intihar şiirlerine çok nadir rastlanır. Kısacası, 8. yüzyılda yaşayan insanların dünyasında kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisi, grup içi ahengin önemli bir parçasıydı.

İkinci sorun ise, çiftlerin ilişkisine anne veya ailenin karşı çıkmasıydı. (Babaların bu tür ilişkilere hiç karşı çıkmadığını hemen belirtelim.) Şiirlerden anladığımız kadarıyla, evliliklerde koca, karısından ve çocuklarından hep uzakta yaşadığı için çocuklarını daha az görüyor ve bunun bir sonucu olarak da onlar üzerinde daha az söz sahibi oluyordu. Bu nedenle çocuklar için annenin sözü daha önemliydi. Annenin düşüncelerine verilen önem, bir bakıma, çocuğun içinde yaşadığı gruba karşı duyduğu aidiyet hissinin gücünü yansıtmaktadır. Bu durumu yakından incelediğimizde, Konfüçyüs felsefesinin o zamanki insanların hayatına hiç girmediğini anlıyoruz; şayet böyle bir etki olsaydı, babanın fikri son derece önem kazanır, annenin fikri ise pek dikkate alınmazdı.

Şiirlere konu olan üçüncü sorun, sevgili olarak seçilen kadının başka birisinin karısı olduğu durumlardır. *Azuma-Uta*'daki üç şiir bu konu üzerinedir. 3539 ve 3541 numaralı şiirlerde bu tür ilişkilerin insanın başına açacağı dertlerden bahsedilir. 3472 numaralı şiir ise bu gizli aşkı 'komşunun çamaşırım giyip suçluluk hissetmemek' olarak tanımlar; fakat bütün bunlara rağmen başka birinin karısıyla gönül macerasına girmek, mutlak ahlaksızlık olarak kabul edilmez. Ancak yine de, grup içindeki ahengi korumak için böyle bir ilişkiden sakınmanın doğru olacağı belirtilir. Dolayısıyla, Konfüçyüsçü ahlaka burada rastlayamıyoruz.

Kadın-erkek ilişkilerinin önünde duran dördüncü engel ise, âşıklardan birinin yokluğu ya da doğal afetler gibi nedenlerden kaynaklanıyordu. Örneğin, şiirlerden birinde erkeğin yürek yakan pişmanlık ifadelerini dinleriz: "Ah bilseydi nehrin taşacağını, sellerin on-

ları ayıracağını, sevgilisinin nehrin karşı tarafında kalacağını... Hiç bu kadar kısa kalır mıydı yanında?"

Kısacası, en ateşli aşkları bile yöneten duygu, grubun faydasına, ahengine ve düzenine yönelikti. Ne tanrının gücü, ne Buda, ne de Konfüçyüsçü ahlaki ilkeler, grup kavramını aşabilirdi. Başka bir deyişle, Japonların esas dünya görüşü müteal değerler üzerine değil, grubun çıkarları ve günlük ihtiyaçları üzerine temellendirilmişti.

Dördüncü olarak, Japonlardaki zaman kavramını incelediğimizde, insanların, özellikle kırsal kesimde yaşayan toplulukların, yalnız 'şimdiki zaman'ı içeren 'muhteşem' bir dünyada yaşadığını görürüz. Nasıl, *Azuma-Uta*'da ve *Kokinşū* seçkisinde saray şairlerinin eserlerinde geçmişe yönelik düşüncelere rastlanmıyorsa, aynı şekilde *Şin Kokinşū* seçkisinde de geleceğe yönelik kaygılar yer almaz. Bu kültürdeki insanlar hep *o an*'ı içinde bulundukları zaman dilimini yaşamışlardır.

Günümüzü gün edelim sevgilim,
Yarın için kaygılanıp üzülme...
(şiir 3410)

Üstelik *Azuma-Uta*'da sürekli olarak yinelenen ve kadın-erkek arasındaki ilişkiyi tanımlayan bazı fiiller vardır. Bu fiiller iki sınıfa ayrılır: birincisi aşkın cinsel yönüyle, diğeri ise duygusal yönüyle ilgilidir. Cinselliğe ilişkin olarak en yaygın kullanılan fiil *neru* (uyumak) fiilidir ve en azından 30 şiirde *birlikte yatmak* anlamında kullanılmıştır. Ayrıca *himotoku* fiilinin de belli isimlerle birlikte aynı anlamda kullanıldığı 45 örnek bulunur. Aşkın duygusal yönünü betimleyen sözcüklerin arasında *kanaşi* (aşk acısı çekmek), *kou* (çılgınca âşık olmak), *omou* (birini düşünmek) gibi pek çok örnek vardır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, duygusallık ifade eden fiillerin hemen hepsinin geçişli olup nesne almasıdır. Genellikle kişiye yönelik olan bu fiiller hiçbir zaman soyut anlamda kullanılmazlar. *Azuma-Uta*'daki *koi* (aşk) kelimesi sadece 3403, 3422 ve 3491 numaralı şiirlerde isim olarak kullanılmıştır. *Mono omou* (düşünmek) fiili ise sadece iki şiirde bu şekliyle yer alır (3443 ve 3511 no'lu şiirler).

Azuma-Uta'da görülen her iki fiilin de ortak yanları, her zaman özel bir insan için *şimdiki zaman*da çekilmeleridir. *Azuma-Uta*'nın da içinde yer aldığı *Manyōşū* seçkisindeki dünya, mecazi olarak söyleyecek olursak, hep 'şimdiki zamanın haber kipinde' betimlenmiştir. Yani bu insanlar, hiçbir zaman geleceği düşünmemiş, Pak Ülke Budacılığının cenneti ya da kıyamet günü için hiç kafa yormamışlardır. Zaten,

yaşanılan zamanda kişi için geçmiş önemli olmadığı gibi, topluluğun geçmişi de iki üç kuşak geriye gidildiğinde efsanelerin sisleri arasında kaybolup gitmektedir. Bu yüzden onları ne geçmiş ne de gelecek olan âlem ilgilendirmiştir. Onlar için tek gerçek, ihtiyaçlarını gidermek için her gün doğrudan doğruya tecrübe ettikleri gündelik hayattır.

Kadın-erkek ilişkilerinde duyguları derinden etkileyen en güçlü unsur beraber yatmaktır. 8. yüzyıldaki köylülerin dünyası, bu bakımdan kadim türküleri en iyi muhafaza eden bir ortam yaratmıştır. Ancak, kadim türkülerde görülen özel cinsel ifade ve deyimler, kadın anatomisinin ayrıntılı betimlemeleri, *Azuma-Uta*'da yer almaz. Burada, Japon kültürünün ilginç bir özelliği ortaya çıkar. Japonya'da Hindu tarzında çizilmiş bazı Budacı resimlerin haricinde hiçbir çıplak kadın heykeline ve resmine rastlanmaz. Bu durum, çıplak kadın vücudunun çok yoğun ilgi gördüğü kadim Yunan, Hint edebiyatı ve Arap dünyası ile tam bir tezat oluşturur. Ancak, Japon kültürü her döneminde kadim Çin edebiyatı, heykeli ve resim sanatıyla devamlı uyum içinde olmuştur. Bu yüzden sanat ve edebiyatta çıplaklığa olan ilginin azlığı, Japon kökenli olmaktan ziyade Uzakdoğu kültürüne özgü bir özellik gibi görünmektedir.

Azuma-Uta'da temsil edilen halk ile bu yapıtın yazıldığı *Nara* döneminde yaşayan aristokratlar arasında büyük farklar gözlemlenir. Aristokratlar büyük ölçüde Asya kıtasından gelen kültürlerden etkilenmiş; sıradan halkın bu kültürle hiç teması olmamıştır. Bir yandan aristokrat sınıfın gelenekleri yerel dünya görüşü çerçevesinde daha zarif ve ince bir hale gelirken, kırsal kesimde yaşayan insanların hemen hemen hepsi doğal ve hareketli bir hayat sürmüştür. Ancak bu durum, kırsal kesimdeki halk ozanlarının incelikten, sıcaklıktan, sevgiden yoksun kaba saba insanlar olduğu anlamına gelmez. Aşağıdaki şiir, çeltik tarlalarında çalışmaktan elleri yarılan genç bir köylü kızın, soylu beyin oğlundan gördüğü şefkat ve ilgiyi dile getirir:

Ot yolarken çatlayan
Ellerimi bu gece,
Efendimin genç oğlu
Avucuna alacak,
Yaraları görünce
Yine iç çeke çeke,
Bir teselli vererek
Beni rahatlatacak...
(cilt 14, şiir 3459)

Aşağıdaki kısa şiir, kadın kalbinde kopan fırtınaları hiçbir saray şairinin hayal bile edemeyeceği bir güzellik ve sadelikte betimlemektedir.

Beni özlersen eğer,
Gel yiğidim hemen gel,
Bekliyorum kapıda,
Söğütlerin altında...
(cilt 14, şiir 3455)

Naralı aristokratların yazmış olduğu aşk şiirleri ile Doğulu halk ozanlarına ait aşk şiirleri arasında içerik olarak büyük bir fark göremiyoruz. *Manyōşū*'daki dünya görüşü aslında sadece bu seçkideki aşk şiirleriyle sınırlı değildir; konusu aşk olmayan şiirlerde de bunu görmek mümkündür. Ayrıca, bu dünya görüşü, hem başkentli soylular, hem de taşralı köylüler için aynıdır. Bu, sadece şimdiki zamanı içeren, ulvi olmayan ve günlük hayatın ihtiyaçlarına yönelik bir dünyadır. Konfüçyüsçülük, Budacılık, Taoculuk gibi Kıta Asyasından gelen felsefelerden hiçbiri, en azından *Manyōşū* çağında, bu özgün yapıyı değiştiremedi. Bundan sonra yapılacak şey, yabancı bir kültürü alıp yerel Japon dünya görüşünün süzgecinden geçirerek Japonlaştırmaktı. Dışarıdan gelen kültürleri yerli dünya görüşüyle yoğurmak; fakat aynı zamanda içeriğini değiştirip farklı bir şekilde ifade etmek gerekiyordu.

İKİNCİ BÖLÜM

Birinci Dönüm Noktası

9. yüzyılın sonlarına doğru Çin'de T'ang hanedanığı hâkimdi ve Japonlar buradaki bütün elçiliklerini kapatmışlardı. Kyöto'nun 794 yılında başkent olarak ilan edilmesinden 894 yılına kadar geçen zaman içinde Çin'den gelen uygarlık yavaş yavaş özümsenmiş ve ulusal bir değişime tabi tutulmuştu. Bu süreç, Japon kültür ve uygarlığının şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. 9. yüzyılda politika, ekonomi, toplum, dil ve estetik gibi alanlarda ortaya çıkan eğilim ve modellerden bazıları Heyan döneminin sonuna kadar devam etmiş, bazıları ise Tokugava dönemine kadar ayakta kalmıştır. Hatta bu dönemden kalan bazı özellikler, siyasette, söz ve yazı dilinde bugün bile hâlâ varlığını sürdürmektedir.

Daha sonraki yüzyıllar içinde oluşan Japon dünya görüşünün kökenini Nara dönemine kadar sürmek mümkün. Ancak kültürel gelenek olarak adlandırabileceğimiz kavramın kökleri 9. yüzyıldan daha geriye gitmez. Başka bir deyişle, Japon kültürü kendi tarihini genel olarak iki kola ayrır. İlki kadim zamanlardan Nara uygarlığının sonuna kadar gelen dönem; ikincisi ise 9. yüzyıldan günümüze kadar uzanan zaman dilimidir. Dolayısıyla 9. yüzyıl, Japon kültüründe önemli bir dönüm noktasıdır.

Antropolojik açıdan baktığımızda, 9. yüzyıl aslında Japon ırkının gelişiminde önemli bir yer teşkil etmez. Yaoi dönemindeki (MÖ 200-MS 200) yerleşik tarım toplumundan bugünkü sanayileşmiş topluma gelinceye kadarki başarıları düşünecek olursak, 9. yüzyıl aslında hiç de önemli bir tarih sayılmaz. Bu dönemi önemli kılan en büyük özellik, Japon dilinde kaydedilen gelişmelerdir.

Haşimoto Şinkiçi (1882-1945) gibi bazı eski *kana zukay* alfabesi âlimlerinin de belirttiği gibi, Nara döneminde (Yamato bölgesinde) konuşulan Japoncanın ses sisteminde bugünkü seslere kıyasla farklılık gösteren sekiz değişik ünlü ve ünsüz ses bulunmaktadır. Ancak, 9. yüzyılda ünlülerin sayısı beşe indi; ünsüzlerse aşağı yukarı günümüzdeki ünsüzlerin özelliklerine ve sayısına kavuştu. Bu nedenle, 9. yüzyıl köklü bir değişimin dönüm noktası olmuştur. Bu dönem

aynı zamanda Japon yazı sisteminin de büyük bir değişime uğradığı zaman dilimidir. Nara döneminde kullanılan sesletim sisteminin ve *mana* yazım geleneğinin *kana* sistemiyle değiştirilmesi de bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu buluşla birlikte edebi metinlerin yazımında *kana-maciri,* yani *kana* alfabesi ile Çince karakterlerin aynı metinde yanyana kullanımı başlamıştır. Ayrıca günümüzün gazetelerinde kullanılan yazı sistemi ile *Manyōşū*'da kullanılan sistem birbirinden farklıdır; fakat bu fark, 905 yılında derlenen *Kokinşū*'ya baktığımızda daha az göze çarpar.

T'ang hanedanı zamanında, 7. yüzyılda Çin'den ithal edilen ve *ritsuryō* adı verilen merkezî yönetim sistemi, 9. yüzyılda büyük bir değişime uğramıştır. Fucivarano Yoşifusa (804-872), 866 yılında imparator naibi (*seşşō*) olduğunda sadece o dönemin siyasetine damgasını vurmakla kalmamış, aynı zamanda Japonlara özgü naiplik sisteminin ilk kurucusu olmuştur. Bu sisteme göre, resmî iktidar imparatorun elinde görünse de, gerçek siyasal güç başka birinin elindedir. Bu açıdan Yoşifusa, yüzyıllar boyu devam edecek önemli bir geleneğin kurucusu olmuştur. Bu gelenek, şeklen siyasal gücü elinde bulunduran fakat nüfuzunu kullanamayan imparatorların saltanatıdır.

Aslında aynı gelenek günümüzün siyasi hayatında ve siyasi olmayan bir dizi farklı alan ve kuruluşta da geçerliliğini korumaktadır. Fucivara ailesi iki farklı yöntem uygulayarak iktidara gelmiştir. Bu amaçla bir yandan çıkar evlilikleri yaparak aile ilişkilerini kullanmışlar, diğer yandan da soylu sınıflar içindeki entrika ve güç mücadelelerini körükleyerek kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmişlerdir. Bunlardan ikincisi, kuşkusuz, sadece Japonya'ya özgü değildir. Ancak evlilik kurumunu, siyaset ve aile ilişkilerine alet ederek, Heyan dönemindeki kadar sömüren topluluk dünyada az görülür. Bu nedenle Japon siyasetinin doğasındaki bazı özelliklerin 9. yüzyılda Fucivara ailesi tarafından geliştirildiğini söyleyebiliriz.

Aynı şekilde 9. yüzyılda *ritsuryō* sisteminin kalkmasıyla birlikte özel toprak mülkiyeti de giderek yayılmaya başlamıştır. Bu olgunun iki sebebi vardı. Birincisi *Handen-Şūcu* sisteminin ortadan kaybolmasıydı. Bu sisteme göre her çiftçiye bir parça ekilebilir arazi veriliyor ve çiftçinin ölmesi durumunda da hükümete iade edilmesi gerekiyordu. Konunun uzmanlarından biri, bu sistemin kayboluş hikâyesini şöyle açıklar: "*Handen-Şūcu* sistemi, Heyan dönemi başladıktan sonra her 20 ya da 50 yılda bir uygulamaya konuyordu. 10. yüzyılın sonunda ise bu sistem tamamen kayboldu." Bu da bize, 9. yüzyıldan itibaren giderek daha fazla arazinin özel mülkiyet alanına girdiğini

göstermektedir. Daha sonra Japon tarihinde önemli bir yere sahip olacak toprak sahibi çiftçi sınıfı, işte bu dönemde ortaya çıkmıştır. Özel mülk artışının ikinci sebebi ise aynı dönemde *şōen* adlı tımar sisteminin gelişmeye başlamasıdır. Bu sisteme göre, imparatorluk hazinesi, aristokratlar ve Budacı tapınaklarına büyük topraklar tahsis ederek onlara ekonomik destek sağlamıştır. Bu da onlara hem merkezde, hem de diğer bölgelerde çok uzun zaman devam edecek büyük güç sağlamıştır. Dolayısıyla, Nara dönemindeki eski *ritsuryō* sistemi ile daha sonraki yeni *şōen* sistemi arasında yer alan 9. yüzyıl, ekonomik alanda da bir dönüm noktası olmuştur.

Heyan döneminde iktidarı büyük ölçüde elinde tutan Tenday ve Şingon mezhepleri, Japonya'da ilk olarak 9. yüzyılda ortaya çıkar. Tenday mezhebi, 805 yılında Çin'de eğitim almış Rahip Sayçö (767-822) tarafından kurulmuştur. Sayçö ile aynı dönemde Çin'de eğitim gören Rahip Kükay (774-835) ise ondan bir yıl sonra Şingon mezhebini kurar. Bu rahiplerin ikinci isimleri de bulunmaktadır; nitekim Rahip Sayçö bazen Dengyö Dayşi; Kükay ise zaman zaman Köbö Dayşi olarak anılmışlardır.

Tenday Budacılığının en temel özelliği, herkesi kucaklayan doğasıdır. Düşünce olarak *Lotus Sutra*'ya dayanan bu mezhep; sihir, dua, meditasyon ve *Nembutsu* gibi kavramları da bünyesinde barındırır. Bu bağlamda Batıni Budacılık, Zen Budacılığı ve Pak Ülke Budacılığından öğeler taşır. Hatta Şintö tanrılarını, Buda'nın bedenlenmiş bir tezahürü olarak yorumlamıştır.

Böylesine esnek ve kucaklayıcı bir yaklaşımı olan Tenday mezhebi, özellikle 9. yüzyıldan itibaren siyasi, ekonomik ve daha sonraları da askerî açıdan büyük güç kazanmıştır. Bu mezhep, aynı zamanda, daha sonraki dönemlerde yaşayan rahipler arasında da yaygınlaşarak skolastik Budacı felsefenin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Genşin'in (942-1017) Pak Ülke öğretilerinin, Kamakura dönemindeki Honen (1133-1212) ve Niçiren (1222-1282) gibi büyük üstatların öğretilerinin de temelini Tenday Budacılığı oluşturur. Aslında adı geçen rahiplerin üçü de hayatlarının belli bir döneminde Tenday mezhebine mensuptular. Sayçö, sağlığında Budacılık üzerine özgün ve ayrıntılı bir kuram üretmediği halde yine de kurduğu mezhep, Heyan dönemi düşüncesinin belkemiğini oluşturmuştur.

Tenday'ın aksine Şingon Budacılığının herkesi kapsayan bir yaklaşımı yoktu. Bu mezhep, dünyayı, *Buda Vayrocana*'nın saymakla bitmez özellikleriyle yorumlar. Nihai amaç, *Sokuşin Cōbutsu*, yani hayattayken Buda'ya ulaşma kavramıydı ve buna ulaşmanın yolu da 'Üç Sır'dan geçiyordu. Bu sırlar bedeni, sözcükleri ve düşünceyi kap-

sayan gizli bir programdı. Öğretinin dayandığı temel kuram, Kükay'ın *Cūcūşin-Ron* adlı eserinde geliştirilmiş ve bir sisteme oturtulmuştur. Daha sonra Kükay ve eserlerini anlatırken ayrıntılı olarak değineceğimiz gibi, Kükay'dan sonra gelen Şingon mezhebi, Tenday mezhebi ile rekabet edebilecek kuramcılar yetiştirememiş ve bu da Şingon mezhebinin ayinlerine ve sihirli gücüne duyulan hayranlığın artmasına neden olmuştur.

Ancak 9. yüzyıl boyunca Tenday ile Şingon arasında öğreti açısından büyük bir sapma görülmez; çünkü o dönemde Tenday Budacılığı da batını unsurları ağırlıklı olarak vurgulamıştır. İkisinde ortak olan en belirgin özellik ise *gensey riyaku* ya da 'Buda'nın ihsanıyla dünya nimetlerine ulaşma' kavramına verilen önemdir. Nitekim, Sayçö'nun 819 yılında yazdığı *Kenkayron* adlı eserine 9. yüzyıl rahiplerinin ilgi göstermesinin asıl nedeni; başrahibin bu eserle, Tenday mezhebini diğer eski Nara mezheplerinden bağımsız bir hale getirmek istemesidir.

Kenkayron, Tenday mezhebine yöneltilen eleştirilerin tümünü reddeder. Sayçö'nun yapıtından anladığımız kadarıyla, Tenday'ı eleştirenler, "Bodhisattvalar gerçekten Bodhisattva olsalardı, ortada açlık, hastalık ve insanlığı etkileyen diğer felaketler kalmazdı" gibi savlarla bu mezhebe saldırmışlardır. Sayçö ise bu eleştirilere şöyle cevap verir: "Budalar bile ortada sebebi olan felaketlerin önüne geçemez; çünkü insanlar bu felaketleri kendileri yaratmıştır." Ona göre ortada belli bir sebep olmazsa, Budalardan daha alt konumda olan Bodisatvalar felaketleri engelleyemez. Ancak, herhangi bir felaketin meydana gelişinde haklı bir neden olup olmadığını kimse bilemez. Bu yüzden böyle bir felaketi engelleyememek Sayçö'nun ya da Tenday mezhebinin başarısız olduğunu kanıtlamaz.

Bu noktada unutulmaması gereken şudur: İnsanlar doğru inanç ve ibadet yoluyla Bodisatvalardan kuraklık, açlık ve yangın gibi felaketleri engellemelerini istemekte, ancak ölümden sonraki hayatla, ruhun kurtuluşuyla ilgilenmemektedirler. Kısacası, Sayçö'nun karşıtları, tartışmalarının odağına öbür dünyayı değil, Tenday rahiplerinin bu dünyadaki güçlerini koyarak ve onu dünyevi yöntemlerle sınamaya kalkmaktadırlar. Sayçö, Çin'den döndükten sonra dualarıyla hasta imparatoru tedavi etmiş ve bu sayede ondan Tenday mezhebini Japonya'da kurma izni almıştı. Kükay'ın da kuraklık zamanlarında yağmur duasına çıkarak yağmur yağdırdığı rivayet edilir.

Bu tür dünyevi arayışlar sadece hastalık, doğal afet ve maddiyat gibi insani sorunlarla sınırlı değildir; aynı zamanda devletin korunması gibi siyasi meseleleri de içermektedir. Tenday ve Şingon mez-

heplerinin iki önemli özelliği vardı. Birinci özellikleri münzevi oluşlarıydı. Bu nedenle her ikisi de tapınaklarını dağlarda kurmuş; Tenday mezhebi Hiey dağını, Şingon ise Koya dağını seçmişti. İkinci önemli özellikleri ise bunların resmî din haline gelerek devlet işlerine ve saraya müdahale edebilmeleriydi. Ayrıca saray ve aristokratlar gibi bunlar da büyük arazilere sahipti; her iki mezhebin de kurulu düzeni korumak istemesi belki de bundan kaynaklanıyordu. Hatta Sayçö, Buda'nın yasaları sayesinde ülkenin korunabileceğini, memleketin başına gelecek kötülükleri defetmek için Şintö tanrılarına dua edilmesi gerektiğini söylüyordu. Bu nedenle Sayçö, Budaların yanında bütün Şintö tanrılarına inanmış ve dua etmiştir. Bu durum, Tenday Budacılığının ne kadar yumuşak, şefkatli ve bütün insanlığı kucaklayan bir yapıya sahip olduğunu gösterir.

Devletin ve rejimin korunması, Kükay için de önemli bir konuydu. Köyasan'dan Töci tapınağına geldiğinde devletin güvenliği için ayin yapmak üzere özel bir mahfil inşa ettirmiş, burada müridleriyle beraber devletin selamet ve bekası için dualar etmişti. Nitekim Cingoci tapınağını da aynı amaç için yaptırmıştı. Kükay, rahip ve rahibelere her zaman rejimin geleceği için kutsal metin okumanın ve dua etmenin bir görev olduğunu telkin etmiştir.

Tenday ve Şingon mezheplerinin devleti korumak için yeni kuramlar ürettikleri bu dönemde, Budacılık, T'ang soyundan gelen Çin İmparatoru Wu-tsung'un despot yönetimi altında inim inim inliyordu. İmparator, Taoculuğun etkisi altında kalarak hayat iksiri arayışına çıkmış ve 845 yılında ülkedeki bütün tapınakları ve Budacı heykelleri paramparça etmiş, rahip ve rahibeleri dinlerini inkâr etmeye zorlamıştı.

O sıralarda Çin'de yaşayan Japon Rahip Ennin (daha sonraları Cikaku Dayşi olarak da bilinir, 794-864) bu katliam ve talanı *Nittō-Guhō-Cunreykō-Ki* adlı güncesinde anlatır. Rahibin seyahatlerini de içeren bu güncede yer ve tarih belirtildiğinden ve Çinliler tarafından yazılan tarihî olayları alıntıladığından dolayı önemli bir tarihsel belgedir. Ancak yapıtta tarihsel bir kaynaktan beklenenden fazlası vardır. Eser aynı zamanda, 9. yüzyılın ortasına kadar pek fazla belirgin olmayan Çin ve Japon felsefeleri arasındaki farka da ışık tutar.

Taoculuğun hayat iksiri arayışı ne kadar budalaca olursa olsun, Taoculuğa inanan bir Çin imparatorunun böyle bir felakete neden olması ne kadar bahtsız bir tarihsel kaza olursa olsun, ortada bir gerçek vardı: bir felsefi sistem (Taoculuk) başka bir felsefi sisteme (Budacılık) karşı savaş açmıştı. Sung döneminde desteklenen 'Kutsal

Üçleme' kuramı sayesinde Budacılık, Taoculuk ve Konfüçyüsçülük arasındaki farklılıklar çoktan unutulmuş olmasına rağmen 845 yılına gelindiğinde düşmanlıklar yeniden oluşmuş; özellikle iki felsefi sistem arasında birbirine yaşam hakkı tanımayan bir husumet doğmuştu. İki cambaz bir ipte oynamazdı ve dışarıdan gelecek hiçbir müdahale, birbirini dışlayan bu iki felsefeyi uzlaştıramazdı.

Japon Budacılığı ise bu dönemde yönetici iktidarın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve Tenday Budacılığının doğumuna tanık olmuştu. Bu din, uzlaşmacı doğasıyla ülkeye giren bütün yabancı düşünce sistemlerini ve yerel düşünceyi aynı potada eritmeye çalışıyordu. Çin'de bu iki felsefe arasındaki zıtlık bir yaşam-ölüm mücadelesi haline gelse de, Japonya'da durum hiçbir zaman böyle olmadı. Bu derin antitez, Japon Tenday Rahibi Ennin'in 838-847 yılları arasında kaleme aldığı yazıların ana konusunu oluşturmuştur.

Ennin güncesini Çince yazdı; fakat kendini Çin edebiyatının süslü diliyle uğraşmak zorunda hissetmedi. Acılar çekti, tarifi imkânsız zorluklar ve kötü olaylar yaşadı; fakat yine de bütün bu olayları bağımsız, tarafsız bir şekilde kılı kırk yararak, duygusallığa kapılmadan, gerçeklerden sapmadan dile getirdi.

Örneğin Ennin, güncesinde Çin imparatorunun vefatı üzerine imparatoriçenin dul kaldığından bahseder. Tahta geçen yeni imparator, dul imparatoriçeyi zehirleyerek ortadan kaldırır. Yeni imparatorun amacı, kendi öz annesiyle evlenerek onu imparatoriçe yapmaktır, fakat güzel annenin bu uygunsuz teklifi reddetmesi üzerine imparator onu acımasızca öldürür; güncede konu hakkında herhangi bir yoruma rastlanmaz. Ancak tarihsel olarak böyle bir facianın gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda hâlâ kuşkular var. Ennin, kendisine yapılan bütün baskılara ve çektiği acıya rağmen, Japonya'ya dönebilmek için elinden gelen her şeyi yapmış ve sonunda Japon diplomatlarla görüşmeyi başarmıştır. Güncesinde, diplomatlarla nasıl karşılaştığından ve onların taşımakta olduğu resmî fermandan bahseder; bütün bunları yazarken de duygusal davranmaz.

Ne kadar ilginçtir ki yazar, o sırada Kıta Çinini baştan başa saran ideolojik savaşın içine girmemiş, gözünün önünde cereyan eden olayları büyük bir serinkanlılıkla dışarıdan seyrederek ve gerçeklerden hiç ödün vermeden kağıda dökmeyi başarmıştır. Bu anlamda Ennin, *Koncaku-Monogatari*'nin yazarından Saykaku'ya kadar geçen dönem içindeki Japon yazarlar arasında eşine az rastlanır bir düzyazı dehasıdır ve yurtdışındaki olaylara bu kadar ayrıntılı bir şekilde bakmayı başarabilen ilk Japondur.

Ennin, Japonya'ya döndükten sonra Çin'de edindiği bilgileri

Tenday mezhebinin örgütlenmesi ve yönetimi için kullanmış, böylece bu mezhebi 10. yüzyılda görünür kılmıştır. Çin'de şahit olduğu mezhep kavgaları ve dinsel temizlik harekâtı artık onun için tarihin derinliklerinde kalmış bir olaydır. Zaten bütün Japon tarihi boyunca yurtdışından döndükten sonra orada öğrendiklerini ülkeyi muhafaza ve müdafaa etmek için kullanan pek çok Japon olmuştur.

894 yılına gelindiğinde Japonya, Çin ile diplomatik ilişkileri kesmişti; böylece Tenday Budacılığının herkesi kucaklayan öğretisi, diğer mezheplerle önemli bir sürtüşmeye girmeden rahatça gelişme imkânı bulmuştur.

Toplumsal açıdan 9. yüzyılın en belirgin özelliklerinden biri de, gruplar içinde yavaş yavaş yönetici aydınların çıkmaya başlamış olmasıdır. Böyle bir grup, Fucivara ailesinin yönetime gelişinden sonra iktidarı kaybeden aristokratlar arasından çıkmıştır. Buna örnek olarak *Tosa Nikki*'yi yazan Kino Tsurayuki'yi gösterebiliriz. Yeni rejimin gelmesiyle birlikte siyasi gücünü kaybeden bir aristokratın oğlu olan Tsurayuki aynı zamanda *Kokinşū*'yu derleyen şairlerden biridir.

İkinci grup aydınlar, aristokrat kökenli değildi; bu grup, orta sınıftan geldiği halde devlet yönetiminde en üst noktalara kadar ulaşabilmiş eğitimli kişilerden oluşuyordu. Buna örnek olarak da kuşaklar boyu siyasetçi yetiştirmiş bir aileden gelen ve sonunda da devlet bakanlığına kadar yükselen Sugavara Miçizane'yi gösterebiliriz. Tsurayuki eserlerini *kana* hece alfabesiyle Japonca olarak kaleme almış; Miçizane ise şiirlerini Çince yazmıştır.

Bu konuya daha sonra tekrar döneceğiz, fakat 9. yüzyılda Tsurayuki ve Miçizane gibi edebiyatçı aydınların ortaya çıkışı, Japon edebiyatının gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Hiçbir şey, Japonya'nın siyasi ve ekonomik yöneticileri ile ülkenin edebiyat ve kültür yaratıcıları arasındaki bölünmenin başlangıcını bundan daha iyi gözler önüne seremez. Bu bölünmeden sonra zaman içinde aradaki mesafe daha da genişlemiştir; bu durum bugün bile hâlâ geçerlidir.

Ayrıca bir de estetik değerler konusu var. Daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi *Manyōşū* ve *Kokinşū* seçkilerinin dünyası birbirinden çok farklıdır. Bu farklılık, seçkilerdeki şairlerin ailevi kökenlerinden, şiirlerde kullanılan üsluptan, dil, biçim, içerik ve şiirlerin sınıflanma biçiminden de anlaşılmaktadır. Buna rağmen *Kokinşū* ile diğer imparatorluk seçkileri arasında önemli bir fark görülmez.

Estetik değer sisteminin *Manyōşū* ve *Kokinşū* arasındaki dönemde çok belirgin bir şekilde değiştiğini mantıken kabul etmemiz mümkün. Ancak bu değerler, *Kokinşū*'nun derlenişinden Heyan dö-

neminin sonuna kadar geçen zaman dilimi içinde neredeyse hiçbir farklılık göstermemiştir. *Kokinşū*'nun ayrılmaz bir parçası olan Heyan estetiğinin, daha sonraki dönemlerin estetik anlayışı üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Ancak her şey bununla bitmez; *Kokinşū* şiirlerinin yazıldığı dönem, Japon edebiyatının ilk kuramsal çalışmalarının yapıldığı zamana rastlar. Nitekim Kükay, Japon edebiyatı tarihinin ilk kuramsal çalışması olan *Bunkyō-Hifu-Ron* adlı yapıtını, 810-820 yılları arasındaki dönemde yazmıştır. Başka bir deyişle, Japon edebiyatının gelişimine şekil veren estetik değerlerin yerleşmesi sürecinde ilk estetik değer meselesi bilinçli olarak bu dönemde ele alınmıştır. Bu durum, dışarıdan gelen kıta kültürünün ülke içinde geçirdiği evrim aşamalarından biri olarak yorumlanabilir.

Örneğin, Şingon Budacı sanatında, T'ang modellerine göre yapılmış 8. yüzyıl heykelleri ile yerel Japon sanatından esin izleri taşıyan 9. yüzyıl heykelleri arasında çok büyük farklar vardır. Yine de bu durumun kıta kültürünün ülke içinde geçirdiği evrimden kaynaklanıp kayaklanmadığına karar vermek zor; çünkü 9. yüzyılda yapılan Budacı heykellerle daha sonraki Heyan dönemi heykelleri arasında büyük farklar görülmektedir.

CŪCŪŞİN VE *NİHON RYŌİKİ*

Kükay sadece Şingon mezhebinin kurucusu olmakla kalmamış, aynı zamanda yağmur dualarına çıkmış, tapınaklar yaptırmış, sulama sistemleri geliştirmiş ve sıradan insanların eğitimi için okullar açtırmıştır. Kükay, *Şōryōşū* (828) adlı yapıtında, bu okullarda hem rahiplerin hem de din adamı olmayan öğretmenlerin bulunduğunu ve Budacılığın yanında eski Çin klasiklerinin de öğretildiğini anlatır. Bu okullar, fakir ya da zengin ayrımı gözetilmeden herkese açıktı. Gerçekten de Kükay büyük bir girişimciydi. Aynı zamanda ünlü bir hattat olan Kükay, Çin şiirinde de yetenekli bir şairdi; bu nedenle şiirlerinden bir bölümü *Keykokuşū* (827) adlı imparatorluk seçkisinde yer almıştır. Müritlerinden Rahip Şinzey'in (800-860) yayına hazırladığı *Şōryōşū* adlı seçkide, Kükay'ın yüzden fazla şiir ve düzyazı örneği yer alır. Üslup olarak Altı Hanedan dönemindeki Çin edebiyatından esinlenen bu şiirler, Japonlar tarafından yazılan Çin şiirlerinin en iyi örneklerinden biridir. Bu eser, onun yalnızca Çin şiirindeki ustalığını ve eşsiz üslubunu değil, aynı zamanda edebiyat konusundaki özgün zevkini de ortaya koymaktadır. Şair, "Yu-Sien-Ku" (Büyücüler Ülkesindeki Günler) adlı şiirinin dışında, efsanelerden, yağmur dua-

larının getirdiği sevinçten, Koya dağından görülen manzaralardan ve Budacıların ölüme bakışından bahseden şiirler de yazmıştır. Kükay, şiir haricinde düzyazıyla da uğraşmış, imparator için yazdığı mektup ve makalelerde bunun en güzel örneklerini vermiştir. Kükay, şiire ve hat sanatına olan merakıyla zamanın en ünlü şair ve hattatlarından biri olan İmparator Saga ile tanışma fırsatı da bulmuştur.

Kükay'ın felsefeye olan yeteneği daha yirmi dört yaşındayken 797 yılında kaleme aldığı *Sango-Şiiki* adlı yapıtında açıkça görülmektedir. Eserde altı hayalî kahraman yer alır; bunlar orta yaşlı bir baba, müsrif bir oğul, yeğen ve davet edilen üç konuktur. Baba, bu üç konuğu fikir ve öğütleriyle yeğenini ıslah etmesi için davet etmiştir. Sonunda sohbet, Konfüçyüs felsefesini, Taoculuğu ve Budacılığı temsil eden üç kişi arasında diyalektik bir tartışmaya dönüşür. Yazar, üç kahramanın savlarını betimlerken ünlü Çin şiir seçkisi *Monzen*'in üslubunu taklit ederek gayet zarif bir dil kullanmış, Budacı ve Çin klasiklerinden alıntılar yapmıştır.

Konfüçyüsçü düşünceyi savunan karakter, bu öğretilerdeki anababa saygısını vurgulayarak müsrif erkeği uyarır. Taocu düşünceyi temsil eden kişi ise Konfüçyüsçü misafiri etkilemek için hayat iksirinden bahseder. Son olarak Budacı konuk, orada bulunanlara öyle sağlam bir nutuk atar ki iddialı konukların hepsi bu dine döner. Burada, Budacılığı haklı çıkarmak için bir niyet sezilse de, eserin abartılmış süslü dili, bu amaç için uygun değildir. Daha yirmi dört yaşındayken Kükay'ın böylesine güzel bir yapıt vermesi, onun olağanüstü yeteneğini ortaya koymaktadır.

Aslında üç öğretiyi anlatışında özgün ve yaratıcı bir taraf yoktur; ama yine de *Sango-Şiiki*, Japon felsefe tarihi açısından çok önemli bir eserdir. Kısacası, *Sango-Şiiki*, 9. yüzyıl Japonyasında mevcut olan öğretileri karşılaştırmış ve bu öğretilerin güçlü ve zayıf yanlarını yorumlamıştır. Buradan da 9. yüzyılda bile Japonya'da bu tür değerlendirmeleri yapabilecek sağlam bir felsefe ve edebiyat anlayışının bulunduğunu anlıyoruz. Bu da bize, bu tür değerlendirmeleri yapabilecek bir felsefe ve edebiyat anlayışının o kadar erken bir dönemde Japonya'da bulunduğunu göstermektedir.

Her ne kadar burada, karşılaştırma ölçütleri keyfi, sisteme getirilen eleştiriler sığ ve üç öğreti arasındaki ilişki yapıtın süslü üslubu yüzünden muğlak olsa da *Sango-Şiiki* adlı yapıt, Kükay Budacılığının sadece kişisel inançlar üzerine temellenmediğini, özgürce seçilen bir düşünsel tavır üzerine kurgulandığını göstermektedir.

Bu durum, 'yağmur duası' ve devlete destek gibi sıradan konu-

lardan tamamen farklı bir boyuttur. Yerel Japon düşüncesi ilk kez burada bir dünya görüşünü yapılandırmak üzere Budacılığı temel almaktadır; ya da en azından *Sango-Şiiki*'nin sayfaları ilk kez böyle bir gelişmeye tanıklık etmektedir.

Kükay, 30 yıl sonra, yaşamının sonlarına yaklaştığı bir dönemde, yani 830 yılında *Cücüşin-Ron* (İlahi İdrakın On Aşaması) adlı yapıtını tamamlar. Kükay, bu eseri için Budacı ve Hint felsefeleri ile Şingon Budacılığının dünyevi ve dünyevi olmayan öğretilerini kaynak olarak kullanmıştır. Buradan elde ettiği verileri varlık felsefesiyle birleştirerek ruhsal gelişimin on aşamasını anlatan dünya görüşünü ortaya koymuştur.

Birinci aşamada, insan iyiyi kötüden ayıramaz; olayların içindeki sebep-sonuç ilişkilerini yakalayamaz, belki de buna inanmaz. 'Zihni ve kalbi bulanıktır'. Onun için, suya vuran Ay'ın şavkıyla, gerçek Ay arasında bir fark yoktur; hep arzu ve şehvetle ilgili işler yapmaya can atar. Kükay bu düzeyde, Budacı olmayan görüşleri içeren koşullardan bahseder. Birincisi, bütün varlıkların kaynağının Gök olduğudur; bu varlıklar Gök Âlemi tarafından yönlendirilir. İkinci olarak, Lao-Tse ve Çuang-Tse'nin görüşlerine yer verir: Her şey kendiliğinden vardır ve yaradan yoktur. Kükay, bu görüşlerden ilkini reddeder; birinci savın doğru olması durumunda ortada yalnız mutluluğun bulunacağını, dünyada acı ve ıstırabın olmayacağını ileri sürer. Şayet bütün varlıkları Gök yarattıysa, Göğü kim yaratmıştır? Kükay ikinci görüşü de reddeder; çünkü insan gemiler inşa etmiş, evler yapmış kısacası doğayı değiştirmiştir.

Kükay'ın Konfüçyüsçülükle özdeş tuttuğu ikinci aşamada, ahlaki bir uyanış ortaya çıkar; insanlar kural ve kaidelerini kendileri oluşturmaya başlarlar. Ayrıca, öldürmeyi, çalmayı, müstehcenliği, ahlaksız konuşmayı ve içki içmeyi yasaklamışlardır. Bütün bunlara rağmen bu aşamada hâlâ Budacılık inancı yoktur.

Budacılığa giden yol, üçüncü aşamada başlar. İnsan burada sadece ahlaki kuralları uygulamakla kalmaz; cehennemden korkar ve cenneti arzular. Kükay bu görüşle, özdeş olan on altı farklı görüş bildirir; fakat bu felsefelerden hiçbiri kaynağını Budacılıktan almaz. Üç farklı dünyanın varlığından bahseder; bunları nefsani dünya, hissi dünya ve hisler ötesi dünya olarak sıralar.

İlk üç aşama kaynağını esasen Budacı olmayan çeşitli Hint ve Çin felsefelerinden alır. Ancak, geride kalan yedi aşamanın tümü farklı Budacı okullarla ilişkilendirilmiştir.

Dördüncü aşama, Hinayana Budacılığının *Küçük Araç* olarak bilinen ilk öğretisidir. Bu öğretide, benliğin olmadığından, dünya-

nın ancak duyu ve deney yoluyla algılanabileceğinden bahsedilir. *Srāvaka*'nın bilincine bu aşamada ulaşılır.

Beşinci aşama, *Küçük Araç*'ın ikinci öğretisidir; burada hem benliğin hem de dünyanın var olmadığı savunulur. Bu aşamada *Karma* felsefesinin kökü kurutulmuş, cehaletin (*avidyā*) sebebi imha edilmiştir. İnsan, her şeyin fani olduğunu burada kavrar ve yine burada nirvanaya ulaşır. Ancak insan, henüz *Yüce Merhamet* duygusundan yoksun olduğundan, aydınlanma yolunda öteki insanlara yardımcı olamaz. Bu aşamanın adı *Pratyeka-Buda*'dır.

Altıncı aşama, Mahayana (*Büyük Araç*), Budacılığımn mezheplerinden biri olan Hassö'nun öğretileriyle açıklanmaktadır. Bu aşamada dünyanın var olmadığına dikkat çekilerek sadece aklın var olduğu öğretilir. "Üç dünyanın hepsi de sadece idrakten ibarettir." "Yeryüzündeki bütün insanları ayrım gözetmeden kurtarmak için bu aşamada insan kendine söz verir." "Duyular dünyasında yaşayan insanlık için bunu yapmak gerekir." "Takip edilecek yol Bodhisattva'nın* yoludur." Açıklamalardan da anlaşıldığı gibi bu aşama Bodhisattva aşamasıdır.

Yedinci aşamada yer alan, hem dünyanın hem de aklın var olmadığı savı, Sanron mezhebinin öğretileriyle açıklanır. "Her şey boştur, boşluk her şeydir." Nirvana, yaşam ve ölümden oluşmaktadır; ıstıraplar insanı aydınlanmaya götürür. Bu nedenle, "Nirvanaya ulaşmak için ıstıraplardan ve endişelerden vazgeçmeye gerek yoktur." Dünya ve akıl, özü olmayan kavramlar olduğundan, benliğin yokluğu özel olarak vurgulanmaz. "İdrak olmayan benlikten vazgeçince hürriyetine kavuşur; zaten idrakın da belli başlı bir kaynağı yoktur." Bütün bu anlatılanlar, Buda Vayrocana'nın sayısız bakış açılarından biridir.

Sekizinci aşamada Tenday mezhebi öğretisi, dünya ve aklın (zihnin) aynı şey olduğunu vurgular. "Dünya demek akıl demektir; akıl da dünya demektir." "Kişinin dünyadaki gerçekleri idrak etmesi an-

---

* Budacı düşüncede kendini tüm duyarlı canlıların Budalığa ulaşmasına yardımcı olmaya adamış kişidir. Sanskrit Bodhisattva kelimesi "aydınlanma" (*bodhi*) ve "gerçek" (*sattva*) kelimelerinden oluşmuştur. Tibet Budacılığının büyük ustalarından Tsongkhapa, Lamrim metinlerinde Bodhisattvaların diğer insanların mutluluğu için uğraştıklarını belirtir. Svatantrika okulunun kurucusu Bhavaviveka (Bhavya) ise, Bodhisattvaların varoluştaki yanlışlıkları gördükleri ve başka insanlarla ilgilendikleri için nirvanaya ulaşma çabaları olmadığını söyler. İnsanların ihtiyaçlarını yerine getirmek için ızdırap döngüsünde kalmayı tercih etmişlerdir. Diğer canlıların acılardan kurtulması ve aydınlığa ulaşmaları için çabalarlar ve Bodhisattva yemini ederler —*ed. notu.*

cak kendi aklından geçenleri idrak etmesiyle mümkün olur." Bu da kişinin aydınlanması demektir.

Dokuzuncu aşama, Kegon mezhebinin akıl ve Buda'nın tek ve aynı şey olduğunu ileri süren öğretisiyle açıklanır. "Akıl ve Buda birbirinden ayrı iki olgu değildir." "An ve ebediyet, teklik ve çokluk aslında aynı kavramlardır." Bütün varlıklar durumun icabı olarak mevcuttur ve bu yüzden bizatihi bir mevcudiyetten söz edilemez. Sonuç olarak, Kegon mezhebi kendi öğretisini, "Akıl yoktan var olmuştur" şeklinde özetler.

Onuncu ve sonuncu aşamada ise Şingon mezhebinin aklı; gizemli ve yüce kabul eden öğretisi açıklanır. Öğretiye göre insan, idrakının derinliklerine varabilmek için, önce kendi aklının, bedeninin, varlık ve yokluğunun sonsuz olduğunu kavramak zorundadır; fakat öğreti, bunun ontolojik yapısını açıklamaz. Bu durum bütün yapısal çözümlemeleri imkânsız kılan mistik bir mutlaklığın varsayılmasından kaynaklanır. Bu Şingon öğretisinin Buda ile pek ilgisi yoktur; ayrıca, Yüce Vayrocana'nın tezahür etmesi veya etmemesi bir şeyi değiştirmez.

Cūcūşin-Ron'un bu on farklı mertebesi, aydınlanmaya giden yolun aşamalarını göstermekte ve kişinin, Şingon mezhebi bünyesinde var olan gizemi, ancak yolun sonunda keşfedebileceğini müjdelemektedir. Bu aşamalarda Hinayana Budacılığı ve Mahayana Budacılığının öğretileri ile Budacı kökenli olmayan bazı Hint felsefeleri özetlenmiştir. Bu farklı öğretilerde yer alan ontolojik sorunsal, yani varlık-yokluk, dünya-akıl, öznellik-nesnellik arasındaki ilişkinin tanımı kronolojik değil mantıksal bir silsile takip eder. Diğer bir deyişle, yapılan tartışmalar tarihsel kaygılar değil kuramsal düşünceler göz önünde bulundurularak sınıflandırılmıştır.

Bu yapıtta, *Sangō-Şiiki*'nin süslü üslubunu göremeyiz. Ancak Kükay, kullandığı akıcı diliyle en soyut ve karmaşık düşünce sistemlerini bile burada kolayca anlatmayı başarmıştır. Çağdaş okur, anlatılan konulardan hoşlanmayabilir; yazılışının üzerinden bin yıl geçmiş bir eser için bu normal bir durumdur. Ancak eserin düzenli yapısındaki güzellik bugün hâlâ takdir edilmekte ve onu evrensel kılarak zamanların ötesine taşımaktadır. Budacılığın Japonya'ya gelişinden üç yüz yıl kadar sonra kaleme alman *Cūcūşin-Ron,* şimdiye kadar bir Japon tarafından düşünce sistemleri üzerine yazılmış en büyük şaheserlerden biridir. Öte yandan, kapsam ve tutarlılık açısından sistematik Japon düşüncesinin ilk örneği olduğunu da söyleyebiliriz. Belki de yazar ve yapıtının çığır açan özelliği buradan kay-

naklanmaktadır.

Kükay, hem büyük bir edebiyat âlimi hem de öğretmendi. Yazarın önemli eserleri arasında *Bunkyō-Hifu-Ron* (810) ve *Bumpitsu-Ganşin-Şō* bulunmaktadır. İkinci eser, şiir üzerine yazılmış bir çalışmadır; Çin'in Altı Hanedan ve T'ang dönemine ait olan şiirlerini ele alır. Konu üzerindeki engin bilgisiyle, burada sadece şiirin oluşması için gereken kuralları saptamakla kalmamış aynı zamanda bunları daha sistematik bir hale getirmiştir. Elinin altında bulunan kaynakların zenginliğini bugün bile anlamamız mümkün, çünkü yazar yapıtında, şimdiye kadar hiçbir kaynakta yer almayan, tarihin derinliklerine gömülmüş kayıp şiirleri sunmaktadır. Çin'deki T'ang döneminde bile şiir kuramı böylesine kapsamlı bir şekilde ele alınmamıştır. Yapıtına koyacağı şiirleri hangi ölçütlere göre seçtiğini, *Bunkyō-Hifu-Ron*'un önsözünde anlatır.

> Değişik yazarlar tarafından önerilen ölçü kurallarını inceledim. Aralarında bir karşılaştırma yaparak benzerlik ve farkları anlamaya çalıştım. Birkaç esas noktayı yakalayabilmek için ciltler dolusu kitap devirdim. Yazarlar birşey anlatmak için sürekli farklı sözcükler kullanıyorlardı; bu da okumayı ve anlamayı zorlaştırıyordu. Bu yüzden, her zaman âdetim olduğu gibi, aldım elime makası, kes kesebildiğin kadar! Ne kadar fuzuli kelime varsa hepsini kestim.

Bunkyō-Hifu-Ron, ancak *Cūcūşin-Ron*'u yaratabilecek bir zekânın ürünü olabilirdi. Yazar burada, önce Mandarin Çin lehçesindeki dört tonu açıklayarak konuya başlar. Sonra da ton uyumunu ve şiirsel biçimleri çözümleyerek şiirde kullanılan teknikler üzerine ayrıntılı bilgi verir. Hemen ardından, şiire zarar veren 'hastalıklara' geçerek şiir yazımında kaçınılması gereken üslup, biçim ve sunum kalıplarını ele alır. Tartıştığı her konuyu düzenli bir şekilde irdeleyip örnekler verir.

Şiirsel yöntemleri bu kadar sistematik ve geniş kapsamlı olarak ele alan bir yapıtı, Çin'de bile göremiyoruz. Aynı gerçek, MÖ 60 yıllarında yaşayan şair Horatius'tan, MS 17. yüzyıl şairi Boileau'ya kadar geçen dönem içinde Batıda yazılan şiir kuramları için de geçerlidir. Japonya'da ilk kez Heyan döneminde ortaya çıkan *vaka* şiiri eleştirilerinin genellikle *Bunkyō-Hifu-Ron*'u taklit ettiği ve zaman zaman da bu eserden çalıntı yaptığı görülür. Ulusal şiir biçimi üzerine yapılan çalışmalar bu muhteşem eserin etkisinden kurtulmayı başarsa bile, hiçbir zaman bu yapıttaki sistematik düzeye erişememiştir.

Her ne kadar dinsel anlamda bir yenilik söz konusu olmasa da Japon Budacılığı, felsefi özgünlüğünün doruk noktasına 9. yüzyı-

lm ilk yarısında yaşayan Şingon rahibi Kükay'ın eserleri sayesinde ulaşmıştır. Buna karşın Kükay, eserlerini Çince kaleme aldığından okuyucu kitlesi kısıtlı olmuş ve bu eserler içerik olarak Japon düşüncesini pek fazla yansıtmamıştır. Kükay, sağlığında çeşitli dinsel faaliyetlerde de bulunarak yağmur dualarına çıkmış, devlete destek vermiş, Şingon tapınaklarının sarayın himayesine girmesini sağlamıştır; bu da, doğal olarak, Budacılığın Japonlaşma sürecini tetiklemiştir. Aslında Kükay felsefe olarak Budacılığı Japonlaştırma düşüncesine karşıydı; çünkü onun ahreti yeğleyen düşünce tarzı, halkın dünyayı ön plana çıkaran yerel düşünce biçimiyle çelişmekteydi. Bütün bunlara rağmen Kükay, Japon kültür tarihinde çığır açan bir kişiliktir.

Burada önemli bir soru akla geliyor: Hem halk hem de aydınlar tarafından benimsenen yerli bir dünya görüşünün, Budacılığın kabulüyle ne gibi bir bağlantısı olabilir? Yakuşici tapınağı rahiplerinden Keykay'ın 9. yüzyılın başlarında derlediği *Nihon Ryōiki* adlı yapıtta bu bağlantı dikkate değer bir şekilde irdelenmektedir. Keykay'ın hayatı hakkında elimizde hiçbir kaynak yok, ancak yapıtının *Hentay Kambun* üslubunda yazıldığını biliyoruz. Bu üslup, Çince metinleri Japonca okutabilmek için Japonlar tarafından icat edilmiş bir yöntemdir. Buna göre, cümlede sıralanan Çince karakterlerin yanma özel işaretlerin konmasıyla okuyucunun, söz dizimini ve dilbilgisi kurallarını Japoncaya çevirmesi sağlanır. Bu da, Çince yazılmış bir metni Japonca okuyup anlamayı mümkün kılar. Üç ciltten oluşan bu eser, garip fakat harikulade güzel hikâye ve masallarla doludur; burada Çin geleneği takip edilerek, 'iyiliğe ödül' temalı hikâyeler anlatılır ve okuyucunun kıssadan hisse alması sağlanır. Keykay, yapıtın önsözünde kitaptaki hikâye ve masalların bir kısmını Çin edebiyatından aldığını, bir kısmını ise halk arasındaki anlatılardan derlediğini belirtir. Çin kökenli masallara iki kaynak gösterir. Bunlardan birincisi, Tong Lin'in 7. yüzyılın ortalarında derlediği *Ming-Pao Chi* adlı yapıt, ikincisi ise 718 yılında Meng Hsien-Chung'a ait *Chin-kang Pan-jo-Ching Chi-yen Chi* adlı yapıttır ve bu yapıt önceki eserde yer alan birçok hikâyeyi de içermektedir. Bununla birlikte, *Nihon Ryōiki*'de yer alan 111 hikâyeden dokuzu *Ming-Pao Chi*'den alınmıştır ve Çin kökenli öykülerin tamamı kitabın sadece yüzde onunu meydana getirmektedir.

Keykay *Nihon Ryōiki* adlı yapıtını acaba kimin için derlemiş olabilir? O çağda *Hentay Kambun* usulünde yazılmış olan yazıları okuyabilecek eğitimi almış insan sayısı pek fazla olmadığından, yapıtın geniş halk kitleleri için derlenmiş olması çok zayıf bir ihtimal. Ayrıca,

Budacılık ve hikâyeler arasındaki bağ çok yüzeysel olduğundan dolayı eserin, rahipleri eğitmek için yazılmış olduğunu da düşünemeyiz. Hikâyeler, Budacı felsefenin özüne inmediğinden ve olayları yüzeysel olarak ele aldığından dolayı eserin halk kitlelerini eğitmek için yazılmış olması kuvvetle muhtemeldir.

Bu durum, rahiplerin *Nihon Ryōiki*'yi, geniş halk kitlelerine vaaz vermek için kaynak kitap olarak düzenlemiş oldukları ihtimalini öne çıkarıyor. Hatta Keykay bu hikâyeleri kendi vaazları için toplamış bile olabilir. Bu eserin rahipler için değil halk kitleleri için yazıldığını düşündüğümüzde, yapıtın sadece derleyenin düşüncesini değil okurlarının zevk ve görüşlerini yansıtması gerektiği ortaya çıkıyor.

Hikâyelerin en kısası sadece yüz *kanci* karakterinden oluşmakta, en uzunu ise on sayfayı geçmemektedir. Olay örgüleri oldukça basittir. Genellikle rahip ve kutsal kitapların hikmetinden bahseden öyküler, insanların yaptığı kötü işlerden doğacak mutsuzluğu anlatır. Ayrıca 'iyiliğe göre ödül' ilkesiyle hiç bağdaşmayan, sadece son birkaç cümlede Budacı ifade ve yorumlara yer veren hikâyelerin sayısı hiç de az değildir. Örneğin, seçkide güçlü kuvvetli iki kadını konu eden bir öykü bulunur (cilt 2, öykü 4).

Mino vilayetinde, seyahat eden tüccarlara saldırıp onları soyarak geçimini sağlayan bir kadın yaşar. Aynı yörede, çelimsiz vücuduna rağmen çok güçlü olan başka bir kadın daha vardır. Hırsızın gücünü duyan sıska kadın, "Görelim bakalım hangimiz daha yaman" diyerek yola çıkar. Yavuz hırsız, karşısına rakip olarak dikilen çelimsiz varlığı görür görmez hemen onu dövmeye kalkar. Ancak cılız kadın hazırlıklıdır; hırsızın iki elini koltuğunun altına sıkıştırdığı gibi yerdeki taze asma çubuğunu kapar ve hırsıza öyle bir vurur ki çubuk kadın hırsızın kaba etine yapışır. Arkasından bir daha, bir daha derken tam on darbe indirir. Her seferinde çubuk hırsızın kaba etine işler. Hırsız kadın bakar ki pabuç pahalı, bir daha hırsızlık yapmamaya yemin eder. Böylece o civarda yaşayan insanlar rahat bir nefes alır. Öyküde verilmek istenen hisse şudur: Güçlü insanlar dünyada her zaman vardır ve bundan sonra da var olacaktır. Onlar bu gücü şu an yaşadıkları hayatlarında değil, daha önceki hayatlarında kazanmışlardır. Onun için ayağınızı denk alın. Gücün ve kuvvetin kimde olduğu her zaman belli olmaz.

Yukarıdan da anlaşıldığı gibi, verilmek istenen ahlaki derse karşın öykünün içeriği çok zayıf kalmaktadır. Bu hikâyenin aslında bir halk masalı olduğu, Budacılıkla hiç alakası olmadığı kesindir. Keykay bu hikâyeyi duymuş, sonuna da keyfine göre bir yorum ekleyerek, bunu ders alınması gereken bir Budacı masala çevirmiştir.

Nihon Ryōiki hikâyelerinde içerik ve yorum arasında sık sık rastlanan bu fark, taşra halk geleneğinin Budacılıkla hiç alakası olmadığını göstermektedir. Başka bir ifadeyle, Japon folklorunda pek çok garip olay görülür; fakat halk, bu mucizevi olayların hiçbirinden sebep-sonuç bağlamında ahlaki bir sonuç çıkarmaz. Halkın inandığı tek şey, bu iki kadının yaşamış olduğudur; kadınların daha önceki yaşamları ya da güçlerinin kaynağı onları ilgilendirmez.

Keykay'ın yazılarına hayat verip onu güçlü kılan unsurun Budacı yorumlardan çok, olay örgüsü olduğunu söyleyebiliriz; ancak yazarın ayrıntıları betimleyiş biçimiyle kıyaslandığında bu bile zayıf kalır. Yukarıda anlatılan hikâyede güçlü insanların varlığı, Budacı inanışın sebep-sonuç ilkesine göre yorumlanmıştır. Olay örgüsünde ise, iki güçlü kadından birinin diğerini yendiğini görürüz. Ancak bu örgü güçlü kahramanların hangi çağda, niçin ve nasıl bulunduğunu açıklamaya yetmez. Ayrıca öyküde, asma çubuğun insan etine gömülmesi de konunun gelişimi açısından son derece gereksiz bir ayrıntıdır.

Nihon Ryōiki'yi cazip kılan şey, aslında ne hikâyenin yorumu ne de olay örgüsüdür. Yapıt bu çekiciliğini, ayrıntıların kısa, berrak ve hatasız bir şekilde tasvir edilmesine borçludur. Keykay, bu eseri, öyküde geçen olaylara Budacı bir yorum getirmek için bilinçli olarak yazmıştır; bunu da eserin önsözünde söylemekten çekinmez. Dinî öyküler yazma konusunda bu kadar ısrarlı ve bilinçli olan Keykay acaba nasıl, hiç farkında olmayarak, olayların ayrıntılarını sergilerken esere bu denli renk ve canlılık katabilmiştir? Bunu nasıl izah edebiliriz? Kanımızca Keykay, bu yapıtı yazmadan önce cemaate verdiği vaazlarında, hikâyeleri tek tek anlatmış, onlarda uyandırdığı tepkiyi ölçmeye çalışmış; hatta onların zevk ve beğenilerini sınamıştır. Şayet yazar dikkatini, Budacı felsefede geçen öbür dünya üzerinde yoğunlaştırmış olsaydı tapınağa gelen halkın bu dünya ile ilgili beklentilerini yapıtında bu kadar güzel ve canlı bir şekilde yansıtamazdı. Başka bir deyişle, Keykay, muhatap olduğu kitleyle doğrudan doğruya iletişim kurmuş ve belki de kitlelerin bilinçaltında uyumakta olan dünya felsefesini hiç farkına varmadan yazıya dökmüştür.

Nihon Ryōiki'de bulunan Budacı felsefenin nasıl bir şey olduğunu aşağıdaki öyküden anlamak mümkün (cilt 2, öykü 25).

Hasta bir kadın, canını alması için cehennem tanrısı tarafından gönderilen Şeytan'a nefis bir ziyafet sofrası hazırlar. Yorgun argın gelen Şeytan sofrayı görünce zevkten dört köşe olur ve hemen yemeklere yumulur. Şükran borcunu ödemek için kadının canını almaz; onun yerine aynı kasabada yaşayan ve aynı adı taşıyan başka bir

kadını seçer. Bu kadının canını alarak cehenneme götürür. Cehennem tanrısı, doğal olarak, hemen durumu anlar ve Şeytan'a, derhal geri dönüp birinci kadını getirmesini emreder. İşte tam o anda ikinci kadının ruhu, bu işte bir yanlışlık olduğunu ve tekrar dünyaya dönebilme ihtimalinin belirdiğini anlar ama iş işten geçmiştir; çünkü öldüğünde bedeni yakıldığı için artık ruhunun barınabileceği bir yer yoktur. Cehennem tanrısına bu durumdan şikâyetçi olur. Cehennem tanrısı ona dünyaya dönmesini ve hâlâ yakılmamış olan birinci kadının bedenine girmesini emreder. Böylece haksız yere canı alınan ikinci kadının ruhu dünyaya döner ve yakılmamış kadının bedenine girerek yeniden hayat bulur. Kadın, yeni vücuduna kavuştuktan sonra yeni ölen kadının evine gidince, birinci kadının ailesi hortlak görmüş gibi şaşkınlıktan donakalır. Kendi baba ocağına döndüğünde de ailesi, şimdi başka bir bedende olan kızını sima olarak tanıyamaz ve ona "Kızımızın bedeni çoktan kül oldu, sen kimsin?" diye sorarlar. Sonunda kadın her iki aileye de başından geçenleri ve cehennem tanrısının takdirini anlatır. Bunun üzerine herkes tanrıdan gelen bu ilahi hükme boyun eğer. Buradan çıkarılacak ders, Şeytan'a rüşvet teklif etmenin hayırlı bir olay olduğudur. Şayet hâlâ elde bir şeyler kalmışsa, bunu Şeytan'a peşkeş çekerek menfaat sağlamanın hiçbir sakıncası yoktur.

Hiç kuşku yok ki, o çağda yaşayan Japonlara göre cehennem, bu dünyanın bir uzantısıydı. Şeytan'a rüşvet teklifi, sonraki çağlarda 'ekonomik hayvanlar' olarak tanınan Japonların iş hayatlarında neler yapmaları gerektiğini ima ediyor gibiydi. Kısacası, bu öyküde cehennem, cehennem tanrısı ve Şeytan sadece bir dekordan ibarettir. Sonuç olarak *Nihon Ryōiki* adlı yapıt, baştan sona Budacılık dekorlu sahnelerle dolu olduğu halde anlatılanların Budacı felsefeyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur.

Aynı yapıttaki *Ming-Pao Chi*'den esinlenmiş dokuz öyküye baktığımızda aralarında bazı ortak eğilimler görülür. *Ming-Pao Chi* hikâyelerinde olay, fazla ayrıntıya yer vermeden basit bir şekilde anlatılır ve anlatılmak istenen şey temel olay örgüsüyle verilmeye çalışılır. *Nihon Ryōiki*'de ise *Ming-Pao Chi* masallarındaki temel olaylar takip edilmesine rağmen esere olayın akışına hiçbir katkısı bulunmayan gereksiz ayrıntılar eklenmiştir. Ancak bu ayrıntılar son derece net, canlı ve güzeldir. Bu nedenle Çin masallarıyla karşılaştırıldığında, Japon öykülerinde çoğunlukla soyuttan somuta, genelden özele ve ayrıntıya doğru bir estetik eğilim görülür.

Nitekim, yerel Japon düşüncesi *Nihon Ryōiki*'nin dünyasında

Budacılığı Japonlaştırmış, onu tek tek parçalara ayırarak dekor olarak kullanmıştır. Buradan da, 9. yüzyıl Japon mantığının *Jujuşin-Ron* ve *Nihon Ryōiki* tarafından temsil edilen iki uç arasında bir yerde olduğunu anlıyoruz.

AYDINLAR VE EDEBİYAT

9. yüzyılın başlarında imparatorun emriyle çok hızlı bir şekilde üç Çin şiiri seçkisi düzenlendi. Bunlar sırasıyla, *Ryōunşū* (814), *Bunka Şūreyşū* (818) ve *Keykokuşū* (827) adlı yapıtlar olup birinci derlemede 91, ikinci derlemede 143 ve üçüncü derlemede 900 Çince şiir bulunuyordu. Ancak üçüncü derlemedeki 900 şiirden sadece 210'u günümüze kadar gelebilmiştir. İlk iki yapıt Nara döneminde derlenen *Kayfūsō* adlı Çin şiiri seçkisiyle aynı uzunluktadır; içlerinde en uzunu *Keykokuşū*'dur. Bu yapıtta, şiirin yanısıra düzyazı, memur alımı için düzenlenen sınav kâğıdı örnekleri ve adayların cevapları yer almaktadır.

Kayfūsō'da, her dizede beş Çince karakter olduğu halde Japonya'da derlenen üç eserde dizeleri yedi Çince karaktere kadar çıkan pek çok şiir vardır. Bazı şiirlerin uzunluğu da yirmi dizeyi bulur. Bunun sebebini 8. ve 9. yüzyıllar arasında Japonların yabancı dilde şiir yazma tekniklerini geliştirmiş olmalarına bağlayabiliriz. Ancak, imparatorluk derlemelerindeki şiirlerin konusu pek değişmemiştir. Çok sayıda şiir, gezilerden, şölenlerden, Çin'in manzara ve efsanelerinden esinlenmeye devam etmiştir.

Bunka Şūreyşū adlı yapıtta, bu şiirlere ek olarak aşk şiirleri de bulunmaktadır. Ancak, seçkideki 143 şiirden sadece on biri bu gruba girer. Bu aşk şiirlerinin çoğunda Şian şehrinde yaşayan Çinli bir kadının yatağında duyduğu yalnızlık anlatılır. Anlatılan olaylar bu şiirleri yazan şairin kendi aşk hayatıyla ilgili değildir.

Kociki'den başlayarak *Manyōşū*'yu da içine alan dönemde, Japon lirik şiirinin önemli bir kısmı kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisini ele almıştır. Ancak, 9. yüzyılın başında Çince yazan ve yavaş yavaş Çin şiir tekniğine alışmaya başlayan Japon şairler, henüz bu dilde duygularını rahatça anlatabilecek düzeye erişmemişlerdi. Yukarıda adı geçen üç imparatorluk seçkisi Japonların Çince şiir yazma sanatında ne kadar ilerleme kaydettiği hakkında bize iyi bir fikir verir. Diğer yandan, Japon şairlerin, Sugavara Miçizane örneğinde olduğu gibi, Çincede kendilerini rahatça ifade edebilmeleri 10. yüzyılın başlarını bulur. Başka bir deyişle, Japon şairlerin Çin şiirinde ustalık

kazanmaları için geçen zaman tam yüz yıldır; bu da 9. ve 10. yüzyıllar arasında gerçekleşmiştir.

Bu üç seçkinin en önemli iki yazarı, birbirini yakından tanıyan Rahip Kükay ve İmparator Saga'dır (786-842). Fucivara ailesinin birkaç şiirle yapmış olduğu katkı (burada sadece bir şairin adı geçer), onların henüz bu konuda güçlü olmadığını göstermektedir. Ayrıca imparatorluk ailesinin seçkiye giren şiirlerine baktığımızda, onların daha şiir konusunda uzmanlaşmadığını ve henüz emekleme aşamasında olduklarını görürüz. 9. yüzyıl içinde naiplerden oluşan Fucivara ailesi, yavaş yavaş iktidarı tekeline almaya başlayınca durum değişmiş, sanatta uzmanlaşma daha yaygın hale gelmiştir. Nara döneminde, *taysaku* adı verilen devlet memuriyeti sınav soru ve cevaplarının *Keykokuşū* seçkisine konma nedeni, sınavlara karşı duyulan ilgidir.

Taysaku, soru ve cevaplardan meydana geliyordu. Bunların arasında en çok yer alan sorular, genellikle öğrenciden Budacılığınki ile Konfüçyüsçülüğün yaradılış kuramını karşılaştırmasını isteyen dinsel içerikli olanlardı. Ayrıca sınavda, 'Konfüçyüsçülük ülkeye refah sağlar; Budacılık ve Taoculuk ise şans getirir. Bunlardan hangisi insanı doğru yola götürür?' gibi sorular yer alıyordu. Bunlara ek olarak, 'Hangisi daha önemlidir, sadakat mi anne babaya karşı evlatlık vazifesini yerine getirmek mi?' gibi öğrencilerden kompozisyon yazmalarını isteyen sorular da sınav kapsamına girmekteydi. Bu soruların birinci amacı, mantıki muhakeme değil, öğrencilerin güzel söz söyleme sanatına ve düzgün ifadeye olan eğilimini sınamaktı. Örneğin, 'Sadakat mi, evlatlık vazifesi mi?' sorusunu bazı adaylar sadakatin daha önemli olduğu şeklinde yanıtlamış, diğerleri ise, 'kişi evlatlık vazifesini yerine getiriyorsa doğal olarak zaten sadakatini göstermektedir' diyerek hangi kavrama öncelik vermek gerektiğini belirtmekten kaçınmışlardır. Bugüne kadar gelmeyi başaran 26 *taysaku*'dan kesin bir sonuç çıkarmak o kadar da kolay değildir. Ancak *Keykokuşū* gibi bir şiir seçkisinde sınav kağıtlarına yer veren derleyicilerin, burada ifade edilen düşüncelerden çok yazının üslup ve ifade gücüyle ilgilendikleri de bir gerçektir.

İşin erbabı olmayan edebiyatçılara verilen en saygıdeğer unvan, 'Harflerin Doktoru' anlamına gelen *Moncō Hakase* idi. Sugavara ve Öe ailesinden bu üstün unvanı alan pek çok âlim çıkmıştır. Sugavaralar aslında aristokrat değillerdi; çanak çömlek yapımı işinde uzmanlaşmış zanaatkâr bir ailedir ve Sugavara adını 8. yüzyılda almışlardır. İkinci kuşak Sugavara ailesinin başı olan Sugavara Kiyotada da

Moncō Hakase unvanını alanlar arasındadır. MS 804 yılında Sayçō ile aynı gemide Çin'e seyahat eden Kiyotada, onunla birlikte *Bunka Şūreyşū* ve *Keykokuşū* adlı seçkilerin derlenmesine katkıda bulunmuştur.

Kiyotada'nın üçüncü oğlu Sugavara Yoşinuşi, 838 yılında Çin'e giden büyükelçilik heyetine bilimadamı olarak katılmış, dördüncü oğlu Sugavara Koreyoşi ise babası gibi *Moncō Hakase* unvanını alarak devlet idaresinde iyi bir mevkiye yükselmişti. Sugavara Miçizane (845-903), Koreyoşi'nin oğludur. O da, *Moncō Hakase* unvanıyla onurlandırılmış ve T'ang döneminde (894 yılında) Japon büyükelçiliğine seçilmiştir. Bu tarihten sonra iki ülke arasındaki gemi seferleri durdurulmuş ve elçilikler lağvedilmiştir. Miçizane, 899 yılında devlet bakanı (*Udaycin*) olduktan iki yıl sonra adı bir saray entrikasına karışınca 901 yılında Kyüşü adasına sürgün edilmiştir. Şiirleri ve düzyazıları *Kanke Bunsō* (900) ve *Kanke Kōşū* (903) adlı iki seçkide toplanmıştır. Daha sonra da göreceğimiz gibi Miçizane, hem şiirlerinin niteliği hem de niceliği açısından Heyan devrini en iyi temsil eden şairlerden biriydi.

Sugavara ailesinin girişmiş olduğu bu yoğun etkinlikler, bize, 9. yüzyılda birer öğrenim merkezi olan büyük Budacı tapınaklarından uzakta olmalarına rağmen, aristokrat kökenli olmayan insanların da kendi gayret ve yetenekleriyle büyük yol katedebileceklerini kanıtlamaktadır. Ancak, Fucivara ailesi iktidarı ele geçirince, aileden olmayan insanların imparatorun himayesinde olsalar da yüksek mevkiye gelmeleri, hemen hemen imkânsız hale gelmişti.

Nara döneminden 9. yüzyılın ortalarına kadar önemli bir siyasal nüfuza sahip olan Ki ailesi de, Fucivaraların uyguladığı baskı sebebiyle gücünü hızla kaybetti. Ailenin uğradığı bu siyasal hezimetten sonra aralarından sanat ve edebiyatı seçerek yoluna devam eden pek çok insan çıkmıştır. Örneğin, Sugavara Miçizane'nin öğrencisi olarak eğitim alan Kino Haseo (845-912), 9. yüzyılın sonlarına doğru Çince şiir yazan en iyi şairlerden biri olmuştu. Oğlu Kino Yoşimoçi, 905 yılında derlenen ve ilk imparatorluk *vaka* şiiri seçkisi olan *Kokinşū* için önsöz yazmıştır. Kino Okimiçi ise saray müziği ustası (*gagaku*) olmuş, yeğeni Kino Aritsune de kendi çapında müzik çalışmalarına devam etmiştir. Kino Tsurayuki (?-945), Okimiçi'nin torunu olup *Kokinşū* seçkisinin derleyicilerinden biridir; yapıta Çince önsözün çevirisi niteliğinde bir Japonca önsöz yazmıştır. Tsurayuki, 931-934 yılları arasında Tosa Valisi olarak hizmet ettikten sonra, *Tosa Nikki* adlı güncesini kaleme almıştır. Ancak, 941 yılında beşinci dereceden bir idari mevkiye terfi ettiği yetmiş yaşında bile üst sınıf bir aristokrat olamamıştı.

Bununla birlikte Tsurayuki, daha sonra da değineceğimiz gibi, imparatorluk *vaka* seçkisine bütün diğer şairlerden daha fazla katkıda bulunmuştur. 9. yüzyıl *vaka* şiirinin en iyi temsilcisi olan Kino Tsurayuki, kendinden sonra gelen kuşaklar üzerinde muhteşem bir etki bırakmıştır. Tsurayuki'nin genç kuzeni Kino Tomonori, *Kokinşū*'yu en iyi temsil eden şairlerden biri olarak seçkinin derlenmesine de yardımcı olmuştur. Oğlu Kino Tokibumi ise *Gosenşū* seçkisini (951) derleyenlerden biridir.

Sanat alanındaki etkinlikleri sayesinde devlet idaresinde mevki elde eden Sugavara ailesinin aksine Ki ailesi, siyaset alanındaki başarısızlıklarından sonra sanata dönmüştür. Şayet talihi yaver giden Sugavaraları, yükselen aydınlar grubuna dahil edecek olursak, Ki ailesini de yıldızı sönen aydınlar sınıfında göstermemiz gerekecektir. Japonya'da 9. yüzyılda yaşayan aydın sınıf, bu iki grubun ılımlı bir karışımından meydana gelmekteydi.

Bu iki grubun aydınlar toplumundaki en önemli temsilcileri, sırasıyla Sugavara Miçizane ve Kino Tsurayuki'dir. O çağda yaşayan aydınların idari açıdan terfi edebilmeleri için Çinceyi çok iyi bilmeleri gerekiyordu; bu nedenle Sugavara Miçizane yazı dili olarak Çinceyi kullandı ya da kullanmak zorunda kaldı. Aristokrat olduğu halde talihi yaver gitmeyen Kino Tsurayuki, Çince konusunda Sugavara kadar iddialı olmadığından anadilini kullanmaktan çekinmemiş, bütün lirik şiirlerini Japon dilindeki yeni yazım sistemi olan *kana* alfabesiyle yazmıştır.

Miçizane'nin şiir ve düzyazıları ya doğrudan doğruya halk sorunlarını ele alıyor ya da halk sorunlarını irdeleyen konulara değiniyordu. Daha önce sözü geçen *Kanke Bunsō*, Miçizane'nin kaleme aldığı *Kanke Sandayşū* adlı tamamı üç ciltten oluşan yapıtından sadece biridir. Yazar bunu özellikle imparator için derlemiş ve kendi elleriyle imparatora sunmuştur. *Kokinşū*'ya yazdığı önsözü bir tarafa bırakacak olursak Tsurayuki, kaleme aldığı bütün şiir ve düzyazılarını kendi zevki için yazmıştır. Miçizane'nin bütün eserlerini imparatora sunmasından farklı olarak Tsurayuki, *Tosa Nikki* adlı eserinde erkek kimliğini saklamış ve meşhur güncesini şu sözlerle açmıştır: "Duyduğum ve bildiğim kadarıyla günceler hep erkekler tarafından yazılıyor ama ben de şansımı denemek istedim. Görelim, kadının fendi erkeği nasıl yenermiş!" Yazar önsözünün son cümlesinde daha da ileri giderek okuyucuya bu kitabı okumaktan hemen vazgeçmesini öğütlemektedir. *Tosa Nikki*'ye serpiştirilmiş olan mizah genellikle güncenin dışına çıkmaz. Miçizane trajik bir kahramandı; fakat Tsurayuki eser-

lerinde her zaman kendisiyle alay etmesini bilmiştir.

Bu durum, Miçizane, Tsurayuki ve *Kokinşū* seçkisinin dünyaları arasında ortak bir nokta olmadığı anlamına gelmez. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Kokinşū*'nun Çince önsözünü (*Mana*) yazan kişi Miçizane'nin yakın arkadaşı Kino Haseo'nun oğlu Kino Yoşimoçi'dir. Çince önsözdeki açılış beyanı kuramını Shi-King'in 'Önsözün Esas İlkesi'nden almıştır. Tsurayuki de Çince girişi esas alarak *kana* alfabesiyle kendi Japonca önsözünü yazmıştır. Shi-King'in 'Önsözün Esas İlkesi' adlı yapıtına göre Çin şiiri şöyle tanımlanmaktadır: "Şiir insanın arzu ve niyetinden doğar. Arzu ve niyet ise insanın kalbinin aynasıdır. Bu niyet önce kelimeler olarak tomurcuklanır ve sonra da çiçekler şiir açar!"

Kokinşū'nun Çince önsözü ise *vaka* şiirini şöyle tanımlar: "Japon şiiri insanın gönlünde bir orman gibi kök salar ve sonra da sözcükler çiçek açar."

Kana ile yazılmış Japonca önsözde ise şu ifadeyi görürüz: "Yamato-Uta şiirleri kalplerden etrafa tohumlar gibi saçılır ve kelimeler ormanında çiçek açarlar."

Yukarıdan da anlaşıldığı gibi Miçizane'nin Çin şiiri dünyasıyla Tsurayuki'nin *vaka* dünyasını birbirine bağlayan bir bağ vardır ve bu şiirler tamamen farklı amaçlar peşinde değillerdir. Şimdi, Miçizane'nin Çince kaleme aldığı "Bir Sonbahar Akşamı" adlı şiirine göz atalım:

Olsa bile dolunay sonbaharda bembeyaz,
Benim kara lekemi yine de aklayamaz,
Rüzgârlar kudurarak esse de bıçak gibi,
Yüreğimi dolduran hüznü kesip atamaz...
Öyle durup dururken, geldi bana iftira,
Duyup gördüklerimden, hâlâ tir tir titrerim.
Sonbaharda düşeni, yaprak sanırsın ama
Kaderin savurduğu, o yaprak işte benim.
(*Kanke Kōşū*, şiir 485)

Kino Tsurayuki'nin *Kokinşū* için seçtiği aşağıdaki 193. şiir, Öeno Çisato'ya aittir:

Ay artık kederlidir,
Güz geldi geçince yaz,
O hüznü bilen bilir,
Bilmeyenler anlamaz...

Birinci şiir, haksız yere hüküm giyerek memleketinden sürgün edi-

len birine aittir; ikinci şiir ise Prens Koresada'nın düzenlediği *Uta-avase* toplantılarından birinde yazılmıştır. Her ne kadar bu şiirlerin yazıldığı koşullar farklı ve biri Çince diğeri de Japonca yazılmış olsa da, aynı çağda yazılmış bu iki şiir arasında epey ortak nokta vardır. Ancak *Kayfūsō* ve *Manyōşū* arasındaki ortak noktalar bu kadar zengin değildir. Ōtomono Tabito ve Yamanoueno Okura gibi aydınların şiirlerinde son derece derin bir Çin etkisi görülür; fakat *Kayfūsō*'daki Çin şiiri Altı Hanedan Çin modellerinin basit bir taklidinden öteye geçemez; birkaç istisna dışında şairlerin duygularını ve gerçek hislerini yansıtmaz. Bu durum aynı zamanda 9. yüzyıl başlarında imparatorluk ailesinin emriyle düzenlenen Çin şiiri imparatorluk seçkileri için de geçerlidir. Bu nedenle, şairin duygu ve hislerinin hiçbir önemi yoktur. Bu durum ancak 9. yüzyılda, Sugavara Miçizane gibi Çinceyi çok iyi bilen ve kullanan bir şairin ortaya çıkmasıyla yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Şair, sadece hayatında hiç görmediği coğrafyada, Çin'in Şian şehrinde yaşayan güzel bir kadına hissettiği duygularını yazmakla kalmamış, aynı zamanda kendi iç dünyasındaki hoşnutsuzlukları, kin ve nefreti de dile getirmiştir. Sugavara'nın ailesi gibi şair Çisato Öe'nin ailesi de bilgelerden ve aydınlardan meydana geliyordu. Böyle bir aileye mensup olan Çisato, yukarıda verdiğimiz sonbahar temalı şiirindeki "Ay artık kederlidir, Güz geldi geçince yaz..." gibi dizelerini büyük ihtimalle, Çin şiirinin etkisi altında kaleme almıştı. Ancak, Miçizane'nin "Olsa bile dolunay sonbaharda bembeyaz" dizesiyle başlayan aynı temalı Çince şiiri, basmakalıp olmaktan uzaktır; çünkü Miçizane burada yüreğinin derinliklerinden gelen gerçek duygularını dile getirmiştir.

Bu nedenle, aynı zamanda ve aynı toplumda yaşayan bu iki şair, biri Çince diğeri ise Japonca yazmış olsa da üslup ve ifade olarak yaşadıkları çağa damgalarını vurmuşlardır.

Kokinşū adlı seçki, konu açısından *Manyōşū* seçkisinden daha az çeşitlilik gösterir. *Kanke Bunsō* ve *Kanke Kōhsū* da yine *Kokinşū* adlı seçkiye kıyasla Japon lirik şiir dünyasının genişlemesine daha büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Yamanoueno Okura, *Yoksulluk Üzerine Bir Söyleşi* adlı kitabında insanları perişan eden açlık ve soğuktan bahseder (*Kanke Bunsō*, cilt 3, şiirler 200-209). Bütün Heyan dönemi boyunca şiirlerinde aynı yaraya parmak basan sadece Sugavara Miçizane olmuştur. Örneğin Miçizane'nin sekiz dizelik ve her dizede beş *kanci* sembolü bulunan on şiiri vardır. Her sekiz dizelik grup 'Kış önce kimin kapısını çalacak?' ifadesiyle başlar. Bu şiirlerin tümünde ana tema 'kara kış'tır ve şiirler, 'Kaçak Köylü', 'Avare', 'Kan-

sını Kaybeden İhtiyar', 'Öksüz Çocuk', 'Bahçıvan', 'Arabacı', 'Denizci', 'Balıkçı', 'Tuzcu' ve 'Oduncu' olmak üzere farklı alt başlıklar altında yer alır.

Şair, bu şiirlerinde sadece kara kıştan değil, insanları hayatlarından bezdiren başka şeylerden de bahseder. Bunların arasında verimsiz topraklar, vergi yükü, hastalık, tayfun ve işsizlik gibi sorunlar da vardır. *Kanke Kōşū* seçkisinde yer alan hırsızlar, şerefsiz tüccarlar, rüşvetçi memurlar gibi konular o zamana dek Japonya'da yazılagelmiş olan Çin ve *vaka* şiirlerinde ele alınan geleneksel temaların tamamen dışına çıkmıştır.

İkinci olarak Miçizane, saray olaylarına ve entrikalarına da şiirlerinde yer vermiştir. Şiirlerinin birinde öküzün ayak izinin bile kendisi için kurulmuş bir tuzak olduğunu belirten Miçizane, başka bir beyitinde, ülkesi için ideallerini gerçekleştiremeden bir gün sokak ortasında yığılıp kalırsa kendisini hiç affetmeyeceğini söylemiştir. Aslında politika ve insan kaderinin yakından bağlantılı olduğunu vurgulayarak iç siyasete karşı duyulan kızgınlık ve öfkeyi dile getiriren yapıtlara klasik Çin şiirinde çok sık rastlanır; hatta bu tür şiirler, şair Tu Fu ile zirveye tırmanmıştır. Ancak ne kadar ilginçtir ki, Miçizane'ye kadar bu tür şiirleri Japon şiir geleneğinde göremiyoruz. Belki de Miçizane bu bağlamda Kıta Asyasının şiir dünyasına yaklaşan ilk Japon şairdir.

Üçüncü olarak, Budacılığa değinen Çince şiirler, *Bunka Şūreyşū* (818) adlı imparatorluk seçkisinde yer alan "Budacılık Üzerine On Şiir" başlığı altında yer almıştır. Ancak bu on şiir, bazen Buda tapınaklarının basit bir tasvirini vermekle yetinmiş, bazen de önemli rahipleri övmüştür. Arada bir Budacılıktaki ruhgöçünden bahsetmiş olsalar da, bu durum tamamen yüzeyseldir ve hiçbir zaman şairlerin samimi dinsel inançlarını yansıtmaz. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Manyōşū* döneminden bu yana *vaka* şiiri Budacı terminolojiyi nadiren kullanmış, kullansa bile bunlar 'hayat fanidir, bir varsın bir yoksun' gibi basmakalıp sözcüklerin ötesine geçmemiştir. Ancak, Miçizane'nin şiirlerinde durum farklıdır. Fucivara'nın sarayda çevirdiği dolaplara kurban giden Miçizane, ailesinin nasıl darmadağın edildiğini gözleriyle görmüş, kendisi de bakanlık görevinden alınarak apar topar Kyüşü adasına sürgün edilmiştir. Burada yazdığı şiirlerde acı acı çığlıklar atan çaresiz bir insanın sesi duyulur ve şair burada Merhamet Tanrısı'na sığınır. Onun Budacılığı konu alan şiirleri, o zamana dek yazılanlara kıyasla tamamen farklı ve hiçbir Japon şairin başaramadığı bir güzelliktedir. Aşağıdaki şiiri ele alalım:

Hastalık peşindedir, bunayana dek,
Ayrı bir ıstıraptır sürgüne gitmek
Ölümden kaçamazsın ecel gelecek,
Şimdi Kannon'u an da bir kez zikir çek...
(*Kanke Kōşū*, şiir 513)

Burada Kannon kelimesi simge olarak kullanılmamıştır; başka tanrısal sıfatlarının yanında 'Merhamet Tanrısı' olarak da bilinen Yüce Buda'yı betimler. Budacı felsefe, Kükay ile birlikte 9. yüzyılın başında Japon dünya görüşünün bir parçası haline gelmiş ve konu olarak ilk kez aynı yüzyılın sonlarına doğru Miçizane'nin dizelerinde Japon lirik şiirine girmiştir.

Dördüncü olarak ise, Miçizane'nin şiirinde keşfedilebilecek yeni konu, şairin kendi hayatı ve şairlik mesleğidir. Örnek olarak, *Kanke Bunsō* adlı seçkisindeki "Aynaya Bakmak" (cilt 4, şiir 254) adlı şiirine bir göz atalım: Miçizane aynaya bakar ve gözleri beyaz sakalına takılır kalır. Yüreğindeki ateşin hâlâ yandığını, içindeki arzuların hâlâ gençliğindeki gibi güçlü olduğunu hisseder, ama ne yazık ki artık onun hayatının baharı çoktan geçmiştir; hem de bir daha dönmemek üzere... Aşk şiirleri, şairin ruhsal dünyasındaki anlık patlamaları yansıtsa da, hayatındaki tüm iniş çıkışları yansıtmaz. Eskiden beri Çinli şairler arasında hayatı bir bütün olarak ele alıp onun anlamını ve örgüsünü sorgulama alışkanlığı vardır; ama Japon şairleri için böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Miçizane'nin Çince şiir yazmaktaki amacı, Çinli şairleri taklit etmek değil, Çinlilerin hayata bakış açısını tanımaktır; çünkü onun şiirlerindeki özgünlük böyle bir ihtimali söz konusu etmeyecek kadar güçlüdür. Onun bu tür bir üsluba yaklaşımı olsa olsa böyle masum bir niyetten kaynaklanmış olabilir.

Kırk dört yaşındaki bu hırslı, gözü kara aydın aynen şöyle yazmıştır: "Beşinci dereceden kıdemli bir devlet mevkiini... Buna ek olarak 400.000 kiloluk bir pirinç gelirini... Elimin tersiyle ittim!" Buradan da anlaşıldığı üzere, Miçizane mevki ve servete oldukça mesafelidir. Böyle bir bilinç, hayatın anlamını, amacını kavramadan ve vazifenin ne demek olduğunu idrak etmeden oluşamazdı. Bu bilincin şiirde böylesine açık bir şekilde ele alınması, Japon edebiyatı tarihinde çok yeni ve önemli bir olaydır.

Kanke Bunsō ve *Kanke Kōşū* adlı seçkilerinde, yaklaşık olarak 550 şiiri yer alır. Bunların arasında belki de en iyisi *Düşüncelerim Üzerine Yüz Beyit* adlı yapıttır. Şair bu şiiri Kyöto'dan Kyüşü'ya sürüldükten sonra yazmıştır. Şiirde pek çok konuyu ele alır; yol bo-

yunca gördüğü manzaralardan, hayat üzerine olan düşüncelerinden, Budacılıktan, sıla özleminden, Kyōto'daki anılarından ve umutsuzluğundan uzun uzun bahseder. Örneğin, yolculuğu tasvir ederken, onu taşıyan araba bir yerde durur durmaz, yoldan geçen meraklı kalabalığın ona bakmak için nasıl oraya üşüştüğünü, sokağın nasıl bir anda ana baba gününe döndüğünü ve bundan duyduğu tiksintiyi çok canlı bir şekilde betimler. Bu sahneler, şairin içine düştüğü zavallı durumu çok gerçekçi bir biçimde özetlemektedir. Siyasal gücünü kaybedişinden bahsederken bu durumu devasa bir ağacın kasırgadan etkilenerek iki büklüm olmasına benzetir. Yaşadığı toplumda dürüst ve şerefli insanlara yer yoktur. Sürgün fermanı çıktığında aşağıdaki mısraları yazmıştır:

Aklıma geleni kâğıda dōktüm
Düşündüm düşündüm sonra da yaktım.

Başka şiirlerinde de aynı şeyi sık sık tekrarladığından bahseder. Sürgündeyken Miçizane'nin hiç şair arkadaşı olmamıştır. *Kanke Kōşū*'daki şiirlerinin tümünü sürgündeyken umutsuzluk içinde yazmış ve ölümünden önce yakın arkadaşı Kino Haseo'ya teslim etmiştir.

Genellikle yazdığını yakmış ve yakarken de daha fazlasını yazmayı ihmal etmemiştir. Yazmanın nafile bir uğraş olduğunu bilir; ama buna rağmen yine de yazmaya devam eder. Japon lirik şiirinin en muhteşem başyapıtlarından biri olan *Kanke Kōşū* işte böyle bir ortamda yazılmıştır. Burada *Düşüncelerim* başlığı altında toplanan 100 şiir, ele alınan konuların genişliği, betimlemelerinin canlılığı, insan ruhunun derinliklerinden gelen acı ve yoğun çığlığıyla gerçekten muhteşemdir. Bu şairden ne önce ne de sonra, Japon edebiyatında buna benzer bir yapıta rastlanır.

Bakanlık görevini yürüttüğü dönemde Sugavara Miçizane istifa etme isteğini üç kez dile getirmiştir; bunun nedeni belki de içindeki şairin sarayda dönen dolaplara ve entrikalara daha fazla dayanamamasıdır. İstifalarını sunduğu zamanki şiirlerine bakacak olursak (*Kanke Bunsō*, şiir: 629-663), kendisini bekleyen kara bahtını önceden sezmiş olduğunu anlarız. Ancak, bütün ısrarlarına rağmen istifası üç kez reddedilmiştir.

Kokinşū'yu tartışırken Kino Tsurayuki'nin şair kişiliğini de ele alacağız. Daha önce de değindiğimiz gibi yazarın düzyazı olarak ürettiği en önemli eser *kana* hece alfabesiyle yazılmış *Tosa Nikki* adlı yapıttır. Bu eser Tsurayuki'nin, Tosa'dan Kyōto'ya kadar yaptığı 55 günlük deniz yolculuğunu anlatan bir seyahat güncesidir. Tsurayuki

Aralık 934'te devlet memurluğundan istifa ederek Tosa'dan ayrılmış, Şubat 935'te Kyöto'ya ulaşmıştır. Yazar güncesinde, deniz yolculuğu sırasında başından geçen olaylardan, fırtınalardan, korsanlardan, yolcuların söz ve hareketlerinden, başka bir kentte devlet memurluğu yaparken kaybettiği küçük kızına karşı duyduğu özlemden ve memleketi Kyöto'ya duyduğu hasretten bahseder. Ayrıca yapıtında, başka insanların yazdığı şiirler olarak tanıtılan elli yedi *vaka* şiiri yer alır; aslında bunları da kendisi yazmıştır.

Bu tarihten yaklaşık olarak yüzyıl önce, Ennin (Cikaku Dayşi) de *Nittō-Guhō-Cunrey-Kōki* adlı bir seyahat güncesi yazmıştı. Bir devlet memuru olarak sorumluluklarının bilincinde olan Ennin, toplumsal gelenekleri ve karşılaştığı her şeyi en ince ayrıntısına kadar betimleyen, nesnel ve soğukkanlı bir gözlemciydi. Ennin'in bu yapıtına kıyasla, Tsurayuki'nin yukarıda sözünü ettiğimiz *Tosa Nikki* adlı eseri daha zayıftır. Örneğin, Tsurayuki resmî görevi nedeniyle uğradığı limanlarda yaşayan insanların bölgesel gelenek ve göreneklerine dair hiçbir şey yazmamıştır. Tsurayuki'nin ilgi alanı, Ennin'den farklı olarak, günlük hayatın sıradan olaylarının ötesine geçmemiş ve gözlem alanı, gemide seyahat etmekte olan insanlarla sınırlı kalmıştır. Sonunda memleketi Kyöto'ya döndüğünde evinin içler acısı bir halde olduğunu görür ve duygularını şöyle dile getirir:

> Evimizle beraber onu emanet ettiğimiz adam da enkaz olup gitmiş... Biz beş altı yıl uzak kaldık ama burada sanki asırlar geçmiş gibi... Bin bir duygunun altında eziliyorum. Beni en çok üzen de bu evde doğan en sevgili varlığım olan küçük kızımın anıları. İşte biz buraya döndük; fakat kalbim hâlâ kanayan bir yara çünkü kızımız yanımızda yok.

Tosa Nikki, Nittō-Guhō-Cunrey-Kōki adlı yapıt, Miçizane tarafından aynı çağda kaleme alınan deneysel zenginlik yüklü *Düşüncelerim Üzerine Yüz Beyit* adlı seyahat güncesiyle kıyaslandığında aralarında muazzam bir fark görürüz. Başka bir deyişle *Tosa Nikki*'nin dünyası, yukarıda sözü geçen iki seyahat güncesinin okuyucuya sunduğu muhteşem dünyanın yanında minyatür bir küre olmaktan öteye geçemez. Ancak *Tosa Nikki* adlı seyahat güncesinde Tsurayuki öyle önemli şeyler başarmıştır ki, bunu ne Ennin'in ne de Miçizane'nin eserlerinde görebiliriz. Her şeyden önce Tsurayuki, güncesini *kana* alfabesiyle düzyazı olarak kaleme almıştır. İkinci önemli unsur ise anlatım üslubudur. Yazar kendi özel hayatı hakkında bilgi verirken edebi dil olarak şiiri kullanmıştır ve bunlar önemli ölçüde mizah içerir. *Tosa Nikki,* bu iki konuda öncü bir eserdir. Heyan döneminde artık, *Nittō-Guhō-Cunrey-Kōki* ya da Miçizane'nin *Düşüncelerim Üzerine*

Yüz Beyit adlı eseri gibi içinde karmaşık gerilimler barındıran günceler tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak *Tosa Nikki* kendisinden sonra, 10. yüzyılın ortalarından 12. yüzyılın sonuna kadar *kana* alfabesiyle yazılmış olan güncelerin hemen hemen tümüne öncülük etmiş ve esin kaynağı olmuştur. Bu güncelerin arasında, *Kagerō Nikki* (10. yüzyıl), *Murasaki Şikibu Nikki*, *Saraşina Nikki* (11. yüzyıl), *Sanukino Suke Nikki* ile günce roman tarzında yazılmış *İzumi Şikibu Nikki* (12. yüzyıl) gibi yapıtları sayabiliriz. *Tosa Nikki*, türünü en iyi temsil eden öncü bir eser niteliğindeydi; ancak *Tosa Nikki*'nin özellikleri bununla bitmez. Bu eserde görülen şiir ile otobiyografik anlatıyı harmanlama eğilimi, günce olmayan *Uta Monogatari* gibi roman türlerinde de devam etmiş ve bu türün en iyi örneklerinden biri olan *İse Monogatari* gibi yapıtların ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Ayrıca *Tosa Nikki*'deki mizah eğilimi, yazıldığı tarihten tam 700 yıl sonra, Tokugava döneminin *Haybun* edebiyatında yeniden ortaya çıkar. Zamanla Ennin'in güncesi ve Miçizane'nin *Düşüncelerim Üzerine Yüz Beyit* adlı yapıtına karşı ilgi azaldığı halde, *Tosa Nikki* bu özellikleri sayesinde bütün Japon edebiyatı tarihinde, üzerinde en çok yazı yazılan günce haline gelmiştir.

Her ne kadar, Ennin gibi keskin bir 'dış dünya' gözlemcisi ya da Miçizane gibi gerçekleri kendinde arayan bir 'iç âlem' gezgini olmasa da, *Tosa Nikki*'nin yazarı onlara kıyasla yerel Japon dünya görüşünden daha derin bir şekilde etkilenmiştir. Gündelik hayatı, buradaki deneyimleri ve bu gündelik hayatın içinde hiçbir yapısal düzene uymadan ilerleyen zaman kavramını mükemmel bir şekilde eserine taşıyabilmiştir. Gerçekten de, 9. yüzyılın bu mutsuz aristokratı, bir kâhin gibi ileri çağlarda Japon kadın kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelen günce edebiyatının doğacağını 300 yıl öncesinden tahmin etmiştir. Nitekim kehanetleri gerçekleşmiş ve 10.-12. yüzyıllar arasında *Uta Monogatari* ve *Emakimono* gibi yapıtlar ortaya çıkmıştır.

Ancak Fucivara'nın altın çağında ortaya çıkan *monogatari* romanlarının yegâne öncüsü *Tosa Nikki* değildi. Aynı çağda *kana* alfabesiyle yazılmış iki düzyazı çalışmasına daha rastlarız. Bunlardan birincisi, hayal gücünün zenginliği ve öykülerindeki sağlam kurgusuyla; ikincisi ise sahnelerinin zarif değişimi ve duygusal derinliğiyle *Tosa Nikki*'yi çok geride bırakır. Bunlar sırasıyla, *Take Monogatari* ve *İse Monogatari* adlı yapıtlardır. Eserlerin ne zaman yazıldığı kesin olarak bilinmese de, edebiyat uzmanları bu yapıtların 9. ila 10. yüzyılın başlarında yazıldığı konusunda ortak bir görüşe sahipti. Şayet yapılan tahminler doğruysa, bu 9. yüzyıl sonu aydınlarının Miçizane ve Tsurayuki'nin çağdaşları olması kuvvetle muhtemeldir. *Taketori*

Monogatari'de, hayatını bambu keserek kazanan yaşlı bir baltacıdan ve onun bir bambu dalı içinde bulduğu minicik bir kızdan bahsedilir. Üç ay gibi kısa bir zaman içinde bu üç-beş santimlik kız büyüyüp güzel bir prenses (Kaguya-hime) olur, hatta onunla evlenmek isteyen birçok talip bile vardır. Kız, bu erkeklerin hepsini hiç başaramayacakları işlere koşar. Doğal olarak bütün talipler bu sınavlarda boyunun ölçüsünü alır. Aslında Ay'da yaşayan bir ailenin çocuğu olan bu kız, yaptığı bir kötülük yüzünden bambunun içine hapsedilmiştir ve cezasını doldurunca da Ay'a geri çağrılır. O da bu emre uyarak göklere yükselir ve kaybolur. Japon halk geleneğinde buna benzer sayısız masal vardır. Yazarın, bunların arasında birkaç masalı kendi amaçları için seçip kullandığına kuşku yok. Bitmiş olan yapıtına bakıldığında, aldığı hammaddeye neler eklediği gayet açık bir şekilde ortaya çıkar. Her şeyden önce bu düzyazı eser, *kanci* sembolleri ve *kana* alfabesinin bir karışımı olan *kana-maciri* ile yazılmıştır. Kelime dağarcığı olarak da kutsal Budacı metinlerden ve Çin edebiyatından önemli ölçüde etkilenmiştir. Bazı edebiyat uzmanları, yapıttaki Çince karakterleri okutmak için kullanılan özel işaretlere bakarak yazarın klasik Çin edebiyatına aşina olduğuna dikkat çekmiştir.

İkinci olarak, hikâyenin yapısı son derece mantıklıdır; Kaguya-hime'nin mucizevi 'doğum'u ile başlayan öykü, çeşitli taliplerin onunla evlenme istekleriyle devam eder ve çok dramatik bir şekilde sona erer. Onunla evlenmek isteyen beş kişi vardır. Bunlardan ikisi prens, üçü de soylu aristokrattır. Kaguya-hime bu adaylardan biriyle evlenecektir. Bu iş için de onlardan bulup getirmeleri hemen hemen imkânsız olan bazı şeyler ister. Listede şunlar yer alır: Buda'nın taş kâsesi, ölümsüzlerin yaşadığı Taocu cennetteki ağaçtan bir dal, ateş faresinin yanmaz postu, ejderhanın boynundaki beş yeşim taşından biri ve sarp kayalıktaki kırlangıç yuvasından bir Koyasugay deniz kabuğu. İlk prens sahte bir taş kâse yapar; fakat Kaguya-hime onun hilesini anlar. İkinci prens bir zanaatkâra altın ve gümüşten bir dal yaptırır, alacağını tahsile gelen zanaatkâr parayı alır fakat malı teslim etmeden kaçıp gider. İlk soylu aristokrat da bir tüccarın oyununa gelir ve kendisine sahte bir post verilir. İkinci soylu ejderhayı bulabilmek için denize açılır ama fırtına patlayınca bütün planı suya düşer. Üçüncü soylu ise uçurumdaki bir kırlangıç yuvasına kolunu sokar; fakat eline gelen kırlangıç gübresini tam avuçladığı sırada dengesini kaybederek vadiye yuvarlanır ve bayılır. Beş kişinin hiçbiri de bu uğraşlardan yüzünün akıyla çıkamaz. Buradaki başarısızlıkların birbirini tekrar eder nitelikte olmaması, yazarın bu konuda gösterdiği hassasiyeti gözler

önüne sermektedir. Beş damat adayının başarısızlığını duyan imparator, bu kez Kaguya-hime'ye kendisi talip olur; fakat kız 'hanedan mensupları benim tipim değil' diyerek imparatoru reddeder.

İmparator sonunda kızı evlatlık edinen yaşlı oduncuya başvurarak ondan yardım ister. Hatta evlilik konusunda işler yolunda gidecek olursa ona önemli bir memuriyet görevi vermeyi vaat eder. Ancak baba da kızını ikna edemez. Ortada münasip bir talip kalmadığından, kız, göklerdeki ülkesine dönmeyi tercih eder. Daha sonra, Heyan döneminde yazılan hiçbir *monogatari*, *Taketori Monogatari* kadar güzel, öz ve dramatik olmamıştır. Gerçekten de bu yapıt Japon edebiyatı tarihi içinde istisnai bir şaheserdir.

Yapıttaki kısmi ayrıntılar sırf yazılmış olmak için yazılmamıştır; her ayrıntının ait olduğu bir genel bağlam vardır. Bu ayrıntıların bütünle alakası kurulurken, belli bir ölçü göz önünde bulundurulur. Kükay'dan Miçizane'ye kadar uzanan bu mantıki ve soyut tavır, 9. yüzyıl aydınlarının Çin kültürünü tamamen özümsemeleriyle kazanılmıştır. Böyle bir tavır, Keykay'dan Tsurayuki'ye kadar uzanan yerel Japon düşüncesinin öncüleri tarafından ortaya konmuş olamazdı. Başka bir deyişle, *Taketori Monogatari*'nin yazarı hem Çince okuyup yazabilen iyi bir dilci, hem de Çin klasikleriyle haşır neşir olabilecek derecede bilgili bir Çin edebiyatı uzmanıydı.

Üçüncü önemli konu ise, olay örgüsüdür. Olay örgüsü tamamen hayal mahsulü olsa bile yapıtın ayrıntıları canlı, dekorların hepsi yerli yerindedir. Ayrıca, insan ruhunun derinliklerine inen çözümlemelerinde şaşmaz bir sezgi vardır. Örneğin, ilk prens hiç görmediği cenneti kusursuz olmasa da akla yatkın bir şekilde betimlemektedir. Soylu adamlardan biri, Kaguya-hime'yi elde etme sevdasıyla karılarının hepsini yüzüstü bırakarak ejderhayı bulmak için denize açılmış, bulamayınca da geri dönerken fırtınaya tutulmuş, eve döndüğünde ise karılarına kahkaha ve alay konusu olmuştur. Başka bir soylu da kırlangıç yuvasını yoklamak üzere dama çıkmış, dengesini kaybedince de avuç dolusu kuş pisliğiyle yere yuvarlanarak bayılmış, üstüne dökülen kovalarca sudan sonra zar zor kendine gelebilmiştir.

Bu sahnelerde, aristokrat sınıfa karşı neredeyse kin derecesine varan bir eleştiri, hatta bir alay göze çarpmaktadır. Yazarın keskin gözlemlerinden fakir oduncu da kaçamaz. Zayıf karakterli oduncu, kendisine imparator tarafından bir mevki teklif edilince, evliliğe hiç taraftar olmayan evlatlık kızını imparatora vermek için onu canla başla ikna etmeye çalışmıştır. Bu da bize, *Taketori Monogatari* yazarının soylu bir aristokrat değil, kendi konusunu iyi bilen uzman

bir aydın olduğunu göstermektedir. Ancak, tamamen hayal mahsulü olan bir hikâyeyi ele alıp onu derin ve keskin gözlemleriyle süsleyerek bir edebiyat ürünü haline getirmesi, yazarın edebi yeteneği hakkında kuşkuya yer bırakmaz.

Taketori Monogatari'de Budacı kavramların yer almadığını söyleyemeyiz, fakat onun Budacı felsefeyi övüp yücelttiğine dair elimizde hiçbir kanıt yoktur. 11. yüzyılın başlarında yazılan *Genci Monogatari*'de, *Taketori Monogatari*'nin bir edebiyat türü olarak *Genci*'nin babası sayılacağı şeklinde bir ifade bulunmaktadır. Şayet bu ifade doğruysa, *monogatari* türünün Heyan döneminde ortaya çıkan dünyevi, maddi ve dinsel konulara hiç değinmeyen bir edebiyat türü olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yazarı ve yazım tarihi bilinmeyen *İse Monogatari*, 143 metinden oluşur. En kısa metin bir ya da iki mısralık girişi olan tek bir *vaka* şiirlerinden meydana gelir. En uzunu ise düzyazı ve *vaka* şiiri karışımıyla yazılmış kısa öykü uzunluğunda bir metindir. Her metinde mutlaka bir *vaka* şiiri yer alır; bu kuralın haricinde, seçkide genel bir biçim birliğine rastlanmaz. Yapıtta yer alan 209 şiirden üçte biri *Kokinşū* seçkisinde de aynen yer almaktadır. Herhangi bir kronolojik sıralama görülmez. Mekân olarak da Kyōto başta olmak üzere çeşitli kır manzaraları ve bazı özel coğrafi bölgeler karşımıza çıkar. 143 metni birleştiren herhangi bir ana kahramana rastlayamayız; ortaya çıkan karakterler öncelik veya sonralık sırasına göre bir düzen takip etmez. Ayrıca, *Taketori Monogatari*'den farklı olarak, bu eserde yapısal bir bütünlüğe rastlanmaz. İsmi bilinmeyen bu derleyici, *İse Monogatari*'yi kendi zevki doğrultusunda pek çok farklı parçalarla şekillendirmiştir.

Ancak, içinde Arivarano Narihira'ya ait pek çok gönül macerası olduğundan dolayı, *İse Monogatari* merkezî bir temadan tümüyle yoksun sayılmaz. Öykülerin büyük bir çoğunluğu 'bir varmış bir yokmuş, bir zamanlar bir adam varmış' cümlesiyle başlar. Buradaki 'bir adam', Narihira'dır. Bazen de 65. metinde olduğu gibi '...bir zamanlar Arivara adında bir adam varmış' şeklinde kahramanın adına doğrudan gönderme yapılır. *İse Monogatari*'de 'bir adamın şiirleri' olarak geçen ifade, *Kokinşū* seçkisinde Arivara'nın eserleri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, Arivara'nın bazı şiirlerinin *Kokinşū*'da tamamen farklı kişilere atfedildiği durumlar da vardır.

Sanday Jitsuroku adlı yapıttan (901), Arivarano Narihira'nın imparatorluk ailesine mensup bir prensin beşinci çocuğu olarak dünyaya geldiğini ve kraliyet muhafız alayında korgeneral rütbesine ka-

dar yükseldiğini öğreniyoruz. Narihira, güzel fiziği, çapkınlığı ve *vaka* şiirine olan yeteneğiyle bulunduğu çevrede oldukça ünlü bir kişidir. Zamanın Tsurayuki benzeri aydınlarından biri olan bu soylu şair, *Kokinşū*'da, Narihira'ya atfedilen şiirlerin tümünü veya büyük bir kısmını muhtemelen kendisi yazmıştır. *İse Monogatari*'yi yazan kişinin kaynak olarak efsanevi Narihira'nın şiirlerini kullandığına kuşku yok. *İse Monogatari*'nin kahramanı Arivarano Narihira, Japon romanındaki *Genci* ya da *Yonosuke* gibi 'Don Juan' karakterlerinin babası sayılır. Sadece sayısız kadınla kurduğu ilişkiler açısından değil, aynı zamanda kadınların dinsel veya toplumsal tabularını yıkmaktan hiçbir çekince duymaması açısından da çok özel bir kişidir. Örnek olarak, Arivara ailesinden bir saray mensubunun imparatoriçe (65) ile olan ilişkisini ya da 'bir adam' tarafından baştan çıkarılan İse tapınağının bakire rahibesini (69) anlatan öyküyü ele alalım. İlk öyküde gizli aşk ilişkisini fark eden imparator, genç saraylıyı Kyōto'dan sürer ve kadını da saraydaki odalardan birine hapseder. Buna rağmen erkek, her gece kovulduğu saraya dönmekte ve kadının odasının dışında acıklı acıklı flüt çalarak bu zamansız ayrılığın yasını tutmaktadır. Öyküdeki en can alıcı nokta, kahramanın bütün ahlaki tabulardan yoksun oluşudur. Öykünün bir yerinde genç adam Şintō tanrılarına ve Buda'ya bu cinsel istekleri başından def etmesi için dualar eder; fakat bu durum onun duyduğu ahlaki kaygılardan kaynaklanmaz; onun asıl korktuğu şey bu ilişkinin onun mahvına sebep olacağıdır.

İkinci hikâyede ise bir görevli, imparatorluk idaresini temsilen avcı olarak İse eyaletine gönderilir. Avcı burada bakire bir rahibe ile aşk ilişkisi yaşar. Böyle bir olay eskiden olsaydı kesinlikle Şintō tabularının yıldırımlarını üzerine çekerdi; fakat burada aynı şeyi göremiyoruz. Avcı, Kyōto'ya döndükten sonra bir daha rahibeyle görüşemeyeceği için son derece üzgün olduğunu açıklamasına rağmen ne kadında ne de erkekte böyle bir yasak aşk yaşadıklarından dolayı pişmanlık, korku, rahatsızlık ya da suçluluk gibi duygulara rastlanır.

Narihira da nereye giderse gitsin onu mutlaka bir kadının beklediğini görmekte ve bu kadınlarla coşkulu cinsel ilişkiler yaşamaktadır. Narihira hiçbir zaman kendini Şintō, Budacı ya da Konfüçyüsçü ahlaki değerlere karşı savunmak zorunda hissetmez; üstünde toplumsal baskıların ağırlığı yoktur. Bu tür bir kahraman, roman yazarının zihninde idealleştirdiği ve benzemek için can attığı örnek bir karakter olabilir. Ancak, romandan anlaşıldığı üzere, bu kahramanın Çin'den gelen felsefe ve ahlak anlayışıyla uzaktan veya yakından bir alakası yoktur. Böyle bir kahraman olsa olsa yerel dün-

ya görüşünün hâkim olduğu özgürlük ikliminde idealleştirilmiş bir karakter olabilir. *İse Monogatari*, bireylerin kadın-erkek ilişkilerinde öykündüğü geleneksel hazcılığın ilk bilinçli ifadesidir; bu nedenle tarihî önemi çok büyüktür. *İse Monogatari*'de kadın-erkek ilişkilerini ele alan öyküler kısa olmasına rağmen çok çeşitli olay ve sahneler bulunur. Bunların arasında; aşkta hüsrana uğrayıp derdinden ölen bir genci (14), kırk yıllık evlilikten sonra karısından ayrılan yıkılmış bir kocayı, biriyle kaçtıktan sonra Şeytan'a yem olan bir kadını (6), çapkın bir adamla azgın bir kadın arasındaki karmaşık ilişkileri (139) konu alan öyküler vardır.

Bazı hikâyeler çok kısa olmasına rağmen olay örgüsünün karmaşıklığı ve okuyucuda bıraktığı etki açısından "Saraylının Öyküsü" ve "İse Rahibesinin Öyküsü" gibi uzun hikâyelerle boy ölçüşecek düzeydedir. Bu öykülerden birinde uzak bir memlekette yaşayan karı-koca yer alır (24). Adam, bir gün soylulardan birinin evinde uşak olmak için köyden çıkar gider; fakat gidiş o gidiş! Karısı ondan tam üç yıl haber alamaz. Kocasını beklemekten bıkıp usanan kadın başka bir erkeği koynuna alıp yatmaya teşebbüs ettiği bir akşam kocası aniden çıkagelir. Kadın adama tek tek her şeyi itiraf eder. Tam kocası evi terk edeceği sırada kadın ona bir şiir okur; içinde

Sen nerde olursan ol
Kalbim hep seninleydi

dizeleri de bulunmaktadır; fakat adam hiç istifini bozmaz ve çeker gider. Kadın, erkeğin peşinden koşar fakat onu yakalayamaz. Soluk soluğa kalan kadının aniden kalbi durur ve oracığa cansız bir şekilde yığılır kalır.

Eserde ayrıca genç bir kız ve erkeğin hikâyesi anlatılır. Bunlar aynı köyde doğan, aynı mahallede oynayan iki çocuktur; büyüyünce de birbirine âşık olurlar. Sonunda evlenirler ve birkaç yıl evli kalırlar. Erkek bu arada başka bir kadınla düşüp kalkmaya başlar; fakat kadın bu durumdan hiç etkilenmemiş gibi görünmektedir. Bunun üzerine adam, karısının bir âşığı olduğundan şüphelenmeye başlar. Sevgilisine gidiyormuş gibi evden ayrılır ve evin çok yakınında bir yere saklanarak neler olup biteceğini görmek ister. Halbuki kadın evde yalnız başınadır ve kocasına olan derin aşkını yüksek sesle duvarlara haykırmaktadır. Bunun üzerine adam sevgilisine gitmekten vazgeçer. Ancak sevgilisi olan kadın da ona deliler gibi âşıktır ve gece gündüz onun için şiirler yazmaya başlar. Bundan çok duygulanan adam kadına tekrar geleceğine dair söz verdiği halde sözünü yerine

getirmez (23).

Başka bir hikâyede de sevişmek istediği halde kendine bir erkek bulamayan yaşlı bir kadından bahsedilir (63). Bu arzusunu açığa vuramadığı için rüyada gördüğünü ima ederek durumu, üç oğluna anlatır. Oğlanlardan ikisi annelerinin bu arzusuna karşı kayıtsız kalır. Ancak en küçük oğlu annesini anlayışla karşılayarak Narihira'dan annesi için randevu almaya karar verir. Bir gün kırda avlanırken tesadüfen Narihira ile karşılaşır ve ona durumu anlatır. Kadının durumuna çok üzülen Narihira gidip kadınla yatar; fakat bir daha onun yanma uğramaz. Sonunda erkeksizlikten bunalan yaşlı kadın, Narihira'nın evine giderek onu gözlemeye başlar; fakat o sırada Narihira yaşlı kadını tekrar ziyaret etmek için evden çıkmak üzeredir. Bunu anlayan kadın koşa koşa ondan önce evine ulaşır ve onu içeri buyur eder. "Kadın için yüreği burkulan Narihira o gece de kadınla birlikte olur." Öykü, bir kıssadan hisseyle sona erer: "Dünyadaki insanların çoğu sevdiklerini sever, sevmediklerine karşı ise kayıtsızdır. Ancak Narihira öyle iyi kalpli ve yufka yürekli bir insandır ki sevdiğini de sever sevmediğini de."

İse Monogatari'nin yazarı muhtemelen önce şiirleri derlemiş, sonra da her şiir için giriş metni yazmıştır. Şiirlerin yazıldığı koşulları hayalinde canlandırarak bunlar hakkında yüz öykü kaleme almış ve hepsini bir ciltte toplamıştır. *İse Monogatari*, günlük hayat ve kadın-erkek ilişkileri üzerinde yoğunlaşarak betimlediği olay örgüsüyle düzyazı sanatında ulaşılabilecek mükemmelliğin en erken örneklerini vermiştir. Yapıtın böyle bir başarıya ulaşması, olağanüstü unsurların esere sızmasına izin vermeyen sağlam yerel dünya görüşü sayesinde gerçekleşmiştir.

Böylece, 9. yüzyılın sonu ve 10. yüzyılın başlarında Japon edebiyat sahnesini süsleyen iki yapıt bulunur. Bunlardan biri *Taketori Monogatari*, diğeri de *İse Monogatari*'dir ve bunlar, birbirine taban tabana zıt olan yapıtlardır. *Taketori Monogatari* derli toplu yapısıyla; *İse Monogatari* de zaman zaman yaptığı ince ruhsal çözümlemeleriyle *Tosa Nikki*'yi çok gerilerde bırakır. *Taketori Monogatari*'nin Sugavara Miçizane'yi, *İse Monogatari*'nin de Kino Tsurayuki'yi örnek alan aydınlar tarafından yazıldığı rivayet edilir. Bu iki farklı örnek yan yana gelince de Heyan dönemi düzyazı edebiyatının en büyük iki şaheseri ortaya çıkar; bunlardan biri *Genci Monogatari*, diğeri ise *Koncaku Monogatari*'dir.

KOKİNŞŪ SEÇKİSİNDEKİ ESTETİK YAPI

Bir dönüm noktası olarak 9. yüzyılın önemi, *vaka* şiirlerinde ve *vaka* şiirleriyle birlikte değişen estetik anlayışta ortaya çıkar. Bunu anlamak için sadece *Kokinşū* ile *Manyōşū*'yu karşılaştırmak yeterlidir. *Manyōşū*, 7. yüzyıl sonu ve 8. yüzyılın ilk yarısında yazılan *vaka* şiirlerinden meydana gelmiştir. Seçkideki en son şiir 759 yılında yazılmıştır. 9. yüzyıl *vaka* şiirlerinden oluşan *Kokinşū* ise 905 yılında kitap haline getirilmiştir.

Ryōunşū, Bunka Şūreyşū ve *Keykokuşū* adlı yapıtlar imparatorun emriyle derlenen, Çince yazılmış şiir seçkileridir. Bu nedenle, seçkilerde *vaka* şiirlerine rastlanmaz. *Manyōşū* seçkisi ise imparatorun emriyle derlenmiş bir yapıt değildir. *Vaka* şiirinin, imparatorluk emriyle derlenen ilk seçkisi olan *Kokinşū*'nun, *Manyōşū*'dan yaklaşık olarak bir asır sonra ortaya çıkması, arada bulunan zaman zarfında *vaka* şiirinin 'resmî' edebiyatın bir parçası olarak kabul edildiğini göstermektedir; tabii 'resmî' edebiyat fikrinin Çin'den geldiğine kuşku yok. Bu yüzden imparatorun emriyle derlenen ilk seçkilerde sadece Çince yazılmış şiir ve düzyazılar bulunur; Japonca yazılmış lirik şiirlere yer verilmez. Hatta devlet dairelerine girmek ya da burada terfî etmek için sınavlara başvuran adaylar anadilleri olan Japoncadan değil, Çinceden sınava girmek zorundaydılar. *Vaka* şiirlerinin resmî kimlik kazanması 9. yüzyıldan sonra Çin dilinde yazılmış olan şiir ve düzyazının, aydınların eğitiminde göz ardı edildiği anlamına gelmez. Ancak *vaka* şiirinin resmî bir konum kazanarak eğitimin bir parçası haline gelmesi edebiyata yeni bir boyut katmıştır.

Bu gelişmenin hayati önemi, *Kokinşū*'nun girişindeki önsözden anlaşılmaktadır. Bu önsözlerden biri Kino Yoşimoçi tarafından Çince diğeri ise Kino Tsurayuki tarafından Japonca yazılmıştır. Buradan anlaşıldığı kadarıyla Çin'de son derece büyük saygı gören *şi* şiirlerinin Japon edebiyatındaki eşdeğer karşılığı Çince yazılmış olan şiirler değil, Japonlar tarafından Japonca olarak yazılan *vaka* şiirleridir. Bu nedenle, *Kokinşū* seçkisinin düzenlenişi ve Çin'deki T'ang hanedanı ile olan siyasi ilişkilerin kesilişinin aynı zamana rastlaması bir tesadüf olamaz. *Kokinşū* derlemesinde *Manyōşū*'dan farklı olarak *utaavase* şiirleri de bulunur. Aşağı yukarı bu dönemde başlayan *utaavase* geleneği, aslında bir *vaka* şiiri yarışmasıydı. Önce şairlere bir konu verilir; onlar da bu konu üzerine şiir yazarlardı. Sonra da bu şiirler belli bir hakem kurulu tarafından değerlendirilirdi. Zamanla bu yarışmalar yaygınlaşmış ve *vaka* şiiri Japon kültürünün ayrılmaz

bir parçası haline gelmiştir. Yarışmaya katılan *vaka* şiirlerinin mükemmelliği, hakemlerin kişisel beğenisinin yanı sıra bazı nesnel ölçütler üzerine temellendiriliyordu. Bu ölçütler *uta-avase* geleneğinin yaygınlaşmasıyla birlikte yavaş yavaş ortaya çıkan *karon*'lardan, yani şiir kuramlarından meydana geliyordu. Bu konuyla ilgili olarak daha önce şair Kükay'ın *Bunkyō-Hifu-Ron* adlı yapıtından bahsetmiştik. Örneğin, 12. yüzyılın ilk yıllarına tarihlenen *Toşiyori Zuinō* adlı kaynağa göre, *Kisenşiki* ya da *karon* gibi şiir kuramları tarihsel olarak *Kokinşū*'dan öncedir. Bütün Heyan dönemi boyunca *karon*'ların sayısı hızla yükseldiği halde *monogatari* romanı üzerine yazılan tek bir kuramsal yapıt yoktur. Buradan anlaşıldığı üzere, *vaka* şiiri zamanla içinden çıktığı kültürle tamamen bütünleşmiş, *monogatari* romanları ise bunu başaramamıştır.

Manyōşū ile *Kokinşū* arasındaki en önemli farklardan biri de seçkilere giren şairlerin sınıfsal konumudur. *Manyōşū* şiirlerini yazanlar, imparatorlardan doğu illerindeki köylülere, aristokratlardan mecburi askerî hizmetini yapmakta olan erlere kadar geniş bir yelpazeye yayılır. Önemli şairler arasında 7. yüzyılın ortalarından yine aynı yüzyılın sonlarına doğru yaşamış olan aristokratlar ve resmî saray şairleri yer almakla birlikte, 8. yüzyılda pek çok isimsiz aydın, şiirleriyle bu seçkiye katkıda bulunmuştur. Ancak 1.100 şiirden oluşan *Kokinşū* seçkisi söz konusu olduğunda, toplam şiirin aşağı yukarı üçte birinin isimsiz şairler (*yomihito şirazu*) tarafından yazıldığını görürüz. Şiirlerin içerik ve sözcük dağarcığına baktığımızda, bunların çok az bir kısmının taşralı köylüler tarafından yazıldığını anlıyoruz.

Dolayısıyla, *Kokinşū*'nun dünyası, *Manyōşū*'dan farklı olarak, halktan uzak saray aristokratlarıyla sınırlıdır. Bu kapalı toplumda şiir yazan şairlerin bazı özellikleri vardır. Her şeyden önce, bu 1.100 şiirden sadece 15'inin imparatorluk hanedanı üyelerine ait olduğunu görüyoruz. En yukarıdaki şairler grubu; bir imparator, bir imparatoriçe ve altı prens olmak üzere toplam sekiz kişiden oluşuyordu. Seçkiye katkıda bulunan toplam şair sayısı ise 127'dir. İkinci olarak, üst düzey aristokratların seçkiye çok az sayıda şiirle katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. En önemli şairler; alt düzey aristokratlar, Budacı rahipler ve saray kadınları arasından çıkmıştır. Bunların arasında *Kokinşū*'daki toplam şiirin beşte birini yazan ve seçkiyi derleyen Kino Tsurayuki, Öşiköçino Mitsume, Kino Tomonori ve Mibuno Tadamine gibi alt düzey aristokrat şairler de vardır. Örneğin, *Kokinşū*'nun yazıldığı dönemde hem Kino Tsurayuki hem de Kino Tomonori beşinci dereceden aristokrattı. Seçkiyi derleyen diğer iki şairin yaşamı

hakkında pek fazla bilgimiz yok; fakat *kana* alfabesiyle yazılmış olan önsözden, bunların alt düzey devlet memuru olduğunu anlıyoruz. Ancak bunlardan hiçbiri, *Manyōşū* seçkisinin derlenmesinde büyük rol oynayan Ōtömono Yakamoçi ile aynı konumda değildir. *Kokinşū* seçkisini kuşkusuz Kino Tsurayuki gibi aydınların emeklerine borçluyuz.

Sonraki Heyan dönemi edebiyatında görülen lirik şiir ve düzyazılar, alt düzey aristokrat sınıftan kadın ve erkek aydınların eserleriydi. Bu durum, söz konusu insanların hem saray hayatını ayrıntılı bir şekilde anlatıp betimleyecek kadar merkeze yakın olmalarından hem de saraydaki iktidar mücadelelerine taraf olmayacak kadar merkezden uzakta olmalarından kaynaklanıyordu. *Vaka* şiiri zamanla Çin şiirinden koparak, soylu sınıf içinde kendine yer edinmiştir; ancak, 'saray şiir kültürü'ndeki asıl başarısını, kuşkusuz yazı sisteminin Japonlaştırılmasına ve *vaka* şiir kalıbında belli bir birliğin sağlanmasına borçludur. *Manyōşū* seçkisindeki bütün şiirler Çince karakterlerle yazıldığı halde *Kokinşū*'da kullanılan yazı, özgün Japon hece alfabesi olan *kana*'dır. Ancak, Çince karakterler ve *kana* karışımından meydana gelen istisnalar da mevcuttur. Bu durumun eşsiz bir okuma kolaylığı sağladığını söylemeye gerek yok. Üstelik *Manyōşū*'nun hemen hemen tümü *tanka (vaka), çōka* ve *sedōka* formlarından meydana geldiği halde, 1.100 şiirlik *Kokinşū* seçkisinde *çōka* ve *sedōka*'nın toplam sayısı 10'u geçmez.

Tanka'nın yazımı *çōka*'ya kıyasla hem daha kolaydır hem de zaman almaz. Bu nedenle *Uta-avase,* Heyan devrinin aristokratları arasında öyle çok ilgi görmüştür ki gönül ilişkilerinde kadın ve erkeğin birbirine *vaka* şiirleri yazarak ilanı aşk etmeleri zamanla bir gelenek haline gelmiştir. Bu olguyu destekleyen en önemli etmen 9. yüzyılda *tanka* formunun lirik şiiri temsil eden en iyi şiir türü olduğunu kabul eden düşüncedir. Ayrıca, *kana* hece alfabesinin de bu süreci hızlandırdığını unutmamak gerekir.

Kokinşū döneminde lirik şiirin Budacılığa karşı bakışı temel olarak değişmemiştir. *Kokubunci* tapınağının inşa edildiği ve Tödayci Daybutsu Buda heykelinin yapıldığı 8. yüzyılda Budacı düşünce, *Manyōşū* üzerinde hemen hemen hiçbir etki bırakmamıştı. Nitekim, *Kokinşū* şiirlerinde de Budacılığın öbür dünya kavramı yok denecek kadar azdır. Kükay tarafından ortaya atılan ve daha sonra da Hieyzan rahipleri tarafından geliştirilen 'yokluk felsefesi'nin *Kokinsū* şiirleri üzerinde hiçbir etkisi olmamıştır. Buna tek istisna aşağıdaki şiirdir:

Bu dünya bir düş mü?
Yoksa gerçek mi?
Şöyle veya böyle,
Ne fark eder ki...
(cilt 8, şiir 942)

Tabii Budacılıktan az da olsa etkilenmiş olan başka şiirler de vardır ama sayıları çok azdır. Bunlar, 'hayat bu gelir geçer', 'bir varsın bir yoksun' gibi klişeler olduğundan, Budacılığı benimsemeyen şairlerin bile düşünebileceği sözlerdir. Arivarano Narihira'nın 861 numaralı şiiri bu türün en güzel örneklerinden biridir.

Dediler yürürsün, zaman gelecek,
Kaderin yolundan sen adım adım.
Sanırdım ki bu yol tükenmeyecek,
Dün mü biter bugün mü
Hiç aldırmadım.

Görüldüğü gibi burada Budacılığa hiçbir gönderme yapılmaz. Budacılığın bütün ülkede ulusal din kimliğini kazandığı, Budacı sanatın zirveye çıktığı ve Budacı felsefenin en saf ve katıksız hale getirildiği çağda bile dünyevi olmaları bakımından *Manyōşū* ve *Kokinşū* gibi lirik şiir seçkileri arasında hemen hemen hiçbir fark yoktur.

Öte yandan, bazı konularda bu iki şiir arasında farklılıklar olduğunu belirtmek gerekiyor. 'Aşk'ı meydana getiren unsurlar, zaman kavramına yaklaşım, duyguların ifadesindeki ayrıntı, lirik şiirler arasındaki farklara örnek olarak gösterilebilir. Kısacası, *Manyōşū* ve *Kokinşū* arasındaki asıl fark, o zamanki edebiyatın özüyle ilgili estetik kaygılardır.

Şiirlerin sınıflandırılış biçimi ve her sınıfa giren şiir sayısı bize, konular hakkında aşağı yukarı bir fikir vermektedir. *Manyōşū* şiirlerinin çoğu aşk ve kadın-erkek ilişkileri üzerine yazılmıştır. Seçkinin tamamında dört mevsimi konu alan iki örnek, 8. ciltteki "Dört Mevsim Üstüne Çeşitli Şiirler" ve 10. ciltteki "Dört Mevsimden Aşk Şiirleri"dir. Bunlar da genellikle mevsimsel izlenimlerin yer aldığı aşk şiirleridir.

Kokinşū'nun yirmi cildinden altısı mevsimlerle ilgili şiirlere, beş cildi ise aşk şiirlerine ayrılmıştır. Bu beş cilt, seçkinin başında yer alır. İlk kategorideki şiirlerin sayısı birbirine yakın sayılır (360 aşk şiiri, 342 mevsim şiiri). Mevsim şiirleri arasında aşk şiirleri gibi görünen şiirler de vardır. Burada aşk, mevsim imgeleri ile anlatılır. Ancak *Manyōşū* seçkisinden farklı olarak, buradaki çoğu şiir aşktan hiç

bahsetmez; değişen mevsimlerin ortaya çıkardığı duyguları anlatır. Kino Tsurayuki'nin "İlkbahar" şiiri buna örnektir:

Bahar geldi,
Rüzgârlar artık
Donmuş suları eritecek...
O sular ki,
İçinde,
Kimonolarımızın
Kollarını ıslatmıştık
Yazın...

(cilt 1, şiir 2)

Manyōşū seçkisinde az rastlanan bu tür şiirler, *Kokinşū* seçkisini en iyi temsil eden örneklerdendir. Burada, *Kokinşū*'daki estetik kaygının, *Manyōşū* seçkisinden farklı olduğu aşikâr. *Kokinşū,* aşk şiirlerine olduğu kadar mevsim şiirlerine de yer verdiği için estetik kaygı ile Japonların doğa sevgisi ilk kez bu seçkide buluşmuştur. Japonların mevsimlere karşı duyduğu ünlü doğa sevgisi daha sonraları *hayku* şiir türünde mevsim temasına dönüşecektir.

Daha önce de gördüğümüz gibi, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'de yer alan kadim türküler, insan ilişkileri, özellikle de kadın ve erkek arasındaki ilişkiler üzerine yoğunlaşmış, doğadan hemen hemen hiç bahsetmemiştir. *Manyōşū* şairlerinin ise, insanı ilgilendiren her konuda doğayı tasvir ettiğini biliyoruz; ancak bu şairler de kendi konuları dışında yer alan okyanusları, yüksek dağları ya da içinde vahşi hayvanların kol gezdiği ormanları tasvir etmemişlerdir. Bu durum 8. yüzyılın ortalarına kadar böyle devam etmiştir. Bu tarihten sonra, *Kokinşū* şairlerinin doğayı yeniden keşfettiğini söyleyemeyiz. *Manyōşū* seçkisinin aşkı anlatmak için şiirlerine taşıdığı çiçekleri, kuşları, ay ve rüzgârı, *Kokinşū* şairleri, aşktan bağımsız olarak sanatsal kaygılarla işlemişlerdir. Aynı eğilim *Manyōşū* döneminde yaşamış olan profesyonel şair Yamabeno Akahito'nun şiirlerinde daha önce ortaya çıkmıştı. Profesyonel şairlerin günlük şiir yazma faaliyetleri ile yüce bir esin kayağı olan aşk duygusu birbiriyle uyuşmuyordu; çünkü aşk, her zaman şairleri ziyaret eden bir sanatsal içgüdü değildi.

Seçkiyi derleyen dört şair de dahil olmak üzere *Kokinşū* şairlerinin çoğu, *vaka* şiirinde az çok uzmanlaşmış aydınlardı. Ayrıca onlar, *uta-avase* gibi şiir yarışmalarına ve *vaka* şiirlerinin söylenip yazıldığı diğer toplumsal etkinliklere de katılıyorlardı. Bu sebeple, Akahito'nun yaklaşımını benimsemeleri ve onu yaygınlaştırıp güçlendirmeleri do-

ğaldı. Ayrıca bu süreç, Nara dönemine göre daha ileri bir durumda olan aristokrat saray toplumunun kendi içinde kaydettiği gelişimi de gösteriyordu. Akahito, birçok yer gezmiş ve doğayı kendi gözleriyle keşfetmişti. Kino Tsurayuki ise *Tossa Nikki* adlı yapıtında sadece Kyöto'ya olan özlemini ve arzusunu dile getirmiş fakat yol üstündeki doğa güzelliklerinin hiçbirine dikkat etmemişti. Ne mavi deniz, ne doğan güneş, ne başı dumanlı yüce dağlar ne de kar fırtınalarının altüst ettiği ovalar onun dikkatini çekmişti. Bu bakımdan, 'Japonların doğa sevgisi'nden bahsederken dikkatli olmalıyız. Örneğin, kendimizi zorlasak bile Tsurayuki'nin doğayı gerçekten sevdiğine inanamayız. Onun asıl sevdiği yer, memleketi başkent Kyöto'nun pınarları, kiraz çiçekleri, yağmurları, sisli ormanları, sonbaharda Tatsuta dağında esen rüzgâr ve dökülen çınar yapraklarıydı. İlkbahar ve sonbahar üzerine yazdığı şiirlerinde sadece altı çeşit bitki, iki tür de kuş görürüz. Bu bitkiler, kiraz çiçeği, erik çiçeği, yabani sarı gül (*yamabuki*), *ominaeşi*, *fucibakama* ve kasımpatıdır. Bahsettiği kuşlar ise bülbül (*uguisu*) ve guguk kuşudur (*hototogisu*).

Şiirlerini dikkatle incelediğimizde Tsurayuki'nin kiraz çiçeklerine ve kuşlara olan sevgisinin gerçek olmadığını anlarız. O zaman şairin gerçekten sevdiği şey ne olabilir? Büyük bir ihtimalle onun sevdiği şey doğa değil, sözcüklerdi. O, guguk kuşunu değil, bu kuşa Japoncada verilen adı, yani *hototogisu* sözcüğünü seviyordu. Dolayısıyla, onun sevdiği şey, nesnenin kendisi değil, nesneye verilen isimdi. *Kokinşū* seçkisinde 10. cildin tamamı nesnelerin adları (*mono no na*) üstüne yapılan kelime oyunlarına ayrılmıştır. Tsurayuki, bu konuda *Kokinşū* şairleri arasında istisna değildir. Yine de derleyicilerden biri olması ve diğer şairlerden daha çok şiir yazması sebebiyle *Kokinşū* seçkisini en iyi temsil eden şairlerden biridir. (Akahito dışında gezi şiirleri yazan pek çok *Manyōşū* şairi bulunuyordu.) Tsurayuki gibi gezi manzaraları üzerine şiirler yazan çoğu *Kokinşū* şairinin de aslında manzaraya karşı ilgisi yoktu. *Kokinşū* seçkisinin tamamında sadece 16 gezi şiiri bulunur ve bunlar seçkideki 47 *mono no na* şiirinden sayı olarak çok azdır. Bütün bunlara rağmen *Kokinşū*, yine de Japonların 'dört mevsim'e dair duyguların ve 'Japon doğa sevgisini' geleneksel bir model olarak sonraki kuşaklara aktaran *vaka* şiirlerinin toplandığı ilk imparatorluk seçkisidir.

Uta-makura işte böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. *Uta-makura*'da ilginç bir eğilim açıkça görülür. Buradaki estetik ilgi odağı doğal güzellikler değil, *vaka* şiirlerinde olduğu gibi, bu güzellikleri bünyesinde barındıran yer isimleriydi. Bu nedenle Heyan dönemi şa-

irleri *uta-makura* şiirlerinde (tıpkı 'Şirakava yamaçlarındaki sonbahar rüzgârı' örneğinde olduğu gibi) hiç görmedikleri doğal güzellikleri betimlediler. Ressamlar ise 'Japonya'nın en güzel manzaralı sekiz bölgesi' gibi hiç gidip görmedikleri ünlü yerleri resmettiler. Dolayısıyla, 'doğa sevgisi' denen bu yapay kavramın kökenini, *Manyōşū*'da değil, *Kokinşū*'da aramak gerekir.

Aşk, *Kokinşū*'nun lirik şiirlerinde en az doğa kadar, bazen ondan daha fazla tema olarak kullanılmıştır. Ancak *Kokinşū*'daki aşk, biçim ve içerik olarak *Manyōşū* dönemindeki aşk anlayışından çok farklıydı. *Manyōşū* şiirlerinde aşk, genellikle belli bir kişinin, çoğunlukla şairin, başka birine karşı hissettiği ince duygular olarak ortaya çıkıyordu. 'Âşık olmak' fiili geçişliydi; bu nedenle özel ve dolaysız bir nesneye ihtiyaç vardı. Ayrıca, aşk sözcüğüyle birlikte konuşmacının bilinci, dışarıdaki bir nesneye odaklanıyor ve hatta daha da ileri giderek eylemleriyle onu etkiliyordu. Bu eylem genellikle, 'sevgiliyi kucaklama', 'onunla yatma' veya 'onunla birlikte aynı yatağa girme' arzusunu ifade ediyordu.

Kısacası, *Manyōşū*'daki aşk, cinsel ilişkiye yönelik somut ve fiili bir kavramdı. *Kokinşū*'da ise *kou* (sevmek) fiili, *Manyōşū*'da hemen hemen hiç kullanılmayan *mono-omou,* yani derin düşüncelere dalmak fiili ile kolayca yer değiştirebiliyordu. *Omou,* doğal olarak, nesnesi olan *mono* ile kullanılsa da *mono-omou* bileşik fiili geçişsizdi, yani nesneye ihtiyaç yoktu. *Mono-omou* fiili, *Kokinşū* aşk şiirinde genellikle şairin kendi dışındaki bir nesneye olan ilgisini değil, kendi iç dünyasındaki düşünceleri yansıtır. Nesne alan bir fiilin sonradan nesnesiz bir fiile dönüşmesi gibi, burada da nesnesi olan bir cinsel aşktan nesnesi olmayan bir aşka doğru yer değişimi söz konusudur.

Manyōşū'da çok sık rastlanan 'birlikte yatmak' ifadesi *Kokinşū*'da asla görülmez. Ayrıca bu seçkide 'birlikte yatmayı' ima eden şiirler de yok denecek kadar azdır. Aslında cinsel ilişkiyi ima eden birkaç şiir olsa da, *ineru* (birlikte yatmak) anlamına gelen açık ifadelere rastlanmaz. Açık ifade yerine her zaman imalı anlatım kullanılmıştır. Örneğin, *İse Monogatari*'de, Narihira ile karşılaştıktan sonra ona şiir yazan *İse* rahibesinin dizeleri bulunur. Bu şiirlerden biri, *Kokinşū* seçkisine yazarı belirsiz bir yapıt olarak alınmıştır:

Yoksa burda mısın, ben mi ordayım?
Aklım başımda mı, nasıl bilirim?
Hayatta mı, yoksa rüyada mıyım?
Söyleyin kendime nasıl gelirim?
(cilt 12, şiir 645)

Aynı bağlamda kullanılan rüya imgesi, *Kōkinşu*'nun öteki şiirlerinde de çok sık görülür. Onono Komaçi'nin iki şiirini buna örnek olarak gösterebiliriz:

Onu özlüyordum, hüzünle yattım,
Aniden karşıma çıkıvermez mi?
Bilsem ki rüyadır, gerçek değildir,
Şafakta açar mıydım hiç gözlerimi!
(cilt 12, şiir 552)

Ruhum artık gidecek
Uykuda sevgilime,
Çünkü yasak, ayıp yok
Rüyalar âleminde...
(cilt 13, şiir 657)

Onono Komaçi, burada alıntılamadığımız 658 numaralı şiirinde, yine rüyasında sık sık gördüğü bir erkekten bahseder. Onu bin kez rüyada görmektense, bir kez dünya gözüyle görmeyi arzuladığını belirtir; fakat bu masum şiir bile bir istisnadır.

Kokinşū'daki temel eğilim, sevgiliyle buluşmak ya da onunla yatmaktan çok, sevgiliyi derinden düşünmek, hatta onu rüyalarda görmek şekline dönüşmüştür. Sevgiliyle olan ruhsal ve bedensel bağ ne kadar azsa, rüya ile gerçek arasındaki fark da o ölçüde ortadan kalkmaktadır. Japon edebiyatında 'hayalî sevgili' ilk kez *Kokinşū* şiir seçkisinde ortaya çıkmıştır.

Manyōşū ile *Kokinşū* arasındaki diğer büyük fark da zamanı ele alış biçimleridir. *Manyōşū*, geçmişteki anıları değil, sadece şimdiki zamanda, şu anda yaşanan duyguları ele alır. 'Geçmiş' ve 'an' arasında koşutluk kuran karmaşık ruhsal yapı, ayrıntılı olmasa bile, ilk kez *Kokinşū*'da ortaya çıkar. 'Geçmiş', 'an' ve 'gelecek' kavramlarının nasıl ele alındığını daha önce aktardığımız Kino Tsurayuki'nin, "İlkbahar" şiirinde görmüştük. Arivarano Narihira da buna benzer başka bir şiir yazmıştır:

Ay, o eski ay değil,
Ne ilkbahar o bahar.
Değişmeyen
Bir şey var,
O da benim bedenim...
(cilt 15, şiir 747)

Şair burada, *tabiatın* kendini yenileyen bir değişim içinde olduğundan bahsetmekte ve kendi bedeninin bu değişime ayak uyduramadığından yakınmaktadır. Anladığımız kadarıyla *zaman,* hızla onun aleyhine akıp gitmektedir ve o çaresizdir...

Aynı duyguları işleyen başka bir yapıt da, Onono Komaçi'nin şiiridir:

İlkbaharın gülleri,
Soluyor birer birer,
Bedenim yaşlanırken
Hâlâ yağmur çiseler...
(cilt 2, şiir 113)

Burada, 'hâlâ yağan yağmur', 'solan güller' ve *zaman* ile 'birlikte yaşlanan beden' arasında mecazi bir koşutluk kurulmaktadır.

Zamanın akışı hakkındaki bu keskin gözlem ve sezgiyi, Nara dönemi şiirlerinde görmek mümkün değildir.

Kyöto dışına nadiren çıkan aristokrat şairlerin ilgi alanları gittikçe daralmaya başlamıştı; ama artık ilgilendikleri nesneleri daha ayrıntılı bir şekilde algılıyorlardı. Uzun bir aradan sonra memleketini ziyaret eden Kino Tsurayuki, çiçek kokularının aynen bıraktığı gibi kaldığını (cilt 1, şiir 42), *fucibakama* çiçeklerinin kokusunu hissedince de eski ev sahibini hatırladığını söyler (cilt 4, şiir 240). İsimsiz şairlerden biri de mayısta açan mandalina çiçeklerinin tatlı kokusunu yaşlı sevgilisinin giydiği kimononun kollarından yayılan kokuya benzetir (cilt 3, şiir 139). Kulağı seslere karşı çok hassas olan Fucivarano Toşiyuki gibi şairler, sonbaharın geldiğini rüzgârın uğultusundan sezebilmektedirler. Yine isimsiz şairlerden biri, bu seneki guguk kuşu sesini geçen seneki sesiyle karşılaştırarak zamana göre kuş ötüşlerinin bile farklı olduğunu vurgular (cilt 3, şiir 159). Dolayısıyla, böyle ince duygular ve zamana karşı derin hassasiyet üzerine kurulmuş olan bu devrin aristokrat estetik anlayışı, asla Tenday ve Şingon Budacılığının eseri değildir. Bu estetik, tamamen yerel dünya görüşü çerçevesinde olgunlaşarak aristokrat sınıfın bilincine yerleşmiştir; bir kez yerleşince de 300 yılı aşkın bir süre Japon kültürünün temel taşlarından biri olmuştur.

Kokinşū geleneğini yaratan Heyan dönemi aristokrat kültürüdür; nitekim siyasi iktidar 13. yüzyılda savaşçı sınıfın eline geçtikten sonra bu kültür aristokratların bir kimlik simgesi haline gelmiştir.

Aristokratlar 13. yüzyılda *Şin Kokinşū* (1205) seçkisini çıkardılar; bunu yaparken de şairler büyük bir coşkuyla *Kokindencu* eğitimi

alıyorlardı. Daha sonra da ele alacağımız gibi, *Şin Kokinşū*, şiirleri sınıflandırma konusunda *Kokinşū* seçkisini taklit etmiştir. *Kokindencu*, usta bir şairin seçtiği bir öğrencisini, *Kokinşū* konusunda, genellikle başkalarının hiç bilmediği hususlarda ayrıntılı olarak eğitmesi anlamına geliyordu. *Kokinşū* seçkisinde geçen kuş ve bitkilerin adını bu özel öğretiye örnek olarak verebiliriz. Bu uygulama muhtemelen, Fucivarano Mototoşi'nin bu konularda Fucivarano Toşinari'ye verdiği eğitimle 1138 yılında başlamıştır. *Kokindencu* geleneği son derece gereksiz bir uygulama olmasına rağmen şairler bu eğitime çok önem veriyorlardı. Bu ilgi büyük bir ihtimalle imparatorluk şiir seçkisini düzenleyenlerin, devletin resmî kültür elçileri olabilmelerinden ya da başarılı şairlerin tarım arazisiyle ödüllendirilmelerinden kaynaklanıyordu.

Heyan döneminin sonlarına doğru gizli bilgi aktarımı pek çok sanat dalında daha yaygın hale geldi; fakat bunun ilk örneği *Kokindencu*'dur. Tominaga Nakamato, 18. yüzyılın ilk yarısında, Hint, Çin ve Japon kültürünü karşılaştırarak, Japon kültürünün kendine özgü bir gizliliği olduğundan bahsederken bu durumu kastediyordu. Sadece Japon kültürüne has olan bu gizli bilgi aktarımının kökeni muhtemelen *Kokinşū* seçkisine kadar inmektedir.

Gerçekten de, 9. yüzyılda şekillenmeye başlayan estetik algılama modeli, sadece Heyan dönemi boyunca devam etmekle kalmamış, aristokratların siyasi hezimetinden sonra bile varlığını korunmuştur. *Nō* ve *renga*'yı; *kabuki* ve *hayku*'yu etkisi altına alan bu estetik anlayışı, günümüzde bile hâlâ varlığını hissettirmektedir. Buna karşın günümüzde, 8. yüzyılın estetik anlayışından hiçbir iz kalmamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Genci ve *Koncaku Monogatari* Çağı

İLK TECRİT DÖNEMİ

Nara dönemindeki egemen sınıflar, Çin'den gelen kültürün etkisi altında kaldılar. 9. yüzyıl boyunca dışarıdan alınan her şey ulusal bir değişim geçirdi ve bunun sonucu olarak da politika, ekonomi, dil, sanat ve estetik alanında yeni eğilimler ortaya çıktı. Bu eğilimler, 10. ve 11. yüzyıllarda yerine oturdu ve 12. yüzyılın sonuna kadar da varlığını sürdürdü. Bu zaman zarfında, Asya kıtasıyla hemen hemen hiçbir iletişim kurulmadı ve zaten bir ada ülkesi olan Japonya, Asya'dan kendini tamamıyla tecrit etti. 300 yıl süren bu tecrit, ülkenin ilk 'dışa kapanış' dönemini olarak düşünülebilir. Bu dönem, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan meşhur ikinci kapanış dönemi kadar önemlidir.

Tecrit zamanında aristokrat yönetici sınıf, yerli ve yabancı kültür öğelerini bir araya getirdi ve kendi içinde tutarlı, bağımsız, bireyci bir sistem olan 'Heyan saray kültürü' ya da 'Ōçō kültürünü' yarattı. Bu kültürel sistem, ülkenin siyasi yapısından başlayarak ekonomi, din, sanat, el sanatları ve günlük yaşam tarzı da dahil olmak üzere toplumun her alanına nüfuz etti. Aynı zamanda, Kıta Asyası'ndan alınan kültür, özellikle de Budacılık, halk arasında yayılmaya başlayınca değişime uğradı.

Bu değişimden sonra Budacı yönetici sınıfla, Budacı olmayan sıradan insanlar birbiriyle kaynaşmaya başladı. Bu arada 'Japonlaştırılmış' Çince ile yazılan *kambun* adlı yeni bir edebiyat türü ortaya çıktı. Bu yeni edebiyatla birlikte yabancı kültürü benimseyen yönetici egemen sınıf ile yerli kültürü takip eden yönetici sınıf birbirine yaklaşmış oldu.

300 yıl süren bu dönemde iki farklı iktidar yapısı görülür. 10. ve 11. yüzyıllarda iktidara hükmedenler imparator naipleri olduğu halde, 11. yüzyılın sonunda ve 12. yüzyılın tamamında ülkeyi yönetenler tahttan çekilmiş imparatorlardır (*İnsey*). Naipler, eski *Ritsuryō*

sistemini tamamen ortadan kaldırmışlardı; fakat imparatorun resmî saygınlığını korumaya devam ettiler. Öyle bir sistem geliştirdiler ki, imparatorluk sisteminin varlığına rağmen devlet gücü hep Fucivara ailesinden gelen naiplerin elinde kaldı. Tahttan çekilen imparatorlar ise, iktidarın yapısı içinde yeni bir güç odağı meydana getiriyordu. Buna göre, tahtından feragat etmiş bir imparator, Fucivara hükümeti ya da iktidardaki imparator ile yönetimde aynı haklara sahipti. *İnsey* sistemi aslında iktidardan uzaklaştırılan aristokrat sınıfın, Fucivara tekeline karşı duyduğu bir memnuniyetsizliğin ifadesidir. İktidara kızanlar, imparator ailesinden ya da Fucivaralardan gelen aristokratlar değildi. Bunlar, *Ritsuryō* sistemiyle birlikte ortaya çıkan mahalli memurlar, köy eşrafı, savaşçı sınıf gibi alt ve orta sınıf aristokratlardı.

İktisadi açıdan dönemin en önemli kurumu, kuşkusuz, *şōen* ya da özerk derebeylik sistemiydi. Zamanla bu özerk beylikler öylesine güçlenip sınırlarını genişlettiler ki neredeyse naiplerden ya da tahttan çekilmiş imparatorlardan hiçbir farkları kalmadı. Bu yüzden imparatorluk, *Ritsuryō* sistemine tekrar geri dönmek istiyor fakat alt ve orta sınıf aristokratları Fucivaralara karşı örgütleyemiyorlardı. *İnsey* iktidarı mensupları aristokrat kökenli oldukları, sarayın etrafında yoğunlaştıkları ve ekonomik olarak da başında bulunmadıkları arazilerin gelirine bel bağladıkları için, mahalli güçlerle, örneğin köy muhtarları ya da taşra savaşçılarıyla ilişki kurarak onları harekete geçiremiyorlardı.

9. yüzyıldan itibaren soylular arasında başlayan siyasi ve ekonomik gücün merkezileştirilmesine yönelik eğilim, bu yüzyılda imparatorluk ailesi ile Fucivaralar arasındaki mesafeyi derinleştirdi. Ayrıca bu durum; üst, orta ve alt düzey aristokratlar arasındaki çıkar mücadelesini körüklediği gibi merkezî hükümet, köy yöneticileri ve savaşçılar arasındaki çelişkileri de keskinleştirmişti. Böylece 10. yüzyılın sonundan itibaren değişmeye başlayan *Ritsuryō* sistemi, tahtı terk etmiş imparatorların egemen olduğu 12. yüzyılda tamamen ortadan kalktı.

Öte yandan imparatorluk hanedanıyla yaptıkları iç evlilikler sonunda Fucivara ailesi kendi iktidarını kurdu. Fucivaraların ailevi olarak zamanla imparatorlarla kaynaşması sonucunda ülkeye 200 yıl kadar süren bir huzur ve istikrar dönemi hâkim oldu. Kyōto İmparatorluk Sarayı etrafında örgütlenen dışa kapalı fakat içe dönük aristokrat toplum, Japon tarih ve kültürü için çok önemli olan bir dönemin de mimarı oldu.

Bu yeni toplum, din, sanat, edebiyat ve yaşam tarzı olarak kendi

kültürünü öyle etkin bir şekilde örgütleyip kurumsallaştırdı ki, bu yeni kültür, ilginç bir şekilde yüzyıllar boyunca kendi kimliğini korudu. Japonya o zamanlar Asya kıtasından tecrit olmuş dışa kapalı bir ülkeydi. Ancak ne kadar ilginçtir ki, bu kapalı ülkenin içinde yer alan aristokratların başka bir 'kapalı ülke' oluşturması yetmiyormuş gibi, burada yaşayan kadınlar da ayrı bir 'koloni' kurmuşlardı. Asya kıtası kültürünün yerel bir değişim geçirmesi işte bu koşullar altında cereyan etti ve sanatsal faaliyetlerin saray hayatıyla bütünleşmesi yine bu devirde gerçekleşti.

Bu dönemde, sıradan insanların hayatı nasıldı? *Makura no Sōşi* ve *Genci Monogatari* gibi yapıtlardan, saray aristokratlarının yaşam tarzı hakkında yeterince fikir edinmekteyiz. Ancak, Japon halkının büyük bir kısmı onlardan çok farklı yaşıyordu. Hara Katsurō'nun 1905 yılında çıkan *Nihon Çūsey-Şi* adlı yapıtında da değindiği gibi bu devirde, "Sarayın aşırı israfı, savurganlığı ve lüks merakı yüzünden köylülerin yükü gitgide artmış ve bu insanlar zamanla zayıflayıp fakirleşmişti... Darboğaza giren köylüler evini barkını, çiftini çubuğunu satmış ve başka illere göçmek zorunda kalmıştı. Bu yüzden, aileler parçalanmış, babalar çocuklarını kaybetmiş, kadınlar kocalarını yitirmişti."

Budacılığın gizemli öğretileri ile yerli Şintō inancının birleşerek sıradan insanların hayatlarına girmesi yine bu dönemde gerçekleşti. Bütün zorluklara rağmen bu insanlar kendi gayretleriyle sorunlarının üstesinden gelebileceklerine inanıyorlardı. *Koncaku Monogatari*'deki hikâyelerin çoğu onların bu dünyayı esas alan görüşlerini ve gündelik hayata yönelik faydacı tavırlarını yansıtmaktadır. Budacılığın insanları değiştirmesiyle, insanların Budacılığı değiştirmesi farklı şeylerdi. Japonya'da 10.-12. yüzyıl arasındaki dönemde ülkede gerçekleşen en önemli olay, insanların Budacılığı değiştirmesi olmuştur; yani Budacılık, halkın hayatına karıştığı ölçüde değişime uğramıştır.

Heyan dönemi Budacılığının en kayda değer özelliklerinden biri de dua ve büyüye verilen önemdir. Dua ve büyünün, hava, siyaset, hastalık, doğum, ölüm gibi konularda, çok faydalı ve etkili bir yöntem olduğuna dair inanç 9. yüzyılda başlamış ve Heyan dönemi içinde de bir gelenek haline gelmişti. Hastalıklara insanı zapt eden cinler ve kötü ruhların sebep olduğu sanıldığından Budacılıkta bunları kovmak için çeşitli dua ve büyü yöntemleri geliştirilmişti. *Genci Monogatari*'de bunun çeşitli örneklerini görmek mümkün. Bunlara ek olarak, gelecekteki bir bela veya felaketin kâhinler tarafından tahmin edildiği durumlar da vardı; böyle durumlarda felaketleri önlemek

amacıyla Budacı rahipler çağrılır, selamete ulaşmak için onlardan dua okumaları istenirdi.

Kâhinler, "Değişimler Kitabı" anlamına gelen *I-Ching* adlı esere göre kehanette bulunuyorlardı. Taocu gelenekten esinlenen bu kutsal kitabın ilkeleri ana hatlarıyla Budacı öğretilerden farklıydı. Ancak, Fucivara ailesi öyle istediği için bu iki öğreti hep yan yana oldu; çünkü iktidarı elinde bulunduran Fucivaralar, dinsel öğretilerle hiç ilgilenmedikleri halde, sadece bunların kendilerine sağlayacağı maddi çıkarları düşünüyorlardı. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, Nara döneminde de aynı şey olmuş, gündelik hayatın maddi kaygılarıyla Budacılık, sihir ve büyüye doğru yönlendirilmişti. Ancak, *Honci Suicaku* kuramı ve Cōdo mezhebinin ortaya çıkmasıyla Heyan dönemindeki inanç sistemine iki unsur daha eklendi.

Honci Suicaku kuramı, sadece Budacılığı ve Şintō dinini uzlaştırmaya çalışan bir girişim değildi; onun asıl amacı Budacı terminolojiyi kullanarak Şintō dininin *kami*'lerine ya da tanrılarına yeni bir kimlik verip bu iki dini bir potada eritmekti. Tsuji Zennosuke'nin 1944'te basılan *Nihon Bukkyō-Şi* (*Japon Budacılığı Tarihi*, cilt 1) adlı eserinde, bu süreç üç evreye ayrılır. İlk aşamada *kami*, insanlığın bir parçası gibi düşünülmektedir ve bu yüzden de Buda tarafından kurtuluşa ulaştırılır. İkinci aşamada bu tanrılar, Bodhisattva olarak adlandırılır; fakat hangi Bodhisattvanın hangi tanrı olduğu muğlak bırakılır. Üçüncü aşamada ise Şintō tanrıları, Budaların ve Bodhisattvaların yeniden bedenlenmiş tezahürleri olarak ortaya çıkarlar.

İkinci aşamanın kökenini 783 yılına kadar sürebiliyoruz; fakat kuramın geniş çapta kabul görmesi 10. yüzyılı bulmuştur. Üçüncü aşama ise en gelişmiş haliyle ilk kez 11. yüzyılın sonu ve 12. yüzyılın başlarında görülür; nitekim Heyan devrinin sonlarına doğru Şintō Tanrısı *Haçiman* ile Budacılığın Tanrısı Amida eşit derecede kabul görmüştür. Bu iki tanrının birleşmesi, ikisi arasında bir çatışmaya meydan vermeden başarılmış ve Meyci döneminde devlet zoruyla birbirinden ayrılıncaya kadar iç içe yaşamaya devam etmişlerdir.

Ancak bu sistemin ne tamamen Budacı ne de tümüyle Şintō olduğunu söylemek mümkündür. Burada gerçek olan şey, yerli tanrıların Budacılığın tanrılarıyla kaynaşmasında hiçbir sakınca görmeyen Japon toplumunun sonsuza kadar tutarlı kalacak bir kültürü yaratmak için yeterli azim ve isteğe sahip olduğudur. Bu azim ve istek, insanların arasındaki uyumdan ve Japon toplumunun gerçekçi iç dinamiklerinden kaynaklanmış, Tenday Budacılığının emredici kuramlarından beslenmemiştir; öyle olsaydı şimdiye kadar Şintō dini

Budacılık tarafından tamamen yutulmuş olurdu. Budacı ve Şintö sistemlerinin tutarlı ve uyumlu bir şekilde birleşmesi, yine kendi içinde tutarlı ve uyumlu olan aristokrat sınıfı sayesinde gerçekleşmiştir. Sonuç olarak, ne Şintö dinindeki yüce *Kami*'ler ne de Budacılığın yüce Buda'sı soyluların günlük hayatındaki gerçekleri aşabilmiştir.

Çin'de Altı Hanedan döneminde ortaya çıkan ve T'ang hanedanı zamanında çok yaygınlaşan Pak Ülke Budacılığımn öğretileri 10. yüzyıldan sonra Tenday mezhebinde de önem kazanarak aristokratlar arasında büyük ilgi görmüştür. Pak Ülke (Cödo) Budacılığı öğretisinin temelinde üç ana öğe bulunur. Birincisi, bu dünyadan bezginlik ve cehennem korkusu; ikincisi, Batı Cenneti'nde yeniden doğma arzusu; üçüncüsü ise Amida Buda'nın ezeli andına inanarak ona bel bağlamaktır. Amida, ona iman edenlere ve onun adını zikredenlere Batı Cenneti'nde yeniden doğumu müjdelemiştir. Cödo öğretileri dünyevi menfaatleri reddettiği, ölümden sonra bir hayat vaat ettiği ve yüce Amida'nın müteal vasfını vurguladığı için sihir ve büyü üzerine kurulu 'maddiyatçı' Budacılıkla taban tabana zıttır. Bu dünyaya ve dünya nimetlerine olan ilgi ortadan kalktığı ve öbür dünyanın bir saplantı haline geldiği bu inanç sisteminde artık ne yağmur duasına çıkmaya ne de hastalıktan kurtulmak için kutsal metinleri hatmetmeye ihtiyaç vardır. Nasıl olsa yüce Amida müteal bir varlıktır ve verdiği ezeli sözü yerine getirecektir. Bu yüzden, Cödo öğretileri, Şintö tanrıları ile Budacılığın tanrısının aynı potada eritilmesini gerekli görmemiştir. Geriye kalan tek soru Heyan dönemi aristokratlarının bu öğretilere nasıl tepki gösterdiğidir.

Fucivaraların iktidarda bulunmasından dolayı üst düzey aristokratlar çok büyük zarar görmüştü. Ayrıca *Ritsuryō* düzenine göre görev yapan orta ve alt düzey yönetici aristokratların durumu da *şōen* sistemi yüzünden acınacak bir hale gelmişti. Her iki grubun da dünyadan nefret etmeleri için binlerce sebebi vardı. Örneğin, Yoşişige Yasutane (997), *Çiteyki* (İkametgâh Günlüğü) adlı eserinde 'güç odaklarında bulunan insanlara yaltaklanıp önlerinde secde ederek' başarı sağlamanın bir anlamı olmadığından, 'öğretmenlerin sürekli öğrenci kayırdığı, arkadaşların çıkar için birbirini kullandığı' bu dünyayı hiç sevmediğinden bahseder. Bu nedenle, başkentte bir ev yaptırarak batıya bakan tarafa küçük bir tapınak inşa ettirir ve ortasına bir Amida heykeli koyar. Doğu kanadına bir kütüphane, karısı ve ailesinin oturması için kuzeye de küçük bir yatak odası ilave eder. Gün boyunca resmî görevlerini tamamlayıp evine döndüğünde batıya bakan salondaki Amida heykelinin önünde *Lotus Sutra*'yı okuyarak

dua etmeyi hiçbir zaman aksatmaz. Yemek yedikten sonra da kütüphanesine giderek kadim bilgelerin kitaplarından süzülen bilgilerle susuzluğunu giderir.

'Batı tapınağı' aslında dünya gailesinden bıkmış Yoşişige için huzurlu bir köşe, sakin bir sığınaktır. Fucivara ailesinin üst düzey üyeleri kuşkusuz, Yoşişige ile aynı fikirleri paylaşmaz. Ancak bu tür insanların başka nedenlerle Cödo öğretilerine itibar ettiği görülmüştür. Gerçekten de Fucivara ailesi tapınaklar yaptırarak Amida'ya adamış ve her tarafını birbirinden güzel heykel ve resimlerle süslemiştir. 11. yüzyılın ortalarında inşa edilen Byödö-İn tapınağındaki Zümrüdü Anka Salonu (Höö-dö), Pak Ülke Budacılığı sanatının yaşayan en güzel örneklerinden biridir ve içinde devasa bir Amida heykeli bulunur. Bu tapınağın duvarındaki renkler bugünkü haliyle epey tahribata uğramış görünse de aynı dönemde yapılmış diğer örneklerle kıyasladığımızda bunların ilk hallerindeki muhteşem güzelliğin hâlâ farkına varabiliyoruz; buna en güzel örnek de Köyasan tapınaklarıdır.

Zümrütü Anka Salonu'nu inşa ettiren imparator naibi soylu Fucivarano Yorimiçi'den (992-1074) başkası değildi. Dünya hayatının tadını çıkaran Çinli imparator ve prensler arasında ölümsüzlük iksirini keşfetmek için Taocu felsefeyle ilgilenenler de vardı. Bunun tam aksine, Fucivaralar, dünya hayatının ihtişamını ebediyete kadar sürdürmek yerine Cödo Budacılığının ebedi cennetinin ihtişamını bu dünyaya getirmeye çalışmışlardır. Cödo Budacılığının kutsal metinleri onlara, bu cenneti en ince ayrıntılarına kadar duvarlarına çizdirme konusunda rehberlik etmiş olabilir. *Eyga Monogatari* adlı yapıtta İmparator Naibi Fucivara Miçinaga'nın 1022 yılında yaptırmış olduğu Höcöci tapmağı hakkında şu satırlar bulunur: "...tapınak olağanüstüydü; gerçekten Pak Ülke'deki gibi güzel ve asildi..." Görüldüğü gibi bu, Yoşişige Yasutane'nin düşüncesinden tamamen farklı bir bakıştır. Başka bir deyişle, bazı insanlar bu dünyadan usandıkları, bazıları ise bu dünyayı sevdikleri için Cödo Budacılığının öğretilerini benimsemişlerdir.

Şimdi de Tenday mezhebi rahiplerinin Cödo Budacılığının ilkelerini nasıl öğrettikleri sorununa gelelim. Tenday geleneklerinin en yaygın olanlarından biri de *cōgyō-zammay* olarak bilinen ibadet şeklidir. Rahip Ennin, T'ang hanedanlığının hüküm sürdüğü Çin'den döndükten sonra özellikle bu tür bir meditasyonu tercih etmiştir. *Cōgyō-zammay* meditasyon geleneğine göre rahip, 90 gün boyunca hiç ara vermeden Amida Buda'nın adını tekrar eder ve devamlı onu düşünerek tefekküre dalar. Ennin, hiçbir zaman bu meditasyon şeklinin

hokke-zammay gibi öteki ibadet şekillerinden (örneğin *Lotus Sutra*) üstün olduğunu iddia etmemiştir. Onu takip eden yıllarda *Nembutsu* adının tesbih ve terennümü, Tenday rahipleri arasında zamanla çok yaygın hale gelmiş; genellikle Genşin olarak bilinen başrahip Enşin Sözu (941-1017) zamanında iyice yerleşmiştir. Genşin tarafından 985 yılında kaleme alınan *Ocōyōşū* (Cennete Giden Yol ve Esasları), Tenday mezhebine ışık tutan en kutsal kitaptır. Üç cilt ve on bölümden oluşan bu yapıt, Çince yazılmış ve baştan sona kutsal Budacı metinlerden aktarılan alıntılar ve hikâyelerle doludur.

Ocōyōşū'nun ilk cildi, cehennemin farklı bölümlerini neredeyse üç boyutlu denecek kadar canlı tasvirlerle anlatan bir özetle başlayarak daha sonra dünyadaki insan hayatını ele alır. Burada insan hayatının üç farklı aşaması mercek altına alınır. Bunlar sırasıyla: 'pak olmayış', 'ıstırap' ve 'fanilik'tir. Genşin, 'pak olmayış' başlığı altında, ölümden sonra insan vücudunun nasıl bozulup çürüdüğünü anlatırken insan anatomisi hakkında inanılmaz ayrıntılara yer verir. Genşin 'ıstırap' kavramını, *dahili* ve *harici* olmak üzere ikiye ayırır. Dahili ıstırapta insanı mağdur eden 404 hastalık vardır. Harici ıstırapta ise, insanın bedene mahkûm olmasından dolayı hissettiği açlık, susuzluk, sıcak ve soğuk gibi duygular bulunur. Yağmur, kar ve rüzgâr gibi doğa olaylarına karşı duyulan hassasiyet de buradan kaynaklanır. Kısacası, Genşin, birinci ciltte insan hayatının faniliğini ayrıntılı bir şekilde irdeleyerek, 'her çıkışın bir inişi' olduğundan ve 'her vuslatın bir veda ile noktalandığından' bahseder. İnsan bazen büyük zorluklardan geçerek dünya ortamında doğmayı başarır ama bu doğum bile onun Budacı öğretilerle tanışacağı anlamına gelmez. Bu nedenle Genşin'e göre, Budacılığı tanıyan biri sonsuza dek sürecek 'doğum-ölüm' döngüsünden çıkmaya çalışmalıdır.

Genşin ikinci ciltte, ölümden hemen önce Amida ve takipçilerinin nasıl ölmekte olan kişiye göründüğünü, Pak Ülke'de yeniden doğmanın insana sağlayacağı 10 ayrıcalığı ve girilen bu yeni âlemi örneklerle, ayrıntılı olarak anlatır. Saydığı ayrıcalıklar arasında sadece kişinin Pak Ülke'deki yerinden değil, onun varlığının özünde bulunan ve diğer insanları bu topraklara yönlendirebilecek yetenekten de bahseder. İkinci bölümü şu soruyu sorarak bitirir: Şayet on farklı yerde on farklı 'Pak Ülke' varsa, niçin insan 'Batıdaki Pak Ülke'ye ulaşmak için ibadet etmektedir? Bu soruya kutsal metinlerden yaptığı alıntılarla cevap verir: Pak Ülkelerden sadece birisi üzerine yoğunlaşmak Buda'nın emridir; ayrıca bunların yanısıra 'Batıdaki Pak Ülke'ye ulaşmak için ibadet etmek de Buda'nın emridir. Dolayısıyla,

Genşin'e göre, inançlı bir kişinin inanmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Ancak kanımızca, buradaki sorun, Amida inancından ya da Batıdaki Pak Ülke'ye duyulan özlemden değil, dinsel öğretinin kendisinden kaynaklanmaktadır. Yalnız kutsal metinler üzerine temellendirilmiş muhakeme biçimiyle soruna mantıklı bir çözüm yolu bulmanın imkânsız olduğunu bilen Genşin, inananlara sadece inanmalarını, bu konuyu fazla deşmemelerini, soru sormamalarını öğütler.

Eserinin en uzunu olan üçüncü ciltte Genşin, insanların Pak Ülke'de nasıl yeniden doğduğu konusuna açıklık getirir. Burada konunun bütün ayrıntılarına girmek mümkün olmadığı için sadece iki noktaya değinmekle yetineceğiz. Tenday öğretisinde çok farklı meditasyon yöntemleri öğretilir. Genşin'in mensubu olduğu Tenday Budacılığı ibadet şekli olarak Nembutsu'ya çok büyük önem verir ve bu öğreti rahip Ennin'den Ryögen'e kadar devam edegelen önceki Teday öğretilerinden son derece farklıdır. İkinci olarak Genşin, Amida'yı düşünerek meditasyon yapmanın mı, yoksa Buda'nın adı olan Nembutsu'yu tekrar ederek zikir çekmenin mi daha önemli olduğu konusuna tatminkâr bir açıklık getirmemiştir.

Genşin'den sonra gelen Rahip Hönen (1133-1212) ise, Buda'nın adını zikretmenin daha önemli olduğunu savunur. Genşin ve Hönen'in düşünceleri bu noktada birbirinden ayrılmaktadır.

Genşin, *Öcōyōşū*'dan sonra yazdığı *Yokava Hōgo* adlı eserinde zikir çekmenin öneminden bahseder: "İnancınız zayıf, düşünceleriniz kirli bile olsa yine de Pak Ülke'ye kavuşma arzunuzu yitirmeyin; hatta arzunuzu tetikleyin ve yüce Amida Buda'nın adını daha çok zikredin." Bu bize, Hönen'in *İçimay Kişōmon* adlı yapıtındaki sözlerini hatırlatıyor: "Pak Ülke'de yeniden doğmak için yapmamız gereken tek şey, Amida'nın yüce adını anmak ve bunu yaptığımız takdirde o Cennet'e kavuşacağımıza inanmak." Bu iki görüş aynıymış gibi görünse de farklı konuları vurgulamaktadır. Genşin'e göre, Pak Ülke için arzuyu tetiklemek yetiyor; ancak Hönen'in görüşü daha çok mutlak inanca ağırlık vermektedir. Görüldüğü gibi aynı Pak Ülke Budacılığı öğretisinde bile Genşin ve Hönen'in görüşleri birbirinden farklıdır. Genşin'in Budacı görüşleri daha istikrarlı bir toplum olan Heyan devrinde oluştuğu halde, Hönen'in görüşleri çok büyük toplumsal çalkantıların yaşandığı Kamakura döneminde şekillenmiştir.

Öcōyōşū, Kükay'ın *Cūcūşin-Ron* adlı yapıtından aşağı yukarı 150 yıl sonra yazıldı. Kükay ve Genşin, kendi savlarını kanıtlamak için her ne kadar kutsal Budacı metinlerin Çince çevirilerine ağırlık verse

de Genşin, bir kuramcı olarak bazı açılardan Kükay'dan farklıdır. *Cūcūşin-Ron*'un *Ôcōyōşū* adlı yapıta kıyasla çok daha net ve mantıklı olduğuna kuşku yok. Örneğin, *Ôcōyōşū*'da birden fazla anlama gelen kelimeler çok sık kullanılmaktadır. Ancak yine de Cehennem ve Batı Cenneti üzerine yaptığı canlı ve renkli betimlemelerle *Ôcōyōşū*, daha ilginç ve üstün bir çalışmadır. Hem Heyan sarayı sanatçıları bu yapıttan ilham almış, hem de aristokratlar bu kitabı okumaktan büyük zevk duymuşlardır. Kısacası, *Cūcūşin-Ron*, ilahiyat uzmanı olmayan bir kişinin anlayabileceği bir kitap olmadığı halde, *Ôcōyōşū* bazı aristokratlar için başucu kitabı niteliğindedir. Bu nedenle iki yapıt arasında çok büyük farklar vardır.

10. yüzyılın başlarında, Nembutsu adını zikrederek geçimlerini sağlamak üzere köy köy dolaşıp dilencilik yapan Küya Şönin gibi rahipler de vardı; ancak bu rahipler Tenday mezhebine mensup değillerdi. Rahipler bir yandan Bodhisattva Kannon'a dua ederken diğer yandan oruç tutuyorlar, Nembutsu adını zikrederek hırsızları uzaklaştırıyorlar, ellerindeki asalarıyla yılanları defediyorlardı. Bu rahiplerin yarattıkları mucizeler *Nihon Ryōiki*'den *Koncaku Monogatari*'ye kadar olan bütün halk hikâyelerinde yer alır. Aslında onların Tenday mezhebindeki Cōdo Budacılığı öğretileri ile olan tek bağlantısı Nembutsu'dur.

Bu rahiplere rahatça Nembutsu mezhebine üye olan insanlar gözüyle bakabiliriz; ancak onlar hiçbir zaman Cōdo mezhebinin gerçek müridi olmamışlardır. Onların hitap ettiği topluluk, sadece ölümden sonra Batı Cenneti'nde doğup doğmayacaklarım değil, aynı zamanda burada onları nelerin beklediğini de merak eden bir kitledir. Küya Şönin'den sonra yine Hiciri, Şami, Şönin gibi birçok din adamı ortaya çıkmış ve bunlar Heyan dönemi boyunca varlıklarını faal olarak sürdürmüştür; fakat her zaman resmî dinî toplulukların dışında kalmışlardır. Ayinlerde çoğu kez büyü ve şamanlık geleneğini kullanarak halkın yerel inançlarını değiştirmeden Budacılığı yaymaya çalışmışlardır.

Öte yandan aristokratlar ve sıradan halk tamamen birbirinden kopmuş sayılmazdı. Temel yaklaşımları farklı bile olsa, hayatın gerçekleri her iki grup için de aynıydı ve bunu kimse inkâr edemezdi. Sıradan insanlar bu dünyayı cehennemden bir gömlek daha iyi olarak görürken, soylular bu dünyayı cennetin bir örneği gibi düşünüyorlardı. Genşin, cennete giden yolun Amida'nın ahdine inanarak Nembutsu'yu sık sık tekrar etmekten geçtiğini öğretmişti. Ancak buna az sayıda orta ve alt sınıf aristokratların küçük bir kısmından

başka kimse inanmıyordu. Üst düzey aristokratların büyük kısmı, cennetin uzakta değil burada olduğuna inandıklarından Genşin'in öğretilerinde hiçbir cazibe göremiyorlardı.

Cödo inançlarının sanata nasıl yansıdığından daha önce bahsetmiştik; fakat Heyan aristokrat sınıfı sadece dinî sanatlarda değil, dünyevi sanatlarda da çok büyük ilerlemeler kaydetmişti. *Vaka* şiirlerini, paravanlar üstüne ustaca çizilen resimleri, *kana* alfabesiyle rulolar üzerine yazılmış *monogatari*'leri ve onları süsleyen çizgi romanları bunların arasında sayabiliriz. Ayrıca *yamato-e* adı verilen yeni bir resim ekolü de yaratmışlardı. Japonlar zamanla hem konu hem de teknik olarak Çin tarzı resimler yapmaktan vazgeçmiş, tamamen kendilerine ait yeni bir tarz oluşturmuşlardı. *Yamato-e* ekolünün ilk örneklerini 9. yüzyılın başında ortaya çıkan *uta-e* resimlerinde görürüz. Daha sonra bunlar, rulo romanları süsleyen *monogatari-e* adlı resimlere dönüşmüş, 11. yüzyılın ortalarında ise *yamato-e resimleri* olarak gelişimini tamamlamışlardır.

EDEBİYATIN KURUMSALLAŞMASI

Kapalı Heyan aristokrat edebiyatının en önemli özelliği, geleneksel edebi faaliyetleri kurumsal hale getirmesidir. Bunun en önemli örneği *vaka* şiiridir. Heyan devrinin *monogatari* romanlarından anladığımız kadarıyla, *vaka* yazımı 9. yüzyılın başlarında resmî amaçlar dışında bir eğlence haline gelmiş, Heyan aristokratları bunu kadın-erkek ilişkilerinde bir kur yapma yöntemi olarak kullanmaya başlamışlardı. Heyan toplumunda *vaka* şiiri yazmak hem başarı sağlamak hem de herhangi bir zor durumdan kurtulmak için en iyi yoldu. *Vaka* şiirinin muhteşem gücünü, Çin edebiyatından esinlenerek düzenlenen iki imparatorluk seçkisinde ve 10. yüzyıldan itibaren başlayan *vaka* şiiri yarışmalarında görmekteyiz.

Tamamı 21 ayrı kitaptan oluşan imparatorluk seçkilerinin ilki 905 yılında derlenen *Kokinşū*, sonuncusu ise 1439 yılına tarihlenen *Şin Zoku Kokinşū* adlı yapıttır. Başka bir deyişle, şiir alanında seçki oluşturma geleneği 500 yıldan fazla bir süre devam etmiştir. *Vaka* şiirlerinin büyük bir çoğunluğu aşk ve dört mevsim üzerinedir; din, felsefe ve siyaset gibi konulara hemen hemen hiç rastlanmaz. Yazarların çoğu Heyan aristokratları ya da saray toplumunun başka üyeleridir. Kapalı saray toplumundan neredeyse hiç uzaklaşmayan bu aristokrat yazarlar, *Kokinşū*'da belirlenen kelime seçimi, dilbilgisi ve üslup ölçütlerine uymak zorundaydılar. Diğer bir deyişle, sarayın

lirik şiir geleneği *Kokinşū* ile başlamış, daha sonra derlenen imparatorluk seçkileri ile devam etmiştir.

Heyan dönemi şairlerinin *Senzayşū* (1189) ve *Şin Kokinşū* (1206) gibi seçkilerinde siyasi istikrarsızlıktan kaynaklanan bir gerginlik görülür. Daha sonra bu konuya ayrıntılı olarak değineceğiz. Ancak, *Gosenşū, Şūişū, Goşūişū, Kinyōşū* ve *Şikaşū* gibi *Senzayşū*'dan önce derlenmiş olan seçkilerde yer alan şiirlerde hemen hemen hiçbir bireysellik izine rastlanmaz. Ayrıca, içerik ve üsluba bakarak şiirin nereden, kimden ve ne zaman alındığını tahmin etmek çok zordur. Yine de bu seçkileri yazıldıkları zamana göre ikiye ayırabiliriz. Örneğin, *Gosenşū, Şūişū* ve *Şikaşū* seçkileri, kitap olarak ortaya çıktıkları çağdan önce yazılmışlardır. 10. yüzyılın ortalarına doğru edebiyat sahnesine çıkan ve birden fazla düzeltme gören *Gosenşū* seçkisindeki bazı şiirlerin *Kokinşū* şairlerine ait olduğunu biliyoruz. *Şūişū* seçkisi, Fucivarano Kintō tarafından 10. yüzyılda, *Şikaşū* seçkisi ise Fucivarano Akisuke tarafından 12. yüzyılın ortalarında derlenmiştir. Ancak, bu seçkilerdeki şiirlerden hiçbiri o çağda değil, daha önceki dönemlerde yazılmıştır. Öte yandan, Fucivarano Miçitoşi tarafından derlenen *Goşūişū* (1086) ile Minamotomo Toşiyori'nin derlediği *Kinyōşū* (1124-1127), yayımlandıkları çağda yazılmıştır. Eski seçkiler, üslup açısından *Kokinşū*'dan daha üstün olmadığı gibi yeni şiirler için de esin kaynağı olmamıştır. Şiirler, kurumsallaştığı ölçüde özgünlükten uzaklaşmışlardır. Bu tür şiirlerin asıl amacı, saray kültürünü muhafaza etmekti.

Fucivarano Kintō, 10. yüzyılda yazılan *vaka Kuhon* adlı yapıttaki *vaka* şiirlerini mükemmellik derecelerine göre dokuz sınıfa ayırmış ve her sınıfa genellikle *Kokinşū*'dan seçtiği iki şiiri yerleştirmiştir. İlk beş sınıfa yerleştirdiği on şiirin hepsi manzara tasvirlerinden oluşur. Bunları takip eden dört sınıfa yerleştirdiği sekiz şiirden üçü yine manzara tasviri, üçü aşk şiiri, biri yaşlılık üzerine yazılmış bir şiir, onuncusu ise dünyada çekilen cefalar üzerinedir. Bu durum, aristokrat sınıfının *Kokinşū*'dan bu yana *vaka* şiirlerine olan tutumundaki değişimi vurgulamaktadır; çünkü daha 100 yıl önce derlenmiş olan *Kokinşū* şiirlerinin hemen hemen hepsi ağırlıklı olarak aşk üzerineydi. Kintō'nun mükemmel bularak birinci sınıfa yerleştirdiği aşağıdaki iki şiirden ilki *Şūişū* adlı seçkinin birinci cildinde yer alan Mibuno Tadamine'ye, ikincisi ise *Kokinşū* seçkisinin 9. cildinde bulunan isimsiz bir şaire aittir.

Bak bugün ilkbaharın
Geldi ilk günü,
Dumanlıdır bu sabah
Yoşino dağı...
(*Kokinşū*, cilt 1)

Bir tekne düşlüyorum,
Sisler içinde
Akaşi körfezinde
Adayı dönen.
(*Kokinşū*, cilt 9)

Birinci şiirde Yoşino dağının, ikinci şiirde ise Akaşi körfezinin manzarası betimleniyor. Betimleyici sözcükler ise 'duman' ve 'sis'tir. Bu iki şiir o zamana dek yazılan şiirlerin en iyileri olarak seçildiğinden dolayı, şiirlerde betimlenen bölgelerin, aristokratlar tarafından en çok beğenilen yerler olduğu kanısına varabiliriz. Buradan anladığımız kadarıyla, aristokratların tabiata olan tutkusu doğal olayların sadece bir kısmı için geçerlidir; örneğin, onların şiirlerinde Pasifik Okyanusu'nun azgın dalgaları Japon sahillerindeki sıra dağlara vurmaz. Yine bu dönemde aristokratlar arasında beğeni kazanan şiirlerin çoğunda aynı belirsizlik ve donukluğu görürüz. Ayrıca bu şiirlerde 'kadim türküler' ya da *Manyōşū* şiirlerindeki cinsel coşkudan hiçbir iz yoktur.

Diğer yandan bu genel kuralın istisnaları da vardır; bunların çoğu saraylı kadınlar tarafından yazılan şiirlerdir. 11. yüzyılda derlenmiş *Goşūişū* adlı seçkide yer alan İzumi Şikibu gibi şairlerin şiirlerini buna örnek olarak gösterebiliriz. Her ne kadar şiirleri elimizde bulunsa da bu şairler hakkında pek fazla bilgimiz yok. Seçkiden alınan aşağıdaki iki şiir İzumi Şikibu'ya aittir.

Yatıyorum,
Siyah saçlarım darmadağın
Ama umurunda değil...
Usulca yanıma uzanıp
Onları tek tek okşayan
Biri var...
Sevgilim var
Aklımda...
(*Goşūişū*, 775)

Son hatıradır bana
Ahrette bile diye,
İsterdim onu görmek
Bir kez dünya gözüyle...
(*Goşūişū*, 763)

Burada Fucivarano Kintō ve aynı üslupla yazan diğer şairlerin beğendiği sıradan tasvirlere rastlanmaz. İnsan yüreğinin derinliklerinden kopup gelen duyguların akıl süzgecinden geçirilmeden yazıya aktarıldığı bu şiirler, hem şairin güçlü kişiliğini ortaya koymakta hem de ondan aldığı ivmeyle zamanın ötesine geçmektedir. Kadınların yazmış olduğu bu şiirler arasında kadın-erkek ilişkilerindeki ruhsal yapıyı inceleyen pek çok başka örnek mevcuttur.

Kokinşū'dan sonra yazılan *vaka* şiirinde yaratıcılık arayan birisi bunu, kesinlikle kadınların yazdığı şiirlerde bulacaktır. Bu gruba giren yapıtlar içinde en muhteşem örnekler de kuşkusuz İzumi Şikibu'nun şiirleridir; fakat Heyan sarayı yaratıcılığa değil, her zaman geleneğe önem vermiştir. Ayrıca tamamen kurumsallaşmış *vaka* şiiri dünyasında hangi değerlerin öncelikli olduğu hakkında son sözü söyleyenler kadınlar değil erkeklerdi. Örneğin, hiçbir imparatorluk seçkisi, kadınlar tarafından derlenip düzenlenmediği gibi *vaka* kuramı üzerine yazı yazan binlerce yazar arasında tek bir kadına rastlanmaz.

Vaka, saray kültürünün vazgeçilmez bir parçasıydı ancak bu kültürün merkezinde erkekler bulunmaktaydı. Her ne kadar bu erkeklerin kadınsı oldukları söylense de bu konuda kesin konuşmak mümkün değildir.

İzumi Şikibu gibi yazarların ortaya çıkması edebiyatın kurumsallaşmasından kaynaklanmaz; kurumsallaşmaya rağmen gerçekleşmiştir. Kadınlar hiçbir zaman saray kültürünün merkezinde yer almamış, hep merkezden uzakta durmuşlardır. Erkeklerin şiir yeteneklerinden dolayı mesleklerinde terfi ettikleri bir çağda, kadınlar şiiri sadece kendilerini ifade etmek için kullanmıştır; onlar için bu yolla mevki ya da makam kazanmak zaten mümkün değildi. Belki de o dönemde yaşayan kadın şairlerin hayatları hakkında pek fazla bilgimiz olmaması bu sebepten kaynaklanır.

Uta-avase'ler, yani 'şiir yarışmaları', *vaka* şiirine yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yarışmalarda şairlere herhangi bir konu verilir ve üzerine şiir yazmaları istenirdi. Şairler de şiirlerini yazıp bunları özel bir hakem grubuna sunarlardı. Sonra da şiirler hakkında ya-

pılan değerlendirmeler kitapçıklarda toplanarak kaynak olarak kullanılırdı. Şiir değerlendirmelerine temel teşkil eden *vaka* kuramları, işte bu yöntemle ortaya çıkmıştır.

Elimizde kaydı bulunan ilk *Uta-avase* şiir yarışması, 913 yılı Mart ayının on üçüncü gününde düzenlenmiştir. Bu yarışmada yazılan şiirleri ve yarışmayı kimin hangi nedenle kazandığını biliyoruz. Gerçekten en iyi şiirin ona ait olup olmadığını bugün bizim değerlendirmemiz mümkün değil; ancak, o günkü koşullara göre en büyük şair olarak sandıktan imparatorun çıkması pek de şaşılacak bir durum değildir. 960 yılında düzenlenen diğer bir yarışmada hakem Fucivarano Saneyori idi. Bu yarışmada 'duygusal yoğunluk' ve 'kelime seçimi' değerlendirme ölçütü olarak kabul edildi. Bu kadar öznel bir konu üzerinde nesnel karar vermenin mümkün olabileceği inancı, muhtemelen *Kokinşū* döneminde uygulanan geleneklerden kaynaklanıyordu. Şayet geleneklere bağlı olarak yapılan değerlendirme yöntemlerinden vazgeçilmiş olsaydı hakemin vereceği kararlar tamamen tesadüfi olurdu. Başka bir deyişle, *Uta-avase* şiir yarışmaları bir geleneğin oluşturulmasında büyük rol oynamıştır. Heyan sarayının kendi varlığını sonsuza dek devam ettirmek gibi bir eğilim içinde olması, *Uta-avase* geleneğinin çıkmasını sağlamıştır. Bu yarışmaların yaygınlaşmasıyla birlikte de saray şairlerinin kalıplaşmış şiir geleneğine bağlılığı daha da artmıştır.

Eldeki nesnel ölçütlere rağmen, yarışmalarda yapılan değerlendirmeler son derece öznel ve keyfiydi. Değerlendirmeler, iki hakemin bulunduğu durumlarda çoğu kez birbirine taban tabana zıt sonuçlar verebiliyordu. Böyle bir örneğe 1118 yılında yapılan Minamotono Toşiyori (1125) ve Fucivarano Mototoşi (1142) adlı hakemlerin yer aldığı bir yarışmada rastlıyoruz. Şiirler hakkında verilen kararların keyfiliği Minamotono Toşiyori'nin kuramsal çalışmalarından da anlaşılmaktadır.

Sasaki Nobutsuna'nın *Nihon Kagaku Taykey* adlı yapıtının birinci cildini oluşturan *Toşiyori Zuino,* 1124 yılında yazılmıştır. Bu yapıt, *vaka* estetiği üzerine yapılan ayrıntılı tartışmalarla doludur; bir sözcüğün niçin diğerinden daha iyi ya da bir duygunun ötekinden daha derin olduğu gibi konulara açıklık getiren bir edebiyat hazinesidir. Ancak bu değerlendirmelerin tamamen kişisel olduğunu kabul etmek gerekir. Sonuç olarak, yarışmalardaki değerlendirmeler üzerine yapılan tartışmalar daha somut olduğundan, kuramsal çalışmalardan daha faydalıdır. Örneğin, yarışmadaki bir şiirde 'Muro adalarından sürekli yükselen duman' ifadesi yer alır. Bu ifade, aslında şiir-

deki 'duman'ın herhangi bir ateşten kaynaklanmadığı, basit bir *sis* olduğu gerekçesi ile hakemler tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Bu tür sıradan değerlendirmeler yarışmalarda çok yaygındı; fakat *vaka* kuramlarında bunların hiçbirini göremeyiz. Sonuç olarak, *Uta-avase* yarışmaları *vaka* kuramı üzerinde yapılan çalışmalara yardımcı olsa da, *vaka* kuramları, yarışmalarda verilen kararlar üzerinde pek etkili olmamıştır. Bu bağlamda iki noktaya değinmemiz gerekiyor.

Değerlendirme yapmak için kuramsal çalışmalara pek başvurulmasa bile yine de bunlar hakemlerin konumunu güçlendiriyordu. Ortada bir *vaka* kuramının bulunması, hem hakemleri onurlandırıyor hem de onları bu şiir dünyasında daha yetkin kılarak kendilerini daha iyi kanıtlamalarını sağlıyordu. İkinci olarak, her ne kadar kuramsal yaklaşımlar konusunda kuramcılar arasında fikir ayrılıkları ve zıtlıklar bulunsa da, kuramdan anlamayan şairler, yarışmalardaki nesnel tutuma karşı son derece olumlu, somut gerçeklerle yakından ilgili, verilen kararlara da saygılıdılar. Herkes tarafından paylaşılan bu olumlu tutum, sadece Heyan aristokrat toplumunu değil, bütün Japon ulusunu tarih boyunca birbiriyle kaynaştıran çok önemli bir bağ olmuştur. Daha sonra da bahsedeceğimiz gibi, bu birlik duygusunu farklı toplumsal sınıfların edebiyatlarında da görebiliriz. Heyan aristokratlarının kendi aralarında düzenlediği şiir yarışmaları ve *Koncaku Monogatari*'de yer alan halk hikâyeleri buna örnektir.

Çin dilinde yazılan şiir ve düzyazı edebiyatı, 9. yüzyıla gelindiğinde tamamen kurumsallaşmıştı. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Çin'in idari kurumlarının Japonya'ya uyarlanması ile birlikte Çince yazı yazmaya karşı duyulan ilgi olağanüstü artmış, Sugavara Miçizane'nin de içinde bulunduğu Çinceyi çok iyi kullanan büyük edebi dehaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çince şiir yazma konusunda Miçizane'nin rakip tanımadığı bir gerçek; fakat aristokratların edebi eserlerini Çin dilinde yazma geleneği ondan sonra da devam etmiştir. Bunun en iyi örneklerinden biri 11. yüzyılın ortalarında Fucivarano Akihira (989-1066) tarafından derlenen *Honçō Monzui* adlı yapıttır. Bu çalışma, bir Çin yapıtı olan *T'ang-Wen-Ts'ui*'yi (1011) örnek almış, düzenleniş biçimi de klasik Çin şiirinin en ünlü seçkilerinden biri olan *Monzen*'e benzer. *Honçō Monzui*'de 9. yüzyılda 70 farklı yazar tarafından kaleme alınmış 420'nin üzerinde Çince şiir ile düzyazı örnekleri bulunur. Bu yapıtta, *Ryōunşū* gibi kendi çağdaşı diğer 9. yüzyıl seçkilerinde rastlanmayan yeni gelişmeler görülür.

Devlet tarafından düzenlenen bir seçkinin içinde toplumsal eleştiriye tarihte ilk kez, Fucivara iktidarı zamanında yer verilmiştir. Buna

en iyi örnek Yoşişige Yasutane'nin "Çiteyki" adlı makalesidir; bunu Prens Kaneakira (914-987) ve Minamotono Şitagö (911-983) gibi yazarların denemeleri takip eder. Zamanın aristokrat gelenekleri, seyrek de olsa, *monogatari* türü romanlarda eleştirilmiştir; ancak böyle bir şeyi *vaka* şiirlerinde görmek çok büyük bir istisna idi. Japon yazarlar ancak Çince yazmaya başladıktan sonra Kıta Asyası'ndaki meslektaşlarını örnek alarak toplumsal eleştiriler üretmeye başlamışlardır; fakat yaptıkları yorumlar yine de T'ang hanedanlığı şairlerinin yaptığı türden değildi. Çin'de kadim zamanlardan beri iktidardaki politikacıları eleştirme geleneği ve bu geleneği devam ettiren eleştirmenler vardı; örneğin Ç'ü Yuan bunlardan biridir. Ayrıca yazarlar siyasallaşan toplumu yerip, kırsal hayatın güzellik ve sessizliğini övmekte serbesttiler; örneğin T'ung Yuen-Ming böyle yapmıştır.

Honçō Monzui adlı yapıtta gördüğümüz toplumsal eleştiri, T'ang hanedanlığı edebiyatçılarından Tu Fu ve Ç'ü Yuan'ın eleştirilerinden farklı olduğu halde, T'ung Yuen-Ming ve Li Po'nun denemelerine daha yakındır. Heyan aristokratları arasında iyi bilinen Çin şairlerinden biri de Po Chü-i'dir. Li Po ve özellikle de Tu Fu'nun şiirleri hemen hemen hiç ilgi görmemiştir. Başka bir deyişle, Japonlar, Çin edebiyatından belirli bir geleneği seçerken bunun o ülkede meşhur olup olmayışını göz önünde bulundurmamış, bu konuda kendi beğeni ve sezgilerini kullanmışlardır. Buna ek olarak, toplumsal eleştiri konusunda da politika ile ilgilenen T'ang şairlerinin geleneğini reddetmiş, toplumsal gerçeklerden kaçarak teslimiyetçi bir tavır sergilemişlerdir.

Honçō Monzui gibi seçkilerde yer alan toplumsal eleştiriler, belli kişileri ve politikaları değil, siyaseti yöneten sınıfı hedef alır. Buradaki eleştiriler, saraydaki iktidar mücadelelerini ele almakta, sarayın dışındaki toplumsal sorunlarla ilgilenmemektedir; bu duruma tek istisna Sugavara Miçizane'nin yazıları olmuştur. Kısacası, bu yapıtta toplumdan uzaklaşmanın bir erdem olduğu vurgulanmakta, hayatın kendisi ve yaşama sevinci yüceltilmektedir.

Yoşişige Yasutane'ye göre Amida'ya ibadet ve kadim bilgiler üzerinde çalışma, hayatın en önemli amacı olduğu halde, Prens Kaneakira'ya göre tek başına özgürce yaşayarak belirli zamanlarda tapınak ve rahipleri ziyaret etmek daha önemli bir amaçtır. Daha sonra edebiyat sahnesine çıkan Kamono Çömey, mutluluğu huzur içinde Budacılık, şiir ve müzikte aradığı halde, ondan daha sonra gelen Matsuo Başö için hayatın özü *hayku* şiirleri demekti. Çağlar boyunca bütün Japon yazarlarının en büyük arzularından biri şehirlerin çılgın kalabalığından uzaklaşarak dağlara çekilip sessizce yaşa-

mak olmuştur; Yoşişige'nin *Çiteyki* adlı yapıtı böyle bir kaçışı en iyi dile getiren örneklerden biridir.

Ancak, 10. yüzyıl şairi Yoşişige'nin kaçış özleminin temelinde, aristokrat topluma karşı takındığı eleştirel tavır vardır. 13. yüzyılda şair Kamono Çömey, eleştirilerini toplumun bütün kurumları ile çatırdamaya başladığı bir dönemde kaleme almıştır. 17. yüzyılda yaşayan Başö ya da Edo döneminin daha sonraki *hayku* şairleri ise toplumun adını bile ağızlarına almazlar. Japon edebiyatının en büyük çelişkilerinden biri de budur. Çin'in etkisi altında kalan Japon edebiyatı ufkunu genişleterek yepyeni edebi alanlar kazansa da zamanla bu alan daralmış ve görüş mesafesi kısalmıştır. Sonuç olarak, topluma ilgi, Başö'nun 17. yüzyılda verdiği eserlerden çok, ondan tam 700 yıl önce yazılmış Yoşişige Yasutane'nin *Çiteyki* adlı yapıtında görülür. *Çiteyki*'nin de içinde yer aldığı *Honçō Monzui* adlı 14 ciltlik seçkide, toplumsal bakış açısının daraldığına işaret eden eleştiriler vardır. Toplumsal bilinç belki de ilk defa burada toplumsal olaylara karşı duyulan kayıtsızlığı kınamakta ve bunun sebeplerini, gerekçelerini irdelemektedir.

Honçō Monzui'nin ikinci özelliği de, bugün bizim pornografi dediğimiz türden *Danco Kon'in Fu* ya da *Tettsuiden* gibi pek çok farklı yazı grubu içermesidir. Bunlardan *Danco Kon'in Fu,* Öeno Asatsuna (886-957) tarafından yazılmıştır. Pek çok yazar yetiştirmiş bir aileden gelen Asatsuna, *Honçō Monzui*'ye 44 çalışmasıyla katkıda bulunmuştur. *Tettsuiden* adlı çalışmanın kimin kaleminden çıktığı kesin olarak bilinmese de, yazarın, *Honçō Monzui*'yi derleyen Fucivarano Akihira olduğu konusunda ortak görüşler vardır.

Danco Kon'in Fu, önce kadın-erkek ilişkilerindeki duygusal cazibeyi betimler, sonra da ayrıntılı bir şekilde cinsel ilişkiyi ele alır. *Tettsuiden*'de ise Konfüçyüsçü değerlere büyük saygı gösteren fakat komik bir şekilde penise benzetilen bir erkeğin kısa biyografisi anlatılır. Bu erkeğin, yine erkeklik cinsel organını çağrıştıran pek çok ismi vardır. Tettsui (Demir Çekiç), Hasır Şapkalı Kamış ya da *mara* (penis) bu adama verilen isimlerden sadece üçüdür. Öykü, "Bir varmış bir yokmuş, bir zamanlar Kıllı G.t Ülkesinden gelen Hasır Şapkalı bir Kamış varmış..." cümlesiyle açılır. Kamış, uzun bir süre inzivaya çekildiği pantolonunun içinde tefekküre dalar. Efendisi sık sık ona seslendiği halde o hiç yerinden kımıldamaz; fakat bu karanlık ortamda düşündükçe kafası şişmeye başlar. Sonunda dayanamayıp saklandığı yerden çıkarak yaşama döner ve o kapalı Kırmızı Kapı'nın (vajina) arkasına geçerek özverili bir şekilde efendisine hizmet eder ve onun

takdirini kazanır. Bay Tettsui, zamanla 'cinsel ilişki sanatında' uzmanlaşarak büyük bir üstat haline gelir; fakat her ne hikmetse, böyle bir sanattan 'ne Altı Konfüçyüs Klasiğinin ne Konfüçyüsçü bilgelerin ne de Üstat Konfüçyüs'ün' haberi vardır.

T'ang hanedanı döneminde (7.-10. yüzyıl) yazılmış *Yūsenkutsu (Yu-Hsien-K'u)* adlı romanda da Heyan dönemi (8.-12. yüzyıl) *vaka* şiirlerinde ve *monogatari*'lerde asla rastlanmayan cinsel betimlemeler bulunur. Bu nedenle *Danco Kon'in-Fu* ve *Tettsuiden* adlı yapıtların kökeni esasen Çin edebiyatına dayanır. Heyan döneminin aristokrat aydınları da, 9. yüzyılda olduğu gibi, kullandıkları dilin Çince veya Japonca oluşuna göre farklı farklı konular saptamışlardır. Toplumsal eleştiriler Japonca değil her zaman Çince kaleme alınmıştır; fakat yine de örnek aldığı özgün Çince yapıtlardan farklıdır. Aynı şekilde Çince kaleme alınan cinsel içerikli eserler de öykündükleri özgün Çince yapıtlardan biçim ve içerik olarak son derece farklıdır. Birinci olarak, *Yūsenkutsu* adlı eser, Çin'de herhangi bir seçkinin parçası değil bağımsız bir yapıt olarak yayımlanmıştır. İkinci olarak, cinsel betimlemeler gülmece yapıtlarında değil sadece romanlarda yer alıyordu. Ancak eskiden beri Çin edebiyatını öğrenmeye çalışan Japonlar, yapıt verirken kendi özlerine dönmek zorunda kaldıklarından dolayı Çinli yazarlardan çok farklı bir konumdaydılar. Bunun sonucu olarak da kanımızca, Japon yazarlar özel hayatlarının gizli dünyasına dönmüş ve Çin'den öğrendikleri kompozisyon sanatını *Japonlaştırarak* bu gizli dünyalarını eğlenceli bir şekilde roman olmayan farklı düzyazı türlerinde ifade etmişlerdir.

Pornografik eserlerde Çince şiir ve düzyazı kullanılması muhtemelen, edebi bir araç olarak Çin dilinin Japonya'da uğradığı değişimi göstermektedir. *Honçō Monzui*'de belirtilen üçüncü yeni gelişme de Çince şiir yazan şairlerin niteliğidir; çünkü bu şairlerin arasında Japonca şiir yazan çok ünlü *vaka* şairleri de bulunmaktaydı. *Kayfūsō* ve *Manyōşū*'dan *Kokinşū* ve *Kanke Bunsō* seçkilerine kadar geçen dönem içinde her iki şiir biçimine de aynı derecede hâkim olan şairler ortaya çıkmış ve çok güzel eserler vermişlerdir. Kino Tsurayuki'nin *Şinsen Vaka-Co* başlığını taşıyan Çince çalışmasını ve Miçizane'nin Japonca olarak kaleme aldığı birçok ünlü *vaka* şiirini bu tür yapıtlara örnek olarak gösterebiliriz.

9. yüzyılın sonuna kadar Tsurayuki gibi genellikle Japonca yazan yazarlar ile Miçizane gibi Çinceyi iyi kullanan yazarlar arasında belirgin bir ayırım görülür. Ancak, 10. yüzyıldan itibaren bu ayırım yavaş yavaş ortadan kalkmış ve edebiyat sahnesine Minamotono Şitagō gibi

her iki dili de ustaca kullanabilen yazarlar çıkmıştır. *Honçō Monzui* adlı yapıtta, bu şairin 8 şiiri ve 24 düzyazı çalışması yer alır; ayrıca, *vaka* şiirlerinden oluşan *Minamotono Şitagō-Şū* adlı özel bir seçkisi de bulunmaktadır. Şitagö'yu asıl önemli kılan, onun her iki biçimi de rahatça uygulayarak Tsurayuki ve Miçizane'nin farklı geleneklerini bir potada eritip eserlerinde verebilmiş olmasıdır.

Bu nedenle, 10. yüzyıl ve sonrasında, Çince düzyazı yavaş yavaş 'Japonlaşma' sürecine girmiş, *vaka* şiirinin Heyan sarayındaki öneminin artmasıyla birlikte, Çince ve Japonca yazılan edebi eserler ortak bir platformda buluşmak zorunda kalmıştır. Minamotono Şitagö, bu akımı temsil eden tek şair değildir; onu, Çince ve Japoncaya çok iyi hâkim olan Fucivarano Kintö (966-1041) ve Öeno Masafusa (1041-1111) gibi şairler takip etmiştir. 11. yüzyılın başında Fucivarano Kintö tarafından derlenen iki ciltlik *Vakan Rōey-Şū,* bu akımı temsil eden en iyi seçkilerden biridir.

588 Çince şiir ve 216 *vaka* şiirinden meydana gelen *Vakan Rōey-Şū*'daki şiirler, farklı bölümlerde değil yapıtta karışık olarak yer alır. İçinde tek bir *vaka* şiiri bile bulunmayan Çince yazılmış *Kayfūsō* ile sadece dört Çince şiir içeren Japon dilinin şaheseri *Manyōşū* karşılaştırıldığında, bu seçkinin ne kadar önemli bir eser olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. *Vakan Rōey-Şū*'dan önceki bütün seçkilerde Çince ve Japonca şiirleri ayrı ayrı bölümlerde tutma geleneği her zaman dikkatle korunmuştu. Bu seçki, sadece her iki tür şiiri ilk defa bir araya getirmekle kalmamış, aynı zamanda Çince şiirleri 'Japoncalaştırmış'tır. Japoncalaştırma sürecinde aşağıdaki konulara dikkat edildiğini görürüz:

İlk olarak, seçkinin özgün Çince şiirlerden birkaç mısra, çoğunlukla da yedişer hecelik iki mısra aldığını görüyoruz. Aşağıda, şair Po Chü-i'nin İmparator T'ang'ın cariyesi için yazmış olduğu uzun ağıttan dizeler yer alıyor:

Uçuşurken böcekler, köşke karanlık çökmüş,
Hüzünlüdür efendim yatarken döşeğinde,
Çünkü can eşi yitmiş, mumlar eriyip sönmüş,
Bu sonbahar gününde uyku girmez gözüne...

Şairin bu mısraları, İmparator'un ölen cariyesinin ardından döktüğü gözyaşlarını dile getirir. Ancak, bu satırlar sözcük sözcük Japoncaya çevrilecek olursa hüzünlü bir sonbaharı betimleyen bir *vaka* şiiri olarak da okunabilir.

Manyōşū dönemindeki Japonca uzun şiirler, Çin şiirinin etkisi altında yazılmıştı; fakat 10. yüzyıldan sonraki *Vakan Rōey-Şū* döne-

minde Japonlar, hem Çin edebiyatından alınan uzun Çince şiirleri, hem de kendilerinin yazdığı Çince şiirleri tamamen 'Japoncalaştırmış' ve *vaka* şiiri olarak okumaya başlamışlardır. İkinci olarak, Çince şiirleri okuma şeklinin değiştiğini söyleyebiliriz. Bu süreçte yavaş yavaş yapıtları Çince okuma alışkanlığı terk edilerek, Çince karakterleri hece hece, sözcük sözcük çevirme (*kundoku*) yoluna gidilmiş, Çince yazılan şiirleri Japonca olarak okuma geleneği geliştirilmiştir. Bu da doğal olarak, Çin şiiri ile *vaka* şiirlerinin bir bakıma özdeşleşmesine neden olmuştur. Üçüncü önemli nokta da, *Vakan Rōey-Şū*'dan anladığımız kadarıyla, Çin şiirinin müzik ve resimle yakından ilişkili olduğu konusudur. *Vakan Rōey-Şū*'da yer alan bazı Çince şiirlerin, 10. yüzyılda bestelenerek müzik eşliğinde söylendiğini biliyoruz. Ayrıca, aynı yüzyılda, üstünde Japon tarzı resimler bulunan tabloların *vaka* şiirleriyle, Çin resimleri içeren bazılarının ise Çince dizelerle süslendiğini görüyoruz. Kısacası, özgün metni Çince yazılmış, fakat artık Japonca okunabilen dizeler aynen *vaka* şiirlerinde olduğu gibi, telli sazlar eşliğinde terennüm edilmeye, *Uta-e* resimleriyle uyum göstermeye başlamış ve sonraları bu gelenek yavaş yavaş Heyan aristokrat kültürünün vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

Vakan Rōey-Şū seçkisinde yer alan 588 Çince eser arasında 354 şiir Japonlar tarafından yazılmış, kalan 234 şiir ise Çinli şairlerce kaleme alınmıştır. Japonların yazdığı yapıtlar arasında Sugavara Fumitoki'nin 44, Sugavara Miçizane'nin 38, Ōeno Asatsuna'nın 30, Minamotono Şitagō'nun 30 ve Kino Haseo'nun 22 şiiri yer alır. Çinli şairler tarafından yazılan 234 Çince eser arasında aşağı yukarı 139 şiir Po Chü-i'ye ait olup, sadece 11 şiir rakibi Yuen Çen'in eseridir. Bu bakımdan Po Chü-i, verdiği eser sayısı itibariyle rakibini çok gerilerde bırakmıştır. Ancak, bu şiirlerden hiçbiri kaynağını Çin'in iki büyük şiir geleneği olan Li Po ve Tu Fu ekolünden almaz. Fucivarano Kinto'nun derlediği bu şiirler, çağdaş okuyucuya hitab etmediği gibi, çağdaş Çinceyle de pek alakası yoktur. Diğer bir ifadeyle, Japonların Çince şiir beğenisi, Çinlilerin Çince şiir beğenisinden farklıdır. Kintō'nun *vaka* tercihlerine gelince; 26 şiirle Tsuyaruki en çok öne çıkan yazar olup, onu 12 eserle Mitsune takip eder. Her ne kadar Çince şiirleri hangi esaslara göre seçtiğini bilmesek de, bu derlemeyi yaparken Kintō'nun çağdaş Çince beğenisini dikkate almadığı kesin. Kintō bu seçimi yaparken, Tsurayuki ve Mitsune'nin *vaka* şiirlerine uygun bulduğu diğer Japon şairler ile Po Chü-i'nin şiirlerini tercih etmiştir. Şiirlerin düzenlenmesinde ve sınıflandırılmasında *Kokinşū* seçkisi esas alınmıştır. Derlemenin ilk cildinde yer alan şiirler; ilk-

bahar, yaz, sonbahar ve kış gibi mevsim isimleri altında toplanmış bunlar da kendi içinde Nevbahar, Bülbüller, Erik Çiçekleri ve Söğütler gibi alt başlıklara ayrılmıştır. İkinci ciltte ise *Kokinşū* kalıplarının dışına çıkıldığı görülür. Örneğin, *Kokinşū* derlemelerinde 'aşk', çok geniş kapsamlı olarak işlendiği halde, aynı konuya burada çok az yer verilir. Bu da, Çin şiiri ile *vaka* şiiri arasındaki tema farkının bir göstergesidir.

Çin'de ve Japonya'da, özellikle de Kyöto bölgesinde, iklim çok farklıdır. Bu iklim farklarına rağmen, her iki ülkenin de edebiyat geleneğinden mevsimleri işleyen şiirleri derleyerek kocaman bir cildi doldurabilmek, gerçekten dikkate şayan bir durumdur.

JAPON ROMANININ OLUŞUMU

Çin şiirini Japonlaştırarak *vaka* şiirine dönüştüren saraylı aydınların *Genci Monogatari*'den önce üretmiş olduğu düzyazı eserler arasındaki en güzel ve en uzun yapıt *Utsuho Monogatari*'dir. İmparatorluk *vaka* seçkilerini düzenlerken eski geleneklerine sımsıkı bağlı olan Heyan saray edebiyatı, kurumsallaşma sürecinde fevkalade özgün yapıtlar vermiştir.

Hentay kambun adı verilen Çince-Japonca karışımı bir yazı tarzıyla yazılmış Fucivarano Miçinaga'nın *Midō Kampaku-Ki*, Fucivarano Sanesuke'nin *Şōyūki* ve Fucivarano Yukinari'nin *Gonki* gibi günceleri, Japonya'nın altı resmî ulusal tarihinden sonuncusunun yazıldığı 887 yılından sonraki döneme ışık tuttukları için tarihçiler tarafından kaynak olarak kullanılır. Ancak bu yapıtlar okuyucuyu sadece saraydaki olaylar, etkinlikler, merasimler ve saray adab-ı muaşareti (*yūsoku kocitsu*) konusunda bilgilendirmektedir; bu yüzden eserlerden hiçbirinde yazarın duygu ve düşüncelerine yer verilmez.

10. yüzyılın sonlarına doğru ise edebiyatta çığır açan eserlerin çoğunun, arı-duru bir Japonca ile yazılmış olduğunu görüyoruz. O tarihten günümüze kadar ulaşan *Oçikubo Monogatari* ve *Utsuho Monogatari* gibi yapıtlar anadilde yazılmıştır. Bu eserlerin kim tarafından yazıldığı kesin olarak bilinmese de, bu yazarın Fucivarano Kintö olduğu kanısı yaygındır. Fucivarano Kintö, o dönemin Japonca ve Çincesine aynı düzeyde hâkim aydınlarından biridir. Bu eserler, Japon aristokrat kesiminin günlük yaşamını gerçekçi bir biçimde ele almalarından dolayı büyük önem taşırlar. Bu eserlerin o zamana dek Çin'de ve Japonya'da benzeri görülmemiştir; hatta *Utsuho Monogatari* adlı yapıtın dünyanın ilk uzun romanı olduğu iddia edilir.

Oçikubo Monogatari, kötü kalpli üvey annesinden zalimce muamele gören soylu Oçikubo'nun öyküsünü anlatır. Öyküde anlatıcı üçüncü tekil şahıstır; sık sık diyaloglara ve mektuplaşmalara yer verilir. Bu yapıt, *Genci Monogatari*'den önce pek çok örneği bulunan 'kötü kalpli üvey anne' temalı romandan sadece biridir. Bu tür romanlar, 10. yüzyıl saray toplumunun içinden çıkmıştır. Burada, günlük saray yaşantısının ayrıntıları ve karakterler arasındaki psikolojik ilişkiler gerçekçi bir şekilde ele alınır; bunu yaparken de hiçbir zaman 'olağanüstü' ya da doğaüstü güçlerin yardımına başvurulmaz. Bu tür romanların ortaya çıkışı Fransa'da 17. yüzyılı, İngiltere'de ise 18. yüzyılı bulmuştur.

Avrupa geleneğinde, gündelik hayatın gerçeklerini anlatan ilk modern romanı 18. yüzyıl sonlarına doğru İngiltere'de görüyoruz. Bu bağlamda, bir 10. yüzyıl yapıtı olan *Oçikubo Monogatari*'nin, ilk modern Japon romanı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ayrıca romanın içeriğinde, *Ôcôyôşû* öğretilerindeki ahret felsefesinin hiçbir baskı ve etkisinin görülmediğini de belirtmek gerekir. Bu durum, o zamanki yerel hayat görüşünün, gündelik hayatın gerçekleriyle sıkı sıkıya bağlı olmasından ve bir değer sistemi olarak dünyevi gerçeklere karşı gelen bütün dinsel baskıları reddetmesinden ileri gelmektedir. *Oçikubo Monogatari* adlı yapıt böyle bir düşüncenin ürünüdür; ancak her şey bununla bitmez.

Soylu Oçikubo'nun hikâyesi kurgusal olarak *Tosa Nikki*'ye (Tosa Günlüğü) benzemez; çünkü *Oçikubo Monogatari* sadece bir kişiyi anlatan bağımsız bölümlerden oluşmuş bir eser değil, aksine düzenli bir olay örgüsüyle yazılmış bir romandır. Öykünün Birinci Bölüm'ünde soylu Oçikubo'nun üvey annesinden gördüğü kötü muamele; İkinci Bölüm'ünde ise sevgilisi Ukonno Şoşô'nun kızı evden kaçırarak gaddar üvey anneden nasıl intikam aldığı anlatılır. Geri kalan bölümlerde, Oçikubo'nun sevgilisiyle evlenmesi, kocasının mesleğinde yükselişi ve yaşadıkları mutlu hayat dile getirilir. Bu ana konuya ek olarak ikinci bir konu daha işlenmektedir; bu da Oçikubo'nun hizmetçisi Akogi ile kocasının uşağı Taçihagi arasında yaşanan aşk macerasıdır.

Oçikubo Monogatari öyle düzenli bir şekilde kurgulanmıştır ki, birkaç kısa öyküyü göz ardı edecek olursak, hiçbir Heyan dönemi eserinde böyle ince elenip sık dokunmuş bir yapıya rastlanmaz. Ancak buna tek istisna, son derece özgün bir yapıya sahip olan *Taketori Monogatari* adlı eserdir. Muhtemelen 9. yüzyılda yazılan bu eser, özlü anlatımı, bütünlüğü ve dengeli kurgusuyla sadece Heyan dev-

rinde yazılmış öteki romanlardan değil, günümüzdeki çağdaş Japon romanlarından da farklıdır. Ayrıca romanın bütününde yerel Japon dünya görüşüne aykırı bir hava sezilir.

Oçikubo Monogatari bile kurgusal bütünlük ve sağlamlık açısından *Taketori Monogatari* ile boy ölçüşemez. Bu yapıtta yazar önce temanın çatısını kurmuş, sonra da romanı meydana getiren bölümlere geçmiştir; Oçikubo'nun romanında ise yazar, birbirinden bağımsız olan bölümleri anlatarak işe başlar, sonra da bunları birleştirme yoluna gider. *Taketori Monogatari,* saray aristokratları tarafından iyi bilinen bir yapıttır; ancak, *Oçikubo* romanının üstün niteliği, sadece bu yapıttan aldığı esinle açıklanamaz. Şayet böyle bir durum mümkün olsaydı, *Oçikubo Monogatari* haricinde yazılan bütün eserlerin de aynı başarıyı göstermesi gerekirdi. Bu romanda görülen sağlam kurgunun temelinde, kanımızca, yazarın ahlaki görüş ve ilkeleri yatar. Yazar, idealindeki ana kahramanları seçmiş, rolleri bu karakterler arasında dağıtırken iyilik ve kötülük kavramlarının net bir şekilde su yüzüne çıkabilmesi için son derece dikkatli davranmıştır. Burada, ne kötü kahraman için bir kurtuluş ne de iyi kahraman üzerinde bir kara leke vardır; kötüler cezasını, iyiler de mükâfatını görür... Çelişen ahlaki değerleri vurgulamak için romanda böyle bir araca başvurulmuş olsa da, bunun Budacı öğretilerle, özellikle de sebep-sonuç ilişkisiyle hiçbir alakası yoktur. Budacı öğretiye göre, önceki yaşamda yapılan iyi veya kötü işler (*karma*), insanın şu anda devam etmekte olan yaşantısını ve hareketlerini etkilediği gibi gelecekteki hayatını da etkileyecektir. *Oçikubo Monogatari*'deki sebep-sonuç döngüsü, yapıtta yer alan karakterlerin hayatının çok kısa bir kesitinde gerçekleşir. Burada, Budacı *setsuva* hikâyelerinde sık görülen Kannon ya da Cizö gibi tanrıların, roman kahramanlarına müdahalesi söz konusu değildir. Yazar, başkahramanları kendi çizdiği bir modele göre şekillendirmiştir. Bunun bir sonucu olarak Bayan Oçikubo, üvey anneden zulüm görmüş olmasına rağmen hiçbir zaman ona kin beslememiş, ona karşı hep nazik davranmış, ev işlerini yapmış, üstelik de bu kadar işin arasında hat sanatı ve *vaka* şiiriyle ilgilenmiştir. Bu ideal modelin merkezinde, özellikle yapıtın son bölümünde, övgüyle anlatılan karı-koca ilişkileri ve fedakârlık yer alır. Tek eşli mutlu bir evlilik fikri aslında Heyan saray edebiyatı için alışılmış bir durum değildir. Dönemin ideali olan erkek kahramanların hepsi birer Don Juan'dır; bunlar, *İse Monogatari*'de Narihira, *Heyçu Monogatari*'de Heyçu, *Genci Monogatari*'de ise Genci olarak karşımıza çıkar. *Oçikubo Monogatari*'nin kahramanı olan Şöşö ise yukarıda

isimlerini saydığımız üç Don Juan'dan farklıdır. *Oçikubo*'nun yazarı Konfüçyüsçü anlayışın etkisi altında kaldığı için burada sanki ahlaki bir ders veriyormuş gibi görünmektedir. Yaşadığı çağda onun gibi düşünenler küçük bir azınlık oluşturuyorlardı ve bu azınlığın içindeki yazarlar arasında tek eşlilik konusuna en çok sahip çıkan da galiba *Oçikubo*'nun yazarıdır. Bu nedenle romanın tümü, onun ahlaki anlayışı çerçevesinde düzenlenip kurgulanmıştır. *Utsuho* (veya *Utsubo*) *Monogatari* hacim olarak, *Genci Monogatari*'nin yarısından biraz daha uzun bir romandır; fakat ondan önce bu hacimde bir romanı ne Çin'de, ne Japonya'da ne de dünyanın başka bir yerinde görüyoruz. Ayrıca, yapıtın yazarını ve tarihini kesin olarak bilmiyoruz; fakat önde gelen edebiyat tarihçilerinden biri, yapıtın 10. yüzyılın sonlarına doğru, 953-965 yılları arasında yazıldığını öne sürmektedir. Japonların, edebi bir tür olarak ilk uzun roman serüveninin bu eserle başladığını söylemek herhalde yanlış olmaz. Ancak, bu yeni edebi buluşun nasıl gerçekleştiğini ve sebeplerini açıklamak pek de kolay değildir. 10. yüzyıla baktığımızda, dünyanın hiçbir yerinde gündelik hayatın gerçeklerini malzeme olarak kullanıp hayalî öyküler üreten başka bir toplum göremiyoruz. Böyle bir toplum sadece Japonya'da bulunuyordu ve bu edebi türün mimarları 10. yüzyılda Heyan sarayında yaşayan Japon aristokratlarıydı. Bu durum göz önüne alındığında, uzun soluklu romanların neden böylesine erken bir dönemde Japonya'da ortaya çıktığını anlamak kolaylaşır.

Dünyanın ilk uzun romanı olan *Utsuho Monogatari*, birbirinden bağımsız bölümlerden meydana geldiği için, daha sonra yazılmış *Genci Monogatari*'ye kıyasla kurgusal tutarlılık açısından daha zayıftı. Ancak buradan, eserin bütünsellikten yoksun olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Eserdeki bütünleştirici unsur usta müzisyen Nakatada ve onun çaldığı *koto* adlı telli sazdan yayılan muhteşem müziktir. Roman, Toşikage'nin mucizevi *koto*'yu keşfederek Japonya'ya getirmesiyle başlar; böylece *koto* geleneği aile içinde kuşaktan kuşağa aktarılır. Toşikage'nin torunu, başkahraman Fucivarano Nakatada etrafında dönen roman, *koto* müziğinin yarattığı mucizeler ile noktalanır. Roman boyunca Nakatada ya da *koto* müziğiyle ilgili olmayan pek çok olaya yer verilse de, yazarın bu eseri, kısa hikâyelerden oluşan bir derleme olarak değil, bütün bir yapıt olarak tasarladığına kuşku yok. Kitap, ana hatlarıyla dört bölüme ayrılmaktadır. İlk bölümde, Toşikage elçi olarak Çin'e gitmek üzere denize açılır. Ancak, gemi fırtınaya yakalanır ve kimsenin bilmediği Haşi adlı bir memleketin sahillerinde karaya oturur. Kahramanımız, *koto* enstrümanıyla ilk kez burada tanışır. Bu ilahi çalgının inceliklerini çok kısa bir za-

manda öğrendiği için yüce Buda'nın takdirini kazanır. Memleketine döner dönmez *koto* çalmayı kızına da öğretir ve bir müddet sonra da hayata gözlerini yumar. Toşikage'nin kızı, romanın ilerleyen bölümlerinde bakan olacak Kanemasa ile evlenir, ondan bir oğlu olur ve adını Nakatada koyar, fakat aralarında geçimsizlik çıkınca, kadın çocuğunu alıp evden ayrılarak Kyöto'nun kuzeyindeki dağlara çıkar. Utsuho adlı devasa bir ağacın kovuğunda oğluyla birlikte yaşamaya başlar. Oğluna *koto* çalmayı ve *koto* müziği hakkında bildiği her şeyi burada öğretir. Nakatada, insanüstü bir gayretle yoksul annesine bakar ve onun her arzusunu yerine getirir. Burada *koto* müziğinin doğaüstü gücünü Budacılık anlayışıyla, Nakatada'nın kendini annesine adayışını ise Konfüçyüsçü felsefe ile ilişkilendirmek gerekir. Kitabın İkinci Bölüm'ünde ise Bakan Masayori'nin güzelliğiyle dillere destan kızı Atemiya ile evlenmek için taliplerin verdiği mücadele yer alır. Roman bu açıdan, *Taketori Monogatari* geleneğinin bir devamı gibidir. Kızın, birbirini hiç tanımayan 16 talibi arasındaki en önemli iki aday Nakatada ve Heyan sarayının veliahtıdır. Bu yarışta veliaht, Nakatada ve diğer bütün rakiplerini yenerek Atemiya ile evlenmeye hak kazanır; fakat bu arada Nakatada da imparatorun kızıyla nişanlanmayı başarır. Hikâyenin bundan sonraki kısmında Atemiya, Veliaht ve Nakatada arasındaki karmaşık aile ilişkilerine yer verilir. Eserde çok canlı bir şekilde betimlenen üç kişi daha yer alır. Bunlardan birincisi başarılı devlet adamı Miharu Takamoto; ikincisi, damat adaylarından birinin dedesi olan taşralı zengin Kamunabi Tanematsu; sonuncusu ise Prens Kanzuke ve çevresidir. *Utsuho Monogatari,* devlet adamı, taşra eşrafı ve aristokrat gibi karakterlerin yaptığı işleri ve onların çevresindeki kişileri fevkalade canlı bir şekilde anlatmasına rağmen, *Genci Monogatari*'den sonra yazılan Heyan dönemi romanlarında devlet adamlarını ve taşralı tipleri göremiyoruz. Miharu Takamoto burada altı ili mükemmel bir şekilde yöneten ve çok büyük servet kazanan bir vali olarak karşımıza çıkar. Vali, bu serveti usulsüz yollardan değil, kendi gayreti ve tutumluluğu sayesinde elde etmiştir. İdari işlerde kararlı, dikkatli ve becerikli bir devlet adamı olarak gördüğümüz Takamoto, sadece 'gözü dönmüş askerleri değil vahşi hayvanları bile' yatıştırabilen bir kimliğe sahiptir. Takamoto, aynı zamanda çoluk çocuğu olmayan, bir lokma bir hırka felsefesiyle yalnız başına yaşayan bir insandır. Örneğin; arabası öyle partaldır ki başkentin sokaklarından geçerken herkes onunla alay etmektedir. Bir gün kendisine kesenin ağzını açıp, Masayori'nin sarayına benzer bir bina inşa etmesini önerdiklerinde Miharu onlara şöyle yanıt verir:

> Böyle mi düşünüyorsunuz? Yazık çok yazık! Sayın Bakan gitti, devasa arazisinin ortasına koskocaman bir saray dikti. Kimin için yaptı? Damat adayları gelsin, yiyip içip eğlensinler diye. Evet, zaten öyle yaptılar. Masayori'nin servetini israf edip gittiler. Efendinin değeri, yaptırdığı sarayın ihtişamıyla ölçülmez. Akıllı olan insan, kazandığı serveti biriktiren ve bundan faydalanarak ticarete atılan insandır. Evet, ben bir harabede yaşıyor olabilirim; fakat hiç kimseyi üzüp zor durumda bırakmadım. Oysa şaşaa ve debdebe içinde yaşayan insanlar hem başkalarını zor durumda bırakmış hem de kendilerini üzmüşlerdir.

Yukarıdaki sözler sadece mevki ve nüfuzunu kötüye kullanan insanı eleştirmekle kalmaz, yatırın yapma fikrini de ön plana çıkarmaktadır; Miharu, biriktirilen servetin çarçur edilmesine karşıdır. Japon edebiyatında insanın ekonomik hayatına Miharu kadar derin bir yaklaşım getiren karaktere 17. yüzyıl sonlarına kadar rastlanmaz. (Bu çağda, aynı konuyu *çōnin* romanlarında derinlemesine inceleyen yazar Saykaku'dur.) Karısı onu terk edince, Miharu Takamoto arkasından hüzünlü bir şekilde şöyle konuşmuştur: "Devlet hizmetinde çalışan bir kimse, yardımcısız, muavinsiz yapamaz. Bundan sonra yanıma bir-iki kişi alıp tarlayı kendim süreceğim." Bu olaydan sonra görevinden istifa ederek Mino vilayetine yerleşir. Takamoto bu hareketiyle kişisel servet ve idari nüfuzunu elinin tersiyle itebilen yüce bir ruhu temsil etmektedir. Yine aynı eserde, Kii vilayeti eşrafından Tanematsu'nun işi ve yaşadığı malikâne en ince ayrıntılarına kadar betimlenmiş olsa da, onun düşünceleri romana Miharu'nun fikirleri kadar berrak bir şekilde yansımaz. Etrafı çitle çevrili büyük arazisinde, 160 ambar, 15 öküz, 10 doğan ve işleri çekip çeviren 100'den fazla adamı vardır. Tanematsu'nun işçileri, tarladaki çalışmalarının yanı sıra; *sake* üretimi, marangozluk, demircilik, iplik boyama gibi ekonomik faaliyetlerde de bulunmaktadır. Bütün bunlara bakarak yazarın, başkentin dışında olup bitenleri ve merkezî iktidarın belkemiğini teşkil eden *Ritsuryō* sisteminin çöküşünü çok iyi gözlemlediğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan *Utsuho Monogatari,* saraylı kadınların akıllarının ucundan bile geçmeyen derin toplumsal sorunlara eğilmiştir.

Romanın konusuna dönecek olursak, Atemiya'nın muhabbetini kazanmaya çalışan Prens Kanzuke'nin bu derdini bir rahiple konuştuğunu görürüz. Rahip, Prens'e bazı öğütler verir: "Efendim, sizin yapacağınız şey, bir milyon tanrıya ve Buda'ya kutsal mumlar yakıp adak adamaktır. Bunu yaparsanız, bütün tanrılar ve Budaların şefaatine mazhar olursunuz. Ayrıca, gökteki ilahi varlıklar bile yere inip size yardım eder."

Atemiya'nın sevgisini kazanmak için bir araç olmaktan öteye gidememiş olsalar da, romanda Budacılık ve Şintö tanrılarına eşit değer verilmiştir. Ayrıca Rahip, 'ne koparsam kâr' ilkesinden hareket ederek Prens Kanzuke'nin tapınağa yardımda bulunmasını sağlamak için elinden gelen her şeyi yapar. Öykünün ilerleyen bölümlerinde Prens, Higaşiyama'ya maiyetiyle birlikte yolculuğa çıkan Atemiya'ya pusu kurarak onu zorla elde etmeye çalışır ve sonunda başarır. Ancak bir noktada yanılmaktadır: Akıllı Atemiya başına gelecekleri önceden kestirdiği için çok zeki bir plan uygulamış, kendi yerine ona benzeyen bir başkasını koymuştur. Dolayısıyla, Prens'in yakaladığı kız asıl Atemiya değildir. Öyküdeki olay örgüsü neredeyse üç boyutlu denecek kadar canlı bir şekilde anlatılmakla kalmamış, buna ek olarak Buda ve Şintö tanrılarının kitleler için ne anlama geldiği de harikulade bir dille betimlenmiştir. Ancak, burada söz konusu olan Budacılık, önceki bölümlerde geçen ve *koto* müziğiyle ilişkilendirilen Budacılıktan çok farklıdır. Ayrıca *Monogatari*'nin yazarı, hem *Öcōyōşū* felsefesiyle ortaya çıkan 'öbür dünya' anlayışının hem de Budacılık ve Şintö inancının sentezinden doğan 'dünyevi görüşün' farkındadır.

Utsuho Monogatari'nin Üçüncü Bölüm'ünde, sarayda geçen bir iktidar mücadelesine yer verilir. Veliaht kim olacaktır? Atemiya'nın oğlu mu, yoksa mevcut veliahtın diğer karısı Naşitsubo'dan olan oğlu mu? Devlet Bakanı Masayori veliaht olarak Atemiya'nın oğlunu, İmparator Suzaku'nun karısı imparatoriçe ise Naşitsubo'nun oğlunu tercih etmektedir. İmparatoriçe, mümkün olduğu kadar Nakatada'yı, Devlet Bakanı olan Kanemasa'yı ve Başbakan Tadamasa'yı yanına çekmeye çalışır. Ancak bu üçlü grup, Devlet Bakanı Masayori ve onun kızlarıyla olan ilişkilerini daha önemli gördüklerinden, imparatoriçeye net bir cevap vermezler. Bir yandan imparatorun iradesini beklemenin uygun olacağını hatırlatıp diğer yandan da Devlet Bakanı Masayori ile olan kan bağları gibi binbir mazeret ileri sürerek kararlarını geciktirirler. Etrafındaki insanlardan böylesine kaypak cevaplar alan imparatoriçe dayanamayarak iç geçirir ve "Ahh! Aralarında bir tane adam gibi adam yok. Hepsi kancık!" diye kendi kendine söylenir.

Olay iktidar mücadelesine dönünce, romanın büyük bir kısmında önemli rol oynayan Nakatada, bu bölümde sıradan bir politikacı olarak betimlendiğinden sahnede yer almaz. Bu sessizliğe tek istisna İmparator Suzaku'dur. İmparatoriçe ona, etrafındaki bakanların kararsızlıklarından ne kadar rahatsız olduğunu anlattığında Suzaku karısına şöyle yanıt verir:

> Ülkenin idaresinden Devlet Bakanı Masayori ve soylu Nakatada sorumludur. Sayın Tadamasa iyi bir insan ama iş bitiremez. İş bitiremeyen birini dünyada istikrarı sağlamak için çalıştırmak doğru olmaz. Sayın Kanemasa ise akıllı, hoş bir insan ama çok çapkın. Böyle bir insana ise güvenilmez. Hepsi yetenekli, akıllı, ciddi insanlardır, ama yine de ben bunların arasından Nakatada'yı tercih ederim.

Bu kişileri akrabalık bağlarından çok, siyasi yeteneklerine göre değerlendiren insan sadece Suzaku olmuştur. Kimin veliaht olacağına karar verirken, bunun doğuracağı siyasal sonuçları göz önünde bulundurmak gerektiği konusunda herkesi uyaran yine o olur. Konulara siyasi açıdan bakan insan tipi, *Utsuho Monogatari*'nin sadece bu bölümünde ortaya çıkar ve bundan sonra yazılan hiçbir *monogatari*'de böyle bir siyasi düşüncesi olan kahramana rastlanmaz.

Eserin Dördüncü Bölüm'ünde tekrar müzik konusuna dönülür. Bu bölümde Nakatada yüksek bir kule inşa eder ve burada artık yaşlanmış olan annesinden yardım alarak kızına *koto* çalmayı öğretir. Kızının eğitimi bittiğinde bütün saray, müzik dinlemek için bir araya gelir ve bu arada babaanne, kuşaktan kuşağa gizlice ellerine kadar gelen *koto*'yu çalmaya başlar. Aniden bir mucize gerçekleşir; gök gürler, şimşekler çakar, yer titrer ve göllerde sular yükselir. Kısacası bu uzun roman, cennetten çıkan ve Toşikage'den başlamak üzere kuşaktan kuşağa aktarılarak en son torun İnumiya'ya kadar gelen *koto*'nun ilahi müziğiyle ayakta durmaktadır.

Buradan *Utsuho Monogatari*'nin birbiriyle çelişen iki özelliğini kavrıyoruz. Birinci çelişki, eski ve yeni edebiyat 'biçimleri' arasındaki zıtlıktır. Bu roman, yeni bir edebiyat biçimi olmasına rağmen, bazı bölümlerinde ondan çok daha önce yazılmış olan *Taketori Monogatari*'yi taklit ettiği görülür: Atemiya'yı elde etmek için taliplerin birbiriyle yarışmasını bu taklitçiliğe bir örnek olarak gösterebiliriz. Ayrıca *Utsuho Monogatari*, *Genci Monogatari*'den daha eski ve daha kısa olduğu halde, içinde daha fazla *vaka* şiiri bulunur. Bu durum, hem *vaka* şiirlerinin toplumda sağlam bir yer edinerek kurumsallaştığını hem de *İse Monogatari*'yle başlayan eski *Uta Monogatari* geleneğinin hâlâ devam etmekte olduğunu göstermektedir.

İkinci olarak, aristokrat saray toplumunun, hem dışa hem de içe dönük bir yapısı olduğu görülür. Sarayın dışa dönük yüzü, Tanematsu'nun malikâne betimlemelerinde yer âlan ve gittikçe ufkunu genişleten ekonomik faaliyetlerde kendini gösterir. Sarayın içe dönük yüzü ise, kapalı aristokrat toplumundaki yönetici sınıfın evlilik, doğum ve loğusalık olaylarına ait geleneklerinde ön plana çıkar.

İktidardaki imparatorlar, tahttan çekilmiş imparatorlar, veliahtlar, başbakanlar, generaller, meclis üyeleri, saray nazırları gibi insanlardan meydana gelen bu küçük dünyada herkes birbirine evlilik ve kan bağlarıyla sımsıkı bağlanmıştır. Bu küçük topluluğun çok güçlü gruplar kurmasının nedenlerinden biri de, muhtemelen, akrabalar arası evlilik yapmaları ve çok eşli olmalarıydı. Grup içindeki sınıf yapısı, insanların politikacı veya idareci olarak sergiledikleri yetenek, çalışkanlık ve sadakatten ziyade aralarındaki kan bağlarıyla belirleniyordu. Dolayısıyla, doğum önemli bir olaydı. Bu nedenle, *Utsuho Monogatari*'de betimlenen en büyük güç mücadelesinin, hangi kadından doğan çocuğun veliaht olacağı konusu etrafında dönmesi çok normaldir. Romanın tümüyle tarihsel olaylar üzerine temellendirilmediği bir gerçektir; fakat buna rağmen, birbirine kan bağıyla bağlı yönetici sınıfın aşırı kapalılığını ve 10. ila 11. yüzyıllarda iktidarı tekelinde bulunduran Fucivara ailesinin gücünü son derece gerçekçi bir şekilde yansıttığını görmekteyiz.

Üçüncü önemli nokta da yapıtın felsefi bakış açısıdır. Felsefi açıdan bakıldığında, eserde gerçekçilik ve idealizm arasındaki karşıtlığın ele alındığı görülür. Romanın gerçekçi yönü, aristokrat kesimin günlük yaşantısındaki önemsiz ayrıntılara ilişkin keskin gözlemlerde, Miharu Takamoto'nun davranışlarında, Prens Kanzuke'nin yaptığı işlerde, Tanematsu'nun mal varlığı üzerine yapılan betimlemelerde ve İmparator Suzaku'nun sözlerinde ortaya çıkan siyasi kavramlarda kendini gösterir. Eserde, insanlık ve toplumun; ezberlerden, batıl inançlardan ve ideolojiden bağımsız olarak ele alındığını görüyoruz. Romandaki idealizm ise bazen hayal âleminin sınırlarına dayanıyor. Yazarın burada sanatsal, ahlaki ve estetik değerleri yücelttiğinin farkına varıyoruz. Budacılığın geleneksel diliyle betimlenen mucizevi *koto* müziği, Nakatada'nın annesine gösterdiği saygı, Konfüçyüsçü değerlere sadakat, Atemiya'nın zekâ ve güzelliğine düzülen övgüler bunlara örnek olarak gösterilebilir. Romanın, gerçekçi yönünü yerel Japon dünya görüşünden, idealist yönünü ise Budacılık ve Konfüçyüsçülük gibi yabancı felsefelerden aldığına kuşku yok. Şayet *Vakan Rōeyşū*'yu, lirik şiirde yerli ve yabancı kültürü harmanlayarak yerel dönüşüme uğratmış bir şiir seçkisi olarak düşünecek olursak, *Utsuho Monogatari*'yi de sözü geçen yapıtın bir düzyazı kopyası gibi görmek mümkündür. Başka bir deyişle, 9. yüzyılın sonlarında, Ki no Tsurayuki ve Sugavara Miçizane gibi aydınlar tarafından temsil edilen Çin-Japon kültürünün farklı alanları, 10. yüzyılda birleştirilerek, *Vakan Rōeyşū* adlı yapıtta lirik şiir, *Utsuho Monogatari*'de ise düzyazı

olarak ifadesini bulmuştur.

İki kültürü bünyesinde barındıran *Utsuho Monogatari*'yi *Genci Monogatari*'ye giden süreçte sadece bir adım olarak görmemek gerekir; çünkü bu roman; hacmi, olayların kapalı bir saray toplumunun içinde geçmesi, sanatı yüceltmesi (Genci bir flüt ustasıdır) ve insani ve estetik değerleriyle *Genci Monogatari*'ye giden yolda önemli bir kilometre taşıdır. Ancak, *Utsuho Monogatari*'yi ele alarak onu daha ayrıntılı bir şekilde keşfedip farklı taraflarını yorumlayan *Genci Monogatari* değil *Koncaku Monogatari*'dir; çünkü *Utsuho Monogatari*, dikkatini kapalı saray toplumundan dışarıya çevirerek hiçbir yabancı düşünce sisteminin etkisi altında kalmadan keskin gözlemlerde bulunmuş, gündelik hayatın gerçeklerini olduğu gibi okurlarına göstermiştir. *Genci*, 'Japonlaştırılmış' düşünce sistemini kullanarak ulusal intibak gücünü son derece kapalı bir ortamda damıtmayı denemiş bir romandır. *Koncaku Monogatari* ise zamanın insanlarını Japon yerel dünya görüşü çerçevesinde ele alarak sağduyunun gerçekçi dünyasını keşfetmeye çalışmıştır.

Şayet Heyan dönemini, sanatsal uçlarında, *Genci Monogatari* ile *Koncaku Monogatari*'nin yer aldığı iki kutuplu bir dünya olarak kabul edersek; Muromaçi dönemini de kutuplarında *nō*ve *kyōgen* oyunlarını barındıran bir zaman dilimi olarak algılamamız gerekecektir. Böylece, *Utsuho Monogatari*, bu ikili kutuplaşmayı ya da ikili kültürel yapıyı bünyesinde barındıran bir sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır: Kutuplarının bir ucunda aristokratlar ve avam, öbür ucunda ise yerli ve yabancı dünya görüşlerinin farklı felsefeleri yer alır.

KADINLARIN GÜNCELERİ

10. yüzyılın ikinci yarısında, sarayda yaşayan erkek aydınların roman yazmayı denedikleri bir sırada, *vaka* şiirlerinde ustalaşmış Çince bilmeyen kadın aristokratlar da Japon dilinde günce yazmaya başlamışlardı. Bunların ilki *Kagerō Nikki* adlı yapıttır ve bunu 10. yüzyılın sonları ile 11. yüzyılın başlarına doğru *Makura no Sōşi* ve *Murasaki Şikibu Nikki* gibi günceler takip etmiştir. Bunları 11. yüzyıl ortalarında çıkan *Saraşina Nikki*, aynı yüzyılın sonlarına doğru yazılmış olan *Cōcin Acari no Haha-Şū* ve son olarak da 12. yüzyılın başlarına doğru okuyucusuyla tanışan *Sanuki no Suke no Nikki* takip eder. Heyan döneminden günümüze kadar gelmeyi başaran önemli kadın günceleri bunlardan ibarettir.

Bu günceler, genellikle yazarların günlük hayatta gördüklerini,

işittiklerini, duygu, düşünce ve izlenimlerini yer ve tarih göstererek anlatan bir belge niteliğindedir. Bu bakımdan, romanlardan, vakayinamelerden ve yazarların tanık olduğu olayları ele alan tarihî öykülerden ayrılırlar. Bu yapıtların arasında roman tanımına en çok uyan *İzumi Şikibu Nikki* adlı güncedir. Bu yapıtın yazılış tarihini, yazarını ve yazarın cinsiyetini bilmiyoruz; bu yüzden eser Heyan devri kadın güncelerinin arasında yer almaz. Öte yandan *Makura no Sōşi* adlı yapıtın başlığında *nikki*, yani 'günce' kelimesi olmadığı halde, günce olarak kabul edilmesi daha doğru olur.

Bu güncelerde yazarlar, olayları betimlerken *kana* alfabesini kullanmış ve daha önceki bir döneme ait olan *Tosa Nikki*'yi örnek alarak yapıtlarının içine *vaka* şiirleri serpiştirmişlerdir. Elimizde yazılış tarihi, yazarının doğum ve ölüm yılı kesin olarak bilinen bir günce olmadığına bakılırsa; bu güncelerin erkekler tarafından *Kambun* tarzında Çince yazılmış resmî güncelerden farklı, tamamen kadınların kendi dünyalarını yansıtan bireysel yapıtlar olduğu ortaya çıkar. Örneğin, *Kagerō Nikki*'nin (974?-978?) yazarını isim olarak değil, vali olan babası Fucivarano Tomoyasu ve kızı Fucivarano Miçitsuna'nın (955-1010) kimlikleriyle tanıyoruz. Tahminen 10. yüzyılın sonlarına veya 11. yüzyılın başlarına tarihlenen *Makura no Sōşi* ise, gerçek ismi bilinmeyen soylu Sey Şönagon tarafından yazılmıştır. Babası Higo Valisi Kiyovarano Motosuke, imparatorluk seçkilerine yüzden fazla şiiriyle katkıda bulunmuş bir şairdi. Sey Şönagon'un doğumu 960 yıllarına rastlar ve 993-1000 yılları arasında İmparatoriçe Teyşi'nin nedimeliğini yapmıştır. Öte yandan, hem *Murasaki Şikibu Nikki* adlı seçkinin (1008-1010) hem de *Genci Monogatari* isimli uzun romanın yazarı olan Murasaki Şikibu'nun da gerçek ismini bilmiyoruz; ancak 1005-1007 yılları arasında İmparatoriçe Şöşi'ye nedimelik yaptığı konusunda elimizde veriler var. Ömrünün son yıllarında Eçizen valiliği yapan babası Fucivarano Tametoki'nin Çince şiirler yazan bir şair olduğu biliniyor. Ayrıca yazımı, 11. yüzyılın başından aynı yüzyılın ortalarına kadar 40 yıl süren *Saraşina Nikki* adlı güncenin yazarı taşralı bir memur olan Fucivarano Takasue'nin (973-1036) kızıdır; burada da yazarın gerçek adını bilmiyoruz. *Cōcin Acari no Haha-Şū* (1071-1073) adlı yapıtın da kime ait olduğu bilinmiyor; yazarı hakkında bilinen tek şey ise kendisinin Budacı Rahip Cöcin'nin annesi olduğudur. *Sanuki no Suke no Nikki* (1107-1108) adlı yapıtı yazan Fucivara Nagako'nun, İmparator Horikava'ya (1086-1107) nedimelik yaptığı biliniyor. Burada adı geçen altı kadın yazardan, Sey Şönagon ve Cöcin'in annesi hariç, dördü arasında akrabalık bağı bulunmak-

tadır. Sözü geçen dört kadından en yaşlısı *Kagerō Nikki'nin* yazarı olup, *Saraşina Nikki*'yi yazan aristokrat soylunun teyzesidir. *Sanuki no Suke no Nikki*'yi kaleme aldığı tahmin edilen Fucivara Nagako'nun ise bu soylu aristokratın torunu olduğu sanılıyor. Bazı edebiyat tarihçileri ise, Murasaki Şikibu'nun bu aileyle uzaktan akraba olduğu görüşündedirler.

Yukarıdaki karmaşık bilgiler üç konuya açıklık getiriyor. Birincisi, 10. yüzyıldan 12. yüzyılın ortalarına kadar uzanan 200 yıllık dönem içinde görülen bu tür güncelerin, genellikle orta sınıf aristokrat kökenli kadınlar tarafından kaleme alındığıdır. Aristokrat aile reislerinin çoğu, Kyōto'dan uzaktaki illerde valilik görevinde bulunmuştur. İkinci olarak, birbiriyle akraba olan bu ailelerden sadece kadın yazarlar değil, hem Japonca hem de Çince şiir yazan erkek şairler de çıkmıştır. Üçüncü olarak ise, bu ailelerden gelen bazı eğitimli kadınlar, imparatorluk ailesine baş nedimelik (*nyōbō*) yapmış ve sarayda kendilerine tahsis edilen özel odalarda kalmışlardır. Dolayısıyla, Heyan dönemi kadın yazarları tarafından kaleme alınan eserlerin, nadiren de olsa, nedime edebiyatı (*nyōbō bungaku)* olarak anılması pek de yanlış bir yakıştırma sayılmaz. Ancak, kadın yazarların büyük bir çoğunluğu sarayda hizmet eden nedimeler olmadığı gibi, nedime olup yapıt vermiş kadınların sayısı da fazla değildir. Öte yandan, kadınların edebiyatta bu kadar etkin bir rol oynadığı döneme ne Japonya'da, ne de dünyanın başka bir yerinde rastlıyoruz. Öyleyse bu mucizenin sebebi neydi?

Her şeyden önce, bu kadınların hemen hemen tümü aristokrat kökenli olduğu için dış dünyayla alakaları yoktu. İkinci olarak, yönetici sınıfın bir parçası olmalarına rağmen iktidar kadrolarında görevli değildiler; fakat dünyanın bütün aristokratları gibi sarayın duvarları içinde yaşamını sürdüren kapalı bir toplumun parçasıydılar. Erkek aristokratlar, idari görevleri nedeniyle dış dünya ve kendi gruplarının dışındaki insanlarla devamlı ilişki içindeydiler. Üstelik, iktidar tamamen onların elindeydi ve onlar da bunun bilincindeydiler.

Aristokrat kadınların konumu ise çok farklıydı. Sarayda yaşamalarına rağmen idari işlerle uğraşmıyorlardı. Sarayın sınırlarını aşmayan küçük dünyalarında devamlı ilişki içinde bulundukları topluluk yine kadınlarla sınırlıydı. Gerçekten de, günümüze kadar ulaşan Heyan sarayı kadın edebiyatında, sıradan devlet memurlarına rastlamadığımız gibi, bu edebiyat üzerinden taşradaki hayat ve siyasi konular hakkında herhangi bir bilgi edinmemiz de mümkün değildir. Burada ne *Utsuho Monogatari*'de betimlenen köy ve kasabalara ne de

Koncaku Monogatari'de tasvir edilen sıradan halkın duygu ve yaşam biçimlerine rastlarız; çünkü bütün bu alanlar, onların göremeyeceği kadar uzaktaydı. Kadınların bu sessiz, sakin, içe dönük, dış dünyadan tecrit edilmiş yaşantılarının tamamen bir dram olmasa bile, yine de dramatik bir yanı olmuştur.

Ayrıca, siyasi iktidardan tamamen uzak olan kadın soyluların konumu erkek aristokratlardan farklıydı. Fucivara ailesi iktidarı tekelinde tuttuğundan, orta ve alt düzeydeki soylu sınıfın yükselebilme olanakları sınırlıydı. Toplumsal güç, sınıf düzeninin bahşettiği bir ayrıcalık olduğu için ancak bu sınırlar dahilinde ilerlemek mümkündü. Mevcut kaynaklardan da anlaşıldığı gibi, alt ve orta sınıf erkek aristokratlar arasında güçlü olma tutkusu adeta bir saplantı haline gelmişti. Kadınların terfi etmek ya da ilerlemek gibi bir kaygısı yoktu; çünkü güç merkezlerine giden yollar zaten tamamen kapalıydı. Bu olumsuz durum, kadınları, sarayı en iyi gözlemleyecek bir konuma getirmişti. Madem ki dünyayı değiştirecek kudrette değildiler, o halde bu dünyayı gözlemleyecekler ve yorumlayacaklardı.

Aristokrat kadınların düşünce yapısını şekillendiren felsefe Pak Ülke Budacılığı olmuştur. Budacılık ya da Pak Ülke mezhebinin öğretileri, *Makura no Sōşi* (Yastıkname) adlı yapıtta, dinsel içerikten ziyade, toplumsal geleneklerin bir parçası olarak ele alınır. Örneğin, yazar Sey Şönagon, eserin bir bölümünde: "Benim en sevdiğim yapılar Tsubosaka, Kasagi ve Hörin tapınaklarıdır." (Bölüm 208) "En sevdiğim sutralar ise Lotus ve Kegon sutralarıdır" der ve beğendiği birkaç sutranın ismini daha sıralar; fakat söz ettiği tapınak ve sutralar arasında hiçbir felsefi bağ yoktur.

Yapıtında, 'Uzak Olsa da Yakın Olan Şeyler' adını verdiği kısa listesine cenneti de dahil eder ve burada Amida üzerine meditasyon yapan bir kişinin, çok uzaklarda bulunan Batı Cenneti'ni yakınında hissedeceğini anlatmaya çalışır. Ancak, bu konuda ne kadar samimi olduğu hâlâ tartışmalıdır. Önceki bölümde 'Yakın Olsa da Uzak Olan Şeyler' listesinde (166), 'birbirini sevmeyen aile bireyleri arasındaki ilişkilere' yer veren yazar, bu başlık altında 'erkek ile kadın arasındaki ilişkileri' ele alır.

Sey Şönagon'un ustalığı, gündelik hayatın gerçeklerini derinden kavrayarak, bunları en iyi şekilde ifade edebilmesinden kaynaklanır; fakat yazarın Budacılık hakkındaki ilgi ve bilgisinin çok yüzeysel olduğu kesin. *Murasaki Şikibu'nun Güncesi* adlı yapıt için aynı şeyi söyleyemeyiz. Şikibu, *Günce*'nin "Mektuplar" adlı bölümünde, bazı konulardaki bilgisinin, saraydaki kadınlardan birini kıskandırdığını yazar:

> Bu dünyada dert çok; ama el ne derse desin, ben yine Yüce Buda'nın heykeli önünde diz çöküp, bildiğim bütün duaları okuyacağım. Dünya gailesinden, hayat telaşından kendimi kurtardığım zaman hemen tapınağa gidip 'rahibe' (*hiciri*) olacağım. Hayatta o kadar kötü şeyler geldi ki başıma... Bunu hak etmek için mutlaka benim de önceki hayatımda çok kötü şeyler yapmış olmam lazım. Çok, çok kötü bir durum! Kahroluyorum!

Kişinin önceki hayatında yapmış olduğu kötülüğün bugünkü hayatında onu etkilediği inancı ve öldükten sonra cennete gitmek için Tanrı Amida Buda'ya ibadet etme fikri, Cödo mezhebinin en önemli öğretileri arasında yer alır. Ancak Murasaki Şikibu'nun yukarıdaki sözleri, onun Budacılığa olan inancının samimi bir ifadesi değildir. Budacılık aslında ona, dünyanın sorunlarını değerlendirmesi için sadece bir yöntem sunmaktadır. Yazarın sözlerini kelimesi kelimesine değerlendirmek yanlış bir tutum olur; çünkü Murasaki burada gözlemlediği nesne ile kendisi arasına bir mesafe koymakta ve bunu da Pak Ülke mezhebinin dünya görüşünden faydalanarak gerçekleştirmektedir. Murasaki'nin sözlerine ve yaptıklarına baktığımızda, onun, aristokrat saray hayatından kopamadığını, bu yüzden de rahibe olmadığını görürüz. Aynı durum *Genci Monogatari*'yi okumaktan büyük zevk duyan *Saraşina Nikki* adlı yapıtın yazarı için de geçerlidir.

Bu dönemde yaşayan saray kadınlarının bir bölümü için Budacılık, onları kendi toplumsal gruplarından koparamayacak kadar zayıftı; fakat aynı inanç sistemi, kadınları, kendi dünyalarından ruhsal ve zihinsel olarak uzaklaştırmaya yetiyordu. Murasaki Şikibu'nun yapıtlarında Sey Şönagon'a kıyasla bu denli ilerleyebilmesinin nedeni, kanımızca Pak Ülke Budacılığının öğretileridir. Buradan da anlaşıldığı gibi, orta sınıf aristokrat kadınların içinde bulundukları toplumsal koşullar ile dinsel inançları sürekli olarak birbirini tetiklemiştir. Başka bir deyişle, bir yandan Budacı felsefe, kadınların meydana getirdiği kapalı grup üzerinde pek fazla etki gösteremediğinden, grup içi kenetlenme kesintisiz devam etmiş; öte yandan güç odaklarından kopukluk ve Pak Ülke öğretileri, onları mükemmel birer gözlemci haline getirmiştir. Bu sayede kadın yazarlar, hem iyi bir gözlemci olmuş, hem de birbirlerine karşı olan mesafe ve nesnelliği korumuşlardır.

Elbette ki keskin gözlemcilerin tümü yazarlardan ibaret değildi. Daha önce edebiyatın kurumsallaşması bölümünde de bahsettiğimiz gibi, bir yapıtın aristokrat sınıf tarafından kabul görmesi için her şeyden önce geleneksel biçim ve ifade sınavından geçmesi gerekiyordu. Buna ek olarak, Japon edebiyatının iki dil kullanımı gibi özel bir yanı

olduğundan, edebiyatın kurumsallaşması sonucunda ortaya ilginç ikili bir yapı çıkmıştır. İdari ve resmî yazılar Çince; kişisel yazılar ise Japonca yazılıyordu.

Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, 10. yüzyıldan itibaren Japon lirik şiirinde, yerli *vaka* şiirleri ile Japoncaya uyarlanmış Çin şiirleri arasında bir uzlaştırma eğilimi vardı; bunun en iyi örneği *Vakan Rōeyşu* adlı şiir seçkisiydi. Oysa düzyazı alanında yazışmalar Çince ağırlıklıydı. Ayrıca bu ayrım, resmî yazılarda Çince, bireysel yazılarda Japonca ile sınırlı kalmamış, dil kullanımı kadın ve erkekler arasında da farklılaşmaya başlamıştı. Murasaki Şikibu, *Günce*'sinde (*Nikki*), bu durumu çok güzel bir şekilde dile getirir. Örneğin, kendisini Çince kitaplar okurken gören saray kadınlarının arkasından, "Bir zamanlar böyle kitapları okumayı ancak erkekler kendilerine iş edinirlerdi; şunun da yaptığına bak!" şeklinde dedikodu yaptıklarından bahseder.

Başka bir zaman ise İmparatoriçe Hazretleri, Murasaki Şikibu'dan Po Çü-İ'nin eserlerini öğrenmek istemiştir; fakat onlar, diğer sarayhlıların bu sıradışı durumu keşfetmesinden korktuğu için ders çalışmak gibi masum bir olayı büyük bir gizlilik içinde gerçekleştirmişlerdir. Aynı şekilde *kana* hece alfabesini kullanarak günce veya roman yazmak, erkekler için utanç verici bir durum, gizli tutulması gereken bir eğlence olduğu halde; *kana* alfabesiyle günce yazmak, kadınlar için son derece normal bir olaydı. Eğitimli kadınlar idari işlerden ve toplumsal hayatın büyük bir bölümünden soyutlandıkları için özel hayatlarında günce yazmaktan başka çareleri yoktu.

Sarayda hangi dönemde kaç kadın bulunduğu hakkında hiçbir fikrimiz yok; ancak imparatoriçe ve gelininin 30 ya da 40 civarında hizmetçisi olduğu tahmin ediliyor. Aristokrat toplum içinde ayrı bir sınıf oluşturan saray kadınlarının sayısı muhtemelen birkaç yüz kişiydi ve bunlar birbirlerini yakından tanıyan insanlardı. Yazarlar ve okurlar küçük bir grubun parçasıydı; hatta abartacak olursak, yazarın da okurun da aynı kişi olduğunu söyleyebiliriz. Kısacası, okurların hepsi birer yazar adayıydılar; bu aşırı yakınlık, şüphesiz sadece Heyan sarayına özgü değildi. 17. yüzyıl Fransız edebiyatında görüldüğü gibi, saray edebiyatlarının çoğu buna benzer bir eğilim sergilemiş, ancak yine de bu eğilim dünyanın hiçbir yerinde Sey Şönagon ve Murasaki Şikibu'nun ait olduğu dünyadaki gibi uç noktalara ulaşmamıştır.

Kadın aristokratlar *vaka* şiirlerini, romanlarını ve güncelerini işte bu koşullar altında yazmıştır. Kadınların yazdığı şiirler ne kadar özgün olursa olsun, yine de ün kazanmış *vaka* şiirlerine imza atan şairlerin çoğu erkektir. *Monogatari* roman türünün en büyük şahe-

seri olan *Genci Monogatari* elbette ki bir kadın tarafından yazılmıştır; fakat Heyan devrindeki romanların çoğunu yine de erkekler kaleme almıştır. Bugüne dek elimize geçen bilgilerden öğrendiğimiz kadarıyla, kadınların tartışmasız egemenlik kurduğu tek alan Japon dilinde tutulan güncelerdir.

Kadınların kaleme aldığı günceler içerik olarak genellikle ikiye ayrılır: Birinci grupta yazar, kişisel temaları ele alır ve bunun üzerine yoğunlaşırdı. Örneğin *Kagerō Nikki*'nin yazarı, kocasıyla olan mutsuz ilişkisini ele alırken; *Cōcin Acari no Haha-Şū* adlı yapıtın yazarı, rahip olmak için evden ayrılan oğlunun arkasından döktüğü gözyaşlarını dile getirmiştir. Birinci gruba giren günceler, aristokrat olduğu halde sarayda yaşamayan soylular tarafından yazılmıştır. İkinci gruba giren günceler ise saraydaki gündelik olayların dışında başka bir konuya değinmeyen yapıtlardı. *Makura no Sōşi, Murasaki Şikibu Nikki* ve *Sanuki no Suke no Nikki* gibi eserler bu grubu en iyi temsil eden örneklerden olup, sarayda görev yapan kadınlar tarafından kaleme alınmıştır.

Kırk yıllık bir zaman dilimi içindeki hatıraları betimleyen *Saraşina Nikki* adlı yapıt ise, yukarıdaki iki gruptan hiçbirine girmez. Bu güncenin yazarı 1309 yılında saray hizmetine girdiği halde çok kısa bir süre sonra işi bırakmıştır. Yukarıda geçen günce türlerinin en önemli ortak yanı, özel hayatı ele almasıdır. Birinci gruptaki güncelerde ağırlık verilen nokta, yazarın kişisel deneyimleri ve bu deneyimlerin onun ruhsal dünyasında uyandırdığı yankılardır. İkinci grupta ise, yazarın gündelik hayatta tanık olduğu olaylar ve onlar üzerindeki keskin gözlemleri ön plana çıkar. Dönemin soylu bir saray kadınının dünya görüşünü ifade eden *Kagerō Nikki* ise, yaratıcılık açısından *Makura no Sōşi* ve *Murasaki Şikibu Nikki* gibi yapıtları geride bırakmıştır.

Üç ciltten oluşan *Kagerō Nikki*'nin özgünlüğü, 'Ben-romanı'ndaki (otobiyografik roman) psikolojiyi ilk kez keşfeden yapıt olmasından kaynaklanır. Bir vali kızı olan *Günce*'nin yazarı, Fucivara no Kaneye ile (929-990) evlenmiş ve ondan Miçitsuna adını verdiği bir oğlu olmuştur. Yazar, güncesinde, bu rahat ve soylu ortamda çocuğunu büyütürken içine düştüğü ruhsal bunalımları anlatır. Kocası onu hep ihmal etmektedir. Bu yüzden bazen kıskançlığa, bazen öfkeye kapılır; bazen de kaderine boyun eğer. Kocasından beklediği ilgiyi göremeyen kadın, bütün sevgi ve şefkatini o sıralarda artık delikanlı yaşına gelen oğlu Miçitsuna'ya adar. Kocasının ona karşı yaptığı haksızlıklar artmaktadır. Nitekim bir gün, evde kocasının başka bir kadına yazdığı mektubu bulur. Başka bir zaman ise koca, sarayda işi olduğunu ba-

hane ederek evden ayrılır; fakat kadın buna inanmayarak onu takip eder ve kocasının başka bir kadınla buluşmak için evden çıktığını anlamakta gecikmez. Artık kocası Kaneye evde bile olsa kadın ona karşı hiçbir yakınlık duymamaktadır. Bunun üzerine Kaneye evi tamamen terk eder. Ancak tam evliliklerinin sona erdiğini düşündüğü bir zamanda kocasından bir mektup gelir. Kocası, saraya giderken yol üstünde ona uğramak istemektedir. Arabanın, evin yakınından geçecek olması kadını bir anda hüzne boğar.

> Hiçbir şey duymak istemiyordum, hiçbir şey... Fakat gözüme bir türlü uyku girmiyordu. İstemeye istemeye tekerleklerin çıkardığı sesi dinlemek zorundaydım.

Aile ilişkilerinin yıkılıp parçalandığı bu dönemde kocasının metresi hamile kalmıştır. Yazar, kadını doğumevine götüren arabanın tekerlek seslerini kapısının önünde duyar.

> Yıkılmıştım... Ne söyleyeceğimi bilemiyordum... Yoldan geçen insanların onun hakkında konuştuklarını duydum. 'Vicdansızlık, zulüm bu adamın yaptığı! Pekâlâ, başka bir yoldan geçebilirdi' diyorlardı. Bunları duyunca ölmek istedim. Tek aklıma gelen buydu.

Ancak kadın intihar etmez. Kocasıyla ilişkisine devam eder; çünkü Kaneye doğumdan sonra metresini terk ederek evine dönmüştür. Soylu yazar çok mutludur. Çok geçmeden çocuğun kocasından olmadığını anlar ve buna çok sevinir. Üstelik kocasının düş kırıklığına uğradığını düşündükçe büyük teselli bulmaktadır; çünkü kocası, kadının kimden hamile kaldığını öğrenmeden ortalığı velveleye vermiş, evlilik hayatlarını altüst etmiştir.

> Terk edilmiş bir kadın olarak ömür boyu ıstırap çekeceğimi zannediyordum; fakat şimdi kendimi tüy gibi hafif hissediyorum.

Halbuki yazar bir zamanlar bu ilişkiyi tamamen bitirmeyi düşünmüştür:

> Çok kararsızım; bu uzun ilişkimizi burada noktalasam mı acaba? Yoksa ne kadar zor da olsa kadere boyun eğip, her şeyi sineye mi çeksem? Bir türlü karar veremiyorum.

Uzun bir aradan sonra karısını ziyaret eden Kaneye, aniden hastalanır ve sarayına götürülür. Endişelenen karısı günlüğüne şunları yazar: "Üzüntümü dile getirmekte kelimeler kifayetsiz kalıyor." Bu olaydan sonra kocasına sık sık mektup yazmaya başlar; hatta bazen

bir gün içinde iki-üç mektup gönderdiği bile olur.

Bütün bu örnekler, *Kagerō Nikki*'nin sadece birinci cildinden alınan satırlardır. Bu kadar bir alıntı bile eserin güzelliğini gözler önüne sermekte; seven bir kadının, aklının, kadın-erkek ilişkilerinde nasıl çalıştığını en ince ayrıntılarına kadar irdelemektedir. *Kagerō Nikki*'den önceki hiçbir yapıt, böyle bir ruh halini bu denli mükemmel bir biçimde betimleyememiş; ondan sonra da *Genci Monogatari*'nin haricinde hiçbir eser *Kagerō Nikki*'ye rakip olamamıştır.

Utsuho Monogatari nasıl uzun roman türünün öncüsü sayılıyorsa, *Kagerō Nikki* de yazarın özel hayatını, duygularını, düşüncelerini ve ruhsal durumunu ince ayrıntılarla, uzun uzun anlattığı için Japon psikolojik romanının ilk örneğidir. Murasaki Şikibu'ya düşen ise, bu iki romanı tek romanda, *Genci Monogatari*'de birleştirmek olmuştur.

Makura no Sōşi ve *Murasaki Şikibu Nikki* adlı yapıtlar da sürekli sarayda geçen sıradan olayları betimler. Gerçekten de yazar Sey Şönagon, en saçma olayların bile ayrıntılarını kaçırmamıştır. Örneğin, İmparator İçicō'nun çok sevdiği bir kedisi vardır. Sevgisi öyle derindir ki, kediye beşinci dereceden asalet unvanı verir. Bir gün kedisi, bir köpeğin saldırısına uğrar; İmparator bu duruma çok sinirlenir ve derhal köpeği cezalandırır.

Yazar, *Murasaki Şikibu Nikki* adlı yapıtının bir bölümünde, imparatoriçenin yaptığı doğumu ve orada geçen olayları betimlerken neredeyse mikroskopik ayrıntılara girer. İmparatoriçenin doğurduğu çocuğun kız veya erkek olması saray yöneticileri açısından büyük önem taşıdığı için aslında hiç de hafife alınacak bir durum değildir. Ancak, yazar Murasaki'nin olayları betimlerken ortalıkta dolaşan kadınların giydiği elbiselerin renklerine karşı duyduğu ilgi ve verdiği ayrıntı, saplantı derecesine vardığından dolayı bazen işi abarttığını söyleyebiliriz. Yazar güncesi boyunca, soyluları ve hizmet ettiği imparatoriçeyi övmek dışında bir konu işlememiştir. Sonuç olarak, bu eserde de, *Oçikubo Monogatari*'de olduğu gibi, konu ile anlatılanlar arasında yapısal bir düzen görmek mümkün değildir. Japonların, parçaları bütünden bağımsız olarak gösterme eğilimini en kapsamlı şekilde yukarıdaki iki güncede görmekteyiz.

Ancak, *Makura no Sōşi*'de anlatılanlar, bölük pörçük de olsa, hepsi birer özdeyişi andırır ve yazarın yazı becerisini, saray geleneklerini ne kadar dikkatle izlediğini gösterir. Ayrıca, değişen mevsimleri, bu değişimle birlikte sarayda gerçekleşen etkinlikleri ele alış ve işleyiş biçimi ise yazarın estetik duygularındaki zarafeti ve inceliği ortaya koyar. *Murasaki Şikibu Nikki*'de yazar, herhangi bir izlenimi incir

çekirdeğine sığdırabileceği türden özlü sözlere ya da anlatımı yoğunlaştıracak edebi sanatlara başvurmamıştır. Ancak, Sey Şönagon da dahil olmak üzere çevresindeki herhangi bir saraylıyı anlatırken, kaleminin ucuyla çiziktiriverdiği en sıradan betimlemeler bile görsel bir şölen niteliğinde olup, insan doğası hakkındaki derin sezgisini ortaya koymaktadır.

Sey Şönagon ve Murasaki Şikibu'nun yapıtlarında saray düzeni eleştirilmemiş, Japon nüfusunun büyük bir çoğunluğunu oluşturan halk kesimi ile hiç ilgilenilmemiştir. Ancak Sey Şönagon, toplumdaki güçlü insanlardan övgüsünü esirgemediği halde, Murasaki Şikibu, daha önce de belirtildiği gibi, Pak Ülke Budacılığına inancı sayesinde kendisi ile çevresindeki insanlar arasına düşünsel bir mesafe koymayı başarabilmiştir.

Kokinşü'daki estetik değerlerin saray toplumunda kurumsallaşması 10. yüzyılda başlar. Heyan sarayında günce yazan kadınlar da bu estetik değerlerin tamamını benimsemiş, kişisel duyarlılıkları oranında dikkatlerini en ince ayrıntılar üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Ellerindeki sınırlı kelime dağarcığını başarıyla kullanarak kendilerine has bir anlatım tarzı geliştirmişlerdir. Herkesin birbirini tanıdığı kapalı bir dünyada yaşayan yazarlar, tek aşina oldukları bu hayatı anlatmıştır. Dolayısıyla, bu ilginç edebiyat türünde yazar, okur ve öykü kahramanlarının hepsi türdeştir, yani içlerinden biri kolayca diğerinin yerini alabilir. Ancak bu durum, aralarından, yaşadıkları zaman, mekân ve kültürün ötesine geçebilmiş evrensel bir yazar çıkmadığı anlamına gelmez; çünkü çıkmıştır ve bu sanatçı *Genci Monogatari*'nin yazarı Murasaki Şikibu'dur.

GENCİ MONOGATARİ

Tamamı elli dört bölümden oluşan *Genci Monogatari* isimli yapıt, *Utsuho Monogatari*'den sonra yazılan ilk uzun romandır. Eserin, soylu Murasaki Şikibu tarafından 11. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin ediliyor. Ayrıca bazı bölümlerinin aynı yazarın kaleminden çıkıp çıkmadığı da tartışma konusudur.

Romanın ilk kırk bölümünde herkesin hayran olduğu başkahraman Hikaru (ışık saçan) Genci'nin saraydaki görevi ve özellikle de aşk maceraları anlatılır. Genci ve üvey annesi soylu Fucitsubo (Vakamurasaki) arasında yaşanan aşk ilişkisiyle başlayan roman, karısı Onna San-no-Miya ve Kaşivagi (Vakana) arasında geçen yasak aşk ilişkisiyle devam ederek Genci'nin diğer karısı Murasaki'nin (Minori)

ölümü ile sona erer. Bu arada Genci'nin sarayda terfi edişi, Suma bölgesindeki Akaşi şehrine sürgüne gönderilişi ve sürgünden dönüşü anlatılır. İki eşi dışında pek çok kadınla yaşadığı aşk ilişkileri ayrı bölümler halinde ele alındığı halde bunlar, neredeyse romanın bütününden bağımsız öyküler niteliğindedir. Her ne kadar Genci'nin ölümü anlatılmamış olsa da, kitabın son on üç bölümünde Genci'den sonra hayatta kalan üç önemli karakterin başından geçenler ve bunlar arasındaki ilişki üçgeni anlatılır. Bu kişiler; Kaoru, Genci'nin torunu Prens Niou ve güzeller güzeli Ukifune'dir. Kaoru, Genci'nin karısı Onna-san-no-Miya'nın Kaşivagi ile yaşadığı yasak aşktan doğan gayrimeşru oğludur. Kadını ayartan Kaşivagi de aslında Genci'nin çok samimi arkadaşı Tö no Çücö'nun oğludur. Bu nedenle kitabın son on üç bölümü başlı başına bir roman olabilecek uzunluktadır.

Genci Monogatari, neredeyse birbirinden tamamen bağımsız bölümlerden oluşur; bu bakımdan *Utsuho Monogatari*'ye çok benzer. Ancak bu kopukluk romanın ilk kısımlarında çok belirgin olduğu halde, sonraki bölümlerde tema örgüsündeki bağlar güçlenir. Prens Genci, *Utsuho Monogatari*'nin kahramanı olan Nakatada'ya kıyasla daha çok ön plana çıkan, romana bütünlük veren bir karakterdir. Dolayısıyla, Genci Monogatari'yi *Utsuho Monogatari* ile karşılaştırdığımızda bu eserin, sadece uzun olmakla kalmayıp yapısal açıdan da daha gelişmiş olduğunu görürüz.

Ayrıca Genci'nin hikâyesinde doğaüstü unsurlara rastlanmaz. Eserde gizemli Budacı törenlere yer verilir; fakat bu betimlemeler Heyan dönemi soylu sınıfı hakkındaki gerçekleri ortaya koymak için yapılır. *Genci Monogatari*'deki sihir unsuru, *Utsuho Monogatari*'de önemli rol oynayan *koto* müziğinin yarattığı mucizelerden çok daha farklıdır. *Genci Monogatari*, soyluların gündelik hayatına ağırlık vermesi bakımından *Oçikubo Monogatari*'ye daha yakındır. Romanda Prens Genci'ye duyulan hayranlığın onu putlaştırdığını yadsıyamayız; fakat buradaki yüceltme 'insani' boyutlarda olup, *Utsuho Monogatari*'de insan şeklinde doğmuş yarı tanrı muamelesi gören başkahramandan nitelik olarak çok farklıdır.

Oçikubo Monogatari'de de erkek ve kadın kahramanlar Konfüçyüsçü ahlaki eylemlerinden dolayı yarı tanrı durumuna getirilmiştir. Genci'nin yüceltilmesinin ise hiçbir şekilde doğaüstü dünya ile ilişkisi yoktur. Herkes Genci'nin hem estetik hem de duygusal özelliklerine hayranlık duymaktadır; çünkü o hem yakışıklıdır, hem sanat dallarında yeteneklidir, hem de büyüleyici bir güce sahip, eşi bulunmaz bir âşıktır. İmparatoriçeyle yaşadığı aşk macerasında olduğu gibi, ahlaki açıdan bazen suçludur; fakat bunun bedelini fazlasıyla öder.

Genci Monogatari biçim ve içerik olarak *Utsuho Monogatari* ile *Oçikubo Monogatari*'nin varisi sayılır; ancak her ikisinden de daha gelişmiştir. Roman, tamamen günlük hayat üzerine yoğunlaşıp insani duyguları ince imbikten geçirerek bunu başarmıştır. Ancak bunlara *Kagerō Nikki* adlı yapıtın sıkça kullandığı psikolojik içebakış yöntemlerinden alınan esini de ilave etmek gerekir. Ayrıca bu yöntem, bir özellik olarak *Murasaki Şikibu*'nun edebi üslubuna da sinmiştir.

Genci Monogatari öyküsü, yazarın nesnel betimlemeleri ile karakterlerin şiir, söz ve düşüncelerinden oluşur. Ancak bu unsurlar arasındaki sınır her zaman net ve berrak değildir; bazen tek bir cümlenin içinde hepsi birden ortaya çıkar. Bu nedenle, aynı cümle içinde bile konuşanın yazar mı, başkahraman mı, yoksa başka bir karakter mi olduğunu okuyucu, çoğu kez bağlamdan çıkarmak zorundadır.

Bu anlatım biçiminde yazarın duygu ve düşünceleri kahramanınkilere öylesine yaklaşır ki okuyucu, yazarın mı kahraman, yoksa kahramanın mı yazar olduğu konusunda kuşkuya düşer. Ancak böyle bir üslup, romandaki birbirinden bağımsız çok sayıdaki öyküye ve devamlı değişip duran kahramanlara rağmen yazarın varlığının çok güçlü bir şekilde hissedilmesini sağlar. Bu da, romanın bütününe bir devamlılık hissi verir ve öykülere, sanki arkadaşlar arasında sohbet ediliyormuşcasına bir samimiyet katar.

Genci Monogatari'nin üslubunun bir diğer özelliği ise, kullanılan nispeten sınırlı sayıdaki kelimenin sürekli olarak tekrar edilmesidir. Bu durum, romanın geçtiği dünyanın küçüklüğünü ve düşünceleri açıkça ifade etmek yerine, üstü kapalı olarak aktarmaya verilen önemi göstermektedir. *Murasaki Şikibu*'nun üslubundaki bu iki özellik, karakterler arasındaki psikolojik ilişkilerin etkili bir biçimde betimlenmesine yardımcı olmaktadır. Böylece okuyucu, yaşanan karmaşık dünyanın zengin ayrıntısında kendini kaybetmeden dikkatini karakterlere ve onların aklından geçenlere rahatça verebilmektedir.

Hemen şunu da belirtelim ki, roman, üslubu yüzünden daha sonra gelen kuşaklar tarafından çok zor anlaşılır bir hale gelmiştir. Yazarın çağında yaşayan insanlar için böyle bir durum kuşkusuz söz konusu değildi. Murasaki Şikibu, romanını, kendi dünyasında yaşayan, çoğu kez yakından tanıdığı aristokratlar ve saray kadınları için yazmıştı. Bu insanlar, romanın geçtiği ortama aşina idi ve hangi karakterin kimi temsil ettiği konusunda aşağı yukarı bir fikir sahibiydi. Ayrıca, kullanılan sınırlı kelime dağarcığına rağmen en ince ayrıntıları bile anlayabiliyorlardı.

Murasaki Şikibu cümlelerinde hiç özne kullanmaz, fakat bu olağanüstü bir durum değildir; çünkü Japon dilbilgisi buna izin vermektedir. Kaldı ki yazar kendi çağının dilinde yazdığı için o çağda

yaşayan insanlar tarafından zaten mükemmel bir şekilde anlaşılmaktaydı. Kimin ne söylediğini anlamak için edebiyat uzmanlarına başvurmayı gerektiren romanlar, genellikle geniş kitleler tarafından tutulmaz. Bu nedenle *Genci Monogatari*'nin üslubu, roman karakterleri ile okuyucunun birbirine çok benzediği küçük bir toplumda başarı sağlamıştır. Yazar, Japon dilinin sunduğu sonsuz imkânlardan sadece birini seçmiş ve bunu da böyle kapalı bir toplumda sonuna kadar kullanmıştır.

Genci Monogatari felsefi tabanını Budacılıktan almasına rağmen, eserde Konfüçyüsçü ahlak öğretilerinin de etkisi görülmektedir; fakat Konfüçyüsçü etki, hiçbir zaman *Oçikubo Monogatari* ya da *Utsuho Monogatari*'deki kadar belirgin değildir. Karakterlerin mesleki başarıları betimlendiği halde, eserde, ne iktidar mücadelelerinden söz edilir, ne de Konfüçyüsçü siyasi felsefeden bir ize rastlanır. Ayrıca eserde, Budacılıktan da iki beklenti olduğunu görürüz. Birincisi, Budacı ayinlerden beklenen mucize; ikincisi ise öbür dünyada kurtuluşa ulaşma umududur. Mucize beklentisinin kökeni aslında eski saray toplumunun geleneksel ve kurumsallaşmış ibadet biçimlerine dayanır. Kurtuluş umudu ise *Ôcōyōşū* adlı yapıtta özetlendiği gibi, felsefi tabanını Pak Ülke Budacılığının öğretilerinden almıştır.

'Dünyevi Budacılık', dualarla ve sürekli olarak tekrarlanan sihirli sözlerle karşımıza çıkar. Bunun amacı, hastalıkların iyileşmesi, annelerin sağ salim doğum yapması ve insana musallat olan cinlerin bedeni terk etmesidir. Bu dua ve görkemli ayinlere çok sayıda rahip katıldığından dolayı zamanla törenlerdeki ihtişam ve şaşaa başlı başına bir amaç haline gelmiştir. Örneğin, Genci'nin hasta karısı Murasaki için dua eden çok sayıda rahibi ince ayrıntılarıyla gözlemleyen yazar, bu töreni şöyle betimler: "Üçüncü ayın onuncu günüydü... Bütün kiraz ağaçları çiçeklerle doluydu. Yüce Buda'nın hükmettiği bir cennet varsa, herhalde böyle olmalı diye düşündüm."

Bu satırlar bize 'dünyanın ihtişamını cennete' benzeten *Eyga Monogatari*'nin yazarını hatırlatmaktadır. Saçlarını kazıtıp tapınağa kapanarak münzevi bir hayat sürmek, bu dünyanın dertlerinden kaçıp kurtulmak isteyen aristokrat kadın ve erkekler arasında çok sık rastlanan bir durumdu; öyle ki adeta bir tür kurumsallaşmış emeklilik halini almıştı.

Genci'nin derin ilişki yaşadığı on kadından ikisi genç yaşta ölmüş, beşi rahibe olmuş, biri ise rahibe olmak istediği halde buna izin verilmemişti. Bu on kadından sadece ikisi rahibe olmak istememişti; ancak, bu iki kadının akibeti romanda tasvir edilmediğinden, onların da sonradan tapınağa girmiş olmaları kuvvetle muhtemeldir. O çağ-

da, özellikle aristokrat kadınlar arasında hayatlarının belli bir döneminden sonra rahibe olup tapınağa kapanmak modaydı.

Öte yandan yazarın, Budacılıktaki 'ahret' kavramına inandığına dair eserin bazı bölümlerinde kanıtlar vardır. Örneğin, eserde sık sık kullanılan *sukuse* sözcüğü (buna *karma* ya da *kader* de denebilir), talihi yaver gitmeyen bir karakteri betimlerken kullanılmaktadır. *Sukuse,* bir kavram olarak, bugün başımıza gelenlerin daha önce yaşadığımız hayat tarafından belirlendiğini savunur. Aynı şekilde, şimdiki hayatımızda yaptığımız işler, yeniden bedenlendiğimizde bize yine ödül veya ceza olarak geri dönecektir. Pak Ülke mezhebinin gelecek hayattan beklentisi bu ilkeye dayanır. Bu açıdan bakıldığında, rahibe olmak gelenek olmaktan ziyade, ikinci hayata yönelik bir harekettir. Murasaki Şikibu'ya göre, mükemmel bir insan olmanın vazgeçilmez koşulu rahibe olmaktır. Nitekim kitapta en çok yüceltilen kadın karakter Murasaki, rahibe olmayı arzulamaktadır. Yaşadığı yasak aşk sonucunda hamile kalınca başı derde giren Fucitsubo'nun aksine, Murasaki, yaşadığı hayat süresince, herhangi bir sorunla karşılaşmamıştır. Onun rahibe olmak istemesi böyle bir şeyi yapmaya mecbur oluşundan değil, yazarın Murasaki'yi bu iş için en uygun karakter olarak seçmesinden dolayıdır.

Murasaki Şikibu'nun Budacılıkla ilgili beklentileri, onun Heyan döneminin en ünlü rahibi Genşin'i örnek alarak yarattığı 'Başrahip Yogava' karakterinden de anlaşılmaktadır. Bu başrahip, müritlerinin bütün itirazlarına rağmen, intihara teşebbüsünden sonra bayılan Ukifune'yi kurtararak onun rahibe olmasını sağlamıştır. Müritleri, bir kadın yüzünden Hieyzan dağlarını terk etmenin akıl kârı olmadığını; üstelik böyle bir şeyin üstatlarının itibarına gölge düşüreceğini söylediklerinde başrahip gülüp geçmiş, söz konusu, bir kadının hayatı bile olsa bunu yapması gerektiğini ve Yüce Buda'nın mutlaka bu kadını hidayete erdireceğine inandığını söylemiştir. Ayrıca, bu dünyadaki itibarının hiç de önemli olmadığını belirten başrahip, bu konuda şunları söyler: "Evlatlarım, benim yaşım altmış... Bu yaştan sonra el benim hakkımda atmış tutmuş umurumda bile değil." Dolayısıyla, iki farklı erkeği çılgınca sevdiği için intihara kalkışan Ukifune'nin Pak Ülke mezhebine girmek için yeterince nedeni vardır. Başrahip de Ukifune'yi rahibe olmaya ikna edecek manevi güce sahiptir.

Prens Genci'nin Budacılıkla ilgili düşünceleri ise bu dünya ve öbür dünya arasında ikiye bölünmüş durumdaydı; sevgili karısı Murasaki ölünce, "Tanrım beni de al yanına!" diyerek içtenlikle Buda'ya yalvarmaya başlamıştı. Genci için bu sözler, geleneksel, basmaka-

lıp bir ifade değildir; çünkü Genci bu noktada bu dünyadan ziyade öbür dünyanın ahvali ile ilgilenmeye başlamıştır. Ancak, Genci'nin öbür dünyaya karşı duyduğu ilginin, Başrahip Yogava'nınki kadar güçlü olduğunu söyleyemeyiz. Başrahip, öbür dünya için itibarından feragat etmeyi düşünebildiği halde; Genci, şeref ve itibar da dahil, dünyevi olan hiçbir değerden vazgeçmeye hazır değildir. Genci, rahip olmak isteğini dile getirdiği zaman bile kendi yapacağı işi değil, başkalarının onun hakkında neler düşündüğünü merak etmiştir. Bu nedenle okur, roman boyunca kahramanın rahip olduğunu göremez. Genci'nin buradaki tutumu, Murasaki Şikibu'nun *Günce*'sinde sergilediği tutumla aynı doğrultudadır; yani, yazar Şikibu da kendisini Başrahip Yogava ile değil Genci ile özdeşleştirmiştir.

Genci Monogatari'de tablosu çizilen Budacılık, geleneksel anlayışın ötesine geçerek yazarın dünya görüşünün bir parçası haline gelir. Şikibu, gözlem ve betimlemelerinde nesnelliğini belki de bu nedenle koruyabilmiştir. Budacılık, romanın kurgusunda çok önemli bir yapısal öğedir ve romandaki sebep-sonuç ilişkilerini bir sıraya koyar. Bu yapıya uygun olarak romanın başında ve sonunda bir yasak aşk ilişkisi yer alır. Romanda neredeyse bir saplantı derecesinde ele alınan günlük hayata dair ince ayrıntılar, hem yapıtın bu dünyaya yönelik olan yanını vurgulamakta hem de Japonlara ait yerel dünya görüşünü yansıtmaktadır. Böylesine uzun bir romanda baştan sona korunan yapısal düzende ise, Budacı dünya görüşünün merkezinde yer alan kapsamlı disiplinin izleri görülür. Bu bakımdan, *Genci Monogatari*'nin Budacılığın yerelleştirilmesinden doğan bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak, *Genci Monogatari*'yi yüzyıllar boyunca unutulmaz kılan ne Budacı felsefe, ne Budacılığın kader anlayışını yorumlayan *sukuse* kavramı, ne de romanı dolduran güzel erkek ve kadın kahramanlardır. Romanın sayfalarında görülen kadın ve erkeklerin arasındaki büyüleyici ruhsal ilişki büyük bir ustalıkla anlatılmasına rağmen yine de yapıtın en çarpıcı özelliği sayılmaz. O halde elli dört bölüm boyunca *Genci Monogatari* romanını ayakta tutan şey nedir? Bu, kanımızca, zamanın akışındaki gerçekliği kavrama bilincidir. Bu, öyle bir gerçeklik anlayışıdır ki insana dair bütün duygu, düşünce ve eylemleri göreceli kılmaktadır. *Genci Monogatari*, yeryüzüne sadece bir kez gelebileceğinin bilincinde olan insanların duyguları üzerine yazılmış bir destandır. Bu konuda Tenaray şunları söyler: "Hayat uzun fakat bir o kadar da kısa. Yaşayacak iki günümüz mü kaldı, iki gün; yaşayacak bir günümüz mü kaldı, o zaman sadece bir gün bile olsa

felekten bir gün çalalım." Eser, bu anlamda 'bir gün' içine fani insanoğlunun hem dününü, hem bugününü, hem de ebediyete kadar uzanan sonsuzluğunu sığdırmayı başarmıştır.

Genci Monogatari, son on üç bölüm hariç, kahramanın hayat hikâyesi olarak da okunabilir. Daha önce, Genci'nin hayatında yer alan doğum, gençlik, aşk, macera, terfi, ihtiyarlık ve ölümden sonra cennet beklentisi gibi hadiselerin, romanı bir arada tutan olaylar zincirinin önemli halkaları olduğunu görmüştük. Ayrıca konuyla pek ilgisi olmayan öyküler içerse bile, roman yine de edebi üslubu sayesinde yazarın varlığını her zaman yanımızda hissettirmekte ve olaylardaki devamlılık hissini canlı tutmaktadır. Ancak, *Genci Monogatari*'ye zaman boyutunda gerçeklik hissini katan sadece bu iki unsur değildir.

Roman boyunca yalnız Genci değil, bütün doğal çevre, toplum ve karakterler de sürekli bir değişim içindedirler. *Kokinşū* döneminden beri dört mevsimdeki değişikliklere karşı gösterilen hassasiyet, burada da aynen korunmuştur. Mevsimlerin değişmesiyle birlikte insanların duyguları da değişmekte, bunlar da önemli önemsiz pek çok olaya neden olmaktadır. Örneğin, Genci üçüncü ayın sonunda, yani 'günler uzunken' Suma'ya sürgüne gönderilir. Etrafa biraz alışmaya başlayınca da birdenbire yağmur mevsimi bastırır. Başkentte bırakıp geldiği kadınları düşünmeye başlar. İşte o zaman, durmak dinmek bilmeyen bir anılar sağnağına uğrar; bir kadın, iki kadın, üç kadın... Anılar, anılar... Ne kadar da benzemektedir dinmek bilmeyen yağmura. Toplumsal anlamdaki değişimler ise, saraydaki imparatorların tahta iniş çıkışlarıyla verilir. Roman, zaman olarak, dört farklı imparator ve üç imparator naibinin hükmettiği dönemi kapsar. Genci'yi Akaşi'den başkente getiren de yine bu naiplerden biridir. Genci ve ailesinin kaderi bir gecede değişir.

Kadın ve erkek karakterlerin çoğu, kendi yazgılarını takip eder ve çocukluktan erişkinliğe kadar devam eden süreçte kişiliklerini bulurlar. Çocukluğundan itibaren Genci'nin himayesinde olan güzel Murasaki, büyüyünce onunla evlenir; fakat bir zaman sonra hastalanarak ölür. Murasaki, romanın başından itibaren olay örgüsünde bütünselliği sağlayan en önemli karakterlerden biridir. Ayrıca rahibe olduktan sonra bile hâlâ Genci'yi çılgınca seven Fucitsubo'nun ölümsüz aşkı da romandaki gerilimi canlı tutmaktadır. Bunlara ek olarak, Genci'nin ölümünden sonra yetişen ve romanın son on üç bölümünde önemli rol oynayan Kaoru'dan da bahsetmek gerekir. Okuyucu, bütün bu olaylar zincirine bakarak, birbiri ardından hızla geçmekte

olan devasa zaman kesitlerini iliklerinde hisseder.

Bununla birlikte zamanın akışı, romanda, hem dönerken değişen dünya ile hem de karakterlerin yıllar sonra benzer durumlarla karşılaştıklarında verdikleri farklı tepkilerle vurgulanmaktadır.

Murasaki Şikibu kahramanları için birbirine benzeyen durumları sürekli yeniden kurgulayarak ne kadar yetenekli olduğunu kanıtlamış bir yazardır. Bu, onun, zamanı ele alırken en sık uyguladığı yöntemlerden biridir. Genci'nin üvey annesi Fucitsubo ile olan yasak ilişkisini ve karısı Onna Sanno Miya'nın Kaşivagi ile olan yasak aşkını anlatan olayları buna örnek olarak gösterebiliriz. Fucitsubo, bu aile içi aşk ilişkisinin ona verdiği acılara dayanamayarak sonunda rahibe olur, fakat Genci'nin ruhunda sorumluluk ve pişmanlıktan eser yoktur. Genci'nin Fucitsubo'dan doğan çocuğu hükümdar olunca, kendisi de hükümdarın babası olarak sabık hükümdar makamına yükselir, şaşaalı ve debdebeli bir hayat sürer fakat asla geriye dönüp bir vicdan muhasebesi yapmaz. Bu yüzden karısının onu aldatmasına kayıtsız kalmış ve bu zina durumunu hiçbir zaman kendi sadakat ihlali için ödediği bir kefaret olarak yorumlamamıştır. Aynı durumların tekrar tekrar ortaya çıkması bir sebep-sonuç ilişkisinden kaynaklanmaz. İçine girdiği her yeni durumda Genci'nin rolü değişmektedir, bu da okuyucuya zamanın ne kadar hızlı bir şekilde aktığı ve değişen zamanla birlikte başkahramanın rolünün değiştiği konusunda sağlam bir fikir verir.

Murasaki Şikibu'nun zamanın akışını gözler önüne sermek için kullandığı bir diğer yöntem de *geçmiş*in, *an* üzerindeki etkisini vurgulamak olmuştur. Geçmişteki kahramanların izlenimleri, bugünkü kahramanların izlenimleriyle tamamen örtüşür ve bu izlenimler her kahraman için bu şekilde devam edip gider. Örneğin, İmparator Kiritsubo, Fucitsubo'ya âşıktır; çünkü bu kadın ona vefat eden imparatoriçesini hatırlatmaktadır. Ayrıca Genci, Murasaki'ye Fucitsubo'yu andırdığı için çılgınca âşık olmuştur. Genci'nin Tamakazuna'yı çekici bulmasının sebebi ise bu kadının ona görünüş olarak, zamansız kaybettiği annesini hatırlatmasıdır. Kaoru, Ucino Öigimi'yi sever ama onun üvey kızkardeşi Ukifune ile tanışınca bu kıza âşık olur; üstelik Kaoru'yu Öigimi'nin aklına sokan da Ukifune'dir. Bu erkeklerin hepsi bir kadında sevdikleri şeyi başka bir kadında bulmaya çalışırlar ve geçmiş aşklarının yankıları yeni aşk beklentilerine karışır. Yazar; geçmiş, an ve geleceği kahramanların o andaki duygularında yoğunlaştırarak yılların geçişini canlı bir şekilde gösterebilmiştir.

Murasaki Şikibu, bu tür kurgusal araçları ustalıkla kullana-

rak zamanın akışını ve yoğunluğunu aktarmayı başarmıştır. *Genci Monogatari*'nin de gösterdiği üzere insanlığın gerçeği ne kader, ne de dünyanın geçiciliğidir. Hepimiz için çok sıradan fakat aynı ölçüde önemli bir gerçeklik vardır; o da zamanın akışıdır. Zaten bu yalın gerçeği insanların kulağına fısıldamak için uzun bir roman gerekiyordu. Yazar, bu görevi üstlenmiştir.

GENOİ MONOGATARİ'DEN SONRA HEYAN ROMANI

Genci Monogatari'nin çok önemli iki özelliği vardır. Birinci özellik, romanın gerçekçiliğidir; hikâyelerin dekoru, Heyan dönemi aristokrasisinin günlük yaşantısının geçtiği yerlerdir. Anlatılan olaylar bu bakımdan olağandışı ya da zorlanmış kurgular değildir. İkinci özelliği ise, anlatılanların tamamen hayal mahsulü olmasıdır; yazar bu romantik eserini ideal olarak gördüğü renkli karakterlerle doldurmuştur. Öykünün en önemli özelliği, insan duygu ve hislerini en damıtılmış haliyle verebilmesindedir. Burada, insan doğasındaki şiddet ya da azim gibi duygular karakter tiplemelerinde pek ortaya çıkmaz veya hiç yoktur.

Genci Monogatari yazıldıktan 200 yıl sonra bile, Heyan dönemi edebiyatı hep bu iki özelliğiyle bilinegelmiştir. Başka bir deyişle bu edebiyat, hem gerçekler üzerine kurulu hem de hayal mahsulüdür. Gerçekçilik öğesi, en çok *Rekişi Monogatari*'de (tarihî hikâyeler) görülür. *Eyga Monogatari* ve *Ōkagami* bu türün en iyi temsilcisi olan eserlerdendir. Bazı romantik yapıtlarda kurgu öğesi aşırı bir şekilde abartılmış, günlük hayatın gerçeklerinden tamamıyla kopuk kurgulanmıştır. Bu türün günümüze kadar gelmeyi başarmış uzun ve de kısa yapıtları vardır; uzun romanlara örnek olarak *Sagoromo Monogatari*, *Yova no Nezame*, *Hamamatsu Çūnagon Monogatari* ve *Torikaebaya Monogatari* gibi eserleri verebiliriz. *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* ve *Uta Monogatari* adlı yapıtlar ise kısa hikâye derlemelerine örnektir.

Yazarı bilinmeyen *Eyga Monogatari* kırk ciltlik bir eserdir. İlk otuz cildin 11. yüzyılın ilk yarısında, geri kalanının ise ikinci yarısında yazıldığı tahmin edilmektedir. Bu uzun eser, *kana* hece alfabesi ile kaleme alınmış, imparatorluk sülalesi ile Fucivara ailesinin soyağacını kronolojik olarak inceler. Bu eser, *Altı Dönem Tarihi* adlı yapıtın yazıldığı zamandan başlamak üzere saraydaki yıllık festivalleri, gelenekleri, görenekleri ve bunların yanı sıra insanların dış görünüşleri gibi konuları ele alır. Eserde, baş karakter Fucivara Miçinaga'nın

(966-1027) kişiliği ve imparator ailesinden biriyle yaptığı evlilik sayesinde kazandığı siyasi güç vurgulanır. Yapıt, idarenin despotluğuna ve özellikle de Miçinaga'nın kişiliğine herhangi bir eleştiri getirmez. Ayrıca sarayın ve aristokrat sınıfın dışında yaşayan insanlardan hemen hemen hiç bahsedilmez. Olaylar, kronolojik sırayla kaydedilir; ancak aralarında herhangi bir neden-sonuç ilişkisi kurulmaz, yani bu eser tarihin akışını yansıtmaz. Ayrıca, âlimlerin içerikte bulduğu pek çok hata, bu yapıtı tarihsel bir kaynak olarak geçersiz kılar. Her ne kadar *Eyga Monogatari*, insan karakterini ve psikolojisini *Genci Monogatari* gibi derinlemesine irdelemediğinden dolayı edebi bir eser olarak daha zayıf bir konumda olsa bile yine de saray halkı tasvirleri çok canlı ve etkileyicidir. Yapıtta artık Budacılık kurumsallaşmış bir sistem olarak karşımıza çıkar. Eserde, "Tapınak binalarının yapımı tamamlandıkça bu diyarlar gerçekten 'Pak Ülkenin' mekânı oldu!" (18. cilt) gibi cümlelere rastlanır.

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi *Eyga Monogatari*'deki din felsefesi ile Genşin'in *Ōcōyōşü* adlı yapıtındaki din felsefesi birbirine taban tabana zıttır. Genşin'in yapıtında, 'kirlenmiş ve kaçılması gereken bir yer' olarak gösterilen bu dünya, *Eyga Monogatari*'de 'asıl arzulanan Pak Ülke' olarak karşımıza çıkmaktadır. Naip Fucivara Miçinaga'nın zamanında köklü bir değişim geçiren inanç sistemi, 'doğum-ölüm, dünya-ahret' sorununa bir çözüm getirdiği için ortaya daha dünyevi bir Pak Ülke Budacılığı anlayışı çıkmıştır. Bu yeni anlayış, Heyan aristokratları arasında yaygınlaşınca gözler artık öte âlemden bu tarafa çevrilmiş ve içinde yaşanılan dünya, Budacılığın cenneti olan Pak Ülke'nin merkezi haline gelmiştir.

Genci Monogatari'nin yazarı Murasaki Şikibu'nun Budacılık anlayışındaki müstesna konumuna daha önce değinmiştik. *Eyga Monogatari*'yi yazan sanatçının Budacılık anlayışı ise çok daha ilginçtir; burada aristokrat toplum Budacılığa değil, Budacılık kendini aristokrat topluma göre ayarlamak zorunda kalmıştır. Bu kapalı grubu değil Budacılık, tarihin akışı bile etkileyememiştir. Sonuç olarak, *Genci Monogatari*'de zamanın geçişini hissettiren yapısal bir özellik vardır. *Eyga Monogatari*'de ise bunu göremeyiz; zaman, başı ve sonu olmayan derme çatma bir kavramdır. Gerçekten de *Eyga Monogatari*'nin ilk bölümü otuz ciltten oluşmasına rağmen bitmek bilmez; bitse bile bu mantıken alınmış bir bitirme kararı değil, tamamen tesadüfidir. Romandaki bütün övgüye, hürmete mazhar olan başkahraman ölmüştür ve bu yüzden roman sona ermiştir.

Altı ciltten oluşan ve yazarı bilinmeyen *Ōkagami* adlı yapıt bazı

araştırmacılara göre 11. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış, bazılarına göre ise büyük bir ihtimalle 12. yüzyılın başlarında kaleme alınmıştır. Konusu *Eyga Monogatari* ile hemen hemen aynıdır; ancak kronolojik sıralama kullanılmamış, biyografik anlatım ön plana çıkmıştır. Yapıtın Birinci Bölüm'ünde, Montoku'dan Go-İçicō'ya kadar uzanan iktidarda yer almış ya da tahtından feragat etmiş on dört imparatorun biyografik öyküleri verilir. Bu bölümü, Fucivara sülalesinden gelen 20 farklı bakanın hayat hikâyeleri izler. İkinci Bölüm'de başkahraman Miçinaga'dır ve bu bölüme daha fazla ağırlık verilmiştir. Burada, Miçinaga'nın çok saygı gördüğüne ve hiçbir eleştiriye uğramadan övüldüğüne tanık oluruz, fakat övgünün içeriği *Eyga Monogatari*'dekinden çok farklıdır. Miçinaga, eserde; yakışıklı, zarif, duyarlı bir insan olarak betimlenmekten çok uzaktadır. O, yerine göre hem sopayı hem de tavşanı ustalıkla yönetebilen kurnaz bir siyaset taktikçisi, azimli bir eylem adamı ve biraz da kaba bir insandır. *Eyga Monogatari*'de, onun malına, servetine, başarısına, gücüne ve ihtişamına büyük bir saygı ve hayranlık duyulur. Ancak *Ōkagami*'yi yapıt olarak özgün kılan sadece bu değildir. Onu asıl farklı kılan, Heyan devrindeki bir aristokratın vahşi gücünü, azmini ve eylemlerini, neredeyse üç boyutluya yaklaşan bir canlılıkla betimleyebilmesidir. Buna benzer bir kahraman daha önce *Utsuho Monogatari*'de de tasvir edilmiş olmasına rağmen, *Genci Monogatari*'den sonra bu tür kahramanlar edebiyat sahnesinden silinmiştir. *Ōkagami*'nin başkahramanı Miçinaga, olayların akışından da anladığımız gibi, son derece kurnaz ve acımasız bir taktikçidir. Örneğin, veliaht prensi hakkından feragate zorlayarak kendi torununun tahta geçmesini sağlamıştır (cilt 2, *Morotoda*). İkinci olayda ise Miçinaga, kendi kız kardeşi olan veliaht prensesin gizli bir aşk macerasından sonra hamile kaldığını öğrenir. Bu rivayetin doğru olup olmadığını anlamak için kızın yanına gider ve süt çıkıncaya kadar göğüslerini sıkar (cilt 4, *Kaneye*).

Miçinaga, bazen alçaklığın da ötesine geçen bir şekilde hareket eder. Öyküde 'bütün sarayın görünüş ve davranış olarak örnek aldığı' Miçinaga böyle bir adamdır. Bu nedenle, başkahramanın soyundan gelen diğer roman kahramanlarının adi, şerefsiz, sarhoş, para canlısı ve hatta servet uğruna evliliği bile göze alan tipler olmasına şaşmamak gerekir. Öyküde ayrıca, soylu bir aileden geldiği halde dünyevi her şeyi geride bırakarak rahip olmaya karar veren gençlere, ölüm döşeğindeyken *Nembutsu* (şehadet) duasını etmek yerine cennette birlikte kafa çekmek için arkadaşlarını bulup bulamayacağını soran rahiplere de rastlarız.

Ôkagami bize, aristokrat sınıfın tamamen farklı bir portresini çizer; bunu ne *Genci Monogatari,* ne *Eyga Monogatari,* ne de kadın edebiyatı içinde yer alan herhangi bir yazarın eserinde görürüz. *Ôkagami,* toplumsal açıdan, bize, *Genci Monogatari*'de sunulan dünyayı genişletmez; ancak *Genci*'de hiçbir zaman yer almayan, bahsedilmeyen, betimlenmeyen bir dünyayı gözlerimizin önüne serdiğinden dolayı anlatılan dünyanın gerçekleri çok daha yoğun ve inandırıcı bir hale gelmektedir.

Monogatari yazarları bu işlerle uğraşırken, acaba romancılar neler yapıyordu? *Genci Monogatari*'den önceki otuz kadar roman ile ondan sonra Heyan döneminde yazılan yaklaşık altmış roman, günümüze kadar ulaşamadığı için sadece isimleriyle bilinirler. Bu yüzden o dönemde verilen edebi ürünlerin sadece yüzde onunu bugün hâlâ okuyabiliyoruz. Ayrıca, daha önce adı geçen romanlardan hiçbirinin tam olarak ne zaman yazıldığını bilmiyoruz. Âlimlerin çoğu *Sagoromo Monogatari, Hamamatsu Çūnagon Monogatari* ve *Yova no Nezame* adlı yapıtların 11. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı konusunda hemfikirdirler. Ayrıca, *Torikeabaya Monogatari* ile *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* adlı yapıttaki öykülerin çoğunun ise 12. yüzyılın sonları ya da 13. yüzyılın başları arasında yazıldığı sanılıyor. Yapıtların yazılış tarihi konusundaki belirsizliğe karşı tek istisna *Tsutsumi Çūnagon Monogatari*'deki küçük bir öyküdür. Bu öyküyü takma adı Ko Şikibu olan bir saray kadının 1055'te yazdığını biliyoruz; ancak kadının gerçek kimliği hakkında pek fazla bilgimiz yok.

Sorunu yazarlar açısından ele alacak olursak; *Sagoromo Monogatari* adlı yapıtın prensesin emrinde bulunan bir nedime tarafından kaleme alındığını biliyoruz. *Hamamatsu Çūnagon Monogatari* adlı yapıt ile *Saraşina Nikki* adlı güncenin yazarı Sugavara Takasue'nin kızıdır. *Yova no Nezame* ve *Torikaebaya Monogatari* adlı eserlerin yazarlarını ve *Tsutsumi Çūnagon Monogatari*'de yer alan öykülerin çoğunun yazarını bilmiyoruz. Bu yüzden *Genci*'den sonra gelen dönemde romanın geçirdiği serüveni tam olarak izlemek zor. Bununla birlikte, *Genci Monogatari*'den sonra yazılan 11. ve 12. yüzyıl sonu romanlarına baktığımızda, bunların bazı yeni teknikler geliştirdiğini anlıyoruz. Bu yeni özellikleri dört ana grupta toplayabiliriz.

Birinci grupta, *Genci Monogatari*'yi taklit eden romanlar yer alır. 11. yüzyıl sonlarından günümüze kadar gelmiş yapıtlar, geleneksel roman sınıfına sokulabilir; çünkü bu romanlar saray ve aristokratları anlattığı için romantik yapıtlardır. Ayrıca bunlar, hem *Genci*'deki dramatik yapıyı hem de orada betimlenen insan ilişkilerini taklit et-

tiklerinden dolayı geleneksel sayılırlar. Bu eğilim, tamamı günümüze kadar ulaşamayan *Yova no Nezame* adlı yapıtta da kendini hissettirir. *Sagoromo Monogotari*'nin durumu ise tamamen farklıdır. Buradaki karakterlerin büyük bir kısmı bize, *Genci*'de karşımıza çıkan Fucitsubo, Genci, Yugao, Aoi ve Murasaki gibi karakterleri hatırlatır. *Hamamatsu Çūnagon Monogatari* adlı yapıtta da *Genci*'de anlatılan Kaoru ile Uci no Öigimi arasındaki ilişkinin izleri vardır. Bu yapıttaki başkahramanın İmparatoriçe T'ang ile yaşadığı aşk macerası bize Genci ile Fucitsubo arasındaki yasak aşkı anımsatır.

Torikaebaya Monogatari ve *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* adlı yapıtlarda *Genci Monogatari*'nin etkisi pek o kadar belirgin değildir; çünkü bu yapıtlar, inzivaya çekilmiş (*İnsey*) imparatorların son saltanat günlerini yaşadığı bir zaman ve mekân örgüsünde yer alan aristokratları anlatmaktadır. Bu durum ise, *Genci*'nin sahneye çıktığı Fucivara'nın altın çağından tamamen farklıdır. *İnsey* sisteminin hâkim olduğu daha sonraki dönemde egemenlik ikiye bölünmüştür; bunun bir ucunda saray ve aristokratlar öbür ucunda ise onlar için devamlı bir tehdit oluşturan saray dışındaki güçler, yani büyük Budacı tapınak merkezleri, savaşçı sınıf ve taşradaki büyük toprak ağaları yer almaktadır.

Heyan devrine hâkim olan aristokrat kültürü, dinî ve dünyevi törenleri, kurumsallaşmış edebiyatı, güzel sanatları ve dışa kapalı yaşam tarzlarıyla biçim ve içerik olarak 12. yüzyılın sonuna kadar hiç değişmeden olduğu gibi kalmıştır. Ancak *Eyga Monogatari* ve *Ōkagami* adlı yapıtlarda da görüldüğü gibi, kültürdeki merkezci eğilim yavaş yavaş kaybolmuş, 'dünya, saray ve Pak Ülke Budacılığı' üçgeninin çizdiği mutlu tablo zamanla yerini kıyamet (*mappō*) korkusunun karamsarlığına bırakmıştır. Bunun bir sonucu olarak da yazarlar, *Genci Monogatari*'deki gibi bir dünyayı artık romanlarına konu olarak alamamıştır.

İkinci olarak, romanlarda, *Genci Monogatari*'deki gerçekçilik kaybolmuş; onun yerine hayalgücüne ve buna dayalı unsurlara aşırı ağırlık verilmiştir. Burada iki eğilim görülür: Bunlardan birincisi gerçeküstü ve olağandışı kurguların yaratılmasına yönelik eğilim; ikincisi ise öyküdeki yapıyı sadeleştirerek onu daha simetrik bir hale getirme çabasıdır. *Sagoromo Monogatari* adlı yapıtta, kahraman ne zaman fülütünü (*yokobue*) çalsa, cennetten melekler gelir ve bu kurgu *Utsuho Monogatari*'deki *koto*'nun mucizevi hikâyelerine son derece benzemesine rağmen *Genci Monogatari*'deki dünyevi yaşamdan çok uzaktır. *Yova no Nezame* adlı yapıttaki olay örgüsü doğaüstü nitelik-

te olmamasına rağmen içindeki öykülerin büyük bir çoğunluğu tamamen hayalî ve mucizevi öğeler taşır. Ancak, *Hamamatsu Çūnagon Monogatari* gerçeklerden bütünüyle uzaklaşmış bir yapıttır; yazarın burada anlattığı saçma sapan, ipe sapa gelmez olaylar tamamen hayal ürünüdür. Olay, Çin'de ve Japonya'da geçer. Öyküye göre, T'ang dönemi Çin imparatoriçelerinden biri, Japon bir kadın ile T'ang hanedanı sırasında Japonya'ya gelen Çinli bir diplomatın yasak ilişkisinden doğmuştur. Romanın başkahramanı olan Çünagon, bu imparatoriçenin üçüncü oğludur ve aslında merhum babasının yeniden bedenlenmiş hali olarak dünyaya gelmiştir. Zamanla imparatoriçe ölür ve cennete gider. Daha sonra başkahramanın üvey kız kardeşinin kızı olarak tekrar dünyaya gelir. Aslında annesinin bu şekilde doğacağı Çünagon'a rüyasında malum olmuştur.

Böylesine saçma bir olay örgüsünün içinde, Kaoru ile Uci no Oigimi ya da Genci ile Fucitsubo arasındaki ilişkiye çok benzeyen bir ilişki tasvir edilir; ancak burada, *Genci Monogatari*'deki ustalıkla işlenmiş psikolojik ayrıntılara rastlanmaz. Kahramanın, genç bir Çinli olarak doğan babasıyla karşılaştığındaki ruh halini eserden anlamak, imkânsız olmasa bile en azından zordur. Bu nedenle, romanda kahramanın ruhsal değişimlerini betimlemek yerine, geleneksel Konfüçyüsçü ahlak anlayışı takip edilerek, kahramanın bir evlat olarak babasına karşı gösterdiği saygı ön plana çıkartılmaktadır. Ayrıca, istediği zaman yeniden doğabilen kraliçenin aşk tasvirleri, Fucitsubo'dan farklı olarak, hiçbir zaman basit ve sıradan yorumların ötesine geçememiştir. Fucitsubo da âşık olur ama insan olduğundan ve yeniden doğamayacağından dolayı âşık olmanın getirdiği bütün karışık duyguları yaşar. Bu açıdan *Genci Monogatari*, arka planındaki gerçekçilik ile psikolojik bir romandan beklenen mükemmellik arasında çok hassas bir ilişki kurabilmiş yapıttır.

Romanda gerçekçilikten uzaklaşıldığı zaman, doğal olarak kahramanların ruhsal durumlarını betimlemenin anlamı da kalmaz. Nitekim *Hamamatsu Çūnagon Monogatari*'deki karakterler öylesine tuhaf ve garip durumlara sokulurlar ki, adeta yazarın parmağının ucunda oynattığı kuklalara dönüşürler. Bu tür romanlarda böyle eğilimler, daha öykülerin yapısı kurgulanırken ortaya çıkar. Bunun en belirgin örneği, kahramanın yanlışlıkla sevdiği kadından başka bir kadına sadakat yemini etmesidir. Buna benzer kimlik yanılgısı, *Tsutsumi Çūnagon Monogatari*'deki öykülerin en azından ikisinde çok belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Öykülerden birinde bir genç kız ve rahibe olan büyükanne yer alır; fakat kimin büyükanne kimin genç

kız olduğuna okuyucu net olarak karar veremez. Başka bir öyküde ise iki delikanlı, iki kız kardeşle bir aşk serüveni yaşar; ancak burada da kimin hangi kız kardeşle ilişki kurduğu belirsizdir.

İkinci öykü, daha simetrik bir yapı sergiler. Bu tür öykülerde, ana kahramanlar içi boş karakterler olmaktan öteye geçemedikleri için yazar onları bir piyon gibi kullanıp istediği yere koyabilir. Ancak bu tür yapıtlar, *Tsutsumi Çūnagon Monogatari*'nin durumunda olduğu gibi çoğu kez ortaya gülünç sonuçlar çıkardığından büyük bir kısmı içerik olarak komedi niteliğindedir. *Torikaebaya Monogatari*'nin konusu da simetrik yapıdadır. Öykünün kahramanı iki hanımla evlidir; bunlardan biri oğlan, diğeri ise bir kız çocuğu doğurur. Oğlanda çok güçlü kadınsı eğilimler olduğundan, kendini kadın gibi hissetmektedir ve bu yüzden de bir erkekle evlenir. Kızda ise erkeksi eğilimler daha baskın olduğu için, mesleğinde bir erkek gibi başarı gösterir ve erkek kılığına girip veliaht prensese yardımcı olarak atanır. Daha sonra çapkın başbakan olaya karışır ve hikâye bu şekilde gelişir. Başkahramanların karakterleri açık seçik değildir. Ruhsal çözümlemeler de çok sıradan bir şekilde geçiştirildiği için, eserin hiçbir özgünlüğü yoktur. Öte yandan, bu inanılması güç olay örgüsü içinde pek çok sapık cinsel sahneler de bulunur.

Özetleyecek olursak; 10. yüzyılın ikinci yarısında, Heyan sarayının aristokratları *Utsuho Monogatari* ile uzun roman türünü, *Oçikubo Monogatari* ile günlük hayatın gerçeklerini, *Kagerō Nikki* ile de ruhsal içe bakış yöntemlerini keşfettiler. Bu üç unsur, 11. yüzyılın başlarında *Genci Monogatari*'de hayata geçirildikten sonra, 11. yüzyılın ikinci yarısından 12. yüzyılın sonuna kadar hiçbir önemli değişiklik olmamış ve roman dünyası düşüşe geçmiştir. Ayrıca, *Genci Monogatari*'den sonra yazılan *monogatari* türündeki eserlerin mizah ve cinsel sapıklık anlayışında bazı istisnalar görülür.

Üçüncü sırada *monogatari*'leri esas alan komediler yer alır. Tahmin edebileceğimiz gibi *Genci Monogatari*'yi taklit eden pek çok öykü bulunur. Elimize geçen *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* gibi birkaç örnekten anladığımız kadarıyla, bu öykülerden bazıları komediye dönüştürülmüştür.

O sıralarda Japon edebiyatı kahramanlık ve şövalyelik hikâyelerinin baskın olduğu ortaçağ Avrupa edebiyatından farksızdı. *Don Kişot,* böyle bir devirde kahramanlık taslayan maceracı şövalyelere karşı bir taşlama olarak yazılmıştı. *Tsutsumi Çūnagon Monogatari*'nin kısa öyküleri, kuşkusuz, hacim ve ölçek olarak 16. yüzyıl İspanyasının bu muhteşem romanının yanında çok hafif kalır. Ancak, nasıl

Don Kişot romanında çağının diğer şövalye romanlarında görülmeyen bir gerçekçilik varsa, *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* adlı yapıtta da Heyan devrinin öteki *monogatari*'lerinde görülmeyen önemli özellikler vardır. "Böceklere Bayılan Küçük Hanım"ın hikâyesini örnek olarak alalım. Küçük hanım güzel kelebekleri çok sever; fakat bu güzel kelebekler tüylü tırtılların değişmiş bir hali olduğu için tırtıllardan da hoşlanmaya başlar. Artık üstüne başına ve kendine bakmaz olur; çünkü bütün bunlar insanların yapay olarak yarattığı alışkanlıklardır ve bunlardan kurtulmak gerekir. Anne ve baba kızlarına bu tırtıl sevdasından vazgeçmesini, bildiğini okumaya devam ederse hakkında pek hayırlı olmayacağını söylediğinde, kız hemen itiraz eder. Kim ne derse desin onun umurunda bile değildir; çünkü insan, merak ettiği şeyleri sonuna kadar araştırdığında ve bunlardan kendisine bir pay çıkarabildiğinde mutlu olmaktadır. Bir gün çevresindeki erkeklerden biri, kıza, biraz da jest olarak bir aşk şiiri gönderir ve burada, aklı başında bir erkeğin pis kurtçuklarla oynayan kızları kendisine eş olarak seçmeyeceğini anlatır. Kızın cevabı hazırdır: "İnsan hangi işe girişirse girişsin araştırdığı konuyu iyice kavradıktan sonra utanılacak bir durum olamaz. Zaten adına dünya denilen bu rüya âleminde kim ne kadar uzun yaşar ki iyiyi ve kötüyü bu dünyada anlayabilsin!"

'Adına dünya denilen rüya âlemi' elbette ki dinsel bir söylemdir ve Budacılığın bakış açısını yansıtır. Ancak, bu görüş açısından hareket etsek bile 'insan yapay olarak edinilen alışkanlıklarından kurtulmak mecburiyetindedir' şeklinde bir çıkarımda bulunmamız zor. Bu kıssadan ön plana çıkan hisse, küçük hanımın da söylediği gibi, birşeyin sonuna değil başına bakmak gerektiğidir; güzellik ya da çirkinlik, iyilik ya da kötülüğün ölçütü geleneklerden başka birşey değildir. *Monogatari*'deki karakterlerin hepsi *duygularıyla* yaşadığı halde, sadece 'böceklere bayılan küçük hanım' kendi fikir, görüş ve düşünceleriyle tutarlı bir hayat sürmektedir. Böyle bir karakteri ne Heyan döneminin öteki *monogatari*'lerinde, ne de Japon edebiyatının geri kalanında görmek mümkündür. Belki de bu nedenle *Tsutsumi Çūnagon Monogatari* basit bir taşlama olmaktan çıkmakta ve insanlığın umumi ahvali üzerindeki bazı gerçekleri ortaya koyan dikkate değer bir yapıt haline gelmektedir.

Son olarak, *monogatari*'lerin gelişim sürecinde duygusal aşktan cinsel aşka doğru bir gidiş söz konusudur. *Genci Monogatari*'de aşk, ruha ve duygulara hitap eder; aşkın bedensel ve cinsel yönü hemen hemen hiç betimlenmez. Cinsel ilişkilere gönderme yapmak gerektiği zaman bile konu dolaylı yollardan geçiştirilir. Şimdi, hamilelik ve do-

ğum konularını ele alalım. Saraydaki güç dengeleri büyük ölçüde evlilik ilişkileri üzerine kurulu olduğundan, kimin kimden çocuk sahibi olduğu toplumsal düzen açısından son derece önemlidir. Bu nedenle hamilelik ve doğum konularına sadece *Genci Monogatari*'de değil, *Eyga Monogatari* ve *Ôkagami*' adlı yapıtlarda da büyük önem verilir. Fucitsubo'nun durumu, *Genci Monogatari*'nin bu konuya karşı gösterdiği yaklaşım biçimine ışık tutar. "Aslında kendini iyi hissetmiyordu, bu da hiç normal değildi. İçten içe neden böyle olduğunu merak ediyordu." Bu sözler bir hamilelik belirtisidir. Kısa bir süre sonra "Üçüncü aya girince artık iyice belirginleşmeye başladı" der. *Genci Monogatari*'nin yazarı, burada, hamileliğe neredeyse doğrudan bir gönderme yapmaktadır. 11. yüzyılın sonlarında, *Sagoroma Monogatari* ve *Yova no Nezame*'de ise 'koyulaşan meme uçlarına' atıf yapılır. 12. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan *Torikaebaya Monogatari*'de erkek kılığına girerek, *Çūnagon* (saraylı erkek hizmetkâr) mertebesine yükselen bir bayan ve onun karısı olarak görünen kadın, aynı adamdan hamile kalır. Burada, karakterlerin fizyolojik ayrıntılarına girilerek âdet döngüsünün durması, bulantı gibi olaylar betimlenir. Görüldüğü gibi, sadece hamilelik konusunu ele alarak bile dolaylı anlatımdan uzaklaşıp doğrudan anlatıma, duygusal aşktan cinsel aşka, ruhsal ayrıntılardan fizyolojk ayrıntılara doğru ilerlendiğine tanık oluruz. Burada, aynı zamanda, heteroseksüellikten homoseksüelliği doğru bir eğilim olduğunu ve aşırı örneklerinde karakterlerin kadın veya erkek kılığına bürünerek travesti kimliğiyle ilişkilere girdiklerini gözlemlemekteyiz. *Kana Monogatari*'den anladığımız kadarıyla Heyan sarayı aristokratları kadın-erkek ilişkilerinde artık yavaş yavaş belli bir yöne doğru ilerlemektedir.

Tahttan ayrılan imparatorların yönetimde söz sahibi oldukları *İnsey* sistemi aristokrat iktidarda parçalanmaya ve kan kaybına neden olmuştur. Bu dönemde çok büyük arazileri kapsayan *şōen* (tımar) düzeni ekonomiyi altüst etmiş *Ritsuryō* sisteminin iflasını hazırlamıştır. Bununla birlikte Pak Ülke mezhebinin öğretileri karamsar bir düşünce olan *mappō* (kara günler, kıyamet) felsefesine doğru yönelmiş, aristokrat iktidara karşı olan güçler de tehlikeli boyutlara ulaşmaya başlamıştır. Buna karşın aristokrat toplum kapalı ve tekdüze bir yapıya sahip olduğu için dışarıda olup bitenin hiç farkına varamamış, zamanında tedbir alamamıştır. Kısacası, aristokratların kültür ve iktidar alanında uğramış olduğu bu çöküş, onların felaketle biten acı sonunu hazırlamıştır. Buna rağmen Heyan edebiyatında trajedi yoktur; onun yerine hayal gücünün ve cinsel dürtülerin tetik-

lediği anormal hadiseler üzerine kurulmuş bir edebiyat vardır. Aynı dürtü bu kapalı toplum içinde aynı şiddette defalarca tekrarlandığı için gösterilen ruhsal ve bedensel tepki gitgide zayıflamıştır.

Bu tepkileri canlı tutmanın sadece iki yolu vardı. Birincisi, dürtünün çeşidini değiştirmek; ikincisi ise dürtünün şiddetini artırmaktır. Aristokrat kültür tekdüze ve kendi içinde tutarlı bir yapıya sahip olduğundan dolayı birinci seçenek, yani dürtüyü değiştirme söz konusu olamazdı; bu yüzden onlara kala kala ikinci seçenek kalıyordu. *Genci Monogatari* ve *Torikaebaya Monogatari* arasındaki dönemde de yapılan zaten buydu. Bu nedenle, Heyan dönemindeki *monogatari* anlatı türleri, gelişim sürecinde en mantıklı yolu takip etmiştir.

KONCAKU MONOGATARİ'NİN DÜNYASI

Genci Monogatari, aristokrat saray toplumunu betimlerken oradaki his ve duyarlılık dünyasını yüceltir. *Ôkagami* adlı yapıtta ise aynı toplumun günlük hayatındaki gerçekler keskin bir gözlemle mercek altına alınır. Her iki eser de Kyöto sarayı üzerine odaklandığı için sarayın dışında nasıl bir dünya, nasıl bir inanç sistemi olduğu konusunda bir fikir edinemeyiz. Taşralı soylular, savaşçı sınıflar, köylüler, balıkçılar, zanaatkârlar ve tüccarlar acaba hangi masâlları, hikâyeleri ve efsaneleri anlatmaktadır? Heyan saray edebiyatının bu konuda hiçbir fikri yoktu; bütün bunlar sadece *Koncaku Monogatari*'de betimlenmiştir. O dönemde altmış ilden oluşan Japonya'nın, İki, Tsuşima ve İvami illeri haricindeki bütün vilayetleri *Koncaku Monogatari*'de yer alır. Ayrıca, sadece imparatorluk ailesi, aristokratlar, rahipler, âlimler değil hemen hemen her sınıftan halk bu öykülerde birer kahraman olarak boy gösterir.

1120 yıllarında yazıldığı tahmin edilen *Koncaku Monogatari*'nin 8., 18. ve 21. ciltleri kayıp olduğu gibi derleyicisi de bilinmemektedir. İçinde 1.000'in üzerinde eser bulunan seçki, Hint, Çin ve Japon öyküleri olmak üzere üç bölüme ayrılır. Hint (*Tenciku*) masallarının yer aldığı ilk bölüm beş ciltte toplanmıştır ve Buda, Buda'nın hayatı, müritleri, muhtelif dinî hikâye ve efsanelerden meydana gelir. İkinci Bölüm'deki 6. ve 7. ciltler, Budacı geleneklerle ilgili hikâyelere yer verirken, daha sonraki iki cilt, aileye saygı ve evlatlık vazifeleri gibi konuları irdeleyen hikâyelerle doludur. Eserin geri kalan kısmı tamamen Japon hikâyelerine ayrılmıştır. 12. ila 20. cilt arasında yer alan sekiz ciltte Budacılıkla ilgili dinî hikâyeler vardır. Seçkinin geri kalan bölümünde ise daha genel mahiyetteki dinsel öyküler anlatılır. Baş-

ka bir deyişle, eserde, Budacılığın Japon kültürüne aktarımındaki tarihsel rota izlendiğinden dolayı yapıtın üç bölüm halinde sınıflandırılması son derece mantıklıdır. Her bölüm önce Budacı bir hikâyeyle başlar ve dinî olmayan hikâyelerle devam eder. Ayrıca, Budacılıkla ilgili olan öykülerde ana ilkelerden daha yüzeysel konulara doğru ilerleyen bir düzen görülür.

Eserin sunuluş biçimi, bize, derleyicinin amacı hakkında önemli ipuçları verir. Bu eser muhtemelen büyük Budacı tapınaklarından birinde rahiplik yapan bir üstat tarafından, verdiği vaazlara temel teşkil etmesi için derlenmiş bir yapıt olabilir. Öte yandan eser, çok farklı mezhepleri içermekte ve dinsel olmayan hikâyeleri de kapsamaktadır. Üstelik hikâyelerin çoğu da bölük pörçüktür. Bütün bunlar yan yana getirildiğinde eserin sadece kuramsal öğretiler için düşünülmediği ortaya çıkar. Bu da, eserin rahipler için derlenmiş olduğu ihtimalini zayıflatır; ancak, çok sayıda Çince yazı karakteri içeren bu yapıtı ruhban sınıfının dışındaki Budacı müminlerin okuyup anlayamayacağı da kesindir. Bu bakımdan seçkinin, geniş halk kitlelerine yüksek sesle okunmak üzere rahipler için yazılmış olması ihtimali daha ağır basmaktadır.

Derleyicinin, Budacı ve Budacı kökenli olmayan bütün kaynakları çok dikkatli bir şekilde araştırdığına, özellikle de halkı aydınlatmak için en uygun olan hikâyeleri seçtiğine kuşku yok. Muhtemelen ilk iki bölümdeki hikâyelerin hepsi, kutsal metinler ya da içlerinde *Fa Yuan Çu Lin*, *Ming-Pao Chi* ve *Ta Hsi Yü Çi T'ang* gibi çalışmaların da bulunduğu klasik Çin edebiyatından alınan eserlerin serbest bir çevirisidir.

Kullanılan kaynaklar arasında *Nihon Ryōiki* adlı eserden 11. yüzyıl başlarında derlenmiş *Cizō Bosatsu Reygenki*'ye kadar uzanan çeşitli Japonca çalışmalar da bulunur. Kendilerine yapılan iyiliğe karşı şükran borçlarını ödeyen kaplumbağalar hakkındaki iki öyküyü buna örnek olarak verebiliriz. 9. ciltteki 13 numaralı öykü Çince yazılmış *Ming-Pao Chi* adlı çalışmaya tamamen sadık kaldığı halde, 19. cildin 30 numaralı öyküsü *Nihon Ryōiki* adlı seçkideki Japonca bir hikâyeden esinlenmiştir. Ancak, derleyici, Japon masalları bölümüne kendi duyduğu hikâyeleri de eklemiştir.

Koncaku Monogatari'deki biçemsel tutarlılık, bütün eserin aynı kişi tarafından derlendiği savını güçlendirmektedir. Çince karakterlerin çoğu, *katakana* alfabesiyle birlikte kullanılmıştır. İçinde Çince ve Japonca kelimelerin bol miktarda yer aldığı eserde, pek çok yankı sözcük, günlük konuşmalar ve halk dilinden alınan ifadeler bulunur.

Daha ziyade isim ve fiillere ağırlık verildiği ve sıfatlar pek kullanılmadığından dolayı eser, sade fakat görselliğe öykünen bir yapıdadır. Eserin üslubu, karmaşık duygu ve düşünceleri dile getirmekten çok, hareket ve eylemleri betimlemek için daha uygun niteliktedir.

Koncaku Monogatari öykülerinde temel olarak, Budacı kökenli üç ana tema kullanılır. İlk temada, Yüce Buda'nın mucizevi güçleri, ünlü rahipler, tapınaklar, heykeller ve Budacı kutsal metinleri, özellikle *Lotus Sutra* yer alır. Bazı hikâyeler; Buda, Bodhisattva ve özellikle de tanrıça Kannon'un farklı tezahürleri ile ilgilidir. İkinci gruptaki öyküler, insanların kötü davranışlarını ele alır ve bunların sonuçlarını irdeler. Bazı öyküler, insanların ne zaman gerçekleşeceği kesin olarak bilinmeyen bir gelecekteki yeniden bedenlenmelerine ve bu yeni dünyadaki yaşantılarına ışık tutar. Örneğin, günahkâr bir insan, cehennemin dibini boylayabilir ya da dünyada yeniden bir hayvan olarak tezahür edebilir. Bazen de bu günahkârlar yaptıklarının cezasını bu dünyada çekerler, katledilebilirler veya herhangi bir şekilde sakat kalabilirler. Üçüncü tema, insanların yaptığı iyilikleri ele alır. İyilik yapan insanlar da tıpkı kötülük yapanlar gibi bu dünyada ve öbür dünyada davranışlarının karşılığını alırlar; örneğin, ölünce cennete giderler. Bu dünyada da çeşitli şekillerde ödüllendirilebilir: Söz gelimi, çok tehlikeli bir durumda hayatı kurtulabilir, ölmüş olsa bile aynı bedeniyle dünya ortamında tekrar yaşama döndürülebilir, fakirse 'karun' gibi zengin olabilir, hastaysa sağlığına kavuşabilir, çirkinse güzelleşebilir, hatta 'ameli salih olanlar' herhangi bir ülkeye kral bile olabilir. Bunların arasında öykülerde en sık rastlanan dört mükâfat; cennete gitmek, tehlikeden kurtulmak, yeniden dirilmek ve zenginliktir.

Bütün Budacı mezhepler arasında *Lotus Sutra*'ya en büyük saygıyı gösteren Tenday Budacılığı olmuştur; ancak öldükten sonra cennete gitme fikrinin Pak Ülke öğretilerinden esinlendiğine kuşku yok. Bazı hikâyelerde, Batıni Şingon Budacılığının etkileri varılır; böyle durumlarda bazı yüce rahiplerin yaşayan Budalar haline geldiği de görülür. Bu nedenle *Koncaku Monogatari*'deki Budacılığın Heyan döneminde ortaya çıkan Tenday ve Şingon Budacılığının öğretileri üzerine temellendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca 10. yüzyılın sonlarından itibaren yaygınlaşan Pak Ülke Budacılığınm tanrısı Amida'dan da önemli ölçüde etkilenmiştir. İyi ve kötü davranışların sonuçları Budacılığın nedensellik öğretileri çerçevesinde açıklanır; fakat iyilik yapıp ödül kazanmayı anlatan hikâyelerin sayısı kötülük yapıp kefaret ödemeyi betimleyen öykülerden çok daha fazladır. Bu bakımdan, *Koncaku Monogatari*'deki Budacılık, daha sonra gelecek olan Kamakura Bu-

dacılığına kıyasla insan hayatı konusunda daha olumlu ve iyimserdir. Bütün eser boyunca cehenneme gitmeyi anlatan öykülerin sayısı birkaçı geçmez. Hindistan için ayrılan bölümde cennete gitme konusunda tek bir hikâyeye bile rastlayamıyoruz. Çin bölümünde aynı konulu birkaç öykü bulunmasına karşın Japon masalları için ayrılmış olan bölümler içinde, özellikle 15. cilt, cennete gitme hikâyeleriyle doludur. Bu da, *Koncaku Monogatari*'nin, *Ôcôyôşû* sonrası Japon Pak Ülke Budacılığının etkisi altında kalarak oluşturduğu farklı bir dünyevi yanını gözler önüne serer. Ancak, *Koncaku Monogatari*'de 'dünyevi menfaati' anlatan o kadar çok öykü vardır ki bu durum, onu tümüyle bir 'Pak Ülke Budacılığı metni' olarak algılamamızı engeller.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu tür hikâyelerin çoğu, tehlikeden kurtulma, yeniden dirilme ve zengin olma gibi konuları ele almıştır. *Koncaku Monogatari*'nin farklı bölümlerini karşılaştırdığımızda, bu tür hikâyeleri en fazla ve en uzun örnekleriyle Hint ve Çin için ayrılan bölümlerde değil, Japon hikâyeleri bölümünde görürüz. Tehlikeden kurtulma ya da zengin olma üzerine yazılmış hikâyelere Çin masalları bölümünde çok nadir rastlanır. Hindistan bölümünde, ölen bir insanı diriltmekle ilgili hemen hemen hiçbir öykü bulunmadığı halde, Çin ve Japonya bölümlerinde bu konuyu işleyen öykülerin sayısı neredeyse eşittir. Bu da, ölüleri hayata döndürme fikrinin aslında Çin'den geldiğini göstermektedir. 12. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Japonların, cennete gidip kurulmak yerine uzun bir ömür ve maddi refahı yeğlediğine kuşku yok. Bu nedenle, seçkiyi derleyen kişinin, özellikle Budacılığı yaymak için seçtiği hikâyelerin arasında, uzun yaşamayı ve zengin olmayı Buda'nın kanunlarıyla bağdaştıran pek çok öykü bulunur. Derleyici, bu tür hikâyeleri seçkiye, Budacılığın öbür dünyayla ilgili özelliğini vurgulamak için de koymuş olabilir. Niyeti böyle bile olsa, farklı bir sonuca varılmış, seçilen hikâyelerin tümü maddi dünyayı yücelten 'dünyevi hikâyeler' olup çıkmıştır. Bu da bize, öyküyü dinleyen ve ona tepki veren sıradan Japon insanının öbür dünyaya değil, bu dünyaya olan sevgi ve bağlılığını yansıtmaktadır.

Öykülerin böyle bir sınıflandırmaya tabi tutulması, derleyicinin Budacılıkla ilgili niyetlerini de ortaya koymaktadır; ancak buradaki öykülerin arasında Budacılıkla hiç alakası olmayan pek çok hikâye vardır. Örneğin, *Koncaku Monogatari*'deki öykülerden birinde bir kadından bahsedilir (cilt 23, no. 17). Ancak, aynı öykü, daha önce değindiğimiz gibi, *Nihon Ryôiki* adlı yapıtta da görülebilir. *Nihon Ryôiki* adlı eseri derleyen kişi bu esere keyfi bir Budacı yorum getirmiş ve öyküdeki kadının güçlü olmasını önceki hayatında yaptığı iyiliklere

bağlamıştır. Halbuki *Koncaku Monogatari* buna benzer durumlarda öyküleri Budacılıkla ilişkilendirmeden anlatmaktadır. Bu nedenle öyküler, yazarın ya da derleyicinin (dolaylı olarak da o zamanki okuyucunun) insan dünyasına duyduğu ilgiyi gösterir; ancak bu yakın ilginin ötesinde herhangi bir felsefeye rastlayamayız.

Öte yandan, *Koncaku Monogatari*'de halk geleneğinden alınan ve Budacılıkla hiç ilgisi olmayan öyküler de bulunmaktadır. Örneğin, öykülerden birinde, cinler tarafından üstüne tükürülen bir adam, birdenbire görünmez ve sesi de duyulmaz olur; adam bu fırsattan istifade edeceği yerde sinirlenir. Öykünün buraya kadar olan kısmının halk geleneğinden etkilendiği kesin; ancak bundan sonraki kısmı, yani adamın rüyasında rahip görerek ondan talimat alıp tekrar görünür hale geldiğini anlatan bölüm büyük bir ihtimalle sonradan eklenmiştir. Öyküdeki halk geleneğinden alınan bölümün son derece canlı ve yaratıcı olduğunu görüyoruz.

Öyküler, Budacılıktan kopuk olmakla kalmaz, çoğu zaman onu karşısına bile alır. Örneğin, yapıtta Kume adında büyücü bir keşişin öyküsü vardır. Kume bir gün gökte uçarken, aşağıdaki kadınlardan birinin bembeyaz çıplak ayakları gözüne ilişiverir. Gökyüzünden inip kadınla evlenmekle kalmaz, aynı zamanda ona köşk inşa etmek üzere gereken malzemeyi toplamak için ağaç keser. Onun bir zamanlar büyücülük yaptığını öğrenen orman bekçisi, ona, tomrukları niçin havadan taşımadığını sorar. Keşiş, büyücülük sanatını unuttuğunu, fakat bildiği duaları tek tek okuyup deneyeceğini söyler. Bunun üzerine yedi gün yedi gece dua eder. Sekizinci günün sabahında gök gürültüsü ile duaları kabul olur ve topladığı malzemenin hepsini yüklendiği gibi uçurarak başkente taşır. Görüldüğü gibi bu öyküde (cilt 11, no. 6) yoğun bir güldürü unsuru bulunmaktadır. Bir zamanlar keşişlik yapıp dünyadan elini eteğini çekmiş olan bir keramet sahibi bile artık ağaç kesip kereste ile uğraşmaktadır. Buradan da yazarın dine karşı alaycı bir tavır içinde olduğu anlaşılmaktadır.

Diğer bir öyküde ise dağlarda inzivaya çekilip elinde kutsal *Lotus Sutra* kitabı ile dolaşan bir keşiş anlatılır. Keşiş, rastladığı bir avcıya her gece kutsal Bodhisattva Fugen'i görme şerefine nail olduğunu söyleyerek onu, birlikte dua etmeye ikna eder. Avcı, keşişin teklifini kabul eder ve sonunda aziz Bodhisattva'yı beyaz bir filin üstünde görür. Keşiş şevk ve coşku ile dua ederken, avcı konuya şüpheyle yaklaşır ve "Nasıl oldu da azıcık dua ile Bodhisattva'nın görünmesini sağladı" diye kendi kendine mırıldanır. Karşısında gördüğü şeklin gerçekten Bodhisattva'ya mı, yoksa başka bir şeye mi ait olduğunu

anlamak için keşişin tam secdeye vardığı sırada Bodhisattva'nın göğsüne okunu fırlatır. Ertesi sabah Bodhisattva'yı gördüğü yere gider; orada kan izleri görür, kan izlerini takip eder ve bunların bittiği yerde göğsüne bir ok saplanmış kocaman bir yaban domuzu ölüsüyle karşılaşır. Görülüyor ki, Bodhisattva'nın aslında şekil değiştirmiş bir yaban domuzu olduğunu keşfeden, dindar keşiş değil, günahkâr kurnaz avcıdır.

Avcıdaki akıl, din ya da ahlaktan değil, gündelik hayatı çok iyi kavrayan zihinsel kıvraklığından ileri gelmektedir. Bu nedenle, hem sağduyulu, mantıklı, hem de kurnazdır. Yazara göre bu tür özellikler, saraylı kadınlarda değil, sadece avcılarda görülür. Yine buna benzer dinsel hicivlerden birine kurban âdetini engelleyen bir adamın öyküsünde rastlarız (cilt 26, no. 8). Öykünün kahramanı, gezgin bir Budacı rahiptir. Bir gün Hida dağlarında bir aileye misafir olur ve ailenin tek kızına âşık olarak onunla evlenir. Kadının tanrılara kurban edileceğini öğrenen rahip, kurban töreninden önce kadının yerini alır ve töre uyarınca köylüler tarafından dağlara salınır; fakat rahip kimseye hissettirmeden yanına kılıç almıştır. Çok geçmeden dağda karşısına bir maymun çıkıverir. Bu maymun onu kurban edip yiyecektir. Rahip hemen kılıcını çeker ve maymunun başını gövdesinden ayırarak cesedini sımsıkı bağlar. Daha sonra da hayvanlar için yapılmış bu kutsal tapınağı ateşe vererek, maymun leşini sırtlandığı gibi köye gelir. Kesik başlı maymunu köylülerin önüne fırlatır. Köylüler çok korkar ve kendi aralarında, "Bu adam tanrıya bile kılıç çekiyorsa, günün birinde kesin bizi de gebertip yiyecektir" şeklinde konuşurlar. Ancak rahip eli kolu bağlanmış maymunu göstererek, "Ayıp be! Şu hayvan leşinin tanrı denecek neresi var! Bir de kalkmış her yıl iki masum insanı ona kurban ediyorsunuz. Kardeşim, bunun adı maymun! İster zincire vurun, ister kafese koyun, isterseniz ehlileştirin. Dilediğinizi yapabilirsiniz ama gerçekleri anlamadan aptal gibi elin maymununa insan kurban etmeyin" der.

Bu olaydan sonra insanlar, maymun tanrıya kurban verme âdetlerinden vazgeçerler ve kahraman rahibi köy muhtarı yaparlar. Rahip burada, iki farklı cesaret örneği sergilemiştir. Birincisi, rahibin yanına kılıç alarak tehlikeyi göğüslemek üzere dağlara çıkmış olmasıdır ki, aslında bu durum Japon edebiyatında sık rastlanan bir durumdur. Ancak ikinci öğeye, yani kişinin geleneksel bir yaptırımdan kuşku duyarak, onu cesaretle sorgulaması gibi bir olaya Japon edebiyatında çok ender rastlanır. Gerçekten de, Bodhisattva'nın göğsüne ok saplayan avcının cesareti ve tanrıların hışmına kafa tu-

tan rahibin gözüpekliği Japon kültürünün önemli özelliklerinden birini yansıtmaktadır.

Din karşıtı olan bu eleştirel yaklaşımı, sadece Tokugava devrinin *kyōgen* oyunlarında, komik *hayku*'larında ve hicivli kısa şiirlerinde değil, 19. yüzyılın sonlarında bile görmek mümkündür; hatta Fukuzava Yukiçi, tanrıların gücünü test etmek için, ev tanrılarından birinin tapınağına saygısızca girecek kadar işi ileri götürmüştür. Yukarıda sözü geçen rahibin de söylediği gibi, halkın çoğu aptal ve cahildir; fakat bu aptallık ve zorluğun üstesinden gelmelerini sağlayacak cesaret yine onların yüreklerindedir.

Daha önce değindiğimiz gibi, *Genci Monogatari*'den sonra saray edebiyatı kadın-erkek ilişkilerindeki duygusallıktan uzaklaşarak cinsel sapıklıkları dile getiren konulara doğru yol almıştır. *Koncaku Monogatari*'de anlatılan cinsellik, müstehcenlik içerse de, bu durum asla sapıklık derecesine varmamıştır. Kadın-erkek ilişkileri söz konusu olduğunda, kahramanların cinsel organlarına karşı yoğun bir ilgi vardı; bunların kim olduğu ya da hangi sınıftan geldiği hiç fark etmiyordu. Kahramanların imparatoriçe, keşiş, kadın aristokrat, doktor, hizmetçi, yılan ya da ona benzer bir hayvan olması bile durumu değiştirmiyordu. Bu durumun halk arasındaki fetiş inancından ve günlük yaşantıda kaba dil kullanma alışkanlığından kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Durum ne olursa olsun, *Koncaku Monogatari*'de cinsel davranış biçimlerinde kadın-erkek arasında bir tür eşitlik gözlenmektedir. Bu tür öykülerden bazıları eğlendirici ve komik, bazıları ise çok garip ve gizemlidir. Örneğin, öykülerden birinde (cilt 24, no. 8), cinsel organında çıkan çıbana çare arayan güzel bir kadın anlatılır. Kadın, derdine deva bulabilmek için ünlü bir doktorun evine gider. Kadın o kadar güzeldir ki, doktor kadını görür görmez içi gider ve bunu da ona belli eder. Ancak kadın, doktora şart koyar ve çıbanı iyileştirinceye kadar onunla birlikte olamayacağını söyler. Kadın, doktora adını bile söylememiştir. Zamanla çıban iyileşir, fakat doktor da sabırsızlanmaya başlar. Ancak çıban tamamen iyileşince, kadın arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur gider. Doktor bu duruma çok üzülür, üstelik çevresindeki insanların da alay konusu olmuştur. Bu öyküde önemli ölçüde nükte ve güldürü öğeleri bulunduğu aşikâr; aynı türdeki Rahip Zöga'nın öyküsü de pek çok kaba, tuhaf, hatta terbiyesizliğe varan bölümler içerir. Bu öyküde, dönemin imparatorunun annesi rahibe olmak istemektedir. Bunun üzerine saç da dahil olmak üzere vücuttaki bütün kılları temizleme ayinini gerçekleştirmek için

rahip saraya çağrılır. Rahip, 'traş ayini'nden sonra odadan ayrılır ve dışarıda merakla beklemekte olan pek çok saray mensubunun huzurunda, "Sayın Kraliçemizin böyle özel bir törene beni niçin çağırdığını pek anlayamadım ama yine de tahmin edebiliyorum; herhalde bendeki 'malın' büyüklüğü kulağına gitmiş olacak" diyerek ulu orta konuşmuştur.

Kontes Some Dono ve Kongō Dağından Gelen Bilge adlı öyküde (cilt 20, no. 7), müstehcenlik daha da ileriye giderek pornografik bir hal alıp zirveye ulaşır. Sözü geçen Kontes, İmparator Montoku'nun cariyesi Fucivarano Akiko'dur. Hastalığının geçmesi için uzun zamandan beri dua etmesine rağmen hiçbir sonuç alamamıştır; fakat Kongō dağından gelen bilge ile karşılaştığında bütün hayatı değişir ve hastalığı da iyileşir. Bu arada bilge kişi, kadına çılgınca âşık olur. Gizlice odasına girerek kadını elde eder; fakat bu arada yakayı ele verir. Başhekim onu yakalamıştır. Bunun üzerine bilge kişi cin kılığına girerek kadını çıldırtır ve ona defalarca tecavüz eder. Bütün saray kadınları tir tir titrer; fakat tecavüze uğrayan kontes sakindir. Bunun üzerine imparator, rahipleri çağırır ve kadının içine giren cini kovmaya çalışır; fakat bu olaydan sonra cin üç ay görünmez. İmparator bir gün kadını ziyaret eder ve kadın gözyaşları içinde olup biteni anlatır. İşte o gün cin tekrar ortaya çıkarak kadının yatak odasına girer ve kadın da büyülenmiş gibi onu takip eder. İmparator, bu olay karşısında şaşkınlıktan donakalır. Bir süre sonra kadının odasından çıkan cini görünce, orada bulunan rahipler ve soylular çok korkarlar.

> Daha sonra, cinin ardından kadın da odadan çıktı. İmparator ve orada bulunan herkesin gözü önünde açıkça sevişmeye başladılar. Öylesine çirkin bir sahneydi ki, anlatmak bile imkânsız. Kadın hiç utanmadan ve kendini frenlemeye lüzum görmeden istediği her şeyi yapıyordu. Cin ayağa kalktığında, kadın da ayağa kalkarak hemen odasına döndü. İmparator yapılacak hiçbir şey olmadığını anlamıştı. Gözyaşları içinde yere çöktü.

Koncaku Monogatari'yi derleyen aslında halktan biri değildir. Ancak hitap ettiği okuyucu kitlesine, yapıtındaki insanların dünyasını daha etraflıca sunabilmek için böylesine ayrıntılara girmiştir. Bu nedenle, *Koncaku Monogatari*'nin yazarı ile Murasaki Şikibu da dahil olmak üzere, *Genci Monogatari*'den sonra aynı türde yapıt veren yazarlar arasında büyük bir fark vardır. *Koncaku Monogatari*'nin yazarı, saray hayatını, saray insanlarını ve oradaki seyirci kitlesini anlatırken, cinsel sahneleri betimleme konusunda hiçbir tabu tanımaz; ancak öte-

kiler için bu durum geçerli değildir. Heyan devrindeki cinsellik anlayışında çifte standart hâkimdir; toplumsal sınıflar açısından bunun bir ucunda yönetici aristokratlar, diğer ucunda ise yönetilen halk yer almaktadır.

Koncaku Monogatari'deki karakterlerin dünyası vurdulu kırdılı kavgalarla dolu bir dünya idi. Öeyama nehrini karısıyla birlikte geçmeye çalışan bir adamın hikâyesini buna örnek olarak verebiliriz. Hikâyede, adam ve kadının karşısına bir hırsız çıkar ve adama kılıç vereceğini söyleyerek ondan okunu ve yayını ister. Adam bu değiş tokuşa razı olup istenilenleri uzatınca, hırsız hemen tavır değiştirir ve adamı kendi silahıyla tehdit eder, kılıcını da geri alır. Daha sonra adamı ağaca bağlayarak gözlerinin önünde karısına tecavüz eder (cilt 29, no. 23). Bu olay daha sonra ruhsal açılımlarıyla Akutagava Ryünosuke'nin *Yabu no Naka* (Çalılıklar Arasında) adlı hikâyesinde ve sinema yönetmeni Kurosava'nın *Raşōmon* adlı filminde de işlenmiştir. Hırsız, kadın ve kocadan oluşan üç ana karakterin, birbirinden tamamen farklı olarak verdiği ifadeler, okuyucuyu şaşkınlık içinde bırakmakta ve hangi anlatının doğru olduğu konusunda kuşkuya düşürmektedir. Bu bakımdan öykü, Pirandello'nun *Così è, Se Vi Pare* (Size Öyle Geliyorsa, Öyledir) adlı tiyatro oyunuyla büyük paralellik gösterir.

Öykünün özgün metninde kadın, olup bitenleri sade fakat nefret dolu bir dille anlatmaktadır. Karısını alıp dağda gezen bir adam okunu ve yayını aptal gibi hırsıza vermiş ve hırsız da adamın karısına tecavüz ederek kaçıp gitmiştir. Öykü tamamen betimleyici niteliktedir; karakterlerin duygusal dünyasını ve ahlaki değerlerini irdelemeye kalkışmaz. Hayatta kalabilmek için insanın çok hızlı karar vermesi ve aynı hızla harekete geçmesi gerekir. Bu öyküde, aptalın aptal olduğu ve bu durumu hiçbir şeyin değiştiremeyeceği vurgulanır.

Hareket dolu öykülerin büyük bir çoğunluğu, savaşçıların başından geçen olayları konu alan 25. ciltte yer alır. Buradaki karakterler, sadece gövde gösterisi yapmakla kalmaz, eski savaşçı sınıfının değer sistemini de mükemmel bir şekilde gözler önüne serer. Örneğin, 25. ciltteki 4. hikâyede Tayrano Koremoçi, Kazusa valisini ziyaret eder. Bu kişi, aslında babası Tayrano Kanetada'dan başkası değildir. Koremoçi, babasıyla görüşürken dört beş zırhlı koruma onun için bahçede nöbet tutmaktadır. Kanetada kendi adamlarından birini parmağının ucuyla göstererek, Koremoçi'nin baş muhafızının onun babasını öldürdüğünü söyler. Bu nedenle işaret ettiği genç, babasının intikamını almak için yanıp tutuşmakta, baş muhafızı öldürmeyi planlamakta-

dır. Koremoçi bunu öğrenir öğrenmez o gencin hemen cezalandırılmasını ister. Ancak baba Kanetada, genci savunarak, onun aslında evlatlık vazifesini yerine getirmek istediğini, böyle bir duygunun ayıplanmaması gereken bir sadakat borcu olduğunu söyleyince, oğlu Koremoçi babasına hak verir. *Koncaku Monogatari* burada, savaşçı karakterden bahsederek, sonradan daha etraflı bir şekilde *Heyke Monogatari*'de betimlenecek olan buna benzer bir öyküye tatlı bir giriş hazırlamaktadır. *Koncaku Monogatari*'deki başka bir hikâyede ise (cilt 25, no. 9), Hitaçi valisi Minamotono Yorinobu'nun iki bin kişilik ordusu ile Tayrano Koremoto'nun kumanda ettiği üç bin savaşçının Tone nehri köprüsünde nasıl çarpıştığı anlatılır. Bu öyküde, köprüde birbirine yaklaşan savaşçılar ve atlarından inen süvariler öyle canlı bir şekilde betimlenmiştir ki, okuyucuya hemen hemen üç boyutlu bir sinema düzeyinde tat verir; bu bakımdan da *Heyke Monogatari*'yi hatırlatmaktadır. *Koncaku Monogatari*'nin büyüklüğü sadece kendi zamanını iyi betimleyerek onu ayrıntılı bir şekilde anlatmasından kaynaklanmaz; çünkü o, yalnız kendi zamanını anlatmakla kalmamış, yakın gelecekte vuku bulacak olaylar hakkında da kehanette bulunmuştur. *Koncaku Monogatari*'nin 12. yüzyılda yaşamış olan yazarına –yalnızca ona– muhteşem bir değişim çağının, yani Kamakura döneminin bütün kapıları çoktan açılmış bulunuyordu.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İkinci Dönüm Noktası

SARAY VE BAKUFU-KAMAKURA DÖNEMİNİN (1185-1333) İKİLİ YÖNETİMİ

11. yüzyılın sonlarına doğru görülen ve tahtı bırakmış imparatorların yönetimi anlamına gelen *insey* sistemi, Japon imparatorlarının, Fucivara ailesi iktidarına karşı uyguladığı bir misilleme olarak ortaya çıkmıştı. Bu tepki 12. yüzyılın sonlarına doğru öyle yoğunlaşmıştı ki, tahtı bırakan imparator Go-Şirakava bir taraftan tahtta oturmakta olan imparatorun hamisi gibi görünmüş, bir taraftan da iktidarı eline geçirebilmek için hükümet darbesi planları yapmaya başlamıştı. Bu da, doğal olarak senelerce ülkeyi altüst edecek Högen ve Heyci iç savaşlarına yol açmıştı. Daha sonra hükümet darbesinde önemli rol oynayan ordu komutanları, Fucivara ailesini yönetimden uzaklaştırarak iktidarı ele geçirmişler ve kendilerini aniden politikanın içinde bulmuşlardı. Bunun sonucu olarak da komutan Tayrano Kiyomori 1167 yılında başkanlık koltuğuna oturmuştu.

Bu olayın üstünden çok geçmeden Kiyomori'nin başkan olduğu Tayra ailesi, Minamoto ailesi ile yeni bir güç mücadelesine girmek zorunda kaldı ve sonuç olarak 1185 yılında gerçekleşen büyük Dannoura Deniz Savaşı'ndan sonra bu aile iktidardan tamamen silindi. Tayra ve Minamoto aileleri arasında geçen iç savaşlar Gempey Savaşları olarak bilinir. Bu çatışma ile Högen ve Heyci Savaşları arasındaki temel fark, kullanılan kuvvetlerin sayısından kaynaklanır; Gempey Savaşları'nda on binlerce asker kullanıldığı halde, Högen ve Heyci çatışmalarında yer alan askerlerin sayısı birkaç yüzü geçmiyordu.

Diğer bir önemli fark ise, Japon tarihinde ilk kez, Gempey Savaşları'nda tamamen eyalet askerlerinin seferber edilmesi ve iki tarafın komutanlarının da Kyöto aristokrat sınıfından olmamalarıdır. Minamoto ailesinin başkanı olan Minamotono Yoritomo, Tayrano Kiyomori'nin başaramadığını başarmış ve var olan aristokrat sistemin içinde kendi iktidarını oluşturmak yerine, Kamakura'da Bakufu Hükümeti adıyla bilinen bir askerî diktatörlük kurmuştur. Yorito-

mo ile başlayıp Höcö ailesi ile devam eden Kamakura Hükümeti, iç savaşta Yoritomo'yu destekleyen *gokenin* toprak ağalarının elindeki askerî gücü kendilerine kalkan yaparak Tayra ailesinden gasp ettikleri küçük beylik topraklarını gelir sağlayacak kaynaklar haline getirmiş ve bu güvenle Kamakura'da samuraylık geleneğini esas alan yeni yasalar çıkarmıştır. Ayrıca, askerlik, vergi toplama ve asayiş (*Şugo-Citō*) de dahil olmak üzere idare kapsamına giren her konuyu tekellerine almışlardı. Böylece 9. yüzyıldan beri Kyöto'dan bütün Japonya'yı idare eden aristokratların iktidarı sona erdi.

Ancak, yeni askerî iktidar, aristokrat düzeni tamamen ortadan kaldırmadı; Yoritomo, iktidarının ilk yıllarından başlayarak Kyöto sarayına karşı uzlaşmacı bir politika izledi. Aralarında savaşçıların da bulunduğu taşralı eşrafa mülkiyet hakkı veren eski sisteme kesinlikle karşıydı; fakat çok geçmeden bu sistemin ekonomik avantajlarını kavrayarak, Bakufu'nun gelirinin büyük bir kısmını, eski saray idaresinin kurmuş olduğu toprak sisteminden toplamayı tercih etti. Bunun yanında hem kendi iktidarını meşrulaştırmak hem de yeni bir yönetici olarak itibarını korumak için imparatorluk sarayı ile dostça geçinmek zorunda olduğunun farkına vardı.

İktidara geçtikten sonra, iki erkek kardeşi de dahil olmak üzere pek çok insanın onun mevkiine göz diktiğinin farkına vardı; bunlar arasında bir temizlik yapması, pek çok yerde patlak veren isyanları bastırarak iktidarını sağlamlaştırması gerekiyordu. Her ne kadar güç tamamen savaşçı sınıfın eline geçmiş olsa da, Yoritomo'nun bu gücünü devam ettirebilmesi için, yöneticilik sıfatıyla ilgili hukukun Kyöto'da oturmakta olan imparator tarafından onaylanması gerekiyordu.

Yoritomo'ya şögun unvanını veren saraydı. Yoritomo'nun ölümünden sonra Bakufu'nun denetimini Höcö ailesi ele geçirdi. Bu yeni idareciler, kral naibi (*şikken*) sıfatıyla yetkilerini kullanmayı tercih ettiler. Şögun unvanını almak için hiç uğraşmadılar; çünkü şögunlar hâlâ saray tarafından atanmaktaydı. Ayrıca Yoritomo'dan miras kalan şögunluk unvanını da reddettiler. Bu nedenle, Höcö ailesinin naiplik dönemi boyunca hem imparatorluk, hem de şögunluk kurumu sadece birer sembol olarak yaşamaya devam etti. Asıl iktidar başka güç odaklarının elinde bulunduğu halde, imparator ve şögunu ulusal bir sembol olarak tutmak, Japon siyasal geleneğinin çok önemli bir özelliğidir.

Ancak, 13. yüzyılda Kamakura ve Kyöto arasında tam bir işbölümü yoktu. Kyöto, törensel saygınlık ve itibarın, Kamakura ise asıl

gücün kaynağıydı. Kamakura'daki askerî hükümet bu tür bir ilişkiyi aynen devam ettirme niyetindeydi. Kyöto sarayı, her fırsatta Bakufu Hükümeti'nin zayıflığından faydalanmaya çalıştı; çünkü askerlerin yetki, itibar ve saygınlıklarını sürdürebilmek için sarayın desteğine ihtiyacı vardı. Başta saray olmak üzere, aristokratlar ve Buda tapınaklarının çoğu, sahip oldukları mülkün büyük bir kısmını, Kamakura kanunlarının boşluğundan faydalanarak ellerinde tutmayı başarmışlardı. Ayrıca saray, biri asker diğeri de aristokratlarla ilgili iki yasal sistemi ayakta tutmayı başarmış, hatta gerektiğinde kendi askerî güçlerini seferber etmiştir. Başka bir deyişle, Japonya, biri Kyöto diğeri de Kamakura olmak üzere iki hükümet tarafından yönetilmiştir. Kısacası, Kamakura devri, ikili devlet düzeninin hüküm sürdüğü bir yönetim dönemi olmuştur.

Bu iki hükümet bir madalyonun iki yüzü gibiydi; birinin zayıf olan yanını diğeri tamamlıyordu. Şögun Yoritomo kurduğu yönetimin meşruluğunu saray sayesinde sağlamış, tahttan ayrılmış İmparator Go-Şirakava ise en büyük desteği aristokrat yöneticilerden ve savaşçı samuraylardan almıştır. Buna ek olarak, Fucivara (Kucö) Kanezane de saraydaki nüfuzunu Şögun ile yaptığı işbirliği sayesinde kazanmıştı. Kısacası herkes karşılıklı olarak birbirine muhtaçtı ve bağlıydı.

Diğer bir ortak özellik de, üretken olmayan aristokratlar ile aynı derecede üretimden uzak askerlerin, geçimlerini sağlayabilmek için köylülere bağımlı olmalarıydı. Aynı zamanda bu iki merkezli yönetimin her ikisi de diğer eyaletlerdeki savaşçı grupların bağımsız hareketlerini denetlemek zorundaydılar. Kamakura ve Kyöto, bazı hayati konularda işbirliği yapmasına rağmen, zaman zaman ortaya çıkan gerginlikler, bu iki grup arasında çıkabilecek askerî çatışma ihtimalini de artırmaktaydı. Kamakura yönetimi kendi destekçilerinin, özellikle *gokenin*'lerin taleplerini yerine getirebilmek için Kyöto'nun muhalefetini kırmak zorunda olduğunu anladığı bir sırada imparatorluk sarayı, çeşitli savaşçı gruplar arasındaki çatışmaları kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak ülkede 'böl ve yönet' politikasını uygulamaya başlamıştı. Tahtı bırakmış İmparator Go-Şirakava'nın Kamakura Hükümeti'nin kuruluşundan hemen sonra yeni düzene karşı sergilediği tutum, olumsuz politikanın en çarpıcı örneğidir. Minamotono Yoritomo'nun kuzeni Kiso Yoşinaka (1154-1184), Tayra ailesi destekçisi olan savaşçıları başarıyla kovduktan sonra Kyöto'yu işgal etmişti. Bunun üzerine, İmparator Yoritomo'ya durumu anlatarak Kiso Yoşinaka'yı Kyöto'dan def etmek için ondan yardım istedi. Ayrıca, Yoritomo ülkenin tek hâkimi haline geldiğinde, Go-Şirakava,

Yoritomo'nun erkek kardeşi Minamotono Yoşitsune'ye (1159-1189) gizlice haber göndererek, ondan gittikçe yıldızı yükselen kardeşini ortadan kaldırmasını istedi. Ancak Go-Şirakava, hiçbir şeyin aklından geçirdiği gibi gerçekleşmeyeceğini anlar anlamaz, derhal bu kararından vazgeçti ve Yoritomo'yu Şögun olarak atadı. Bu yolla İmparator, Bakufu'nun idarecileri arasındaki mücadeleyi kendi çıkarı için kullanarak Bakufu Hükümeti'ni yıkmaya ve kaybetmiş oldukları gücü tekrar kazanmaya çalıştı. 13. yüzyıl boyunca, 1333'te Bakufu Hükümeti ortadan kalkıncaya kadar, saray bu politikayı uyguladı.

Yoritomo'nun ölümünden sonra İmparator Go-Toba (1180-1239), bir ordu kurarak Bakufu kuvvetlerine karşı savaş açtı (1221) ve savaşı kaybedince de sürgüne gönderildi. Bu olaydan tam yüz yıl sonra, 1331 yılında, İmparator Go-Daygo (1288-1339) Höcö naipliğinin çöküşe geçtiğini hisseder hissetmez, Bakufu karşıtı samurayları seferber ederek isyan çıkardı. Önce başarısızlıkla sonuçlanan bu girişim, sonradan İmparatorluk Reformlarının (1334) ortaya çıkması için zemin hazırlamıştır. Bu tarihten önce saray, Kamakura Hükümeti'ni yıkmak için defalarca plan yapmış fakat hiçbir zaman başarılı olamamıştır. Bu da, Kyöto ile Kamakura hükümetleri arasındaki bir asır boyu devam eden gerginliğin bir kanıtıdır. Ayrıca, defalarca tekrarlanan hatalardan da Heyan dönemindeki aristokrat iktidarın yeniden parlamasını sağlayacak toplumsal koşulların artık mevcut olmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum kaçınılmazdı, çünkü sulama teknikleri ve toprak ıslahı gibi yöntemler sayesinde toprakların verimi artmış ve bunun sonucu olarak da toprak sahibi savaşçı grup 13. yüzyıl boyunca ekonomik olarak güçlenmişti. Toprak sahibi savaşçılar zamanla kendi aralarında daha sıkı bir şekilde örgütlenerek, Muromaçi döneminin bütün kurumlarıyla gelişmiş feodal bir sistemin ortaya çıkmasını sağladılar.

Diğer bir deyişle, sarayın sembolik gücü ile şögunluk iktidarı arasında işbölümü yapıldığı sürece, ikili yönetim sistemi istikrarlı bir şekilde varlığını sürdürdü. İkili yönetim sistemi, işbölümünden vazgeçip her şeyi birlikte ve aynı anda yapmaya kalkışmış olsaydı, denge kolayca bozulabilirdi. Kamakura Hükümeti'nin yıkılışı, sarayın giriştiği hile ve komplolardan dolayı değil, toprak sahibi savaşçı grubun bağımsız davranmasından kaynaklanıyordu. Bütün bu başıboşluk, çeşitli gruplar arasına husumet sokarak düşmanlıkları bilemişti. Arazi sahibi savaşçı grup o kadar güçlenmişti ki, 1334 yılında ilan edilen İmparatorluk Reformu ancak iki yıl uygulamada kalabildi. *Gokenin*'lere karşı savaşçı sınıfları örgütleyen dahiyane fikir, İmpa-

rator Go-Daygo'ya değil Kantölu büyük toprak ağası savaşçı Aşikaga Takauci'ye (1305-1358) aitti.

Topraklarını kendisi ekip biçmeyen Kyötolu aristokratlar, ikili hükümet sistemine nasıl bakıyorlardı? Onların bütün derdi, saraydaki güç odaklarını kullanarak tımarlarındaki (*şōen*) toprak gelirlerinin kazasız belasız ellerine geçmesini sağlamaktı. Örneğin, ünlü bir şair olan saray mensubu Fucivarano Teyka (1162-1241), *Meygetsuki* adlı yapıtında Gempey Savaşları hakkında çok cesur ve pervasız ifadeler kullanır: "Savaşçılarmış, zırhmış, bayrakmış, hepsi bana vız gelir!" Bu ifade, şairin *sanat için sanat* tutumuna kanıt olarak gösterilebilir. Aslında eserde saray içindeki mevki, makam ve terfi konusundaki gelişmeleri içeren pek çok bölüm bulunur. Diğer taraftan, taşralı savaşçılar hangi komutan ya da beye hizmet edeceklerine dair karar verebilmek için kafa yormaktaydılar. Kısacası, akıllarındaki en büyük soru, hangi yöneticiye hizmet edecekleri ve köylülerden toplanan vergi üzerinden kendi paylarını nasıl alacaklarıydı. Örneğin, Kii vilayetinden savaşçı Yuasa Muneşige, Heyci Savaşı sırasında Tayrano Kiyomori'ye hizmet etmişti. Gempey Savaşları'nın başında tarafsız bir duruş sergileyen Muneşige, daha sonra Tayrano Şigemori'nin oğluna biat ederek 500'den fazla askeriyle Minamoto ailesinin güçlerine saldırdı. Sonunda, Tayra ailesinin ona gelecek vaat etmediğini anlayınca, onlarla olan ittifakını bozdu. Minamotono Yoşitsune, kardeşi Yoritomo'ya karşı ayaklanınca Kii eyalet askerlerinin çoğu onun yanında yer aldı. Yuasa Muneşige ise diğer askerler gibi davranmayı reddedince Yoritomo'nun güvenini kazanmıştı.

İç savaş ve ikili yönetimin hâkim olduğu bu çetin dönemde aristokratlar ve savaşçı gruplar bıçak sırtındaydılar; bu nedenle birçoğu sadece bu sorunlu dönemi sağ salim atlatarak hayatta kalabilmek için mücadele vermekteydi. Bu devir; hile, komplo ve entrikalarla dolu bir dönemdi. Ancak, yine bu puslu ortamda kimin ne olduğu yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştı.

KAMAKURA BUDACILIĞI

Aristokrat sistemin zayıflayıp yıkılması, sisteme bel bağlamış olan soylular arasında endişelere yol açarak hem onları içine gömülmüş oldukları rehavetten uyandırmış, hem de değişen ortama yeniden göz atmalarını sağlamıştır. Aristokrat toplumun dışında güç kazanan toprak sahibi savaşçı gruplar arasında 'bağımsızlık' arzusu ile yanıp tutuşanların sayısında inanılmaz bir artış oldu. Bu bağlamda, yüz-

yıllardır kendi kozasında yaşayan köylülerin durumu farklıydı; onlar için aristokrat rejimin yıkılışı hiçbir şey ifade etmiyordu. Eski sistemin yıkılmasından kaynaklanan huzursuzluk, Budacılığın *mappō* felsefesinde ifade buldu. Bu kavram, Buda kanunlarının sona erdiği *kara günler, zor günler, kıyamet* ya da *kıyametin alametleri* anlamına geliyordu. Böyle bir ortamda, yeni bir Budacılık inancı ortaya çıktı. Herkese bireysel kurtuluş vaat eden bu inanç, dünyada artık güvenecek hiçbir şeyi kalmamış olan insanların manevi dayanağı oldu. Buda'nın ölümünden sonraki ilk aşama Gerçek Kanun (*şōhō*) dönemiydi. Bunu ikinci aşamadaki Sahte Kanun (*zōhō*) dönemi takip edecek ve son aşamada ise *mappō* dönemi başlayacaktı. Bu kurama göre, 12. yüzyılın ortalarından sonra *mappō* dönemi başladığı için insanların dünyada kurtuluşa ulaşması artık imkânsız hale gelmişti. Bu nedenle, insana bireysel kurtuluş vaat eden ve 'öbür dünya' konusunda yeni ufuklar açan farklı bir Budacılık inancına ihtiyaç vardı. Zen mezhebi ısrarla 'öbür dünya' olgusunu reddettiğinden, Pak Ülke Budacılığı adı altında yeni bir mezhep ortaya çıkmış ve halk arasında büyük revaç görmüştü. Bu mezhebe göre mutlak bir dünya vardı ve bu dünya tekti. Bu anlayış, yaşam ve ölüm ya da 'bu dünya' ile 'öbür dünya' arasında hiçbir ayırım yapmıyordu. Bu bakımdan 13. yüzyıldaki Kamakura Budacılığı, Heyan dönemi Budacılığına taban tabana zıttır; çünkü yeni mezhep, inananlara maddi bir dünya ve menfaat vaat ederken aynı zamanda gizemli ayin ve ibadet şekilleriyle de 'öbür dünya'yla ilgileniyordu. Bu gelişme, şimdiye kadar Japon dünya görüşüne hâkim olan mutlak maddi gerçekliği yıktığı için son derece önemlidir.

Belki de Japon tarihinde ilk ve son kez 13. yüzyılda günlük gerçekleri aşan bir değer sistemi Japon düşüncesinin merkezine oturmuştur. Ne 16. yüzyılda ortaya çıkan Katolik inanç, ne 18. yüzyılda görülen Konfüçyüsçü felsefe, ne 19. yüzyıldaki Uçimura Kanzō'nun Protestanlığı ne de 20. yüzyılın Marksizmi kendi yaşadığı çağda egemen ideoloji olabilmiştir. Bu bakımdan Kamakura Budacılığı öteki düşünce sistemlerinden çok farklıdır.

Mecazi olarak ifade edecek olursak, Kamakura Budacılığı Japonların maddiyatçı yerel dünya görüşüne bir hançer gibi saplanmış ve bu durum yüzyıllar boyu devam etmiştir. Bunun nasıl ortaya çıktığı ve nasıl yayıldığı konusu ise bir ortaçağ kültür meselesidir. Burada 'ortaçağ' sözcüğü ile kastedilen dönem, de Kamakura ve Muromaçi devirleri arasındaki zaman dilimidir.

Gerçek Pak Ülke (*Cōdo Şinşū*) adıyla bilinen mezhep, Hönen

(1133-1212) öğretilerini devralan ve geliştiren Şinran (1173-1262) tarafından kurulmuştur. Cödo Şinşü mezhebi ile Heyan döneminin eski Budacı mezhepleri –özellikle Tenday mezhebi– arasındaki ilişki, birçok açıdan 16. yüzyıl Avrupasındaki Protestan ve Katolik kiliseleri arasındaki ilişkiye benzer. Niçiren (1222-1282) tarafından kurulan Lotus mezhebi, toplumsal sorunlarla mücadele etmek için mutlak inancı temel alarak dinsel öğretilerini yaymıştır. Bu bakımdan, Avrupa Hıristiyanlığındaki Kalvinizme benzemektedir.

Daha önce de gördüğümüz gibi Heyan aristokratları, dünyevi çıkarlar vaat ettiği için Genşin'in Pak Ülke öğretilerini kabul etmişlerdir. Ancak Hönen ve Şinran'ın öğretilerinde bu tür uzlaşmalara asla yer verilmez. Bu din adamlarıyla birlikte Pak Ülke öğretileri tamamen öbür dünyayı esas alan bir inanç sistemi haline gelmiştir. Ayrıca Hönen ve Şinran, diğer güçlü Budacı mezheplerden ve devletten gelen baskılara karşı koymak zorunda kalmışlardır. Ancak bütün bunlara rağmen yaşadıkları süre içinde öğretilerini kırsalda yaşayan alt düzey samuraylar ve zengin köylüler arasında yaygınlaştırarak geniş halk kitlelerini etkilemişlerdir. Niçiren de aynı şekilde –Heyan Budacılığından farklı olarak– kurulu düzenin baskılarına karşı koyup takipçilerinin çoğunu kırsal kesimden edinmişti.

Bu dönemde kurulan yeni Budacı mezhepler arasında, ülkenin askerî yöneticileriyle kuvvetli bağlar kuran ilk öncü mezhep Zen mezhebi oldu. Dögen (1200-1253), Zen mezhebinin Sötö öğretilerini Sung hanedanı zamanında Çin'den getirmiştir. Japonya'ya döndüğünde yanında, Japonya'da Zen mezheplerinin Rınzay tarikatını kuran Rankey Döryü (1213-1278) ve Mugaku Sogen (1225-1286) de vardı. Daha sonra Aşikaga ailesinin Rinzay tarikatına girmesiyle Bakufu Hükümeti hem Kamakura hem de Kyöto'da tarikat adına Gozan tapınaklarını inşa ettirmiştir. Böylece Zen öğretileri, askerî yönetimin yeni ideolojisi haline gelmiştir.

Ancak, peş peşe gerçekleşen siyasal devrim ve dinsel reformlar yine de sanat ve edebiyatı elinde tutan aristokrat sınıfın yerini dolduramadı. Ayrıca, ikili yönetim yapısı, sanat ve edebiyata ikili kültürel yapı olarak yansıyamadı. Aristokratlar ve Budacı rahipler yine bilim, edebiyat ve sanatın verdiği itibarı ellerinde tutmaya devam ettiler. Askerler ise o sırada kültürsüzlüğün alacakaranlığında el yordamıyla yollarını bulmaya çalışıyorlardı. Şögun Minamotono Sanetomo bile buna istisna sayılmazdı. 13. yüzyıl Japon kültürünün en belirgin özelliği belki de, gücünü kaybetmiş aristokrat sınıfın onlara çok yabancı olan bu yeni koşullara gösterdiği tepkiydi.

Aristokratların değişen koşullara karşı gösterdiği ilk tepki, *Kenreymon*'in *Ukyōno Daybu-Şū* adlı seçkisindeki *vaka* şiirinde yer alır. Bu şiirler, hem Heyan devri saray toplumunun ihtişamım özlemle anar hem de kaybedilen güç ve iktidar için yas tutar. İkinci tepki ise 'münzevi' edebiyattaki artış olmuştur. Bu tür eserler, çöken bir saltanatın çığlığım duymamak için ülkenin en kuytu köşelerine çekilen yazarlar tarafından kaleme alınmıştır. Bu tür yapıtlara en güzel örnek Saygyō'nun şiirleri ve Kamono Çömey'in *Hōcōki* adlı yapıtıdır. Bu şairler, aristokrat olmamalarına rağmen şiirlerinde her zaman onların dünyasında yaşamışlardır. Onlar için aristokrat toplumun yıkılması demek, dünyanın yıkılması anlamına gelmekteydi. Bu bakımdan saray toplumunun çöküşüyle onların dünyaları da yıkılmıştı

Üçüncü olarak, aristokrat yönetimin sona ermesiyle birlikte, aristokratların kendi kültürleri konusunda daha fazla bilinçlendiklerini söyleyebiliriz. Heyan dönemi boyunca soyluların büyük bir kısmı kendi kültürlerini hep toplumsal sistemden ayrı bir varlık olarak düşünmüşlerdi. Şimdi ise o kültürü meydana getiren taban yok olduğu için hem kendi kültürlerine hem de kendilerinin dışında yer alan kültürel değerlere dikkatlice bakıp farklı bir yorum getirmeleri gerekiyordu. Sonunda dinî ve siyasi değerlerden tamamen farklı bir kültürel ve estetik bilinç geliştirdiler. Bu da, bütün siyasi arzularını yitirmiş aristokrat sınıfın varlığım ayakta tutabilmesi için kendi kültürel değerlerini savunması anlamına geliyordu. Fucivarano Teyka'nın *vaka* üzerine yaptığı kuramsal çalışmalar ve *Şin Kokinşū* şairlerinin kendilerini sanata adamaları işte bu şartlar altında gerçekleşmiştir.

Dördüncü bir neden olarak, yeniden uyanan tarih bilincini gösterebiliriz. Egemen yönetim sisteminin sona ermesi, farklı yönetim sistemlerinin gözden geçirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu tür kaygılar, sistemlerin nasıl başlayıp biteceği sorusunu da ortaya koyacaktır. İşte bu tür sorulara cevap verebilmek için geçmişteki olayları kronolojik olarak sıraya dizmek yetmiyor; sebep-sonuç ilişkileri ışığında düşünülmesi gereken olayların düz bir hat üzerinde ilerlediğini de hesaba katmak gerekiyordu. Tenday mezhebinin başrahibi Ciyen, *Gukanşō* adlı çığır açan tarih kitabını böyle bir ortamda kaleme almıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, edebi yapıtların çok az kısmı samuraylar tarafından yazılmıştır. Teyka'nın öğrencisi Minamotono Sanetomo tarafından kaleme alınan *Kinkayşū Vaka* adlı yapıtı bir tarafa bırakacak olursak, askerî sınıfların başyapıt sayılabilecek edebi çalışmaları muhtemelen 'mektup' türündeydi. Bu çalışmalar haricinde

Japon ve Çin dillerinin karışımıyla yazılmış olan *Cōey Şikimoku* gibi kanunlarda etkileyici bir üslup kullanılmıştır.

Kamakura döneminde edebiyat üreten sınıf sayısı artmasa da, okuyucu kitlesi artmaya devam etmiştir. Aristokratların kendi sınıfları için yazmış olduğu eserlerden bazılarını daha önce incelemiştik; fakat aynı sınıf, rahiplerle işbirliği yaparak saray dışındaki iki önemli kitleyi hedef alan yeni edebiyat yapıtları da vermiştir. Birinci kitle, samuraylar; ikinci kitle ise daha geniş bir alana yayılmış olan halk tabakasıdır. *Koncaku Monogatari*'yi tahlil ederken bahsettiğimiz gibi bu iki türden birincisi, Budacı öğretilerin geniş bir kitleye ulaştırılması amacıyla derlenip yazıya geçirilen *setsuva* masallarıdır. Kamakura döneminde kaleme alınan eserler arasında *Şasekişū* bu türü en iyi temsil eden örnektir. İkinci edebi tür ise *Katarimono* olarak bilinen ve *biva* müziği eşliğinde okunan *Heyke Monogatari* gibi masallardır ve Gempey Savaşları gibi konuları işler. Eserlerin yazarları her ne kadar aristokrat ve rahiplerden meydana gelse de, bu yapıtlar, aristokratların kendi sınıfları için yazdıklarından oldukça farklı konuları ele almaktadır. *Koncaku Monogatari* gibi 12. yüzyılın ilk yarısında yazılmış olan kitaplar, savaşçı sınıfın gelenek-görenek ve kanunlarını betimlemekten öteye geçemediği halde, bundan bir asır sonra, yani 13. yüzyılda yazılmış *Heyke Monogatari*, savaşçı toplum hakkında bize neredeyse üç boyutlu bir tablo çizer.

Japon edebiyatının ikinci dönüm noktası olarak gördüğümüz 13. yüzyıl kültürünün üç önemli özelliği vardır: Bu devirde Budacılığın ortaya çıkmasıyla birlikte toplumda yeni ilişki biçimleri doğmuştur. Topluma askerlerin egemen olmasıyla birlikte aristokratlar bu duruma tepki göstermiş, sahneden uzaklaşmışlardır. Sözlü ve yazılı edebiyatın dinleyici ve okuyucu kitlesi genişlemiş, hem samuraylar hem de halk daha geniş bir şekilde edebiyatta seslerini duyurmaya başlamıştır. Kuşkusuz, 13. yüzyıldaki Japon kültürünün bu yönü, Çin etkisinden bağımsız olarak düşünülemez; ancak bu devirde politik devrim Japonya'nın kendi iç dinamikleriyle gerçekleşmiş ve bu gelişmeler Japon din ve kültürüne yepyeni bir çehre kazandırmıştır. Moğol orduları 1274 ve 1281 yıllarında Japonya'ya yaptıkları seferlerde Kyūşū adasını ele geçirmiş olsalardı, şüphesiz ortaya bambaşka bir tablo çıkardı. Ancak Japonya'nın coğrafi konumu ve şiddetli fırtınalar, istilacıların bütün girişimlerini başarısız kılmıştır.

BUDACILIKTA REFORM

Hindistan'da doğan Mahayana Budacılığı, Çin'de Pak Ülke (*Ching-t'u*) ve Zen (*Chan*) adı altında iki farklı mezhebe dönüşmüştür. Pak Ülke Budacılığının, Rahip Genşin'in yazdığı *Ôcôyôşû* adlı eser vasıtasıyla Heyan devrindeki aristokrat sınıfı nasıl etkisi altına almış olduğunu daha önce görmüştük. Yapıtımızın sonraki bölümlerinde ise Rahip Eisay'ın (1141-1215), Heyan döneminin sonunda Zen Budacılığını Çin'den nasıl getirdiğini inceleyeceğiz. Ancak bu iki mezhebin Japonya'da gerçek anlamda canlanışı 13. yüzyılı bulur. Bu dönemde hem Pak Ülke Budacılığı Çin'deki anlayıştan bağımsız olarak büyük bir gelişme göstermiş, hem de Zen Budacılığı, Japon dilinde yazılmış kuramsal başyapıtlara esin kaynağı olmuştur.

Pak Ülke Budacılığında esas gelişim Hönen ile (1133-1212) başlamıştır. *Ôcôyôşû* döneminden sonra ortaya çıkan Pak Ülke öğretisi üç ana nokta üzerinde odaklanır: Birincisi, öldükten sonra Batı Cenneti'nde dirilme arzusudur. İkincisi, Amida Buda'ya olan inancın pekiştirilmesidir ki bu, ancak *Kammuryôcu-Kyô, Muryôcu-Kyô* ve *Amida-Kyô* adlı kutsal kitaplar yoluyla yapılabilir. Üçüncü önemli nokta ise *Nembutsu*'dur; yani Batı Cenneti'nde tekrar doğabilmek için neler yapılması gerektiği üzerinde durur. Pak Ülke öğretisinin bütün bu yönleri ilk defa Tenday Budacılığı ile ortaya çıkmış ve genellikle soylular tarafından olduğu gibi benimsenmişti. Soyluların Pak Ülke mezhebini benimsemesiyle birlikte bu mezhebin öteki dünyayı öne çıkaran yönü zayıflamıştır; çünkü onlar, öteki dünyadaki cenneti arzulamak yerine bu dünyayı cennet olarak görme eğilimindedirler. Amida'nın mutlak varlığından kuşku duyan soylular, tapınak yaptırma ve dinî ayinler gibi geleneksel uygulamalarla cennette yeniden doğabileceklerine inanıyorlardı. Ayrıca bu insanlar, çok kolay ibadet şekli olan *Nembutsu*'yu kurtuluşun tek yolu olarak görüyorlardı. Zengin ve nüfuzlu bir ailenin çocuğu olarak Mimasaka'da dünyaya gelen Hönen, babasının ölümünden sonra Hieyzan'a gidip Pak Ülke inancını derinlemesine inceleyerek bu mezhepte yeni bir çığır açmıştır. Büyük üstat, sağlam ahiret anlayışı, Amida'nın mutlaklığına olan inancı ve onun adını zikir ve tespih için saptadığı kurallarla Budacılığa yepyeni bir boyut getirmiştir.

Gempey iç savaşlarından sonra aristokrat yönetim sistemi büyük bir bunalıma girmişti. *Ritsuryô* sistemine bağlı bir memur olan babası, tımar sahiplerinden biri tarafından öldürülünce, Hönen de Heyan döneminin sonlarına doğru yaşanan bu dramdan nasibini

aldı; böylece aristokrat *Ritsuryō* sisteminden tımar sistemine doğru ilk adım atılmış oldu. Dünyadaki iğrenç ıstıraplara katlanmaktansa mutluluğu Batı Cenneti'nde aramak en kısa yoldu. Din, dünya hayatıyla değil, öbür dünyadaki hayatla ilgilenmeliydi. Burada şaşılacak bir taraf yoktu. Bu noktada Pak Ülke Budacılığı, Tenday ve Şingon Budacılığından farklı bir duruş sergiliyordu. Onlar, kurtuluşun züht, takva ve ibadet yoluyla geleceğine inandıkları halde, Pak Ülke öğretisi Amida'nın rahmet ve merhametinin bütün insanlığa uzandığını ve ona giden yolun zorluklarla dolu olmadığını savunuyordu.

Her ne kadar bunların tamamı Hōnen tarafından düşünülmüş ve öğretilmiş olsa da, aslında onun Pak Ülke inancına yaptığı en büyük katkı *Nembutsu* öğretisiydi. *Nembutsu,* sadece cennete gitmek için gerekli bir yöntem olmakla kalmıyor, aynı zamanda diğer bütün yöntemleri de gölgede bırakıyordu. Ondan başka bir inanca, tapınışa ve ibadete gerek yoktu. Amida 'ant içmişti.' İnananlar ancak *Nembutsu* duasıyla Amida'ya yaklaşabiliyordu. Hōnen, kurmuş olduğu öğretisinin özünde, kurtuluşun 'Namu Amida-Butsu' (*Nembutsu)* sözcüklerinin sürekli olarak zikredilmesiyle gerçekleşeceğine ve bu zikir sayesinde her bireyin tapınak ayinlerine bile katılmadan ibadet edebileceğine inanıyordu. Bu zikir, kadın-erkek tüm insanlık için geçerli, son derece basit ve doğrudan bir dinsel ifade yöntemiydi. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, iman nesnesi olarak alınan Amida'nın müteal doğasının ortaya çıkışı ve bu imanı içselleştirmek için 'zikir' eyleminin doğuşudur. Bu unsurların daha sonra Şinran tarafından nasıl bir sisteme yerleştirildiğini göreceğiz.

Hōnen bu fikirlerini ilk kez, *Sençaku Hongan Nembutsu-Şū* (1198) adlı yapıtında sunmuştur; Pak Ülke Budacılığından aldığı üç temel *sutra* ile Çince yazılmış Pak Ülke metinlerini karşılaştırıp tefsir ederek kendi düşüncelerini desteklemiştir. Çince yazılan bu kitap *Namu Amida-Butsu* sözleriyle başlar ve kitabın devamında bu sözlerin anlamı düzenli bir şekilde açıklanır. Hōnen öğretisinin temelini teşkil eden ilke, kitabın adında yer alan *sençaku* ya da 'seçenek'ten başka bir şey değildir. Burada, Batı Cenneti'ni hak etmek için kötülüklerden uzak durmaya ve iyi olanı 'seçmeye' gönderme yapılmaktadır. Aslında Amida'nın kendisi de zaten *Nembutsu*'yu tercih etmiştir; çünkü o, bütün Budacı ibadet biçimleri arasında cennete girebilmek için yapılması gereken en iyi uygulamadır. Başka bir deyişle, Amida, Budacılığın karmaşık öğreti ve uygulamaları arasından en önemli kavram olarak Batı Cenneti ve *Nembutsu*'yu seçmiştir. Ancak Amida'nın

neden bu kavramları seçtiğini anlamak için Hönen'in görüşüne başvurmaktan başka bir seçenek yoktur. Hönen, bu soruya cevap vermek için *Sençaku-Şū* adlı yapıtında, "Amida'nın bilgi ve hikmeti bizim idrakimizin dışındadır" der; fakat bunun arkasından, bazı tahmin ve yakıştırmalarda bulunmaya başlar. Her şeyden önce, Amida'nın ismi bile en büyük erdemlerle doludur. İkinci olarak ise, Amida'nın ismiyle zikir çekmek diğer bütün Budacı öğretilerden daha kolay bir ibadet şeklidir. Bu nedenle insanlar kolay olan yolu seçmelidir ki, herkes kurtulabilsin. Görüldüğü gibi bütün bu fikirler Hönen'in kendi kişisel Budacılık anlayışının bir parçasıdır. Soruyu kendisi sormakta, cevabı da yine kendisi vermektedir. Herkes için doğru olan seçimi de o yapar.

O dönemde *Nembutsu*'yu kolay bir yol olarak değil de, yüce bir ibadet biçimi olarak kabul edenler arasında Kucō Kanezane gibi nüfuzlu aristokratlar olması bir yana, Kumagay Naozane (?-1208) gibi önemli savaşçılar da bulunmaktadır. Hönen, Tosa iline sürülünceye kadar (1207), Kyōto'nun sınırları dışına çıkmamıştır; fakat müritlerinin gayretiyle *Nembutsu* öğretileri hem Kyōto ili dahilinde revaç bulmuş, hem de yavaş yavaş diğer illere yayılmaya başlamıştır. Bu durumu kurumsallaşmış tapınaklar hışımla karşıladı. Kanezane'nin telkinleriyle Hönen'e karşı büyük bir dostluk besleyen Yoritomo'nun ölümünden sonra, Kōfukuci gibi büyük tapınakların rahipleri *Nembutsu*'nun yasaklanması için Kyōto Hükümeti'ne baskı yaptı. Sonunda muratlarına erdiler. 1206 yılında Hönen'in iki müridi idam edildi. 1207 yılında ise Hönen ve Şinran rahiplikten atılarak Tosa ve Eçigo şehirlerine sürgün edildiler. Bu arada rahip Myōe (1173-1232), 1212 yılında, Kegon bakış açısıyla *Saycaron* başlığı altında *Sençaku Hongan Nembutsu-Şū* adlı yapıtı inkâr eden bir yazı kaleme aldı. Ciyen de (1155-1225), *Gukanşō* adlı yapıtında *Nembutsu*'yu aşağılayan yorumlara yer verdi.

Hönen ve Şinran Budacılığı, aristokrat gücün resmî kurumu olan Kōfukuci tapınağı tarafından baskıya maruz kalmıştır. Ancak ne kadar ilginçtir ki, bu durum, öldükten sonra tüm canlıların Batı Cenneti'ne gideceğini savunan düşünceyi güçlendirmekten başka bir işe yaramamıştır. Nitekim, Şinran'ın rahiplikten atılması da, dünyevi Budacılık kavramının gelişmesine yardımcı olmuştur.

Hönen hayatının geri kalan son yılında (1212), *İçimay Kişōmon* (Tek Sayfalık Yemin) adlı yapıtı kaleme almış ve burada şu ifadelere yer vermiştir:

> Pak Ülke Budacılığındaki ibadet ve aydınlanma yolunu bu tek sayfada bulabilirsiniz. Bundan başka yol yoktur... Amida'nın adını zikretmenin kutsal olduğuna inanmayan bir insan, kendi çağının bütün öğretilerini hatmetmiş olsa bile, onun cahil bir rahip ve rahibeden hiçbir farkı yoktur. Amida'nın adını anın, başka bir şey düşünmeyin ve bir şey biliyormuş gibi de yapmayın.

Bu tür 'kolay *Nembutsu* ibadeti', sadece en iyi uygulama olmakla kalmamış, aynı zamanda âlimin tutucu Hieyzan rahiplerinin tekelinde olduğu bir ortamda, geleneksel kültür ve düşünceye karşı korkusuz bir tavır sergilemiştir.

Babasının adı Hino Arinori olarak bilinen Şinran, alt düzey bir aristokrat aileye mensuptu. Hocası Hönen'in öbür dünyaya ilişkin görüşlerini benimseyen Şinran, onun düşüncelerini bir adım daha ileriye götürmüştür. Şinran'a göre Amida, mutlaktır ve kimi kurtaracağına kendisi karar verir; kurtulmak isteyen insanın iradesi burada rol oynamaz. Bu fikir, aşırı uçlara taşındığında, *Nembutsu* duasının bile insanın kendi gayreti olduğunu görürüz. Bu yüzden *Nembutsu* adının zikri, insanı kurtuluşa götürmeyebilir. İnsan, Amida'nın mevcudiyetine inanır; Amida da onlar üzerinde iradesini kullanır. Kurtarıcı Amida ile kurtulan insanlık arasındaki ilişki bundan ibarettir. Dolayısıyla, kimin kurtarılacağına Amida'nın kendisi karar verir. Ancak mutlak bir varlığın iradesini önceden kestirmek mümkün olmadığından, insana göre kurtuluş, önceden çizilmiş bir kaderdir. Görüldüğü gibi burada, kurtuluş için insana kala kala sadece *iman* kalmaktadır ve bu da *cennet*'i vaat etmez. Budacı düşünce Hönen'den Şinran'a doğru gelişirken, önce *Nembutsu* ibadeti mutlak bir şekilde uygulanmış, sonra da sadece Amida'ya iman düzenine geçilmiştir. Başka bir deyişle, Amida inancının müteal yönü bir adım daha ileri gitmiş, Amida'nın bütün insanlığa yardım etmek için sahip olduğu mutlak güce duyulan güven vurgulanmış, Pak Ülke inancının deruni özelliği en aşırı noktalara kadar çekilmiştir. Şinran'ın 1224 yılından önce kaleme aldığı *Kyōgyō Şinsō* adlı yapıt, *Namu Amida-Butsu* ile başlamaz. Şinran burada, Hönen'in ana temalarından biri olan 'tercih' kavramının eşdeğer karşılığı olan *ekō*'yu kullanır ve yüceltir. *Ekō,* kavram olarak meziyet aktarımı anlamına gelir.

Şinran'ın düşünce sisteminde *ekō* kavramı, her şeyin Amida'dan türediği anlamına gelir. Şinran'ın düşüncesi, hem günümüze kadar gelen çok sayıdaki mektubundan, hem de *Tannişō* adlı yapıtından rahatça anlaşılmaktadır. Bu son eser, Şinran'ın müritlerinden Yuien'in, 13. yüzyılda üstada ait sözlerden derlediği bir seçkidir. Şinran'ın mek-

tuplarında ve *Tannişō* adlı yapıtında vurguladığı en önemli konu, kurtuluşun insan çabasıyla değil, Amida'nın iradesiyle gerçekleşeceğidir.

> Sakın günahkârım diye Amida'nın şefaatine mazhar olamayacağını sanma; çünkü nefsani istekleri olan insan yalnız sen değilsin. Öte yandan, sakın iyi işler yaptım diye de böbürlenme! Şunu bil ki, insanın dünya esaretinden kurtulup cennette yeniden doğabilmesi için sadece şahsi gayret yetmez.
>
> (*Mattōşō*'daki bir mektuptan)

Ancak, kendi iradesiyle iyi işler yapan bir insan, umutsuz bir günahkâr kadar Amida'ya ruhen yakın değildir. Bu fikri daha da ileriye taşıyacak olursak, iyilik yapan insana kıyasla kötülük yapan insanın, Amida'nın şefaatini kazanarak kurtuluşa ulaşması daha büyük bir ihtimaldir. Dolayısıyla, üstadın *Tannişō* adlı yapıtında şu cümleye rastlarız: "Pak Ülke'de, değil kötülere, iyilere bile yer var. Amida, kendisine iman eden kötülere de yardım eder. Kötüleri kurtaracak olan en önemli davranış, Amida'ya ibadet etmektir."

Buradan da anladığımız gibi Şinran'ın düşüncesi ile Hıristiyanlık öğretileri arasında büyük bir benzerlik vardır. Hıristiyan inancındaki kadir-i mutlak bir varlığın şefaatiyle kurtuluşa ulaşma fikri, en azından bir yönüyle Şinran öğretilerindeki kurtuluş için mutlak bir güce güvenme düşüncesiyle örtüşmektedir. Kurtuluş için başka bir güce güvenme fikri üzerine Charles Péguy da, "Hıristiyanlık dini zaten günahkârlar için kurulmuştur" şeklinde bir yorumda bulunur. Ancak, Amida ile Hıristiyanlığın tanrısı arasında fark vardır; çünkü Amida kimseyi cezalandırmadığı gibi bütün insanlığın kurtuluşa ulaşmasını arzular. Buna ek olarak, Budacılığındaki kötü adam düşüncesi ile Hıristiyanlıktaki günahkâr insan düşüncesi de farklıdır. Bütün bu farklara rağmen, Péguy ve Şinran'ın insanlık ile müteal varlık arasındaki ilişkiyi tanımlayarak düşünsel planda birbirine çok benzeyen sonuçlara vardığını ve bunu ifade ederken de aşağı yukarı aynı söylemi kullandığını görüyoruz.

Şinran'ın hem oğlu hem de müridi olan Zenran, babasının ölümünden kısa bir zaman önce, Kantö bölgesine giderek kendi kişisel öğretilerini yaymak için verdiği vaazlardan birinde, "Gerçek ve doğru olan, benim hak bildiğim öğretilerdir. Nembutsu dudaklarınızdan düşmüyor ama bu beyhude bir duadır" şeklinde iddiada bulunmuştur.

Zenran'ın 'benim hak bildiğim öğretiler' söylemiyle neyi kastettiğini bugün bile bilemiyoruz. Kantö bölgesi, Şinşü Budacılığı faaliyetlerinin merkeziydi. O sıralarda Kyöto'da münzevi bir hayat yaşayan Şinran, oğluna kaygı dolu mektuplar yazarak bir taraftan onu yaptığı

işler konusunda sorguluyor, diğer taraftan da onun faaliyetlerinden rahatsızlık duyan müritlerini kendi öğretileriyle teskin etmeye çalışıyordu. Sonunda olan oldu... Şinran, öğretilerini çok sert bir dille eleştiren oğluyla bütün ilişkisini kesti. Hatta daha da ileri giderek, oğlunun bu tutumu yüzünden Kantö bölgesindeki dinî faaliyetlerin bir fiyaskoyla neticelendiğini ve şimdiye kadar yapılan misyonerlik çalışmalarının hiçbir işe yaramadığını ileri sürdü. Bütün ömrünü dine adamış Şinran için bu durum, hayatı boyunca başına gelebilecek en büyük felaketti. Kantö'dan Kyöto'ya gelerek neler yapmak istediğini öğrenmek isteyen insanlara, *Tannişō* adlı eserinde şöyle cevap verir:

> *Nembutsu*, bir ibadet şekli olarak, insanları Pak Ülke Budacılığının vaat ettiği cennete mi götürür, yoksa cehenneme mi sürükler, onu bilemiyorum ama Hönen'in *Nembutsu* felsefesine inandığım için cehenneme bile gitsem gam yemem. Şayet ben sadece iyilik yaparak ve *Nembutsu*'yu zikrederek cennete gidecek yapıda bir insan olsaydım, Hönen öğretilerinin beni yoldan çıkardığına inanırdım. Ancak ben, iyilik yapmayı beceremeyen bir insanım; bu yüzden benim mekânımın cehennem olacağı kesin. Şayet doğru olan insana, Yüce Amida'nın cennet vaadi doğruysa, Buda'nın (Şakyamuni) öğretileri yanlış olamaz... Şayet Hocam Hönen'in *Nembutsu* öğretileri doğruysa, ben sizin karşınızda nasıl yanlış bir şey söylemiş olabilirim?

Şinran'ın bu düşünce tarzı Pascal'ın *uslamlaması*'nı andırıyor: "Tanrı varsa ve ben de ona inanıyorsam, cennete gideceğim demektir; şayet Tanrı yoksa, doğal olarak cennet de cehennem de yoktur. Yine, şayet Tanrı mevcut da ben ona inanmıyorsam, beni cehenneme atacağı kesindir. Bu nedenle, insan Tanrının varlığından kuşkuluysa, sanki varmış gibi ona inanması kendi çıkarınadır" (*Pensées*). Mutlak bir manevi varlıktan bahseden bu düşünce, varlığın mevcudiyetini tartışmasına rağmen, aynı varlığın iradesini sorgulamaktan kaçınmaktadır. Bu nedenle mutlak varlık hakkında şüpheye düşenlerin Pascal'ın ayak izlerini takip etmesi gerekir.

Pak Ülke Budacılığının Hönen'den Şinran'a kadar geçirmiş olduğu düşünsel evrim, Avrupa'da 16. yüzyılda gerçekleşen dinsel reformlara ve 17. yüzyılda Katolik Kilisesi'nde görülen Jansencilik hareketine bazı konularda çok benzemektedir. Burada önce, müteal gücü olan mutlak bir varlık insanların inanç dünyasına sunulmakta ve bu inanç içselleştirildikten sonra artık 'o güç'e teslim olunmaktadır. İkinci olarak ise dinsel kuramlar esas alınarak Kitabı Mukaddes'e ve diğer kutsal metinlere dönülmektedir. Ayrıca, bilindiği gibi, eski Budacılık ve Katolik Kilisesi, getirmiş oldukları soyut skolastik düşünce

sistemiyle akılcılık karşıtı bir çizgi takip etmişlerdir. Daha sonradan, bu iki inanç sistemi içindeki bazı kişilerin, akılcılık karşıtı olan düşünceye büyük tepki gösterdiklerini görüyoruz; bu da üçüncü benzerliktir. Dördüncü olarak, her zaman olmasa bile kilise ve tapınaklar sık sık iktidarla karşı karşıya gelmiş ve böyle durumlarda halktan, özellikle de köylülerden yardım istemişlerdir. Ancak, büyük tapınaklar ve kiliseler her zaman iktidarla işbirliği yapmıştır.

Öte yandan Şinran Budacılığı, iki önemli konuda Avrupa'nın Protestan öğretilerinden ayrılmaktadır. Protestan mezhebi, kendine özgü inanç sistemiyle yeni bir ahlaki değerler grubu yarattığı halde, Cödo Şinşü mezhebi bunu başaramamıştır. Mutlak bir varlığa duyulan inançla, mevcut değerleri göreceli bir hale getirme açısından Cödo Budacılığı ve Protestanlık birbirine benzese de, kültürel açıdan farklılık gösterirler; çünkü Budacılık, yüzünü mutlak varlıktan toplumsal hayata çevirerek yeni bir değerler manzumesi yaratamamıştır. Şinşü mezhebinin öğretilerinde, insanın kurtuluşu, yapılan iyilik ve kötülüklere göre belirlenmediğinden kişi, bu dünyada hangi eylemlerde bulunması gerektiği hususunda *bilinmezlikle* karşı karşıyadır. Budacılıkta kişinin Amida'ya karşı takındığı tavır dinsel nitelikte olduğu halde, çevresindeki insanlara karşı tutumu ahlaki mahiyettedir ve asıl büyük mesele, bu iki sorun arasında nasıl bir bağlantı kurulması gerektiğidir.

Nembutsu'ya inananlar arasında pek çok kişi, bu mezhepteki 'günahkâr insanlar da kurtuluşa ulaşır' ayetini, 'herkes her istediğini yapmakta serbesttir; içki içmek, et yemek, gayrimeşru cinsel ilişkiye girmek yasak değildir' şeklinde yorumlamıştır. Bunun üzerine Şinran, "Ben size günahkârlar da kurtuluşa ulaşır demekle, iradi olarak günah işleyebileceğinizi söylemedim" demek zorunda kalmıştır. Şinran aynı metinde, Şintö dininin tanrısı olan *Kami*'ye de inanır: "Nembutsu'ya iman edenlerin yeri göğü yaratan Kami'den kopmalarına gerek yoktur" şeklinde uyarıda bulunur.

Ancak Şinran, 'günah işlemenin' ne olduğu ya da yerleri ve gökleri yaratan *Kami*'den niçin kopmamak gerektiği konularına açıklık getirmez. Bu ifadeler, iktidarın baskısından sakınmak için uygulanan taktiğin bir parçası olabilir. Bu durum, Avrupa'da 16. yüzyılda görülen ortamdan çok farklıdır; Protestanlık iman yoluyla eski toplumsal gelenekleri reddederek, dünyayı esas alan yeni toplumsal değerler yaratabilmiştir. Ancak Pak Ülke Budacılığı, eski ahlaki değerleri kendi dinsel sistemi içinde özümsemesine rağmen, bunların yerine yeni ahlaki değerleri ikame etme konusunda başarısız olmuştur. İkinci

olarak, Protestanlık ve Cödo mezhebi daha sonra tarihte oynadıkları roller açısından da önemli ölçüde birbirinden ayrılır. Protestanlık, kapitalist bir toplumun ortaya çıkmasında rol oynadığı halde, Cödo Şinşü mezhebi, Japonya'daki hiçbir toplumsal yapılanmaya katkıda bulunmamıştır. Ayrıca bu mezhebin öğretilerinin hangi sınıflara nasıl ulaştığını ayrıntılarıyla bilmiyoruz. Ancak Hönen'in Tosa'ya sürgün gidinceye kadar Kyöto'da kalmış olduğu; Şinran öğretilerinin de esas olarak Kantö bölgesinde yaşayan samuray, tüccar ve köylüler arasında yayılıp desteklendiği bilgimiz dahilindedir. Öte yandan, Amida inancı ile *Buşidō* arasında olumlu ve birbirini destekler bir ilişki göremiyoruz. Halbuki sonradan inceleyeceğimiz gibi Zen mezhebi, *Buşidō* ile sıkı bir ilişki kurmayı başarmıştır. Cödo mezhebinin başarısız kaldığı bir başka konu da ticari ahlak konusudur. Bu mezhep, ticari ahlakın yapısına *Şingaku* öğretilerindekine benzer bir katkıda bulunamamıştır. Her ne kadar Şinran öğretilerinin köylüleri ne şekilde etkilediğini tam olarak bilmesek de, bu öğretilerin köylülerin sınıfsal düşüncelerini yansıtmadığı su götürmez bir gerçektir.

13. yüzyılda Hönen'in Cödo mezhebinin ortaya koyduğu fikirleri benimseyen tek isim Şinran değildi. Bunlar arasında Rahip İppen (1239-1289) de vardı. Bir samurayın oğlu olarak İyo'da dünyaya gelen İppen, genç yaşta rahip olduktan sonra, Kyüşü'ya gitti. Burada Hönen'in müridi olan bir rahipten Cödo mezhebinin öğretilerini aldı. Daha sonra bir ara ruhbanlıktan vazgeçse de çok geçmeden rahipliğe tekrar geri dönerek 1271 yılında Zenköci tapınağına girdi. Ömrünün son yıllarında ise ülkeyi boydan boya gezerek halka *Nembutsu*'yu öğretti.

İppen, seyahatleri sırasında Şintö mabetlerini ziyaret ederek, *raks ile Nembutsu* olarak adlandırılan ibadet şeklini başlattı. Bu bakımdan İppen'in bitmek bilmeyen seyahatleri Rahip Hönen ve Şinran'ınkilerden çok farklıydı; hatta İppen, Jişü isimli yeni bir mezhep bile kurmuştur. Daha sonra öğrencileri tarafından derlenen iki ciltlik *İppen Şōnin Goroku* ile *Banşū Hōgoşū* adlı eserlerinden de anlaşıldığı gibi, İppen'in *Nembutsu* anlayışı Şinran'dan ziyade Hönen'inkine daha yakındı ve kendisine ait yeni fikirler içermiyordu. Hatta eserlerinde öyle ifadeler vardır ki, bunlar Hönen öğretilerini aynen kabul edip, ona uygun olarak yaşamamış bir insanın ağzından çıkmış olamaz.

İppen'in öğretisine göre, *Nembutsu*'yu tatbik eden bir inanç sahibi, bilgelik veya cahillik, iyilik veya kötülük, zenginlik veya fakirlik, cennet veya cehennem ya da diğer Budacı mezheplerde yer alan

aydınlanma hakkındaki düşüncelerin hepsini bir kenara itmeli ve kendini bütün varlığıyla *Nembuysu*'ya vermelidir. *Şōnin Goroku* adlı eserinde İppen şöyle der:

> *Nembutsu*'nun adını anarak durup dinlenmeden zikir çektiğinizde öyle bir an gelir ki, ne Buda, ne benlik, ne akıl, ne iyilik, ne kötülük kalır. Bunların arasındaki sınır ortadan kalkar. Her şey Pak Ülke'de hemhal olur... Artık hiçbir şey aramaz, hiçbir şeyden nefret etmeyiz; çünkü bütün varlıklar; dağlar, nehirler, otlar, ağaçlar, rüzgârın ormandaki fısıltısı, sahile vuran dalgalar, kısacası bütün kâinat artık *Nembutsu* olmuştur.

Bir *vecd* halini betimleyen yukarıdaki yazıdan da anlaşıldığı gibi, Japon düzyazı sanatında dilin doğal ritmini onun kadar mükemmel bir şekilde yakalayabilen yazar çok az bulunur. İppen'in "herkes deli gibi Nembutsu'yu zikretmelidir" şeklindeki sözleri, Hönen'in, *İçimay Kişōmon* adlı yapıtındaki ifadesiyle bire bir uyum içindedir. Ancak konu, *Nembutsu* ibadetini yapan insanın haleti ruhiyesini yansıtmaya gelince, İppen'in kelimelerindeki davudi ses, Hönen'in *Sençaku Hongan Nembutsu* adlı yapıtındaki duaları çok geride bırakmaktadır. Bir rivayete göre, İppen ölüm döşeğindeyken, müritleri ona, etrafta mor bulutların dolaştığını, bunun da üstadın öleceğine dair bir işaret olduğunu hatırlattıklarında, Üstat alay ederek şu cevabı verir: "Durum böyleyse evlatlarım, ben ölmeyeceğim demektir; çünkü gerçek ölüm anında böyle bir şey olmaz."

Japon tarihinde kişilik ve düşünce olarak İppen'e benzeyen başka rahiplerin de bulunduğunu görüyoruz. Bunlardan ilki, İppen'den aşağı yukarı 300 yıl önce yaşamış Rahip Küya'dır. Enkü ve Mukuciki adlı rahipler ise ondan sonra yaşamış Edo döneminin insanlarıdır. Bütün bu isimlerin hepsi, sıradan halka çok yakın davranmış ve neredeyse sadece Japonlara özgü bir Budacılık türünün havarileri haline gelmişlerdir. Bunların dünyaları, bir bakıma, Saygyō ve Başō'nun estetik anlayışını ve *raks eden Nembutsu* ayinlerinin coşkulu çılgınlıklarını anımsatmaktadır. Ancak bunun doğruluğunu kanıtlamak için elimizde yeteri kadar veri yok. Yine de Hönen'in kurduğu Cōdo mezhebinin kuramsal olarak Şinran tarafından geliştirildiğini ve İppen sayesinde sıradan insanların kalbinde taht kurduğunu söyleyebiliriz. Kültürel bir sistemin çöküşünden sonra Kamakura döneminin kendini ayakta tutabilmesi için zaten böyle bir manevi güce ihtiyacı vardı.

Hönen ve Şinran öğretileri, eski Budacılığın öğretileriyle tama-

men çeliştiği için bu düşünürler, büyük tapınakları kendilerine düşman etmişlerdi. Öte yandan Niçiren (1222-1282), her ne kadar Tenday mezhebinin öğretileriyle tamamen uyum içinde olsa da, saldırgan tutumu yüzünden hem öteki mezhepler, hem de devlet yönetimiyle anlaşmazlıklar yaşıyordu. Niçiren, eski Budacılık öğretilerine daha yakın olduğu için, ilke olarak yeni Kamakura Budacılığına karşıydı; fakat aynı zamanda ibadet biçimi konusunda kendine özgü fikirleri olduğundan dolayı eski Budacılıkla yıldızı hiç barışmamıştı.

Niçiren kendi öğretileriyle ilgili olan görüşlerini 1273 yılında Çince kaleme aldığı *Kanşin Honzon-Şō* adlı yapıtında açıklar. Öğretisi, temel ilkelerini *içinen sanzen* kavramından almakta olup, bu kavram, Çinli Tenday rahibi Chih-i'nin eseri olan *Mo-ho Chih-kuan (Maka Shikan)* adlı yapıttan esinlenmiştir. Niçiren'in ortaya koyduğu öğretilerin temelinde üç bin âlemden oluşan bir kâinat (*sanzen*) vardır ve bu kâinat insana kalbi kadar yakındır; fakat ona ulaşmak için derin tefekkür gerekir. Samimiyetle tefekkür eden her mümin, bu kâinatı idrak edecektir. Üstat Niçiren, *Kanşin Honzon-Şō* adlı yapıtından, en güvenilir kaynak olarak düşündüğü *Lotus Sutra* (*Hokkekyō*) suresini alarak içinden bazı ayetler seçer ve din hakkındaki hükümlerini bunların üzerine temellendirir. Bu tavrıyla İppen felsefesine yaklaşan Niçiren, *Lotus Sutra*'nın en yetkin ve mutlak ayet olduğunu iddia eder. Niçiren, *Sencişō* adlı yapıtında (1275) daha ziyade *mappō*'cu (kıyametçi) bir görüş sergiler. Burada dinî inançlarının iki unsuruyla, bu inançların dayandığı temel ilkeyi bir araya getirir. 1275 senesi Japonların ilk Moğol işgalini yaşadıkları yıldır. İkinci işgal altı yıl sonra, yani 1281 yılında gerçekleşmiştir.

Niçiren kendisini, 'Japonya'nın yetiştirdiği gelmiş geçmiş en önemli insan' olarak tanıtmış ve Japon milletinin temel direği olarak ilan etmiştir. Hatta bununla da kalmamış, kendisinin, Japonya'yı yaşadığı sıkıntılı dönemden (*mappō*) kurtarmak üzere dünyaya gönderilen bir Bodhisattva (mesih) olduğunu iddia etmiştir. Ava ilinde balıkçı bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Niçiren, kendisi hakkında şunları yazar:

> Ben bu dünyaya fakir bir ailenin çocuğu olarak geldim. *Lotus Sutra*'ya yürekten inandığım için ne Brahma'dan, ne de İndra'dan korktum. Beden, varlığın hayvani olan yönüdür. Bu yüzden kalbim ulvi olsa bile, bedenim hâlâ süflidir. Beni hor görenler, işte bu süfli bedenime bakarak karar veren gafillerdir.
>
> (*Sado-Onşo*)

Niçiren'in gördüğü zulüm, savunduğu aşırı düşünceler yüzündendi. Üstat, *Sencişū* adlı yapıtında *Lotus Sutra*'ya olan inancından dolayı gördüğü zulümden bahseder:

> Bu ülkede hiç kimse *Lotus Sutra*'yı benim kadar candan savunmamış ve bu yüzden benim kadar düşman edinmemiştir.
>
> (*Sencişū*)

Yukarıdaki ifadelerinden de anlaşıldığı gibi Niçiren, kendini; Çin, Hindistan ve Japonya'nın en büyük *Sutra* üstadı olarak kabul etmiştir.

Ancak Niçiren, *Lotus Sutra*'yı mutlak bir yasa olarak kabul ettiğinden dolayı öğretilerinde, farkında olarak ya da olmayarak, devletin gücünü de aşmış oluyordu. Bir general, hatta imparator bile yaptığı herhangi bir yanlıştan dolayı onun yaptırımlarından yakasını kurtaramıyordu: "Bir gün kötü bir kral çıkar da ülkedeki iyi yasaları cayır cayır yakar ve dalkavuk rahipler de bilge insanları yok etmesi için ona yardım ederse, o zaman arslan yürekli bir insan Buda kılığında tezahür edecek ve adaleti sağlayacaktır. İşte o insan, o Buda benim! Ben Niçirenim!"

İşte, Niçiren, iktidara karşı koymuş olduğu tavrı böyle açıklıyordu.

Niçiren, *Rişşo Ankokuron* (1260) adlı eserinde, devlet siyasetine ilişkin görüşlerini yöneticilere bir muhtıra biçiminde açıklamıştır. Kitapta özetle şunlar sıralanır: İlk olarak, Japonya'daki doğal afetlerin ve insanların sebep olduğu felaketlerin hepsi, Pak Ülke mezhebi gibi kâfir Budacı mezheplerin yaygın olmasından kaynaklanmaktadır. Yöneticiler de bu tür zararlı faaliyetleri göz ardı ettiğinden dolayı durum daha vahim bir hal almıştır. İkinci olarak, bu tür mezhepler yasaklanmalı ve onların yerine 'gerçek hak dini' olan Niçiren'in Lotus mezhebi ikame edilmelidir. Üçüncü olarak, Niçiren'in öğretileri derhal hayata geçirilmelidir. Şayet bunlar yapılmazsa, Niçiren'e zulüm devam edecek ve Japonya'nın başına daha büyük felaketler gelecektir.

Burada asıl önemli olan, Niçiren'in saplantıları veya abartılı ifadeleri değil, yönetime ve devletin gücüne karşı takındığı tavırdır. Böyle bir meydan okuma, Japon tarihinde çok az görülür. Niçiren, *Lotus Sutra* yasalarının tüm devlet yönetimini aştığını ve bu nedenle *Lotus Sutra* yasalarının devlete değil, devletin bu yasalara uyması gerektiğini savunur.

Tenday Budacılığı ile Niçiren öğretileri arasındaki fark uygulamadaki birkaç önemsiz ayrıntıdan ibaret olmasına rağmen, bu iki mezhebin devlet yönetimi hakkındaki görüşleri arasında uçurumlar vardır. Tenday mezhebi de dahil olmak üzere eski Budacılık anlayı-

şında, Budacılık bir din olarak devleti koruma rolünü üstlenmiştir. Oysa Niçiren'e göre, din devlete değil, devlet dine hizmet etmek zorundadır.

Niçiren öğretisindeki *Lotus Sutra* anlayışı aslında, Hönen ve Şinran'ın Amida inancı ve Dögen'in daha sonraki bölümlerde yer alan *satori* kavramıyla örtüşmektedir. Bunlar, 13. yüzyılda Japonya'da gerçekleşen dinsel reformun ortak özellikleri olsa da, Niçiren'in öğretileri iki temel konuda diğerlerinden farklıdır. Niçiren, her şeyden önce inançlarını eski Budacı öğretiler çerçevesinde inşa etmiştir; ikinci olarak da, din-devlet ilişkileri meselesine parmak basıp bir çözüm yolu getirmeye çalışmıştır.

Bütün bunlara rağmen Niçiren yine de, insan ilişkilerini düzene sokan yeni bir 'ilke ve ahlaki değerler sistemi' kuramamıştır. Niçiren'in ölümünden sonra mezhebinde parçalanmalar görülmüş ve aynen Şinran sonrası Cödo Şinşü mezhebinde olduğu gibi dünyevi kaygılar ve maddi çıkarlar için ibadet fikri (*gensey riyaku*) ön plana çıkmıştır. Niçiren, bir bakıma geleneksel Japon dünya görüşüne meydan okuyan ancak bu görüşü değiştiremeyen bir din adamıdır.

Ateşli ve coşkun üslubuyla bir düzyazı dehasıydı. Polemik dili onun yazılarında, özellikle de mektuplarında zirveye ulaşmıştır. Japon edebiyatında bu konuda onu aşan yazara çok az rastlanır.

ZEN

Meditasyon yoluyla zihin ve beyin arasında uyum sağlama çalışmaları kadim zamanlardan beri Hindistan'da uygulana gelmiştir. Bu uygulama *Zen* adı altında Budacılığa girmiş ve bir *Mahayana* rahibi tarafından Budacılıktaki altı temel uygulamadan biri haline getirilmiştir. *Zen*'in Sanskrit adı *dhyāna* olup meditasyon anlamına gelir. Japoncada Zen olarak bilinen Çin'deki Chan mezhebi bu uygulamaya çok önem vermiş ve meditasyonu bütün ibadetlerin temeli haline getirmiştir. Çin'de T'ang döneminde ortaya çıkan bu mezhep Sung döneminde gelişiminin zirvesine ulaşmıştır.

Zen Budacılığını 12. yüzyılın sonlarına doğru Rahip Eisay'ın (1145-1215) Japonya'ya getirdiği rivayet edilir. Eisay, meditasyona geniş kapsamlı Tenday öğretileri içinde yer verdiği için, Zen; ne Hönen ve Şinran mezhepleri gibi eski Budacılıkla çelişmiş ne de Niçiren mezhebi gibi öteki mezheplerin öğretilerini reddetme yoluna gitmiştir. Eisay'ın en önemli eseri olan *Kōzen Gokokuron* (1198), Zen mezhebine karşı yöneltilen suçlamalara tepki olarak yazılmıştır ve yazarın özgün

görüşlerini içerir. Eisay eserinde ayrıca, geleneksel Budacılığın ilkelerini muhafaza etmenin önemini vurgulayarak bu dinin ülke savunmasında ve korunmasında üstlenebileceği rolü anlatmıştır.

Bu fikrin kaynağı aslında 8. yüzyıla kadar iner. 8. yüzyılın sonlarına doğru Sayçö adlı rahip, Tenday Budacılığını ülkeye sokarak Kyöto'daki Hieyzan dağının Enryaku-ci tapınağında faaliyete geçirdiği zaman da Budacı ilkelere bağlılık ve dinin devleti koruma konusundaki rolünü önemle vurgulamıştı. Bu ilke sonradan Tenday mezhebinin en önemli özelliklerinden biri haline gelmişti. Ayrıca, Eisay tarafından Kyöto ve Kamakura'da kurulan Kenninci ve Jufukuci gibi tapınaklarda diğer mezheplerin öğretileri dışlanmamış, Zen Budacılığının yanında Tenday ve Şingon Budacılığının ilkeleri de öğretilmiştir. Eisay, Çin'e iki ziyarette bulunmuştur; ikinci ziyaretini 1187-1191 yılları arasında gerçekleştirmiştir. Üstat Eisay, Çin'deki büyük Chan tapınaklarında öğrendiği bilgileri Japonya'ya götürerek Heyan dönemi Budacılığına katkıda bulunmuştur. Bu yeni fikirler, Minamotono Yoritomo'nun karısı olan Höcö Masako (1157-1225) ve Şögun Yoriie gibi savaşçı sınıfın üst kademelerindeki kişiler tarafından da desteklenmiştir.

Bu dönemde Tenday mezhebi Kyöto'daki sarayla olan bağlarından dolayı Kıta Asyasında revaç bulan Zenin ilkelerini ön plana çıkarmış ve aynı zamanda yeni Kamakura Hükümeti'yle de yakın bağlar kurmuştur. Bu suretle Budacılık, gelişmekte olan sosyal koşullara ayak uydurmuş ve ülke içerisinde devam etmekte olan dinsel yapılanmaya yeni bir boyut getirmiştir. Tenday mezhebinin bu kadar esnek olabilmesinin nedeni kendi öğretileri içinde önemli ölçüde Zen ilkeleri bulundurmasından ve toplumun her kesimini kucaklayabilmesinden ileri geliyordu. Buradaki en önemli ilke, Tenday mezhebinin terimleriyle söyleyecek olursak, *Şikan,* yani meditasyondu ve bu tefekkür biçimi öteki mezheplerde de zaten mevcuttu.

Tenday mezhebi, ancak, dinsel öğretilere karşı gösterdiği esnekliği ülke genelinde uygulanan tapınak politikasına karşı göstermiyordu. Hieyzan tapınakları saray aracılığıyla Eisay üzerinde baskı bile kurabiliyordu. Öte yandan savaşçı sınıfın komutanları kuşkusuz, kendilerini saraydan ve soylulardan ayıracak ve onları bağımsız kılacak yeni bir ideoloji peşindeydiler. Askerler büyük bir misafirperverlik göstererek Çin'deki Sung hanedanı rahiplerini Japonya'ya davet ediyor buna mukabil Çin'de din eğitimi görmek isteyen Japon rahipleri de Çin'e gönderiyorlardı. Eski Budacılıkta reform yapmak amacıyla Japonya'ya getirilen Zen mezhebi kısa bir süre sonra, Sung

hanedanlığı sırasında Çin'de farklı bir şekilde gelişen Zen mezheplerinden etkilenmiş, sonunda eski Budacılık ile olan bağlarını koparak tamamen bağımsız bir mezhep haline gelmiştir.

Çin'deki Zen Budacılığını en saf haliyle Japonya'ya taşıyan rahip muhtemelen Dōgen'dir (1200-1253). Dōgen, Eisay'ın müritlerinden biri olan Myōzen (1184-1225) ile Çine gitmiş, büyük Zen üstadı Ju-ching'den (1163-1228) ders alarak nirvanaya ulaşmıştır. Dōgen, Eisay'dan farklı olarak, siyasal düzenle ve diğer mezheplerle uzlaşmayı reddetmiştir.

Dōgen'in babası Kogano Miçiçika, üst düzey saray rahiplerinden, annesi ise İmparator Naibi Fucivarano Motofusa'nın (1140-1230) kızıydı. Dōgen üç yaşındayken babasını, sekiz yaşındayken de annesini kaybetti. Bu nedenle Dōgen'e on dört yaşında rahip oluncaya kadar dedesi Motofusa baktı. Onun niçin rahip olmak istediği hakkında bir fikrimiz yok. İsteseydi aristokrat sınıf arasında kendine yer edinebilir, ilerleyebilirdi. Ancak o, annesinin ölümüyle büyük bir şok geçirmiş ve ülkenin en zorlu döneminde saraylıların hile, desise ve entrika içinde yaşadığı boş hayattan iğrenmişti. Bu nedenle rahip olmaya karar verdiği zaman, içinde bulunduğu sınıfın kendisine vaat ettiği bütün dünyevi haz ve başarıları elinin tersiyle itmişti.

Dōgen, kendisini ve çevresindekileri acımasızca eleştirebilen bir insandı. Onun bu yüce duruşu, soylu geçmişinden ve aristokrat olarak yetiştirilmesinden kaynaklanır. Dōgen, her zaman bu ödün vermez tutumunu hem saraya, hem tapınaklara hem de Bakufu'ya karşı korkusuzca sürdürmüştür. 1243 yılında Hieyzan dağındaki baş tapınağın baskılarıyla emekliye ayrılıp Eçizen'e gittiğinde bile bu durum değişmez. Dōgen'in bu kadar dik durabilmesi, onun güçlü karakterinden kaynaklanıyordu. Zaten bu güçlü karakteri sayesinde önüne çıkan bütün fırsatları reddetmiş ve her zaman kendi doğru bildiği yolu seçmiştir. Dōgen, kültür ve milliyet kavramlarını aşmış evrensel bir insandı. *Şōbō Genzō* adlı eserinde Japonya ve Japonlar için "Japonya, çok uzak bir ülke ve halkı çok cahil" diyen Dōgen, *Şōbō Genzō Zuimonki* adlı yapıtında rahipler hakkında ilginç saptamalarda bulunur: "Çin'de Sung hanedanının görkemli tapınaklarında büyük üstatlardan feyiz alan yüzlerce, binlerce müridin arasından bile ruhsal aydınlığa kavuşan insanların sayısı bir ya da iki kişiyi geçmez."

Dōgen'in Budacılığı, hem Çin'in hem de Japonya'nın tarih ve kültürünü aşarak daha evrensel bir nitelik kazanmıştır. Bu bakımdan Dōgen'in bakış açısı, daha önce *Lotus Sutra* takipçileri ile Japonya ve Çin'deki tüm rahiplerden daha üstün olduğunu iddia eden

Niçiren'in görüşlerine benzemektedir. Ancak, Niçiren milli politikanın çok önemli bir konu olduğunu vurgulayıp kendini bütün Japon ulusunun 'orta direği' olarak tanımladığı halde, Dögen bunları sıradan savlar olarak nitelemiş ve asıl önemli konunun aydınlanarak nirvanaya ulaşmak olduğunu iddia etmiştir. Niçiren, iktidar sahiplerinden nefret ettiği halde, Dögen onları sadece aşağılamakla yetinmiştir. Bir balıkçının oğlu olan Niçiren, manevi inançlarını iktidara karşı silah olarak kullanmıştır; fakat aristokrat kökenli Dögen kendi sınıf geleneğine uygun olarak davranmış, kitleleri göz ardı edip dağlarda inzivaya çekilmiş, zihinsel teknikler kullanarak kendine özgü inançlarını damıtmaya çalışmıştır.

Dögen'in pek çok eseri vardır; fakat o, ana felsefesini *Bendōva* (1231) adlı yapıtında özetlemiş ve sonra da bunu tefsir edip geliştirerek başyapıtı olan *Şōbō Genzō* adlı eserini yazmıştır. Dögen, yaklaşık yüz bölümden oluşan bu eserini 1233 yılından başlayarak hayatının sonuna kadar geçen süre içinde tamamlamıştır. Buna ek olarak müritlerinden Ecō (1198-1280), Dögen'in öğrencilerine yaptığı konuşmaları ve verdiği vaazları 1234-1238 yılları arasında toplamış, sonra da bunları sadeleştirerek *Şōbō Genzō Zuimonki* adlı eseri çıkarmıştır.

13. yüzyılda kaleme alınan *Şōbō Genzō,* Japon dilinde yazılmış en büyük düzyazı şaheserlerinden biridir. O dönemde bilimsel eserlerin hemen hemen hepsi Çince yazıldığı halde, Dögen'in eserini Japon dilinde yazması onun aşırı milliyetçiliğinden ya da halkın bu kitabı rahatlıkla anlamasını istemesinden kaynaklanmaz. Bu bakımdan Dögen, *Şasekişū* adlı yapıtını halkın rahatça anlaması için Japonca olarak yazan Rahip Mucū'dan farklı düşünmektedir. Gerçekten de Dögen'in çağında yaşayan Kamakura dönemi aydınları, ulusal dil ile milliyetçilik arasında hiçbir bağ kurmamışlardır. Ancak 18. yüzyılın milliyetçi eğitim politikasına gönül vermiş ulusal dilcilerin tutumu bundan çok farklıdır.

Aşırı milliyetçi Niçiren'in bile kuramsal eserlerini Çince yazdığı bu devirde, Dögen niçin Japoncayı tercih etmiş olabilir? Dögen, *Zuimonki* adlı yapıtında bu soruya şöyle cevap verir: "Yazı üslubumun ya da dilimin iyi veya kötü olması hiçbir önem ifade etmez. Önemli olan, Budacılığa giden yolu izah edebilmek için aklımızdan geçen düşünceleri içimizden geldiği gibi, hissettiğimiz gibi aktarabilmektir. Gelecek kuşaklar yazımızı beğenmiş veya beğenmemiş bizim için fark etmez."

Dögen'e göre yazı yazmanın amacı okurlara fayda sağlamak değil, Budacılığa giden yolu anlatmaktır. Bu nedenle yazar, aklına gelen

her düşünceyi olduğu gibi yazıya aktarmalıdır. Ömrünün dört yılını Çin'de geçiren Dögen'in dil olarak Japoncayı seçmesi, Çincesinin Şinran ya da Niçiren'e kıyasla daha zayıf olmasından kaynaklanmaz; tam tersine, Çinceyi çok iyi bilmektedir. Ancak onun kendi ilkelerine saygısı vardır: "Aydınlanma halini anlatmaya hiçbir kelime yetmez. Hâl, kelimelerle izah edilemez" der.

Hâli idrak etmek Dögen'e göre yeterli değildi. Bu nedenle onun asıl amacı, bu Zen deneyimini nesnel olarak açıklayabilmekti. Tecrübeyi anlatmak için Japonca yeterli olduğu halde, tecrübeyi nesnel bir şekilde tartışmak için Çince daha uygundu. *Şōbō Genzō* adlı eserin üslubunu güçlü kılan şey bu iki öğe arasındaki gerilimdir. Dögen, eserine şu satırlarla başlar:

> Şayet dış dünyadaki olguların tümü bize dinsel bir gerçek ya da bir Budacı gerçeği gibi geliyorsa bu konuda yanılıyoruz demektir. Bu da aydınlanma, ibadet, hayat, ölüm, Budalar ve insanların hepsinin sahte olduğu anlamına gelir. Ancak içimizde kişisel olarak idrak ettiğimiz bir gerçek yoksa bu durum, gönül gözümüzün açık olmadığı anlamına gelir. Böyle bir durum da aydınlanmanın, insanların, Budaların, hayatın ve ölümün var olmaması demektir.
>
> (*Şōbō Genzō*)

Buradaki 'şayet' ve 'ancak' sözcükleri ile aydınlanmanın başladığı âna gönderme yapılmaktadır. Dünyanın dış görünüşündeki bu çokluk ve birlik birbirinden ayrılmaz bir bütündür ve ancak aydınlanma anında idrak edilir. Bu satırlar, kitaptaki bu bölümün veciz bir özeti gibidir ve gerçeğin birbiriyle tamamen çelişen iki farklı fotoğrafını çekerler. Kitapta, bu soyut ifadeden hemen sonra sutralardan alıntılar, mektuplardan örnekler verilerek konuya somut bir açıklama getirilir. Başka bir deyişle, söz konusu bölüm, tümdengelim üzerine temellendirilmemiştir. Dögen burada tek bir ana konuyu ele alır. Değişik düzeylerde soyutlamalara giderek konuya farklı açılardan yaklaşmaya çalışır. Aynen bu örnekte olduğu gibi, *Şōbō Genzō*'nun diğer bölümlerinde de tümdengelim yöntemi kullanılmaz.

Cūcūşin-Ron adlı yapıtından da anlaşıldığı gibi Kükay, analitik bir kafaya sahip, soyut düşünceleri derli toplu bir şekilde vermeyi becerebilen bir kişidir. Dögen ise *Şōbō Genzō*'dan anladığımız kadarıyla analitik olmayıp son derece esnektir. Soyuttan somuta, somuttan da soyuta inanılmaz bir hızla girer ve çıkar. Eserlerini 9. yüzyılda veren Kükay, çok iyi Çince biliyordu ve bu dili çok iyi kullanıyordu. Dögen ise Çince aracılığıyla yeniden keşfettiği Japoncanın imkânlarını zor-

layarak parlak bir dil oluşturmuş ve bu dili konuşanlar için yepyeni bir dünya yaratmıştır. Dögen'in soyut ve somut kavramları karıştırarak verdiği şu örneğe bakalım: "Ne yaparsak yapalım sevdiğimiz çiçekler solmaya mahküm; fakat nefret ettiğimiz dikenlerin büyümesine engel olamıyoruz."

Bu tür özdeyişler, Çin şiirinden gelmesine rağmen bunların kullanım biçimi tamamen Dögen'e özgüdür. Dögen burada, en sıradan duygu ve kaygıları yaşadığımız dünyanın en soyut söylemi haline getirmekte büyük ustalık gösterir. Buradaki çiçekler ve dikenler etrafımızdaki somut görüntülerin nesneleridir; ancak bu nesneler, soyut birer anlam taşımaktadır. Başka bir deyişle, Kamakura döneminde Japon yazı sanatına yeni öğeler eklendi. Bu daha önce ne Çince yazılmış *Ōcōyōşu* adlı yapıtta, ne de Japon düzyazı sanatının şaheseri olan *Genci Monogatari*'de başarılmıştı.

Dögen'in kurduğu mezhebin en önemli özelliklerinden biri de oturarak yapılan meditasyonu (*zazen*) ilke olarak Budacılığa giden 'Yol'un merkezine yerleştirmesi ve onu tek ibadet biçimi olarak kabul ve telkin etmesidir. Bunu Japon Budacılığında ilk kez o önermiştir.

> Ne mum yakmanıza, ne dua etmenize, ne Buda'nın adını zikretmenize, ne günah çıkarmanıza ne de sabah akşam kutsal metinleri okumanıza gerek var. Ölmeden önce varlığınızın manevi âlemde yok olmasını istiyorsanız, oturun meditasyon yapın.
>
> (*Bendōva*)

Burada varlığın manevi âlemde yok olmasından kasıt, ruhsal aydınlığa kavuşmak, benimsenen ibadet şekli ise oturarak meditasyon yapmaktır. Dolayısıyla, Dögen'in yaklaşımı, Tenday ve Batıni Budacılığın bütün ibadet biçimlerini kabul eden üstat Eisay'ın yaklaşımından çok farklıdır. Dögen'e göre nasıl kişi bir şey üzerinde yoğunlaşmadığı sürece hiçbir şeyi başaramazsa, tefekkür de öyledir; meditasyon üzerine yoğunlaşmayan kişi aydınlanmayı başaramaz; çünkü meditasyon ve aydınlanma ayrılmaz bir bütündür.

> Aydınlanma, ibadet yoluyla kazanıldığından ve devamlı onun tarafından desteklendiğinden dolayı ibadetin başı ve sonu yoktur.
>
> (*Bendōva*)

> Buda'nın ilahi yoluna girebilmek için onun bize telkin ettiği ilahi aşamalardan geçmek gerekir; bu süreç azim ve ibadetle başlayan ve aydınlanmaya doğru giden kesintisiz bir döngüdür.
>
> (*Şōbō Genzō*, 'Gyōji')

Ruhsal aydınlanmaya kavuştuktan sonra bile sürekli meditasyon yapmak gerekir. *Nembutsu* (zikir), her sıradan inanır için kolayca yapılabilecek bir şeydir; sürekli meditasyon ise ancak dünyadan elini eteğini çekmiş rahiplere mahsustur. Zen ve Pak Ülke Budacılığı arasındaki fark burada ortaya çıkmaktadır. Görüldüğü gibi Pak Ülke Budacılığı, geniş halk kitlelerine hitap ettiği halde, Zen Budacılığının muhatabı bir avuç şeçkin insandır.

Dögen'in kurduğu mezhebin ikinci önemli özelliği de, Zeni, bir mezhep olarak değil nesilden nesile onun zamanına kadar aktarıla gelmiş Budacılığın en gerçek ve saf şekli olarak kabul etmesidir.

Dögen'e göre bütün Zen üstatları her çağda sürekli oturarak meditasyon yapmıştır. 'Zen mezhebi' deyimi bile cahil halkın üstatlara bakarak uydurduğu bir terimdir.

'İbadet ve ruhsal aydınlanmanın yan yana yürüdüğü' ilkesi, Budacılığın özü olarak kabul edilecek olursa, Dögen'e göre başka ibadet şekillerini benimseyen mezhepler esasen Budacı sayılmaz. Dögen'in öteki Budacı mezheplere, özellikle de Pak Ülke ve *Nembutsu* mezheplerine getirdiği eleştiri çok sert ve haşindir. *Bendōva* adlı eserinde Dögen alaycı bir ifade kullanır: "Dudaklarını kıpır kıpır ettirerek Buda'nın ismini zikredenler, bahar mevsiminde gece gündüz vıraklayan tarla kurbağalarını andırır..."

Zazen, zamanın ve mekânın ötesine geçen en doğru Budacı mezhep olduğundan dolayı bu inanç sisteminin *Mappō*'ya uygun olup olmadığı sorunu kendiliğinden ortadan kalkmaktadır. Gerçekten de Dögen, 'Buda Yasası'nın dönemleri' olarak bilinen *Şōhō, Zōhō, Mappō* gibi önemli kavramları bile elinin tersiyle iterek reddetmiştir. Dögen bu durumu *Bendōva* adlı yapıtında, "Gerçek Mahayana öğretisinde 'Gerçek Yasa' ya da 'Buda Yasası'nın Son Günleri' şeklindeki kavramlara rastlanmaz" şeklinde ifade eder. Buda öğretilerinin zamanımıza kadar gelmesi, kuşaklar boyu devam eden üstattan öğrenciye bilgi aktarımı sayesinde gerçekleştirilmiştir. Üstattan öğrenciye doğru gelişen öğretme yöntemi bire bir bilgi aktarımına özel bir önem verir. Bu, sadece Dögen'e özgü değildir; bütün Zen üstatları tarafından her zaman vurgulanmış olan bir ilkedir. Yöntem, iki temel konuyu ön plana çıkarır. Bunlardan ilki, kelimelerle anlatılamayan bir gerçeğin, dilin kullanılmadığı bir ortamda üstattan müride aktarımıdır. İkinci önemli konu ise, *satori* sonrası duruma getirilen açıklamadır. Kişi, mutlak aydınlanmaya (*satori*) kavuşup bütün varlıkların gözü önünde eriyip kaybolduğunu görünce ulaştığı bu izafi dünyayı bir düzene sokabilmek için eski üstatların öğretilerine başvurmak zorundadır.

Dögen'in kurduğu mezhebin üçüncü önemli özelliği de aydınlanma anlayışına getirdiği yorumdur. Kuramsal olarak bu süreçte iki aşama belirlenmiştir. Birinci aşamada kişi, bireysel kimliğini aşarak kimliksiz bir bilince ulaşır. İkinci aşamada ise, bu kimliksiz bilinç evrendeki bütün varlık ve olguları birbirinden ayıran farkın ortadan kalkmasını tecrübe eder. Varoluş veya hiçlik, hakikat veya zahir, fani ya da ebedi gibi zıt kavramların hepsi de *satori* mertebesine ulaşan kişiye aynı anda malum olur.

Böylelikle varlıkla ilgili bütün sorunlar ortadan kalkar. Ölümden sonra ruhun ölümsüzleştiği inancı bir yanılgıdan ibarettir. "Ruh ve beden, hakikat ve zahir bir bütündür, birbirinden ayrılamaz. Olaylar bizim zannımıza göre tecelli eder. Biz varlığı ebedi olarak düşünüyorsak, ruh ve beden ölümsüzdür. Şayet biz bunları fani varlıklar olarak düşünüyorsak hakikat ve zahirin her ikisi de geçicidir. Bu nedenle, varoluş ile hiçlik arasındaki ayrım insanların zihninde biçimlenir."

Dolayısıyla *satori,* nihai gerçeği doğrudan doğruya tecrübe etme durumudur. Bu deney ve tecrübe hem dünyayı, hem de bütün evreni içine alacak kadar büyüktür. Ancak, tersini söyleyemeyiz; çünkü dünya ve evren ne kadar büyük olursa olsun bu deney ve tecrübenin tümünü kapsayamaz. Varoluşla ilgili olan sorunlar bu deneyimin bir parçası olduğu için *satori* her zaman varlığın ötesindedir. İşte bu sebeplerden dolayı *satori*, amacı ve uygulamasıyla toplumu, toplumsal değerleri, hatta bütün tarihi aşmaktadır.

Dögen'in kurduğu Zen mezhebinin dördüncü özelliği de bütün dünyevi kaygıları aşan mutlak yapısıdır. *Satori*, ev, aile, aşk, sadakat, bilgelik ya da cahillikle ilgilenmez. Dünyayla ilgili bu bağlar koparılmadan *satori* mertebesine ulaşılamaz. Oturarak sürekli meditasyon yapmak, mezhebi yayma faaliyetlerinden bile daha önemlidir. Örneğin, *Zuimonki* adlı eserde, Sung döneminde Myözen'in Çin'e yaptığı ziyaretle ilgili bir hikâyede bu konu ele alınır. Üstadı ölüm döşeğinde yatmakta olduğu halde Myözen onu bırakıp ruhsal aydınlığa kavuşmak için Çin'e gitmiştir. Dögen onun bu davranışını kişisel aydınlanmaya verdiği önem açısından doğru bir yaklaşım olarak görmüştür. Dögen, İmparator tarafından kendisine teklif edilen ve rahiplikte en üst düzeyin simgesi olan mor kaftanı iki kez reddetmiştir. Üçüncüsünde ise dayanamayıp kabul etmiş fakat hiç giymemiştir. Hükümet tarafından Kamakura'ya gelip yerleşmesi için yapılan davetlere kulak asmamış, Eçizen dağındaki mütevazı Eiheyci tapınağında yaşamayı yeğlemiştir. Bütün bu olaylardan anlaşıldığı gibi Dögen'in en çok önem verdiği konu *zazen*'dir.

Bu mezhebin önemli özelliklerinden biri de iyilik ve kötülük kav-

ramlarına karşı olan yaklaşımıdır. Daha önce de gördüğümüz üzere, Şinran ve Niçiren mezhepleri yeni bir ahlaki değer sistemi ortaya koymamıştır; bu durum, Dögen için de geçerlidir. Ancak Dögen'in diğer Kamakura Budacı mezheplerine kıyasla daha katı bir gelenekçi yol takip ettiğini belirtmek gerekir. *Satori* kavramı, mevcut olan bütün değerlere izafi açıdan baktığından kesinlik kazanmış bir değer sistemi yoktur. Dögen de bunu bildiğinden, insanlara kötülük ve şerden *zazen* yoluyla kaçmayı öğütlemiştir. Öte yandan, toplumsal gelenekler devamlı bir değişim içinde bulunduğundan, iyi ve kötü kavramlarının her zaman aynı kalmadığından bahseder. "Benim için iyi olan şeyi, başkaları da iyi olarak görmek zorunda değildir" *(Zuimonki)*. Başka bir deyişle Dögen, iyilik ve kötülük arasındaki farkı, ahlaki değerler sisteminin temeli olarak görmemekte ve bu tür göreceli kavramların aşılması gerektiğini düşünmektedir; bu konuda ısrarla gelenekçi yaklaşımı destekler.

Onun gelenekçi yaklaşımının iki temel dayanağı vardır: Birincisi, Çin'deki Zen tapınaklarının gelenek ve kuralları; ikincisi ise, en temel Budacı metin olan kutsal *Lotus Sutra*'nın öğretileridir. Zen tapınaklarının, rahiplerin yaşantısı, yiyip içmesi ve yatıp kalkmasıyla ilgili koyduğu kurallar son derece somut ve katıydı. Dögen, 1246 yılında Eiheyci tapınağı için eski gelenek ve kuralları örnek alan bir genelge yayımlamış ve *Şōbō Genzō* adlı yapıtında da yüz yıkama gibi basit bir olayı bile ele alarak nasıl yapılması gerektiğini uzun uzun anlatmıştır. Burada bir yanda tamamen aydınlanmaya yönelik bir iç dünya, diğer yanda ise inanılmaz sert ve katı kurallarıyla öne çıkan bir dış dünya görülmektedir. Bir de bu ikisinin arasında yer alan insan unsuru bulunur ki, o da, dış dünyayı içselleştirmek ve iç dünyayı dışsallaştırmak için olağanüstü bir gayret sarf etmek zorundadır.

Ancak, söz konusu kurallar rahiplerin hayatını düzenlemek için çıkarılmıştır; ruhani sınıftan olmayanlar için bağlayıcı değildir. Buna karşılık *Lotus Sutra* rahip olan ve olmayanlar arasında fark gözetmeden iyilik ve kötülüğü birbirinden kesin çizgilerle ayırır. Dögen'in *Lotus Sutra* hakkındaki 'Sutraların Şahı' ifadesi aslında Tenday Budacılığının geleneksel bakış açısı olup, üstadın iyilik ve kötülük hakkındaki genel yargılarının temelinde yer alır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, 'kötülük yapan insanlara selamete ulaşmaları için tanınan fırsat' kavramı Hıristiyanlığın da en temel ilkelerinden biridir; fakat Cödo-Şinşü mezhebinin kurucusu Şinran, dinsel konulara çok önem verdiği halde insani değerlerle hemen hemen hiç ilgilenmemiştir. Dögen'in günlük sorunlardan uzaklaşarak

tarihsel geleneklere yönelmesi ve dinî konularda *satori*'nin üzerinde duruşu bir bakıma Katolik kiliselerindeki geleneksel yapıyı hatırlatır; çünkü Katolik Kilisesi de Hıristiyanlık öğretilerini ön plana çıkarmış, bireyi özne olarak geri plana atmıştır.

> İyi de olsa kötü de olsa ben yine kadim zamanlardaki üstat rahiplerin yolundan gideceğim.
>
> (*Zuimonki*)

> Ey insanoğlu, yaptığın her işte dürüst, ahlaklı ve adil mi olmak istiyorsun, o zaman Budacılığın yolundan git, kadim üstatların izinden yürü.
>
> (*A.g.e.*)

Birinci alıntı, 'iyilik ve kötülük'e dair ahlaki değer sisteminin kuramsal temelini saptamadaki zorluktan bahsetmekte; ikinci alıntı ise, geleneklere dayanarak nesnel bir ahlaki değer sistemi kurmanın önemini vurgulamaktadır.

Dōgen'in Zen mezhebindeki dinsel deneyimin müteal doğası ile kültürel ve ahlaki değerlere karşı takındığı muhafazakâr tutum, onun Kamakura Budacılığı ile olan bazı ortak yönlerini ortaya koymaktadır. Zen, her ne kadar dinî açıdan 16. yüzyılda Avrupa'da görülen reform hareketine benzese de ahlaki değerlerin gelişimi açısından tamamen farklı bir yol izlemiştir. *Cōdo Şinşū, Niçirenşū* ve *Zenşū* gibi Budacı mezhepler Muromaçi devrinde tamamen dünyevileşmiş ve kurumsallaşmıştır. Burada, özellikle de Zen mezhebi, çok önemli bir kültürel rol üstlenmiştir. Bütün bunlar gerçekleştiği zaman ise savaşçı sınıf toplumu henüz bir burjuva toplumuna değil, feodal bir topluma dönüşmüş bulunuyordu.

ARİSTOKRATLARIN TEPKİSİ

Aristokratlar, Kamakura'nın askerî gücüne iki şekilde karşılık vermiştir. Daha önce de gördüğümüz gibi bu tepkilerden birincisi eski İmparatorluk sistemini tekrar canlandırmak için askerî rejime karşı düzenlenen komplolardır. Örneğin, eski İmparator Go-Toba (1180-1239) tarafından 1221 yılında Kamakura rejimine karşı girişilen ve başarısızlıkla sonuçlanan Jöykü ayaklanması bu gruba girer. İkinci tepki ise Kyöto'nun özerkliğini muhafaza etmek ve aristokrat ayrıcalıklarını korumak için gösterilmişitir. Fucivarano Kanezane, Kamakura'yla uzlaşmacı bir politika izleyerek bir yandan Kyöto'nun özerkliğini korumaya, bir yandan da aristokratların eskiden beri sahip olduğu ayrıcalıkları elde tutmaya çalışmıştır. Bu ayrıcalıklardan

biri de, eski sistemde çok önemli bir yeri olan 'şöen' kurumudur. Aristokratların büyük bir çoğunluğu ikinci tutumu 'hayatta kalabilmeleri, varlıklarını idame ettirebilmeleri' için en önemli çözüm yolu olarak görmüştür.

1180 ve 1235 yılları arasındaki otuz altı yıllık dönemi elen alan *Meygetsuki* adlı günce, bu dönemin koşullarına ışık tutmaktadır. Bu yapıt, Kanezane'nin de mensubu olduğu Kucö ailesinden gelen Fucivarano Teyka (1162-1241) tarafından Japonca çeşnili bir Çinceyle kaleme alınmıştır. Meygetsuki'den anladığımız kadarıyla, Teyka'nın hayatta en çok önem verdiği üç konu, memuriyette terfi, özel arazilerini koruma altına almak ve *vaka* şiiridir. Teyka'nın önem verdiği bu üç konudan biri olan *vaka* şiirini daha sonra ele alacağız. Teyka diğer iki amacını gerçekleştirmek için önde gelen aristokrat ailelerin ve Kucö ailesinin nüfuzlarını kullanarak Kamakura'daki askerî yöneticilerle şahsen temas kurmaya çalışmış; Kucö ailesinin nüfuzu azalınca da onların hasımlarıyla işbirliği yapmıştır.

Örneğin, Şögun Minamotono Sanetomo (1192-1219), Teyka'dan *Manyōşū* seçkisinin bir elyazması nüshasını istemiş, o da Şögun'un isteğini yerine getirerek arazileriyle ilgili bir ihtilafın çözülmesinde Sanetomo'dan yardım almıştır. Aynı zamanda oğlu Tameye'nin (1198-1273) devlet idaresindeki mevkiini sağlamlaştırmak için onu Kantö bölgesi kökenli, nüfuzlu bir *gokenin* ailesinin kızıyla evlendirmiştir. Aristokratların Kamakura yönetimine karşı tutumu ne olursa olsun, onlar hakkında önyargılı oldukları kesindi; askerî yönetimi devirmek için komplo da düzenleseler, uzlaşma yoluna da gitseler onlara karşı olan tavırları değişmiyordu; kendilerini onlardan kültürel olarak çok daha üstün görüyorlardı.

Aristokrat kültürün merkezinde yer alan *vaka,* başlı başına bir kurum olduğundan, Kamakura devrinin ilk yıllarında yaşayan soylular, bu geçiş döneminde onu kültürel bir can simidi olarak gördüler ve ona sımsıkı tutunmak zorunda kaldılar. Bu şekilde düşünen kişilere örnek olarak eski İmparator Go-Toba ve Fucivarano Teyka'yı gösterebiliriz. Go-Toba, Kamakura Hükümeti'ni devirme girişiminde bulunmadan önce *Şin Kokin Vaka-Şū* adlı şeçkinin derlenmesi için emir çıkartmış ve 1201 yılında imparatorluk bütçesinden para tahsis ederek bir *Vaka* Şiir Derneği kurmuştur. Fucivarano Teyka, başta *Kinday Şūka* olmak üzere pek çok şiir ve şiir kuramı üzerine eserler yazan bir şairdir. Aynı zamanda derleyici olarak *Şin Kokinşū* şiir seçkisine de katkıda bulunmuştur.

Vaka şiir kuramı, Heyan döneminin ilk yıllarından itibaren ge-

lişmeye başladı. Kuramcılar *vaka* şiirlerini, Çin şiir geleneğine göre sınıflandırmış ve ayrıca şiir yarışmalarındaki hakemlere yardımcı olmak üzere, şiirde sakınılması gereken uygulamaların bir listesini hazırlamışlardı. *Vaka* şiirlerinin kurumsallaşması ve bu şiirlerin değerlendirilmesi için gereken nesnel ölçütleri saptama süreci genellikle el ele yürümüştür. Teyka'nın babası Fucivarano Şunzey (1114-1204) de bir edebiyatçıydı; *Senzayşū* adlı bir seçkisi ve *Koray Fūteyşō* adlı bir kuramsal çalışması mevcuttur. Onun zamanından sonra gelen Kamakura döneminde *vaka* kuramı, Teyka'nın da kişisel gayretleriyle önemli ölçüde Çin şiir kuramının etkisinden kaçmayı başarmış ve basit kalıplar, hatalı uygulamaların dışına çıkarak yeni estetik değerler kazanmıştır. Bu da, temeli Heyan döneminde atılan eski şiir geleneğinin sınırlarını genişleterek yaratıcı süreci tetiklemiştir. *Vaka*'nın kurumsallaşmasını sağlayan devlet düzeni çökünce, yavaş yavaş edebiyatçılar arasında şiirin, devlet kavramını bile aştığı bilinci yerleşmiş ve bu bilinç, Kamakura devrinde kuramsal çalışmalar yapan bütün şairlerin eserlerine yansımıştır.

Bu tür eserler genellikle iki konuya ağırlık verir. Bunlardan ilki, estetik değerleri ifade ederken kullanılan *yūgen* ve *uşin* gibi kavramlardır. *Yūgen* kavramına, sözcüklerin satır aralarında ima ettiği anlamlarla ulaşılır. 12. yüzyılın ünlü *vaka* şairleri Şunzey ve Çömey'e göre, *yūgen* ancak ince bir zekâyla kavranabilecek tarif edilemez bir duygu veya hissi ifade eder. *Uşin* ise, şair Teyka ve İmparator Go-Toba'ya göre, çok güzel ve zevkle seçilmiş bir ifadeyi ya da zarif bir manzarayı betimlemektedir. Bu iki kavram, *vaka* kuramında net olarak tanımlanmadığından ve bu tür özelliklere sahip şiirler farklı şekillerde yorumlanabileceğinden dolayı *yūgen* ve *uşin* terimlerinin kesin anlamını saptamak imkânsızdır. Dolayısıyla, bu kavramların gelişim sürecini incelemek bizim pek işimize yaramaz. Burada asıl önemli olan, bu estetik değerlerin ne anlama geldiği değil; askerî rejimin, soyluları iktidardan dışlaması ve buna tepki olarak aristokratların 13. yüzyılda bazı estetik değerleri ön plana çıkarmasıdır. *Vaka* kuramı yapıtlarında hayal meyal gözlemlediğimiz bu estetik değerler, daha sonraki bölümlerde değineceğimiz gibi, *Şin Kokinşū* seçkisinin pek çok şiirinde sık sık karşımıza çıkar.

Vaka kuramının ikinci yönü ise *Manyōşū* ile başlayıp *Kokinşū* ile devam eden imparatorluk seçkilerini irdelerken kullanılan gelenekçi yaklaşımdır. Saray toplumu çökme sürecine girdiğinde ortaya aniden kültürel gelenek fikri çıkmıştır. Şunzey ve oğlu Teyka da, hem bu geleneği betimlemiş, hem de kendilerini bu kültürel alanın içine

koymaya çalışmışlardır. Şiir yazarken *honkadori* türleri tercih edilmiştir. *Honkadori*'ler, kadim zamanların ünlü şiirlerini esas alarak, onları değişik bir anlam ve yaklaşımla yorumladıkları halde yine de bu eski yapıtların ahengine sadık kalabilen şiirlerdir. Amerikan asıllı bir İngiliz vatandaşı olan T. S. Eliot'un *Çorak Ülke* adlı kitabı Batı edebiyatında *honkadori*'lere paralel bir örnek olarak gösterilebilir. Çin edebiyatında da Sung hanedanı döneminde yetişen bazı şairler buna benzer bir teknik kullanmış, eski klasiklerden yaptıkları alıntıları yazdıkları yeni şiirlerde kullanmışlardır.

Öte yandan *vaka* kuramı geleneği, her ne kadar sınırlı sayıdaki bir veri tabanı için geçerli olsa da, şiirleri sadece sayısal ve kronolojik olarak sıralamakla kalmamış, üslup olarak da şiirlerdeki gelişim yönünü saptamaya çalışmıştır. *Vaka* kuramında tarihsel bilinçlenmenin ilk nüvelerini burada görmekteyiz. Artık kuram basit bir tarihsel sıralama değildir; şiirin tarihsel gelişim sürecine de ışık tutmaktadır. Bu bakımdan *Kinday Şūka* gibi şiir kuramı üzerine yazılmış olan eserler *Gukanşō* benzeri tarihî yapıtlardan pek de farklı sayılmaz.

Şin Kokin vaka-Şū veya *Şin Kokinşū* olarak bilinen seçki, toplam 1.978 *vaka* şiirinden meydana gelmiş ve eski İmparator Go-Toba'nın emriyle, Minamotono Miçitomo, Fucivarano Ariie, Fucivarano Teyka, Fucivarano İetaka, Fucivarano Masatsune ve Rahip Cakuren tarafından derlenmiştir. İki istisnanın haricinde bu seçkideki şiirlerin sınıflanış biçimi esasen *Kokinşū* seçkisiyle aynıdır; *Kokinşū*'da yer alan "Eşyaların Adı Üzerine Şiirler" ve "Saray Törenleri Üzerine Şiirler" adlı iki bölüme *Şin Kokinşū*'da rastlanmaz. Bunların yerine "Şintō Şiirleri" ve "Budacı Şiirler" konmuştur.

Bu iki seçki arasında daha önemli farklar vardır. *Kokinşū* seçkisindeki şairlerin hemen hemen hiçbirinin adı sanı bilinmediği halde, *Şin Kokinşū*'da adı bilinmeyen şair neredeyse yok gibidir. Bu da, eserin o çağdaki yeni şiir eğilimlerini tanıtmak gibi bir amaç güttüğünü düşündürmektedir. Ayrıca bu yeni akım içinde yer alan edebiyatçıların şiir yazmayı meslek edinmiş uzman şairler olduğunu belirtmekte fayda var. Bununla birlikte, *vaka* şiirinin kurumsallaşması tamamlanmış, profesyonel uzman şairlerin dönemi başlamıştır.

Ancak, bu dönemde edebiyat hâlâ bireyselleşememiş, şairler henüz kendi kişiliklerini yansıtan şiirler yazamamışlardır. Bu dönemin şiire en büyük katkısı, imzasız şiirlerle, şairi belli şiirleri birbirinden ayırmak olmuştur. Bir yapıtın özgün şiir sayılabilmesi için mutlaka yazarının bilinmesi gerektiği kuralı ilk kez bu devirde ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, *Kokinşū* çağından beri şairlerin birbiriyle kay-

naştığı toplum çökünce edebiyat, artık toplumsal bir faaliyet olmaktan çıkmış, bireysel ve öznel bir uğraş haline gelmiştir. İkinci önemli fark da *Kokinşū* ve *Şin Kokinşū* seçkilerindeki kadın şairlerin sayılarıdır. *Kokinşū*'nun, ondan fazla şiiriyle seçkiye katkıda bulunan sekiz şairi arasında sadece iki kadın bulunduğu halde, *Şin Kokinşū*'nun otuz bir önemli şairinden on biri kadındır. Bu da şüphesiz, Heyan döneminde kadın edebiyatının artık resmî bir kimlik kazandığını göstermektedir.

Fucivarano Teyka, hayatının sonlarına doğru tamamı 54 bölüm ve 1.000 sayfanın üzerinde olan *Genci Monogatari*'nin yeni bir nüshasını yazdırtmış ve 1225 yılının 2. ayı, 16. günü olarak tarih düştüğü hatıra defterine aşağıdaki satırları not etmiştir: "Bu roman her ne kadar abartılı bir şekilde süslenmiş olsa bile yine de bir dâhinin elinden çıktığını unutmamak lazım! Ona layık olduğu değeri vermemiz gerekiyor."

Teyka burada *Genci Monogatari*'nin bir Heyan devri başyapıtı olduğundan bahsetmemekte, çok abartılı şekilde süslenmiş olmasına rağmen, dâhi bir yazarın elinden çıktığı için ona saygı gösterilmesini istemektedir. Teyka'ya göre *monogatari* türü yapıtlar, kadınlar tarafından, yine kadınlar için yazılan 'aşırı süslü' romanlardır. Bu nedenle Heyan döneminde *vaka* şiiri üzerine yazılmış pek çok kuramsal çalışma olmasına rağmen, *monogatari* romanı üzerine bu tür çalışmalar yapılmamıştır. Ayrıca, *vaka* kuramı üzerine yapıt veren kadın şair de göremeyiz. Ancak, *Şin Kokinşū* gibi bir imparatorluk seçkisine katkıda bulunan şairlerinden üçte birinin kadın olmasını da göz ardı edemeyiz. Bu seçkiyi derleyenler büyük bir ihtimalle, geriye dönüp Heyan saray kültürünü baştan sona incelemeden önce bu devirdeki 'kadın edebiyatının' ihtişamından haberdar değillerdi. Üçüncü bir fark da, yukarıda sözü geçen eskiye nazire niteliğindeki *honkadori* tarzı şiirlerin *Kokinşū*'da yer almamasıdır. *Şin Kokinşū*'daki *honka* şiirleri, bir şiir klasiği olan *Kokinşū*'dan esinlenmiştir. Olaya Kino Tsurayuki'nin gözüyle baktığımızda, derlenen yapıtlardan hiçbirinin kendi çağında klasik olmadığını görürüz. Nitekim *Manyōşū,* kendi çağında nasıl bir klasik değilse, *Kokinşū* da derlendiği çağda klasik olarak görülmemiştir. *Şin Kokinşū*'nun önemli teknik özelliklerinden biri de şiirlerde pek çok kısa durağın olması ve isimle biten mısraların bulunmasıdır. Bu tekniğin amacı, şüphesiz, otuz bir hece sınırını aşmadan, mümkün olduğunca çok ve çeşitli tasvir yaratmaktı. Aşağıdaki şiir buna örnektir:

Bahar gecemin
Yüzen düşler köprüsü
Yitip gitti...
Gökte gezen bulutları
Ayırdı
Dağ zirvesi...
(Fucivarano Teyka, *Şin Kokinşü*, cilt 1)

Bu bir *honkadori* şiiri değildir; fakat 'yüzen düşler köprüsü' benzetmesi *Genci Monogatari*'den alınmıştır. Ayrıca 'gökte gezen bulutları dağ zirvesinin ayırması' betimi de birbirinden ayrılan âşıkların yüreğindeki tatlı hüznü anlatan ince bir ifadedir.

Geçen bu günüme
Yarın bakınca,
Derim bir gün elbet,
Anarım zevkle...
Bin pişman olarak,
Şimdi yanarım,
Üzüntüyle geçen,
Onca günüme...
(Fucivarano Kiyosuke, cilt 18)

Burada şair, geçmişteki duygularının şimdi farklı olduğundan hareket ederek şimdiki duygularının da gelecekte değişeceğini ummaktadır. Bu şiirde kelime oyunları yapılmamıştır; fakat geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasındaki karmaşık ilişki, Japonca yazılmış özgün metinde otuz bir heceye ustalıkla sığdırılmıştır.

Akşamları ormandan
Alevler yükselirken,
Dumanlara boğulup
Durmadan öksürürüm.
Kıvılcımlar saçılıp
Göğü aydınlatırken,
Yanan ağacı değil
Ölümü düşünürüm...
(Eski İmparator Go-Toba, cilt 8)

Bu şiirin Japonca özgün metninde hemen hemen her sözcüğün iki anlamı vardır ve bu nedenle şiiri hem ağıt hem de aşk şiiri olarak yorumlamak mümkündür. Klasiklerden alıntı yapma, karmaşık anlam

yapısını birkaç sözcüğe indirme, yoğun kinaye kullanımı (*kakekotoba*), sadece Şin Kokinşü seçkisinin değil, Teyka'nın yazdığı şiirlerin de önemli özelliklerindendir.

Daha önce sözü geçen *vaka* kuramı üzerine yazdığı eserler ve *Meygetsuki* isimli yapıtının dışında, Teyka'nın bir de *Şūi Gusō* adlı şiir seçkisi bulunmaktadır. *Genci Monogatari* üzerine yaptığı çalışmalardan daha önce bahsetmiştik. Teyka buna ek olarak, Heyan döneminin başka *monogatari* romanlarıyla ve anı edebiyatıyla da ilgilenmiştir.

Tahtından feragat eden İmparator Go-Toba, Oki adasında sürgünde bulunduğu sırada yazdığı *Go-Toba-in Onkuden* adlı yapıtında, Teyka'nın çok küstah bir insan olduğunu, en azından *vaka* şiirine karşı bu tutumunu devam ettirdiğini söylemektedir: "Her zaman küçük dağları yaratmış gibi, dünyanın hâkimiymiş gibi davranıyordu. Çok içten pazarlıklıydı." Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, Teyka; mevki, makam ve servetini koruyabilmek için her türlü yola başvurmuştu. Öte yandan, İmparator Go-Toba ise sadece *vaka* şiir kuramı üzerine yazdığı *Go-Toba-in Onkuden* adlı yapıtın değil, aynı zamanda *Go-Toba in Goşu* adlı seçkide toplanan bir dizi şiirin de şairidir.

İmparator Go-Toba'nın kendisi de aslında sarayındaki aristokratlarla zevk ü sefa içinde yaşayan, ünlü *Şirabyōşi* dansözleriyle gününü gün eden son derece kaprisli bir despottu. Üstelik yeteneksiz bir muhalefetçi olduğundan dolayı, Bakufu idaresine karşı düzenlediği entrikaların hepsinde hüsrana uğramış, Cökyü İsyanı'nm da felaketle sonuçlanmasına sebep olmuştu; bütün bunlara rağmen onun, şiire olan üstün yeteneğini kimse yadsıyamaz. Acaba, Teyka ve Go Toba'nın da içinde bulunduğu *Şin Kokinşū* şairleri Kamakura Budacılığına nasıl bakıyorlardı? Kucō Kanezane'nin erkek kardeşi ve yetenekli bir şair olan Rahip Ciyen (1155-1225), aynı zamanda Tenday mezhebinin ünlü tapınağı Enryakuci'nin de başrahibiydi. Daha önce de gördüğümüz gibi, *Gukanşō* adlı tarihsel belge niteliğindeki yapıtında *Nembutsu* mezhebini şiddetle eleştirmektedir; fakat ağabey Kanezane, bu mezhebe büyük bir hoşgörüyle yaklaşmıştır. Kucō sülalesinin hizmetinde bulunan Teyka, Ciyen ile şiir meclislerinde tanışmış ve aynen onun gibi Hönen ve takipçilerini kıyasıya eleştirmiştir. Bir yandan *Meygetsu-ki* adlı yapıtını yazarken, bir yandan da Tenday mezhebinin meditasyon elkitabı olan *Makuşikan* üzerindeki çalışmalarını sürdürmüştür. *Mappō* (kıyamet) ve *mujō* (fanilik) sözcüklerine Teyka'nın hatıra defteri olan *Meygetsu-ki*'de devamlı rastlamaktayız. Ancak, bu mezhebe ne kadar kalpten inandığını kestiremiyoruz. Öte yandan, Go Toba'nın dine bakışı hakkında hiçbir fikrimiz

yok. Bu şairlerin her ikisi de muhtemelen eski Budacılığa inanıyordu fakat dinsel sorunlarla ilgilenmiyorlardı.

Şin Kokinşū seçkisinin son cildi "Budacı Şiirler" başlığı altında toplanan altmış üç şiirden oluşur ve bu şiirlerden yirmi dördü 1200'lü yıllarda hayatta olan şairler tarafından yazılmış ve *Şin Kokinşū* seçkisinin yüzde birini teşkil etmektedir. Bu yirmi dört şiirden sekizi Ciyen tarafından *Lotus Sutra*'yı övmek için yazılmıştır; geri kalanı Batı Cenneti'ni ve Amida'nın gelişini ele alır. Bu konular, *Kokinşū*'da kesinlikle yer almaz; fakat *Şin Kokinşū* seçkisinde Pak Ülke öğretisinin etkisi görülmektedir, çünkü bu öğretiler, *Ōcōyōşū* zamanından beri aristokrat sınıfı derinden etkilemiştir.

8. ciltteki mersiyeleri oluşturan yüz şiire baktığımızda, bu şiirlerin Amida ya da Batı Cenneti'nden bahsetmediğini görürüz. Bu şiirlerin çoğu, ölen kişiler için yazılmış ağıtlardan oluşur. Şair, Pak Ülke Budacılığına inanmasına rağmen yazdığı ağıtlarda Batı Cenneti ya da Amida'dan hiç bahsetmez; ancak bu, onun mezhebe inanmadığı anlamına gelmez, olsa olsa dinsel inançlarının Şinran ve Hönen'inkinden farklı olduğunu gösterir. Ölüm konusu üzerine ağıt yazan *Şin Kokinşū* şairleri, merhumun vakitsiz ölümünden bahsederken genellikle geride kalan insanların yalnızlıklarını dile getirip üzülür, merhumla ilgili anıları ele alır, rüyalarda bile olsa bazen bu ruhların dünyaya tekrar geldiklerinden bahseder fakat öbür dünya hakkında asla bilgi vermez. Bu tavır, *Manyōşū* ve *Kokinşū*'daki lirik şairlerin ölüm karşısında takındıkları tutumla aynıdır. *Şin Kokinşū* seçkisinin 20. cildinde yer alan Cakuren, Şunzey ve Saygyō adlı şairlerin şiirlerinde rastlanan dinsel kavramlar, Pak Ülke inancının bir ifadesi olmaktan ziyade geleneksel yerel dünya görüşünün bir uzantısıdır.

Yeni Kamakura Budacılığımn *Şin Kokinşū* üzerinde doğrudan bir etkisi yoktur; ancak aralarında hiçbir bağ olmadığı söylenemez. Cōdo ve Cōdo Şinşū mezhepleri, kırsal kesimde, köylülerin arasında pek çok taraftar toplamasına rağmen Zen Budacılığı daha çok savaşçı sınıf tarafından benimsenmiştir. Daha önce de gördüğümüz gibi, Kucō Kanezane gibi bazı şairlerin Hönen mezhebine karşı ilgi duydukları bilinen bir gerçektir; fakat bu duruma çok nadir rastlanır.

Şin Kokinşū'yu yazan ve derleyenler Kyōto'daki aristokrat sınıfa mensup olan saray soylularıydı. Bu nedenle yeni Budacılığın şiir üzerinde doğrudan etkisi söz konusu değildir fakat ortaya çıktıkları zamanı göz önüne aldığımızda ikisi arasında bir benzerlik kurmamız mümkündür. Başka bir deyişle, Kamakura Budacılığı dinsel inançları, *Şin Kokinşū* seçkisi ise edebiyatı kişiselleştirmiştir. Bu devirde, ülkeyi koruma kavramı, bireyin kurtuluşu ile yer değiştirmiş, eski-

den sadece büyük tapınaklarda cemaatle yapılan *Nembutsu* ve *Zazen* ayinleri de bireyselleşmiştir. Öte yandan, bir zamanlar saraylı soyluların tekelinde bulunan şiir, dışarıya taşarak halk arasında beğeni bulmuş ve bir tür kişisel ifade biçimi olarak kullanılmıştır.

Kamakura Budacılığı, Heyan devri Budacılığına karşı savaş verirken *Şin Kokinşū*'daki estetik anlayış, yeni savaşçı sınıfın beğeni anlayışı ile mücadele içine girmiştir. Şinran Budacılığı nasıl kırsal kesimde taraftar bulduysa, *Şin Kokinşū* estetiği de Saygyō ve Sanetomo gibi savaşçı sınıfın önemli simalarını kendi saflarına katmıştır.

Asıl adı Satō Norikiyo olan Saygyō, bir samuray ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. 1140 yılında çok gençken rahip olan Saygyō, bütün Japonya'yı dolaştı. Şiirlerini topladığı, derleme tarihi bilinmeyen *Sanka Şū* adlı seçkisinde 1.552 adet şiir bulunur; bunlardan bazıları daha sonra *Şin Kokinşū*'ya eklenmiştir. Üslup olarak Teyka'nın süslü ifadelerinden kaçınmış, şiirlerini daha yalın, doğrudan, özellikle de kendi duygu ve deneyimlerini ön plana çıkararak yazmıştır.

İçime attım büyür
Arzularım çığ gibi...
Ne olur sanki yapsam
Her aklıma geleni...
(*Sanka Şū*, cilt 2)

Bin yıl sürsün
İstersin,
Saymazsın hiç
Günleri...
Rüya gibi
Geçince,
Dersin hayat
Ne fani...
(*Sanka Şū*, cilt 3)

Kişinin kendini kontrol edemediği, dolayısıyla başına ne geleceğine bakmaksızın istediğini yapması gerektiği duygusu *yūgen* ve *uşin*'in yaklaşımlarından farklıdır. 'Bin yıl sürsün istersin' ifadesi, büyük bir ihtimalle şairin, aşkla geçen günlere duyduğu özlemi dile getiriyor. Yazar burada, klasiklerden miras kalan süslü *Şin Kokinşū* tekniği yerine kendi tecrübelerini ve duygularını kullanıyor.

Saygyō'nun şiirlerinin çoğu; mevsimler, kirazların çiçek açması, kuşlar, rüzgâr ve ay gibi geleneksel konular üzerine kurgulanmıştır.

Heyan sarayının aristokrat şairlerden çok da farklı değildir; örneğin, gezileri sırasında doğayı kendi gözüyle görmeyi pek beceremez. Bu dönemde, ressamlar bile güzel bir manzarayı resmetmek için oraya gitmezlerdi. Şiirde gerçekçilik o kadar önem taşımıyordu; *utamakura* adı verilen geleneksel sıfatların sürekli tekrar edilmesi daha önemliydi. Örneğin İmparator Go-Toba, 1207 yılında yeni inşa edilen Sayşō Şitennō tapınağının kâğıt kapıları üzerine ünlü yerlerin manzaralarını çizmeleri için dört ressam görevlendirdi. Hangi manzaraların resme konu edileceğini Teyka'nın belirlemek istemesi üzerine, ressamlardan biri, tapınağın olduğu yere giderek kendi manzarasını bizzat seçmek istediğini söyledi. Bu sanatçının davranışı sıra dışıydı; çünkü yaygın uygulamaya aykırı hareket etmişti. O dönemin ressamlarına uygulanan bu tür baskılar, şairler üzerinde daha sık uygulanıyordu.

Aristokrat saray kültüründe bahar demek, çiçek demekti. Japonya'daki zengin bitki örtüsüne rağmen, şiirlerdeki çiçek, sadece kiraz çiçekleri (*sakura*) anlamına geliyordu. Aristokrat sınıf, *sakura*'dan başka çiçek tanımıyordu, Saygyō da aynı kültür ve toplum içinde yoğrulduğundan diğer çiçeklerin varlığından habersizdi.

Öleceksem eğer
Tomurcuklu kirazların
Altında,
Ölüm
Ne güzel derim...
Ama
Üstümde,
Şubat dolunayını da
Görmek isterim...

(*Sanka Şū*, cilt 3)

Bu şiir, çağdaşları tarafından samuray kökenli Saygyō'nun en güzel şiiri olarak değerlendirilmiştir; çünkü bu şiir, savaşçı sınıfın, aristokrat kültürünü teslimiyetçi bir şekilde tamamen kabul ettiğini kanıtlıyordu.

Kamakura döneminin 3. Şōgunu olan Minamotono Sanetomo'nun (1192-1219) Kyōto kültürüne karşı büyük bir hayranlığı vardı ve aristokrat kökenli bir kızla evlenerek Fucivarano Teyka'dan şiir dersleri aldı. Kamakura Hükümeti'nin ilk şōgunu olan Yoritomo 1199 yılında öldükten sonra karısı tarafından ona akraba olan Höcō ailesi çok güçlenmiş ve Sanetomo'nun ağabeyi 2. Şōgun Yoriie ile oğlunu öldürmüşlerdi. 11 yaşında 3. Şōgun olarak başa geçen Sanetomo ise 28

yaşına geldiğinde (Yoriie'nin ikinci oğlu olan), kuzeni tarafından öldürüldü. Zaten Sanetomo savaşçı sınıf içindeki iktidar mücadelesinde piyondan başka bir şey değildi; kendisi de bunun farkındaydı.

Saray tarafından kendisine terfi edilme hevesinden vazgeçmesi önerildiğinde cevap olarak, Minamoto ailesinin son ferdi olduğunu ve bu nedenle daha üst bir makamı hak ettiğini belirtmişti. Bu olaydan iki ay sonra, yardımcılarının karşı çıkmasına rağmen Çin'e seyahat etmeyi planladı ve Chen Ho-chin adlı Çinliye bir gemi inşa etmesi için emir verdi. Çin tekneleri tarzında yapılan bu gemi bir yıl sonra tamamlandı; fakat Sanetomo, denize indirilirken yapılan bir hata yüzünden gemiyi yüzdüremeyince planından vazgeçmek zorunda kaldı.

Bir rivayete göre gemiyi aslında Japonya'dan kaçmak için inşa ettirmişti. Görünmez bir cunta, sadece Kyōto aristokratlarından değil, şōgunun elinden bile bütün askerî yetkiyi almıştı.

Ah bu kahpe
Dünyada,
Ne yapsanız
Nafile,
Kimi güler
Hayatta,
Kimi çekmekte
Çile...
(*Kinkay Şū,* cilt 3)

Mantık var mı
Yok mudur...
Hani hep
Sorarlar ya...
Hepsi boş bir vesvese,
Bu dünya hoş bir rüya...
(*A.g.e.*)

Sanetomo, ilk şiirindeki 'kahpe dünya' ifadesiyle kadın erkek ilişkilerini değil siyaseti kastetmektedir. Bu kapalı çevrede zincirlere bağlı bir kukladan farksız olduğu için ülkeden kaçmayı bile becerememiştir. Bu yüzden kurtuluşu Budacılıkta ve *Şin Kokinşū* seçkisinin şiir dolu sayfalarında aradı.

Sanetomo'nun şiir seçkisi olan *Kinkayşū* adlı yapıtının hangi tarihte derlendiğini bilmiyoruz. Değişik versiyonları olan bu seçkinin bazılarında 660, bazılarında ise 700 şiir yer alıyordu. *Honkadori* tü-

ründe yazdığı şiirler de dahil olmak üzere çoğu şiiri *Şin Kokinşū*'nun üslup ve biçimini örnek almıştır.

Hani çocukluğunda
Saçlarını
Mor koyusu
Bir kurdeleyle
Bağlardın ya...
O zamandan beri
Vurgunum sana...
Aşkım hiç vurmadı
Okyanusun sığ kıyılarına...
(*A.g.e.*)

Bu şiirin tanıtım yazısında, 'Gizli gizli buluştuğum bir kız vardı. Hep uzak diyarlara özlem duyardı ve bir gün...' şeklinde bir girişle şiir ve kız hakkında bilgi verir.

Ne Saygyō'nun, ne de Sanetomo'nun şiirlerinde, şairlerin yetiştiği savaşçı sınıfın kimliğini ele veren satırlar bulunur. Saygyō ve Sanetomo aslında çökmekte olan aristokrat kültüre boyun eğerek asker kökenlerini unutan şairlerdi. Bu nedenle şiirlerini savaşçı sınıf için değil, İmparator Go-Toba'nın açmış olduğu *vaka* Şiir Derneği için yazmışlardır. Ancak bu, *Kinkayşū* derlemesindeki şiirlerin *Şin Kokinşū*'nun süslü tekniğine baştan sona sadık kaldıkları anlamına gelmiyor. Bu şiirlerdeki konu ve anlatım tekniğini sonradan, Kamono Mabuçi (1697-1769) fazla erkeksi bulmuş; Masaka Şiki ise (1867-1902) aynı şiirleri *Manyōşū*'dan bu yana yazılan en iyi yapıtlar olarak değerlendirmiştir.

Kuduran okyanusta
Korkunç azgın
Dalgalar,
Vurup vurup
Kıyıya,
Sonra
Parçalandılar...

Kyōto'daki *Vaka* Şiir Derneği, 'okyanusun azgın dalgaları' gibi konuları, şiir için uygun bir malzeme olarak değerlendirmiyordu. Sanetomo, aristokrat kültüre derin bir hayranlık beslediği halde, kendi eserlerinin arasında sarayın klişesini aşan şiirler de bulunur. Belki de bu şiirleri saraydan uzak şögunluk yaptığı dönemde yazmıştır.

Sanetomo, büyük bir olasılıkla bu şiirleri yazarken Yuiga-Hama sahiline vuran azgın dalgaları seyretmekteydi.

Şin Kokinşū'daki soylu aydınların çoğu saray kültürünü destekliyordu; fakat buna rağmen, aralarında soylu sınıfın daha alt kademelerinden gelen ve sarayda dönen entrikalara karşı kayıtsız bir tavır sergileyen, devamlı kaçış içinde olan Kenreymon-in Ukyōno Daybu ve Kamono Çōmey gibi şairler de vardı.

Kenreymon-in Ukyōno Daybu'nun babası meşhur bir hattat, annesi *Koto* müzisyeni, kendisi ise İmparator Takakura'nın karısıydı; aynı zamanda Tayrano Kiyomori'nin ikinci kızı olan Kenreymon-in'e de nedimelik yapıyordu. Ayrıca, Tayrano Şigemori'nin ikinci oğlu Tayrano Sukemori'nin de sevgilisiydi. Hayatının sonlarına doğru çıkarmış olduğu *Kenreymon-in Ukyōno Daybu-Şū* adlı derlemesinde 300'den fazla şiir bulunur. Burada, genellikle saray hayatından ve anılarından, Sukemori ile olan ilişkisinden ve Heyke ailesinin çöküşüyle ortaya çıkan gelişmelerden bahseder. Heyke sülalesinin çökmesi âşığının ölümü demekti; bu da onun için ilhamını besleyen bir dünyanın sonu anlamına geliyordu; artık anılarıyla baş başa ve yapayalnızdı. Sukemori ile sık sık buluştukları Kitayama'ya gittiğinde mevsim sonbahardı. Durdu ve görkemli saraydan geriye kalan külleri seyretti; geriye birkaç taştan başka bir şey kalmamıştı. Ōhara'daki Cakkōin tapınağında Kenreymon-in'e rastladı; onu çok bitkin ve yapayalnız buldu.

Bilmiyorum
Ne desem...
Geçmiş, gelecek
Rüya...
Ne kadar da
Düşünsem
Gerçek yok,
Fani dünya...

Hayatını, kaybolan yıllarını arayarak devam ettiren Ukyōno Daybu için artık gerçek yoktu; her şey bir hayal ve rüyadan ibaretti. Saray hayatına gömülmüş yaşarken, göremediklerini artık görebiliyordu. "Saraydayken sık sık aya bakmaya alışmıştım; fakat bu gece ilk defa orada yıldızların da bulunduğunun farkına vardım" şeklindeki sözleri yukarıdaki tespite güzel bir örnek teşkil eder. Aya bakarken duyduğu haz, onun doğa sevgisinden değil, sarayda aldığı kültürel gelenekten kaynaklanıyordu; fakat yıldızlı semalardaki güzelliği fark edişi, onun

için doğaya karşı içinden gelen ilk sevgi uyanışıydı. Çevresini, muhitini kaybetmişti ama doğayı keşfetmişti.

Kamono Çömey (1153-1216), bir Şintö rahibinin oğluydu; fakat babasıyla aynı mesleği yapması aile içinde yaşanan bir tartışma sonrasında engellendi. İmparator Go-Toba'nın sarayına girmesinde sadece şairlik yeteneği değil müziğe olan kabiliyeti de etkili oldu; çünkü çok güzel *biva* çalıyordu. Ancak, sarayın ona göre olmadığını daha işin başında anlamıştı. Saray toplumu çökmeye başladığında Kyöto yakınlarındaki bir dağa çekilerek küçük kulübesinde kendini yazıya ve meditasyona verdi. *Hōcōki* (1212) ve yazım tarihi bilinmeyen *Mumyōşō* adlı ünlü yapıtlarını burada kaleme aldı.

Aristokratların arasına karışmak isteyip de bunu başaramayan sanatçı, keskin gözlemlerini çağının Kyöto geleneklerine ve kurumsallaşmış *vaka* şiirine çevirdi. Sezgileri ve derin anlayışı eserlerinde hayat buldu. Eski rejimin çökmesi onun için dünyanın sonu değildi. Bu durum aksine, inzivaya çekilerek Budacılıkla içli dışlı olmasını sağlamış, ona tamamen farklı bir dünyanın kapılarını açmıştı. Bu keşifle birlikte olaylardan uzaklaşmış, her şeye nesnel bir şekilde bakmaya başlamıştı.

Çömey'in *Hōcōki* adlı yapıtı, Yoşişigeno Yasutane'nin 10. yüzyılda Çince düzyazı olarak kaleme aldığı *Çiteyki* (932) adlı eserini temel alır; fakat *Hōcōki* Japonca yazılmıştır. Çömey bu eserde kendi gözlemlerine de yer verir. Yazar eserine, geçirdiği kötü günlerden dolayı başkentin nasıl harap olduğunu anlatarak başlar ve semavi güçlerin, tabiatın ve kör insan vicdanının insanlara yaptığı zulüm ve haksızlıklarla devam eder. Bütün bunlara karşı, çarenin mutlu bir inziva olduğunu vurgulayarak eserini bitirir. Bunları yaparken de örnek aldığı eser *Çiteyki*'dir. *Hōcōki*'deki metnin büyük bir kısmı *Çiteyki*'nin serbest bir çevirisidir. *Çiteyki*'de yer alan aşağıdaki metni ele alalım:

> Kalburüstü bir aileyle ilişkisi olan alt sınıf insanları, ne mutlu oldukları zaman kahkaha atabilirler, ne de üzüntülü oldukları zamanlarda rahatça gözyaşı dökebilirler. Bu insanlar, kendilerini şahine yaklaşan bir karga ya da serçe gibi hissederler. Rahatsızdırlar, güvensizdirler ve içlerinden geldiği gibi davranamazlar.

Yukarıdaki alıntıyı *Hōcōki*'den bir metinle karşılaştıralım:

> Sıradan fakir bir insanın, zengin bir adamın malikânesinin yakınlarında oturduğunu varsayalım. Bazen aşırı derecede sevinebilir ama bunu dışarıya vuramaz. Aynı şekilde, başı belaya girse bile sesini yükseltemez, ağlayıp sızlayamaz. Tavırlarında son derece dikkatli ve alçak

> gönüllü olmalıdır. Onlar, kendilerini doğanın yuvasına yaklaşan bir serçe gibi hissetmektedirler.

Çiteyki'nin yazarı, inzivaya çekildiği evini şu şekilde betimlemiştir:

> Yaşlanınca kendime bir ev yaptım, handa konaklayan bir yolcu gibi ya da etrafına koza ören ihtiyar bir ipek böceği gibi.

Bu bölümü, *Hōcōki*'den alınan bir bölüm ile karşılaştıralım:

> Altmış yaşındayım. Bir çiğ tanesinden farksız olan hayatımın son yıllarını geçireceğim bu kulübem şimdi, bir geceliğine dağlarda kurulan avcı çadırlarına ya da ipek böceklerinin ördüğü kozalara benziyor.

Bu karşılaştırmalar, iki eser arasındaki benzerliği açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Yoşişigeno Yasutane, inzivaya çekildiği evinde bir Amida Salonu inşa ederek Çince kitaplarını burada toplamış ve *Nembutsu* duasını okuduktan sonra kitaplarına dalmıştır. Kamono Çömey'in 10 metre karelik kulübesinde, Amida Buda'nın bir portresi, *vaka* şiir seçkileri ve müzik kitapları vardı. Budacı metinleri okumaktan yorulunca müzik kitaplarına dönüyordu.

Hōcōki bir bütün olarak ele alındığında, *Çiteyki* adlı yapıtın serbest bir çevirisinden ibaret olmadığı görülür. Eserin biçimi, yalın düzyazı tarzı ve ana fikri, tamamıyla *Çiteyki*'yi yansıtıyor olmasına rağmen, aralarında bazı farklar bulunur. *Hōcōki*, her şeyden önce, geniş alanlara yayılmış yangınları, depremleri ve salgınları *Çiteyki*'den daha ayrıntılı bir şekilde ele almakta, Kyōto'nun virane sokaklarını daha canlı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Kitap, aristokrat kültürün hem zirvedeki halini, hem de çöküşünü çok açık bir şekilde betimler. İkinci önemli fark da, yapıtlarında gözlemlenen dinsel ifadelerden kaynaklanır. *Çiteyki*'de *Nembutsu* ibadeti, inzivaya çekilmenin verdiği diğer bütün zevkler ile aynı kefeye konduğu halde, Kamono Çömey için önemli olan ibadetin şeklidir. "Kendi kendime sorular soruyorum... bunlara bir yanıt bulamıyorum. Yapabildiğim tek şey, her gün Amida'ya iki üç kez beyhude yakarmak."

Genşin devrinde sadece inzivaya çekilmenin verdiği basit zevklerden ibaret olan *Nembutsu*, Hönen devrinde daha üstün bir ibadet biçimi haline gelmiştir. Ancak Kamono Çömey'in, Hönen'in inanç sistemini bütünüyle kabul ettiğini söyleyemeyiz. Çömey, dinî inançların sadece içeriğini bilmekle yetinmeyerek bir yandan *vaka* şiirleri yazmaya, bir yandan da, her ne kadar bunu yaparken kendini kınasa da, müzik aletlerini çalmaya devam etmiştir. Çömey, *Mumyōshō* adlı

yapıtında *vaka* ve müzik hakkındaki görüşlerini Budacılıktan tamamen bağımsız bir şekilde dünyevi meseleler olarak ele alır. Farklı uzunlukta ve birbirinden bağımsız seksen parçadan oluşan bu eserde, parçalar arası sıra veya düzene rastlanmaz. Çömey burada şiirden, şiir üzerine yapılan söyleşilerden, eski ve yeni şairlerden bahseder. Kitabında, *vaka* kuramına da yer verir; fakat kendi ilgi alanı olmadığı için pek fazla ayrıntıya girmez.

Mumyōshō ile çok düzenli bir şekilde kaleme alınmış *Hōcōki* arasındaki fark çok belirgindir; özellikle ikinci eserde yazarın *Çiteyki*'den çok derin bir şekilde esinlendiğini görmekteyiz. *Mumyōshō*'yu yazarken daha önceki eserleri kendine örnek almamış, konuları, kendi bilgi ve görgüsünden faydalanarak seçip yazmıştır. Çömey eserinde, her ne kadar yapısal bütünlüğe dikkat etmese de, her bölümü bütünün bir parçası olarak kaleme almıştır. Olguların ayrıntılarına önem vermiş ve keskin gözlemler yapmıştır. Örneğin, Kino Tsurayuki'nin eserlerinden birinde, Ösaka setinin yakınlarındaki su kaynağı üzerine yazılmış bir şiiri okuduğunda, Çömey bu kaynağı görmek ister. Yaptığı araştırmalar sonucunda kaynağın uzun bir süre önce kuruduğunu ve yerinin artık sadece Mii-Dera tapınağının rahibi tarafından bilindiğini öğrenir. Şair, bu rahibi ziyaret ederek kaynağı nasıl bulacağına dair ondan bilgi alır ve gider kaynağı yerinde görür. Su kaynağının gerçekten kurumuş olduğunu bizzat keşfeder ve şiirde adı geçen yerin bir zamanlar var olduğunu öğrenmekten büyük bir zevk duyar. Nitekim *Mumyōshō* adlı yapıtında, Çömey'in yerine giderek âlimin doğruluğunu teyit ettiği birçok hadiseye rastlarız. Burada, yine kaynağını yerel Japon dünya görüşünden alan ayrıntılı somut betimlemelere yönelik derin bir ilgi görmekteyiz. Dolayısıyla yazar, hadiseleri soyut bir düzene sokmamış ve olayları Japonların geleneksel dünya görüşüne uygun bir şekilde somut olarak dile getirmiştir. Somut betimlemeye duyulan bu ilgi, *Nihon Ryōiki* adlı yapıttaki Budacı hikâyelerden ve rulo kâğıtlara yazılmış *Genci Monogatari* adlı eserdeki resimlerinden de anlaşılmaktadır.

Çömey'in olguları yerinde doğrulama isteği, Japonların soyut olana değil somut olana karşı duyduğu ilgiyi gösterir. Yerel Japon dünya görüşü, gerçek olguları dindeki ilkelerden, gündelik insan deneyimlerini de manevi kavramlardan daha üstün tutar. *Çiteyki* adlı yapıt, Çin edebiyatı klasiği üslubunda Çince yazılmış, *Hōcōki* adlı yapıt ise ilham kaynağını bu eserden almıştır. Aslında *Hōcōki*, yabancı kültürün Japonlaştırıldığı 12. yüzyılın sonu ile 13. yüzyılın başları arasındaki dönemi temsil eder. Ayrıca, Japonlaştırma, Kamakura

Budacılığının manevi kimliğine bir meydan okuma anlamına gelmektedir. Burada, Budacılığa meydan okuyan düşünce, hiçbir dinsel içeriği olmayan yerel dünya görüşüdür. Bu görüş, önce yazarın bilinçaltına sonra da *Mumyōşō* adlı yapıtın tek tek her sayfasına sinmiştir. Bu anlamda Çömey'in böyle bir geçiş döneminde, kökü derinlere inen geleneksel Japon düşüncesini en iyi temsil eden yazar olduğunu söyleyebiliriz; fakat *Mumyōşō*'nun verdiği mesaj bununla sınırlı kalmaz. Çömey, yapıtlarında şiirin; aristokratların günlük hayatı üzerinde, şairler arası mücadelede, şiir için yanıp tutuşan insanların coşkularında ne kadar önemli rol oynadığını bize uzun uzun anlatmaktadır. Buradan da *vaka* şiirlerinin Japon edebiyatında artık tam anlamıyla kurumsallaştığını anlıyoruz.

Eski düzenin çöküşüyle birlikte aristokrat kesim yepyeni bir tarih bilinci geliştirmişti; bu bilinç, Ciyen'in *Gukanşō* adlı yapıtında en iyi ifadesini bulur. İmparator Naibi (*Kampaku*) Fucivarano Tadamaçi'nin (1097-1164) oğlu olan Ciyen, Kucō Kanezane'nin de erkek kardeşidir. Ciyen aynı zamanda hem Tenday mezhebine ait olan Enryakuci tapınağının başrahibi, hem müthiş bir şair, hem de *Şūgyokuşū* adlı şiir seçkisinin yazarıdır.

Yedi ciltten oluşan *Gukanşō* adlı yapıt, Japon imparatorlarının ve önemli bakanların bir soyağacını vererek, düzensiz de olsa kadim zamanlardan 1219 yılına kadar geçen dönemdeki Japon tarihine ışık tutar. 1156 yılında gerçekleşen Högen Savaşı'ndan sonraki dönemi daha derin ayrıntılarıyla ele alır. Son ciltte ise, eser bütünüyle özetlenerek 13. yüzyılın siyasal sorunları tahlil edilir ve bu sorunlar için çözüm yolları önerilir. Bu nedenle eseri, 1221 yılında Go-Toba'nın Bakufu'yu iktidardan uzaklaştırmak için giriştiği başarısız ayaklanma teşebbüsünün ışığında incelemek gerekir. Bu bağlamda Ciyen, eserini, Şögun Yoritomo'nun düşünce tarzını benimseyen ve onun isteği doğrultusunda hareket eden ağabeyi Kucō Kanezane'nin politikalarına bir tepki olarak yazmış olabilir. *Gukanşō*'nun özelliklerinden biri de, bilinçli olarak *katakana-maciri* alfabesini kullanmasıdır. Bu tarz bir yazı çeşidinin kullanılmasının iki amacı vardır: birincisi, zamanın âlimleri arasında bile Çinceye hâkim olan az insan bulunması; ikincisi de Japonca yazılan her şeyin Japonların tümü tarafından rahatça anlaşılabileceğidir. Bu bakımdan Ciyen, belki de Japon dilinin sunduğu nimetleri fark eden ilk yazar olmuştur. *Gukanşō*, Japon diline, Rahip Dögen'in *Şōbō Genzō* adlı yapıtıyla eş düzeyde katkıda bulunmuştur. Dögen gibi, Ciyen de Çince yazmamıştır; ancak, bunun sebebi bu dili yeteri kadar bilmeyişi değildir.

Gukanşō, olayları sadece kronolojik sırayla anlatmakla kalmaz, olayların sebep-sonuç ilişkilerini de inceler; bu durum, onun en önemli özelliklerinden birisidir. Daha önce de gördüğümüz gibi, tarihsel gelişim fikri, Şunzey ve Teyka'nın *vaka* kuramlarında ve Budacılığın *mappō* felsefesinde de bulunmaktadır. Ancak *mappō* felsefesi, olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkisine hiç değinmemiş, *vaka* kuramı ise sadece şiirdeki biçim ve üslupla ilgilenmiştir.

Gukanşō, yeryüzünde olup bitenleri ve bunun altında yatan sebepleri anlatmaya çalışan ilk eserdir. 1712 yılında *Tokuşi Yoron* yayımlanıncaya kadar, geçmişi birbirine bağlı olaylar zinciri olarak ele alan bundan daha başarılı bir eser de yazılmamıştır. Ciyen, geçmişteki olaylar içinde bir düzen ya da sistem bulmaya çalışmıştır. Sonunda, Japonya'da böyle bir düzen olmadığından, ülkenin Högen Savaşları'ndan beri büyük bir kargaşa içinde bulunduğu kanısına varmıştır. Ciyen'e göre, Fucivaraların iktidarı elinde bulundurduğu naiplik sistemi tamamen çökmüş, aristokrat sınıf iktidara geçen asker yöneticilerin tehditkâr gölgesi altında yaşamaya başlamıştır. Bu nedenle, 'Ne oluyoruz? Bize ne oldu?' sorusunu soran sadece sarayın soylu aristokratları değil, aynı zamanda uzun yıllar imparatorlara naiplik yapmış Fucivara ailesidir. Bu sorulara Budacılığın *mappō* felsefesi yeterince cevap veremiyordu. İnsanlık tarihini yöneten başka bir evrensel ilkenin keşfedilmesi gerekiyordu. Bu ilke, *dōri* (akıl, mantık) kavramıdır. *Gukanşō* adlı yapıtta kullanıldığı bağlama göre farklı anlamlar ifade eden *dōri* kavramı, metafizik açıdan varlıkların mutlak özü ve doğası anlamına geliyor, ahlaki açıdan ise hak ve adaleti temsil ediyordu. Ciyen, yapıtında, olayların akışının doğaüstü ve manevi güçlerin müdahalesi ile değiştirilebileceğini kabul eder. Bu nedenle Ciyen'e göre, siyasi yöneticilerin karar verirken *dōri* kavramını temel almaları gerekmekteydi. Eserinde ısrarla, sabık imparatorların Fucivara ailesine değer vermediğinden ve bu yüzden ülkenin büyük bir keşmekeş içine düştüğünden, sonuç olarak da savaşçı sınıfın iktidarı gasp ettiğinden bahseder.

Ciyen, mutlak metafizik anlamındaki *dōri* ile siyasi anlamdaki *dōri* kavramını nasıl ilişkilendirmek gerektiği sorusuna da cevap verir. Bu düşünür, kelimenin metafizik anlamım *Myō,* yani tanrılar ve Budalar olarak; siyasi anlamım ise *Ken,* yani insanlık olarak açıklamış ve bunların birbiriyle olan ilişkisini sergileyen yedi farklı aşama saptamıştır.

1. Aşama: *Myō* ve *Ken* ahenk içinde bulunduğu zaman, dünya *dōri* ile dolar.

2. Aşama: Tabii hadiselerin cereyan ettiği bir dünya ortamında yaşayan insan, ilahi hikmetteki sırra vakıf değildir.
3. Aşama: Maddi dünya şartlarına göre doğru olan *dōri,* manevi âlemin ilahi takdirine göre hatalı olabilir.
4. Aşama: Önce *hayırlı* olduğu zannedilen fakat daha sonra *şer* olduğu keşfedilen varlık ve hadiseleri yeniden gözden geçirmek gerekir.
5. Aşama: Doğru karara ancak farklı tercih ve seçenekler gözden geçirildikten sonra varılabilir.
6. Aşama: Bazen, birçok farklı tercih ve seçenekler gözden geçirildikten sonra bile yanlış kararlara varılabilmektedir.
7. Aşama: Bütün fevri davranışlar, insanlığın *dōri* mefhumunu idrakindeki kifayetsizlikten kaynaklanır.

Sadece ilk üç aşamada *Myō* ile *Ken* arasındaki ilişkiye değinilmiştir; diğer dördü ise tamamen politik konularla alakalıdır. *Dōri* ya da başka bir deyişle, tarihî gelişmeleri yönlendiren ilke, Ciyen tarafından sabit unsur olarak değerlendirilmiştir. Eğer böyle olmasaydı farklı dönemlerde meydana gelen değişimleri bir düzen ya da mantık dahilinde anlamak mümkün olmazdı. Ayrıca bu ilkenin sadece tanrılar, Buda ve siyasi önderler tarafından verilen kararlara uygulanabildiğini, bunun insani ya da kültürel etkenlerle hiç alakası olmadığını da belirtmek gerekir. *Dōri* ilkesi Ciyen'in, zaman ve kültürü aşan Budacılık kavramı üzerindeki görüşleri ile de yakından ilgilidir. Ciyen, köken olarak egemen bir sınıftan özellikle de kral naibi ailesinden geldiğinden, aynı ilke onun siyaset hakkındaki düşüncelerine de yansımıştır. *Gukanşō* adlı yapıt, Kyōto ile Kamakura arasındaki ilişkilerin iyice gerginleştiği bir dönemde yazıldığı için yazarın, savaşçı sınıfa karşı takındığı olumsuz tutum yazılarına da yansımıştır:

> Şimdi askerlerin elinde oyuncak olduğumuz bir dönemdeyiz! Bu durum gerçekten *mappō*'nun (kıyametin) alameti!

Aynı zamanda bir tarihçi olarak, savaşçı sınıfın gücü hakkında tahminlerde de bulunmaktadır:

> Artık savaşçıların da doğru yolu bulup oradan yürümelerinin zamanı geldi. Onları ne kadar acımasızca eleştirirsek eleştirelim, onlardan daha iyi bir yönetici sınıf bulamayız; bu nedenle onların doğru yola girmesine vesile olalım.

Yazarın vardığı sonuç budur.

Ciyen'in bir tarihçi olarak takındığı bu gerçekçi tavır, Cökyü Ayaklanması'na katılan Kyöto sarayının akılsız politikasına karşı kesin bir tezat teşkil ediyordu.

Bütün bu siyasal çalkantılar devam ederken Fucivarano Teyka, kültürü savunmakta, Kenreymon-in Ukyöno Daybu 'kayıp zaman'ların peşinde koşmakta, Kamono Çömey inzivaya çekildikten sonra dünyayı gözlemlemekte, Ciyen ise Japon dili ve tarihi üzerine yazılan ilk Japonca kitabını hazırlamaktaydı. Heyan sarayının son aydınları, önlerinde açılan yeni çağa böyle karşılık vermişlerdi. Bu insanlar ne savaşçılara, ne halka, ne de aristokrat sınıfın dışındaki insanlara sıcak bakıyorlardı. Kamakura Budacılığından de zerre kadar etkilenmemişlerdi. Kendileri yazıyor, kendileri okuyor, sonuç olarak yazılan şeyler bu kapalı toplumun dışındaki insanları muhatap almıyordu.

HEYKE MONOGATARİ VE *ŞASEKİŞŪ*

Heyan dönemi kültürü halka ve samuraylara iki yolla ulaştı: Bunlardan birincisi *katarimono* adı verilen sözlü edebiyat yapıtlarıdır. *Katarimono*, *heykyoku*'lardan (halk türküleri) türemiş olup Heyke Savaşları'nı anlatır. Eskiden bu tür anlatıları *biva* müziği eşliğinde kör rahipler gerçekleştirirdi ve bu ozanlara *biva hōşi* denirdi. *Heyke Monogatari* aslında *heykyoku*'ları esas alarak derlenmiştir. İkinci yol ise Budacı rahiplerin tapınaklarda verdiği vaazlardır. Bu vaazlar aslında Budacı rahiplerin, 13. yüzyılda halka anlatmış olduğu *setsuva* hikâyelerinden başka bir şey değildir. *Setsuva* örneklerini en iyi temsil eden yapıt ise Rinzay Rahibi Mucü'nun 1279 yılları civarında tamamladığı 10 ciltlik *Şasekişū* adlı öykü seçkisidir.

Kör ozanların müzikle icra ettiği destanları ya da tapınak rahiplerinin vaazlarını kimlerin dinlediği konusunda ayrıntılı bir fikrimiz olmasa da, bunları dinleyenlerin sadece soylu aydınlar olmadığını, gösterilerin sadece Kyöto'da değil aynı zamanda başkentten uzak yerlerde de yapıldığını biliyoruz. *Vaka* şiirleri ve *monogatari*'lerden meydana gelen Heyan saray edebiyatı ile *Heyke Monogatari* ya da *setsuva* türünde yazılmış olan öykülerden oluşan *Şasekişū* arasındaki en önemli fark, yazarlarından değil bu yapıtları okuyan ve dinleyen kitlenin farklı oluşundan kaynaklanır.

Hangi tür eser olursa olsun yazarlar, genellikle aristokrat ya da rahiplerdir; fakat okur ve dinleyici kitlesi sonradan öylesine geniş-

lemiştir ki zamanla aristokrat toplumun dar sınırlarını aşarak dışarı taşmıştır. 13. yüzyılda yazarlar ilk kez ait oldukları toplumsal sınıfın dışındaki insanlar için yazmaya başlamıştır. Böylece, *yazarın* neredeyse *okuyucuyla özdeş* olduğu durumdan, *okuyucu* ve *dinleyicinin, yazardan uzak* olduğu bir duruma doğru değişim yaşanmıştır. Çok az okuma-yazma bilen ya da hiç bilmeyen halk kitleleri zamanla anlatılan öykülerin içeriğini etkilemeye başlayınca, daha sonraki yapıtlarda o zamana dek aristokrat edebiyatında hiç görülmeyen yepyeni kahramanlar ortaya çıkmış, böylece Japon edebiyatında ilk defa sıradan insanların duygu, düşünce ve değer yargıları yer almaya başlamıştır. *Heyke Monogatari*'yi kimin yazdığını hâlâ tam olarak bilmiyoruz. Yoşida Kenkö, 14. yüzyılın başlarına tarihlenen *Tsurezure-Gusa* adlı yapıtında bu konuda bilgi verir. Yoşida'ya göre Ciyen, Şinano ilinden Yukinaga adlı bilge bir aristokrat çağırarak ondan kitabı yazmasını istemiştir. Yukinaga da kitabı yazdıktan sonra Şöbutsu adlı kör bir rahibe eserin nasıl okunacağı hakkında eğitim vermiştir. Zamanla, *Heyke Monogatari*'yi *biva hōşi* adı verilen *biva* çalgısı üstadı rahipler öğrenmişlerdir. Şöbutsu, Japonya'nın doğu illerinden geldiği için buradaki savaşçılara askerî konularda, kahramanlar ve kahramanlık destanları hakkında pek çok soru sorup bilgi toplamış, Yukinaga da bunları daha sonra kaleme almıştır. Yoşida burada asla Yukinaga'nın yazar olduğunu iddia etmez; fakat onun asıl üzerinde durduğu konu, Yukinaga'nın aristokrat kökenli olduğu ve samuray âdet ve geleneklerini çok yakından bilen dostlarından yardım aldığıdır. *Heyke Monogatari*'de, yazarın bir aristokrat olduğunu kanıtlayan pek çok özellik bulunmaktadır. Kadim zamanlara ait günce ve kayıtlara önemli ölçüde yer vermesini, yoğun bir şekilde Budacı terminolojiyi kullanmasını, Çin klasiklerinden yaptığı alıntıları ve *Gukanşō* ile paylaştığı siyasal görüşü buna örnek olarak verebiliriz. Ayrıca, doğu illerinde yaşayan samurayların âdet, gelenek ve görenekleri hakkında yaptığı betimlemelerden de yazarın bu yörelerdeki yaşantıya yakından aşina olduğunu anlamaktayız. Burada da görüldüğü gibi *biva hōşi*'ler baş dinleyicileri olan samuraylarla içli dışlı yaşamış, eserin içinde bulunan ayrıntıları onlardan, yani birinci elden öğrenmişlerdir. Önemli olan *Heyke Monogatari*'yi *biva* ile ilk kez kimin çalıp okuduğu değil, dinleyici kitlesinin *monogatari*'yi nakleden üzerinde bıraktığı etkidir.

Heyke Monogatari, Heyke soyundan gelen Tayra sülalesinin yükseliş ve düşüşünü anlatan kronolojik bir belgedir. Öykü, bu sülalenin sarayla olan zıtlaşmasından başlayarak Gempey Savaşları'nı ve

sülalenin Yoritomo'nun eline düşünceye kadar yaşadığı nihaî yenilgiyi dile getirir. Öykünün ana karakterleri, ordu komutanları olan 'kahramanlardır'; Birinci Bölüm'de Tayrano Kiyomori, ortalarda Kiso Yoşinaka ve son bölümde ise Minamotono Yoşitsune sahneye çıkar. Ancak, bunlardan hiçbiri, Heyan dönemindeki *monogatari* romanlarına ya da *Hōgen Monogatari* (Tametomo) ve *Heyci Monogatari* (Yoshihira) gibi destanlara konu olan, geleneksel kahramanlara benzemez. Yazara göre Kiyomori, saraydaki naiplik görevine ihanet ettiği için, dinî ve ahlaki açıdan eleştirilen biridir. Ayrıca, çevresine, karılarına ve sevgililerine karşı son derece merhametsiz davranan acımasız bir despot olduğu, hatta ölüm döşeğinde bile Budacılığın cenneti Pak Ülke'yi arzulamayıp, Yoritomo'nun kellesini istediği için bütün yıldırımları üzerine çekmiştir. Kyöto'yu işgal eden Kiso Yoşinaka, öyküde cahil bir hödük olarak betimlenir; ayrıca kısa boylu, soluk benizli ve dişlek suratlı Minamotono Yoşitsune de öykülerdeki alışılagelmiş kahramanlar için sıra dışı bir örnek teşkil eder.

Yazara göre, karakterlerin egemen olduğu zaman ve mekânda, yavaş yavaş dünyanın sonu (*mappō*) gelmektedir ve bu durumu da eserin başlangıcındaki ilk cümlede 'her şeyin boş ve fani' olduğunu belirten aşağıdaki sözleriyle dile getirir.

> Evet, gurur yenilgiye mahkümdur; çünkü bir bahar gecesinde görülen boş bir rüyadan farksızdır. Cesur ve gaddar olanlar da bir gün ölümü tadacak, rüzgârlara kapılmış bir toz zerreciği misali savrulup gideceklerdir.

Budacı felsefe açısından bu paragrafta yeni bir fikir görülmez. Burada, *Ōcōyōşū* döneminden başlayarak, Heyan dönemi boyunca hâkim olan düşünceler anlatılmıştır; ancak, bunların yeni Kamakura Budacılığıyla birlikte ortaya çıkan öteki dünya (ahret) öğretileriyle hiçbir alakası yoktur. Son bölümde, Tayra sülalesinin çöküşünden sonra rahibe olan Kiyomori'nin kızı Kenreymon'nun hikâyesi anlatılır ve burada Cödo mezhebinin etkisi çok belirgindir. Başka bir deyişle, *Heyke Monogatari*, her şeyin 'fani' olduğu savıyla başlar ve Pak Ülkeleri arayıştaki coşkuyla biter. Öykünün bu şekilde Budacı bir söylemle bitirilmesi, aslında aristokratların o zaman için geçerli olan görüşleriyle ilgili bir durumdur ve bunun Kamakura Budacılığıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Heyke Monogatari'de ideale en yakın kahraman Tayrano Şigemori'dir; eserde Konfüçyüsçü anlayışa uygun, ana-baba kıymeti bilen bir evlat olarak betimlenmiştir. Ayrıca Şigemori, bu yapıtta, hasta

yatağında bile geleceği gören bir kâhin olarak yer alır. Sülalenin başına gelecekleri bildiği için tüm tedavileri reddetmiş ve ölümü tercih etmiştir.

Heyke Monogatari'nin yazarı burada, Pak Ülke öğretilerindeki fanilik anlayışını, Konfüçyüsçü ahlakı, aristokratların siyasi görüşlerini, ince zevklerini ve kısacası onların bağlı olduğu bütün değer sistemini irdeler. Değer sistemi açısından *Heyke Monogatari* ne tam anlamıyla Kamakura dönemini yansıtabilmiş, ne de daha sonraki nesillere hitap edebilmiştir. Ancak *Heyke Monogatari,* değer sistemi aşırı muhafazakâr olmasına rağmen, Kamakura dönemini en iyi temsil eden eser olmuş; renkli, ritmik, öznel ve coşkulu özellikleriyle kendinden sonra gelen kuşakların beğenisini kazanmıştır.

Tayrano Kiyomori, bütün hatalarına rağmen bamteline basıldığı zaman hemen harekete geçebilen bir komutandır; kimseden hatta imparatordan bile korkmadan siyasi mücadeleye atılır ve ölüm döşeğinde bile iki eli Minamoto'nun yakasındadır. Onun bu vahşi enerjisi karşısında, yapıtta ideal bir kişi olarak verilen Şigemori bile solda sıfır kalır. Kiso Yoşinaka da bir ahmak değil, yetenekli bir savaşçıdır. 300 kişilik askerle 6.000 kişilik kocaman bir orduya meydan okur; etrafında sadece dört nefer kaldığında ise ölümüne savaşmaya hazırdır. Yoşitsune de, yanında birkaç asker kalsa bile savaşmaya devam eden çevik ve cesur birisi olarak betimlenir. Heyan dönemi edebiyatında böyle insanları göremeyiz. *Heyke Monogatari*'de Kyōto'nun doğu ve batısında yaşayan savaşçılar arasında bir karşılaştırma yapılır.

> Doğulu bir komutan, eyaleti ne kadar küçük olursa olsun, en azından 500 askere sahiptir. Bu insanlar, attan düşmek nedir bilmeyen gözüpek süvarilerdir. Bunlar savaşa bir girmeye görsün! Bütün ailesi kılıçtan geçilmiş bile olsa umursamazlar. Onların cesetleri üzerinden at koşturarak savaşa devam ederler.
>
> Batı illerinden gelen savaşçılar ise onlardan farklıdır. Anası ya da babası öldürülünce hemen savaşı bırakırlar. Cenazeleri için Budacı ayinler düzenler, ölenlerin ruhunu teselli etmeye çalışırlar; ancak matem bittikten sonra er meydanına dönerler. Çocukları katledildiğinde, acıları öyle büyüktür ki savaşa hiç gelmezler. Hasattan aldıkları payı ele geçirince, bu pirinçleri yemez, gidip dikerler ve savaşmak için hasadı beklerler. Yazdan nefret eder, kış gelince küfrederler.

Bu paragraf, Tacitus'un *Germania* adlı yapıtındaki barbar kabileleri hatırlatmaktadır. *Heyke Monogatari*'nin yazarı, doğudaki kadın savaşçıların da silah taşıdığını ve ölesiye savaşmaya hazır oldukları gerçeğini gözden kaçırmamıştır; nitekim Kiso Yoşinaka'yı savaş mey-

danında bile yalnız bırakmayan cengâver kadın Tomoe bunlardan biridir.

Heyke Monogatari, savaşçıların hayatları ve başarılarıyla ilgili olarak, niçin bu kadar canlı bir tablo çizmiş olabilir? Bu durumu, okuyucu kitlesinin değişmesine bağlayabiliriz. Okuyucular, artık sadece saray aristokratları ve saray kadınlarından değil, cahil halk kitlelerinden meydana gelmektedir ve bu insanlar, bu tür hikâyeleri duymak istemektedirler; fakat yine de yazarın muhafazakâr geçmişine rağmen bu tür isteklere niçin cevap vermek istediği sorusu karşılıksız kalıyor. 10. yüzyılda düzyazı olarak kaleme alınmış *Şōmonki* ve *Koncaku Monogatari* adlı eserler de yine savaşçıların dünyasını ele alır.

Hōgen Monogatari ve *Heyci Monogatari* adlı yapıtlar, Kamakura Bakufu yönetimi kurulduktan sonra Tayra ve Minamoto aileleri arasında geçen mücadeleyi anlatır. Ancak bu eserlerden hiçbiri savaşçıların psikolojik dünyasını betimleme konusunda *Heyke Monogatari*'nin eline su dökemez. *Heyke Monogatari*'nin yazarı sadece savaşçıları anlatmakla kalmamış, onların içinde yaşadığı dünyaya övgüler düzmüştür. Bu durum, yazarın muhatap aldığı okuyucu kitlesinden kaynaklanmaz. Yazar, Kamakura döneminde bizzat sıradan insanlarla birlikte yaşamış ve hayatını onlarla paylaşmıştır. Bu sıradan insanlar dünyevidirler, hayata bağlıdırlar ve çoğu kez de duygusaldırlar. Ayrıca, zamanın egemen dinsel öğretilerinden olan Kamakura Budacılığına da pek kulak asmazlar. Onlara göre azim, metanet, aile bağları ya da başlarındaki savaşçı sınıfın varlığı hayatın kaçınılmaz gerçeklerindendir.

Heyke Monogatari'nin ana metni *kana-maciri* olarak yazılmıştır. İçinde çok sayıda Çince sözcük ve Budacı terim bulunmaktadır. Öte yandan eserde, birçok yerli Japonca yansımalı sözcük de görülür. Dinleyici kitlesinin, bütün bu Çince ve Budacı ifadeleri anlaması beklenemez. *Heyke Monogatari*'nin içinde anlaşılması zor ve yoğun bilgi birikimi gerektiren pek çok paragraf vardır.

Heyke Monogatari'deki üslubun büyüsü, eserdeki Çince kelimelerin anlamında değil, kullanılan günlük konuşma dilinde, kelimelerin yarattığı samimi havada ve yansımalı sözcüklerin müziksel ritminde saklıdır. Konuşma dili ile yansımalı sözcüklerin *biva hōşi* hikâyelerinden geldiği bilinmesine rağmen, Çince ifadelerin nereden alındığı hakkında net bir fikrimiz yok; ancak bir varsayıma göre, *Heyke Monogatari*'deki müzikal melodi Budacı ilahilerden esinlenmiştir.

Heyke Monogatari'deki ifade biçiminin tapınaklarda okunan *fūcu*'dan, yani Budacı metinlerden etkilenmiş olması kuvvetle muhtemel. *Fūcu*'lar özel bir Japonca üslupla yazılmıştır ve Çin düzyazısına çok yakındır. Bunlar Heyan döneminin başlangıcında görülen çift

dilli paralel metinlerde kullanılmışlardır. Heyan döneminin başlangıç yıllarında Tödayci tapınağında okunan *Tōdayci Fūcu Bunkō*, önemli Budacı metinlerden biridir. Bu metnin başlangıcındaki cümle üslup ve ritim olarak bize *Heyke Monogatari*'nin açılış bölümünü anımsatmaktadır. Tapmak kültürü *Heyke Monogatari*'yi Budacı felsefeyle değil, ilahilerinde yer alan söz estetiği ve melodik ritmiyle etkilemiştir.

12. yüzyılın sonu ve 13. yüzyılın başlarında derlenen Budacı *setsuva* öyküleri *kana* alfabesi ile Çince karakterlerin karışımından oluşan bir metin düzeniyle yazılmışlardır. *Hōbutsuşū, Hoşşinşū* ve *Sencūşō* adlı üç yapıtı bunlara örnek olarak verebiliriz. Birinci seçkiyi Tayrano Yasuyori, ikinci seçkiyi Kamono Çömey derlemiş, son yapıtı derleyenin kim olduğu bilinmemektedir. *Hōbutsuşū*, kısa hikâyeler aracılığıyla, soru-cevap şeklinde hazırlanmış olup, zamanın yasaları, rahiplik ve Batı Cenneti'ne geçiş konularına açıklık getirmektedir. *Hossinşū* ve *Sencūşō* ise dünyanın fani zevklerinden ve aile bağlarından vazgeçmenin önemini vurgulayarak pek çok dinsel konuda nasihatler içerir. Bu yapıtlardan hiçbirinde, Kamakura Budacılığının eserlerine ve öğretilerine gönderme yapılmaz. Bu öğretilerin hepsi muhtemelen eski Budacılığın çağdaşlaştırılmış örnekleridir.

Öte yandan, *Koncaku Monogatari* zamanından beri devam edegelen halk hikâyelerini toplama geleneği, Kamakura devrinde *Kokon Çomoncū* (1254) adlı 20 ciltten oluşan seçkinin doğmasına neden olmuştur. Seçkiyi derleyen Taçibanano Narisue'nin yaşamı hakkında çok az şey biliyoruz; fakat Narisue'nin bir aristokrat olduğu, Çin şiir ve düzyazısını iyi bildiği, *vaka* şiirinden ve *biva* müziğinden çok iyi anladığı kesin. Anladığımız kadarıyla Narisue, bu kadar büyük bir derleme zahmetine, resim sanatına kaynak ve tema hazırlamak için katlanmıştır. Otuz bölüme ayrılan seçkide toplam 700'ün üstünde öykü vardır. Öykülerin üçte ikisi Heyan devrinde, üçte biri ise Kamakura döneminde geçer. Öykülerin kahramanları genellikle soylulardır; fakat bazen öteki sınıflardan gelen insanlara da rastlanır. İnsan psikolojisi ve karakter tahlili açısından *Koncaku Monogatari* ile boy ölçüşemez; ancak bazı öykülerin ustaca kurgulandığını kabul etmek gerekir.

Setsuva'ların arasında hem Budacı kökenli dinsel öyküler, hem de dinsel olmayan hikâyeler vardır. Mucū (1226-1312), tamamı 10 cilt olan *Şasekişū* adlı *setsuva* seçkisini 1279 yılları civarında tamamlamıştır. Mucū'nun kendisi bir Zen rahibi olduğu halde, *Şasekişū* adlı yapıtında anlattığı hikâyelerde Tenday ve Şingon mezheplerinin öğretilerine Zen mezhebiyle eş düzeyde önem verir. Hatta eserde *Honci Suicaku* (Budacılıktaki tanrıların Şintö tanrıları olarak tezahürü) ku-

ramına bile değinmektedir. *Şasekişū*'ya göre, İse tapınağının iç ve dış mabetleri, Batıni Budacılıktaki Tayzō (rahim) ve Kongō (elmas kadar saf, berrak ve sağlam ruhsallık) âlemlerinin farklı tezahürlerinden başka bir şey değildir. Budacı kökenli *Honci* ve Şintō kökenli *Suicaku* şekil olarak farklı kavramlar olmasına rağmen temelde aynıdırlar. Farklı Budacı mezhepler değerlendirilirken şunlar söylenir: "Budacılığın yasaları esasen aynıdır; fakat iyi veya kötü mezhepler insan eliyle yaratılmıştır." ... "Şayet Budacılığın yasalarına iman ederseniz, bu dünyada huzur ve güvene kavuşur, öbür dünyada ebedi hayata hak kazanırsınız."

Şinran ve Dögen, *Honci Suicaku* kuramını reddetmiş, doğru ve yanlışın insanın kendisinden değil, Buda'nın koyduğu ilahi yasalardan kaynaklandığını belirtmişlerdir. Bu yüzden Şinran ve Dögen, insana bu dünyada huzur ve güvenlik vaat etmez. *Şasekişū,* Pak Ülke Budacılığına eleştiri getirirken, özellikle onun başka inançlara karşı olan önyargılı tutumu üzerine odaklanır. İçindeki hikâyelerden birinde, Pak Ülke mezhebine inanan taşralı bir memurdan söz edilir. Bu adam, Şintō mabetlerine yeteri kadar saygı göstermediği için tanrılar tarafından cezalandırılır. Mucū, bunun sebebini Pak Ülke Budacılığının ibadete yeterince fırsat vermemesine bağlar. Burada eleştirilen, Pak Ülke mezhebinin özü olan Amida'nın kendisi değildir; çünkü zaten Mucū ilke olarak 'Budacılığın yasalarının tek ve aynı olduğunu' benimsemiştir. Zen mezhebiyle ilgili olarak da, sara nöbeti geçirip nehre düşen bir adamdan bahsedilir. Adam bilincini kaybederek akıntıya kapılır; fakat ayılıp tekrar bilinci yerine geldiğinde, "Öldüğümden dolayı bakın şimdi yaşıyorum. Yaşadığım için de bir gün öleceğim" der. Mucū, Zen mezhebinde yüksek ruhani bir mevkiye sahip olmasına rağmen bu satırları yazabilmiştir. Bu da, daha 13. yüzyılın sonlarında Japonya'daki Zen mezhebinin Dögen'in öğretilerinden ne kadar saptığını gösterir.

Şasekişū adlı seçkide, Dögen ve Niçiren tarafından ortaya atılan Kamakura Budacılığının müteal öğretilerine dair en ufak bir işaret yoktur. Bunun yerine seçkide; samuraylar, hizmetçiler, köylüler, köylü kadınları, onların geleneklerini ve duygularını ince bir sezgiyle anlatan hikâyeler yer alır. Aşağıdaki kısa özet, seçkinin havasını en iyi temsil eden öykülerden birine aittir.

Dört rahip, yedi günlüğüne *sessizlik* orucuna girerler. Gece geç vakitte, ışıklar sönünce rahiplerden biri "Yakın şu ışığı!" der. İkinci rahip de, "Kes sesini, sessizlik orucuna başladık ya!" diye cevap verir. Bunun üzerine üçüncü rahip, konuşanları azarlar. Başrahip de

ona hak vererek "Çömezler! Üstadınız ne diyorsa onu yapın!" diye karşılık verir.

Başka bir hikâye ise, dindar fakat oldukça cahil bir rahibi ele alır. Dünyadan bezmiş zavallı adam bir an önce ölüp, Pak Ülke'ye kavuşmak için can atmaktadır. Kendini asma amacıyla vaaz odalarından birine kapanır ve ortalıkta birdenbire rahibin intihar ettiği haberi yayılır. Bu haber duyulunca, ünlü rahipler adamın cenazesinde kutsal *Nembutsu* duasını okumak için tapınakta toplanırlar. Öteki rahipler ve çömezler de cenazeye katılmak için gelirler. Ölümü seçecek kadar kendine güvenen rahip aslında ilmiği görünce korkarak intihardan vazgeçmiştir. Bu nedenle kapandığı odada ölü taklidi yapmaktan başka çaresi yoktur; fakat ona dua edip, methiyeler sunmak için cenazeye gelen rahipler onun ölmediğini anlayınca düş kırıklığına uğrar ve çok öfkelenirler. Bu kadar baskıya dayanamayan rahip, öyle bezer ki, onların gözü önünde bu sefer gerçekten canına kıyar.

Yine başka bir rahip, Pak Ülke'ye gitmek için acele eder ve kendini suda boğmaya karar verir; fakat bunu yapmaktan çekinir çünkü ölüm anında en ufak bir dünyevi isteği olan kişilerin cennete gidemeyeceklerini bilmektedir. Hemen aklına şöyle bir fikir gelir; beline bir ip bağlayıp kendini teknenin bordasından aşağı sarkıtacak, içinde en ufak bir dünyevi arzu hissettiğinde ipi çekecek ve yukarıda duran yardımcı da, onu tekneye geri alacaktır. Hazırlıklar yapılıp tekne suda seyretmeye başlayınca Rahip, *Nembutsu* duaları okuyarak kendini suya atar. Bir süre sonra ipi çekiştirir ve yardımcısı onu tekneye geri alır. Rahip iliklerine kadar ıslanmıştır. Bu olay, iki üç defa tekrarlanır. Rahip ipi çekmeyecek kadar cesaret hissedince, 'bütün semayı ilahi bir musikî kaplar ve denizin üzerinde mor bulutlar dolanır.' Artık rahip cennettedir.

Şasekişū, karakterlerinin iç dünyalarına olan hâkimiyetiyle, ayrıntılara gösterdiği özenle, doğaüstü varlıklar üzerine hikâyeler anlatırken takındığı nükteci tavrıyla gerçekten hâlâ yaşayan, canlı bir yapıttır. Yazarın hiçbir şeyi gözden kaçırmayan keskin bakışı, kuşkusuz kendisine değil, okurlarına aittir; çünkü o her şeye, gönlünde taht kuran kitlelerin gözüyle bakmıştır.

Kamakura döneminin bütün kültürel sahne oyunları da, *Nihon Ryōiki* zamanından beri hiç değişmemiş olan gerçekçi ve maddi bir dünya görüşü çerçevesinde sergilenmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Nō ve *Kyōgen* Dönemleri

Kamakura dönemindeki ikili hükümet sistemi, 14. yüzyılda çökmüştü ve bunun pek çok farklı nedeni vardı. Taşralı savaşçı grupların güçlenmesiyle birlikte, Kamakura Bakufu Hükümeti kendi içinde ihtilafa düşmüş; bu da onun gücünü azaltmıştı. Bu durumdan faydalanan Kyōto Hükümeti, Kantō bölgesine egemen olan Aşikaga Takauci ve Nitta Yoşisada gibi Bakufu'ya muhalif askerî yöneticilerden yardım alarak, aristokratlar tarafından yönetilen eski sistemi yeniden diriltmeyi denedi. Bunun bir sonucu olarak da imparatorluk, 1333-1336 yılları arasında Kemmu Reformları'nı uygulamaya koydu.

Kamakura Bakufu Hükümeti'ni yenilgiye uğratarak ortadan kaldıran taşralı savaşçı gruplar, bu olaydan sonra Kyōto Hükümeti'nin emri altına girdiler. Üç yıl sonra, askerî gücünün tümünü seferber eden Aşikaga Takauci, Kyōto'ya girerek yeniden askerî bir hükümet kurdu. Yönetimdeki imparator Go-Daygo, Yoşino'ya kaçıp Güney Sarayı olarak bilinen yeni bir hükümetin temellerini atmış, Aşikaga Takauci ise Kyōto'daki boş kalan tahtayeni bir imparator oturtarak ona Kuzey Sarayı'nı tesis etmişti. 14. yüzyılın geri kalan kısmında, bu iki grup arasındaki iç savaş aralıklı olarak devam etmesine rağmen bu durum, Güney Sarayı'nın tamamen çökmesi ve savaşçı sınıfın Muromaçi Bakufu Hükümeti adı altında yeni bir askerî rejim kurmasıyla fiilen sona ermişti.

14. yüzyılın yeni rejimi, kendisine sağlam bir düzen kurarak, varlığını sarayın güdümüne bağlamış olan 13. yüzyıl Kamakura Bakufu Hükümeti'nden daha büyük bir güce sahip olmuştur. Güney ve Kuzey Sarayları arasında patlak veren Nambokuçō iç savaşında bölünmüş olan İmparatorluk, dönemin yeni yöneticisi olan Aşikaga (Muromaçi) iktidarının elinde oyuncak olmaktan öteye gidememiştir.

Kısacası, 14. yüzyılın askerî hükümeti bölgesel savaşçı gruplara, ülkeyi *gōkenin* savaşçılarıyla yönetmeye çalışan Kamakura Hükümeti'nden daha fazla özerklik tanımıştır. Bunun bir sonucu olarak da 14. ve 16. yüzyıllar arasındaki dönemde ortaya 'feodal' bir düzen çıkmıştır.

Bu dönemde, Japon ekonomisinde önemli değişiklikler görülür. *Şōen* (tımar) sisteminin çökmesiyle birlikte, eskiden aristokratların ve Buda tapınaklarının sahip olduğu büyük topraklar üzerinde, kendi kendini idare edebilen yeni köylü toplulukları oluşmuştur. Bu topluluklar, sulama, gübreleme ve iki üç kez ürün yetiştirme gibi yeni tekniklere başvurarak hem tarımsal üretimi artırmışlar, hem de artan üretimle birlikte Çin'deki Ming hanedanıyla ticareti geliştirerek, ticarette uzmanlaşan yeni şehirler kurmuşlardır. Bu büyük ekonomik gelişmeyle birlikte ülkeyi yöneten savaşçı sınıflar, önce birbirine sonra da merkezî hükümete sadakat yeminiyle bağlanmış, Bakufu da bunun karşılığında onları korumayı taahhüt etmiştir.

13. yüzyıl toplumundan gelen bu çığlık, aslında aristokratların Kamakura iktidarıyla uzlaşmak için duyduğu ihtiyaca dikkat çekiyordu. Bunu başarmak ise, aristokrat yönetimin bazı yönlerini muhafaza etmekle mümkündü. Saray ve aristokratların merkezî idaresini yeniden canlandırmak için başlatılan Kemmu Reformları, tamamen savaşçılara bağlı bir feodal sistemin doğmasına neden olmuştur. Ancak, savaşçı sınıfın aristokratları dışlaması, iktidarın parçalanma sürecini hızlandırarak iç savaşı başlatmış ve bunun sonucunda sarayın idari gücünü sıfıra indirmiştir. Eski gücünü kazanmak için sarayın 14. yüzyılda başlattığı Kemmu Reformları, bu çağda ortaya çıkan bazı eğilimleri tetikleyerek yeni bir sürecin doğmasına neden olmuş, aristokratların zamanın akışını tersine çevirmek için yaptığı girişimler boşa çıkmıştır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Bakufu Hükümeti kurulmasıyla sarayın tekeli sona ermiş ve aristokratların tarih bilincinde kesin bir ilerleme kaydedilmiştir; bunu Ciyen'in *Gukanşō* adlı yapıtından anlamaktayız. Saray iktidarının nihaî çöküşü, aristokrat aydınların tarihi yeniden sorgulamalarına neden oldu. Buna en güzel örnek, Kitabatake Çikafūsa'nın yazmış olduğu *Cinnō Şōtōki* (1339) adlı tarihî eserdir. Yazar, Kemmu Reformları'nda önemli rol oynayan ve Nambokuçō Savaşları'nda İmparator Go-Daygo için hayatını veren bir saraylıydı. "Japonya denen bu muhteşem ülke, Şintō tanrılarının diyarıdır" sözcükleriyle başlayan *Cinnō Şōtōki* adlı yapıt, başlangıçtan Go-Daygo zamanına kadar hükmetmiş tarihî ve efsanevi bütün Japon imparatorlarının izlerini sürerek onları *Kociki* seçkisinde adı geçen tanrıların torunları olarak değerlendirir. Burada amaç, değişen tarihsel koşullar için bir nedensellik bulmak değil, Güney Sarayı iktidarı için meşru bir tarihsel zemin oluşturmaktır.

Örneğin yazar, Go-Daygo iktidarını değerlendirirken, ödül da-

ğıtımı ve bu gibi konularda imparatoru açıkça eleştirmekten çekinmez. Aynı zamanda niçin bu politikaların seçildiğini ve Kemmu Reformları'na yol açan tarihsel olayların nasıl bir sebep-sonuç ilişkisi içinde geliştiğini irdelemeye de kalkmaz. *Cinnō Şōtōki* bu açıdan, uygulanan politikaların gelişimini açıklarken sık sık doğaüstü etkenlerden bahseden ve uygulanan politikaların başarı ya da başarısızlıklarını tarihsel açıdan tahlil etmeye çalışan *Gukanşō*'dan çok farklıdır. Bu yüzden tarihsel bir yapıt olarak *Cinnō Şōtōki*'nin *Gukanşō*'ya kıyasla daha zayıf bir eser olması, sadece efsane ile tarihi sürekli karıştırmasından ve gerçekleri çarpıtmasından değil, tarihsel gelişim sürecindeki sebep-sonuç ilişkisi konusunda gösterdiği bilimsel merak kıtlığından kaynaklanmaktadır.

İmparatorlara naiplik yapmış bir sülaleden geldiği halde, Budacı inançlarından dolayı aristokrat kökenine kayıtsızca yaklaşan Tenday Başrahibi Ciyen, geçmişi, bir kronolojik olay ve hanedanlar silsilesi olmaktan çıkararak Japon tarihini Japon dilinde en mükemmel haliyle ilk kez kaleme alan kişidir. Öte yandan, pek çok iç savaşta yer alan Kitabatake Çikafūsa, kitabında, olaylara Güney Sarayı'nın gözüyle bakar. Ancak nitelik açısından ikinci sınıf olarak değerlendirebileceğimiz *Cinnō Şōtōki* adlı yapıtında birinci sınıf demagoji yapmayı da ihmal etmez. Çikafūsa, Konfüçyüs, Buda ve Şintö öğretilerine özgü terminolojiyle süslediği bu yapıtında, bir taraftan imparatorları tanrıların çocukları olarak öve öve göklere çıkartır, bir taraftan da imparatorluk idaresine methiyeler düzer.

Merkezi Kyöto'da olan Kuzey Sarayı, aristokratları bile Kitabatake Çikafūsa kadar militan bir tavır sergilemezler. *Cinnō Şōtōki*'den sonra, 14. yüzyılın ortalarında yazılmış olan *Masu Kagami* adlı yapıt, 1180-1333 yılları arasındaki dönemde yaşayan saray aristokratlarının hayatlarını ele alır. Eser, kronolojik olarak, inzivaya çekilen İmparator Go-Toba ile başlayıp, Go-Daygo ile biter. Bazı tarihçiler, yapıtın yazarını Nicō Yoşimoto olarak gösterseler de, bu konuda elimizde yeterince kanıt bulunmamaktadır; ancak yazarın çok iyi eğitilmiş Kyötolu bir aristokrat olduğu kesindir.

Masukagami adlı yapıtın iki önemli özelliği vardır. Her şeyden önce bu yapıt, üslup olarak *Eyga Monogatari*'yi andırır ve bu da yazarın Heyan aristokrat kültürüne karşı duyduğu özlemi dile getirmektedir. Bu açıdan Çince sözcüklerle harmanlanmış, veciz bir Japoncayla yazılan *Cinnō Şōtōki* ve *Gukanşō* adlı yapıtlardan çok farklıdır. İkincisi, yapıt içerik olarak saray törenleri, aşk maceraları, yönetim kademelerindeki terfi sorunları, aristokrat ailelelerdeki doğum ve

ölümler üzerinde yoğunlaşır. Eser, İmparator Go-Toba'nın isyan edip hezimete uğrayarak sürgüne gönderilmesiyle başlar ve Go-Daygo ayaklanmasında uğranan ilk yenilgiyle biter. Ancak bu tarihsel olaylar, imparatorları ve saraylarını anlatan öyküler için kurgulanmış bir dekordan farksızdır. *Masukagami*'nin en başarılı olduğu taraf, aristokratların aşk maceralarını dile getirirken kullandığı Heyan devri *Monogatari* romanlarını andıran renkli üslubudur. Eserde, İse rahibesi ile rahibenin başka bir anneden olan erkek kardeşi arasında geçen aşk macerası (Kısım 2, Bölüm 9, "Çim Yastık", *Kusamakura*) anlatılır. Ayrıca yapıtta, saçını kestirdikten sonra rahibe olmak için çileye giren imparatorun eşi ile bir saray hizmetçisi arasında yaşanan gönül macerası da yer alır. Bu öykü, renkli üslubuyla türünü en iyi temsil eden örneklerdendir. Her iki öyküde de kadınlar hamile kalır. Zamanın tarihsel olaylarıyla hemen hemen hiç ilişkisi olmayan bu incir çekirdeğini doldurmaz olaylar, örneğin eserde geçen Moğol istilasına kıyasla, inanılmaz bir ayrıntıyla verilmiştir. Saray aristokratları, *Masukagami*'de gördüğümüz kadarıyla, kendi değer sistemlerini devam ettirerek kapalı gruplar halinde yaşamış ve sessiz sedasız onları tarih sahnesinden silecek olayları beklemişlerdir.

Ancak, Güney Sarayı tamamen ortadan kalksa bile, ne bu durumu yaratan düşünce, ne de *Cinnō Şōtōki*'de yer alan kavgacı demagoji ortadan kalkmıştır. Diğer yandan, *Cinnō Şōtōki* yazılmadan önce, 13. yüzyılın sonlarına doğru Şintō Rahibi Vataray Yukitada'nın (1236-1305) yazdığı rivayet edilen *Şintō Gobuşo* adlı bir yapıt daha vardır. Bu yapıt, *Honci-Suicaku* kuramını Şintō dininden ayırmak için yazılmıştı. Ayrıca, Şintō törenlerinde görülen arınma ve dinsel tabular gibi konuları Tanrı Ameterasu Ōmikami etrafında kuramsal bir çerçevede yapılandırmayı amaçlıyordu. Çikafüsa, bu eserin etkisi altında kalarak kaleme aldığı *Cinnō Şōtōki* adlı yapıtında, "Japonya denen bu muhteşem ülke, Şintō tanrılarının diyarıdır" der.

Şintō kuramı, Yoşida Kanetomo'nun (1434-1511) geç Muromaçi döneminde kaleme aldığı *Yuitsu Şintō Myōhō Yōşū* adlı eserinde doruk noktasına ulaşır. Bu eser, soru-cevap şeklinde düzenlenmiştir ve üç dini karşılaştırarak bazı açıklamalarda bulunur. "Budacılık bütün varlıkların hem çiçeği, hem de meyvesidir; Konfüçyüsçülük onun dalı yaprağı, Şintō inancı ise onun kökleridir." Bu eserin en önemli özelliği, *Kociki* ve *Nihon Şoki*'deki Şintō tanrıları için yapılan arınma ya da törensel tabulardaki öğeleri sınıflandırma biçimidir. Eserde önerilen sistem, alt katmanlarında Yin-Yang ve Beş Ana Unsur'un yer aldığı Batıni Şingon Budacılığına çok benzemektedir. *Gōk, yer* ve *insan* bu

beş ana unsurdan meydana gelir. Bu unsurlar *ateş, su, ağaç, metal, toprak* ya da *ateş, su, toprak, rüzgâr* ve *hava*dır. Ayrıca her unsuru idare eden üç tanrı bulunur. *Yuitsu Şintō Myōhō Yōşū* adlı yapıtın bir başka özelliği de, Urabe ailesinin soy kütüğünü vermesidir. Yazar burada kuşaklar boyunca Kyōto'daki Yoşida mabedine hizmet eden, kendisinin de mensubu olduğu Urabe ailesinin ayrıntılı soyağacını çizerek, çağlardır devam edegelen *Yüce Şintō* (*Yuitsu Şintō*) geleneğini vurgular. Yapıtta ayrıca, Şintō inancının, uzun hayat, sıhhatli bir ömür, maddi refah gibi dünyevi faydalarından, ahretsiz bir dünya anlayışından, Japonya'nın bir tanrılar ülkesi oluşundan ve ülkenin yöneticisi olan imparatorun kendisinin de bir tanrı olduğundan bahsedilir. Yazar şöyle devam eder: "Bu ülke tanrılar ülkesidir. Gerçek hak dini Şintō, ülkenin efendisi de tanrı-imparatordur."

Daha önce de yazar Kitabatake Çikafūsa, *Gengenşū* ve *Şingon Nayşōgi* adlı yapıtlarında Budacılığın soyut fikirlerini, Güney Sarayı'nın meşruiyetini sağlamak için biraz genişleterek tanrı-imparator kuramına uyarlamıştı. Bu kuram, "İmparator bir tanrıysa, hiçbir güç imparatordan üstün olamaz; şayet Japonya bir tanrılar ülkesiyse, hiçbir değer Japon ulusundan daha üstün olamaz" şeklinde akıl yürütmektedir. Japon ulusunu ve onu yöneten önderleri aşan herhangi bir güç, değer ya da ilke olmaması, Kamakura Budacılığıyla büyük bir çelişki oluşturmakta ve yerel Japon dünya görüşünün temel yapısını korumaktadır. Şintō kuramcılarından Kitabatake Çikafūsa ve Yoşida Kanetomo, Budacı düşüncenin soyut yapısını kabul edip kullandıkları halde, onun müteal manevi yapısını tamamen reddetmişlerdir. Bu açıdan yazarların düşünceleri, Kamakura Budacılığının yöneticileriyle çelişir, fakat bu durum Japon aydınlarının yabancı ideolojilere karşı takındıkları tavır konusunda bir istisna sayılmaz.

Feodal dönem boyunca, savaşçı gruplar arasındaki husumet devam etmiş, sıklıkla vuku bulan silahlı çatışmalar zaman zaman bir iç savaşa dönüşmüştür. Bunların en canlı örnekleri, 14. yüzyılda görülen Nambokuçō Savaşları, 15. yüzyılda patlak veren Ōnin Savaşları (1467-1477) ve 16. yüzyılda bütün ülkeyi sararak paramparça eden iç savaşlardır. İleride göreceğimiz gibi, bu iç savaşları edebiyat dünyasına yansıtan en iyi örnek 14. yüzyılın sonlarına doğru yazılmış olan *Tayheyki* adlı eserdir.

Bu dönemde görülen savaşlar sadece taşradaki yönetici samuraylar arasında geçen çatışmayla sınırlı değildir; iç savaşta pek çok silahlı köylü isyanlarına da tanık olunmuştur. 1428 yılından Kaga

köylü isyanının patlak verdiği 1488 yılına kadar her dört yılda bir bu türden ayaklanmalar görülür. Köylülerin sık sık vergi borçlarını toptan silecek bir moratoryum talep etmeleri yüzünden bu tür ayaklanmaların en yoğun yaşandığı yerler, özellikle tarımın gelişmiş olduğu bölgelerdir. Zaman zaman başarı elde etseler de, ideoloji eksikliği ve örgütlenmedeki yetersizlik yüzünden, köylüler her zaman savaşçı sınıfların kolayca yuttuğu bir lokma olmuş ve isyanlar kolaylıkla bastırılmıştır.

Ancak, başarılı isyanların bazen de kalıcı bir fiili durum meydana getirdiğini görmekteyiz. Örneğin, 1485 yılında Yamaşiro ili sınırları içinde meydana gelen köylü isyanında yerel kuvvetler, Bakufu'nun gönderdiği askerî gücü yenmiş ve bu bölge sekiz yıl Bakufu'nun denetimi dışında kalmıştır. 1488'de gerçekleşen Kaga ayaklanması sonucunda; isyancılar, köylüler, rahipler ve küçük çaplı köy ağalarından bir meclis kurulmuş ve bu meclis bölgeyi tam yüz yıl idare etmiştir. Bu tür başarılı isyanlar, ideolojik tabanlarını Codö Şinşü mezhebinin Honganci tarikatından almıştır. Honganci tarikatının bayrağını yükselten, bu tarikatın yedinci başrahibinin gayrimeşru çocuğu Rennyo'dur (1415-1499); kendisi sekizinci başrahip olarak görev yapmıştır. Misyonerlik seyahatleri sırasında Kinki illerinde, merkez Kyöto ve Kaga olmak üzere Ömi ile Hokuriku bölgelerinde faaliyet göstermiştir. Derlenmiş olan mektuplarından anladığımız kadarıyla Rennyo, inanç sisteminin temelinde Şinran öğretilerine sadakatle uymuş, Amida'nın sonsuz kudretine iman edenlerin günah ehli olsalar bile, eninde sonunda hidayete ulaşacaklarını vurgulamıştır. Ancak, misyonerlik faaliyetlerinde başarıya ulaşabilmesi için, öğretilerini biraz da dünyevi kaygı ve faydalarla süslemesi gerekmiştir. Tek ciltte toplanan mektuplarından birinde şöyle der; "Bu dünyada şahsi menfaatler için yapılan ibadet, tarladan sap toplamaya benzer. Öte âlemde ebedi bir hayat için yapılan ibadet ise, pirinç hasadıyla denktir. Pirinç başağını avucunuza koyarsanız, inanın ki, sapı da onunla birlikte gelecektir."

Rennyo, inanan temiz kalpli insanların bu dünyada her zaman Budalar, Bodhisattvalar ve Şintö tanrılarının şefaatine mazhar olacaklarını belirtmiştir. Rennyo'nun öğretilerini halka sevdiren bir başka önemli konu da insani eşitlik, özellikle de kadın-erkek eşitliği olmuştur. Onun gözünde bütün insanlar; yaşlı-genç, kadın-erkek herkes eşittir. Ancak onun dinsel eşitlik kavramına, aynen Şinran'da olduğu gibi toplumsal eşitlik dahil değildir. Tam tersine, Şintö mabetlerine saygı, diğer Budacı mezheplere sevgi, toprak ağalarına sadakat onun

öğretilerinin özünü teşkil eder. Üstat, müminlere şu çağrıda bulunur: "Şunu hiçbir zaman unutmayın ki, bütün güç ve kudret kadiri mutlak Amida'nındır. Biz, Honganci tapınağının ve Honganci mezhebinin müminleri olarak onun öğretilerini yaymakla mükellefiz."

Buna rağmen Rennyo'nun takipçileri, Amida'nın haricindeki bütün diğer tanrı ve Budalara saygısızlık göstermiş, diğer Budacı mezhepleri aşağılamış, oruç tutmaktan kaçınmış, ibadet etmek için toplandıları yerlerde (*Nembutsu Dōcō*) büyük toprak ağalarının zorbalıklarını açıkça yermişlerdir; bunun için de en uygun mekân olarak Hokoriku bölgesindeki Yoşizaki dağının yamaçlarını seçmişlerdir. Pak Ülke Budacılığının (*İkkōşū*) takipçileri kendilerine özgü bir muhakeme yoluyla Rennyo'nun düşüncelerinden tamamen farklı bir dinsel eşitlik ilkesi ortaya atmışlardır. Bu devirde oldukça yaygın bir şekilde görülen isyanlar (*İkkō İkki*) genellikle bu mezhebe mensup köylülerin dayanışmasıyla ortaya çıkmış ve onları savaşçı sınıfla silahlı mücadeleye itmiştir.

Bu devrin kültüründe iki önemli özellik gözlemlenir. İlk olarak, 13. yüzyılda Zen Budacılığının savaşçı sınıftan aldığı destekle daha dünyevi bir hale geldiğini görürüz. Bu dünyevileşme temel olarak sanatsal açıdan tezahür etmiştir. Gozan şiiri, Gozan düzyazısı ve *suiboku* resim tekniği, 14. ve 15. yüzyıllarda büyük bir gelişme kaydetmiştir. Ayrıca 16. yüzyılda ortaya çıkan *vabi* üslubundaki çay seremonisi de aynı geleneğin bir uzantısıdır. Çince yazılan Gozan şiiri ve düzyazısı ile *suiboku* resim tekniği, Sung ve Yuan devrinde Çin'den ithal edilmiş ve genellikle Gozan tapınaklarına özgü bir uğraş olarak Japon kültürüne yerleşmiştir. *Suiboku* resimleri ve çay seremonisi, tapınakların dar çerçevesinden çıkarak üst düzey askerî sınıf tarafından benimsenmiş olsa da halk arasında yaygınlaşmamış ve genellikle üst düzey bir çevrenin sanat ürünü olarak varlığını sürdürmüştür.

Kamakura döneminde (1185-1333) tutucu bir tavır sergileyen Zen mezhebi, Muromaçi dönemine (1336-1573) gelindiğinde, bir yandan siyasi gücün kaynağıyla öte yandan da sanat ve edebiyatla içli dışlı olmuştur.

Büyük Zen tapınakları ve onları destekleyen savaşçı sınıfın bir bölümü, bu eğilimi şiddetle eleştirmiştir. Edebiyat alanında ise buna benzer bir tepki 15. yüzyılın sonlarına doğru *Kyōun-Şū* adlı yapıtın yazarı Zen Rahibi İkkyū'dan gelmiştir. Aslında bu yapıta Yoşida'nın *Tsuresure-gusa* adlı eseri öncülük eder. Yoşida Kenkō, Zen rahibi olmadığı halde 14. yüzyılda *Tsuresure-gusa* adlı yapıtı ortaya koymuş ve burada ilk kez dönemin geleneklerini ve yaşam tarzını eleştirmiş-

tir. Bu açıdan *Tsuresure-gusa, Kyōun-Şū* adlı eleştirel çalışmaya esin kaynağı olmuştur.

İkinci olarak sanat, aristokrat aydınların imtiyazı olmaktan çıktığı zaman, Bakufu devreye girerek konularında ihtisaslaşmış olan sanatçılara hamilik yapmıştır. Daha çok üst düzey savaşçı sınıf arasından çıkan sanatçılar ülkedeki kültür bayrağını dalgalandıran insanlar haline gelmişlerdir. Bu yeni sanatçıların çok farklı toplumsal kökenleri vardır. Bazılarının yapıtları soylulara ve üst düzey askerlere hitap ettiği halde bazılarınınki köylülere, tüccarlara ve alt düzey samuraylara hitap eder. Egemen sınıfların beğeni alanına giren yapıtlara örnek olarak şiirde *Tsukuba-Şū*'yu, düzyazıda *Tayheyki*'yi ve dramada *nō* oyunlarını gösterebiliriz. Aynı dönemde orta sınıfa hitap eden örnek yapıtlar ise şiirde *İnu Tsukuba-Şū*, düzyazıda *Otogi-Zōşi*, dramada *kyōgen*'dir. Edebiyat ve sanat, görünürde bu sınıflar arasında iki kategoriye bölünmüş olsa bile, bunlar yine de birbirinden tamamen bağımsız değildir; ancak aralarında belirgin farklar vardır.

Bu farklılaşma ilke olarak üslup ve konudan kaynaklanır. Üst sınıflar için hazırlanan edebiyat ürünlerinde Heyan devrine karşı duyulan özlemin bir sonucu olarak pek çok Çince kelime ve deyim kullanılmıştır; bu tür yapıtlarda genellikle Çin üslubu hâkimdir. Orta sınıfa hitap eden edebiyat daha ziyade konuşma diline yakın olduğundan bu tür yapıtlarda gündelik hayata özgü pek çok deyim ve ifade kullanılmıştır. Konu olarak ise, üst sınıf edebiyatı Heyan soylularının yaşantılarını tercih etmiş, orta sınıf edebiyatı da kırsal kesimdeki yaşamı ön plana çıkarmıştır. Bu iki farklı kültürel özellik, aynı zamanda gittikçe feodalleşen toplumsal yapının da bir aynası sayılır. Burada, savaşçı sınıflar saray aristokratlarının yerini almış, öte yandan kırsal kesimde yaşayan köylüler de çıkardıkları isyanlarla yeni efendilerine kafa tutmuşlardır.

ZEN'İN DÜNYEVİLEŞMESİ

Budacılığın Çin'e gelmesi ve sonrasında da ülke içinde yayılmasıyla ortaya pek çok farklı mezhebin çıktığını görüyoruz. Bu inanç sistemleri arasında Japon kültürü açısından en önemli iki mezhep, Zen ve Pak Ülke Budacılığıdır. Pak Ülke Budacılığı olarak bilinen Cödo mezhebi, 10. yüzyılda Japonya'ya girerek özellikle aristokratlar arasında ilgi görmüş, 13. yüzyıla gelindiğinde ise daha geniş kitlelere mal olmuştur. 13. yüzyılın başlarında Japonya'ya gelen Zen mezhebi, bu yüzyılın ikinci yarısında daha ziyade üst düzey savaşçılar arasında

rağbet görmüştür. Bu savaşçılar, Heyan soylularının inandığı Tenday ve Şingon Budacılığından kendilerini ayırarak, yeni ve farklı bir kimlik arayışı içine girmişler ve bu arada halk kitlelerinin benimsediği Cödo Budacılığından da uzaklaşmışlardır. Bu amaçla Kamakura Bakufu idaresi, Sung hanedanı döneminde Çin'den Zen rahiplerini davet etmiş ve bunların Japonya'yı ziyaret etmelerini sağlamıştır. Daha sonraları Güney Sung hanedanı yıkılıp Çin ülkesi Moğollar tarafından istila edilince, bütün Zen tapınakları tahrip edilmiş ve Zen Budacılığına inananlar da sistematik bir kıyıma tabi tutulmuşlardır. Bakufu idaresinin Zen mezhebine karşı gösterdiği hoşgörüyü bilen Çinli rahiplerden bazıları, canlarını kurtarmak için Japonya'ya kaçmışlardır. Nitekim, 13. ve 14. yüzyıllarda toplam 18 Çinli rahibin Japon vatandaşlığına geçtiğini görüyoruz. Aynı zamanda nüfuzlu üst düzey savaşçılar, Çin'de eğitim görebilmeleri için Japon rahiplere her türlü maddi ve manevi desteği sağlamışlardır. Onların bu şekilde davranmalarının iki önemli nedeni vardır: Birincisi, Sung Çin'i ile Japonya arasındaki sıkı ekonomik ilişkidir; bu dönemde ticaret gemileri iki ülke arasında gidip gelmektedir. İkincisi de, Japon Zen rahiplerinin Çin kültürüne duydukları hayranlıktır.

13. ve 14. yüzyılda, Çin'de yaklaşık 100 Japon rahibi bu şekilde eğitim görmüştür. *Honçō Kōsō-Den* adlı yapıtta adları geçen 469 rahipten 93'ünün –ki bu toplam sayının beşte biri eder– Çin'i ziyaret ettikleri belirtilmektedir. Buna ek olarak, Kamakura Bafuku idaresi, daha sonraki dönemde Aşikaga Bafuku rejiminin hamiliğini üstleneceği pek çok Zen tapınağı inşa ettirmiştir.

14. yüzyılda, beşi Kamakura'da, beşi de Kyöto'da olmak üzere, Çin mimari tarzında Gozan (Beş Tapınak) külliyeleri inşa edilmiştir. Bakufu, tapınaklara sadece maddi olarak destek vermekle kalmamış, aynı zamanda bu tapınakların denetimini de üstlenmiştir. Söseki (Musö Kokuşi) (1275-1351) gibi nüfuzlu rahipler sadece hamileri için dinî ayinler tertip etmek ve bazı idari belgeleri düzenlemekle kalmamış, siyaset hayatında zaman zaman fikir bile beyan etmişlerdir. Bu şekilde Zen tapınakları ve savaşçı sınıf arasındaki hiyerarşi daha da yakınlaşmış, samuraylar arasında yaygın olan Zen Budacılığı, 13. yüzyılın ortasından 16. yüzyılın ortasına kadar olan dönemde dünyevileşme sürecini tamamlamıştır. Başka bir deyişle, Zen, kurumsallaşarak güç odaklarıyla daha yakın bir ilişkiye girmiştir.

Zen mezhebi, Cödo Şinşü'nun (Pak Ülke Budacılığı) tersine, 'zor' olan ibadet yöntemlerini benimsemiştir. Amida'nın şefaatine sığınmak yerine 'kendi kendine yardım etmeyi' ve 'kişisel özgürlüğü' vur-

gulamış ve bu dine inanan müminler için amaç olarak 'aydınlanma'yı seçmiştir. Ancak, Zene inanan çok sayıda samuray olmasına rağmen bunların çoğu aydınlanma mertebesine kadar ilerleyememiştir. Höco Tokiyori'yi Zen rahipliğine ikna eden Kotsuan Funey, birkaç kişi haricinde *daymyō* ve samurayların asla aydınlanmayı başaramayacağını iddia etmiş ve artık Japonya'da yapacak bir işinin kalmadığını belirterek Çin'e dönmeyi tercih etmiştir (*Kotsuan Oşō Goroku*). Höcō Tokimune'nin hocası olan Mugaku Sogen de Japon Zen rahiplerini çok ağır bir dille eleştirerek, bu dinin geleceği konusunda rahiplerden hiç umutlu olmadığını ve bu yüzden her an memleketi Çin'e dönebileceğini belirtmiştir (*Bukkō Kokuşi Goroku*).

Olaya yabancı rahiplerin gözünden bakacak olursak, savaşçı sınıfın Zen anlayışının gerçekten de çok kıt olduğunu görürüz. Aslında Dögen'in yetiştiği Kamakura döneminde de durum bundan pek farklı değildi; Nambokuçō dönemiyle Muromaçi dönemlerinde de bu durum değişmedi. Zen tapınaklarında görülen devlet himayesi her ne kadar daha sonra artmış görünse de bu durum, savaşçılar arasından çıkan rahiplerin sayısını artırmamıştır. Dögen'i bir kenara bırakacak olursak, bu dönemlerde yaşayan rahipler Zen mezhebini, ilahiyat bilgisini artıracak bir araç olarak görmemişlerdir. Onlar, hep Çin kültürünün, edebiyat ve sanatının hayaliyle yaşamış, Zene de bu amaçla yaklaşmışlardır.

Zen tarafından üretilen ilk sanat örnekleri dinsel mimari alanındadır ve üslup olarak Çin'deki Zen tapınaklarını örnek almıştır. Bu nedenle Zen tapınakları yapı ve mimari tarz olarak Japonya'daki öteki mezheplerin tapınaklarından farklıdır. Bu tapınakların başka bir özelliği de bahçelerinin farklı bir şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Örneğin, 16. yüzyıl Daysen-in ve Ryōanci tapınaklarının bahçe zemininde toprak değil çakıl taşı kullanılmıştır.

İkinci olarak, Zen başrahiplerinin, *çōsō* adlı portrelerinden bahsetmek gerekir. *Çōsō* portreleri, 13. yüzyılda Japon portre sanatının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Portre ve mimarinin din ile doğrudan ilişkisi olmasına rağmen Çin'den ithal edilen Sung ve Yuan resimleri ile Zen rahiplerinin yaptığı *suiboku* (kara kalem) resimlerinin Zen mezhebiyle bir bağlantısı yoktur, fakat *suiboku* resimleri, Muromaçi dönemi resim sanatının ana eğilimi üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır.

14. yüzyılın başlarında Zen rahiplerinden Mokuan (?-1354) Çin'e gitmiş ve orada *suiboku* resim tekniği üzerine eğitim almıştır. 15. yüzyılda ise Tenşō Şūbun (?-1444-8) ve Sōtan (1418-1481) gibi, daha son-

ra Muromaçi Bakufu döneminde devlet için yapıt veren *suiboku* ressamları ortaya çıkmıştır.

16. yüzyıldan sonra bu resim geleneğine Kanö okulu sahip çıkmıştır; diğer yandan, 15. yüzyılda devlet için çalışmayı reddederek tapınaklarını terk edip kendi atölyelerini açan rahipler de olmuştur. 15. yüzyılda yaşayan Seşşü Töyö (1420-1506) ile 16. yüzyılda yaşayan Sesson Şükey'yi (1504-?) bu tür sanatçılara örnek olarak verebiliriz. 1468-1469 yılları arasında Ming hanedanı zamanında Çin'i ziyaret etmiş olan Seşşü, Japonya'yı karış karış dolaşarak çizdiği gerçekçi manzara resimleriyle Japon *suiboku* sanatını en yüksek düzeye getiren ressam olarak bilinir.

Japon Zen rahiplerinin *suiboku* resimleri ile Zen inancı arasında kurdukları bağlantı pek açık değildir. Örneğin, büyük Zen sanatçısı Seşşü'nun yapmış olduğu *Dağ ve Su* (*Sansui*) tablolarının Zenle bir ilişkisi olduğunu iddia etmek zor. Sung ve Yuan devrinde Çin'den ithal edilen resimlerin arasında pek çok Çinli rahibin resimleri yer alır. Yuan-ti-hua ve Mu-chi adlı Çinli ressamları bu sanatçılara örnek olarak gösterebiliriz; özellikle Mu-chi'nin resimleri Çin'den ziyade Japonya'da rağbet görmüştür. Ancak bu durum tek başına Zen ile *suiboku* arasındaki derin ilişkiyi açıklamaya yetmez. Kanımızca, Kamakura dönemindeki Zen anlayışı bir felsefe dehası olan Dögen'i; Muromaçi dönemindeki Zen anlayışı ise bir resim dehası olan Seşşü'yu yaratmıştır. Buradan da anlaşıldığı gibi, önceleri dinsel ve felsefi yönü ağır basan Zen anlayışı, daha sonraki dönemlerde kültürel ve sanatsal bir Zen anlayışına dönüşmüştür.

Suiboku resimlerine artan ilgiyle birlikte, onların üstüne yazılan şiir ve düzyazılara olan ilgi de artmıştır. Gozan tapınaklarında yaşayan Japon rahipler, *suiboku* çalışmalarının yanı sıra, genellikle *Gozan Bungaku* olarak bilinen Çince yazılmış şiir ve düzyazılar da üretmişlerdir. Ana hatlarıyla bakacak olursak, Gozan edebiyatında üç farklı dönem görürüz. Birinci dönem, 14. yüzyılın ilk yarısına rastlar, bu dönemde pek çok dinî kaside yazılmıştır. 14. yüzyılın ikinci yarısında Zenin dünyevileşmesinden sonra başlayan ikinci dönemde de, dinsel içerikten yoksun süslü şiir ve düzyazıların yaygın olduğunu görüyoruz. Edebiyatın dinden kopup özgürlüğünü kazanmasıyla birlikte gelen ve 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ilk yarısına kadar devam eden üçüncü dönemde ise eşcinsel coşkuyu konu alan pek çok şiir yazılmıştır.

Konfüçyüsçü felsefe, bu üç dönem boyunca, Gozan edebiyatındaki çeşitlenen alanları birleştirmede çok önemli bir rol oynamıştır.

Birinci dönemde önemli simalar olarak Kokan Şiren (1278-1346) ve Yuan devrinde hayatının sekiz yılını Çin'de geçiren Çügan Engetsu (1300-1375) adlı rahipleri görürüz. Bu rahipler, Konfüçyüsçülük ve Budacılığın aynı inanç sistemi olduğu konusunda fikir birliğine varmışlardır. Kokan Şiren bu dönemde tarihsel biyografi niteliği taşıyan *Genkō Şakuşo* adlı yapıtını üretmiştir; eserde, Japonya'daki rahipliğin tarihsel geçmişine ışık tutar. İkinci dönemin en önemli siması olan Gidō Şūşin (1325-1388) de aynı görüşü benimsemiştir. Şūşin, hem Şōgun Aşikaga'nın danışmanı, hem de Gozan şiir ve düzyazısının en önemli ustalarından biriydi. Sung hanedanlığı sırasında Çin'de revaç bulan Kutsal Üçleme Kuramı, Budacılık, Taoculuk ve Konfüçyüsçülük felsefesini aynı potada eritiyordu. Eserlerini devamlı Çince yazan ve bu kültüre büyük hayranlık duyan dönemin bilge Japon rahipleri de aynı modayı takip etmişlerdir. Çügan Engetsu, *Tōkay İçiō-Şū* adlı yapıtında şöyle der:

> Konfüçyüsçülük ve Budacılık bir madalyonun iki yüzü gibidir. Onların öğretileri ikiz mücevhere benzer.

Buradan da anlaşılacağı gibi Konfüçyüsçü ve Budacı öğretilerin ikisi de aynıdır ve bu öğretiler yerel Japon düşüncesiyle uyum içindedir. Yerel Japon düşüncesinin en önemli özelliği ise 'dünyevi' oluşu ve dünya işleriyle uğraşmasıdır.

Bu dünyevi görüşün içselleştirilmesi, insan idrakinin, *burada* ve *şimdi* kavramlarını her şeyin merkezine koymasıyla gerçekleşir. Budacılıkta özellikle de Zen Budacılığında, bütün öğretinin temeli *halet-i ruhiye* ya da *zannına gōrelik* ilkesine indirgenir. Konfüçyüsçülük ise Japonya'da, Çin'deki felsefi ve siyasi içeriğini kaybetmiş, tamamen bir ahlak meselesi haline gelmiştir. Bu inanca göre ahlaki ve etik değerler, doğadaki dış güçlerin değil *saf aklın* güdümündedir. Bu bakımdan Budacılık ve Konfüsyüsçülük, Japonya'da aynı idrak halinin iki farklı yüzü olarak yorumlanmıştır.

Başka bir deyişle, Çin'den gelen bu yabancı düşünceler, bütün manevi gücüne rağmen yerel düşünceyi ne yıkabilmiş, ne de yeniden yapılandırabilmiştir; sadece onu düşünsel açıdan arıtmakla yetinmiştir. Bu düşünsel arınma, aslında, gündelik hayatı ön plana çıkaran, dinden kopuk yerel düşüncenin içselleştirilmesinden başka bir şey değildir. Bu, ne Dögen tarafından temsil edilen Kamakura döneminin din felsefesine, ne de Ogyü Soray'ın, bir Çin klasiği olan *Kadim Krallar Yolu* adlı yapıttan esinlenerek savunduğu (1666-1728) doğaüstü tarih felsefesine benzer. Müteal mutlaklık, sadece bir kez

Japon düşüncesinin merkezinde yer alır, bunu da 13. yüzyılın Budacı felsefesinde görüyoruz. Buradan anlaşıldığı kadarıyla, dışarıdan gelen düşünceler bireyleri ve kitleleri teker teker etkisi altına alamamıştır. Konfüsyüsçülüğün ve Budacılığın aynı şey olduğunu savunan öğretide görüldüğü gibi, halkın kabul edeceği modeller birkaç farklı düşünceyi içeren karma öğretilerdir. Sonuç olarak Japonlar, dışarıdan gelen bir düşüncenin yabancı kökenli olduğunu anladıklarında kendi yerel fikirlerini ön plana çıkartmışlardır; bu da Japonya'nın ülke olarak yüceltilmesi sonucunu doğurmuştur. Kokan Şiren bu durumu, *Genkō Şakuşo* adlı kitabında şöyle anlatır: "Çin düşüncesi oldukça arı, duru ve saftır; buna rağmen küçük bir kusuru vardır. Japon düşüncesi ise tamamen durudur." Şiren, buradaki "küçük kusur" ifadesiyle, Çin'de Konfüsyüsçü ve Taocu düşüncenin yaygın olduğunu, bu yüzden de Mahayana Budacılığının pek revaçta olmadığını kastetmektedir. "Japon düşüncesi tamamen durudur" deyimiyle de Mahayana Budacılığına işaret eder. Kokan Şiren bu konuya şöyle açıklık getirir:

> İnsanlar doğal olanı takdir etme eğilimindedirler. Hiçbir toplum şimdiye dek yapay olana değer vermemiştir. Görebildiğim kadarıyla, Japon tarihi de doğallıklar üzerine temellendirilmiştir. Öteki ülkeler bunu beceremediler. Bu nedenle Japonya'yı, öteki ülkelere kıyasla daha yüce buluyorum. Burada doğallıkla kastettiğim şey, Japon imparatorluk hanedanına ait olan üç kutsal simgedir.
>
> (*Genkō Şaku şo*)

Bu ifadeler, Yamaga Sokō'nun (1622-1685), *Cinnō Sōtōki* ya da *Çūçō Cicitsu* adlı yapıtlarındaki düşüncelere çok benzemektedir.

Yıllarca Çin'de eğitim gören Japon rahipler, hem Çinceyi çok iyi öğrenmiş hem de bu dilde mükemmel şiirler yazmıştır. Örneğin, Sesson Yübay (1290-1346), ömrünün yirmi yıldan fazla bir zamanını (1307-1329) Çin'de geçirmiştir. Zen mezhebinin zulme uğradığı bu dönemde tutuklanmış, fakat bir yolunu bulup hapisten kaçarak Japonya'ya dönmeyi başarmıştır. O dönemde yazdığı *Bingaşū* adlı yapıtında 242 şiir bulunur.

> *Ne övgü ne de paye beni coşturabildi...*
> *Sağlam tuttum kendimi kızmadım hor bakana*
> *Zincirliyken duvara, aklım başımda idi*
> *Tam üç yıl dile kolay, Şian zindanlarında...*
> *Nasıl duyarsam öyle söylerim ben türkümü,*
> *Yazdığım şiirlerin atarak her süsünü...*

Yübay bu şiirinde, Çin'in eski başkenti Şian'daki hapishaneyi ve mahkümiyet günlerindeki duygularını anlatır. Şiirini dingin bir yoğunlukla kaleme alan bu Zen rahibinin özgüvenine hayran olmamak elde değil.

Başka bir örnek verecek olursak, Zekkay Çüşin (1336-1405), ömrünün sekiz yılını Çin'de geçirmiş ve bütün çalışmalarını, içinde 163 şiir ve 38 düzyazı örneği bulunan *Şōkenkō* adlı seçkisinde toplamıştır. Şiirleri arasında Budacılığa düzdüğü methiyeler bulunsa da, yapıtlarının çoğu tema olarak eski tapınakları ve Çin klasiklerindeki meşhur aşk hikâyelerini ele alır. Şairin bu yapıtları, T'ang hanedanının son yıllarındaki dinsel içerikli olmayan şiirleri andırır. Ayrıca Zekkay ve Ming imparatorları mektuplaşarak birbirlerine şiirlerler göndermişlerdir. 'Bir Japon'un elinden çıktığı halde, hatasız bir Çinceyle yazılmış olan şiirleri' edebiyat çevrelerinde çok beğeni toplamış ve imparator tarafından büyük takdir görmüştür. Japon aydınları bu devirde hem Çinceye hem de bu dilin yazım tekniklerine hâkimdi.

Gozan edebiyatının orta döneminde Japon rahipleri tarafından Zen felsefesi üzerine yazılan eserler her ne kadar Çinli rahiplerin yapıtlarıyla boy ölçüşemese de, bu rahiplerin edebi konulardaki hünerleri hiçbir zaman Çinli rahiplerinkinden aşağı değildi. Gozan edebiyatının üçüncü döneminde 'sevgi' temasının yazı diline girişiyle birlikte Çince yazılan şiirler köklü bir 'Japonlaştırılma' sürecine girdi. Aynı süreç, 400 yıl sonra Tokugava döneminde de yaşanmıştır. Bu dönemdeki Konfüsyüsçü şairler, Çinli meslektaşlarının yapıtlarım taklit ederek 'Japonlaştırılmış' Çinceyle aşk şiirleri yazmışlardır. Bu süreç, aynı zamanda aşk teması üzerine binlerce *vaka* şaheserinin yazıldığı *Manyōşū* dönemindeki lirik şiir geleneğiyle de uyuşmaktadır. Ancak, Muromaçi döneminde kadınlar, rahibe olarak Zen tapınaklarına kabul edilmediklerinden dolayı, bu dönemde yaşayan rahiplerin sevgi-nesnesi genç erkekler olmuştur. Bu bakımdan söz konusu aşk şiirleri Heyan sarayı şiirlerinden ve Tokugava devrinin Çince yazılan şiirlerinden son derece farklıdır.

Şinden Şōban'ın (1380-1452) *Şinden Şikō* (1447), Töşō Şügen'in *Ryūsuişū* (1462) ve San'eki Eiin'in *San'eki Şikō* (yaklaşık 1520) adlı yapıtlarını bu tür eşcinsel temalı şiir seçkilerine örnek olarak verebiliriz. *Ryūsuişū*'dan seçtiğimiz aşağıdaki şiir, bu türün en güzel örneklerinden biridir:

Tüm gece birlikteydik
Onunla bu yatakta...
Şimdi seyrediyoruz,
Şafakta solgun ayı...
Ne kadar benziyoruz
Muhabbet kuşlarına...
İki çıplak bedenin,
Vururken cama şavkı...
Hep aklımda kalacak
O gecenin sevgisi,
Yang nehri üstündeki
Aşkımızın kâbesi...

Bu tür eşcinsel temalı şiir ve düzyazıların gelişmesi, Zen mezhebinin Muromaçi döneminde Japon kültürüne yaptığı en büyük katkılardan biridir. Bu gelenek hiç şüphesiz, 16. yüzyılın sonlarından Tokugava dönemine kadar savaşçı sınıf arasında da devam etmiştir.

Zen tapınakları sadece *suiboku* resimleri ve Gozan edebiyatına yaptıkları katkılarla kalmamış, aynı zamanda baskı tekniklerini ülkeye getirerek Budacı metinleri, Çin klasiklerini ve rahiplerin yazmış olduğu kitapları da yayımlamışlardır. *Gozanban* olarak bilinen bu yapıtlar, Japonya'daki büyük yayıncılık sektörünün ilk ürünleridir. Başka bir deyişle, 14. yüzyılın sonları ve 15. yüzyılın başlarında Çin edebiyatıyla ilgilenen çok geniş bir okuyucu kitlesi oluşmuştur. Daha önceki dönemlerde edebiyat eserleri sadece elyazmaları ve sözlü gelenekte varlığını koruduğu halde, daha sonraki Tokugava döneminde edebiyat eserlerini matbaada basmak bir gelenek haline gelmiştir.

Son olarak, Zen tapınaklarında (özellikle de Daytokuci tapınağında) gelişen ve 16. yüzyılda Senno Rikyü'nun (1520-1591) elinde zirveye ulaşan çay seremonisinden bahsetmek gerekir. Japonya'ya çay içme âdeti, bu bitkinin anavatanı olan Çin'den gelir. Zen mezhebiyle birlikte bu geleneği Japonya'ya getiren kişinin Rahip Eisay olduğu rivayet edilir. Çay üzerine yazılmış olan *Kissa Yōjōki* adlı kitabın da ona ait olduğu sanılıyor.

Çay seremonisi, kendine özgü törensel gelenekleri ve *çaşitsu* (çay odası) olarak bilinen mimarisiyle 15.-16. yüzyıllar arasında bir sanat dalı haline gelmiştir. Ayrıca, resim ve *kakemono* hat sanatının yanı sıra, kendi üsluplarında yaratmış oldukları çiçek düzenleme tekniği ve porselen yapımı (özellikle *çavan* adlı çay fincanları) gibi sanat dalları da yine çay seremonisi geleneğinden türemiştir. Bunlara, çay içerken yapılan hoş sohbetleri de eklemek gerekir.

Çay seremonisinin ilk ustalarına 15. yüzyılda rastlanmakta olup

üstat Şukö (1422-1502?) bunlardan biridir. Daha sonra onu, 16. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Cöö (1504-1555) ve ikinci yarısında bu sanatı doruğa ulaştıran Rikyū takip eder. Bu büyük çay ustaları ile Daytokuci tapınağı arasında çok yakın bir bağ olduğunu biliyoruz. Buradan da bir sanat biçimi olarak tescil edilen çay geleneği ile Zen mezhebi arasında çok yakın bir ilişki olduğu çıkarımını yapabiliriz; ancak bu ilişkinin farklı boyutları vardır.

Muromaçi döneminde *sadō* olarak ortaya çıkan çay seremonisi, zamanla yepyeni ve özgün bir estetik anlayışın doğmasına neden olmuştur. *Çaşitsu*'lar kasıtlı olarak küçük ve zarif yapılmış; *kakemono* ve *suiboku* resimlerindeki özellikle açık renkler seçilmiş; çiçek tekniğinde sadece gonca esas alınmış; çay porselenlerinde genellikle huzurlu renkler tercih edilmiş ve sır üstündeki motiflerin düzenli değil, gelişi güzel durmasına özen gösterilmiştir. Şukö, bütün bu özelliklerin toplamına *hiekaru* (soğuk bir coşkusuzluk) adını verir. Cöö aynı durumu *vabi* (tevazu); Rikyü ise *kozaşiki no ça* (küçük çay odası) olarak adlandırır.

Günümüzde ne Çin'de, ne de dünyanın başka bir toplumunda, küçük ve zarif mimari ile aykırı biçimli seramiklere böylesine değer veren bir estetik anlayışı görülür. Çay geleneğine ait olan bu çelişkili estetik değerler sistemi, sadece 15. ila 16. yüzyılın Japonyasına özgüdür. Böyle bir estetik anlayış nasıl ortaya çıkmış olabilir? Cöö bu konuya açıklık getirmek için Buda'nın yasalarını ve *vaka* şiirlerinin insanda uyandırdığı duyguları anlamanın önemli olduğunu vurgular.

Rikyū, 16. yüzyılda öğrencisi tarafından derlenen ve kendi özdeyişlerini içeren *Nambōroku* adlı seçki hakkında şunları söyler: "Küçük bir odada çay seremonisi düzenlemek, Buda'nın kanunlarına göre kurtuluşa atılan ilk adımdır." Ayrıca üstat Rikyū, Cöö'nun çay seremonisi kavramını açıklamak için Fucivarano Teyka'nın aşağıdaki şiirini kullanır:

Bakın etrafına bir,
Göz görebildiğince.
Ortada ne yeşil dal,
Ne kiraz çiçeği var.
Yok artık kızıl yaprak,
Güz mevsimi gelince,
Yalnız bir kulübe var,
Damında uzun sazlar...
Ortalık kararıyor,
Mevsim artık sonbahar!

Şaire göre insan, açan kiraz tomurcukları ve kızıla çalan güz yapraklarının güzelliği ile göl kıyısındaki sazdan kulübenin güzelliği arasında bir tercih yapamaz, çünkü güzelliği yaratan, insanın kendi hayal gücüdür. Neyin güzel neyin çirkin olduğuna ancak o karar verir. Rikyū, *'Buda'nın Yolu'* ile çay felsefesini karşılaştırarak, Budacılık ve çay seremonisi arasında derin bir ilişki olduğunu anlatmaya çalışır. Kuşkusuz, *Buda'nın Yolu* denince akla sadece Zen mezhebi gelmez; fakat Cōō ve Rikyū, Zen yolundan yürüyerek Buda'nın yoluna kavuşmuş ve hidayete ermişlerdir. Böylece Zen mezhebi, Kamakura döneminden sonra bir yandan tapınakları vasıtasıyla siyasi iktidarla bütünleşmiş, bir yandan da felsefesiyle edebiyatı ve resim sanatını etkileyerek kendine özgü bir yaşam biçimi ve estetik değerler sistemi yaratmıştır. Zen, sadece Muromaçi kültürünü etkilemekle kalmamış bu kültürle özdeşleşmiştir. Başka bir deyişle, Zenin dinsel ve felsefi içeriği siyasal ve estetik bir dönüşüm sürecinden geçerek dünyevileşmiştir. Kamakura Budacılığına rağmen, Japon bilincinin derin yapısında hâlâ devam etmekte olan bu süreç, Japonların bu âlemdeki hayata yönelik laik yerel dünya görüşünden başka birşey değildir.

MÜNZEVİ EDEBİYAT

Kamakura döneminin başına kadar saray edebiyatı, Muromaçi döneminde ise Zen Budacılığı edebiyatı hâkimdi. Daha önce de gördüğümüz gibi aristokrat edebiyat, her zaman saray kültürünün geleneklerine, Zen edebiyatı ise dinsel içerikli olmayan Çin şiirinin biçim ve üslubuna sadık kalmıştır. Bu iki edebiyatın yazarları ve okurları kapalı bir grubun insanları oldukları için aynı değerleri paylaşıyorlardı. Her iki edebiyat da bir tür kurumsallaşmış grup edebiyatı niteliğindeydi. Ancak, kurum içindeki iktidar mücadeleleri yüzünden gruptan atılan ya da kendi isteğiyle ayrılan insanlar oluyordu. Grubu terk eden insanların çoğu, yazı yazmadıkları için bunların kim olduğunu bilemiyoruz. Ancak bazı yazarlar yapıtlarını verirken grubun değer sistemini esas almıştır. Örneğin, Kamono Çōmey, *Mumyōshō* adlı yapıtında Heyan sarayının *vaka* geleneğine sadık kalmış, *Hōcōki* adlı eserinde ise Heyan sarayının Çin düzyazı modellerini tercih etmiştir.

Saraydan veya tapınaktan ayrılan başka bir yazar grubu ise dışarıda bambaşka bir dünya keşfederek grup dışı edebiyatın ilk örneklerini vermişlerdir. Bu grubu en iyi temsil eden iki yazar Yoşida Kenkō (1283-1350) ve Zen Rahibi İkkyū'dur (1394-1481). Yoşida, 14. yüzyılın başında *Tsurezuregusa* adlı yapıtını, İkkyū ise 15. yüzyılın

sonlarına doğru Çince kaleme aldığı *Kyōun-Şū* adlı şiir seçkisini çıkarmıştır.

Kenkō, Yoşida Şintō tapınağı ile olan ilişkisinden dolayı sarayla çok içli dışlı olan Yoşida ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Nitekim, saraya alt düzey bir aristokrat olarak girdiği halde ömrünün yarısı burada geçmiş, mütevazı konumuna rağmen imparator ve imparatoriçeyle samimi ilişkiler kurmuştur. Rivayete göre, Yoşida Kenkō'ya bu fırsatı sağlayan kişi İmparator Gonicō'nun annesine akraba olan orta sınıf bir aristokrattır.

Siyasi hiçbir hırsı olmayan Yoşida Kenkō, Kemmu Reformları döneminde pek çok yolsuzluğa, suikaste ve üst düzey aristokratlar ile kraliyet ailesi arasında baş gösteren çıkar çatışmalarına şahit olmuştur. Saray toplumunun üst düzey yetkilileri arasındaki güç dengeleri değişince Kenkō'nun sarayı terk etmekten başka bir çaresi kalmamıştır. Hayatının geri kalanıyla ilgili olarak hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. 1324 yılında rahip olduktan sonra devamlı gezmiş ve herhangi bir tapınağa bağlanmayı da düşünmemiştir. *Tsurezuregusa* adlı yapıtı kaleme alan kişi böyle bir insandır. Eserin tam olarak ne zaman yazıldığını bilmiyoruz. Bir varsayıma göre eser, imparatorluk sarayının Bakufu'ya saldırmak üzere planlar geliştirdiği, Kemmu Reformları'yla sonuçlanacak iç savaş ortamının iyice kızışmaya başladığı bir dönemde, yani 1333 yılı civarında yazılmıştır.

Tsurezuregusa, kısa bir önsöz ve 243 ayrı metinden oluşur. Kenkō, eseriyle ilgili olarak önsözünde şöyle der: "Aklıma gelen her şeyi yazdım, incir çekirdeğini dolduranı da doldurmayanı da." Ele aldığı temalar gerçekten de birbirinden çok farklı şeylerdir; bu da onun her konu hakkında engin merakını ve zamanın değer yargılarına karşı takındığı kayıtsız tavrı gözler önüne sermektedir. Kitap, aslında Heyan sarayı aristokratları ile rahiplerini konu alan küçük hikâyelerden oluşur ve hemen hemen değinmediği konu yok gibidir. Burada yazar, görgü kurallarından, savaşçı menkıbelerinden, tüccarlardan, kadınlarla ilgili düşüncelerinden, içkiden, yaşanacak yerlerden, *go* oyunundan, dövüş sporlarından, yemek pişirme yöntemlerinden, kuşlardan, çiçeklerden, rüzgârdan, aydan, hayatın faniliğinden, ölümden sonraki hayat beklentilerinden ve özellikle de varlıkların çirkin yüzünü vurgulayan insan psikolojisinden bahseder. 39. metinde Budacı öğretiler üzerine yazdığı yazıların, zamanının önemli yapıtlarından biri olan *İçigon Hōdan*'daki dinsel öğretilere benzediğini görürüz. (Ne zaman yazıldığı bilinmeyen bu eser, Cōdo mezhebi rahiplerinin özdeyişlerinden meydana gelir.) 14. metinde ol-

duğu gibi, Kenkö'nun rahipler üzerine yazdığı mizahi öyküler, kyögen tiyatrosunu hatırlatmaktadır. Öte yandan, mevsimsel değişimlerin insan üzerinde bıraktığı hüzün ve üzüntüyü dile getirirken sergilediği estetik duygular, Murasaki Şikibu'nun *Makura no Sōşi* adlı eserini anımsatır. Kenkö ayrıca, batıl inançlarla alay etmeyi de ihmal etmez. Örneğin aniden önümüze çıkıveren bir öküzü, kötüye alamet olarak yorumlamaz (206. metin); ayrıca yılanlar da kötülük yapan insanların yeniden bedenlenmiş hali değildir (207. metin); iyi ya da kötü talih, astrolojinin değil, insan davranışlarının saptadığı bir olgudur (91. metin). Yazarın bütün tabuları dışlayan bu tutumu bize *Koncaku Monogatari*'deki öyküleri hatırlatmaktadır. *Tsurezuregusa*'dan önce yazılan hiçbir eserde bu küçük kitaptaki çeşitlilik görülmediği gibi, bundan sonra yazılan eserlerde de aynı çeşitliliğe rastlayamıyoruz. Zaten Kenkö bunu "Aklıma gelen her şeyi yazdım, incir çekirdeğini dolduranı da doldurmayanı da" sözleriyle okuyucuya eserinin Giriş kısmında önceden haber vermektedir.

Yazarın 'aklına gelen şeyler' birbirinden tamamen farklı ve bağımsız konulardır. Bir konudan diğerine atlarken hiçbir mantıki silsile takip edilmez. Hatta bazı bölümler birbiriyle çelişmektedir. Örneğin 1. metinde, saray teşrifatı ve meslekte terfi söz konusu olunca; "Eğitim alan kişinin çok sıkı bir şekilde Çince şiir ve düzyazı üzerine yoğunlaşması gerekir; ayrıca *vaka* şiiri ve müzik üzerine öğreneceği her şey başkalarının onu örnek almasına neden olacaktır" der. Ancak 122. metinde başka türlü konuşur: "Çok başarılı olmak, bir centilmen için utanç kaynağıdır. Sanatın en yüce dalları olan şiir ve müzik konusundaki yetkinlik eskiden hem yönetenler hem de yönetilenler tarafından gıpta ile karşılanırdı; fakat ne yazık ki çağımızda bu güzel kavramların hiçbirinin önemi kalmamıştır. Altın, herkesin bildiği gibi en asil madendir; fakat kullanım alanı açısından demirin eline su dökemez." (*Keene*)

Yine 1. metinde şunları okuruz: "Aslında en mükemmel insan kendisine içki teklif edildiği zaman naz yapan fakat içkiye karşı olmayan insandır." (*Keene*) 175. metinde ise bunun tam karşıtı bir fikir savunur: "Şölenlerde insanlara zorla içki içirme fikrine karşıyım, bir ülkede böyle bir âdet varsa ona da karşıyım." (*Keene*)

3. metinde yazar, Heyan sarayı aristokratlarını ve onların zevklerini örnek alır; kadın-erkek arasındaki yasak aşk ilişkiden büyük bir coşkuyla bahsederek, çiftlere mümkün olduğu kadar değişik insanlarla birlikte olmalarını öğütler. Ancak, 190. metinde "Erkekler asla evlenmemelidir" ya da 6. metinde "çocuk yapmak akıl kârı değildir"

şeklinde çelişkili ifadeler kullanır (*Keene*). 8. metinde keşiş Kume'nin öyküsü yer alır. Kume, ırmak kenarında çamaşır yıkamakta olan genç kızı görünce bir an onu cinsel bir nesne gibi algılar, fakat bu duygular aklından geçer geçmez, sahip olduğu sihir gücünün elinden alındığını fark eder. Yazar da bundan dolayı keşişe acır ve şöyle devam eder: "Zavallı rahip ne yapsın, kızın bembeyaz kollarını, tombul bacaklarını görünce aklı başından gitmiş. Karşısında bir hayalet değil, kanlı canlı bir kız var." (*Keene*)

Öte yandan dindar Budacıların cinsel ilişkiden korkmalarını ve bu konuda son derece ihtiyatlı davranmalarını öğütler (9). Yazarın düşünce sistemi hiçbir zaman tutarlı olmamıştır. Başka bir deyişle *Tsurezuregusa*, yazarın her aklına geleni hiçbir mantık süzgecinden geçirmeden yazıya döktüğü, çeşitli fikir ve düşüncelerden meydana gelen bir deneme yapıtıdır.

Ancak *Tsurezuregusa*'nın baştan sona tutarlı olduğu bir yönü vardır ki o da eserin çeşitli yerlerine gelişigüzel serpiştirilmiş klişe ifadelerdir. "Hayat fanidir" (7); "İnsana güvenilmez" (12, 85 vb.); "Kader insanı, göz açıp kapayıncaya kadar hem güldürür hem ağlatır (25)'; 'Sen sen ol kimseye güvenme!' (212)" gibi ifadeleri buna örnek olarak verebiliriz.

Kenkō'ya göre insanlar riyakârdır; nitekim "Duyduğumuz her şey yalan dolan, anlatılanların da hepsi hikâyedir!" ifadesinde yoğun bir karamsarlık ve insanlara karşı güvensizlik sezilir.

Böyle karamsar bir dünyada insanlara yapacak ne kalıyor? Kenkō bu konuda ümidini kaybetmiş değildir. İnsan tek başına da dünyadan keyif alabilir. "İnsanlar kendi iradeleriyle mutlu bir hayatı ıskalayıp ölümle yüz yüze geldiklerinde dehşete düşerler; bundan daha saçma bir şey olabilir mi?" (93, *Keene*). Öte yandan, insanlara öldükten sonra hayat vaadeden Budacılık, bir başka ümit ışığıdır. "Devamlı ahreti düşünen ve yüce Buda'nın yolunda sadakatla yürüyen iman sahibi insanlara ne mutlu!" (4, *Keene*). Buradaki çözüm yolu esasen Budacı öğretileri temel almasına rağmen, kullanılan sözlerin yine de din konusunda ikna olmamış bir mümine ait olduğunu unutmamak gerekir.

Kuşkusuz, Kenkō'daki güvensizlik duygusu, onun, kendi deneyimlerinden hareket ederek vardığı bir sonuçtur. Yazarın kafası entipüften düşüncelerle koşullandığı için olayların gidişatına olumlu çözümler üretemez; üretse bile bulduğu çözümler Budacılıktan esinlenmemiştir. Onun için nihai gerçek, kafasında göz kırpan yıldızlar gibi art arda belirip kaybolan önemsiz düşüncelerdir. Kenkō,

kafasında devamlı değişen düşünceleri aşan bir Buda'ya inanmadığı için, kendi akıl ve idrakinin varlığından bile emin değildir: "Bütün evreni kuşatan varlık boşluktur. Yoksa her yer boş olduğu için mi bir sürü düşünce zihnimizi keyfince dolduruyor? Orasını bilemiyorum." (235, *Keene*)

Burada da yine Japonların dünyevi düşünce tarzlarının içe dönük bir yansımasını görüyoruz. Bu nedenle, *Tsurezuregusa*'nın dünyası doğal olarak, daha sonra sözünü edeceğimiz *renga*'yı doğurmuştur. Sanki bir anafikir varmış gibi bir sahneden diğerine geçerken düşünce birdenbire değişir, kurgusal çatı tamamen kaybolur, bütün ilgi insanın gözünün önünden bir *emakimono* resmî gibi geçmekte olan ve tam o an önünde bulunan sahneye odaklanır. Geçmiş tamamen mazi olur, gelecek ise hiç kaygı vermez. 14. ve 15. yüzyıllarda yaşamış olan Japonların zaman kavramı böyledir. Bu anlayış, edebiyatta *renga* ve *Tsurezuregusa* olarak karşımıza çıkar. Aslında *Tsurezuregusa*, *renga*'nın düzyazı haline getirilmiş biçiminden başka bir şey değildir.

Rivayete göre İkkyü, İmparator Gokomatsu'nun gayrimeşru oğluydu ve İmparator Şökö ve Gohanazono ile akrabalık ilişkileri vardı. Üstat Kesö Södon'un müridi olmuş ve yine bir rivayete göre 26 yaşındayken bir geceyarısı, horoz öterken en yüce mertebeye erişmiş ve aydınlanmıştı. Üstadı Kesö'nun ölümü üzerine müritlerinden Yösö, 1428 yılında Daytokuci tapınağına başrahip olarak atanmıştır. İkkyü da bunun üzerine gezgin bir derviş olmuş, sıradan insanların arasına katılarak Kyöun adını almıştı. 1447 yılında ise Daytokuci tapınağını tamamen terk ederek Kyöto'nun Katsuroan bölgesinde yaşamaya başladı. 1467'de Önin Savaşları'nın patlak vermesi üzerine Yamaşiro vilayetinin Takigi köyündeki Şüon-an tapınağına yerleşti.

Ancak, iç savaş sırasında bu tapınak kundaklanınca Yamato ve İzumi vilayetlerinin sınırları içinde dolaşarak derbeder bir hayat yaşadı. 1474 yılında imparator fermanı çıkıncaya kadar Daytokuci tapınağına dönmedi. O halde İkkyü'nun Daytokuci tapınağını terk etmesine sebep olan şey neydi? Bu soruya cevap verebilmek için elimizde yazarın *Kyōun-Şū* adlı seçkisindeki şiirlerinden başka hiçbir şey yok; bu yüzden de tapınaktan ayrılışının gerçek sebebini bilemiyoruz. Öte yandan, bu eserine ve ona ait olduğu düşünülen tek ciltlik elyazması *Cikayşū*'ya göre Yösö ve İkkyü arasında çok şiddetli bir anlaşmazlık başgöstermişti. Belki burada, gittikçe dünyevileşerek askerî düzenin kurumu haline gelen Zen tapınaklarına karşı İkkyü'nun duyduğu hoşnutsuzluğun da rolü vardı. Nitekim, *Kyōun-Şū* adlı şiir seçkisinde bu konular sık sık karşımıza çıkar.

Kyōun-Şū adlı yapıtta, İkkyü'nun 1.000'den fazla Çince şiiri yer

alır. Bu şiirlerin her birinde dört dize ve her dizede yedi sözcük bulunur. Seçkinin ne zaman kitap haline geldiğini tam olarak bilemiyoruz. Ayrıca, üzerine tarih atılmış birkaç şiiri bir tarafa bırakacak olursak, seçkideki şiirleri kronolojik bir sıraya sokmamız da imkânsızdır. Ancak, yapıttaki şiirleri üç kategoriye ayırabiliriz. Birinci kategoride Rinzay'ın Zen öğretisini anlatan şiirler bulunmaktadır. Bu eserler, felsefi açıdan bakıldığında son derece kurgusal ve çok yorumlu olup Zen ustalarına, özellikle de Daytokuci tapınağının kurucusu olan Daytō Kokuşi'ye (1282-1337) adanmış olan şiirlerdir, fakat bunların arasında, şairin kendi fikirlerini yansıtan dizeler de bulunmaktadır. İkinci kategoride, başta Zen tapınakları olmak üzere, zamanın geleneklerini çok ağır bir dille kınayan, hatta aşağılayan şiirler bulunmaktadır. Üçüncü kategoride ise aşk şiirleri yer alır. Bunların arasında, hayatının ileri dönemlerinde âşık olduğu kör bakıcı kadın için yazdığı şiirler de vardır. İkkyū, şiirlerinde Zenin kuramsal yönüyle ilgilenmediğinden, inandığı Zen yolunun kuramsal yönleri hakkında herhangi bir çıkarımda bulunmamız mümkün değildir. Ancak, İkkyū'nun bir megaloman olmadığını düşünecek olursak, aşağıdaki "Böbürlenme" adlı şiirini Zene karşı duyduğu aşırı güvenin bir ifadesi olarak yorumlayabiliriz:

Kesō'nun müritleri
Zenden anlamaz...

Anlayan olursa
Gelsin bilelim...,

Dile kolay otuz yıl,
Şōgen'le vaaz,

Unutmasınlar diye,
Ömrümü verdim...

Zene karşı duyduğu güven, aşağıdaki "Dağdan Şehre Dönüş" adlı şiirinde de hissedilmektedir:

Kim demiş ki tarzım
Bozuktur diye?

Sabah dağlardayım,
Akşam sokakta...

Haklıyım vururum
Rinzay'ı bile!
Tokusay utansın
Artık karşımda....

Çelik gibi bir özgüvene sahip olan İkkyü, diğer Zen rahiplerini kuyu dibinde yaşayan çapsız kurbağalara benzetir. Egemen sınıflar ve sıradan kitlelerin hepsi onun için birer kukladan farksızdır.

Oyun sahnesine
Çıkan insanı,

Kimimiz şah sanır
Kimimiz parya...

Aslı odun olan
Basit kuklayı,

İnsan gibi görmek,
Çok büyük hata!

İkkyü'nun özgeçmişini kaleme alan yazarların, hangi şiirin ilk iki kategoriye girdiği konusunda herhangi bir anlaşmazlığa düşmediğini görüyoruz; fakat üçüncü kategorideki şiirler için aynı şeyi söyleyemeyiz. Üçüncü kategorideki şiirler, 'balık pazarlarından, meyhanelerden, genelevlerden, söylenen şarkılardan, gece sevişmekten, sarılıp oynaşmaktan' hatta 'güzel dilberlerin 'orasını' yalamaktan' bahseder. Böylesine cinsellik yüklü şiirleri, Zen rahiplerinin yüksek ahlaki ölçütleriyle nasıl bağdaştırabiliriz? Şimdiye dek bu konu üzerinde eleştiri yapanlar arasında üç farklı yorum göze çarpar. Bazılarına göre İkkyü, Zenin ilkelerini yüceltmiş, kendi sefahatını ise tamamen göz ardı etmiştir. Bazıları, her insan gibi onun da zaaflarının bulunmasının normal olduğunu düşünür. Bazılarına göre ise, özellikle Yösō tarafından yönetilen Daytokuci tapınağı başta olmak üzere büyük Zen tapınaklarına kurnazca sataşmaktadır.

Bu ihtimallerden hiçbiri ne *Kyōun-Şū*'yu ne de yazarını açıklamaya yeter. Tarihî bir şahsiyeti değerlendirirken gerçekleri kasıtlı olarak gözardı etmek bilim adına yapılan sahtekârlıktan başka bir şey değildir. İkkyü'nun da bir insan olduğunu, bu yüzden ahlaki açıdan zayıf olabileceğini söylemek, günümüzdeki orta sınıf ahlak anlayışını farklı bir çağa uygulama yanılgısından öteye gidemez; böyle bir davranışta bulunmak Muromaçi dönemi Zen Budacılığını bilmemek demektir. Erkeğin kadına ya da erkeğin erkeğe karşı duyduğu cinsel aşk, Muromaçi döneminde insani bir zaaf değildi; fakat Zenin insanlık anlayışına göre olumlu bir ahlaki değer de değildi, ancak aşılabilirdi. İkkyü'nun şiirlerindeki 'kurnazca sataşma' ihtimali tamamen mantıksız sayılmaz. Her ne kadar bazı şiirler bu görüşü desteklese de, çoğunluğunu böyle bir varsayımla izah etmek imkânsızdır. Örne-

ğin, aşağıdaki şiir için bu söylemlerden hiçbiri geçerli değildir.

Rinzay'ın müritleri
Anlamaz Zeni.

'Kör Eşek' kulübemde
Buldum gerçeği.

Üç yaşam boyunca
Seversem seni

Yüz bin yaşına girer,
Esen güz yeli...

Bu şiir ahlaki açıdan bir erdemsizlik örneği değildir. Kendi 'zaaf'larından utanan bir kişi her şeyden önce böyle bir şiire 'Rinzay'ın müritleri anlamaz Zeni' diye başlamaz. Amaç, Zen tapınaklarını ve rahiplerin davranışlarını hicvetmek olsaydı, İkkyū "Yüz bin yaşına girer, esen güz yeli" gibi bir dizeyi kesinlikle şiirine eklemezdi. Bunun tek açıklaması olabilir. Yazara göre 'Zen', 'aşk'ın kendisidir, bu da "bir gecede yüz bin yılı" yaşamaktır. Bir gecede yüz bin yılı yaşamak ise bütün zamanları aşan bir 'ebedi an'ı vurgulamaktadır.

Rahip adaylarına meditasyonu öğretmek için düzenlenmiş Kadim Zen Öğretileri'nde (*Kōan*), "Rahibin Evini Yakan Yaşlı Kadın" adlı bir öykü bulunur. Yaşlı kadın öyküde, bir kulübe inşa ederek bunu rahibe takdim eder. Rahip burada yirmi yıl boyunca hem oturur, hem ibadet eder, hem de başka dinî vecibelerini yerine getirir. Ona her gün yiyecek getiren genç bir kız vardır. Yaşlı kadın bir gün kıza "Kucakla bakalım şu ihtiyarı. Bakalım ne tepki verecek" der. Kız, kendisine söyleneni yerine getirerek rahibi kucaklar ve sonradan yaşlı kadına, rahibin söylediği sözleri ileterek "Efendim, rahip bana 'Çıplak ağaç, buz gibi kayaya yaslanmış. Kışın ortasında hani nerede sıcaklık?' dedi" der. Yaşlı kadın bunu duyar duymaz hemen rahibi kovar, "Böyle sahtekâr ve alçak bir adama neden baktım ki yirmi yıl?" diye çığlıklar atarak kulübeyi ateşe verir. İkkyū, bu kıssaya gönderme yaparak aşağıdaki şiiri yazar:

Yeter ki o gül bebek
Söz versin bu akşama,

Bin yıllık söğüt bile
Çiçek açar dalında...

Kyōun-Şū derlemesindeki aşk şiirleri, San'eki Eiin adlı şairin aşk şiirlerinden çok farklıdır. Eiin'in şiirleri daha dünyevidir ve Zen ile ala-

kası yok denecek kadar azdır. *Kyōun-Şū*'da ise *Zen* ve *Aşk* birdir ve aynı şeylerdir. Dinsel ve cinsel duyguları yan yana getiren bu şiirler, hem metafizik, hem de şehvet içerir; fakat aşkın gündelik hayattaki ruhsal çözümlemelerine girmez.

Japonya'ya 15. yüzyılda Zen aracılığıyla giren bu şiirler, 16. yüzyıl İspanyol şairlerinden Haçlı Aziz Yahya'nın şiirlerine çok benzer. Ayrıca John Donne'nın şiirleri başta olmak üzere 17. yüzyıl İngiliz metafizik şiirleriyle de büyük bir uyum içindedir. Bütün Japon edebiyatı tarihinde, İkkyū'dan ne önce ne de sonra ona benzer başka bir şair görüyoruz. Zenin dünyevileşmeye başladığı bir dönemde, dışarıdan gelen yabancı dinsel öğretiye cinsel bir içerik vererek tamamen kendine özgü pırıl pırıl bir şiir dünyası yaratan sadece İkkyū olmuştur. Ölüm döşeğinde bile şairin aklı halâ kadının kalçalarındadır.

Aşkımı ilan ettim
Tomurcuklar altında,

Bundan tam on yıl önce
Yaşıyorken baharı...

Şimdi veda etsem de,
O yastık kalçalara

Daha üç yaşam boyu,
Beklerim ben vuslatı...

İkkyū hayata gözlerini yumduğunda 87 yaşındaydı.

SANATÇILARIN BAĞIMSIZLAŞMASI

Feodal sistemin hâkim olduğu dönemde Çince yazılan Japon edebiyatı, Zen tapınaklarında tomurcuklanmıştır. Japonca yazılan edebiyat ise Kantō bölgesinden başlayarak Kyūşū'ya doğru uzanan geniş alan içinde soylular, rahipler, savaşçılar, tüccarlar ve köylüler de dahil olmak üzere bütün toplumsal sınıflar arasında rağbet görmüştür. Bu durum, bir bakıma, ticaretin bütün ülkeye yayılması ve savaşçı sınıfın iç dinamiklerindeki değişikliklerle de ilgilidir. 14. ve 15. yüzyıllarda sanat ve edebiyatla ilgilenen kitlenin genişlemesiyle birlikte yazarlar ve sanatçılar, kendi konularında ihtisaslaşmaya başlamıştır. Bu durum, daha önce sadece saray ve tapınakların himayesinde çalışan sanatçıları daha bağımsız hale getirmiş; onlara şōgunlar ve büyük toprak ağaları olan *daymyō*'lar arasında yeni hamiler sağlamıştır. Bu eğilime ayak uyduran Seşşū gibi ressamlardan daha önce

bahsetmiştik; ancak bu çağın sanatçıları arasında yazarlar, *renga* şairleri, *nō* ve *kyōgen* aktörleri de bulunmaktadır.

Renga, aslında saray kültürünün tepeden halka inmesiyle ortaya çıkan bir sanat türüydü. Ancak, *nō* ve *kyōgen* oyunları da zamanla sadece sıradan insanları eğlendiren bir sanat dalı olmaktan çıkmış, egemen sınıfların da beğenisini kazanan üstün bir sanat dalı haline gelmiştir. Diğer bir deyişle *renga*, yukarıdan aşağı doğru yayılan bir edebi biçim olduğu halde, *nō*ve *kyōgen* aşağıdan yukarıya yayılmıştır. Edebiyatın toplumsal sınıflar arasında bu kadar kapsamlı bir şekilde dağılımında en büyük rol, *renga* şairleri ile *nō* ve *kyōgen* geleneğindeki yazar ve aktörlere düşmüştür. Bu insanların hayatları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz; ancak geçmişlerine baktığımızda soylu ya da egemen savaşçı sınıflardan gelmediklerini görüyoruz. Bazı yazarlar, *nō* oyunlarında ve bir *renga* şiiri seçkisi olan *Tsukuba-Şū*'da gözlemlediğimiz gibi, egemen sınıfların zevklerini yansıtmış; bazıları ise, *kyōgen* tiyatrosu ve *İnu Tsukuba-Şū* örneklerinde olduğu gibi sıradan insanların gelenek, görenek ve yaşantılarını dile getirmişlerdir.

Renga geleneği, *vaka* şiirinin birinci ve ikinci yarısını farklı şairlerin yazması üzerine kurulmuştur. Buradaki en büyük eğlence, şairlerin kendi yazdıkları bölümün öteki şairlerce nasıl tamamladığını, nasıl bir zincire dönüştüğünü görmekti. Bu eğlenceli uğraşın kökeni Heyan dönemine kadar iner. Saray şairleri tarafından 10. yüzyılda başlatılan bu gelenek, 13. ve 14. yüzyıllardan sonra saray dışına taşarak rahipler, savaşçılar ve diğer toplumsal sınıflar arasında da çok yaygın bir hale gelmiştir. Alt sınıfların yazmış olduğu *renga*'lara, 'yeraltı edebiyatı' anlamına gelen *çika renga* adı veriliyordu.

Nicō Yoşimoto (1320-1388), saray *renga*'larını; Kyüsey adıyla da bilinen Rahip Gusay (1284?-1378?) ise yeraltı *renga*'larını en iyi temsil eden şairlerdendi. Aşikaga Bakufu Hükümeti'nin kurduğu Kuzey Sarayı'nın önde gelen aristokratlarından biri olan Yoşimoto, hem önemli bir *vaka* kuramcısı, hem de bir *renga* âşığıydı. Rahip Gusay ile birlikte 1356-1357(?) yılları arasında çalışarak *Tsukuba-Şū* adındaki *renga* şiir seçkisini hazırlayan da odur. 20 ciltten oluşan bu yapıtta 2.000'den fazla şiir öbeği bulunur. *Renga*'ların uzun olduğu durumlarda seçkiye sadece iki şiir öbeği alınmıştır. İçeriğin tema ve kelime dağarcığı bakımından imparatorluk *vaka* seçkilerinden farksız olduğunu görüyoruz. Şiirlerdeki kuşlar, kiraz çiçekleri, ay, rüzgâr ya da aşk teması, Heyan sarayının kültürel geleneğiyle hemen hemen özdeştir. Ancak seçkide, yaşanılan çağı bir cehenneme çeviren iç savaşlardan bahseden şiirlere pek rastlamıyoruz.

15. yüzyılda derlenen diğer bir *renga* seçkisi de, 20 ciltten oluşan *Şinsen Tsukuba-Şū* (1495) adlı yapıttır. Rahip Sögi'nin (1421-1502) derlemiş olduğu 2.000'in üzerinde şiir öbeğini içeren bu seçki, tema olarak *Tsukuba-Şū*'dan pek farklı değildir. Her iki seçkideki *renga* şiirlerinin tümü, imparatorluk *vaka* şiirleriyle boy ölçüşebilecek güzelliktedir.

Ancak *renga* şiirinin en güzel örnekleri, Rahip Sögi ve iki çömezi Şōhaku ve Söçō'nun yazdığı *Minase Sangin Nanihito Hyakuin (*1488) adlı yapıtta yer alır. Aşağıda, bu eserden ilk altı şiir öbeği yer alıyor:

Yine
Akşam çökūyor,
Etekleri
Karlı,
Dumanlı
Dağlara...
(Sögi)

Akıp gidiyor
Sular,
Çiçekleri
Erik kokan
Köyün içinden...
(Şōhaku)

Nehrin yelinde
Öbeklenmiş
Söğütler...
Demek
Önümüz bahar...
(Söçō)

Su,
Ve
Tek-ne-yi
İten
Bir
Sırık
Sesi...
Hava aydınlık...
(Sögi)

Bu ayışığı,
Bu sis...
Bu gece hep,
Böyle devam eder mi
Dersiniz?
(Şōhaku)

Nasıl da,
Donmuş tarlalar!...
Anlaşıldı...
Bekliyor,
Kapıda sonbahar...
(Sōçō, *Keene*)

Bu altı şiir öbeği, 100 şiir öbeğine tamamlanır; çünkü 14. ve 15. yüzyıllarda en gözde *renga* biçimi 100 şiir öbeğinden meydana gelmektedir. İlk altı öbekte şiir önce ilkbahardaki bir dağ manzarasıyla başlar, oradan da nehir yamacına ve sonbahar akşamındaki kırlara doğru ilerler. İlk dizede sunulan tema geliştirilir ve daha sonra da önceki mısradan yeni bir tema seçilerek devam edilir. Umulan sonuç ve sürpriz sonuç, devamlı tesadüfler arasında gider gelir. Sōgi'nin kendisinin de söylediği gibi *renga*'larda, "Yoşino dağındaki bulut" ve "kiraz çiçekleri"' ya da "Tatsuta nehrindeki sonbahar yaprakları" gibi basmakalıp benzetmeler görülebilir. *Renga*'lardaki tema ve benzetmeler *vaka* geleneğini takip eder. *Renga*'nın *vaka*'dan farklı olduğu tek yön, hiç beklenmedik durumlar sunmasıdır" (*Azuma Mondō*).

Ancak her şey bununla bitmez. Nicō Yoşimoto bu konuda: "*Renga,* bir fikri diğerine bağlamaz. Bu dünyada başarı ve başarısızlık, sevinç ve hüzün hep birbiri ardından gelir. Ne zaman 'dünü' düşünseniz, 'bugün' elinizden kaçar gider; ne zaman bahar aklınıza düşse, bakarsınız sonbahar gelmiş, yapraklar sararıp gazel (*momici*) olup dökülmüştür!" der (*Tsukuba Mondō*). *Renga* yazan insanlar, ne önceki ne de sonraki fikre önem verir, onlar için önemli olan önlerindeki satırlardır, ona bakarlar ve ona göre dizelerini yazarlar. Günümüzdeki 'geçmişi unut, yarınlara aldırma, gününü gün edip yüreğini kaldırma' anlayışıyla örtüşmektedir. *Renga*'daki zaman kavramı, başlangıcı ve sonu olmayan, ebedi bir *an*'dan oluşur. Bu yüzden, birbirinden bağımsız parçalardan meydana gelen *renga,* yapı tanımaz. Onun özünde, kadim zamanlardan günümüze dek süregelen Japon yerel düşüncesinin tek gerçeği olan 'şimdi ve burada' ilkesi bulunur.

Renga, vaka şiirlerinden türediği ve tamamen maddi bir dünya

görüşünü yansıttığı için halk arasında büyük bir rahatlıkla yayılmış ve inanılmaz bir beğeni kazanmıştır. Hatta 14. yüzyılda Japonya'yı altüst eden iç savaş sırasında bile kuşatmaya katılan askerler *renga* şairlerini davet ederek *renga* toplantıları düzenlemiş, katılımcıların hem yazar hem de seyirci olduğu bu toplantılarda şiirler yazıp dinlemişlerdir (*Tayheyki,* cilt 7). Gruplaşmanın geleneksel bir davranış olduğu küçük, kapalı topluluklarda 'grup edebiyatı'nın yaygınlaşması olağanüstü bir durum sayılmaz; çünkü zaten Heyan saray toplumu *Uta-avase*'leri derleyip toplamış, imbikten geçirmiş, *renga*'ları edebi bir eğlence olarak kurumsallaştırmıştır. Heyan sarayının Muromaçi dönemine bıraktığı en büyük miras budur.

Ancak *renga,* yaygınlaşmasıyla birlikte kitlelerin duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araç haline geldiğinden, Heyan kültürünün yarattığı aristokrat sınıfın zevk ve beğeni anlayışından çok uzaklaşmıştır. Bu nedenle *renga* şairleri, *Tsukuba-Şū* adlı yapıtta olduğu gibi, bir yandan aristokrat sınıfın zevklerini yansıtmaya çalışmış, bir yandan da yepyeni bir şiir biçimi olan *haykay renga* şiirlerinde konuşma dilini kullanarak sıradan insanların günlük hayatındaki mizahi ve cinsel konulara eğilmişlerdir.

Haykay renga türünü en iyi temsil eden seçkilerden biri de 16. yüzyılın başlarında yazılmış olan *İnu Tsukuba-Şū* adlı yapıttır. Yamazaki Sökan tarafından yazılan bu eserde 1.000'den fazla şiir öbeği, 'dört mevsim', 'aşk şiirleri' ve 'muhtelif şiirler' olmak üzere üç başlık altında toplanmıştır. Buna ek olarak, sadece *hokku*'ların yer aldığı ayrı bir bölüm de mevcuttur.

Haykay renga'ların arasında *vaka* şiirlerini hicveden pek çok örnek bulunur. Hitomaro, Onono Komaçi ve Saygyö, şiirleri en çok hicvedilen şairler arasında yer alır. Bazı *haykay renga*'lar ise halk arasında yaygın olan *Soga Kardeşlerin İntikamı* veya *Savaşçı-Rahip Benkey* gibi öyküleri hicvetmişlerdir. Bu tür şiirlerde sık sık cinaslı kafiyelere ve kelime oyunlarına (*kakekotoba*) başvurulduğu gibi *Tsukuba-Şū*'daki *renga* ve *vaka* şiirlerinde hiç rastlanmayan, insan vücudunun 'burun deliği', 'bıyık', 'kalça', 'testis' gibi bazı özel organlarına verilen argo isimler de çok sık kullanılır.

Heyan döneminden sonraki Japon edebiyatında, Çin romanlarına kıyasla, yiyecek isimlerine hemen hemen hiç yer verilmediği halde, *haykay renga* şiirlerinde günlük hayatta kullanılan yiyeceklerin tümü görülmektedir. Ayrıca, burada yine hem heteroseksüellik hem de homoseksüelliğe yer verilmiş, kadın ve erkeklerin cinsel organları ve cinsel birleşme eylemi sık sık ima edilen konular arasındadır.

Haykay renga şiirlerinde kullanılan sözcükler ve dil, Heyan sarayı *vaka* şiirlerinin incelikle seçilmiş kelimelerinden ve zarif dilinden son derece farklıdır. Bu tür şiirlerde rastlanan yiyecek içecek isimleri ve işlenen cinsel konular hem *Haykay renga*'lara mizahi bir renk katmış hem de bir bakıma yerleşik tabulara karşı savaş açmıştır.

Saray aristokratlarının kültür mirasını devam ettiren Sōgi gibi profesyonel *renga* şairleri, ülke içinde yaptıkları seyahatlerde halkla içli dışlı olunca aristokrat kültüre ait estetik değerlerin artık bir sınıra dayandığını ve buradan daha ileriye gidemeyeceğini hissetmişlerdi. *Haykay renga*'lar, böyle bir bilincin ürünü olmuştur.

Muromaçi döneminde halk arasında yaygın olan şiir biçimi sadece *renga*'lar değildi, bunların arasında *kouta* olarak bilinen kısa türkü ve ağıtlar da mevcuttu. Önsözündeki kayda göre 1518 yılına tarihlenen *Kanginshū* adlı seçkide, çoğunluğu *kouta*'lardan meydana gelen 300'ü aşkın türkü bulunur. Bunların arasında, *kyōgen* oyunlarında sahnelenen türküler ve yazarı bilinmeyen şairler tarafından yazılmış halk şiirleri de yer alır. Büyük bir kısmı çok kısa olan ve belli bir kalıp takip etmeyen bu şiirler, halk arasında büyük ilgi görmüştür. *Renga* şiirlerinde Budacılığın etkisine pek rastlanmaz; *kouta*'larda ise bu etki, hayatın faniliğine değinen bazı dizelerle sınırlıdır; buna da yapıtların ancak yüzde onunda rastlarız. Eser, aşk türkülerinden, aşkın karmaşık ruhsallığını ve cinselliği ele alan şiirlerden meydana gelir. Aşağıda bu değişik türlere örnekler veriyoruz, ilk örnek aşk şiirlerinden:

Vazgeçmiştim artık ondan,
Tesadüfen uğramaz mı!

Sevmem dedim yalancıktan,
Sevsem bile hayırsızı...

Aşağıdaki iki yapıt ise halk arasındaki cinselliği anlatan şiirlere örnektir. Birinci şiir:

Dişle ama fazla sıkma,
Morartıp da iz bırakma.

İkinci şiir:

Tsuruhalı bir genç kızım,
Vilayetim Sanuki'dir.
Avalı bir gençle yattım,
Delikanlı talihlidir.
Bu kalçayı bu göbeği,
Ne sevmiştir, ne sevmiştir!

Kadim türküler zamanından *Kanginşū* dönemine kadar, halk arasında Japon lirik şiirindeki ilgi odağı değişmemiştir. Profesyonel *renga* şairleri bir yandan aristokrat toplumun kültürüne çok yakın, bir yandan da halkla iç içeydiler. *Renga* şiirindeki asıl sanatsal başarılarım *Tsukuba-Şū* ve *Şinsen Tsukuba-Şū* adlı yapıtlarla kanıtlasalar da, *İnu Tsukuba-Şū* gibi eserlerde, halkla bütünleşebilmek için halk diliyle müstehcen, fakat daha çok ilgi çeken şiirler yazmak zorunda kalmışlardır.

Bu dönemde Japon düzyazı edebiyatında iki gelenek vardı. Bu edebiyatın ilk örneklerinden olan *Tayheyki,* 14. yüzyılın iç savaşlarını anlatır. Eser Japonca olduğu halde, sık sık kullanılan Çince kelimeler ve Çin şiirinden yapılan alıntılar yazı dilini oldukça ağdalı bir hale getirmektedir. Elimizdeki kısıtlı veriler, yapıtın 14. yüzyılın sonlarına doğru yazıldığını gösteriyor. Her ne kadar yazarını bilmesek de, bu kişinin pek çok kitabı kaynak olarak kullanabilecek düzeyde bir aydın olduğu kesin. Muromaçi döneminden beri, rahipler arasında *Tayheyki* yapıtından hikâyeler anlatma geleneği olduğu rivayet edilir. Şayet bu doğruysa, eserin daha ilk ortaya çıktığı zamandan itibaren geniş bir toplumsal yelpaze tarafından beğenildiğini söyleyebiliriz. Ancak bu bilge aydının, *Tayheyki*'yi kendisi gibi iyi eğitim almış bir kitle için, yani aristokratlar, rahipler ve yüksek rütbeli subaylar için yazdığını unutmamak gerekir.

Düzyazı edebiyatının ikinci geleneği ise sade bir Japonca ile yazılmış olan kısa ve uzun romanlardır. Bu eserlerin yazarları ve tarihleri hakkında hemen hemen hiçbir bilgimiz yok. Şögun Minamotono Yoşitsune'nin hayatını, işlerini ve trajedisini anlatan *Gikey-ki* adlı yapıt ile Soga Kardeşler'in intikam hikâyesini konu alan *Soga Monogatari*, uzun roman türünün en iyi örneklerindendir. Aslında *Soga Monogatari* ve *Gikey-ki*, önce *katarimono* adıyla ortaya çıkan bir edebi sanattan türemiştir. *Otogizōşi* olarak bilinen kısa romanlar, tema olarak geniş bir yelpazeye yayılır. Bu yapıtlar arasında aristokratların aşk maceralarını, rahipler arasındaki eşcinsel ilişkileri, savaşçıların kahramanlıklarını, ticarette 'para kıran' sıradan insanları anlatan hikâyeler olduğu gibi, Çin ve Japon geleneğinden alman gerçeküstü masallara da yer verilir. Bu eserlerin nasıl yayıldığını tam olarak bilemiyoruz; ancak içindeki hikâyelerin bir yerlerde halka yüksek sesle okunmuş olması kuvvetle muhtemel. Üslup olarak *Gikey-ki, Soga Monogatari* ve *Otogi Zōşi* arasında önemli bir fark görülmemesine rağmen, üçü de *Tayheyki*'den çok farklıdır ve daha geniş bir okuyucu kitlesi için yazılmıştır.

Tam 40 ciltten oluşan *Tayheyki*, Nambokuçō Savaşları üzerine yoğunlaşır ve 1318'den 1367 yılına kadar aşağı yukarı yarım asır süren iç savaşı anlatır. Yapıt üç bölümden meydana gelir. İlk 12 ciltten oluşan Birinci Bölüm, İmparator Go-Daygo'nun Kamakura Bakufu Hükümeti'yle yaptığı savaşları ve Kemmu Reformları'nı ele alır. 13. ciltten 21. cilde kadar devam eden İkinci Bölüm'de Kuzey Sarayı'nı destekleyen Aşikaga Bakufu Hükümeti ile Güney Sarayı arasındaki savaşlara yer verilir. Son bölümde ise konu, Aşikaga şögunluğuna hizmet eden komutanlar arasındaki güç mücadelesidir. Her ne kadar eserde kronolojik sıraya ve tarihsel gerçeklere özen gösterilse de bu bilgiler çoğu kez doğru değildir; bu yüzden tarihçiler, yapıtın tarihsel bir kaynak olarak değerlendirilmesine kuşkuyla bakar. Yazar ilk bölümde, siyasal açıdan İmparator Go-Daygo'yu destekler; İkinci Bölüm'de sarayı da Bakufuyu da eleştirir; Üçüncü Bölüm'de ise Aşikaga Bakufu Hükümeti'nin istikrarını öve öve bitiremez. Bu açıdan, *Tayheyki*'nin olaylara bakış açısı, sadece Güney Sarayı'nı desteklemek için yazılmış olan *Cinnō Şōtōki* adlı yapıttan son derece farklıdır.

Tayheyki'nin bu konuda farklı bakış sergilemesi, yazarın sadece Kemmu Reformları'ndan sonraki olayları incelemesinden kaynaklanır; bu yüzden olayları Kuzey ve Güney sarayları arasında geçen bir güç mücadelesi olarak değerlendirmesi zor olmuştur. Ayrıca, Ciyen'e kıyasla *Tayheyki*'nin yazarının siyaset bilgisi de zayıftır; nitekim yapıttaki başkahramanların aldığı siyasi kararların arkasındaki sebepleri hemen hemen hiç açıklamaz. Go-Daygo niçin Bakufu'ya saldırmıştır? Aşikaga Takauci ve Nitta Yoşisada niçin isyan etmişlerdir? Go-Daygo ve Takauci'yi destekleyenler arasındaki anlaşmazlık nereden kaynaklanmaktadır? Kusunoki Masaşige niçin Güney Sarayı'nı sadakatle desteklemiştir?

Bu gibi soruların hiçbirine *Tayheyki*'de cevap bulamayız. Ayrıca, yazarın başkahramanlar için yaptığı ruhsal çözümlemeler yüzeyselliğin sınırındadır. Her ne kadar orduların hareketi, uygulanan strateji ve taktik son derece gerçekçi ve ayrıntılı bir şekilde verilmiş olsa da yapıtı *Heyke Monogatari* ile karşılaştırdığımızda savaş betimlemelerinin renksiz, zevksiz, kupkuru olduğunu görürüz. Daha önce yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, bu eserde, ana karakterlerin davranışlarını etkileyen dürtülere ve onların ruhsal çözümlemelerine yer verilmez.

Bununla beraber, *Tayheyki* asker toplumunu betimlerken, *Heyke Monogatari*'de bulunmayan bazı önemli bilgileri açıklar. *Tayheyki*'nin samuray komutanlar ve savaşçılar üzerine verdiği en önemli bilgi, tarafların sahip oldukları askerî güç hakkındadır. Ör-

neğin, Aşikaga Takauci ve Nitta Yoşisada savaşmak için Hakone'de karşı karşıya geldiklerinde, birinin 60.000, diğerinin ise 70.000 askeri olduğunu bu yapıttan öğreniyoruz. Ayrıca eserde, Takenoşita adlı başka bir şehirde Prens Takanaga ile Aşikaga Takauci karşı karşıya geldiğinde Takanaga'nın 70.000, Aşikaga'nın ise 180.000 askeri olduğu belirtilmektedir. Hakone Savaşı'nda Yoşisada askerî kuvvet olarak daha üstün olduğu halde, Takenoşita'da durum tersine dönmüştür. Yoşisada'nın tarafında yer alan Prens Takanaga, emrindeki askerlerin ihanetinden dolayı savaşı kaybetmiştir. Yoşisada'nın kuvvetleri de Prens Takanaga'nın yenilgisini öğrendikten sonra bozguna uğrayarak kaçmış, sonunda Yoşisada'nın elinde kala kala 100 asker kalmıştır. Prensin elinde kalan asker sayısı ise yine çok cüzi olup, sadece 300 kişiden ibarettir. Yoşisada'nın Hakone'deki sayısal üstünlüğüne rağmen, ordusunun birdenbire 70.000'den 100 askere düşmesi ölüm ya da yaralanmalarla açıklanamaz. Kanımızca, ordusundaki askerlerin çok büyük bir kısmı ya da tümü, savaşı kazanacağından emin oldukları rakip ordunun saflarına geçmiştir. *Tayheyki*'de, iç savaşa katılan askerlerin niteliği hakkında önemli bilgiler bulunur. Eserden anladığımız kadarıyla bu askerler, sadece kendi çıkarlarını düşünen başıbozuklardan ibaretti.

Generaller savaş güzergâhı üzerinde kendilerinden çok daha güçlü eşkıya ve haydutlarla karşılaşmışlar, savaştan kaçan askerlerin çoğu da, sırf düşmandan kurtulmak için tapınaklara sığınıp rahip olmuşlardır. Başa geçen samuraylar, daha önce defalarca kendi komutanlarına ihanet ettikleri ve başlarına geleceği bildikleri için kendilerine ihanet edilmesini önlemek amacıyla emrindeki samuraylardan rehine talep etmişlerdir. Rehine olarak eşlerini ve çocuklarını getirenlerden bazıları yine de hain planlarını uygulamaktan çekinmemiş, bu masum insanların katledilmesine göz yummuşlardır.

Buşidō, Japon kültüründe "savaşçının yolu" anlamına gelen bir sözcüktür. Bu sözcüğün savaşçıların ideallerini yansıtan bir felsefe konumuna gelmesi, iç savaşların bittiği, düzenin istikrarlı bir hale geldiği Tokugava dönemine rastlar. Anladığımız kadarıyla, *Buşidō* üzerine yazılmış bir 18. yüzyıl klasiği olan *Hagakure* adlı yapıtın yazarı, Nambukuçō (1336-1392) ve Sengoku (1467-1573) dönemlerinin askerleri hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Bilseydi, bu savaşçıların mertliklerini, kahramanlıklarını ve nasıl ölümüne savaşmaya hazır olduklarını anlatmak yerine, herhalde onların ikiyüzlülük ve ihanetlerini dile getirirdi.

Savaşçı sınıf komutanlarının, güçlerini meşrulaştırabilmeleri için

sarayın resmî onayına ihtiyaçları vardı. Nitekim, Takauci ve Yoşisada, birbiriyle savaşırken imparatordan ayrı ayrı destek talep etmişlerdir. Ancak aynı savaşçılar, saraya karşı verilen mücadelede aralarındaki düşmanlıkları unutup birbirlerine kenetlenmeyi de ihmal etmemişlerdir. Gerçekten de, saraya karşı girişilen bu ortak mücadele sayesinde Takauci çok büyük bir ordu toplamış, Kemmu Reformları'yla dirilen aristokrat iktidarı yerle bir etmiştir. *Tayheyki*'nin 14. cildinde şu satırlara rastlarız: "Şayet saray iktidarı böyle devam edecek olursa bir gün gelecek, dünyadaki samurayların hepsi bu silik, değersiz Kyöto aristokratlarının boyunduruğu altına girip köle olacaktır."

Tayheyki'nin yazarı, Kemmu Reformları döneminde Şögun olan Prens Morinaga'nın davranışlarını da gözden kaçırmaz: "Sayın prensimiz hep, bir eli yağda bir eli balda, şaşaa ve debdebe içinde yaşadı... Halkın sesine kulak asmadı... Kendini sefahat âlemlerinde tüketti..." (cilt 12).

Yazar, Kusunoki Masaşige'yi 'bilgelik, hayırseverlik ve mertlik erdemlerini bir araya getiren' kişi olarak överken bile Takauci'nin gücünü nereden aldığını biliyordu. O güç, feodal sistemden ve savaşçı sınıflarının kenetlenmiş dünyasından gelmekteydi.

Ancak, asker çizmesi altında inim inim inleyen bu ülkede yine de sık sık köylü isyanları meydana gelmiştir. Bunlardan hiçbirine *Tayheyki*'de değinilmez. Kısacası *Tayheyki*, bütün yanlış ve doğrularıyla tamamen egemen sınıflar için kurgulanmış bir yapıttır.

Halkın duygu, düşünce ve beklentilerine yer veren en önemli roman *Otogi-Zōşi* adlı yapıttır. Halk kitlelerinin o zamanki en büyük beklentilerinden biri de güçlerini artırarak isyan çıkarabilecek hale gelmekti. Bunun haricinde, sıradan insanların elde ettikleri maddi başarılara yer veren *Şusse Monogatari, Bunşō Sōşi, Fukutomi Çōca Monogatari* ve *Monokusa Tarō* gibi eserler de bulunmaktadır. Bu yapıtlarda, toplumdaki katı sınıf yapısı ve değer sistemine rağmen en aşağılardan zirveye tırmanabilen insanların öyküleri yer alır.

Daha önce de değindiğimiz gibi, köylü isyanları da dahil olmak üzere, bu dönemin sıradan insanlarını başkaldırmaya sevk edecek herhangi bir ideoloji bulunmamaktaydı. Gerçekten de kitlelerin özendikleri en büyük kahraman, kendi sınıflarından birisi değil, kendilerinden bir üst sınıfta yer alan samuraylardı. Samuray, onların gözünde, sadakat ve ana babaya saygı gibi Konfüsyüsçü erdemlerin yanında, güzellik, asalet ve cinsellik gibi aristokrat sınıfın geleneksel değerlerini de kişiliğinde toplamış olan bir kahramandı. Bu nedenle, *Otogi-Zōşi* seçkisindeki kısa öykülerde ya da *Gikey-Ki* gibi bazı

uzun romanlarda Minamotono Yoşitsune veya Soga kardeşler gibi samuray kökenli kahramanların ele alınması bir tesadüf sayılmaz. Bu açıdan *Otogi-Zōşi* gibi yapıtlarda yüceltilen bahtsız kahramanlarla *Tayheyki*'nin tercih ettiği Kusunoki, Masaşige ve onun oğlu Masatsura gibi karakterler temelde birbirinden farksızdır, çünkü her ikisi de aynı beğeni anlayışını yansıtmaktadır.

NŌ VE KYŌGEN

Feodal çağın en özgün edebi ürünlerinden biri de, en parlak dönemini 14. ve 15. yüzyıllarda yaşayan *sarugaku* adlı tiyatro türüdür. *Sarugaku* iki ayrı sanat biçimi olarak karşımıza çıkar: Bunlar *nō* ve *kyōgen*'dir. *Nō* (veya *sarugaku*'ya ait olan *nō*), şarkı ve dans ağırlıklı bir opera çeşididir. *Kyōgen* (veya *sarugaku*'ya ait olan *kyōgen*) ise, dans ve müzik eşliğinde sahnelenen bir çeşit komedi tiyatrosudur. Bu tiyatroların repertuvarları ve sahnelenme yöntemleri 17. yüzyılın başlarında biçimlenmiş ve günümüze kadar gelebilmiştir. Elimizdeki *nō* oyunlarının kökeni 15. yüzyıla kadar iner, fakat bunların yazıya geçirilmesi 16. yüzyılda gerçekleşmiştir. *Kyōgen* ise genellikle doğaçlamaya dayalı bir gelişim göstermiştir; bize ulaşan en eski örnekleri, 17. yüzyıldan sonra yazıya geçirilmiş oyunlardır. Daha sonra yeni oyun yazma eğilimi azalan *kyōgen*'lerin sahneleniş biçiminde de önemli değişiklikler olmamıştır.

Sarugaku oyunları ilk kez Heyan döneminde sahnelenir. Nara döneminde Çin'den gelen *seygaku*, Japon saraylarında oynanmaya başlamış, zamanla gelişerek *bugaku* ve *gagaku* biçimini almıştır. Şarkı, dans ve akrobasi içeren *sangaku*, Şintō festival ayinlerine ait şarkı ve dansları da zamanla bünyesinde toplayarak 11. ve 12. yüzyıllarda *sarugaku* ve *dengaku*'ya dönüşmüştür.

Dengaku, 17. yüzyılda ortadan kalktığından dolayı tam olarak içeriğini bilemiyoruz. Bazı varsayımlara göre *dengaku*, içeriğindeki akrobatik unsurları *sangaku*'dan almıştır. *Sarugaku*'da ise yine aynı gelenekten kaynaklanan dans öğeleri ağır basar.

13. yüzyılın sonlarına doğru *sarugaku* ve *dengaku*'nun her ikisi de bir yandan Şintō festivalleri ile olan bağlarını geliştirmiş, bir yandan da halka açık bir gösteri sanatı haline gelmiştir. Ayrıca bu gösterilerde *nō* ve *kyōgen* de hiçbir zaman eksik olmamış, 14. ve 15. yüzyıllarda *sarugaku* tiyatrosu daha da yaygın bir hale gelmiştir. Bu tiyatro gruplarından birinde çıkan isimsiz bir deha; yazar, aktör ve yönetmen olarak bu tür oyunları geliştirmiş, yaptığı nitelikli katkılar-

la *sarugaku*'yu vazgeçilmez bir görsel sanat dalı haline getirmiştir.

Bu önemli olaydan sonra sahne oyunları Japon edebiyatı tarihinde ilk kez sanatsal bir boyut kazanmıştır. Aynı durum *sarugaku*'ya ait olan *nō* oyunları için de geçerlidir; *sarugaku*'nun *kyōgen* türü hakkındaki düşünceler ise pek net değildir. *Dengaku* üzerine ise elimizde hiçbir kaynak yok, fakat *sarugaku*'dan çok farklı olmadığı tahmin ediliyor. Günümüzde *sarugaku*'nun daha ön planda olması sanat değerinin yüksek oluşundan değil, *dengaku*'ya ait bilgilerin yeterli olmamasından kaynaklanır.

Batı edebiyatı, klasik çağlardan itibaren tiyatro ve epik şiire dayalı olarak gelişmiş ve romanın önemli bir edebiyat türü olarak ortaya çıkması 18. yüzyılı bulmuştur. Japon edebiyatı ise gelişiminin ilk döneminden itibaren lirik şiir ve romana dayandığından Batı edebiyatından farklıdır. Japon tiyatrosu her ne kadar daha önceki çağlarda ortaya çıkmış olsa da, bir edebiyat türü olarak gelişimini 14. ve 15. yüzyıllarda tamamlamıştır. Tiyatronun bu yüzyıllara kadar sahip olduğu önemli konum, Japon kültürünü Çin kültüründen kesin çizgilerle ayırır. Çin edebiyatı hiçbir zaman tiyatro ve romana yer vermemiş ve yazılan eserler de halk dilinde yazılmamıştır. Kadim Çin tiyatrosuna ait eserlerin tamamen yok olması belki de bu sebepten kaynaklanır. Çin'de sadece *Yuan* adı verilen tiyatrolar varlığını devam ettirebilmiştir, fakat bunlarda bile oyun sahneleme geleneği yoktur. Pekin tiyatrosunun gelişmesi ise 18. yüzyılı bulur. Japon tiyatrosu, sadece 14. ve 15. yüzyıllara ait eski biçimleri korumakla kalmamış, zaman içinde yeni biçimler de türetmiştir.

Japon tiyatrosu niçin 14. ve 15. yüzyıllarda ortaya çıkmış olabilir? Bunun nedeni iç savaşlar ve köylü isyanları olabilir mi? Bu durum muhtemelen dönemin sanatçı ve yazarlarının, öncekilerden tamamen farklı bir sosyal çevreden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu oluşumu mümkün kılan iki tarihsel nedeni de göz ardı etmemek gerekir. Birinci neden, tarım ve ticaretin gelişmesiyle birlikte yazar, çizer ve sanatçıların sıradan insanlardan daha üstün bir konuma gelmiş olmalarıdır. İkincisi ise, devleti yöneten yeni savaşçı sınıfın, sanatı özümseyen ve sanat yapıtları veren saray aristokrasisinden farklı bir yapıda olmalarıdır. Savaşçı sınıf, kendilerini eğlendirecek profesyonel sanatçılara ihtiyaç duymuştur.

Nō Kanze-ryu geleneğini temsil eden ünlü sanatçıların haricinde 14. ve 15. yüzyıllarda yaşayan *nō* tiyatrosu aktör ve yazarlarının hayatları hakkında elimizde hemen hemen hiçbir bilgi yok. *Kyōgen* oyunları için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu da, bize, *sarugaku* türün-

deki oyunları yazan ve oynayanların sınıfsal olarak aşağı tabakada yer aldığını, sıradan halkın içinden çıkan insanlar olduğunu gösteriyor. Soyluların da onları alt sınıfın mensupları olarak gördükleri kesin; nitekim Oşiköci Kintada (1324-1383), *Gogumayki* adlı güncesinde *sarugaku* oyunlarının 'dilenci işi' olduğunu yazar.

Gerçekten de bu yaygın eğlence biçimini kültürel hayatın zirvesine taşıyanlar, üst sınıf savaşçılar veya soylu aydınlar değil, halk kökenli sanatçılardı. Aynı şey *renga* şairleri için de geçerliydi, fakat *renga* şairleri halka, aristokratlara ait bir sanat biçimini tanıttıkları için onların durumu çok farklıydı. *Nō* ve *kyōgen* sanatçıları ise tam tersine, halkın arasından çıkan bir sanat biçimini aristokratlara sunuyordu.

Burada, bir taraftan aristokrat kültürün aşağı doğru hareket ederek halk arasında yayıldığına, bir taraftan da halk kültürünün yukarıya doğru hareket ederek yönetici sınıflar arasında zarafet kazandığına tanık oluyoruz. *Sarugaku* seyircilerinin kimler olduğuna dair fazla bilgimiz yok, fakat bu konuda bazı tahminlerde bulunabiliriz. Öncelikle, 14. ve 15. yüzyıllardaki *nō* ve *kyōgen* oyunları, her zaman *sarugaku* gösterisinin bir parçası olarak sahnelenmiştir. Dolayısıyla her iki oyunun da seyirci kitlesinin aynı olduğu sonucuna varabiliriz. İkinci olarak, tiyatro gruplarının koruyucu ve destekçileri Aşikaga şögunları gibi, genellikle üst düzey savaşçı sınıftan kişiler olduğu için, seyircilerin arasında, şögunların kendileri de dahil olmak üzere, diğer savaşçı kesimin de yer aldığına kesin gözüyle bakılmaktadır. Üçüncü olarak, 15. yüzyılda yazılan *İnryōken Niçiroku* adlı belgeden şögunun *sarugaku* oyunlarını seyretmeye gittiğini öğreniyoruz. Bu belgeye göre, şögun, Kamo nehri kıyısında *sarugaku* oyununu izlemek için Kyōto'ya gittiğinde tiyatroyu binlerce seyirci doldurmakta, sayılamayacak kadar çok insanın hücum ettiği şehirde ortalık anababa gününe dönmekte, büyük izdiham yaşanmaktadır.

Sadece bu belgeden değil, zamanın diğer kaynaklarından da sıradan halkın seyirciler arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bütün bildiğimiz bundan ibaret, ancak buradaki önemli nokta, Japon tarihinde ilk kez yönetici sınıf ile halkın aynı gösteriyi izlemek için aynı zamanda ve aynı mekânda bir araya geldikleridir. Böyle bir durum Japon tarihinin önceki dönemlerinde hiç görülmediği gibi, sonraki dönemlerinde de günümüzdeki kitle toplumu oluşuncaya kadar görülmemiştir. *Sarugaku* içerik olarak, hem yıldızı yeni yükselen savaşçı sınıfın hayran olduğu saray kültürüne uymuş, hem de halkın günlük yaşamına ait olan konuları işlemiştir. Kısacası, *nō* oyunları

saraya, *kyōgen* ise halka hitap etmiştir.

17. yüzyıldan itibaren *nō* ve *kyōgen* arasında bazı farklar ortaya çıkar. *Nō* oyunları, flüt ve davuldan meydana gelen bir orkestra ile koronun eşliğinde sahnelenen görkemli bir 'opera' çeşididir. Genellikle maske kullanan oyuncular, dans ve konuşma arasında uygun bir denge kurmaya çalışır. *Kyōgen* oyunlarında ise az da olsa dans vardır, fakat maske kullanılmaz. Burada esas olan, mimikler ve hoyrat şakalardır. İlke olarak koro ve müzik bulunmadığı halde buna istisna teşkil eden durumlar da mevcuttur.

14. yüzyıldan itibaren *nō* oyunlarının genellikle belirlenmiş bir metni olduğunu görüyoruz. *Kyōgen*'lerde ise sadece bir taslak bulunur, oyunun geri kalanı aktörlerin doğaçlamasına bırakılırdı. Elimize geçen yapıtlardan *nō* oyunlarının oldukça edebi ve şaşaalı bir dille yazıldığını görüyoruz. Bu tür oyunlarda *vaka* şiirlerinden ve başka klasiklerden alıntılar yapılır, sözcük oyunlarına başvurulur ve çetrefil cümleler kurularak seyirci düşünmeye zorlanırdı. *Kyōgen* ise tam tersine, herkesin konuştuğu günlük dili kullanan basit, dolaysız fakat hayat dolu bir oyun türüdür. *Nō* tiyatrosunun ana karakterleri tanrılar, şeytanlar, ölmüşlerin ruhları ve *Tengū* gibi doğaüstü varlıklardır. Bu kahramanların bazen Japon tarihinden alındığı da görülür. Bunların arasında Heyan döneminin ünlü kadın ve erkekleri, *Heyke Monogatari*'de adı geçen ünlü savaşçılar da yer alır. *Kyōgen* oyunlarındaki karakterler ise genellikle zamanın toprak ağaları (*daimyō*) ve maiyetindeki insanlardan, ya da körler, hırsızlar, uğursuzlar, rahipler, köylüler, zanaatkârlar ve onların ilişki kurduğu kadınlardan meydana geliyordu; doğaüstü varlıklar ve tarihî şahsiyetler konu edilmezdi. Toplumsal piramidin en üstünde yer alan egemen sınıflar sahneye hiç çıkmazdı; işlenen karakterlerin hemen hemen hepsi aşağı sınıftan insanlardır. Bütün bunlara bakıldığında, daha önce de belirttiğimiz gibi *nō*'nun üst sınıflara, *kyōgen*'in ise alt sınıflara hitap ettiği anlaşılmaktadır.

Ancak, Onono Komaçi, İzumi Şikibu, Saygyō, Yoşitsune ve bu gibi önemli *nō* karakterleri, aynı dönemde yazılmış olan halk romanlarında da yine karşımıza kahraman olarak çıkar. *Otogi-Zōşi, Gikey-Ki* ve *Soga Monogatari* gibi yapıtları kitleler için yazılmış romanlara örnek olarak verebiliriz. Sıradan halk *nō* oyunlarını seyrettiği zaman *kyōgen* gösterilerinden aşina oldukları kahramanlarını sahnede görüyor ve bundan da büyük bir zevk alıyor ve kıvanç duyuyordu. Askerî sınıfın üst düzey subayları zaten halktan kopuk olmadıkları için *kyōgen*'e hiç de yabancı değillerdi. Fucivara döneminde (8.-12.

yüzyıl) saray aristokratları ile halk kitleleri arasında büyük bir uçurum vardı. Tokugava döneminin (17.-19. yüzyıl) askerî yöneticileri de halkla kendi sınıfı arasına kesin bir mesafe koymuş olduğu halde bu ayırım, Muromaçi döneminde (14.-16. yüzyıl) o kadar büyük değildi; hem üst sınıf hem de alt sınıftaki insanlar *nō* ve *kyōgen* oyunlarını büyük bir zevkle seyredebiliyorlardı.

Günümüze ulaşan en eski *nō* oyunları, Kan'ami Mototsugu'ya aittir (1334-1384). Kan'ami Mototsugu gibi oğlu Zeami Motokiyo (1363-1443) ve torunu Curo Motomasa (1394-1431) da *nō* oyunu yazarıydı. Kanze okulundan olan bu üç nesil yazardan başka, Zeami'nin erkek kardeşinin soyundan Kociro Nobumitsu (1435-1516), Komparu ailesinden Zençiku Ucinobu ve oğulları da pek çok *nō* oyunu yazmıştır. Zençiku, Zeami'nin damadıdır. *Nō* yazarları arasında Kongō ve Kyüzō gibi Kan'ami ve Zeami ailelerinden olmayan başka yazarlar da vardır, ancak bunlar hakkında elimizde yeterli bilgi yok. Zeami'nin *nō* oyunu yazarları arasında seçkin bir yer işgal etmesi, bugün hâlâ sahnelenmekte olan 240 *nō* oyununun büyük çoğunluğunu onun yazmış olmasından kaynaklanır. Ayrıca Zeami, *nō* oyunlarını sahneleme tekniği üzerine bilimsel eserler de vermiştir ve yazdığı 21 bilimsel eserin 19'u bu konu üzerinedir.

Kan'ami oyunlarının olay örgüsü iki karakter arasındaki 'yüzleşme' etrafında şekillenir. Örneğin, *Cinen Koci* oyununda gemideki köle tüccarı ile kızı kurtarmaya çalışan kahraman arasında çok şiddetli bir ağız dalaşı geçer. *Satoba Komançi* oyununda ise yaşlı cadı rolündeki Onono Komaçi ile bir Budacı rahibe arasında Budacılık üzerine felsefi bir tartışma vardır. *Cinen Koci* adlı oyun başkahramanın pantomimiyle, *Sotoba Komaçi* adlı oyun ise yaşlı cadının 'çılgın dansı' ile sona erer. Oyunda dramatik gerilimin zirveye çıktığı sahneler ise kahramanların karşı karşıya gelip atıştığı, 'yüzleşleştikleri' sahnelerdir.

Bu oyunlarda doğaüstü varlıklara yer verilmeyip sadece insan ilişkileri işlendiğinden *kyōgen*'den pek farklı değildir. Aynı şey *Kyūzō* oyunları için de geçerlidir. *Kyūzō* türünü en iyi temsil eden oyun Soga kardeşlerin intikamını anlatan ünlü *Youçi Soga* destanıdır. Kahramanların annelerine karşı olan duygularından da anladığımız gibi olay örgüsü son derece gerçekçidir; doğaüstü varlıklara yer verilmez.

Zeami ise *nō* oyunlarını farklı bir yönde geliştirmiştir. Yazar, her şeyden önce kitlelerin alışageldiği geleneksel kahramanlar yerine *Heyke Monogatari*'deki savaşçıları ve Heyan kültüründen aldığı klasik kahramanları koymuştur. Heyke savaşçılarına Yorimasa, Sanemori, Tadanori ve Atsumori gibi kahramanları, Heyan dönemi ka-

rakterlerine ise Narihira ve İzutsu Kadın, Higakili Yaşlı Bayan Toru ve Tsurayuki gibi tarihî simaları örnek gösterebiliriz. İkinci olarak yazar, oyunlarındaki dramatik gerilimi iki karakterin yüzleşmesiyle değil, kahramanlardan birinin iç dünyasındaki hesaplaşmasıyla ve geçirdiği ıstıraplı değişimle ortaya koyar. Kahramanın savaşçı olduğu iki perdelik bir oyundan örnek verelim. Gezgin bir rahip kırda dolaşırken yaşlı bir adama rastlar (*Mae Şite* ya da başkahraman). Burası eskiden büyük bir savaşın cereyan ettiği alandır. Rahip, yaşlı adamın ağzından savaşın bütün hikâyesini öğrenir. İkinci kısımda ise rahip, adamın kim olduğunu anlamakta gecikmez, çünkü bu yaşlı insan birden bire asıl kişiliğine dönmüş, savaşçı kahraman (*Ato Şite*, ikinci başkahraman) olarak sahneye dönmüştür. Bir yandan pantomim yapıp bir yandan dans ederek er meydanında nasıl öldüğünü rahibe acıklı bir şekilde anlatır. Rahip de şehit savaşçının ruhuna dualar okuyarak onu teskin etmeye çalışır. Sahneye *Mae Şite* olarak çıkan kahramanlar genellikle yaşlı bir erkek ya da kadın olabildiği halde, *Ato Şite* olarak sahnede 'çılgın dans' sergileyen kahramanların hemen hemen hepsi hayalet şeklinde kendini gösterir. İlk bölüm dünyayı, ikinci bölüm ise ruhlar âlemini temsil eder.

Olay örgüsü değişse de genellikle oyunun temel yapısı değişmez. Örneğin, *Koi-no-Omoni* adlı yapıtta, orta halli bir aileden gelen yaşlı adam, soylu bir kadına âşık olur, fakat kadın yaşlı adamla alay edince ihtiyar dayanamaz, intihar eder. Daha sonra *Ato Şite* olarak sahneye döndüğünde artık bir hayalettir. Çılgınca dans ederken kadına lanetler yağdırır. Buradan da anladığımız gibi Zeami'nin oyunlarındaki kahramanlar, devamlı kılık ve mekân değiştirmektedir; önce insan, arkasından da hayalet olarak sahneye çıkarlar. Kısacası, bu dünyadan öbür dünyaya, yani doğal olan bir ortamdan doğaüstü bir dünyaya doğru devamlı hareket halindedirler.

Kanami'nin zamanında da bu tür yapıtların *Kayoi Komaçi* gibi örnekleri olduğu gibi, daha önce de bunlara benzeyen oyunlar mevcuttu. Şintō inancının hâkim olduğu eski oyunlarda tanrıların da sahneye çıktığı görülür. Tanrılar genellikle ilk bölümde sahneye yaşlı bir adam olarak çıkar; ikinci bölümde ise gerçek kimliklerini gösterirler. Burada dikkat edilecek nokta, Zeami'nin, oyunlarında tanrılara hiç yer vermemesidir. O, sadece yaşayan insanların maceralarını ele almış ve onların bu dünya ile öbür dünya arasındaki bitmez tükenmez yolculuklarını dile getirerek *nō* tiyatrosuna son şeklini vermeyi başarmıştır.

Zeami'nin üslubu kendi yaşadığı çağ için gerçekten çok yeniydi.

Bu nedenle *nō* konusunda pek çok kuramsal eser yayımlayarak kendi konumunu haklı çıkarmak istemiştir. Onun bu yaptığını 200 yıl sonra Okura Toraaki de yapar. Okura'nın yazmış olduğu *Varanbegusa* adlı yapıt, *kyōgen* konusunda yazılmış olan ilk kuramsal eserdir. Yazar burada, hem kendi sanatı olan *kyōgen* oyunlarını *kabuki*'ye karşı savunmuş, hem de aralarındaki farkı vurgulamıştır. Zeami'den sonra *nō* yazarlarından bir kısmı, onun geleneğini sürdürerek hayal gücüne ağırlık vermiş, bazıları ise *Kan'ami*'nin 'gerçekçi' üslubunu tercih etmiştir. Ancak, *nō* geleneğinde bu iki gruba girmeyen yazarlar da yer alır.

Zeami'nin *nō* oyunlarını özgün kılan üç önemli unsur vardır. Bunlardan birincisi sahneleme tekniklerindeki sadelik ve tutum; ikincisi müzik; üçüncüsü ise oyunlarındaki dramatik kurgudur.

Her şeyden önce, Zeami'nin *nō* oyunları 3.000 Japon karakterinden oluşan kısa metinlerdir ve sahneler küçüktür. Muromaçi döneminde *nō* oyunlarının nasıl sahnelendiği hakkında hiçbir fikrimiz yok; ancak 17. yüzyılda son şekline ulaştığı düşünülen sahnelenme biçiminde aktörlerin hareketleri büyük ölçüde belli bir kalıba ulaşmış durumdaydı. Örneğin, uzun bir seyahati göstermek için sahne çevresinde küçük bir tur atılıyor, kahramanın feryat ve gözyaşları ise ellerden biri gözün önüne getirilip yüzdeki maske yavaş yavaş aşağı çekilerek ifade ediliyordu. Oyunlarda sahne büyük olmadığı için fazla dekor kullanılmamıştır. Oyuncu tarafından kullanılan eşya ise sadece küçük bir yelpazedir; fakat bu dar sahneler izleyicinin hayal gücünün yardımıyla otlarla kaplı devasa bir ovaya, şıpır şıpır eden uçsuz bucaksız bir sahile ya da görkemli bir saraya dönüşebilmektedir. Başka bir deyişle, *nō* oyununda aktörlerin hareketleri, sözleri ve sahne dekorunun hemen hemen hiçbir önemi yoktur. Bu tür oyunlarda seyircinin hayal gücü zorlanır. Sahne ve sahneleme konusunda *nō* kadar sade ve tutumlu olan başka bir tiyatro türüne ne Japonya'da ne de dünyanın başka bir yerinde rastlanır.

İkinci olarak, günümüzdeki *nō* oyunları müzik eşliğinde icra edilir; kullanılan aletler bir flüt ve büyüklü küçüklü iki davuldan ibarettir. Ezgi ve ahengi çok zayıf olmasına rağmen müzik son derece ritmiktir. Flütün keskin notaları ve davul vuruşlarının sona ermesiyle birlikte başlayan sessizlik arası (ki buna *ma* adı verilir) en az müzik kadar önemlidir. Bu yöntemle *nō* oyunlarının yoğun münzevi müziği ve aktörlerinin aşırı yavaş hareketleri uyum içindedir.

Üçüncü önemli konu ise *nō* oyunlarındaki aktörlerin sayıca az oluşudur. Oyunlarda genellikle bir *şite* (başkahraman) ve bir de

şite'nin yarattığı dramatik gerilime katkıda bulunan *vaki* (yardımcı kahraman) bulunur. *Şite* önce insan, sonra da hayalet olarak sahneye çıkar. Sadece bir karaktere yoğunlaşarak onun bu dünya ve öbür dünya arasında gidip gelmesini sağlayan böyle bir dramatik yapı yalnız *nō* oyunlarında görülür. Ölüm, bu iki dünyanın birbirine temas ettiği ortak bir nokta olduğu için, *nō* oyunları genellikle aşk ya da savaş gibi başkahramanı ölüme götüren tutkuları konu alır.

Her ne kadar Nara döneminden sonra Budacılık yaygınlaşmış olsa da, Japon edebiyatı, özellikle de Japon lirik şiiri, kendine yalnız 'bu dünyayı' konu almış ve onun üzerine yoğunlaşmıştır. 13. yüzyılda doğaüstü ve müteal varlıkları konu alan Budacılık, 14. ve 15. yüzyıllarda dinin dünyevileşmesiyle yerle bir olmuştur, fakat ne kadar ilginçtir ki, o devirde ortaya çıkan yeni *nō* tiyatrosu, dikkatini bu dünya üzerinde değil, öbür dünya üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Nō tiyatrosunun kendine özgü bu niteliklerini açıklayabilmek için, önce yerleşik yabancı felsefenin müteal yönünü anlamak gerekir. *Nō* oyunlarının sahnelenme biçimindeki münzevi tutum, bir bakıma mevcut estetik değerleri Budacılık vasıtasıyla aktarmak anlamına gelmekte, başkahramanın öldükten sonra hayalet olarak tekrar sahneye çıkması ise Budacılığın getirdiği 'öbür dünya' görüşünün *nō* oyununa hâkim olduğunu göstermektedir. Ancak, Zeami'nin döneminde Budacılık tamamen dünyevileşmişti ve sanatın dinden etkilenmesi söz konusu değildi. Bu nedenle, Zeami de artık dini bir sanat biçimi olarak yorumlamaya başlamıştı. Başka bir deyişle, bu döneme kadar metafizik bir inanç olarak dünya üstü bir planda düşünülen Budacılık, 13. yüzyıldan itibaren insanların yaratıcı yönü ile birleşerek yaygınlaşmış, 15. yüzyılda ise bir sanat biçimi olarak kabul görmüştür.

Heyan dönemi aristokrat toplumunda geçerli olan maddeci-dünyevi anlayış içinde böyle bir sanat biçimi gelişemezdi. Budacılık inancının 15. yüzyılda sanat olarak kabul edilmesini, *nō* oyunlarının ortaya çıkışıyla ilişkilendirebiliriz. *Sarugaku*'nun ortaya çıktığı dünya, aristokratların dünyasından tamamen farklıdır.

Budacılığın dünyevileşme sürecinde öbür dünyayı insancıl bir hale getirerek sanata ve edebiyata dönüştürenler sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar, halkın içinden geldikleri halde, daha üst sınıf aydınlarla rahatça ilişki kurabilen insanlardı.

Fūşikaden adlı yapıtı da dahil olmak üzere Zeami'nin kuramsal eserlerinin tümü, onun estetik değer anlayışını yansıtmakta ve oyunu sahneleyen *nō* aktörlerinin bu değerlere nasıl hayat verebile-

ceği konusunda bilgi vermektedir. Oyuncunun izleyici üzerinde bırakması gereken etkiyi ifade etmek için 'çiçek' kavramını icat etmiştir. *Yūgen*'de sahnedeki aktörün etrafa saçtığı güzelliktir. Oyuncular ilginç rol ve doğaçlamalarıyla 'çiçek'leşirler. *Yūgen* ise oyuncunun konuşması, zerafeti, nezaketi, kostümünün şıklığı, kısacası ondan dışarı yansıyan üstün vasıflı kişiliğidir.

'Çiçek' kavramı, yani oyuncuların izleyici üzerinde bıraktığı olumlu etki, Zeami için son derece önemlidir; çünkü o kendi grubunu, rakip tiyatro gruplarından daha üstün görmek ister. Zeami'nin *yūgen* kavramının merkezine yerleştirdiği estetik değerler aslında Heyan devrinde yeşeren aristokrat saray kültürüne aittir ve Zeami bu geleneği bilinçli olarak taklit etmiştir. *Nō* tiyatrosu üzerine yazdığı kuramsal eserlerinde Budacılığa ait pek çok kavram ve terim kullanır, fakat Budacı dünya görüşü ile kendi oyunları arasındaki derin bağdan hiç söz etmez. Zaten Zeami'nin kendisi de bu bağın farkında değildir; bu nedenle yazarın bilinçaltında varlığını sürdüren *nō* ve Budacılık arasındaki ilişki aslında sanılandan daha derindir.

Zeami neden sadece oyun yazmakla yetinmemiş, *nō* tiyatrosu üzerine de yazma ihtiyacı hissetmiştir? Anladığımız kadarıyla Zeami, kendi takipçilerinin ellerine, rakip *nō* düşünce okulundan olan insanlarla bir fikir çatışmasına girmeleri durumunda kullanabilecekleri soyut bir silah vermiştir. Hatta *Fūşikaden* adlı yapıtında takipçilerine, *nō* tiyatrosu yarışlarını kazanabilmeleri için farklı taktikler telkin ettiğini görüyoruz. Bilinmeyen bir nedenden dolayı şögunun desteğini kaybederek 1434 yılında Sago adasına sürülen Zeami, sürgünde bile kendi tiyatro grubunun geleceği için endişelenmeye devam etmiş ve grubunun ayakta kalmasına yardımcı olmak için peş peşe kuramsal eserler yazmıştır. Kısacası Zeami, yeni bir *nō* tiyatrosu geliştirmiş ve kendi icadı olan bu yeni görsel sanat türünü yazılarıyla savunmak zorunda kalmıştır.

Elimizde bugün en eskisi 17. yüzyıla kadar tarihlenen 300 civarında *kyōgen* oyunu mevcuttur; bunlardan 200 kadarı hâlâ sahnelenmektedir. Gördüğümüz kadarıyla Budacılığın *kyōgen* üzerinde neredeyse hiçbir etkisi olmamıştır. Hatta *kyōgen* oyunlarında kutsal inançları kıyasıya eleştiren bir eğilim bile görülür. Örneğin, *Niō* adlı oyunda yer alan iki dolandırıcıdan biri, yüce Buda'nın muhafızı (*Niō*) kılığına girer; diğeri ise köylüler arasında *Niō*'nun gökten yere indiğini, bağışta bulundukları takdirde bütün dileklerinin kabul edileceği söylentisini yayar. Topal bir köylü iyileşmeyi umarak *Niō*'nun ayağına dokunur, fakat *Niō* öyle bir gıdıklanır ki kendini tutamayarak

kahkahalarla gülmeye başlar ve böylece foyaları meydana çıkar.

Şūron adlı oyunda ise iki Budacı rahip ele alınır. Bunlardan birincisi Lotus mezhebinden, öteki ise Pak Ülke mezhebindendir. Bir gün yolda karşılaşan bu iki din adamı, hemen birbirlerine kendi mezheplerinin ne kadar üstün olduğunu anlatmaya koyulurlar. İş yarışa dönüşünce Pak Ülke mezhebi rahibi *Namu Amida-Butsu*, Lotus-Niçiren rahibi ise *Namu Myōhō Renge Kyō* dualarıyla zikir çekmeye başlarlar. Olay iyice çığrığından çıkınca artık kimse ne yaptığının farkında değildir. Birinci rahip yanlışlıkla ikincinin duasını okumakta, ikinci de birincininkini okumaktadır. Sesleri kısılıncaya kadar devam ederler.

Fukurō Yamabuşi ve *Kusabira* gibi diğer oyunlarda ise dağlarda gezen *Yamabuşi* rahiplerinin hiç kimseye faydası olmayan ayinleri hicvedilir. *Kyōgen* oyunlarında sık sık alay edilen kızgın rahipler, 15. yüzyılda işi aktörleri tartaklamaya kadar götürmüş, tapınaklardan oyunculara cezalar yağdırmışlardır. Buradan da ruhban sınıfının, *kyōgen* oyunlarında ağır eleştirilere maruz kaldığını anlıyoruz.

Kyōgen oyunlarının yine büyük bir çoğunluğu farklı idari konumdaki toprak ağalarını ve onlara hizmet eden insanları ele alır. *Hagi daymyō* adlı yapıtta olduğu gibi, oyunlarda genellikle efendilerin aptallık ve cehaleti ile alay edilir. Muromaçi döneminde bu tür eleştirel oyunları sarayda sahneleyen oyuncuların resmen cezaya çarptırıldığı durumlar bile olmuştur. Kısacası, *nō* ve *kyōgen* birbirinden tamamen farklı iki dünyadır. Özellikle *kyōgen,* tamamen günlük hayat ve maddi dünya ile ilgilenir; en çok beslendiği kaynak ise Japonların yerel dünya görüşü olmuş, Budacılığa tamamen sırtını çevirmiştir. Bu yüzden şaşaa, debdebe, gurur hatta asaletle bile alay etmekten çekinmez.

Kyōgen oyunlarında *Niō* ve Bodhisattvaların yeri ise ayrıdır. *Kyōgen*'ler hiçbir zaman Bodhisattvalarla alay etmemiş, hiçbir zaman Budacılığa doğrudan sataşmamıştır. Alay konusu edilen cahil rahiplerin kendileridir, inançları değildir. Bilge rahiplerle hiçbir zaman alay edilmez. Yine *kyōgen* oyunlarında *daymyō*'ların (toprak ağaları) aptallığı ile alay edilmiş, fakat hiçbir zaman *daymyō*'luk kurumuna yönelik hakarette bulunulmamıştır. Muromaçi döneminde halk, yöneticilere karşı olan nefretini *kyōgen* tiyatrosu aracılığıyla değil, isyan ederek göstermiştir. *Kyōgen* oyunları, *İnu Tsukuba-Şū*'yu yaratan esin kaynağından beslenir, yani *kyōgen* oyunları, köylü isyanlarının temelinde yatan nefretin dışavurumu değildir.

Kyōgen'lerin mizah yapıtları olarak en çok başarı sağladıkları alan, karı-koca arasında yaşanan ruhsal gerilimdir. Örneğin, *Nuşi*

(Vernikçi) adlı oyunda zanaatkâr, karısı ve zanaatkârın eski patronu yer alır. Evlerini ziyarete gelen patrona karşı, kadın ve erkek farklı farklı davranış sergilerler. Erkek, uzun zamandır kendisini ilk kez ziyarete gelen ustasını ağırlamak için elinden geleni yapar. Ancak, oturdukları kasabada işyeri açan eski patronun kocasına rakip olacağından korkan kadın, bu adamı bir oyuna getirmenin yollarını arar. Günlük hayatın çok keskin gözlemlerle ele alındığı bu oyun, kurgusal olarak muhteşem bir küçük komedidir. *Kyōgen*'lerdeki bu dünya, bize *Koncaku Monogatari*'den bu yana yerel dünya görüşünün nasıl geliştiğini gösterir. *Kyōgen*'ler, *Koncaku Monogatari*'den bu yana geniş halk kitleleriyle tanışmış, biçim ve içerik olarak zenginleşmiş ve bunun sonucu olarak da yerel dünya görüşünü geliştirmiştir. Bu açıdan *kyōgen* bize, yerel dünya görüşünün bir gelişim tablosunu çizmektedir.

Nō ve *kyōgen* arasındaki fark, sadece dil, konu ya da sahnelenme biçimiyle sınırlı değildir. Asıl fark, dünyaya bakış açılarındaki zıtlıktan kaynaklanır. Ancak, Japon edebiyatı tarihi boyunca bütün çağlarda yerli ve yabancı dünya görüşü, farklı edebi şekillerde de olsa her zaman yan yana var olagelmiştir. Bu iki farklı dünya görüşünün, iki farklı görsel sanat biçimi olarak sahneye yansıması ve aynı sahnede oynanması ancak 14. ve 15. yüzyıllarda ortaya çıkar. Bu da bize, bu iki farklı dünya görüşünün toplumsal sınıf farklarından değil, Japon insanının ruhunda var olagelen çift katmanlı bilinçten kaynaklandığını gösterir.

I. Kitabın Kaynakçası

Bu kitaptaki alıntıların büyük bir çoğunluğu *Nihon Koten Bungaku Taykey* (İvanami) ve *Nihon Şisō Taykey* (İvanami) adlı derlemelerden yapılmıştır.

Alıntıların bir kısmı ise *Gunşo Ruicū, Zoku Gunşo Ruicū, Gozan Bungaku Zenşū* [Uemura Kankō (ed.), 1935-1936], *Gozan Bungaku Şinsū* [Tamamura Takeci (ed.), 1967-1972] ve *Nihon Kagaku Taykeri* [Sasaki Nobutsuna (ed.)] adlı yapıtlara aittir.

Bu derlemelerin dışında bazı metin ve bilgilere ait kaynaklar aşağıdaki gibidir:

Birinci Bölüm

Sankyō Gişo, İvanami Bunko.

İşimoda Tadaşi, *Nihon no Koday Kokka*, İvanami, 1971.

İkinci Bölüm

Ennin, *Nittō-guhō-cunreykō-ki*, Tōyō Bunko (Heybon-şa)

Kōbō-dayşi Zenşū

Tsuci Zennosuke, *Nihon Bukkyō Şi*, 1. cilt, İvanami, 1944.

İşimoda Tadaşi ve Matsuşima Eiiçi, *Nihon Şi Gaysetsu İ*, İvanami, 1955.

Üçüncü Bölüm

Hara Katsurō, *Nihon Çūsey Şi*, Fuzanbō, 1906.

Tsuci Zennosuke, *a.g.e.*

İnoue Mitsusada, *Nihon Cōdo-kyō Seyritsu-şi no Kenkyū*, Yamakava-şuppanşa, 1956.

Dördüncü Bölüm

İşimoda Tadaşi ve Matsuşima Eiiçi, *a.g.e.*

Beşinci Bölüm

Tamamura Takeci, *Gozan Bungaku*, Şibundō, 1960.

Kitamura Savakiçi, *Gozan Bungaku Şikō*, Fuzanbō, 1941.

Sadō Koten Zenşū, 3. cilt, Tankoşa, 1960.

Sadō Zenşū, 9. cilt, Sōgenşa, 1935.

"Kyōun-Şū", İtō Toşiko (ed.), *Yamato Bunka* içinde, no. 41, 1964.

Cikay-Şū, Şūon-an'daki elyazması örneğinin fotoğraf kopyası.

Kōhon İnu-tsukuba-Şū, Ebara Tayzō (ed.), özel basım, 1938.

Kitagava Tadahiko, *Zeami*, Çūōkōron-şa, 1972.



II. KİTAP
TECRİT YILLARI
(1600-1868)

Önsöz

Yazarla yaptığım görüşmeler, pek çok konuda ortak düşüncelerimiz olduğunu fark etmem için yeterli oldu. *Japon Edebiyatı Tarihi* serisinin ilk cildini okuduktan sonra yazarına duyduğum derin hayranlık daha da arttı. Bu görüşmemizin ardından Şüiçi Katō'nun Robert Jay Lifton, ve Michael R. Reich ile beraber kaleme aldığı *Six Lives, Six Deaths* (Altı Yaşam Altı Ölüm) (New Haven&Londra; Yale Üniversitesi Yayınları, 1979) adlı kitap okuyucularıyla buluşmuştu. "Ölümü Özleyen İnsan" başlığı altında Mişima Yukio'ya ayrılan bölüm, Şüiçi tarafından yazılmıştır. Şüiçi'nin yazar hakkındaki çözümlemeleri benim tahlillerime o kadar çok benziyordu ki sanki birbirinin kopyası gibiydiler.

Bu nedenle, her ne kadar ayrıntılı bilgim olmasa da, *Kociki*'den başlayarak Kavabata'nın romanlarına kadar yarım yüzyıldır okuduğum Japon edebiyatı eserleri hakkındaki görüşlerim, Şüiçi Katō'yu okuyarak daha da pekişti ve gelişti. *Hayku* yazarlarının içinde ilk kez tanıştığım Kikaku'nun, niçin bende en çok yer eden ve bana tanıdık gelen bir şair olduğunu şimdi daha iyi anlayabiliyorum, çünkü Kikaku; fahişeler, *sake* ve genelev gibi gerçekçi konulardan ve Rimbaud'nun sanki yokmuş gibi davrandığı gerçek hayatın kendisinden beslenir. Japon toplumunda bazen hepimizi derinden sarsan hatta bizi hayretlere düşüren birtakım baskıcı özellikler vardır; bu özellikler Hitler ve Stalin'in fikirlerinden beslenmiştir.

Bu durum, bir gece Hiroşima'da aramızda geçen söyleşiyi destekler niteliktedir. O akşam, aliterasyonun *hayku* şiirinde özel bir rol oynayıp oynamadığını tartışıyorduk. Yazar bu konuda, büyük şair Başō söz konusu olduğunda aliterasyonun böyle özel şiir biçiminin ölçü unsuru olarak hiç de göz ardı edilemeyecek öneme sahip olduğunu belirtmişti. Şüiçi Katō biçimsel çözümlemelere arkasını dönen dar görüşlü edebiyat tarihçilerinden değildir. Bu nedenle Katō'nun, insaniyetten yoksun olduğunu, önemli ya da sıradan sosyal sorunlara ve ideolojilere karşı duyarsız olduğu düşünülemez. Şayet elinizdeki kitabın yazarı, şair Başō'da Fransız eleştirmenlerin "sanat için sanat" olarak adlandırdıkları ilkenin örneğini buluyorsa, bu muhtemelen onun, Başō'yu zamanının sosyal ve dinî çevresiyle uygun bir

bağlama yerleştirmekten çekinmediğini gösterir. "Samuray ve *çōnin* değerlerinden bağımsız olan ve Budacılığın ahretle ilgili öğretilerine karşı kayıtsız olan bu şair için, "Zarafet Yolu" kaçınılmaz olarak inandığı ve kendi yaşamında da uyguladığı tek değer haline gelmiştir. 17. yüzyılın beşeri kültüründe Başö'ya benzer örnekler bulunsa da, bunlar, bir elin parmaklarını geçmeyecek kadardır."

Bizler Avrupa'da *yin yang* ve Zen felsefesini yüzeysel de olsa anlayabilmek için bir zamanlar kendimizi esrar ve eroine vermiştik. Halbuki bu saçma sapan bir yanılgıdan ibaretti. Böyle yapacağımıza pekâlâ Başö'nun *hayku*'larıyla avuntu bulabilirdik. İşte bu nedenle Başö, benim en çok sevdiğim şair haline geldi. Burada, Nobunaga'nın zaferinin hem Japonların öz dini olan Şintö'yu hem de kökeni Hindistan olan fakat Çin'den alınan Zen öğretisinin aşağılanmasından kaynaklandığını belirtmemiz gerekir. Bu durum, pek çok kişide şaşkınlık ve düş kırıklığı yaratmıştır, çünkü Japon pragmatizmi, bütün maddi ve manevi olayları acımasız bir mantık süzgecinden geçirerek irdelemiştir.

Gerçekten de ikinci cildi okuyanlar 112. sayfada sergilenen sonuçları okuduktan sonra kitabın yazarı Katö'yla hemfikir olmaktan kendilerini alamazlar. Yazar burada şöyle der: "Hakuseki, Sung'un Konfüçyüs terminolojisini, Saykaku ise *çōnin* ve *haykay*'ın sözcük dağarcığını kullanmıştır; buna rağmen ikisi de, kendi dünyalarındaki gerçeği ayrı ayrı keşfetmeye çalışan keskin gözlemcilerdir ve çağdaşlarından çok farklıdırlar. Soray ve Çikamatsu'nun ikisi de dil virtüözü olan büyük şairlerdir. Hakuseki ve Saykaku'nun emsalsiz yapıtlarının temelinde dille ilgili olan kaygılar değil, gerçeklik üzerine duyulan kaygılar yatar."

Biz Avrupalılar, Japonya'dan gelen her şeye (araba, motosiklet, fotoğraf makineleri) bayılırız. Hatta karım Jeannine Kohn-Etiemble, üniversitede verdiği edebiyat dersi müfredatına pek çok Japon yapıtını ilave etmiştir ve bu konuda şöyle der: "Honda herkese hitap edebilir, fakat Başö için aynı şeyleri söyleyebilir miyiz? Hiç sanmıyorum." Jeannine burada galiba Başö'yu anlamak isteyenlerin ona el yordamıyla ve kapalı gözlerle yaklaştıklarını anlatmak istiyor; tıpkı Japonların yeni Konfüçyüs felsefesine ve Hollandalıların onlara yaptığı katkılara gösterdikleri yaklaşım gibi. Örneğin, Japonlar Hollandalıların dilini öğrenirken pek zorlanmadılar, çünkü bu dili; anatomiyi, ameliyat tekniklerini ve ateşli silahlar teknolojisini anlamak için öğrenmişlerdi.

Şimdi değerli arkadaşım Şūiçi Katö'ya neden bir giriş yazma ge-

reğini hissettiğimi daha iyi anlamaya başlıyorum. Katö, Japon edebiyatını, bütün edebiyatların nasıl ele alınması gerekiyorsa o şekilde ele alıyor. Edebiyatı, ortaya çıktığı dönemlerdeki toplumsal ve ekonomik koşullardan asla ayrı tutmuyor. Ayrıca edebiyata, bir olaylar silsilesini yansıtan basit bir aynaymış gibi bakmıyor.

Bütün büyük edebiyat yapıtlarının doğum sancısını tadacağı kuşkusuz. Bu muhteşem ıstırap anında, toplumsal çevre yapıta tam yansımayabilir; fakat yansımasa bile kırılarak girer. Bilinç berrak ve hüzünlüdür; bilinçaltı ise artık egoya doğru yola çıkmıştır: *Wo es war, soll ich werden.** Acaba edebiyatın gerçek açılımı bu mudur? Neden olmasın?

René E. Etiemble

---

* Psikanalitik bir yaklaşım: Her durumda *orada hazır bulunan* demektir. Freud'un temel mottosu: *İd'in bulunduğu yerde, ben olmalıdır —ed. notu.*

İngilizce Baskı İçin Çevirmenin Notu

Mesele, çeşitli dönemlere ve yazarlara ait farklı metinleri diğer bir dile aktarmak olunca çevirmenin pek çok engelle karşılaşacağı ve kaynak metinle uzlaşma yoluna gideceği aşikârdır. Örneğin, Soray'ın Çince kaleme aldığı yapıtlar İngilizceye yapılan çevirilerinden daha net ve özlüdür. Norinaga ise Japoncayı öyle ağdalı ve çetrefil bir şekilde kullanır ki bunları İngilizceye çevirdiğiniz zaman herkesin kulağına gülünç gelir. Ancak, bir yazarı ele alıp, ondan daha uzun metinler çevirecek olursak yazarların içinde bulundukları ruhsal durumu daha iyi anlarız. Nitekim, bu kitabın sayfalarını çevirirken Katö'nun söz konusu yazarlar hakkında söylediği her şeyi tartışmasız kabul etmek zorunda kalıyoruz, çünkü yazarların üslupları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Bu yüzden çeviride görülecek eksikliklerin okuyucuları, kitabın yazıldığı dilde araştırmaya teşvik etmesini umuyorum. Böyle bir araştırmadan sonra Katö'nun bu kitabına tekrar geri dönebilirler; merak ettikleri konularda burada daha fazla bilgi bulacaklardır.

Elimizdeki bu edebiyat tarihinin kapsadığı geniş alan ve anlamı düşündüğümüzde çevirideki zorlukların normal olduğunu görürüz. Bu kitapta edebiyat sözcüğüyle kastedilen şey, her ne kadar Japoncadaki *bungaku* kelimesinin tanımından farklı bir şey ifade etmese de, anadili İngilizce olan bir okuyucunun "*literature*-edebiyat" kelimesinden anladığının çok daha ötesinde bir anlam ifade eder. Bu yeni tanımda bence insana coşku veren bir şeyler var, çünkü bu yapıt, edebiyatın ne olup ne olmadığı konusundaki yerleşmiş gelenekleri zorlamaktadır. Aynı zamanda kişinin kendi düşünce ve duygularını ifade etmesinin birçok şekli olduğunu kabullenmemizi de sağlıyor. Bu tür yapıtlar, insanlar ve yaşadıkları çağ hakkında bize çok önemli ve ilginç bilgiler veriyor.

Çeviri için bir gerekçe bulmak gerekirse, onu burada aramak lazım; yerleşik tanımları tetiklemek gerekiyor. Gelenekseli sorgulayan bu yetenek, Katö'nun üslubuyla ilgilidir. Katö, Japonya'da "Batıya dönük" bir yazar olarak bilinir ve yazarın Batı hakkındaki bilgisi hayranlık uyandırıcıdır. Tahmin edilebileceği üzere, Katö'nun üslubunda Batı terminolojisi ve Batı kavramları yoğun bir şekilde yer almaktadır. Ayrıca o, bu bilgi birikimini bilgelik taslamak veya boş tartışma-

ları alevlendirmek için kullanmaz. Elindeki malzemeyi bu denli dikkatli ve tutumlu bir şekilde kullanması gerçekten takdire şayandır, çünkü yapıtının ikinci cildini oluşturan bu kitap, Batının Japonya'ya girişinden önceki dönemi ele alır ve Batılı yaklaşımların son derece itina ile kullanılmasını gerektirir. Japonca, bir Batı dili olmadığı halde yazarın Batılı kavramları bu kadar düzgün bir şekilde kullanması okuyucuyu gerçekten derinden etkiliyor. Ancak, Katō'nun en uygun olan ifadeleri, kaynağı ne olursa olsun, bulup kullanması okuyucuyu büyülemek ya da şaşırtmak amacını gütmez. Onun bütün amacı, mümkün olduğunca duru bir şekilde okuyucuyla iletişim kurabilmektir. Her ne kadar çeviri ile bazı şeyler yitirilmiş olsa da, umudum her şeyin yitirilmemiş olması yönündedir

İnceliği, sabrı ve bilgeliği ile benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Masako Saytō'ya gönülden teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Irene'ye de yardımlarından dolayı şükranlarımı sunarım.

Don Sanderson

BİRİNCİ BÖLÜM

Üçüncü Dönüm Noktası

BATI İLE İLK TANIŞMA

16. yüzyılın ortasından sonra gelen yüzyıllık dönem iki tür değişikliğe tanıklık etti. Bu zaman dilimini, Japon tarih ve edebiyatının üçüncü dönüm noktası olarak kabul edebiliriz. Uluslararası arenada, Batı etkisi ilk kez bu dönemde Japonya'ya girmiştir. Bu dönem, 1543-1542 yılları arasında Portekiz gemilerinin Japonya'ya ilk kez ateşli silahları getirmesiyle ve Cizvit Rahibi Francis Xavier'in 1549 yılında Japonları Hıristiyanlıkla tanıştırmasıyla başlar. Daha sonra Tokugava yönetimi, 1635 yılında tecrit politikasını (*sakoku*) benimsemiş, Japon ticaret gemilerinin yabancı limanlara sefer yapmasını yasaklayarak diğer ülkelerle olan ilişkisini kesmiştir.

Ateşli silahlar, samuray kesiminin yüzyıllardır alışmış oldukları savaş taktiklerini yerle bir etmiştir. Oda Nobunaga, ateşli silahların ilk ithal edilmesinden sonra gelen otuz yıl içinde, 1575'e kadar, 3.000 silah toplamış ve bunları Nagaşino Savaşı'nda kullanarak iç çatışmalarla çalkalanan ülkede ezici bir üstünlük elde etmiştir.

Silahların yanı sıra, yabancıların ülkeye getirdiği diğer yenilik ise büyük bir coşkuyla karşılanan Hıristiyanlık dinidir. Hıristiyanlığı kabul edenler Kyüşü'nun derebeyleri olan *daymyō*'larla sınırlı kalmamış, Kyöto bölgesine de yayılarak köylüler arasında çok sayıda taraftar toplamıştır. 17. yüzyılın ilk yıllarında din değiştirenlerin sayısının 700.000'e ulaştığı söylenmektedir. Bu dönemde, başkent Kyöto, bu rakamın yarısından daha az bir nüfusa sahipti. Bu durum, Hıristiyanların misyonerlik çalışmaları yapmak için devletten izin aldığı Meyci Reformları'ndan sonraki dönemle karşılaştırılabilir. 1868'den sonraki dönemde, Hıristiyan Japonların sayısı hiçbir zaman başkent nüfusunun üçte birine ulaşamamıştır. Aynı dönemde ticaretin de çok hızlı bir şekilde geliştiğini burada kaydetmemiz gerekiyor. Ticaret maksadıyla önce Portekizliler gelmiş, sonra da bunu İspanya (1580), Hollanda (1609) ve İngiltere (1613) gibi ülkeler takip etmiştir. 17. yüzyılın başlarında Japon ticaret gemileri düzenli olarak Güneydoğu Asya, Tayvan ve Filipinler'deki limanlara uğramaya

başlamıştır. 1604-1635 yılları arasında yaklaşık 355 yabancı geminin uluslararası ticaret ruhsatı vardı. Bunlar, kırmızı mühürlü gemiler (*şuinsen*) olarak bilinir.

Başka önemli bir değişim de Japonya'nın iç işlerinde meydana gelmiştir. 13. yüzyıldan beri samurayların hâkimiyeti belirgin bir ademi merkeziyetçilik eğilimi göstermekteydi, fakat zamanla bu eğilim zayıflamaya başlamıştı. Hatta, Oda Nobunaga'nın ülkeyi askerî bir birliğe kavuşturmasından sonra başa geçen Toyotomi Hideyoşi ve Tokugava İeyasu'nun askerî dikdatörlükleri zamanında güç, yoğun olarak merkezde toplanmış, ademi merkeziyet eğilimi daha da zayıflamıştır. Nobunaga, ülke birliğine son noktayı koymadan önce suikasta kurban gidince, yerine güçlü bir devlet adamı olan Hideyoşi gelmiştir. Hideyoşi, kendi aralarında bölünmüş olan yarı özerk *daymyō*'ların da desteğini alarak merkezî bir hükümet sistemi oluşturmuştur. İeyasu'nun 1603 yılında kurduğu hükümet, önündeki 50 yılını feodal güçlerin nüfuzunu azaltarak merkezî gücünü artırmak için harcamıştır. Böylece Bakufu Hükümeti, 17. yüzyılın ortalarına kadar ulusal yönetim birimlerini kurmuş, ülkedeki tarım yapılabilir arazinin yaklaşık %18'ini denetim altına almış, maden ocaklarının çoğunu ele geçirmiş, önemli kent merkezlerinde asayişi sağlamış, para basımını tekeline almış, aldığı kararlarla denizaşırı ticareti rahatlatmış ve ayrıca sayısı 80.000'i bulan büyük bir ordu kurmuştur. Halbuki Hideyoşi zamanındaki toplam asker sayısı sadece 10.000'dir. Feodal beylerin askerî gücü, çıkarılan yasalarla sınırlanmış ve toplam vergi geliri 100.000 *koku*'yu bulan *daymyō*'lar için kendi bölgesinde bir kale inşa etmesine izin verilmiştir. Ayrıca emrinde bulunduracağı toplam asker sayısı 2.000 erbaş olarak saptanmıştır. Böylece merkezî gücünün kıyas kabul edilmeyecek bir şekilde üstün olması güvence altına alınmıştır. Ayrıca hükümetin *daymyō* topraklarını müsadere etme ve bu toprakları diğer bölgelere aktarma yetkisi vardır. Bu tür bir yönetime feodal rejim denebilir mi? Bu sorunun yanıtı feodalitenin tanımına göre boyut kazanır. Ancak, şurası muhakkak ki bu tür bir feodalite, 100 yılı bulan bir merkeziyetçi anlayışın zirvesini oluşturmakta ve her yönüyle 14. yüzyıldan bu zamana kadarki dönemin uygulamalarına kıyasla büyük farklılık göstermektedir.

Tokugava'nın gerçekleştirdiği ana reformlar, sadece merkeziyetçiliği tesis etmekle sınırlı kalmamıştır. Nesilden nesile geçen toplumsal sınıf hiyerarşisi, 1615 yılında çıkarılan üç kanunla yasal hale getirilmiştir. Bunlar sırasıyla; askerlik, saray ve yargı konularında çıkarılan yasalardır. Örneğin, bir samurayın durumu bir soylunun

statüsünden, bir köylünün durumu kentli esnafın (*çōnin*) toplumsal konumundan ayrılmış ve her statü teker teker tanımlanmıştır. Çağın kültürü de bu hiyerarşiye uygun olarak yapılanmıştır. Daha sonra da bahsedeceğimiz gibi, 17. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Genroku kültürü, net bir şekilde ikiye bölünerek bir taraftan Çince kökenli şiir ve düzyazıdan oluşan samuray edebiyatını, öte yandan da *çōnin*'lere özgü halk diliyle yazılmış *kabuki* edebiyatını doğurmuştur. Bu nedenle, yüksek rütbeli samuraylar arasında Kanō resim ekolu revaç bulmuş, tüccar sınıfı ise Rinpa ekolünü desteklemiştir. Bu iki kültür arasında karşılıklı temas ve etkileşim aslında yok denecek kadar azdır. 17. yüzyıldaki bu yeni yasal hiyerarşi, 15. yüzyılın toplumsal hiyerarşisiyle karşılaştırıldığında arada çok büyük farklar görülür. İki asır önce, şōgundan toplumun en alt kesimine, kırsaldaki köylüden şehir aristokratına kadar hemen hemen herkes hem *sarugaku* eğlencelerini birlikte seyretmiş, hem de oturup topluca *renga* şiirleri yazmıştır. Muromaçi döneminde de mevcut olan bu "popüler kültürün", sonradan yönetenler ve yönetilen olarak ikiye bölünmesinin ardında yatan sebep, Tokugava Hükümeti tarafından getirilen bu yeni statü anlayışıdır. Artık toplumun merkezinde yeni hükümetin kendi egemen gücü vardır.

16. yüzyılda patlak veren iç savaşlardan başını alamayan askerî komutanlar, yine aynı yüzyılda Avrupa ile temasa geçerek yeni askerî teknikleri öğrenmiş, denizaşırı ticarete başlamış, ve ülkede Hıristiyanlık dinini öğreten Cizvit rahipleriyle tanışmıştır. Ülkeye ateşli silahların girişinden 30 yıl sonra hükümet, Ōsaka'nın yakınlarında Sakay şehrinde önemli miktarda silah imal etmeye başlamıştı. Bu nedenle, barut üretebilmek için Japonya'nın dışarıdan güherçile ithal etmesi gerekiyordu. Portekiz gemileri ile yapılan ticaretin Hıristiyan misyonerlerle doğrudan bağlantısı olduğu için, ticaretten elde edecekleri kazançların farkında olan Kyūşū toprak beylerinin (*daymyō*) arasında, zamanla din değiştirip Hıristiyanlığı seçenler de ortaya çıkmaya başlamıştı. Hideyoşi, bu ülkeyi birleştirip toprak ağaları (*daymyō*) arasında ideolojik bir birlik kurmayı ve misyonerleri sınır dışı etmeyi (1587) planlarken, Takayama Ukon ve Konişi Yukinaga gibi bazı simaların haricinde kalan *daymyō*'lar, bu yeni dinlerinden fedakârlık etmek zorunda kalmışlardır. Hideyoşi'nin kendisi ise Hıristiyanlıktan ziyade ticaretle ilgileniyordu. Kısa bir süre için bile olsa, misyonerlerin çalışmasına izin vermesinin nedeni, ticaretin sakin bir şekilde yürümesini güvence altına almaya çalışmaktı. Nitekim, ondan sonra gelen Şōgun İeyasu da aynı şeyi yapmıştır.

Hideyoşi, yabancı misyonerleri sınır dışı etmesine rağmen Hıristiyanlığa olan inancı bastırmaya çalışmadığından bu inanç, yüksek samuray çevrelerinden çıkıp halkın içinde de yayılmıştır. İkkö tarikatının ayaklanmalarını unutmayan Tokugava yetkilileri, tehlike arz eden bu yeni dini bastırmak ve Portekiz gemilerinin Japon limanlarına girmesini yasaklamak zorunda kalmışlardır (1639). Onun yerine, din propagandasıyla işlerini birbirine karıştırmayan Hollandalılarla ticaret yapmayı tercih etmişlerdir. Kısacası, Kyüşü *daymyō*'larından Hideyoşi ve İeyasu'ya kadar, dış politikayı saptayan bütün idarecilerin Batıya karşı olan ilgisi, özellikle askerî teknoloji ve ticari kazanç üzerinde yoğunlaşıyordu. Ancak, Hıristiyanlığın siyasi rolü ve bu misyonerlerin ülkede huzursuzluğu kışkırtma olasılıkları ve sömürge olma tehlikesi de onları son derece endişelendiriyordu. 17. yüzyıl boyunca devam eden hükümetin bu tavrı, 19. yüzyılın ikinci yarısında Batıya karşı verilen mücadeleden pek farklı değildi.

Japonya'nın Batıyla ilk tanışmasının hemen ardından gelen dönemde böyle bir politikanın en iyi örneğini veren Oda Nobunaga'dır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Nobunaga, iç savaşlarda elde ettiği galibiyetlerde ateşli silahlardan yararlanmış, Batı teknolojisine karşı çıkan rakiplerine karşı böylelikle üstünlük sağlamış ve ülkede askerî bir birlik sağlamanın yollarını açmıştır. Nobunaga, ilk askerî üssünü verimli tarımsal bölgeler olan Ovari ve Mino'da (merkezi Honşü) ve sonra da Ömi'de tesis etmiş, önemli bir ticaret merkezi olan Sakay şehrini kurarak ateşli silahlarını burada imal etmiştir. Ayrıca, Aşigaru silahşörleri adı verilen bir birlik kurmuş, bunları eğiterek disipline sokmuştur. Eski zamanların bireysel yiğitlik ve cesaret duygularından uzaklaşarak bu yeni savaşçıları birlikte hareket etmeye zorlamış, yepyeni bir ordu stratejisi geliştirmiştir.

Nobunaga bunu niçin tek başına yapmıştır diye soracak olursak, cevabı açıktır. Uzun süren sivil mücadeyi tecrübe eden *daymyō*'ların arasında elbette ki cesaret, kararlılık ve kurnazlık gibi nitelikler fazlasıyla vardır. Ancak, fetihlerle dolu olan hayatına Ovarili sıradan bir memur olarak başlayan Nobunaga'nın da bazı avantajları vardı: asker olmadığı için kurulu askerî düzenin sıkıntılarını hiç yaşamamıştı; geleneksel düzenin değer anlayışından, Budacılığa ve Şintö dinine özgü dünya görüşünden çok uzaktı. O, sadece, basit bir amaç belirlemiş ve yolundan hiç şaşmadan bu hedefin peşinden koşmuş, elindeki imkânları en iyi şekilde kullanmış, başka hiçbir şeye kafasını yormamıştır. Sonunda, zafere bu acımasız mantığıyla ulaşmıştır.

Cizvit Luis Frois'ya göre Nobunaga, Şintöya ve Budacılığa has

inançları küçümseyerek hiçbir mutlak güç tanımamıştır. Hayat felsefesi tamamıyla dünyevidir; hızlı ve yerinde karar alabilen bir kişiliği vardır. Bütün bunlar bir de Japonların tipik faydacı rasyonalizmiyle birleşince Nobunaga, savaş meydanlarının hâkimi olmuştur. İeyasu da aynı eğilimi diktatör olarak sergilemiştir. Budacı Tenday mezhebinin dinsel egemenliği ve saygınlığı Nobunaga için hiçbir engel teşkil etmemiştir. 1571'de Kyōto yakınlarındaki Hieyzan tapınakları bölgesini yaktığında oraya kaçan düşmanları da içinde kül olmuştu. Eçizen'deki İkkō mezhebini sindirme hareketinin bir parçası olan bu toplu katliamlar, Nobunaga'da zerre kadar vicdan azabı yaratmamıştı. Nobunaga, silahşörler ve yedi zırhlı savaş gemisinden oluşan ordusuyla zamanın savaş tekniklerini bir kenara bırakarak İşiyama Honganci Kalesi'ni kuşatma altına almıştı. İkkō'nun Ōsaka'daki karargâhı olan bu kale, Nobunaga'nın kuşatması ile 1580'de düşmüştür. Bu mezhebe karşı verdiği acımasız mücadele sırasında, 1569'da, Kyōto'da ikâmet etmelerine izin verdiği Hıristiyan misyonerleri kendi amaçları doğrultusunda kullanmakta hiç tereddüt etmemiştir. Ancak, Budacılık ve Şintō dinlerini aşağılayan birinin Katolikliğe sıcak bakması aslında ondan beklenmeyecek bir davranıştır. Bu acımasız adamın kiliseye karşı duyduğu ilgi, onun temsil ettiği dine karşı olan saygısından değil, kilisenin örgütleniş biçiminden kaynaklanıyordu. Onun amacı şu veya bu din değildi; o zaten bütün dinleri amacına ulaşmak için bir araç olarak görüyordu.

İncil, Cizvitlerin ilk faaliyetleri sırasında Japoncaya çevrilmedi; bu sırada dinle ilgili başka eserler basıldı ve dağıtıldı. Buna örnek olarak şu yapıtları gösterebiliriz: *Doçirina Kirişçan* İlmihali (birinci baskı 1591), Amakusa'da (1596) ilk kez Latin alfabesiyle daha sonra da Kyōto'da (1610) hem Çin alfabesi, hem de Japon *kana* alfabesiyle yayımlanan Thomas à Kempis'in *De Imitatio Christi* (*Kontentsusu Munci*) adlı eseri ve Ignatius Loyola'nın *Exercitia Spiritualia* (*Supiritsuaru Şugyō,* 1607) adlı eserinin bir uyarlaması. Çeviriler, Latin alfabesi ya da *kana* ve diğer bazı karakterlerin karışımı ile yapılmıştır. Çeviri sırasında bazı terimler telaffuzlarıyla olduğu gibi bırakılmış, bazen de yeni kelimeler üretilmiştir. *Kana* ya da Çince karakterler kullanılarak çevrilen dinsel terimler açıklanmadan olduğu gibi bırakılmıştır. Örneğin, Deus (Tanrı) sözcüğü Japoncaya *Deusu*, *fides* sözcüğü ise *hiidesu* olarak telaffuz edildiği şekilde çevrilmiştir. Öte yandan, Tanrı sevgisi ve Şeytan sözcüklerine Japon dilinde bire bir karşılık bulunmuş, sırasıyla *gotaysetsu* ve *tengu* olarak bu dile aktarılmıştır. Cizvitler, verdikleri ilk eserlerinde, daha ziyade önemli kavramları çevirme yo-

luna gitmişlerdir. Örneğin, "tanrı" sözcüğü için hem Japoncada hem Budacı Mahavayrocanasında "Büyük Güneş" anlamına gelen *dayniçi* sözcüğünü seçmişlerdir. Yine aynı sözcük için Budacı Sakra Devanam İndrasında "Göklerin Efendisi" anlamına gelen *Tentey* kelimesini ya da yine Budacı çağrışımları çok yüksek olan "Semavi yol" anlamına gelen *tendō* kelimesini kullanmışlardır. Daha sonraları ise Portekizce veya Latince terimleri aynen olduğu gibi Japon alfabesi kullanarak yazmışlar, bu terimler için Japoncada karşılık bulmaya çalışmamışlardır. Terimler için yapılan bu politika değişikliği, Japonca karşılıklar bulmanın muhtemelen yanlış anlamalara yol açacağı düşüncesinden ileri gelmiştir. Sonradan Meyci devrinde girişilen geniş kapsamlı çeviri faaliyeti sırasında ise tamamen farklı bir politika uygulanmış, felsefe ve din de dahil olmak üzere Batıdan gelen bütün terimler bire bir karşılıklarıyla çevrilmiştir. Kullanılan bu iki yöntem farklı sonuçlar doğurmuştur. Eşdeğer karşılık bulmamak ve çeviriden kaçınmak, kaynak dildeki açıklığı ve saflığı aynen Japoncada da muhafaza etse bile bu terimler Japonlara yabancı olduğu için bu tür çeviriler Batılı fikirlerin kolayca yayılmasını engellemiştir. Öte yandan eşdeğer karşılıklar bularak çeviri yapmanın, fikirlerin kolayca yayılmasını sağlayacağı kuşkusuzdur. Nitekim Meyci devrinde bu tür çeviriler, Batı düşüncesinin ülke içinde hızla yayılmasını sağlamıştır. Ancak bu yöntemle yapılan çeviriler, yine Meyci devrinde görüldüğü gibi, kaynak metindeki fikir ve düşüncelere tamamen sadık kalmamıştır.

16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başlarındaki Japon aydınların Hıristiyanlığa bakış açısını iki farklı kaynakta görmek mümkündür. Bunlardan birincisi sivil Japonların yazdığı *Hıristiyanlığı Savunma* adlı yapıtlardır. Diğer kaynak ise özellikle Buda ve Konfüçyüs felsefesini yansıtan Hıristiyan karşıtı polemikleridir. Fukan Fabian (1565-1621?), 1586'da Cizvit mezhebine girmiş, Ôsaka ve Nagasaki'deki Katolik okullarında okumuş, Amakusa şehrinde dil eğitmeni olarak görev yapmıştır. Kyōto'ya döndüğünde diyalog şeklinde Hıristiyanlık karşıtı bir yazı kaleme almıştır (*Myōtey Mondō*, 1605). Hayaşi Razan kardeşlerle yazılı bir polemiğe girmiş, daha sonra ise bu dini bırakarak Hıristiyanlığı çok ağır itham eden bir eleştiri eseri yayımlamıştır (*Ha-dayusu, İsa'ya Reddiye*, 1620). Yazarın, bu eseri yayımladıktan bir yıl sonra Nagasaki'de hayata gözlerini yumduğu rivayet edilir.

Myōtey Mondō adlı kitap üç ciltten oluşmaktadır. İlk kitabı olan *Buppo no Şiday Ryakubasşo*'da yazar Budacılığı eleştirmektedir; ikincisinde Konfüçyüs felsefesi ve Şintō dinine saldırır; üçüncü kitapta ise uzun uzun Hıristiyan öğretisini anlatır. Fabian, Budacılığı konu

alan kitabında, ilk eleştirisini Sakyamuni ve Amitabha'ya getirir. Bu iki ruhani varlığın ikisi de insandır; bu yüzden onların insanlığı kurtarması söz konusu olamaz. Kitabında, "Madem ki bunlar da insan, bu durumda dünyadaki öteki insanları nasıl kurtarabilirler ki?" der. İkinci olarak, dindeki iyi ve kötünün bir bütün olduğu kavramına karşı çıkar. Ona göre, ortada bir tanrı yoksa kötülüğü cezalandıracak ve ahlakı muhafaza edecek bir güçten bahsedilemez: "Doğa yasalarına tabi olan dünyamızda insanlar, korku salan ve onların üstünde bulunan bir Tanrı'nın varlığından habersizse o zaman Tanrı'ya giden yolun ne demek olduğunu sorgulamak gerekiyor, çünkü bu yol, kutsal öğretilerde anlatılanlara benzer bir durum arz etmiyor; ayrıca insanlar gözlerini kırpmadan yasaları çiğneyebiliyorlar."

Fabian'ın Konfüçyüs felsefesini de hedef aldığından bahsetmiştik. Bunun nedenlerinden biri, Konfüçyüs felsefesinin evrenin yaradılışı konusuna getirdiği açıklamalardır. Her şeyin bir başlangıcı vardır ve Konfüçyüsçülerin iddia ettiği gibi evrenin kendiliğinden yaratılmış olması mümkün değildir. Fabian bu düşüncesini "Şayet evrende başka bir güç yaradılışı tetiklemeseydi yaradılış hadisesi meydana gelmezdi" şeklinde açıklamaktadır. Konfüçyüs felsefesine göre evrendeki her şey *yin yang* ilkesinden doğmuştur; birbirinden ayrılmaz bir bütün olan bu iki kozmik ilke ya da güç, Fabian'ın eleştirisinin odağında yer alır. Yazara göre, Konfüçyüs felsefesi *yin yang* ilkesinin kaynağına açıklık getirmemektedir. "Evrensel *yin yang* ilkesi köken olarak nereden geliyor? Buna bir açıklama getirebiliyor musunuz?" diyerek konuyu sorgulamaktadır. Şintö efsanelerini ise cinsel hikâyeler olarak aşağılar: "Şintö dininin sırları mı? *yin yang*'a göre sonunda her şey dönüp dolaşıp kadınla erkek arasındaki cinselliğe dayanıyor" diyerek Şintö dinindeki esrarengiz yapının sığ ve önemsiz olduğunu iddia eder. "Bize sır, gizem olarak sunulan derin gerçeklerin aslında hiçbir derinliği yoktur." Ayrıca bu adalarda yaşayan Japonların Şintö dininin Güneş Tanrısı olan Amaterasu'dan geldiği inancını da kıyasıya eleştirir; Fabian'a göre Japonlar, Tanrıça'nın soyundan değil, civardaki ülkelerden bu adaya göç eden insanların soyundan gelmektedir.

Fabian, Hıristiyanlıkla Budacılığı karşılaştırarak, Budacılıkta gördüğü eksiklikleri dile getirir. Hıristiyanlığın Tanrı'sı; insan olarak Hz. İsa'nın şahsında tezahür etmiştir ve ölümden sonra bütün insanları o kurtaracaktır. İyi ve kötü konusunu bir sorunsal haline getirerek, bu iki kavramın bölünmez bir bütün olmadığını belirtir, çünkü insanda *anima rationalis* (irade-i cüziye) vardır. Şayet insan

ona gönderilen On Emir'i yerine getirecek olursa, her iki dünyada da (dünya ve ahret) huzur bulacaktır. Konfüçyüs metafiziğinde gördüğü zayıf noktaları düzeltmek için, evrensel *yin yang* kavramını kaldırarak yerine Hıristiyanlığın Tanrı'sı Deus'u koyar ve şöyle devam eder: "Madem ki Deus için bir başlangıç zamanı yoktu, öyleyse Deus'un varlığı nasıl başladı?... Her varlık bir uç noktaya kadar gider, orada durur ve daha fazla ilerlemesi mümkün değildir." Fabian'ın evrensel *yin yang*'ın kuramlarına getirdiği eleştiri kendi içinde tutarlı değildir; Konfüçyüs metafiziğine getirdiği eleştiri rahatlıkla Hıristiyan öğretisine de uygulanabilir. Örneğin, Hıristiyanlıktaki "Tanrı'nın bulunduğu ve sorgulanması mümkün olmayan uç nokta" düşüncesini kaldırarak yerine *yin yang*'ı koyarak bu kuram savunulabilir. Kanımızca Fabian da bu çelişkinin farkındaydı. Onun bu ısrarcı davranışının nedenini, Cizvit Rahiplerinin ona Hıristiyan dinindeki "yaradılış" öğretisini telkin ederken çok baskıcı davranmalarına bağlayabiliriz. Ayrıca, Fabian'ın içine düştüğü çelişki, onun bu öğretiyi kabul etmekte çok zorlandığını göstermektedir.

İsa'ya Reddiye adlı yapıttaki savlar, *Myōtey Mondō*'daki savların bir kopyası gibidir. Şintö ve Budacılığa Fabian'ın getirmiş olduğu eleştiriler şimdi de Hıristiyanlığa yöneltilmiş ve Hıristiyanlık öğretisini savunmak için yapılan muhakeme, burada tersine dönerek öteki dinleri savunmakta kullanılmaktadır. Bu nedenle, *Ha-daysu* adlı yapıtında da belirttiği gibi, "Buda ve öteki tanrılara insan gözüyle bakmak, ancak bir cahilin yapabileceği türden bir yanlıştır." Sözlerine şöyle devam eder: "Ayrıca İsa'nın annesi ve babası bellidir, biri Meryem, öteki Yusuf'tur. Doğduğu zaman dünyaya insan olarak ayak basmıştır. Bu nedenle *Daysu*'nun gerçek sureti olamaz." *Myōtey Mondō* adlı yapıtında da belirttiği gibi insanoğlu öteki insan kardeşlerini kurtuluşa ulaştıramaz, çünkü insanoğlu, *İsa'ya Reddiye* adlı yapıtına göre evrenin efendisi değildir. Aynı şekilde *Myōtey Mondō* adlı kitabında yaradılış üzerine ileri sürdüğü savları, yine kendi eseri olan *Ha-daysu*'da kendisi çürütmüştür. Birinci kitapta her şeyin bir başlangıcı olduğunu ve varoluş için harici bir güce ihtiyaç duyulduğunu iddia ettiği halde *Ha-daysu* adlı yapıtında, "Söğütler yeşil, çiçekler aldır... ve bu bütün tabiatın en özgün halidir" diyerek sözlerine şunu ekler: "Ağaç dalında meyve verir, kökünde değil." Fabian, yaradılışın kendiliğinden olup olmadığı sorununu ne bir inanç meselesi ne de ölçüp biçilecek bir olay olarak görür. Bu yüzden ne zaman böyle bir ikileme düşse, sorunu keyfi olarak açıklama yoluna gider.

Fabian'ın muhtemelen skolastik felsefe konusunda da bir biri-

kimi vardı; bunu *İsa'ya Reddiye* adlı kitabındaki Şeytan ve günahın kökeni üzerine yaptığı dinsel tartışmalardan anlıyoruz. Daha önceki eserinde, cennetten kovulma konusundaki görüşlerine karşı şimdi daha zıt bir duruş sergiler ve Tanrı'nın kadir-i mutlak, rahman ve rahim olmadığını savunur: "Âdem'in verdiği sözden döneceğini Tanrı bilmiyor muydu? Bunu nasıl izah edebiliriz? Madem bilmiyordu, o zaman Tanrı ne geçmişi ne de geleceği biliyor demektir. Bilseydi, Âdem ve Havva'ya karşı daha merhametli davranıp onların günah işlemelerini önleyebilirdi."

Fabian'ın dinsel eleştirileri, hem onun Budacılık konusundaki bilgisinin yüzeysel olduğunu hem de Hıristiyanlığı derinlemesine bilmediğini göstermektedir. Yazdığı yazılardan inanç ve akıl meselesini nasıl çözdüğünü anlayamıyoruz. *Myōtey Mondō*'nun üçüncü cildinde Hıristiyanlığın insanlara önce Tanrı'ya tapmasını sonra da dünyadaki efendileri olan imparatora ve şöguna bütün yürekleriyle hamdüsena ve ihtiram içinde olmalarını öğütlemektedir. Hıristiyan ülkelerde ne isyan ne de hıyanet vardır ve bu ülkeler yüce Buda'nın yasalarıyla idare edilmese de hükümdarın koyduğu yasalar düzeni sağlamaya yeterlidir. Fabian, bütün bunlardan şu sonuca varır: "Japonların hepsi Hıristiyanlık dinini kabul etmedikçe onları yönetmek mümkün değildir." *İsa'ya Reddiye* adlı kitabında vardığı sonuç ise şöyledir: "Hükümdarın yasaları ancak Budacılık ve Şintö dininin yasaları uygulandığı zaman egemendir. Aynı şekilde, ne zaman ki hükümdarın koyduğu yasalar yerini bulur, o zaman Budacılık ve Şintö'nun egemenliği kurulur. Budacılık ve Şintö'yu ortadan kaldırmak, Japon geleneklerinin tümünü lağvetmek ve bütün ülkeyi tekeline almak için hükümdarın koyduğu yasalara karşı gelmek yanlıştır." Buradaki hükümdarın yasaları ifadesi ile devletin kurulu düzeni, öncelikle de İeyasu'nun egemenliği kastedilmektedir. Hıristiyanlığı kabul eden Ōtomo Sōrin ve Konişi Yukinaga gibi büyük toprak ağalarının yaşadığı yenilgileri ve Hıristiyanlığa inananların yakılması, zalimlerin değil, baskıya uğrayan mazlumların hatası olarak görülmüştür: "Portekizli rahipler büyük bir ihtimalle günah çıkarma merasimleri sırasında, Hıristiyan Japonların devleti yıkmak için büyük bir komplo düzenlediğini haber almışlardı. Ancak büyük ihanet hazırlıkları içinde bulunan halka 'günahlarınız elbette ki affedilecektir' dendiği için bir bakıma halk suça ve isyana teşvik edilmiş oluyordu. Bu nedenle Portekizli rahipler, eşkıyaların elebaşı olup katillere rehberlik etmiş, yol göstermişlerdir."

Açıkça görülüyor ki Fabian'ın din değiştirmesi, sadece Hırisyan-

lıktan Budacılığa ya da uluslararası iki dinden birine geçiş meselesi değildir. Fabian burada evrensel ilke ve değerler sisteminden ayrılarak Japonya'nın çıkarlarını her şeyin üstünde tutan bir tavır sergilemeye başlamıştır. Ancak bununla kalmayarak, inanç sisteminin içindeki değerleri, yani devlet ve toplum da dahil olmak üzere ait olduğu grubun yüce değerlerini inkâra kadar gitmiştir. Doğal olarak, bir dini desteklemek için kullanılan değer yargıları yine aynı dine karşı tersine çevrilerek kullanılabilir. Önce Tanrı'dan af ve şefaat dileyen bir insan değer yargılarını değiştirdiğinde aynı Tanrı'ya küfredip lanet okuyabilir. Tanrı, Buda ya da *yin yang* gibi herhangi bir din kurucusu tarafından oluşturulan değerler sistemi amaca uygun olduğu zaman rahatlıkla tersine çevrilebilir. Bunu en iyi gösterenler kendi rızaları ile din değiştirenlerdir. Fabian'ın durumunda ise iki önemli konu vardır. Birincisi, her şeyin üzerinde tuttuğu Japon devleti; ikincisi ise, din değiştirmek için başvurduğu soyut muhakemedir. Bunlar, birbirine paralel olmasına rağmen zihinsel olarak birbiriyle alakası olmayan farklı düşünce zincirleri oluşturur. Bu iki düşünce arasındaki ilişki akılcı değildir; akıl devletin tekelindedir ve onun istediği yönde hareket eder.

Fabian'ın din değiştirmesine yol açan nedenler bilinmiyor. Ancak *Ha-Day'usu* adlı yapıtından anladığımız kadarıyla yazarın din değiştirmesinin nedeni muhtemelen Şōgun İeyasu'nun Hıristiyanlara uyguladığı acımasız baskıdır. Ancak buna Hıristiyan misyonerlerle kurduğu ilişkilerdeki düş kırıklığını da eklemek gerekiyor: "Misyonerler çok küstah insanlar. Japonları insan yerine koymuyorlar." 17. yüzyılda çok sık rastlanan din değiştirme olaylarının ardında genellikle bu iki öğe; yani devlet baskısı, karşılıklı nefret ve ihanet büyük rol oynamıştır.

Burada, Budacı rahipler tarafından yazılan bazı Hıristiyan karşıtı yapıtlara da değinmek istiyoruz. *Ha-Kirişitan* (Hıristiyanlığa Reddiye) adlı kitap Suzuki Şōsan (1579-1655) tarafından kaleme alınmış ve 1642 yılında basılmıştır. Diğer kitap ise Sessō Sōsay imzasını taşıyan *Tayci Caşū-Ron*'dur (Muzır Hıristiyan Dini ile Nasıl Başa Çıkılacağı Üzerine Bir Deneme). Bu kitabın da *Ha-Kirişitan* adlı kitaptan 6 yıl önce yazıldığını belirtmek gerekir. Zen rahipleri tarafından kaleme alınan bu kitaplardan birincisi Japonca, ikincisi ise Çince yazılmıştır. *Hıristiyanlığa Reddiye* adlı kitapta Hıristiyan bakış açısının aslında bireysel düşünce ve yanılgıların üzerine temellendiği belirtilir. Ayrıca, Hıristiyanlığın temel inançlarından olan bedenin ölümlü, ruhun ise ölümsüz olduğu öğretisi Budacılığa göre bir sapkınlıktır. Sessō, de-

nemesinde, Hz. İsa'nın Buda'ya inanan bir mümin olduğunu, fakat sonradan doğru yoldan saptığını şu sözlerle ifade eder: "İsa, Efendimiz Buda'nın yolundan yürümüş olmasına rağmen ne yazık ki dünyayı ve kâinatı sadece beş duyusuyla idrak etmeye çalışmıştır. Bu hatasının sonucunda doğru yoldan sapanların kervanına katılmıştır."

Yukarıda sözü geçen her iki kitap da, Hıristiyanlığın coğrafi koşullarını ele alır. *Hıristiyanlığa Reddiye* adlı kitapta şöyle yazar: "Deus başka bölgelerde değil sadece güneyli barbarların yaşadığı yerlerde ortaya çıkmıştır." Aynı konuya *Deneme* adlı kitabında da değinir: "Bu koca dünyada pek çok ülke vardır, fakat Deus'a inanan sadece Batılılardır." Bu iki yapıt, hemen hemen bütün Hıristiyan karşıtı yapıtlarda görebileceğimiz bir savı da dile getirir. Bu sava göre misyonerler, dışarıdan gelecek askerî bir müdahalenin habercileridir. *Hıristiyanlığa Reddiye*, 'Güneyli barbarların ülkeyi ele geçirme planı'ndan bahsederken, *Deneme,* 'devleti ele geçirmeye çalışan din'den söz eder. Tokugava yetkililerinin düşünceleri de bundan pek farklı değildir. Okumuş yöneticiler, misyonerlik faaliyetinin devleti tehdit ettiği kanısındadırlar.

Bu tehdidin en canlı örneğini 1637 yılında patlak veren köylü ayaklanmasında görebiliriz. Kyūşū adasında yaşayan Amakusalı köylüler, Hıristiyanlık inancının verdiği güçle tarım kesimine konan ağır vergiler yüzünden devlete karşı isyan etmişlerdir. Nobunaga, serbest ticaret politikasını benimseyerek güç kazanmıştır. Onun ardından Tokugava rejimi ise tecrit politikası uygulayarak gücünü korumaya çalışmıştır. Tokugava rejimi, 1635 yılında ülkedeki toplumsal ve düşünsel yapıyı koruyabilmek için kapılarını dünyaya kapatmıştır. Bunu yapmaktaki başka bir amacı da aslında içeriye tehlikeli ideolojiler getirerek köylülerin isyan etmesine sebep olan yabancılardan ülkeyi temizlemekti. Devlet, bu faaliyetlerinde en büyük desteği eğitilmiş aydın sınıftan görmüştür.

AYDINLAR

14. yüzyılın başından 16. yüzyılın sonlarına kadar olan dönem içinde Budacılık, daha dünyevi bir mahiyet kazanmıştır. 17. yüzyılda ise Tokugava yetkilileri, Budacılığın tapınaklarını sistematik olarak kurumsallaştırmıştır. 17. yüzyılın başlarında, hükümet bir kanun çıkararak (*şie hatto*) Buda tapınakları ile imparatorluk arasındaki bağları koparmış ve yine bu dönemde, *şūmon aratame* adıyla bilinen yapısal reformları gerçekleştirerek, Hıristiyanlığı bastırmak için Bu-

dacılığı bir araç olarak kullanmıştır. Ayrıca bütün küçük tapınaklar ana tapınakların doğrudan denetimi altına alınmasıyla herkes kendi bölgesindeki tapınağa kaydolmaya mecbur edilmiş ve böylece Buda tapınaklarının tümü merkezî hükümetin idari organları haline getirilmiştir.

Tokugava dönemine kendinden önceki çağlardan kalan en büyük mirası beş büyük Zen tapınağında izlemek mümkündür. Çin ile çok güçlü bağları olan bu tapınaklar aynı zamanda Çin filoloji ve kültürünün yoğun bir şekilde öğretildiği eğitim ve araştırma merkezleriydi. Böylece, Konfüçyüsçülük öğretilerinin araştırılmasına büyük ölçüde olanak sağlanmış, Çinli soyluların kamu yönetimindeki başarıları gözler önüne serilmişti. Song hanedanlığından bu yana Çin Konfüçyüsçülüğünün en yoğun etkisi altında kaldığı okul Zhu Xi'dir; bunu daha dar bir etki alanı olan Wang Yangming takip etmiştir. Japonya'da tapınaklarda görev alan din âlimleri çalışmalarını sürdürürken en çok etki altında kaldıkları kurumlar bu okullardı. Samurayların yöneticileri, bu düşünce sisteminin etkin bir ideoloji haline gelebileceğini keşfetmekte gecikmediler; yeni toplumsal sistemi kurmakta ve yönetmekte bu ideolojiden faydalanmasını bildiler. Bu dönem içinde hem Zen tapınaklarında, hem de Heyan zamanından beri Konfüçyüsçü çalışmaların devam ettiği İmparatorluk sarayında, pek çok âlim, öğretmen, doktor, şair ve kimi zaman da politikacı ve siyasi eleştirmen yetişmiştir. Bunların hemen hemen tümü bağımsız Konfüçyüsçüdür. 17. yüzyılın ikinci yarısından Tokugava devrinin sonuna kadar geçen zaman içinde, aydınların çoğu Konfüçyüsçüydü. Tokugava devrini daha önceki dönem olan Muromaçi devriyle karşılaştırdığımızda, Muromaçi aydınlarının hemen hemen hepsinin Zen rahibi olduğunu görürüz.

İeyasu zamanında Buda tapınaklarını idari bir organ olarak görme, Konfüçyüsçü öğretileri ise siyasi ve ahlaki konularda rehber alma eğilimi başlamıştı. Daha açık bir şekilde ifade edecek olursak, Buda tapınaklarının kurumsallaşması, aslında Konfüçyüsçülüğün benimsenmesinden önce gerçekleşmiştir, yani idari mekanizma, resmî ideolojinin kabulünden çok önce kurulmuştur. Dönemin aydınları, bilhassa Zen rahipleri ve Konfüçyüsçüler, yeni düzene dört farklı rolden birini benimseyerek ayak uydurmuşlardır. Bunlardan birincisi, Tokugava Hükümeti'nin hizmetinde bulunan resmî âlimlerdir (*goyō gakuşa*). İkinci olarak, iç savaşta çok önemli rol oynayan samurayları savunan bir grup gelmektedir. Üçüncü grup, halka yaklaşan kesimden meydana gelmektedir. Dördüncü kesim de, kendini yazıya

adayan ve dünyevi işlerden elini ayağını çeken az sayıdaki şairden oluşur. Bu dört farklı grup, toplumsal sınıf yapısının farklı bir şekilde değişmeye başladığını göstermektedir. Yeni düzende orta ve düşük rütbeli samuraylar, sıradan halk ve aydınlar için ayrı ayrı akademik okullar açılmıştır. Bu dönemde, sanat da yukarıdaki katmanlaşmaya paralel bir yol izlemiştir. 15. yüzyılda, şōgun başta olmak üzere, sokaktaki vatandaşa kadar herkes aynı *sarugaku* oyununu izlediği halde, 17. yüzyılda durum değişmiştir. Bu yüzyılda samuraylar *nō* oyununu, *çōnin*'ler ise *kabuki* oyunlarını tercih etmektedir; bu da yeni sınıfsal bölünmeye çarpıcı bir örnek teşkil eder.

Âlimlerden iki sima, Zen Rahibi Süden (1569-1633) ve Tenday Rahibi Tenkay (1536?-1643) öne çıkmaktadır. Bu âlimlerin her ikisi de ilk üç Tokugava şōgununa, yani İeyasu, Hidedeta ve İemitsu'ya hizmet etmişlerdir. Süden dış politikaya dair yazılar yazmış ve hükümetle ilgili birçok konuda danışmanlık yapmıştır. Bunların arasında, Çin ile ticaret, Hıristiyanlığın bastırılması ve Buda tapınaklarının yeniden düzenlenmesini sayabiliriz. Tenkay ise özellikle hükümeti ilgilendiren dinî konular üzerinde durmuştur. Ayrıca dinî törenler, idareci samurayların Tenday mezhebine olan bağlılığı, afsunlu dua ve zikirler ve tapınakların yönetimi gibi konular da onun hizmet kapsamına girmekteydi. Tenkay, aynı zamanda İmparator Go-Mizunoo tarafından yazılarak bizzat kendisine verildiği rivayet edilen gizemli öğretileri, *Sannō İçicitsu Şintō* adlı kitabında toplayarak çeşitli Şintō inançlarına yorumlar getirmiştir. Bu inanca göre "Sakyamuni uluhiyetin daha küçük bir tezahürüdür; gerçek suret, Hiey dağının koruyucu tanrısı olan Sannō'dur." Tenkay burada, geleneksel bir inancı tersine çevirmektedir, yani aslında bir Şintō tanrısı olan Sannō, Budacı Sakyamuni'nin bir gölgesi ya da yeniden bedenlenmiş bir sureti olarak düşünüldüğü halde Tenkay bunun tersini söylemektedir; Tenkay bir bakıma bu sıra dışı öğretisini Batıni Budacılığın gizemli tatbikatlarıyla birleştirmiştir. Öyleyse Tenkay bunu nasıl başarmıştır? Ondan bu zamana dek elimize hiçbir kuramsal çalışması geçmediği için bu soruya yanıt vermek imkânsızdır; ancak, Tenkay mektuplarından birinde şöyle der: "*Sannō Şintō* öyle muhteşem bir şeydir ki ne Japonya'da ne de başka bir ülkede onun bir benzeri bulunur."

İeyasu'nun ölümünden sonra Bakufu içerisindeki tartışmalar, ölümünden sonra ona hangi isim verileceği konusundaydı. Tenkay'ın isim seçme konusunda çok etkili olduğu rivayet edilir. Ortada Şintō inancından gelen *Myōcin* (Merhametli Tanrı) ve Budacı kökenli *Gongen* (nirvanaya ulaşmış olan) isimleri bulunmaktaydı. Tenkay'ın görü-

şüne göre, Toyotomi Hideyoşi çoktan bir *Myōcin* olmuştu, bu yüzden de İeyasu'ya *Gongen* adı verilmeliydi. Eğer doğruysa, bu, Tenkay'ın ve öteki yetkililerin sorunlara karşı ne kadar faydacı bir yaklaşımda bulunduklarının bir göstergesidir. Bu tür önemli kararlar söz konusu olduğunda dinsel yaklaşımlar (Şintö, Budacılık, ve Konfüçyüsçü düşünce) değil çağdaş siyasetin ilkeleri öncelik kazanıyordu.

İeyasu'nun hizmetinde çalışan ve ondan maaş alan bir diğer aydın ise Fucivara Seyka'dır (1561-1619). Fucivara, beş büyük Zen tapınağından birisi olan Rinzay mezhebine ait Şökokuci tapınağına ilk kez keşiş olarak girdiğinde, Budacılığı inkâr etmiş, yüzünü Konfüçyüs'e çevirmişti. Ancak onun inanç sistemi gerçek Konfüçyüs felsefesinden son derece farklıdır. Bu inanç sisteminin tümü Konfüçyüs'e atfedilen *Analects* (Kutsal Kayıtlar) adlı derlemede yer almakta olup hükümdarlara devlet yönetme sanatına yönelik öğütlerle doludur. Bu felsefeye göre iyi bir hükümdar, iyi bir sade vatandaştan farksızdır. Bu da bize, hükmetme sanatının hem siyasi hem de ahlaki boyutları olduğunu göstermektedir. En büyük ahlaki değer, evlatların anne babalarına karşı olan görevlerini yerine getirmeleri ve bu konuda uygulanan tören ve merasimlerdir.

Yaklaşık olarak yüzyıl kadar sonra Mencius, Konfüçyüs felsefesinin özgün halini sistematik bir düzene soktu. Bölük pörçük ayrı parçalardan oluşan Konfüçyüsçü öğretiler, akılcı, siyasi ve ahlaki öğretilere dönüştürüldü. Konfüçyüs'ün ortaya koyduğu ahlaki değerler daha geniş kapsamlı bir hale getirildi ve belirli bir sisteme oturtuldu. Yöneten-yönetilen, baba-oğul, ağabey-kardeş, karı-koca ve yaşlı-genç arasındaki ilişkileri düzenleyen beş ilkenin sınırları bir kez daha çizildi. Mencius, ayrıca beş ahlaki değere hiyerarşik bir düzen getirerek bunları yukarıdan aşağıya şu şekilde sıraladı: iyilik, adap (tören), adalet, bilgelik ve inanç. Han hanedanlığından itibaren Konfüçyüsçü düşünce, Çin'de milli eğitimin en temel ilkesi haline geldi. Beş Hanedan zamanında ise daha gelişmiş bir kozmoloji ve metafizik anlayışı olan Budacılık, Konfüçyüsçü felsefenin tahtını sarsmaya başlamıştı. Ancak ne kadar ilginçtir ki Budacılık, Çin felsefesinin bazı önemli akımlarından etkilenmiştir. Bunların arasında Taoculuk ve Zeni (Chan) sayabiliriz. 12. yüzyılda yaşayan son hanedanın Konfüçyüsçü düşünürleri Budacılığın saltanatına cevap vermekte gecikmediler. Bu tepki, Zhu Xi'nin felsefesinde doruğa ulaştı. Bu düşünür dahili ve harici dünyaların nihai tevhidi gibi Budacı kavramları kısmi olarak Konfüçyüs felsefesine dahil etmiş ve yeni bir metafizik yaratmıştır. Ayrıca, bu metafiziğe *Değişimler Kitabı*'ndan Taocu geleneğe dayanan

yin yang kavramından bazı eklemeler yapmıştır. Zhu Xi, Konfüçyüsçü klasik öğretileri kendi metafizik sistemine göre yeniden açıklayıp yorumlamış, Konfüçyüs'e ait olan siyasi ve etik öğretileri kendisinin kurguladığı akılcı ve geniş kapsamlı felsefi kozmolojisine dahil etmiştir. Geçerliliği İmparator Song ve Neo-Konfüçyüsçüler tarafından da kabul edilen Zhu Xi sistemi, artık eski metinleri yorumlamak için en etkin kaynak olarak benimsenmiş, Çin'deki yüksek öğrenimin şeklini ve içeriğini belirleyen bir ölçüt haline gelmiştir. Bu dönemden sonra gelen ve hayatlarının bir kısmını kamu görevlisi olarak geçiren bütün Çinli aydınlar, Konfüçyüsçü felsefenin ikliminde yetişmişlerdir.

Aristokrat Heyan rejiminin çöküşünden sonra Japonya'nın Çin ile olan iktisadi ve kültürel ilişkileri, samuray hükümetleri tarafından teşvik edilmiştir. 14. ve 15. yüzyıllarda hükümetin maddi yardımıyla ayakta kalan tapınakların büyük bir çoğunluğu Çinli rahiplerin uğrak yeri olmuştur. Bu rahiplerin ilgi alanları sadece Budacı ayetlerle ve bunların tefsirleriyle sınırlı kalmamış, Çin klasiklerine kadar uzanmıştır. Çin'in Ortodoks Konfüçyüsçü felsefesinin tefsirleri ve Zhu Xi okuluna ait olan klasiklerin yorumları Japonya'ya bu yolla girmiştir. Tokugava rejimi, ülkeyi Hıristiyan misyonerlere kapatmış, idare ve eğitimde bazı değişiklikler yaparak yeni bir toplumsal düzen oluşturmuşlardır. Bir yandan Buda tapınakları sıkı bir şekilde örgütlenerek kitleleri denetim altına alınmış, öte yandan da samurayların aydın kesimine Konfüçyüsçü inancın ahlaki değer ve esasları telkin edilmiştir. Bakufu ve eyalet okullarında ders veren hocaların hemen hemen hepsi Zhu Xi'nin klasik yapıtlara yaklaşımını benimseyen insanlardı ve onlar için eğitim demek Neo-Konfüçyüsçü felsefe demekti.

Neo-Konfüçyüsçü kozmoloji iki temel kavrama dayanıyordu. İlke (*li*) ve *yin* veya *yang*'dan herhangi birine tekabül eden esîr* (*çi*). Esîr, tutarlı bir şekilde bir varlık veya eşya olarak tezahür ettiği zaman "nesne"deki ilke ile ahenk içindedir. Her eşya kategorisinin içinde bulunduğu ilkeden hareketle evrensel ilkeye, müteal neticeye varılır ki zaten bütün kâinatı idare eden de budur. Bu nedenle ilke, doğuştan insanın içinde vardır ve evrensel ilkeyle devinim içine girerek esîr ve *yin yang* aracılığıyla yeryüzündeki bütün şekil ve olguların arasındaki ahengi sağlar. Ancak, insanın yaşantısında her zaman ahengi göremiyoruz. Bu eksiklik ve şuur bulanıklığının nedeni, onun

* Esîr: İlkçağ doğa felsefesinde toprak, hava, ateş ve suya ek olarak var olduğuna inanılan beşinci bir element. Uzun süre bu maddenin mekânı doldurduğuna inanılmıştır —*ed. notu.*

kendi esirinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle onun vazifesi, kendi esirini, erdem yolunu seçerek "temizlemek"tir. Ancak, çevremizdeki erdemli ve bilge insanların kıt oluşunu gözlemlediğimizde insanların büyük bir kısmının hiçbir zaman mükemmellik mertebesine ulaşamayacağını anlarız. Konfüçyüs, Mencius ve Neo-Konfüçyüsçü felsefe tarafından insanlar için öngörülen erdemleri, Konfüçyüsçü felsefenin siyasi ve etik ideallerini pekiştirmek ve onu metafizik bir temele oturtmak için yapılan çabalar olarak betimleyebiliriz.

Tokugava devrinde, Zhu Xi'nin yorumları üzerine çalışan âlimler ve eğitimciler, onun metafiziğiyle değil, daha ziyade etik alanındaki öğretileriyle ilgileniyorlardı ve bu öğretiler aslında başlangıçtaki Konfüçyüsçü felsefeden pek farklı değildi. Onların durumu, Song devrinde yetişen felsefecilerin yaklaşımından tamamıyla farklıydı. Japonya'da Budacılık, büyük ölçüde dünyevi boyutlara indirgendiğinden öğretideki metafizik kalıntılar, herhangi bir sorun oluşturmamıştır. Ülkede geçerli olan yaygın inançlar, Şintö dininin şemsiyesi altında toplanmış ve bu inançlar Şamanist, güncel ve dünyevi niteliktedir. Buradaki asıl sorun, yabancı bir ideolojiyi olduğu gibi kabul etmek değil, onu yaygın Japon inançlarıyla harmanlayarak yepyeni bir düşünsel sistem yaratmaktı ve bu iş için de Neo-Konfüçyüsçü kozmolojiye değil, Konfüçyüsçü ahlak anlayışına ihtiyaç vardı. Başlangıçta bu ihtiyacı dile getirmek için kimse çıkıp da "Song metafiziği gereksizdir" dememişti; ama sonradan Ogyü Soray (1666-1728) adında bir felsefeci zuhur ederek Neo-Konfüçyüsçülerin skolastik düşüncesini reddedip Konfüçyüsçü felsefenin ahlaki değerlerini kabul etme cesaretini gösterebildi. Soray, Song felsefesinin metafizik düşüncelerini bir yana bırakarak özgün Konfüçyüsçü metinlere döndü. Ona göre, daha sonradan ortaya çıkan kozmoloji hatalıydı; asıl önemli olan metafizik değil ahlaktı. Neo-Konfüçyüsçü felsefeye karşı görülen bu muhalefetin Çin'de değil de Japonya'da çıkması bir tesadüf değildi, çünkü Çin'deki idari yapı, ideoloji konusunda her zaman hassas ve yaptırımcı bir politika izlemişti. Ancak, Japonya'daki askerî yöneticilerin ideoloji ve soyut iktidar kuramlarıyla uzaktan ve yakından alakası olmamıştır.

Fucivara Seyka'nın felsefesinde ise buna benzer bir tepki görülmez; onun için önemli olan evrenin sürekliliğidir. Kendisine atfedilen *Kana Seyri* (İncir Kabuğunu Doldurmayan İlkeler ve Gerçekler) adlı kitapta yer alan "İnsanların duygu, düşünce ve duaları iyi ve olumlu olduğu zaman Yüce Varlık bunu bilir ve takdir eder. Kötülük düşündükleri zaman da yüce varlık bunun farkındadır" sözleri Fucivara'ya

aittir. *Seyka Mondō* (Seyka'dan Diyaloglar) adlı kitabında ise İlke'nin "Japonya, Kore, Annam ve Çin gibi ülkelerde geçerli olduğu"ndan söz eder. *Çiyomoto-kusa* adlı eserinde şöyle der: "Çin'de Konfüçyüsçülük, Japonya'da Şintō olarak bilinen dinler her ne kadar farklı isimlere sahip olsalar da aynı inancı temsil ederler." Seyka'ya göre Neo-Konfüçyüsçülüğün bu kadar rağbet görmesinin sebebi, özündeki (*kokoro*) Şintō'ya olan benzerliğidir. Seyka, iyi yönetim öğretisindeki iyi kelimesini bir kavram olarak değil de sadece sıfat olarak değerlendirmiş olacak ki, ahlaki açıdan doğru işler yapan bir devlet adamının siyasette de başarılı olabileceğini düşünmüştür. Hükümetin sorunlarıyla ilgilenen böyle bir danışmanın kimseye pek faydası olmayacağı kanısındayız.

Arkasından gelen kuşakları derinden etkileyen kişi aslında Seyka değil, onun öğrencisi Hayaşi Razan olmuştur (1583-1657). Razan, çok genç yaşta Şōgun'un sarayında işe başlayarak hem İeyasu'ya hem de ondan sonra gelen iki şōguna hizmet vermiştir. Sarayda hükümet sorunları üzerine fikir beyan eden bir danışman olarak değil, şōguna bilim sanat ve kültür sohbetlerinde eşlik eden bir refakatçi olarak görev yapmıştır. Seçkin Japon rahiplerinin biyografilerine yer veren *Honçō Kōsō-den* adlı yapıt, Razan'ın oynağı rol ile Tenkay ve Suden'in rollerini karşılaştırır. Bir rivayete göre Tenkay birden bire Razan'a Konfüçyüsçülüğün niçin Budacılığa hükmetmekte olduğunu sorar; fakat Razan onun kışkırtıcı sorusuna sessiz kalarak tepki gösterir. 18. yüzyılın başlarında basılan kitapta yer alan bu anekdotun doğruluğundan şüphe edilebilir, fakat yine de bize bu iki şahsiyetin sosyal konumları hakkında net bir fikir vermektedir. Razan'ın zamanında Neo-Konfüçyüsçülük henüz resmî olarak desteklenen bir disiplin değildi. Hatta devlet bakanı Matsudayra Sadanobu, 18. yüzyılın sonlarına doğru resmî olarak Neo-Konfüçyüsçülük dışındaki çalışmalara izin verilmeyeceğini açıklamıştır (*Kansey İgaku no Kin* adlı fermanı, 1790). Ancak, Şōgun'un kendisi bile Hayaşi okulunun üyelerini işe almış ve özel okullarını maddi olarak desteklemiştir. Hayaşi okulunun daha sonraki kuşakları Neo-Konfüçyüsçü Zhu Xi öğretileri üzerine yoğunlaşmışlar ve onu genişletmişlerdir. Song felsefesi'nin bir dalı olan bu düşünce, 17. ve 18. yüzyılda gücünü korumuş ve bütün aydınların Neo-Konfüçyüsçü felsefeyle şartlanmasına neden olmuştur. Santokuşō'da da gösterildiği gibi Razan'ın Konfüçyüsçü klasikler olan *Büyük İrfan* ve *Orta Yolun Öğretisi* adlı eserleri yorumlaması, *İn Toto*'daki Neo-Konfüçyüsçü fikirler sayesinde olmuştur. En ayrıntılı ve ilgi çeken yapıtı *Jumon Şimonroku* (Konfüçyüsçü ahlaki

sorunların kayıtları) adlı ahlaki sorunlara dair yazmış olduğu kitaptır. Kadim Çin tarihinden kırk iki, Japon tarihinden de iki anekdot vererek ahlaki değerler arasında çıkan çatışmaları anlatır. Diyelim ki İmparator Şun'un babası bir cinayet işledi; böyle bir durumda onu yargılamaya mecbur olan hâkimin ne yapması gerekir? Yargıç her şeyden önce görevi gereği İmparator'a hizmet etmekle yükümlüdür; İmparator Şun'un ise bir evlat olarak babasına karşı sadakat ve bağlılık göstermesi gerekir. O halde bu sorun nasıl çözülecektir? Burada yapılacak şey kanunları uygulamaktır. Şun ise kendi payına hemen yönetimden feragat etmeli, tacını tahtını, koskoca Çin İmparatorluğu'nu geride bırakarak babasıyla birlikte gözlerden uzak bir sahil kentine kaçmalıdır. Bu konuda Razan, Mencius'la hemfikirdir ve aynı çizgide yukarıda sözü geçen kahramanların durumlarını Neo-Kofüçyüsçü anlayışa göre irdeler: her şeyden önce yargıç, kanunlara sadakatle mükelleftir. Çünkü hizmetçi ve efendisi arasındaki ilişkileri düzenleyen İlahi İlke bunu öngörmektedir. İmparator Şun ise yine aynı İlke'nin baba-oğul ilişkisini düzenleyen babına göre babaya karşı sadakatini kanıtlamak durumundadır. Razan'a göre efendi-uşak ilişkilerini düzenleyen İlahi İlke, efendisinin babasını cezalandırmaya imkân tanımaktadır ve bu yorum Çin'de geçerli olan Konfüçyüsçü felsefeyle örtüşmektedir, çünkü bu anlayış kanunlara uymanın, sadakatin üzerinde olduğunu savunur. Diğer bir anekdot ise İmparator Wu'nun, efendisi olan İmparator Zhou'yu öldürmesiyle ilgilidir. Razan, Zhu Xi'nin görüşünü destekleyerek bu cinayet hatta isyan olayını onaylamaktadır, çünkü "Wu bu cinayeti halkı için işlemiştir." Kötü imparatorun bertaraf edilebileceği görüşü devrimci bir düşüncedir ve imparatora sadakati mutlak bir kural olarak gören yeni Japon Konfüçyüsçülerinin fikirleriyle uyuşmaz. Razan'ın savları, Çin felsefesine, özellikle de Zhu Xi'ye yakındır, fakat Razan'ın kendi söylediklerine yürekten inanıp inanmadığı da ayrı bir tartışma konusudur.

Bütün bunlara rağmen Razan, Zhu Xi'ye körü körüne bağlı geleneksel bir takipçi olmamıştır; bu da üç örnekle kanıtlanabilir. Her şeyden önce *Şintō Dencu* adlı yapıtında, Neo-Konfüçyüsçü Müteal Nihai İlke kavramını bir Şintö tanrısı olan *Ame-no-minaka-nuşi-no-mikoto* ile eş tutmuştur. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır: Şintö tanrısı kişileştirilmiş bir kavram olmasına rağmen, Konfüçyüsçü kavramlar tümüyle soyuttur, kişileştirme görülmez. Razan'ın Konfüçyüsçü fikirlere rağbet etmesinin nedeni belki de bunları düşünsel araçlar olarak uygun bir yerde kullanabileceği fikrinden

kaynaklanmaktadır. İkinci olarak Razan'ın Neo-Konfüçyüsçülüğe olan bağlılığının yüzeysel olduğunu belirtmemiz gerekir. Düşünür, *Hay-yaso* (Hıristiyanlığa Hayır) adlı yapıtında Cizvit Rahibi Fukan Fabian ile Kyöto'daki Nanbanci tapınağında bir araya geldiğinden bahseder. Burada üç konuyu tartışmışlardır: Dünya yuvarlak mıdır? Kâinatı kim ya da ne yaratmıştır? "İlke" ya da "Kâinatın Efendisi" kavramlarından hangisi daha önceliklidir? Sorun edindiği konuların yüzeyselliği, bize, Razan'ın Neo-Konfüçyüsçü felsefedeki cehaletini ve yetersizliğini çok çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır. Razan'ın kitabını daha önce sözünü ettiğimiz Zen Rahibi Suzuki Şösan'ın *Hıristiyanlığa Reddiye* adlı kitabıyla karşılaştıracak olursak, bu yapıtın daha derin ve anlamlı olduğunu fark ederiz. Üçüncü olarak, İeyasu'nun Ösaka Kalesi'ne yaptığı saldırıya dair Razan'ın görüşlerinden bahsetmemiz gerekiyor. İeyasu, hasmı olan Toyotomi'yi Ösaka Kale'sinde kıstırmış ve var gücüyle saldırmıştır. Razan burada, İeyasu'nun saldırısını haklı görmekle bir aydından beklenmeyen bir davranış sergilemiştir. İeyasu'nun düzenlediği hain saldırıyı haklı göstermek için devlet tarafından görevlendirilen âlimler, işlerini doğru yapabilmek amacıyla Hököci tapınağındaki Toyotomi Hideyoşi'ye ithaf edilen çan üzerindeki yazıtları incelemek zorunda kalmışlardır. Buradaki cümlelerden birinde İeyasu'nun adı yazılıdır. Ancak ismini meydana getiren hecelerin arasında adıyla hiçbir alakası olmayan Çince bir karakter bulunmaktadır. Bu talihsiz tesadüf, devlet tarafından görevlendirilen âlimlerce uğursuz ve aşağılayıcı bulunmuştur. Razan da onlardan geri kalmamış, yazıtta yer alan bir ibareyi kasten çarpıtarak "Memleket ancak Toyotomi sülalesi egemen oldukça huzur ve refaha kavuşur" şeklinde yorumlamış, ve Toyotomilerin aşırı hırsını suçlayan bir tavır takınmıştır; böylece İeyasu'yu haklı göstermiştir.

Devletin emrinde bulunan âlimlerin hepsi fırsatçı değildi; fakat Razan'ın fırsatçı olmadığını söylememiz pek mümkün değil. Konfüçyüsçülüğün bu kadar beğeni kazanması, bu öğretinin erdemine olan inançtan değil, Hayaşi okulunun zeki ve fırsatları değerlendirmesini bilen kurucusunun okul yönetimindeki başarısından ve güç odakları içindeki insanları etkileyebilmesinden ileri gelmektedir.

Samuray sınıfının alt kademelerinde ikinci grup aydınlar adını verebileceğimiz savaşçılar adına sözcülük yapan bir grup bulunmaktadır. Bu aydınlar, bireysel savaşçıların sözcüleridir. Bu durum, hatırlanacağı üzere, pek çok savaşçının katıldığı iç savaştan hemen sonraki birkaç yıl içinde ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılda silahşörlük üzerine verilen yapıtlar, bu tecrübe sayesinde gerçekleşmiştir. Bun-

ların arasında, berrak ve kusursuz üslubuyla büyük beğeni kazanan iki yapıt bulunmaktadır: Birincisi, Zen Rahibi Takuan'ın yazdığı *Fudōçi Şinmyo-roku* (Sarsılmaz Bilgelik) ikincisi ise Çift Kılıç Eskrim Okulu'nun kurucusu Miyamoto Musaşi'ye atfedilen *Gorin no Şo* (Beş Çember) isimli kitaptır.

Rinzay mezhebinin rahiplerinden biri olan olan Takuan, iki meslektaşıyla birlikte Kyōto valisi İtakura Şigemune'ye bir mektup yazarak devletin 1627 yılında çıkarmış olduğu yönetmeliği protesto etmiştir, çünkü bu yönetmeliğe göre 1615 yılından sonra Buda tapınaklarına Bakufu'nun izni olmadan giren rahip adaylarının yeniden gözden geçirilerek bir listesinin çıkarılması isteniyordu. İki yıl sonra Bakufu, Tōdō Takatora, Süden ve Tenkay'a danıştıktan sonra, çıkardıkları yönetmeliğin şartlarını hafifletmiş, fakat Takuan ve diğer iki rahibi Kyōto'dan sürmüştü. Takuan, bundan sonraki on yılını sürgünde geçirmiştir. Daha sonra, Tokugava devrinin üçüncü Şōgun'u olan İemitsu'nun daveti üzerine Tōkayci tapınağını kurmuş ve her yıl 500 *koku*'luk pirinç geliri olan bir vakıf tesis etmiştir.

Takuan'ın *Sarsılmaz Bilgelik* adlı yapıtının çok berrak bir dili olduğunu belirtmiştik. Takuan, burada kılıç kullanma sanatının tekniklerini, gerçek savaşlardan yaptığı alıntılarla anlatır ve bunu Zen Budacılığının ibadet teknikleri ile karşılaştırır. Hem Zen ayinleri hem de muharebe sırasında savaşçının uyması gereken en önemli kural, moralini en üst seviyeye taşımak ve ruhunu nesnelerden soyutlayarak olaya yoğunlaşmaktır. Acemi silahşör başlangıçta hiçbir tekniği bilmez; burada "ruhsal konsantrasyon" yoktur. Bu teknik, yapılan alıştırmalarla öğrenilir ve konsantrasyon bununla birlikte başlar. Gerçek ustalık, savaşçının bedensel bilincini kaybetmesi ve kılıç kullanmaktaki bilincini kontrol dışı hale getirmesiyle kazanılır. Zen öğretisine göre, "en bilgili insanla hiçbir şey bilmeyen arasında bir fark yoktur." Burada, "insanın yüreğindeki sarsılmayan şey aslında sarsılmaz bilgeliğin kendisidir (*fudōçi*)." Bu bilgeliği teknik donanımıyla besleyebilen insan, er ya da geç galip gelecek, zafer kazanacaktır. İstediklerini kafasında planladığı gibi yapamayan insan, İlke'yi bilse bile bütün çabaları beyhudedir. Kılıç kullanma konusunda Takuan'ın ne kadar deneyimi olduğunu bilmiyoruz, fakat konu hakkındaki bilgisinden kimse kuşku duyamaz. Yapıtın özgün ve pratiğe yönelik olan üslubu, 17. yüzyılın ikinci yarısında *Buşidō* (Savaşçının Yolu) üzerine yazılan yapıtlardan tamamen farklıdır. Takuan'ın eserini yazdığı dönemde bunları okuyan insanlar muhtemelen savaş deneyimi olan ya da bunun için hazırlanan insanlardan oluşuyordu. Ancak, daha sonra

yazılan *Buşidō* adlı yapıtı okuyanlar için durum farklıydı. Bunlar, savaşla uzaktan veya yakından ilgisi olmayan ve belki de hiç olmayacak olan "idari maslahatçı" samuraylardan oluşuyordu.

Kılıç dövüşü hakkında yazan diğer bir yazar ise Miyamoto Musaşi'dir. Musaşi, bu konuyla hem bireysel hem de faydacı bir yaklaşımla ilgilenmiştir. Bu dünyadan göçmeden önce, tüm Japonya'yı karış karış dolaşarak diğer okullardaki kılıç ustalarıyla başarılı bir şekilde mücadele etmiştir. *Beş Çember* adlı kitap serisi bir ömür boyunca elde ettiği tecrübelerinin özeti gibidir. Miyamoto, beş çemberden oluşan bu seriyi, "Toprak", "Su", "Ateş", "Rüzgâr" ve "Boşluk" adlı bölümlere ayırmıştır. Budacı terminolojideki *gorin* adı verilen "beş çember", bu elementleri temsil eder. Her bir cilt sistematik bir şekilde düzenlenmiştir. "Toprak" adlı ciltte konu ana hatlarıyla tartışılır; "Su" okulun tekniklerini açıklar; "Ateş", taktik üzerinedir; "Rüzgâr" aynı konular üzerine çalışan başka okullar hakkında bilgi verir; "Boşluk" ise sonuç kısmıdır. Sonuç kısmında Musaşi şöyle der: "Doğru yolu bulunca, onu arkanda bırak; içinden gelen ses ve özgürlük rehberin olacaktır." Takuan'ın *Sarsılmaz Bilgelik* adlı yapıtında da gördüğümüz gibi "Boşluğun yolu" en üst mertebedir.

Musaşi, *Beş Çember* adlı yapıtında, taktik sanatının "hem fiziksel hem de zihinsel olarak" başka insanlar üzerinde zafer kazanabilmek için her tür durumda uygulanabileceğini ileri sürmüştür. Musaşi sözlerine şöyle devam eder: "Taktik sanatını iyi bilen insanı ne başka bir insan ne de hayat yenebilir." Yapıt, felsefi olmaktan çok belli bir sorunu çözmeyi hedefler; bu da rakibini öldürmektir. Musaşi'nin söylediği gibi, "Kılıcını çeken adam, hasmını öldürmelidir." "Buradaki amaç, hasmını öldürmektir." Duyguların nasıl kontrol altına alınması gerektiği konusunda ise "İçinde bulunduğunuz halet-i ruhiyeden taviz vermeyin (*kokoro*)" demiştir. Musaşi, gönül gözü ile görmek (algı) ve çıplak gözle görmenin farkını dile getirir; insan uzaktaki şeyleri yakın, yakındakileri ise uzakmış gibi görmelidir. İnsan, dünya gözünü değil, gönül gözünü açmalıdır. Bu, aslında son derece isabetli bir öğüttür; insanlar ufak tefek sorunlarla boğuşurken devasa sorunları ihmal ederler. Kılıç oyununda savaşçı, ayaklarını dans eder gibi kullanmalı ve kılıcını büyük bir sükunetle, bir kuşun kanadı gibi savurmalıdır. Daha ayrıntılı başka öğütler de vardır; "Güneşi ya arkana ya da sağına alacaksın!" "Kapalı mekânlarda da aynı şeyi yap, ışığı arkana veya sağına almayı ihmal etme!" "Ne zaman güçlü, ne zaman mecalsiz, hasmını iyi kolla!" "Her insanın bir güçlü bir de zayıf yanı vardır, dikkat et!" "Hasmının zihnini okuyamıyorsan var gücün-

le hücum et, buna nasıl karşılık verecek izle!" Bütün bu öğütleri içine sindiren ve hatasız uygulayan savaşçı artık öyle bir yere gelmiştir ki, öğrendiği bütün ilkeleri geride bırakabilir, kurulmuş yay gibi atağa geçer, ölümcül darbeyi indirir. Savaşçı ancak bu şekilde yetişir ve mükemmeliyete erişir.

Beş Çember adlı yapıt, "Altmıştan fazla kazanılmış dövüşün tecrübelerini ele alır. Bunlar yazarın şehir şehir, kasaba kasaba dolaşırken rast geldiği farklı okullardaki savaşçılardan edindiği tecrübelerdir. Buna uygun olarak, kitabın üslübu, Çin klasiklerinden yapılmış alıntılarla süslenmemiştir. Yazar şöyle der: "Budacılık veya Konfüçyüsçülükten kadim sözler katmadım yapıtıma; burada ne askerlik masalları vardır ne de halk hikâyeleri." Miyamoto'nun soyut, muğlak ve hayal mahsulü olan olaylarla uğraşmaya hiç vakti yoktur. "Taktik ve stratejide, dış (aşikar) ya da iç (esrarengiz) diye bir kavram yoktur. Dövüş sanatını öğreten okullar hep mahrem gelenek adını verdikleri iç dünyanın gizemli bilgilerine sahip olduklarını söyler dururlar. Ancak, konu bir rakiple mücadelenin ilkelerine gelince bu ekolün savaşçıları ne dış teknikleri uygulayarak düşünür ne de söz konusu gizemli bilgilerle hasmını öldürürler.

Musaşi burada dövüş sanatının ilkeleriyle ilgilenmektedir. Ona göre bu ilkelerin İlahi İlke'yle aslında aynı olması gerekir. "İnsan, dövüş tekniğinin üstünlüğüyle mücadeleyi kazanmaz. İlahi yolun öğrettiği teknik, kendine özgü bir olgudur, İlahi İlke'den ayrı düşünülemez." Bu görüş, içi boş bir tartışma değildir, amaca yani zafere yönelik olduğundan deneysel bir öğüttür. Bu açıdan bakıldığında *Beş Çember*, Tokugava devri sanat yazılarından ziyade, 15. yüzyılda Zeami'nin *nō* üzerine yazdığı yazılara daha yakındır. Zeami'nin amacı da kazanmaktı ama konusu dövüş değil, *nō* tiyatroları için yapılan yarışmalardı. Bu yüzden yazılarında klasik yapıtlardan alıntılara çok az rastlanır, öğütlerinin çoğu tamamen özel konular üzerine yoğunlaşmış olup uygulamaya yöneliktir ve anlam kargaşası yoktur. Zeami'nin sanatının en üstün yanı, aynen Musaşi'de olduğu gibi, önce "biçimi" en kusursuz ve mutlak haliyle tanımak ve sonra da onu bozmaktır.

Kitlelere hitap eden üçüncü grup aydınlar çoğunlukla Zen rahipleriydi. Tokugava devrinin ilk yıllarında Buda tapınaklarında görülen değişim sadece idari örgütlenmenin yeniden yapılandırılması değildi; rahipler de sıradan halkı eğiterek bu değişime katkıda bulundu. Suzuki Şōsan, 17. yüzyılın ilk yarısında bu hareketin başını çeken en önemli isimlerden biridir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında ise

onun yerini Bankey Yötaku aldı (1622-1693). Takma adı Masamitsu olan Şösan, Mikava ilinin samuraylarından biridir. Hem Sekigahara Savaşı'nda hem de Ôsaka Kalesi'nin kuşatılmasında Şögun İeyasu ile omuz omuza çarpışmıştır. Babası, hem Konfüçyüsçü bir âlim hem de emekli samuray olan Bankey, köken olarak Şikoku bölgesindendi ve kendisi de bir samuraydı. Tokugava rejiminde Miyamoto Musaşi gibi kılıcı meslek haline getirenlerin yanı sıra Şösan gibi kılıca sırtını dönerek Zenle ilgilenmeye başlayanlar da vardı. İşikava Cözan bunlardan biridir. Daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi Cözan, ömrünün bir döneminde inzivaya çekilmiş ve edebi yapıtlarını sunmuştur. Şösan'ı ve özellikle de Bankey'i başkalarından farklı kılan nitelik, kendilerini kılıca ve edebiyata adamak yerine, içe dönük samuray toplumunun kabuğunu kırarak bilgilerini halka açma konusunda gösterdikleri olağanüstü azim ve kararlılık olmuştur.

Şösan'ın yapıtlarından olan *Hıristiyanlığa Reddiye* adlı kitaptan daha önce bahsetmiştik. Ancak Şösan'ın en kapsamlı yapıtı *Banmin Tokuyō* adlı yapıttır. Bu yapıtta savaşçı, köylü, zanaatkâr ve tüccarlar için günlük hayatta gerekli olan bilgileri açıklar. Savaşçıları ele alan kısım 1631 yılında tamamlandığı halde, yapıtın basılması 1661 yılını bulmuştur. Bu yapıtta ahlak sistemini dünyevi erdemler ve uhrevi Budacı erdemler olmak üzere ikiye ayırır. Dünyevi erdem, Konfüçyüsçü inanışta karşılığı olan beş ana ahlaki ilkeyi ve bencil olmamayı öğütler. Budacılığın öngördüğü erdem ise, her şeyin bir yanılsama ve hayal olduğuna inanmaktan ve yine her şeyi oluruna bırakarak kendiliğinden ve doğaçlama olarak tezahür etmesini beklemekten geçer. Bu inanış aslında bir Zen öğretisidir. Şösan ayrıca okurlarını Amida'nın adını tesbih ederek zikir çekmeye davet eder. Öğretiler bu haliyle Pak Ülke (Cödo) Budacı mezhebinin öğretilerine çok benzemektedir. Muhtemelen Zendeki çilecilik anlayışı, Cödo mezhebi kadar halkın ilgisini çekmediği için Şösan kendi kuramına Cödo öğretilerinden alıntı yapmak zorunda kalmıştır. *Banmin Tokuyō* adlı yapıtta yukarıdaki dört gruptan hepsinin ayrı ayrı topluma faydalı olduğu ve harcadıkları emeğin kutsal olduğuna dair açıklamalar yer alır. Şösan'ın köylülere öğüdü şöyledir: "Kendinizi Yüce Yaratıcı'nın yoluna adayın. Yaptığınız işler zor ve meşakkatli olabilir, dayanın! Bir gün bencil düşünceler yüreğinizi kapladığında sizi sarsamayacaklar, buna inanın!" Şösan, köylülerin sıkıntılarını hem dünyevi hem de dinî açıdan irdeleyerek yüreklerindeki bencilliği engellemeye çalışmıştır.

Şösan yapıtını her ne kadar yoğun bir klasik Japoncayla yazsa da bol miktarda Çince sözcük kullanmaktan da kaçınmamıştır. Ha-

yatına bakacak olursak, kişiliğinin yazılarından çok daha canlı olduğunu görürüz. *Hogoşū* (1671) adlı yapıt, Şösan'ın yazılarından, mektuplarından ve bir öğrencisinin hatıralarından oluşan bir derlemedir. Yazar yapıtında bir rahipten bahseder; rahip sadece bir çığlıkla bilgeliğin en üst mertebesine erişmiş, aydınlanmıştır. "Bu hal başınıza Zazen meditasyonu yaparken mi geldi?" diye kendisine sorulduğunda, "Hayır, savaştaydım ve hücum ederken çığlık attım!" şeklinde cevap verir. Şösan, rahibe mırıldanarak cevap verir: "Yazık, boş iş!" yine başka bir keresinde samuraylardan biri ona, "Her şeyin boş olduğunu kalben sezdim, maddedeki mana ve ondaki hüzünle artık gönüldaşım (*mono no avare*)" der. Şösan'ın buna yanıtı sert olur: "Burada böyle oturup pembe hayaller kurmak senin neyine? Aklını başına al ve duygularını hizaya getir!" Onun Zen anlayışında ötekilerden farklı olarak ne savaş alanının heyecanı ne de dünyanın faniliği vardır. Ona göre önemli olan insanların fikir, zikir ve hareketlerindeki dengedir.

Hogoşū'da yer alan diğer iki örnekte de görüldüğü gibi bu fani dünyada manevi dengeyi sağlamak kolay değildir. Şösan'ın, genç bir kıza bakarak şöyle mırıldandığı söylenir: "Yazık... çok yazık... hiçbir şey insan hayatı kadar saçma olamaz." Ayrıca dört beş yıldır Budacı disiplini alan birine de: "Bu senin kişiliğine uymuyor. Bana bak, ben bu işi yetmiş yıldır yapıyorum ama bana da uymadı. Bütün günlerim dişimi sıkarak buna tahammül etmekle geçiyor" demiştir. Zen öğretisindeki kişisel disiplinin insan karakterini güçlendireceği anlayışı Şösan'ın kuramında insan merkezli (antroposentrik) boyutuyla karşımıza çıkar.

Bankey Buççi Kōsay Zenci Oşimeşi Kikigaki (Buda'nın Bilgelik ve Şefkat Kavramı Üzerine Bankey'den Özdeyişler, 1757) adlı yapıt, Bankey Yōtaku'nun konuşmalarından alınan bölümleri içerir. Kitap, yer yer *kana* alfabesiyle ve gündelik dilde yazılmıştır. Gençken "kâfir" ya da "Hıristiyan" damgasını yediği için itibar görmeyen yazar, ileri yaşlarında "Dergâhım insanlarla dolup dolup taşıyor, bir gün bile kendime ayıracak boş vaktim yok" demiştir. Ölümünden elli yıl sonra yazılan biyografisinde yazar, "En yüksek soylulardan tutun da en alt sıralarda yer alan köylülere kadar erkek veya kadın, elli bini aşan talebesi olmuştur" denir. Bu rakam abartılı gibi görünse de onun takipçilerinin ne kadar çok olduğu konusunda aşağı yukarı bir fikir vermektedir.

Bankey'in ana öğretisi "durağan Zen" olmuştur. Buna göre herkes sonsuza dek baki kalan "Buda'nın yüreği"ne sahiptir. Bu yürek ebedi ve ölümsüzdür ve her şey bir ahenk içindedir. Doğan ve

ölen sadece bedendir. "Bedenin ömrü sınırlıdır; bu yüzden doğar ve ölür; ancak yürek ebedidir ve bu sebeptendir ki ne doğar ne ölür." İnsanda Buda yüreği reddedildiğinde kötülükler ortaya çıkar. Bunlar, bencil arzular (*gayoku*), sapık eğilimler (*kiguse*) ve tarafgirliktir (*mi no hiika*). Bencil arzular önceden yazılan bir kader değildir, aksine insanların özgür iradeleriyle gerçekleştirdikleri edimlerdir. "Hırsızlık yapıp yapmamak iradi bir harekettir; insanın *karma* yapısı burada rol oynamaz." Bencil arzuları reddetmek, tekrar Buda yüreğine ulaşmak, Buda ile özdeşleşmek demektir ve bu da zaten insan hayatının amacıdır. Bankey bu konuda şöyle der: "Şimdi Buda ile özdeşliğe ulaşmazsan bu ebediyete kadar böyle devam edip gidecektir, çünkü sen zaten Buda olmak için insan şeklinde doğdun."

Bankey'in dinsel görüşleri düşünce tarihinde yeni bir çığır açmadı, fakat bu durum her ne kadar yeni ilkeler ortaya çıkarmasa da; Zen görüşlerinin beğeni toplaması bu öğretinin en azından birtakım özgün sonuçlar doğurmasına yardımcı oldu. Daha önce ancak birkaç kişiye faydası dokunan bu öğretiler, daha geniş bir alanda yankı buldu. İlk olarak, Buda yüreğinin kadın ve erkeklere eşit olarak dağıtıldığını iddia etmiştir: "Kadın ve erkek arasında ne fark var ki? Hem erkek hem de kadın Buda'nın yeryüzündeki birer tezahürüdür." Ancak yazar, her ne kadar kadın ve erkeğin eşit bir şekilde Buda yüreğine sahip olduğunu teslim etse de toplumsal sistemin katı hiyerarşisi içinde bu eşitlik söylemini devam ettirememiştir. İkinci olarak Bankey, yapıtlarında günlük dili kullandığı için Şösan'dan daha geniş kitlelere hitap edebilmiş ve bunu da bilinçli olarak yapmıştır: "İlahi Yol hakkındaki düşüncelerimi Japonların anlayacağı şekilde, soru cevap şeklinde yazıyorum. Halkımız iyi Çince bilmediği için, İlahi Yol'u onlara bu dilde anlatabilmemiz imkânsız."

Günlük dilin kullanılmasının sebebi halka inmek olmakla beraber, Bankey için muhtemelen daha başka anlamlar da taşımaktaydı. Budacılığı günlük yaşamın bir parçası olarak öğretiyordu, çünkü bu öğretiler hayatının her hücresine sinmiş ve varoluşunun adeta bir dokusu haline gelmişti. Zaten Budacılığın temel gerçeği, yani evrensel ve durağan "Buda yüreği", günlük hayatın siyasal ve kültürel sınırlarını aşmış bulunuyordu. Ona göre, Budacılığı Japonların anlayacağı bir biçimde dile getirmek Japonların öteki halklardan, özellikle de Çinlilerden daha değişik bir varlık düzenine sahip olduğu anlamına gelmiyordu. Bankey, dünyayı aşan, müteal bir değere inandığından dolayı Çinlilerle Japonları aynı kefeye koyuyor ve eşit bir şekilde değerlendiriyordu. Bu konuda Bankey şunları söyler: "Çinlilerin son za-

manlardaki kutsal kitaplarına bakarak bu toplumda değişmez Buda yüreğine sahip bir insan olduğuna hükmetmek imkânsız. Burada da eski gelenekler çoktan yitirilmiş görünüyor." Bu tavrı, 13. yüzyılda yaşamış olan Rahip Dögen'i andırıyor. Çin Budacılığından korkmamak gerektiğini göstermiş olan Dögen, Japonca yazdığı yapıtlarında Zen yapısını müteal bir değer olan "Gerçek İlahi Kanun" (*şōbō*) açısından eleştirir. Buda yüreği kavramını sık kullanması ve yazı dili olarak Japoncayı seçmesi, Bankey'in öğretilerini Japon Budacılığı tarihinde istisnai kılmıştır.

Kitlelerle olan yakın bağlantıları ve topluma karşı gösterdikleri muhafazakâr tutumdan dolayı Şösan ve Bankey aynı özellikleri paylaşmaktadırlar. Bu iki yazar bize, halk arasında büyük ilgi ve beğeni toplayan ahşap oyma sanatçısı Rahip Enkū'yu (1632?-1695) hatırlatır. Bankey'in bir çağdaşı olan Enkū, bütün ülkeyi baştan başa dolaşarak arkasında çok sayıda *natabori* (küçük balta oyması) bırakmıştır. Diğer bir önemli isim de Buda figürleri uzmanı heykeltıraş Mokuciki Gogyō'dur (1718-1810). Öte yandan İşida Baygan (1685-1744) tarafından kurulan *Şingaku* mezhebini Tecima Toan (1718-1786) devam ettirmiş ve 18. yüzyılda bu mezhep yaygınlaşmıştır. Toplumsal hiyerarşiyi destekleyen *Şingaku* özellikle *çōnin* kesimini hedef alarak Konfüçyüsçü ahlak yasalarının halk arasında yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bankey ve özellikle Şösan bu mezhebin önde gelen isimlerindendir. Bunu, Bankey'in ilk yapıtlarından biri olan *Mōancō* (1619) için Toan'ın yazdığı önsözden de anlamaktayız. Tokugava devrini şekillendiren ideoloji, halk arasında bunlarla birlikte yayılmaya başlamıştır.

Göze çarpan son aydınlar grubu inzivaya çekilen şairlerden oluşur. Bu şairlerden büyük bir kısım iç savaşta görev almış olan savaşçılardı. Bunlardan biri de, gençliğinde Şōgun İeyasu'ya içoğlanlığı yapan İşikava Cōzan'dır (1583-1672). Cōzan, 1615 yılının yazında gerçekleşen Ōsaka Kalesi kuşatması sırasında emirlere uymayarak bir düşman askerini öldürdüğü için askerlik mesleğini terk etmiş ve rahip olmuştur. Kyōto'daki Myōşinci tapınağında geçirdiği birkaç yıldan sonra, Seyka ve Razan tarafından Neo-Konfüçyüsçülüğe yönlendirilmiş ve daha sonra tamamen bu felsefeyi benimsemiştir. 1640'tan sonraki yıllarını, Kyōto'nun yakınlarındaki Higaşiyama dağında bulunan Şisendō konağında geçirmiştir. Bu huzurlu köşede, Kyōto'nun akşam sislerine dalıp giderek mutlu bir emeklilik yaşamış; hatta rivayete göre Kamo nehrinden bir kez bile karşıya geçip şehre inmemiştir. Özenli bir bahçıvan ve usta bir hattat olan Cōzan'ın, antik *reyşo* tarzında hat yazıları bulunmaktadır. Şairin *Fuşōşū* ve *Şimpen Fuşōşū*

adlarında iki şiir kitabı vardır. Şiirlerinde hazan yapraklarından ve damlayan saçaklardan bahseder:

Düşen yaprak vuruyor
Kapıya pencereye
Sesleri karışıyor
Damlayan su sesine

Diğer bir şiirinde de münzevi hayatın güzelliklerinden söz eder:

Yalnızım şu köşemde
Ama ruhum, özüm hür
Aylaktır benim gönlüm
Issızı kim düşünür

Daha sonraki yazarlardan Ogyü Soray, Kan Sazan ve Ökubo Şibutsu da bazı eserlerinde Cözan'ın şiirdeki başarısından övgüyle bahseder. Örneğin Sazan, 7 hecelik "Şisendö" adlı Çince yazdığı şiirde şunları söyler:

Bir zamanlar O vardı
O İşikava Cözan
Şu asil ruhlu şair
Güzel şiirler yazan

Niçiren mezhebinin rahiplerinden şair Gensey (1623-1668), Cözan'dan daha sonra şiir yazmaya başlamıştır. Bu şair önce Edo'da Li Naotaka'nın hizmetinde samuray olarak görev yapmış, sonra da rahip olmaya karar vermiştir. Rahiplikten emekliye ayrılınca da Kyöto'nun güneyindeki Fukakusa şehrine yerleşerek Cözan'ın Şisendö'daki hayatına benzer bir yaşantı sürmüştür. Kumazava Banzan ile şiir ve düzyazı konusunda sık sık fikir alışverişinde bulunan Gensey hem çok verimli bir şair, hem de anne babasına olan düşkünlüğüyle tanınan bir yazardı. Japonca kısa şiirleri *Sözan vakaşü* adıyla derlenmiş, Çince şiirleri ise *Sözanşü* başlığı altında 30 ciltte toplanmıştır. Sonbahar üzerine yazdığı *vaka* şiirlerine iki örnek:

Birikinti sulardan
Ak krizantemler yansır
Bin yılın sonbaharı
Birden gözümü alır

Ayrıca, 5 heceli olarak yazdığı Çince şiiri de şöyledir:

Sonsuzdur sonbaharda
Düşünce de ışık da
Gök mavi bulutlar ak
Uçuşurlar rüzgârda

Buradan da anlaşılacağı üzere Gensey, aynen Baudelaire gibi mavi semaya, beyaz bulutlara derin bir sevgiyle bağlı olan bir şairdir. Aynı özellikleri aşağıdaki 5 heceli Çince şiirinde de görebiliriz:

Üç boyutlu evrende
Gezer şu deli gönlüm
Sanki bulut cennette
Engel tanımaz gördüm...

Bu dönemde yaşayan her şairin mutlaka bir yerlere gidip inzivaya çekilmesi gerekiyordu. 17. yüzyılın sonuna kadar Çince şiir yazmak Konfüçyüsçü Japonlar için pek önemli değildi; ancak bu tarihten sonra büyük bir başarı olarak tescil edilmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise bu eğilim daha da artarak Çince şiir yazmak şairlerin ısrarla üzerinde durduğu önemli bir konu haline gelmiştir.

Yukarıdaki dört grup, bu dönemde yaşayan aydınların hemen hemen hepsini kapsamaktadır; ancak aralarında istisnalar da bulunur. Bu istisnalar arasında en önemli kişilik Niçiren mezhebine mensup olan Niçiö adlı rahiptir. Niçiö, hayatının bir döneminde aniden kendisini askerî yetkililerin karşısında bulmuş ve Şögun İeyasu tarafından Tsuşima'ya sürgün edilmiştir. Niçiö burada 13 yıl geçirdikten sonra Kyöto'ya girişine izin verilmiştir. Ne var ki, asi karakterinden hiçbir şey kaybetmeyen bu aydının öldüğü sene (1630) bile hakkında sürgün kararı vardı. Onun yetkililere karşı durmasının sebebi, mensup olduğu mezhebin bölünmesine sebep olan bir olaydan sonra patlak vermiştir. 1595 yılında Kyöto'da yaşayan Niçiren mezhebinin rahipleri Hököci tapınağındaki ölülerin ruhları için düzenlenen mezhepler arası büyük bir ayine davet edilmişlerdi. Tapınağın kurucusu ve mali destekçisi Toyotomi Hideyoşi'ydi. Kısa zamanda bu davetin nedeni belli olmuştu; davetliler hemen iki gruba ayrıldılar. Birinci grup, yetkililerin Niçiren mezhebine sıcak bakmadıklarını bildikleri halde, onlardan gelecek herhangi bir yardım talebini hiç itiraz etmeden kabul etmeleri gerektiğini söyleyen hizipti. İkinci grup ise böyle bir teklifin, mezhebin iç işlerine müdahale olduğunu, mezhebe mensup olmayanların böyle bir şeye hakkı olmadığını savunuyordu. Terazinin bir kefesinde kanun, nizam ve asayiş; öbür

kefesinde ise saf dinî duygular, mezhep özgürlüğü ve Budacılığın en önemli ayeti olan *Lotus Sutra* ve onun ilahi adaleti vardı. Taviz taraftarı olmayan hizbin başkanı Niçiö, bu konudaki görüşlerini üç ciltlik *Şūgi Seyhō-Ron* (1616) adlı kitabında dile getirir. Çince yazdığı bu kitapta hasımlarını, özellikle de diğer hizbin başkanı olan Nikken'i çok ağır bir şekilde eleştirir. Üstünde durduğu ana konular büyük bir berraklıkla ifade edilmesine karşın, bunu takip eden tartışmalar genellikle dağınık ve aynı konuların gereksiz tekrarından ibarettir. Niçiö'nun üzerinde durduğu konular ana hatlarıyla şunlardır: Niçiren mezhebi, öbür mezhebe mensup rahiplere destek vermemelidir. Zaten her iki grup da bu konuda anlaşmıştır. Ayrıca onlardan yardım da almamalıdır. Üstat Niçiren'in zamanından bu yana tam 300 yıl bu kurala uyulmasına rağmen muhalif hizip bu konu üzerinde anlaşmayı reddetmiştir. Devlet bile olsa Niçiren mezhebinin başkalarından gelen yardımı ısrarla reddetmiş olması Rahip Niçiö'yu ikinci savına yönlendirmektedir; dinî yasalar bir gün devletin talepleriyle ihtilafa düşecek olursa bu sorunu çözmek üzere üçüncü kişiler geçici de olsa amir tayin edilemez. Mezhebin burada yapması gereken şey, devlete hatasını göstermek ve kendisine verilecek cezayı beklemektir. Niçiö'ya göre bu dünyanın yöneticisi, devlet idaresinin fani güçleri olamaz; asıl yönetici, Sakyamuni'nin (Buda) kendisidir. Japonya denilen ülke ise Sakyamuni'nin hükmettiği alanda sadece denizden bir damladır.

Japonya üzerindeki görüşler, her ne kadar Budacılığın ilkelerine yakın gibi görünse de, aslında Hıristiyanlığın dünya görüşünden pek o kadar da farklı değildi; Tokugava idarecileri 1599'da Ōsaka Kalesi'nde, 1630'da Edo Kalesi'nde bu sorunu masaya yatırdıkları zaman her iki din arasındaki paralelliğin çoktan farkına varmış bulunuyorlardı. Hem Hıristiyanlık hem de Niçiö'nun temsil ettiği mezhep, ortaya koydukları kuramsal savlarla devletin gücüne karşı çıkıyordu ve mutlaka bunların bastırılması gerekiyordu. Sonuçta, bu dinlerin ikisi de yasak dinler olarak ilan edildi ve Rahip Niçiö'nun da dinsel konulardaki yetkinliği tamamen elinden alındı. Böylece, Niçiö ile birlikte devletten daha üstün bir gücün bulunabileceği fikri tarihin derinliklerine gömülmüş oldu. Daha sonra da Tokugava Hükümeti'ne bu konuda meydan okuyan herhangi bir kimse çıkmadı. Bakufu rejimi çöktüğü zaman onun yerine başka bir güç geçmişti; o da şögunun yerini alan imparatordu.

HON'AMİ KÖETSU VE ÇEVRESİ

17. yüzyıl sanatçılarının hepsi şair değildi. Aslında, 16. yüzyılın yarısından 17. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde Japon sanatında görülen en büyük başarı edebiyatta değil, plastik sanatlardaydı. Sanatta bir zirve yaşanıyordu, çünkü Japon hayal gücünün en özgün eserlerine bu dönemde başlanmış ve yine bu dönemde bitirilmişti. Bir yandan mimari, anıtsal kaleler ve gösterişli burçlarla mükemmelleştirilmiş diğer yandan ise ilk bakışta basit ve sade görünen çay odalarının zarafeti inanılmaz bir güzellikle ön plana çıkarılmıştı. Bahçe mimarisi olarak, inzivaya çekilmiş İmparator Go-Mizunoo'nun yaptırdığı Şügakuin bahçesini ve Prens Tomohito'nun şehir dışında inşa ettirdiği Katsura Sarayı'nı gösterebiliriz. Bunlar, bahçe düzenleme sanatının zirvesini teşkil eden eşsiz sanat eserleridir. Bu bahçeler, mimari ve çevreyi ve onların arasındaki ilişkiyi en özgün şekilde dile getiren şaheserlerdir. Dünyadaki diğer saray bahçelerine bir göz attığımızda, örneğin Alhambra Sarayı'nın tamamen kapalı bir mekân olduğunu ve çevresindeki binaların bir parçası olduğunu görürüz. Paris'teki Versay Sarayı'nın bahçeleri de binaların bir uzantısı gibi yorumlanmıştır. Halbuki, sözünü ettiğimiz iki Kyöto sarayının bahçesi, bina mimarisi tarafından yutulmak bir yana, saray olarak yapılan kapalı mekânları tamamen içinde kaybetmiş, özümsemiştir.

Resim alanında Tavayara Sötatsu (doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor) ve isimsiz geleneksel ressamlar, kökeni Heyan dönemine kadar dayanan bir gelenek olan *yamato-e* tarzı resmi tekrar canlandırdılar. Böylece Japon sanatını, Muromaçi döneminden beri gücü hissedilen Asya resminin etkisinden kurtardılar. Sötatsu, resimlerinde *taraşikomi* tekniğini kullanmıştır. Bu tekniğe göre boya veya mürekkep, henüz kurumamış olan önceki katmana uygulanarak bulanık veya lekeli bir etki elde edilir. Sötatsu'nun bu tür resimdeki üstünlüğünün nedeni *taraşikomi* tekniğindeki ustalığından, cesur soyutlamalarından ve belirgin mekânsal dağıtımından kaynaklanmaktadır. Kocaman bir tuval ya da küçücük bir yelpazeyi fırçasıyla süslese bile (düz renkler ve mürekkeple yaptığı gölgelemelerle) onun üslubu her zaman fark edilirdi. Sötatsu, ölümünden yıllar sonra Körin ve daha ileriki yıllarda Rinpa okulundan gelen sanatçıların esin kaynağı oldu. Kökeni Heyan dönemine kadar dayanan ve Muromaçi dönemi boyunca varlığını koruyan aristokrat kültür geleneğini, verdiği eserlerde damıtmış ve devam ettirmiştir. Heyan sarayının edebi sanatlarını pek çok resmine konu olarak seçmiştir.

Sötatsu'nun dehası, hem önceki kültürün bir özeti hem de gelecekte doğacak sanatın bir habercisi olmuştur.

Aynı zamanda, ismi bilinmeyen geleneksel sanatçıların betimlediği konular geniş bir yelpazeye yayılıyordu: "güneyli barbarlar"ın gemileri, Daygo'da bir çiçek seyranı şöleni, tacir evlerinin dükkân girişi, hizmetçi kadınlar, Kyötolu ve taşralı ve taşra zengin ve fakirleri. Bu isimsiz ustalarda keskin bir gözlem duygusu, çizgi ve renkleri harmanlayan ince bir duyarlılık vardı. "Yüzen dünya" adı verilen *ukiyo-e* ahşap baskı gravürleri, 17. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir resim tarzıdır; ancak 16. yüzyılın isimsiz ressamları, bu yüzen dünyayı çoktan keşfetmişlerdi.

Geleneksel çay seremonilerini tanımlamak için kullanılan *vabi*, yani gösterişsiz bir sadelik ve durgunluk kavramları, Oribe çay porselenlerinde (Furuta Şigenari, 1554-1615) başka bir güzellik ve incelik kazanır. Şigenari'nin yaşadığı dönemde bunlar, yeni fakat biraz da çarpık ve sapkın bir estetik anlayışını doruğa taşımıştır. Sanat eserinin yapımı sırasında, renklendirme ve sırlama sürecinde meydana gelen hatalar Çin'de büyük bir övgüyle karşılanırdı, fakat, lekeli, aykırı ve sıra dışı sanat yapıtlarına verilen değer konusunda hiçbir kültür Japonların eline su dökemezdi.

Yüzyılın başlarında Japon sanatında, başka hiçbir dönemde rastlanmayan muhteşem bir özgünlük görülüyordu. Ancak tarihsel olarak, bu dönemdeki sanatın önemi özgünlüğünden çok daha başka şeylere bağlıydı. 6. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar en muhteşem Japon sanat eserleri (rulo resimleri dahil), Budacılık ile ilgili binalar, heykeller ve resimlerdi. Daha 14. yüzyılda Zen inancının bir ifadesi olan mürekkep resimleri (*suiboku-ga*) ortaya çıktı. Zen inancı, sadece mürekkep resimlerini beslemekle kalmamış, aynı zamanda tamamen dünyevi ve dekoratif resimler çıkaran Kanö ekolünü ve onun üst sınıf samuray ailelerine resimler yapan ressamlarını da derinden etkilemiştir. Sanatın tamamen dünyevileşmesi için 1550-1650 arasında geçen 100 yılı beklemek gerekiyordu. Ancak, bu devirde mimari, bahçe düzeni, resim ve zanaatkârlık eserleri dünyevi hale gelmiştir. Sanat ve din arasındaki bu ayrım artık tümüyle bir çağın sonunu işaret ediyordu ve ondan sonra da bir daha hiçbir zaman yan yana gelmemek üzere birbirlerine veda ettiler. Sanatı besleyen bir kaynak olarak Budacılığın çöküşü, dinin politikaya alet edilmesinden sonra gerçekleşmiş ve hemen arkasından da bir inanç sistemi olarak itibarını yitirmiştir. Bu, zamanın büyük ustalarının dindar olmadıkları anlamına gelmez. Büyük hattat Şökadō Şöcö (1584-1639), Şingon

mezhebine inanan bir keşişti. Ressam Hagesava Tōhaku (1539-1610) ile o dönemde "estetik zevkin piri" olarak tanınan Hon'ami Kōetsu (1558-1637) ise Niçiren mezhebine üyeydiler. Ancak, ustaların bu eserlerini Budacılığın doğrudan doğruya etkilediğine dair elimizde hiçbir kanıt yoktur.

Sınıfsal yapıya uygun olarak edebiyatta görülen kategoriler, kendisini aynen güzel sanatlara da yansıtmış ve farklılıklar burada daha zengin şekilde ortaya çıkmıştır. Üst düzey samuraylar için Muromaçi dönemine kadar inen Kanō okulu bulunuyordu. Bu okulun 17. yüzyıldaki en önemli ressamı, Kanō Tan'yū'dur. Bakufu'daki kariyerine çok erken yaşlarda başlayan bu ressam, üst düzey samurayların malikâne ve tapınakları için yapmış olduğu harikulade güzel sürgülü kapı desenleri ve paravan süslemeleriyle tanınır. Sarmaşık gibi kesilmiş çamlar, vahşi kaplan ve ejderhalarla süslü olan daha büyük yapıtlarında canlı renkler ve fonda altın varaklar kullanmıştır. Yer yer renk cümbüşünden geçilmeyen, fakat bazı yerleri az da olsa boş bırakılmış resimleme tarzıyla Kanō üslubu, hem bu okulun geleneksel gücünü korumak hem de bakanları etkilemek gibi bir amaç üzerine kurgulanmıştır; aynı zamanda egemen savaşçı sınıfın estetik anlayışını yansıtır. Bu ekolün estetik anlayışını ve zevkini yansıtan en iyi örnekleri, Edo'un kuzeyindeki Nikkō-Tōşōgū'da yer alan İeyasu'nun anıtsal mabedinde görmekteyiz.

Kyōtolu aristokratlar, samuraylar ve onların çevresinde yer alan az sayıdaki ayrıcalıklı tüccar sınıfı tarafından desteklenen sanat, saray bahçelerinin haricindeki alanları da kapsıyordu. Sōtatsu'nun resimlerinde çam yerine çim ve çiçek, kaplan yerine geyik, ejderha yerine su kuşu, saray rakkaseleri ve su kenarında buluşan tipik âşıklar vardı. Sōtatsu'nun çizgileri lirik ve zarif, renkleri ise sakin fakat güçlüydü. Kompozisyonlarındaki rüzgâr ve yağmur tanrıları gibi şiddet içeren özneler bile sakin ve uyumlu bir gerilim içindeydiler. Samuray ve *çōnin* kültürüne çok az şey borçlu olan zamanın bu estetik anlayışı, sadece eski aristokrat kültürü çağrıştırmakla kalmamış, onu ancak dahiyane bir planın başarabileceği bir incelikle yeniden yaratmıştır.

Diğer yandan anonim resimler, *çōnin*'lerin yaşam tarzına ışık tutmaktaydı. Bu resimlerin kimler için yapıldığı bilinmiyor; ama bildiğimiz bir şey var ki, o da, bu resimlerin *çōnin*'ler arasında seçkin bir zümreye hitap ettiği, muhtemelen de zengin tüccarlar için yapıldığıdır. Üstelik bunlar, daha sonra tüccar sınıfı arasında büyük revaç gören *ukiyo-e* ahşap gravür baskıların öncüleri olmuştur.

Ahşap gravür baskı çağı olarak bilinen 18. yüzyılda, toplumdaki sınıfsal katmanlaşma, ülke genelinde bir kesinlik kazanmış ve ortaya Konfüçyüsçü aydınlar arasında büyük beğeni kazanan ve 4. tip grafik sanatı olarak tanınan *nanga* üslubu çıkmıştır. O zamana kadar da doğal olarak aristokratların kültürü önemini yitirmiş, Körin ve takipçileri gibi *çōnin* sınıfı tarafından desteklenen ressamlar öne çıkmıştı.

17. yüzyılda sanatçı olmak aynı zamanda aydın olmak demekti ve ortalıkta pek çok alanda yeteneği olan insanlar vardı. Aristokratlar arasından çıkan iki önemli yeteneği buna örnek gösterebiliriz. Bunlardan birincisi hattat Karasumaru Mitsuhiro (1579-1638) idi. *Kyōka* ve *haykay* gibi *Kokindencu* geleneğini devam ettiren *vaka* şiirleri yazmıştır. İkincisi ise, kendisine ait Şükaguin Sarayı'nın inşaatını bizzat yönetmiş olan eski İmparator Go-Mizunoo'dur (1596-1680). İmparator, saray tezyinatını gerçekleştiren sanatçıları da bizzat kendisi seçmiştir. Samuray sınıfı içinde göze çarpan sanatçılar arasında bölge beyi olan Kobori Nasakazu (1579-1647) da vardı. Nasakazu, hem eşsiz bir çay seremonisi ustası, mimar, *vaka* şairi, hem de bir ressamdı. Ayrıca üçüncü Şögun olan İemitsu'ya çay seremonisi dersleri vermiş, Daytokuci tapınağının Kohö-an bahçesinin tasarımını yapmış ve ayrıca buna benzer pek çok ünlü bahçenin yaratıcısı olmuştur. Ruhban sınıfı arasından da, Kan-ey döneminin (1624-1644) en büyük üç hattatından biri olarak bilinen, *suiboku-ga* ve *yamato-e*'nin yetenekli ressamı, *vaka* şairi ve çay ustası Şökadö Şöcö geliyordu. *Çōnin* sınıfı olarak bilinen (bazen bunlara *maçi-Şū* da denir) tüccar, esnaf ve zanaatkârların arasından da Hon'ami Köetsu çıkmıştır. O, hem bir kılıç ustası, hem de kılıç yapanlar arasında bir üstat idi. Ayrıca, hat ve lake sanatı alanında da şaheserler vermiştir.

Bütün bu başarıların katkıda bulunduğu kültürel gelenek, kuşkusuz çay seremonisiydi. Mimari, bahçe düzenlemesi, hat, resim ve seramik, özellikle çay seremonisi geleneğinden ve zevkinden etkileniyordu. Kyöto ve civarında yaşayan sanatçıların büyük bir kısmı da sık sık burada düzenlenen çay toplantılarında bir araya geliyordu. Sanatçı sınıfına özgü yaşam biçimleri ve *vaka*'ya olan ilgileri, verdikleri şiir partileri vesilesiyle yan yana gelen bu insanlar bir bakıma 10. yüzyıldaki Heyan aristokrasisinin küçük bir örneği gibiydi. Bu nedenle, Muromaçi devrinde beğeni bulan *sarugaku* ve *renga* kültürünü doya doya yaşamak için yan yana gelmiş samuray aydınlarından çok farklıydılar. Zaten çay seremonisi, Muromaçi devrinde üst sınıflarda başlamış ve bu dönem boyunca sadece onların elinde kal-

mıştı. (Daha sonra Tokugava dōneminde aydın kesim resim yapmak, şiir yazmak ve hat sanatı için bir araya gelmişlerdi. Diğer yandan, Konfüçyüsçü oldukları için çay seremonisi grubundan çok farklıydılar, çünkü şiirleri Çinceydi, düşünsel dünyalarının merkezi Edo'ya taşınmıştı. Taşrayla olan ilgi çok sınırlıydı.)

Kyōto'daki bir avuç sanatçı ve kültürlü insan, kendi toplumsal kişiliklerini Kōetsu'da bulmuştu ve her yerde dostları vardı. Kılıç imalatçısı bir aileden gelen Kōetsu'nun pek çok üst düzey samuray ve şōgun aileleriyle yakın ilişkisi vardı (Kagalı Maeda'yı buna örnek verebiliriz). Hayaşi Razan ve İşikava Cōzan'ın arkadaşı olan Kyōto valisi İtakura Şigemune ile çok yakın arkadaştı ve onun vasıtasıyla birçok *daymyō* ile dost olmuştu. Ayrıca Kyōto'nun en varlıklı üç ailesinden ikisiyle güçlü bağlar kurmuştu.

Zengin bir tüccar olan Suminokura Soan'dan büyük yardım gördü. Soan'ın sayesinde o zamana dek yayımlanmış olan *nō* oyunları, *İse Monogatari* gibi Heyan devri yapıtlarını düzenleyerek, bunları *Sagabon* edisyonu adı altında yeniden yayımladı. Bu seriye *Sagabon* adını vermesinin nedeni, eski dönem yapıtların Kyōto yakınlarındaki Saga banliyösünde yayımlanmış olmasından kaynaklanır. Kōetsu, hayatının sonuna doğru, Kyōto'nun kuzeyindeki Takagamine bölgesinde bir sanatçılar topluluğu kurdu. Şōgun İemitsu tarafından kendisine ihsan edilen bu topraklarda kurduğu köyün planı, hatta burada oturan insanların isim listesi bile hâlâ elimizdedir. Elli beş haneden oluşan bu köyde, tüccar Çaya Şirōcirō ve hemen onun yanında Kōrin ve Kenzan'ın tüccar dedesi Ogata Sōhaku'nun evi yer almaktaydı.

Sōtatsu'nun Kōetsu ile olan ilişkisinin niteliği ve derecesi kesin olarak bilinmiyor. Kōetsu, aristokrat Karasumaru Mitsuhiro'yu, Mitsuhiro da Sōtatsu'yu tanıyordu. Kōetsu'nun hat örnekleri, Sōtatsu'nun yaptığı sanılan resimlerde görülmektedir. Sadece bu gerçeklere bakarak Kōetsu ve Sōtatsu'nun birbirini tanıdığını ya da birlikte çalıştıklarını söyleyemeyiz ama yine de elimizdeki bulgular bu fikri destekler niteliktedir. Aynı şekilde, çay ustaları olan Şōkadō Şōcō, Kobori Enşū ve Senno Sōtan (1578-1658) ile Kōetsu'nun nasıl bir ilişki içinde oldukları da pek açık değildir. Günümüze kadar ulaşmış bir mektuptan çıkarabileceğimiz tek şey, Sōtan'ın babası olan Senno Sōcun'un Sōtatsu'yu tanıdığıdır. Ancak, 17. yüzyılın çay geleneği dünyasını oluşturan böylesine kültürlü, becerikli ve aynı dünya görüşüne sahip kişilerin birbirini tanıması kaçınılmazdır. Gerçekten de, gelişmesi için yıllarca katkıda bulunan ve kendilerini

bu kültürel topluluğun bir parçası sayan pek çok aydın ve zanaatkâr olmuştur.

Hon'ami ailesinin mektup, deyiş ve anılarının derlendiği *Hon'ami Gyōjōki* adlı kitaptan, Köetsu'nun hayatı hakkında bir fikir sahibi olabiliyoruz. Bu kitabın, Köetsu ve ebeveynini anlatan birinci cildi, torun Kōho (1601-1682) tarafından yayına hazırlanmıştır. Öteki ciltler muhtemelen farklı editörler tarafından hazırlanmış ve bölük pörçük, karmaşık bir yapıdadır. Birinci cilt, Köetsu'nun kılıçlara olan düşkünlüğünden bahseder; ancak hat ve seramik sanatına olan ilgisine değinmez. Kitapta çizilen karaktere göre Köetsu, sade ve tutumludur (hastalandığında bölge beyi İtakura ve oğlu Köetsu'yu sık sık ziyaret etmiş ve onu pamuktan pijamalar içinde görünce içleri rahat etmiştir), gösterişi sevmeyen ve Niçiren mezhebine bütün kalbiyle inanan dindar bir insandır. Birinci cildin özellikle iki bölümü, diğer bölümlere kıyasla çok daha ilginçtir. Birinci Bölüm, Köetsu'nun Matsudayra Nobutsuna'ya yazdığı, çeşitli konulardaki görüşlerini içeren mektuplardan; ikincisi ise Köetsu'nun annesi Myōshū hakkındaki bir dizi anıdan oluşmaktadır.

Köetsu'nun siyasi görüşleri akılcı ve uygulamaya yönelikti. Ona göre, ülkeyi baskıyla yönetmek beyhudedir. Bu konuda İeyasu'dan alıntı yapar "Bir ülkeyi yönetmek, tencereyi elle yıkamak yerine demir yumrukla yıkamaya benzer." Ekonomi alanında ise bölge beyi olan *daymyō*'lara öğütleri vardır: "Beylerimiz tüccarlardan borç olarak altın ve gümüş almasa bile işler yine şöyle veya böyle yolunda gidecektir." Bahsettiğimiz zamanlarda bu tür borçlanmalara çok sık başvurulduğunu ayrıca belirtmemizde fayda var. Önemli meselelerde topluma barış sunmakla devlet adamları zaten Buda'nın ve öteki tanrıların dileklerini yerine getirmiş oluyorlardı, bu yüzden onlara inanmaları şart değildi. Yapmaları gereken şey, onlara uzaktan saygı göstermekti. Âlimlerin ve Neo-Konfüçyüsçü filozofların hükümetlere hiçbir faydası yoktu: "Tahsil cehaleti alır, kötülük baki kalır, aptallar da hatip olur. Bilgiyi kendine mal edip güncel sorunlara çözüm getiren insan ise çok az. Çin'in Song hanedanlığından bize kalan yazılarda yüce fikirler bulunsa bile bunların hepsi lafta kalan çözümlerdir. Bir devleti huzur ve refah içinde yönetmeye yetmez." Köetsu'nun "yüce fikirler"i dışlaması Niçiren mezhebine ne kadar bağlı ve ne kadar dünya işleriyle iç içe bir zanaatkâr olduğunu gözler önüne sermektedir. Tabii ki, *daymyō* malikânelerine yaptığı sık ziyaretlerden iktidar gerçeğinin ne kadar tatlı bir hırs olduğunu anlamış bulunuyordu.

KİTLELER: GÖZYAŞI VE KAHKAHALAR

16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başlarına doğru, kitleler arasında revaç bulan sanat dünyasında iki önemli gelişme oldu: Bunlar, matbaanın gelişmesi ve resmî genelev bölgelerinin yaratılmasıyla ortaya çıktı. İkisi de, Tokugava dönemi boyunca büyük önem taşıyacak olaylardır.

17. yüzyılın sonlarına doğru Cizvitler, Nagazaki'de Hıristiyan edebiyatı yapıtlarını matbu olarak çıkarmaya başlamışlardı. Öte yandan Kyöto'da, Hideyoşi tarafından Kore'den getirildiği söylenen hareketli bakır ve ahşap basım tekniği epey bir yol kat etmişti. Ancak 1620 civarında, bütün bir sayfanın tek bir ahşap levhayla basılmasını sağlayan teknik ortaya çıkınca, 1650'den sonra hemen hemen bütün baskılar buna göre yapıldı. Bu yıllarda edebi kitle sanatları ile sözlü edebiyat arasında yakın bir ilişki doğdu ve o zamana kadar sözde kalmış pek çok yapıt matbaalarda yazıya aktarıldı.

Daha 17. yüzyılın ilk yarısında, Japonya'da yüzden fazla yayımcı bulunuyordu ve Konfüçyüsçülüğün *kana* alfabesiyle soru-cevap şeklinde anlatıldığı *Kiyomizu Monogatari* adlı kitap, söylentilere göre 2.000'den fazla satmıştı. *Kana* alfabesiyle yazılan eserler, *kanazōşi* olarak bilinen halk hikâyeleri, 17. yüzyılın son dönemlerinde büyük başarıya ulaşmıştı. Örneğin, 1670'te 1.025 kitap satılmış ve 1692'ye kadar, önceki rakam, neredeyse iki katına çıkarak 2.456'ya ulaşmıştı.

Tokugava yetkilileri aynı dönemde, büyük şehirlerde çalışan fahişeleri belirli bölgelerde topladılar. *Kuruva* olarak bilinen bu bölgeler, Kyöto'da Şimabara, Ōsaka'da Şinmaçi ve Sonezaki, Edo'da da Yoşivara bölgelerinde kuruldu. Bu bölgeler kısa süre içinde fevkalade gelişip genişlediler. Örneğin, 18. yüzyılın başlarında Ōsaka'da 8.400, Yoşivara'da ise 3.000 civarında sicilli fahişe bulunuyordu. Fahişeler genellikle toplumun alt sınıflarından geliyordu, ancak zamanla *kuruva* içinde farklı kıdem dereceleri oluşturdular. En yüksek rütbeler *tayū* ve *tencin* olarak adlandırılıyordu.

Müşteriler, *kuruva*'nın kapısından içeri adım attıklarında toplumsal mevki ve makamlarını geride bırakıyorlardı; önemli olan sadece paraydı. Böylece bu bölgeler toplum içinde ayrı dünyalar haline geldi ve idare tarafından dayatılan katı sınıf sisteminin yarattığı baskıya karşı emniyet sübabı oluşturdu. Para kazanan *çōnin*'ler için genelev bölgesinin sınırları içinde, dışarıdakinden daha fazla özgürlük vardı. Üstelik yazarı bilinmeyen *Naniva Monogatari*'ye göre (1655), üst sınıf fahişelerin arasında, sadece halk şarkıları (*kouta*) söyle-

mek ve dans etmekle kalmayıp, ayrıca hem *koto* çalabilen hem de mükemmel bir üslupla yazı yazabilen (*fumi ni aci o kaku*) kızlar da vardı. *Kuruva*'nın kendisi ve onun içinde gelişen kültür, *çōnin*'lerle ilgili roman ve oyun yazan Tokugava yazarları için eşi bulunmaz bir madendi.

Ayrıca, Muromaçi devrinden bu döneme kadar gelmiş olan kültürel mirası da unutmamak gerekir. Her şeyden önce, sıradan insanın da sanata gösterdiği ilgi büyüktü ve bu ilgi, Muromaçi devrinde doruğa ulaşan *sarugaku* ve *renga* şiirleri geleneğiyle başlamıştı. Diğer yandan, 17. yüzyılın başlarından itibaren, *nō* ve *kyōgen*, yönetici sınıfın rağbet ettiği bir eğlence türü haline gelmişti. 15. yüzyılda *nō* ve *kyōgen* görsel sanatlarını çok yoğun bir şekilde seyreden kitleler, şimdi artık kadınların oynadığı *kabuki* oyunlarına (*onna kabuki*) ilgi gösteriyorlardı. Ancak, 1629 yılında, kadınların sahneye çıkması yasaklanınca *kabuki* oyunlarında genç erkekler kadınların rollerini üstlenmeye başladı (*vakaşu kabuki*).

17. yüzyılın başlarında, *cōruri* ve *sekkyōbuşi* adı verilen görsel sanat biçimleri ortaya çıktı. Bunlar, geleneksel bir tarz olan *katarimono*'nun, yani şarkılaştırılmış öykülerin kukla oyunuyla birleştirilmesinden elde edilmişti. Gelenekten taşınan başka şeyler de vardı; bunların arasında *haykay* ve *Kanginşū* şiirlerini sayabiliriz. Açık cinsel betimlemeleriyle sivrilen *haykay*'lar, geleneklere meydan okuyan tonuyla, kökeni *İnu Tsukunaşū* adlı şiir seçkisine kadar inen bağlı şiir formundaki *renga*'ların soyundan geliyordu. *Kanginşū* adlı yapıtta ele alınan konular ise tümüyle dünyevi nitelikteydi.

Matbaanın icat edildiği ve yavaş yavaş kentli kitap okurlarının çoğaldığı bu devirde yukarıda sözünü ettiğimiz gelenekleri devam ettiren yazarların büyük bir kısmı aydınlardan oluşuyordu. Bunların arasında, *İnumakura*'yı yazan Hata Söha (1550-1607) ve *Çikusay*'ı yazan İsoda Döci (1585-1634) gibi doktorlar; *Seysui-Şō*'yu yazan Anrakuen Sakuden (1554?-1642) gibi rahipler, Asay Ryöi (1612?-1691) gibi samuraylar ve Kitamura Kigin (1624-1705) gibi âlimler vardı. Bunların hepsi, kitaplarını yazarken Çince karakterleri ve *kana* alfabesini birlikte kullanmış ve yapıtlarında halk dilinden öğelere yer vermiştir.

Bazıları edebi tarzda yazarken, bazıları da konuşma diline yakın bir şekilde yazmayı tercih etmiştir. İçerik de buna benzer bir değişkenlik gösteriyordu. Bunlara örnek olarak aşağıdaki yapıtları gösterebiliriz: *Kiyomizu Monogatari* ve *Ninin Bikuni* adlı eserlerde Konfüçyüsçülük ve Budacılık üzerine konuşmalar diyalog şeklinde

aktarılır; *Uraminosuke*, romantik bir edebiyat yapıtıdır; *Çikusay*, ünlü yerlere yapılan seyahatlerin komik bir günlüğü şeklinde yazılmıştır; *Otogi Bōko, Jian Deng Xin Hua* (Mum Işığında Öyküler) adlı bir Çince seçkiden esinlenen hayalet öykülerini içerir; *Seysui-şō* ise komik hikâyelerden oluşan bir derlemedir; *Meyco Nasake Kurabe*, herkesin ders çıkaracağı halk masallarından oluşur; *Naniva Monogatari* ise genelevdeki kadınları ve sevişme sanatını anlatan bir rehber olup, fahişeler derneğinin bu bölge müdavimleri için çıkardığı özgün bir yapıttır. Ayrıca, *İnu Tsukuba-Şū*'ya ait bazı parçaların şiir için yaptığını, düzyazıda gerçekleştiren, Heyan devri eserlerinin parodileri vardı. Örneğin İnumakura, Sey Şōnagon'un *Makura no Sōşi*'sindeki (Yastıkname) "şeylerin listesi"ni (*mono va zukuşi*) taklit eder. *Nise Monogatari* (yazarı bilinmiyor, 1640?) adlı yapıta gelince bu *İse Monogatari*'nin bir parodisidir (*Nise* sözcüğü Japoncada "kopya", "taklit" ya da "sahte" anlamına gelir).

İnumakura'da verilen "şeylerin listesi"nde, hem "hoş şeyler" hem de "hoş olmayan şeyler" vardır. "Hoş olan şeyler" için örneğin Kenko'nun *Tsurezuregusa*'sına gönderme yapan "boşken hoş vakit geçirten yazılar"dan bahseder. "Hoş olmayan şeyler" için ise "kitap yiyen kurtlar ve fareler"i örnek verir. Anladığımız kadarıyla yazar, bütün hayatı boyunca bir aydın olarak kalmıştır. Yapıtın sonundaki *kyōka* ve komik *tanka*'lar bize *İnu Tsukuba-Şū*'yu hatırlatmaktadır:

Geniş şeyler; aydınlanmış ruh
Hepsinin üstünde gökyüzü,
Ve annenin bir eşyası,
İşte, karşıda Musaşino yaylası.

Yazarın, gündelik duygu ve düşüncelere dair sezgileri keskindir. Örneğin, "başarılı olmayacakmış gibi görünen ama başarılı olan şeyler" vardır: "Bir eşcinsel ve pezevengi, aydın bir kadın, gösteri sanatında yapılan prova ve aşılanmış meyve ağacı". İnsan hayatına dair ise genellikle şu yorumları yapar: "Utançtan ibaret olsa bile" hayat, "uzun sürdüğünde makbul şeyler"den biridir. Ellisinden sonraki yıllara gelince bunu da "kısa sürdüğünde makbul şeyler" arasına yerleştirir. Anlaşıldığı kadarıyla Hata Söha, ne Konfüçyüsçü öğretinin koyu bir müridi ne de dinî bütün bir Budacıdır. Onun hayata dair *carpe diem** bakışı biraz da karamsarlık içerir.

Nise Monogatari, İnumakura'dan farklı olarak, taklit ettiği eseri

* "Günü yakala!"

kelimesi kelimesine izler ve bunları komik bir etki yaratmak için değiştirir. Sözü geçen bu eserlerin açılış cümleleri şöyledir:

İSE MONOGATARİ	**NİSE MONOGATARİ**
Mukaşi	*Okaşi*
Çok zaman önce	Garip bir
Otoko	*Otoko*
Bir adam	Adam
Uikōburi Şite	*Hōkaburi Şite*
İlk şapkasını giymişti.	Yüzünü bir bez
(erkekliğin)	Parçasıyla kapatarak
Nara no kyō Kasuga no sato ni	*Nara no kyō Kasuga no sato ni*
Başkent Nara'nın Kasuga	Başkent Nara'nın Kasuga
köyünde	köyüne
Şiru yoşi Şite	
Bir arazisi vardı.	
Kari ni inikeri	*Sakenomi ni ikikeri*
Oraya, işportacılık yapmaya gitti.	*Sake* içmeye gitmişti.
Sono sato ni	*Sono sato ni*
Bu köyde	Bu köyde
İto namameytaru onna	*İto namagusaki sakana*
Körpe ve zarif	Körpe balıklar vardı.
Harakara suminikeri	*Haraka to iu arikeri*
İki kız kardeş yaşıyordu.	Adları *haraka* (alabalık) idi.
Kono otoko	*Kono otoko*
Adam	Adam
Kayma mitekeri	*Kaute minikeri*
Bir delikten onları izliyordu.	Nasıl olduklarına bakmak için
	Bunlardan birkaç tane aldı.

Mukaşi/okaşi, uikōburi/hōkaburi ve *harakara/haraka* gibi sözcüklere bakıldığında ikinci metin olan *Nise Monogatari*'nin bir parodi olduğunu; bunun da birinci metinle olan ses benzeşmesiyle gerçekleştiğini görürüz. Ayrıca ikinci metne baktığımızda "işportacılık yapma"nın "*sake* içme" eylemine ve "körpe ve zarif iki kız kardeş"in "körpe balıklar"a dönüştüğünü görünce, aristokrat hayat ile halkın yaşamı arasındaki uçurumun farkına varırız. *Nise Monogatari*'nin

yazarının, *İse Monogatari*'yi ne kadar zeki ayrıntılarla değiştirdiğini anlayabilmek için yapıtı çok iyi bilmek gerekir. *İse Monogatari,* Muromaçi zamanında çok okunan bir kitap olduğundan bu kitap hakkında ayrıntılı bilgiye sahip kişiler bulunuyordu. Ancak bu tür ayrıntılar sıradan vatandaşın eğitim düzeyini çok aşıyordu. *Nise Monogatari,* genelde kadın-erkek ilişkilerini ele almasına rağmen, bunun yanında *sumō, go,* kumar, tilkiler, rakun köpekleri veya *tanuki* (bu iki hayvanın doğaüstü yetileri vardır), genelevler, her çeşit yemek ve *sake* gibi gündelik *çōnin* hayatının bir parçası olan pek çok şeyden de bahseder. Eser, genel olarak son derece iyimser ve hayatı dolu dolu kucaklayan bir üslupla yazılmıştır.

Nise Monogatari'deki *vaka* şiirleri, doğal olarak, önceki şiirlerin birer parodisidir. Örneğin, yazar Arivarano Narihira'ya ait *İlkbahar* adlı yapıtın özgün metninde şu dizeler yer alır:

Açmasaydı baharda, şu kiraz çiçekleri,
Avucumda olurdu, gönlümün dizginleri!
(İse Monogatari, 82*)*

Nise Monogatari'de sözler aşağıdaki gibi değiştirilmiştir:

Görmeseydim karımı, evimi, veletleri
Dünya cennet olurdu, unuturdum dertleri...

Bu yeni şiir, 1765-1838 yılları arasında derlenen *Hayfū Yanagidaru* seçkisindeki "Senryü" adlı şiiri hatırlatır. Narihira'nın *Ağıt*'ında şu mısralar yer alır:

Çoktandır biliyordum, son yolculuk var imiş
Hiç üstünde durmadım, aklıma gelmedi dün
Saatler duruverdi, meğer kısmetmiş bugün.
(İse Monogatari, 125*)*

Hicvedilen ağıtın parodisi şudur:

Son yolculukta meğer, para gerekmez imiş
Cebimde ne bulduysam, rahibe aktardım dün
Bana bir kıyak sutra okusun diye bugün.

İkinci parodi, o devirde yaşayan insanların ölüme karşı olan bakışının güzel bir örneğidir ve Batının 'giyotin kokan' mizah anlayışına benzemez. O zamanın insanı, elinden gelen her şeyi yapmaya çalışır; gücünün yetmediği ölüm, siyaset, hükümet gibi konularda her şeyi alaya alır. *Nise Monogatari*'nin yazarı, burada hem akılcı ve çözüme dayalı dünya görüşünü kendi çağdaşlarıyla paylaşır, hem de haya-

tı altüst eden "mutlak değerler" kavramına karşı olan nefretini dile getirir.

O devirde yaşamış sıradan insanın mizah anlayışını *Şōva* ya da "komik öyküler"de görmek mümkün. Buna örnek olarak *Kinō va Kyō no Monogatari* (Dün Yaşananlar Bugünün Öyküleridir, yazarı bilinmiyor, 1620) adlı yapıtı gösterebiliriz. Bu seçki, 230 mizahi öyküden oluşur ve bazı öyküler önceki sözlü gelenekten etkilenmiştir. *Kanazōşi* adlı halk diliyle yazılmış kitap serisi bu devirde oldukça çok satmıştır. Ayrıca, yazarın bu kitabının da *kanazōşi* serisinden çıktığını belirtelim. Öykülerin çoğu, perhiz yasağına karşı gelen ya da ufak tefek cinsel kaçamaklar yapan rahipler hakkındadır. Genellikle rahipleri ve sade vatandaşı konu alan müstehcen fıkralar ve öykü kahramanının zihinsel kıvraklığına, "hazırcevap"lığına dayanan şakalar yaygındır. Örneğin, bir gün adamın biri tapınağa gider ve rahiple görüşmek ister, fakat rahibin dışarıda olduğunu söylerler. Uzun bir yoldan gelmiş olan adam biraz dinlenir ve çalılıklar arasında gezinirken, rahibin bir kaz yolmakta olduğunu görür. Rahip, biraz şaşkın bir şekilde, kazın tüylerini yastığına doldurmak için yolduğunu, bunun gut hastalığına iyi geleceğini duyduğunu söyler. Ancak alışık olmadığı için tüy yolmak zor gelmektedir. Adam, "Bu iş çocuk oyuncağı, ben yaparım" der. Tüyleri yolup rahibe verir. Sonra da "Efendim artık böyle bir leşe ihtiyacınız kalmadı herhalde!" deyip kazı hemen eve götürür ve afiyetle yer.

Başka bir öyküde de evli bir çift vardır. Tam öğle üzeri canları birbirini çeker ve yalnız kalmak isterler, fakat kalamazlar, çünkü çocuklarının ikisi de oradadır. Bir plan yaparlar ve çocukları dereye tencere yıkamak için gönderirler. Hemen işe başlarlar ve iyice ilerlemişken çocuklar çıkagelir. Çift, çocuklarına çok kızmıştır. Baba, "Hani tencere yıkayacaktınız, neden yıkamadan döndünüz?" diye sorduğunda çocuklardan biri şöyle cevaplar: "Valla baba, kabahat bizde değil. Yalnız siz değil herkes öğle uçuşunda. Dere çocuk kaynıyor. Hepsi tencere yıkamaya gelmiş. Ne yapalım biz de geri döndük."

Sıradan adam rahipten, çocuklar da anne ve babalarından daha hazırcevaptır; bu da bize *kyōgen* komedilerindeki hizmetçi Tarōkaca'nın kıvrak zekâsıyla efendisine yaptığı şaka ve esprileri hatırlatır, fakat aralarında çok fark vardır. Bu tür komedilerde, genellikle kafası yavaş çalışan taşralı efendiler bulunur. Şakaları komik kılan şey, efendinin sosyal mevkii ile cehaleti arasındaki uyumsuzluktur. *Dün Yaşananlar Bugünün Öyküleridir* adlı yapıttaki mizah ise, aniden yön değiştiren beklentiler ile gerçek ya da cinsel açlığın

tetiklediği arzuların bir engele çarpıp tatminsizliğe yol açmasını betimler. Bu iki komedi farklı kitlelere hitap etmektedir. *Kyōgen,* bütün sınıfları eğlendirmek için yazılmıştır, fakat *Dün Yaşananlar Bugünün Öyküleridir* adlı yapıt ise üst sınıf tarafından okunmuştur.

Sıradan insanın edebiyattan beklediği sadece gülmece değildi; bunun yanında seyrettiklerinin ve okuduklarının dokunaklı ve duygusal olmasını da istiyordu. Örneğin, keder her zaman *sekkyōbuşi*'nin içinde bulunan bir temaydı. *Sekkyōbuşi, katarimono*'dan esinlenen bir görsel sanattır. Öte yandan *katarimono,* kapı kapı dolaşarak dilenen, *İse Kociki* adlı dilencilerin yüksek sesle anlattığı müzikal öykülerdir. Bu anlatıya, *şamisen, sasara* (bir bambu dalını ikiye bölerek yapılan vurmalı çalgı) ve *kokyū* (*şamisen*'e benzeyen bir tür yaylı saz) gibi çalgılar da eşlik ederdi. Daha sonra, 17. yüzyılda, bu anlatı sanatı kukla oyunlarına uygulanmış ve büyük beğeni kazanmıştır. Bu dönemden günümüze kalanlar arasında *Sanşō Dayū, Karukaya, Şuntoku-Maru* ve *Oguri Hangan* gibi iyi bilinen yapıtlar vardır. Bunlar genellikle 7-5 hece ölçüsüyle yazılmıştır ve ana karakterlerin hayatlarındaki tarifsiz zorluklardan bahsederler. Amaç, dinleyen kişiyi ağlatmaktır. *Karukaya*'da, annesi ölen genç bir adamın kederi şöyle anlatılmaktadır: "Annesinin yanına yaklaştı ve gözyaşları içinde feryat etti. Bir eliyle onu iterken inim inim inliyordu. Kendini öldürürcesine kanlı gözyaşları döktü." *Karukaya,* şu basmakalıp sözlerle devam eder: "*Ara itavaşiya İşidō-Maru* (Ah, nasıl bir keder bu, İşidō-maru!)". *Ara itavaşi* ve *itavaşiya* benzeri geleneksel ağıt sözleri *sekkyōbuşi*'de sık sık kullanılırdı. Kalıplaşmış bir plan üzerine kurgulanır. Başkahraman, genellikle bütün zorluklardan kurtulur, başarıya ulaşır ve sonunda kendisine işkence eden kişiden intikamını alır. Hikâyenin kalıplaşmış planı budur. Hem *Sanşō Dayū*'nun kahramanı Zuşiō, hem de *Oguri Hangan*'ın kahramanı Oguri, imparator tarafından büyük vilayetlere vali olarak atanırlar. Ancak, kısa bir zaman sonra imparatora daha küçük bir vilayete atanmak istediklerini bildirirler, çünkü düşmanları burada yaşamaktadır. İstedikleri yere atanır atanmaz, kahramanlar iktidar güçlerini kullanarak intikamlarını alırlar. Zuşiō, düşmanını boğazına kadar toprağa gömer ve düşmanın oğluna, babasının kafasını bambu testeresiyle kesmesi için emir verir. Oguri ise düşmanını bir hasıra sararak denize atar. *Sekkyōbuşi*'nin seyircisi, kahramandan kendisine yapılan işkence düzeyinde bir intikam almasını bekler. *Sekkyōbuşi* oyunlarındaki ideal kahramanlar, cömert ve merhametli değildir. Bu yüzden Heyan sarayı için yazılmış olan *Oçikubo Monogatari* öykülerindeki affedici

ve bağışlayan kahraman tipinden çok farklıdırlar. *Sekkyōbuşi*'deki kadın kahramanlar da daha önceki öykülerde geçen hemcinslerinden karakter olarak ayrılırlar. Gururludurlar, azimlidirler; bu tür özellikler 10. yüzyıl Heyan sarayında hiçbir zaman rağbet bulmamıştır. *Oguri Hangan*'ın baş kadın kahramanı Terute, içinde bulunduğu koşulların zorlamasıyla ismini değiştirerek valinin evinde su taşıyıcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Terute ile yaptığı nişandan sonra başına bir sürü bela gelen Oguri, aynı vilayete vali olarak atanır atanmaz uşağına Terute'yi işe alması için emir verir. Terute önce bu teklifi reddeder, fakat efendisi ve hanımı onu uyarırlar. Gitmemekte direndiği takdirde cezalandırılacaklarını söylerler. Terute teklifi kabul eder etmez, efendisi ondan *cūnihitoe* adı verilen zarif saray kıyafetini giymesini ister, fakat kız bunu şiddetle reddeder. Sürgündeki bir prensesin bu kıyafetleri giymesinin doğru olacağını, fakat kendisinin bir hizmetçi parçası olduğunu söyleyerek üstündeki elbiselerle gitmek ister. Bu zehir zemberek sözlerden sonra, içki meclisinde *sake* sunmak için Oguri'nin konağına gider. Oguri ona asıl ismini sorunca, kız şişeyi masaya vurarak ona cevap verir: "Efendimiz, ben buraya emriniz üzerine size sakilik yapmak için geldim. Kendi hayatımı ve başıma gelen felaketleri anlatmak için gelmedim. *Sake* almak istemiyorsanız, bunu önünüzden kaldırmama müsaade eder misiniz?"

Bu kadın kahraman aslında taşra eşrafından zengin ve nüfuzlu bir ailenin kızıdır. Dikkat edilecek olursa buradaki kadın tipi Tokugava toplumsal düzeninin zorla kabul ettirmiş olduğu sınıfsal yapının gereklerini henüz özümsememiştir. Aslında, Japon kadınları Tokugava toplumu tarafından onlara dayatılan imajı hiçbir zaman tamamen kabul etmemiştir. Diğer yandan eğlence merkezlerinin (*kuruva*) kahramanı olan kadınlar için durum aynı değildi. Onlardaki gurur ve bağımsızlık duygusu gitgide gelişirken, toplumun diğer kesimlerinde bu duyguların alanı gittikçe daralıyordu.

Sekkyōbuşi, "ilahiler ve öğretiler" anlamına gelir; *sekkyōbuşi* Budacılığı ise temel olarak, mucizeler ile bu dünya ve onun altındaki öbür dünya (*cigoku*) arasındaki mucizeler yoluyla kurulan ilişkiyi ele alır. *Karukaya* adlı yapıtın başkahramanları baba ve oğuldur; bunlar birbirinden habersizce rahip olurlar ve her ikisi de aynı tarihte ölür. Bunlardan biri Şinano Zenköci tapınağında, diğeri ise Nara'nın güneyindeki Köya dağında hayata gözlerini yumar. İşte tam o anda, menekşe rengindeki uğurlu bulutlar Şinano ilinin ve Köya dağının üzerinde yükselerek gökyüzünde birleşirler. Hayattayken birbirle-

rinden habersiz olan baba ve oğul, sonunda büyük bir mutlulukla Pak Ülke'yi süsleyen semada bir araya gelmiştir. *Oguri Hangan* adlı yapıtta, esere adını veren kahraman ile adamlarından on kişi öldürülür; Cehennemin Yüce Yargıcı olan tanrı Enma Dayö, onları hayata döndürmeye çalışır. Meleklerine, "Size emrediyorum! Hemen Japonya'ya gidin ve bu mevta kişilerin bedenlerinin orada olup olmadığı araştırın!" şeklinde emir verir. Ancak melekler Japonya'ya indiğinde sadece Oguri'nin gömülmüş olduğunu anlarlar; diğerlerinin hepsi yakılmıştır. Enma bunun üzerine, "Şayet bu er kişilerin cesetleri yok ise, bizim de yapabileceğimiz bir şey yoktur! Sadece Oguri dünyaya tekrar gönderilsin!" şeklinde emir vererek kahramanın dünyaya geri dönmesini sağlar. Oguri'nin bir deri bir kemik olmuş, hayaleti andıran bedeni yapıtta ayrıntılı olarak betimlenir.

Nihon Ryōiki ve *Şasekişū*'da görüldüğü gibi, Budacı masallardan daha önce de, mucizeler ve öbür dünyadan dönen insanlar hakkında hikâyeler bulunuyordu. *Sekkyōbuşi*'de bu tür hikâyelerin kullanılması ise, dinin dünyevileştirilmesi yolunda atılan en önemli adımlardan biridir. Ancak, Suzuki Şösan gibi Budacı rahipler bu tür hikâyeleri hiç tasvip etmemişti. *Hıristiyanlığa Reddiye* adlı kitabında Suzuki Şösan, "Bu ülkede tilkiler ve rakun köpeklerinin ruhları devamlı mucizeler yaratır! Ancak Budacılık öğretisini izleyen insanların bu tür mucizelerle işi yoktur" demiştir. 17. yüzyılın başlarındaki sade vatandaş, Budacı inançları çoktan hayat gailesinden ayrı bir yere koymuştu. *Dün Yaşananlar Bugünün Öyküleridir* adlı yapıtta kahkaha, *sekkyōbuşi*'de ise gözyaşı vardır. Halk, bu yapıtlara gösterdiği tepkiyle kendi duygularını en doğal şekilde ifade edebiliyordu.

Şiirde, *kouta* ve *yamato-buşi* adı verilen iki gelenek devam ediyordu. Bunlar, Muromaçi derlemesindeki *Kanginşū* ve *renga*'nın birer devamıdır. 17. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan *Matsu no Ha* adlı seçki, kesin tarihleri bilinmese de muhtemelen 17. yüzyıla ait olduğu düşünülen pek çok anonim şiiri kapsar. Seçkiyi hazırlayan Şüşö Ken hakkında ise hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz. Şiirlerin çoğu, *şamisen* ile çalınmak için yazılmıştır; üç telli bir müzik aleti olan *şamisen* Japonya'ya 16. yüzyılın sonlarına doğru Ryükyü Adaları'ndan gelmiştir.

Şarkıların bazılarında *Kanginşū*'daki hazcılık yankılanır, fakat sahne artık eğlence bölgesi *kuruva*'dır. Dile getirilen duygular ise insan hayatının faniliği, fahişenin ün ve refah içinde geçirdiği kısa dönem ve buradan kalan hüzün tortularıdır.

Yaşarken sevişelim
Kadeh kadeh içelim
Belki ömrün son demi
Tutamayız gideni
Yarınlar ah yarınlar!
Yarın "yalan", bugün var!

Ayrıca şöyle devam eder:

Hiçbir şey fark etmiyor
Ne renkler, ne çiçekler
Gündüz sefa etmiyor
Güneşte dökülüyor ter
Gün vurunca üstüne
Eriyor çiy tanesi
Dinletmiyor gönlünce
Sevene sevileni.

Bütün şarkılar fahişelerin eleminden bahsetmez. Bazıları, bir aşk macerasındaki ruhsal dönüş noktalarının betimlendiği, ayrıntılarıyla gözlemlenmiş anları dile getirir.

Hep senin yüzündendir
Saçlarım darmadağın
Beni kaç kere soydun
Sayısını unuttum
Zorlarken beni aşka
Sevgi bu mu unuttum!

Ayrıca, şiirlerinde şu satırlar da yer alır:

Saat mi kaç?
Geç mi olmuş?
Gitmem mi gerek?
Sözlerini geveleyerek,
Uğurlamak istersin beni
Kapıya dek!
Ah şu kör olası zaman...
Sandım ki hiç bitmeyecek!

Tokugava dönemi, yöneten ile yönetilen arasında kesin sınırlar çizmiştir. Bu ayrımla birlikte, ikili değer ve davranış sistemi doğmuştur. İkili değer sistemi, "vazife" (*giri*) ve "insanın samimi duyguları"

ya da "içinden geldiği gibi davranmak" isteği olan *nincō*'dur. Bunun davranışlara yansıması da yine iki kategoriye ayrılır; birincisi resmî, nizami ve katı kuralcı anlamına gelen *omote*; ikincisi ise gayriresmî, nizamsız, teklifsiz ve serbest anlamına gelen *ura*'dır. Bu ayrımın etkileri, Genroku kültürünün doruğa ulaştığı 17. yüzyılın sonlarında iyice belirgin hale gelmiştir.

GENROKU KÜLTÜRÜ

Genroku adı ve onun temsil ettiği çağ (1688-1704), 17. yüzyılın sonlarında Ōsaka, Kyōto ve Edo gibi büyük şehirlerde yaşanan kültürel rönesansı ifade etmek için kullanılmıştır. Bu dönemde, hem edebiyat hem de bilim alanında birçok önemli yapıt verilmiştir.

Ogyū Soray (1666-1728), bilim alanında Çin klasikleri üzerine yaptığı çalışmalarla yeni bir pozitivist dilbilim metodu geliştirdi. Aray Hakuseki (1657-1725) ise Japon düşünce tarihine büyük katkıda bulunarak Avrupalı çağdaşı Leibniz gibi, tarihten siyaset ve dilbilime kadar uzanan geniş bir alanda kalem oynatmış, ayrıca şiir de dahil olmak üzere pek çok yazınsal örnek vermiştir. Edebiyatta, Çikamatsu Monzaemon (1653-1724), Takemoto Gidayū ile birlikte çalışarak dünyada eşi benzeri görülmemiş bir kukla tiyatrosu yaratmıştır. Matsuo Başō (1644-1694) ve onun takipçileri *haykay* şiirini, bağlı şiir olan *haykay renga*'dan ayırarak bağımsız bir lirik şiir haline getirmişlerdir. Çin'de ve Batıda realizmin adının bile telaffuz edilmediği bu dönemde, İhara Saykaku (1642-1693), *çōnin*'lerin hayatını gerçekçi bir şekilde ele almış, öykü ve romanlarında bu insanların yaşantılarını betimlemiştir. Güzel sanatlarda Ogata Kōrin'in (1658-1716) resmi, her ne kadar Sōtatsu'dan etkilenmiş olsa da, ele aldığı konular açısından ondan farklıdır. Onun, günlük *çōnin* hayatından kesitler veren yapıtları, aristokrat zevkinden farklı bir tarafa yöneldiği için Japon resminin Çin'in güçlü etkisinden kurtulmasının son adımını müjdeler.

Bu çığır açan gelişmeleri gerçekleştiren insanların hepsi 1640-1670 yılları arasında doğmuştur; Saykaku, Başō ve Çikamatsu'nun doğumları bu dönemin başına rastlar. Bundan yirmi yıl sonra, Hakuseki, Soray, Kōrin, Muzo Kyūsō (1658-1707), Yamamoto Tsunetomo (1659-1719), Takaray Kokaku (1661-1707) ve Ogata Kenzan (1663-1743) gibi edebiyatçılardan oluşan başka bir kuşak gelmiştir. Kōrin, Kenzan ve Saykaku'nun dışında hepsi samuray kökenlidir. Hakuseki, Soray, Kyūsō ve Tsunetomo, bölge beyinin emrinde çalışan memurlar

olduğu için, yapıtlarının çoğunu görevlerinin bir parçası olarak meydana getirmişlerdir. Çikamatsu, Başō ve Kikaku, samuraylık ya da hekimlik yapan ailelerden gelmektedirler. Kendilerini daha yoğun bir şekilde yazarlığa verebilmek için ailelerini ve aile mesleklerini bırakan bu insanların *çōnin*'lerden meydana gelen muhteşem bir okur kitlesi vardı. Böylece, eskiden olduğu gibi samuray sınıfında yetişen yazarların yarattığı edebi ürünler, o sıralarda hâlâ edilgenliğini muhafaza eden *çōnin* sınıfının insanlarına sunulmuştur. Ancak burada eski dönemlerden farklı olan iki noktayı gözden kaçırmamak gerekir.

Örneğin, *kanazōşi* hikâyelerinin eski yazarları, samuray değerlerini *çōnin*'lerin arasında yaymaya çalışıyorlardı. Bunun tersine, bazı Genroku yazarları da *çōnin*'leri memnun etmek için yapıtlarında onların değerlerine yer verdiler. Bu yaklaşımın en tipik örneklerini, daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız Çikamatsu'nun "aşk intiharı piyesleri"nde ve diğer *cōruri* yapıtlarında görebiliriz. Diğer bir yeni gelişme ise, sayısı az olsa bile, büyük *çōnin* yazarlarının ortaya çıkmasıdır. Bunlardan en önemlisi Saykaku olup, onunla birlikte âlim İtō Cinsay'ının (1627-1705) da adını saymamız gerekir. Genroku kültürü, tamamen *çōnin* sınıfına ait olmasa bile içinde önemli ölçüde bu sınıftan öğeler bulunuyordu.

Her şeyden önce Genroku kültürü tamamen dünyeviydi ve bu durum, Muromaçi devrinde başlayan uzun sürecin geldiği son noktaydı. Önce Song Konfüçyüsçülüğü bu âlemi bir bütün olarak ele almış ve dünyevi bir bakış açısıyla açıklamaya çalışmıştı. Daha sonra, 17. yüzyılın ikinci yarısına gelinceye kadar bu felsefenin içinde yer alan metafizik öğeler teker teker temizlenip atılmış ve geriye kalan kavramsal malzemeden doğa bilimleri, siyaset, ekonomi, ahlak gibi günlük hayatla doğrudan ilişkisi olan konulardan büyük ölçüde faydalanılmıştı. Neo-Konfüçyüsçülüğün "Japonlaştırılması" olarak adlandırılan bu süreç, Genroku döneminde zirvesine ulaşmıştır. Bu dönemde ne bir yeni dinsel hareket ne de önemli din düşünürü ortaya çıktı. Sanat, Pak Ülke'nin nilüferi yerine, bu dünyada açan erik çiçeklerini resmediyordu; zanaatkârlar artık tapınakları değil, zengin *çōnin*'lerin evlerini tezyin ediyordu; *Şamisen*'in ezgileri Buda'yı yüceltmek için değil, bahtı kara sevgililerin son yolculuğunu anlatmak için yükseliyordu. Artık roman kahramanlarının aradığı şey, öbür dünyadaki kurtuluş değildi; paranın, maddiyatın, cinsel zevklerin peşindeydiler. Bu dönemin düşünürleri, Konfüçyüs gibi, güç, kudret ve yiğitlikten, çalkantılardan ve ruhlardan bahsetmek yerine, tarih, toplum ve etik değerler gibi daha akla yatkın, dünyevi konularla ilgi-

lenmeyi yeğliyorlardı.

Genroku kültürünün temel özelliklerinden biri de, henüz hiçbir yabancı tehdidin etkisi altında olmayan hükümet güvenliğidir. Bu sıralarda Çin'deki Ching Hükümeti daha yeni kurulmuştur ve Batının gücü hâlâ uzaktadır; ayrıca hükümet, bütün Japonya'yı tecrit politikası kalkanıyla dünyanın geri kalanından ayırmıştır. Hem hükümet hem de onun dayattığı toplumsal sistem ortadaydı ve hiç kimse bunu tartışamazdı. Böyle bir kısıtlama, beraberinde *giri* ve *nincō* olarak bilinen ikili değer sistemini getirmiştir. "Mecburiyet" ya da "vazife" anlamına gelen *giri,* insanın dışındaki bir değerdi ve ondan etik olarak fedakârlık yapmasını bekliyordu. "İnsanın öz ve samimi duyguları" anlamına gelen *nincō* ise insanın içindeydi ve onun gönlüne hitap ediyordu. Ancak bunu, *giri*'nin insan ideallerini temsil ettiği, *nincō*'nun da insan ruhunun gerçek hali olduğu şeklinde anlamamak ve ikisinin arasında bir uçurum bulunduğu biçiminde yorumlamamak gerekir. Bu iki öğe, hayatın her alanına, idrak ve ideallerine yayılmıştı. Konfüçyüsçü öğretiler *giri*'yi ve kendi duygularını inkâr etmenin erdemini vurgularken, oyun ve romanlarda *nincō* ideal bir hale getiriliyor ve hazcılık açıkça destekleniyordu. Bir yanda toplumsal düzenin talepleri, diğer yanda ise bireyin duygusal ihtiyaçları vardı ve bu iki unsur birbirinin ikizi gibiydi. Dışarıdaki davranış normlarının insan hayatında oynadığı rol çok büyüktü, fakat içsel ve duygusal değerlerin aynı toplumsal rolü oynaması imkânsızdı. Harici kurallar, samuray iktidarının gücüyle güvence altında ve insanın dışındaydı; birey bunu içselleştirmiyor ve ruhunun derinliklerindeki *nincō* ile çatışmaya girmesine izin vermiyordu. Aynı şekilde *nincō,* toplumsal davranış modeli haline getirilerek dışsallaştırılmıyordu. Farklı ihtiyaçlara cevap verdikleri için, bu iki değer sistemi arasında paralellik vardı. Her ne kadar samuraylar için *giri* kaçınılmaz bir ilke olsa da onların da duyguları vardı. Aynı şekilde *çōnin*'lerin de kendilerini *giri* duygusundan bağımsız olarak düşünmeleri imkânsızdı. Bunların arasındaki fark, edebiyattaki vurgulanış biçimlerine ve bunların kendine biçtiği değere göre değişmektedir. Samuraylar tarafından yine kendi sınıfları için yazılmış olan *Hagakure* adlı yapıt, *giri*'nin en aşırı örneği olup; Çikamatsu'nun yazdığı *Sonezaki Şincū* adlı tiyatro oyunu ise duygusal değerlerden oluşan *nincō*'yu en güzel şekilde yansıtan eserdir. Bu iki eserden daha sonra bahsedeceğiz.

Bu önemli çifte etik sistemi oluştuğunda, Japonya'da, Çin'in felsefi sistemini benimseyen bir eğilim ortaya çıkmış ve bu da Çin'in Japon toplumu ve tarihinde devamlı merkezî bir rol oynadığı kana-

atinden kaynaklanmıştır. Song Konfüçyüsçülüğünün Japonya'ya uyarlanmasının ilk safhalarını, 1620 yılları civarında doğan ve aynı yüzyılın ikinci yarısında etkin olan üç kişinin yapıtlarında görmemiz mümkündür. Bunlar sırasıyla, Kumazava Banzan (1619-1691), Yamaga Sokō (1622-1685) ve Yamazaki Ansay (1618-1682) adlı yazarlardır. Üçü de, o zamana dek felsefe üretmek yerine hazır olan malzemeyi ithal eden Japonya'ya bağımsız bir kişilik kazandırmaya çalışmış ve bunu yaparken de nesnel ve kapsamlı olduğunu iddia eden Çin felsefesinden faydalanmışlardır. Başka bir deyişle, bu felsefi sistemin evrensellik iddialarına karşı kendi özgün konumlarını vurgulamışlardır. Banzan, bunu yaparken kalpten (*kokoro*) ve ruhunun derinliklerinden gelen duygulardan yola çıkmıştır. Sokō için ise önemli olan, yaşadığı toplum, merkezde bulunan Japon ülkesi (*çūçō*) ve kendisinin buraya karşı olan aidiyet duygusudur. Ansay'a gelince, o, toplumun inandığı mitleri yücelterek *Suika Şintō* dininin öğretilerini Neo-Konfüçyüsçü kavramlarla bağdaştırmaya çalışmıştır.

Son iki yöntem, sınırlı da olsa yabancı bir felsefeyle, özellikle de 16. yüzyılda ülkeye gelen Hıristiyanlıkla başa çıkmak için kullanılmıştır. Ancak, Hıristiyanlığın baskı altına alınmasıyla felsefe alanındaki karşı tedbir çalışmaları sona ermiştir. Neo-Konfüçyüsçü felsefenin siyasi niteliği olmadığı için iktidarın onayını almıştır. Öte yandan, felsefenin kendisine saldırmak da zaten somut olarak imkânsızdır. Burada asıl yapılması gereken şey, Japon düşüncesini, Çin düşünce ve geleneğinden ve onun hâkimiyetinden kurtarmak olmalıdır. Neo-Konfüçyüsçülüğün "Japonlaştırılması" bu şekilde gerçekleşmiştir.

Ansay, başta Song Neo-Konfüçyüsçülüğüne sıkı sıkıya bağlı olduğu halde, sonradan birdenbire alan değiştirip *Şintō* dininin *Suika Şintō* olarak bilinen bir mezhebini desteklemeye başladı. Ansay'ın *Şintō*'ya bu ani dönüşü, önceki fikirlerinden tamamen koptuğunu gösterir. Onun esasen Çin kökenli olan Neo-Konfüçyüsçü fikirlerinin, *Şintō*'nun Japon düşünceleriyle yoğrulmuş kendine özgü dünya görüşüyle bağdaşması imkânsızdı. Ansay'ın, Neo-Konfüçyüsçü inancın "bütün dünyaya açılan yol"undan, Japonların kendilerine özgü bir inanç olarak kabul ettiği *Şintō* dinine ani geçişi, çok önemli bir noktayı göz ardı etti; böyle bir şeyi yaparken Neo-Konfüçyüsçü sisteme geniş kapsamlı bir eleştiri getirmeyi ihmal etmişti.

Ansay'ın tersine Sokō, 1666'da basılan ve Konfüçyüs'ü takip eden düşünürlerin karşılaştırmalı tarihini anlattığı *Seykyō Yōroku* adlı yapıtında, Konfüçyüsçülüğün eleştirisini yapmış, insan doğasını ikiye bölen Neo-Konfüçyüsçü kuramları reddetmiştir. Bu düşünceye göre insan tabiatı, "varlığın asıl doğası" (*honray no sey*) ve "Özel Esîr"

(*kişitsu no sey*) olmak üzere ikiye ayrılır. Birincisinin kaynağı evrensel İlke; ikincisinin kaynağı ise insanlardaki kötülüğün kaynağı olan evrensel "Esîr"den meydana gelir. Sokö'ya göre eski bilgeler böyle bir ayrım yapmamıştır: "Bilgeler Tanrı İradesi ile Özel Esîr arasında ayrım yapmaz." Sokö, bu konuda yazılmış en temel ve en eski metinlere dönerek, daha sonradan geliştireceği düşünceye bir yaklaşım yöntemi oluşturmaya çalışmıştır. Bu açıdan Sokö'nun düşünceleri ile halefleri olan Kaybara Ekiken (1630-1714), Cinsay ve Soray'ın düşünceleri arasında büyük bir benzerlik görülür. Ancak Sokö, kendi kuramını desteklemek için hiçbir özgün düşünce üretemediği gibi zaman zaman kendisiyle çelişkiye düşmüştür. Nitekim 1666 yılında tamamlanan *Yamaga Gorui* adlı yapıt, kişisel olarak kaleme aldığı kuramsal bir çalışma değil, takipçilerinin çıkardığı bir kitaptır ve onun çeşitli konular hakkındaki söyleşilerini içerir. Gerçekten de yazıları dikkat çekecek derecede muğlak görünen Sokö'nun, ele aldığı konu üzerinde kendinden emin fikirlere sahip olduğu kuşkuyla karşılanmaktadır. Ancak, *Hayşozanpitsu* (1675) adlı yapıtında görüldüğü gibi bunlar, Sokö'nun kendine olan güvenini sarsmamıştır. Şunu da eklemek gerekir ki Sokö, Tokugava dönemi ya da herhangi başka bir dönem ele alındığında, böylesine görkemli bir özgüvene sahip olan tek düşünür değildir. Savaş düşüncesinden uzak olan yaşadığı çağı düşünecek olursak, askerî konulardaki uzmanlığı pek azımsanacak bir durumda değildir.

Başka bir önemli yapıtı olan *Çūçō Cicitsu*'da (Merkez Ulusun Gerçekleri, 1669) Sokö, Japonya'nın dünyanın merkezinde bulunan eşsiz bir ülke olduğunu savunur. Yapıtında, Japon imparatorlarıyla, ünlü Çin imparatorlarının saltanat yıllarını karşılaştırırken taraflı davranmaktan kendini alamaz. Burada Japonya'nın üstünlüğünü vurgulayan pek çok örnek verir: doğal güzelliklerden, isyanların durduramadığı imparatorlar silsilesinden, vatanlarını aileleri gibi gören insanlardan, Asya kültürünün en iyi özelliklerini bünyesinde toplamış imparatorluk sarayından, dışarıdan ithal edilmiş olsa bile (şiir ve düzyazı Çin'den gelmiştir) ondan hiç de geri kalmayan edebiyattan, sanattan ve zanaatkârlıktan bahseder. Din hakkındaki görüşlerinde ise, Budacılık, Konfüçyüsçülük ve Şintönun aslında aynı din olduğunu, fakat aralarında sadece yerel farklar bulunduğunu belirtmiştir.

Ne Sokö'nun ne de Ansay'ın yazılarında, yabancı ideolojiye etkin bir şekilde karşı koyabilecek fikir ya da ilkeler görülür. Bu konuda Kumazava Banzan'ın yaklaşımı daha tutarlıdır. Kumazava, Ansay ve Sokö'dan farklı olarak, Neo-Konfüçyüsçülüğün bazı özel konularda Japonya'nın lehine iddia ettiği evrenselliği reddetmemiştir. Mektup-

lar da dahil olmak üzere kısa yazılarını bir araya getirdiği *Şūgivaşo* (2. baskı, 1676), adlı yapıtında kullandığı tarihsel yöntem Sokō'nun yönteminden daha özneldir. Klasik Konfüçyüsçülük ile Song ve Ming hanedanlıklarının Neo-Konfüçyüsçülüğü arasındaki farkları izlenimci bir yaklaşımla dile getirir (Wang Yangming'in *Kalp ve Gönül Üzerine Çalışmalar* adlı yapıtı). Bu bakımdan Banzan'ın yapıtı, yöntem olarak Sokō'dan ziyade Ekiken, Cinsay ve Soray'ın yöntemlerine daha yakındır. Ekiken, Neo-Konfüçyüsçülük konusunda kuşkucudur. Cinsay, onu tamamen reddeder. Soray ise aynı felsefeyi acımasız bir eleştiriye tabi tutar. Banzan, Wang Yangming'in etkisinde kalarak hem Neo-Konfüçyüsçülüğü hem de ondan türeyen çeşitli okulları kendi tarihsel anlayışının içine yerleştirmeye çalışmıştır. Bu konuda şunları söyler: "*Kalp ve Gönül Çalışmaları* adlı yapıtın ismi hatalı konmuştur. 'Yol' ve 'öğrenme' kavramlarının içeriğinde hiçbir değişiklik yoktur. Çünkü Han hanedanlığı sırasında Konfüçyüsçü düşünceye getirilen şerh ve tefsirler, Song hanedanı döneminde Neo-Konfüçyüsçü felsefenin doğmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Ming devrindeki *Kalp ve Gönül Çalışmaları,* Song devrinde ortaya çıkan Neo-Konfüçyüsçü düşüncenin ürünüdür. Bizim gibi pek çok insanın erdem arayışında olmasına Ming devrinde ortaya çıkan fikirler sebep olmuştur." Daha sonra aynı ciltte sözlerine şöyle devam eder: "Şayet Konfüçyüsçülük temel olarak bir hatanın reddiyle ilgileniyorsa, burada Neo-Konfüçyüsçülükten bahsediliyor demektir; fakat amacı insan kalbini yönetmekse biz buna 'kalbin yasaları' deriz. Jin hanedanlığı sırasında bu silsile bozulmuştur. Bu nedenle, Han hanedanlığının en güçlü yönü, öğretilerin bu dönemde tefsir edilmiş olmasıdır. Han devrinden sonra, yurtdışında ortaya pek çok hatalı ve yanlış kuramlar çıkmış olduğu için, Song devrinde yapılan Konfüçyüsçü çalışmalar son derece olumlu ve isabetli bir karardır. Hatalar ayıklandığında kalbimizdeki duygulara geri döneriz ve bu nedenle insan kalbini idare eden yazılar, gücünü Ming devrinde ortaya çıkan kuramlardan alır."

Banzan'ın metafiziği, genellikle Song devrinin metafiziğini izler. Banzan'ın İlke, Esîr ve insan doğası hakkındaki fikirleri her ne kadar berrak bir şekilde tamamlanmamış olsa da Sokō'nun düşünceleri kadar muğlak ve belirsiz değildir. Örneğin, *Şūgivaşō* adlı yapıtında İlke, hem "bireyin gerçek kalbi" hem de "ebedi olan"dır. Banzan'a göre "kalp", esîrin ruhsal tezahürlerinden biridir ve bu esîr, insanın bütün vücudunda dolaşmaktadır. Banzan'ın fikirleri, biraz karışık olsa da, Evrensel İlke'nin insan doğasında mevcut olduğunu; esîrin ise hem evrensel hem de kişiye özel olduğunu vurgulaması açısından

Neo-Konfüçyüsçü felsefe ile yakın bir benzerlik gösterir.

Ayrıca, evrensel ölçüt olarak Zhu Xi'nin hem normatif hem de ontolojik özellikler taşıyan Nihai Yücelik kavramına yaklaşır ve kendi bulduğu yeni kavramları *tada ikki* (Tekil Esîr), *rikki* (İlkesel Esîr) olarak adlandırır. Ancak Banzan, metafizik konularla derinden ilgili değildi ve etik normların nesnel bir tanımını yapmayarak, sadece vicdanındaki öznel doğruya (*makoto*) odaklanmıştı. Bu konuda şunları söyler: "Dışarıdan görünen sadece davranışlardır. İçimize dair algıladığımız şey ise kalbimizin sesi ve duygularımızdır. Davranışları kötü olsa bile kalpleri temiz olan insanları Tanrı takdis etsin." Başka bir deyişle, Banzan'ın etik anlayışına göre önemli olan yapılan değil, insanın kalbinden geçenlerdir. Banzan, kalpteki erdeme *makoto* ("samimiyet", "içtenlik", "öznel doğru") adını verir. İnsan davranışları hakkındaki görüşleri pek ilginç değildir ve bunu "İnsan hayatı günü gününe yaşanmalıdır" şeklinde özetlemektedir. Ancak bazı yönlerden *nincō*'ya benzeyen *makoto* kavramını bunun dışında tutmak gerekir. Bir devlet adamı olarak hem iyilikseverliğe hem de dürüstlüğe önem vermesi doğaldır, ancak ilkinin sıcaklık yayan insaniyetini, ikincisinin kılı kırk yaran doğruluğuna tercih eder. O, insan duygularını toplumsal düzenin üstünde tutar.

Banzan, *Şūgivaşo* adlı yapıtında, Japonya'nın tanrıların ülkesi olduğunu savunur. Ancak bu iddia, Japonya'nın mutlak bir kimliğe sahip olduğunu ileri sürmekten ziyade yabancı ideolojiyi açıklamak için kendine bir başlangıç noktası bulma amacı güder. Banzan, en sonunda etik kuralların öznel olduğu kanısına vararak *nincō*'ya bir gerekçe yaratmış, ayrıca bu etiğin içindeki kültürel değerlerin çifte standardına da dikkat çekmiştir; fakat böyle bir bakış açısı, toplum hakkında nesnelliğe dayalı etik yargılarda bulunmasını engelliyordu. Bu konuda sert olan Soray ise bu tür açıklamalar yapmak konusunda asla taviz vermemiştir.

KONFÜÇYÜSÇÜLÜĞÜN "JAPONLAŞTIRILMASI"

Kaybara Ekiken, 1630 yılında Fukuoka Kalesi'nde dünyaya gelmiştir. Babası burada, Kuroda Beyliği'nin başkanına danışmanlık yapmaktaydı. Ekiken, 150 *koku*'luk maaşla 1664 yılında beyliğin hizmetine girmiştir. Konfüçyüsçü bir âlim olarak işe alınan Ekiken'in eserlerini dört grupta inceleyebiliriz. Bu eserlerden ilki, doğal tarih ve sağlık üstüne olan çalışmalardır. Bu konularda verdiği büyük eserler şunlardır: *Yamato Honsō* (Japonya'daki Bitkiler, 25 ciltlik metin, iki örnek,

1708) ve *Yocōkun* (Sağlık Üzerine Öğütler, 1713). İkinci olarak da, Zhu Xi felsefesi üzerine yorumlar yapmış ve bu düşünceyi üne kavuşturan yazılar yazmıştır. Bunların arasında, *Kinşiroku Bikō* (Çağdaş Düşünce, 1668), *Gocōkun* (Beş Kayde, 1711) ve *Tigiroku*'yu (Dev Kuşkular Üzerine, 1714) sayabiliriz. Üçüncü olarak, Ekiken, Kuroda Beyi'nin buyruğu üzerine, Kuroda (Kuroda Kafü, 1678) sülalesinin soyağacını çıkarmak için yedi yıl uğraşmış ve daha sonra da başka soy ağaçları ve haritacılık üzerine çalışmıştır. Son olarak, Kyöto'ya yirmi dört, Edo'ya on iki ve Nagazaki'ye de beş kez yaptığı ziyaretler üstüne seyahat günlükleri yazmıştır. Bu günlüklerden on sekizini yazıya geçirmiş ve burada karşılaştığı manzara ve gelenekleri anlatmıştır.

Ekiken, *Japonya'daki Bitkiler* adlı betimleyici kataloğunda, Li Şizhen'in Ming devrinde basılmış olan (1590) *Mu-cao Gang-mu* kataloğunu esas almış, kendi araştırmaları neticesinde keşfettiği nadir bitkileri de bu kataloğa eklemiştir. Yapıtında, 1.300'den fazla bitki ve ağacın ismini, tarihini, betimlemesini ve tıptaki kullanımını vermiştir. Bu kadar geniş kapsamlı bir çalışmayla, Japon doğa araştırmalarında yeni bir çığır açmıştır.

Ekiken'e göre, kitaplardan toplanan bilgiyle yaşam tecrübesinden çıkarılan bilgi birbirini tamamlar nitelikteydi. Birini kanıtlamak için diğerini kullanmak gereksizdi, çünkü ikisinden de vazgeçilemezdi. Aynı yaklaşımı, *Japonya'daki Bitkiler* adlı yapıtının hazırlanma aşamasında da görebiliriz. Ayrıca, *Sağlık Üzerine Öğütler* adlı yapıtında, "Tıp üzerine çalışırken eskilerin yöntemlerine bakın ve bu yöntemler üzerinde düşünün" der. Bunları söylerken de öğütlerini dengelemek için aşağıdaki tavsiyelerde bulunur: "Günümüzün dünyasında, bu konu üzerinde gerçekleşen hareketleri yakından takip edin. İnsanların meziyetlerini ve zaaflarını iyi hesaplayın. Japonya'nın koşullarını ve geleneklerini hiçbir zaman aklınızdan çıkarmayın." Aslında ona göre en ideal olan, eski ve yeni gelenekleri harmanlamaktır. Ekiken bu konuda şunları söyler: "Geleneksel yöntemleri bilmeden çağdaş yöntemleri uygulamak ne kadar yanlışsa, çağdaş yöntemleri bilmeden geleneksel yöntemleri uygulamak da o kadar çağ dışı ve tehlikelidir." Ancak Ekiken, eski yöntemle yeni uygulamanın açıkça birbirine ters düştüğü durumlarda ne yapılması gerektiğine değinmemiştir. *Sağlık Üzerine Öğütler* adlı yapıtını 83 yaşında tamamlayan Ekiken, belki de uzun ve başarılı bir hayat sürdüğü için böyle bir şey yapma gereğini duymamıştır. Nitekim yazar, ne çok fazla geleneksel yöntemlere başvurmuş ne de zamanın çağdaş yaklaşımlarına pek fazla itibar etmiştir. Ekiken, uzun deneyimlerinin sonunda her iki yaklaşımı da

içeren orta yolu benimsediği için hem kendine olan güveni sonsuzdu hem de dünyada gelişen yeni olayların gidişatı hakkında son derece iyimserdi.

Ekiken, *Sağlık Üzerine Öğütler* adlı yapıtının birinci cildinde, insan hayatındaki üç büyük mutluluktan bahseder. Bunlar, "hatadan sakınarak iyi olana yönelmek", "uzun bir hayat sürmek" ve "sağlıklı olmanın zevkini çıkarmak"tır. Daha sonra da insanın nasıl daha uzun ve sağlıklı bir hayat yaşayabileceğini anlatır. Her şeyden önce insan, değiştirme kudretinden yoksun olduğu şeyleri "Tanrı'nın iradesi"ne bırakmalı ve bunun yerine yapabileceği şeylere odaklanmalıdır. Tanrı'dan gelen şeyler, insan gücünün ötesindedir. Kişinin gücü, sadece kendi iradesine bırakılmış olanlarla sınırlıdır. Hastalığa yol açan nedenler, insanın "içindeki nefsani duygular" ve "dışarıdan gelen şeytani kötülükler"dir. Bütün bunlar arasında, insanın en yoğun kontrol altında tutabileceği hisler "nefsani duygular"dır; bu duyguları frenlemek insanı sağlığa kavuşturur. Bu nedenle insan yiyecek, içecek, cinsellik, uyku, kontrolsüz konuşma gibi alışkanlıklarını veya bu yüzden doğan iştahlarını kontrol altında tutmak zorundadır. Ekiken, Neo-Konfüçyüsçü felsefeye ait İlke ve Esîr terimlerini kullanarak nefsi niçin denetlemek gerektiğini açıklamasına rağmen, burada İlke'nin nasıl bir rol aldığı üzerinde pek durmaz. Genellikle verdiği mesaj şudur: "Nefsinize hâkim olun ve onun yerini Esîr'in Aslı (*genki*) ile doldurun." Daha net olmak gerekirse, fazla yemek ve fazla cinsel ilişki, Asıl Esîr'e zarar verir. Ayrıca şiddete yönelik duygular, sağlığa zararlıdır. Modern tıp bilgisinin ışığında bile bu öğütlerin yanlış olduğunu söyleyemeyiz; fakat *Suwen* ve *Qianjinfang* gibi geleneksel Çin kaynaklarından alınan metinler oldukça muğlaktır. "Esîr'i içimize doldurmak için, belimizi ve kalçalarımızı doğru biçimde tutmak ve Gerçek Esîr'i karnımıza doğru çekmek gerekir" şeklindeki ifadeler buna örnek olarak verilebilir. Ayrıca bu fikirlerden bazıları da batıl inançlar üzerine temellendirilmiştir: "Bahar aylarında ilk gök gürültüsü duyulduğunda kadın ve erkek ilişkiye girmekten sakınmalıdır" şeklindeki bir ifadenin doğruluğu tartışmaya açıktır; fakat pek çok bölüm doğru bilgiler içermekte ve yazarın kişisel gözlemlerine dayanmaktadır. Ekiken, durgun sudan ya da sızıntı alan bir çeşmeden su içmemeyi öğütler, bunların ikisi de gerçekçi ve mantıklı öğütlerdir.

Ekiken temelde Song Konfüçyüsçülüğüne, özellikle de Zhu Xi'nin anlayışına daha yakındır. Çünkü topladığı bütün bilgilerde, günlük hayattan edindiği deneyimlere, eklektik dünya görüşüne, dünya düzenindeki adalete bütün iyimserliğiyle inanmaktadır. Onun bu konu-

daki düşüncelerini, hayatının son yıllarında kaleme aldığı *Dev Kuşkular Üzerine* adlı yapıttan anlayabiliriz.

Ondan önce Yamaga Sokō'nun da yaptığı gibi Ekiken, yapıtının ilk cildinde, Konfüçyüsçü ve Neo-Konfüçyüsçü felsefenin esaslarındaki tutarsızlıklar üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle klasik Konfüçyüsçülük ve Song devri Konfüçyüsçülüğü arasındaki farkları ele alır ve şunları söyler: "Song Konfüçyüsçülüğünün kuramları, eski bilgelerin ileri sürdüğü kuramlarla aynı değildir. Dolayısıyla kişi, 'güvenmek istediğine güvenmeli, kuşkuyla karşıladığına da güvenmemelidir'. Kuşku önemlidir, çünkü araştırdığımız konu üstünde kuşku duymazsak, konu hiçbir zaman açıklığa kavuşmaz, nitekim kuşkulanmadan inanmanın sonu karanlıktır." Song Konfüçyüsçülüğü, pek çok Budacı öğeyi içinde barındıran bir metafizik sistemine sahip olduğu ve aslında Budacılığa karşı bir cevap olarak yaratıldığı için klasik Konfüçyüsçülükten ayrılır. Somut ve etkin olgulara değer veren bir doğa âlimsi olan Ekiken, Konfüçyüsçü felsefenin şu yönlerini vurgular: "Bizim Konfüçyüsçülüğümüz toplumu yöneten ve insanların yardımına koşan Yüce Yol'da, yani Hükümetin Yolu'ndadır. Bizim öğretimiz, faydalı bir öğreti olduğundan dolayı, insanları doğru yola iletir. Bu öyle bir bilgeliktir ki sadece devlete faydası dokunmaz, çünkü evrenseldir. Bunlar boş laf değildir." Ekiken'in "boş laf" ile kastettiği şey, Neo-Konfüçyüsçü felsefenin, Budacılık ve Lao Zi ve Zhuang Zi adlı Taocu klasiklerinden etkilenen metafizik öğretileridir.

Ekiken, İlke (Nihai Yücelik) ve Esîr'in ne derece birbirinden ayrılabileceği konusunda Zhu Xi ile anlaşamaz. Bu konuda şunları söyler: "İlke dediğimiz şey, Esîr'in kendisidir; İlke ve Esîr birbirinden ayrılamaz." "İlke ve Esîr aynı şeydir." "Bence Nihai Yücelik, Esîr'in henüz gelişmemiş, ham halidir. Bu durum, *yin* ve *yang*'ın henüz ortaya çıkmadığı bir ana tekabül eder."

Esîr'in merkezde olduğu ve İlke'nin düzenleyici güç olarak yetersiz kaldığı şeklindeki görüş, birtakım etik sonuçlar doğurmaktadır. Zhu Xi zaten insanlığın İlke (İdeal Biçim) ve Esîr'den (Fiziksel Donanım) meydana geldiğini ileri sürmüştür. Tanım olarak, hiçbir şey mükemmel olamayacağı için insanın da bazı kusurları vardı. Bu kusurların derecesi, ona bahşedilen Esîr'in türüne bağlıydı. Ancak Ekiken'e göre, Esîr her şey demekti; insan sağken İlke, Esîr'e bağlıydı, fakat öldüğünde İlke ortadan kalkıyor, Esîr ise etrafa dağılıyordu. Bu nedenle, İlke ve insanın donanımı arasında bir ikilem yoktur. İnsan kusursuzdur ve onun kusurlarını yargılayacak mükemmel bir İlke bulunmaz. Etik açısından baktığımızda, insanı kusursuz olarak

görüyorsak, onu mükemmel olarak kabul ediyoruz demektir. Ancak burada "kötülük" meselesi atlanmıştır. Kötülüğün varlığı yadsınamaz, zaten Ekiken de bunu yapmaz. O da Mencius gibi, insan doğasının aslında iyi olduğunu söylemiş ve şöyle devam etmiştir: "İyilik, doğanın değişmez yasasıdır ve kötülük sadece bir sapmayı simgeler. Bu sapmalar istisnadır; kaideyi bozmaz." Ekiken'in bu görüşleri hem iyimser, hem toplumsal, hem de istatistiğe dayalıdır. Ancak, kötü olan insanların az olması, iyilerin neden kötülük yaptığını açıklamaz; zaten Ekiken de böyle bir açıklama yapmaya gerek duymamıştır. Bu nedenle, kendi çağındaki toplumu ve insanları olduğu gibi kabul etmeyi yeğlemiştir. Ancak, her ne kadar bu eklektik düşüncesi, Neo-Konfüçyüsçü felsefeye kuşkuyla yaklaşmasına sebep olsa da yine de o Zhu Xi felsefesine bağlı kalmaya devam etmiştir.

İtö Cinsay (1627-1705) Kyötolu bir tüccarın oğlu olarak dünyaya gelmişti. Hiçbir zaman resmî bir iş yapmamış, hep özel ders vererek geçimini sağlamıştı. Zhu Xi metafiziği konusunda felsefi olarak en az Ekiken kadar kritik bir görüşe sahipti, fakat ondan farklı olarak Konfüçyüsçü klasikleri, *Konfüçyüsten Kutsal Sözler Kitabı*'nı ve *Mencius*'u çok iyi okuyup öğrenmişti. Eserlerinin arasında, *Rongo Kogi* (Konfüçyüsten Kutsal Sözler Kitabı) ve Mencius (*Mōşi Kogi*) üzerine yazdığı eleştiriler ve kendine göre düzenlediği bir özet bulunmaktadır (*Gomō Cigi*). Kendi düşüncelerini içeren diyalogları *Dōcimon* adlı yapıtında toplamış olmasına rağmen, eser sık sık düzeltmelere tabi tutulmuş ve en son şeklini 1693 yılında kazanmıştır. Bu kitap, onun ölümünden sonra *Gomō Cigi* adlı eseri ile birlikte aynı zamanda basılmıştır. Yazarın bu eseri, oğlu İtö Togay (1670-1738) ile birlikte uzun yıllar harcayarak düzelttiğini de burada belirtmemiz gerekiyor. Burada irdelenen konular, kendi içinde tutarlılığa sahip olduğu gibi Cinsay'ın fikirleri hakkında bize çok net bilgi vermektedir.

Cinsay, Neo-Konfüçyüsçü düşünce ve klasik Konfüçyüsçü düşünce arasındaki farkları vermekle kalmamış, aynı zamanda, daha sonra gelen felsefi okulları da eleştirmiştir. Onun en önemli özelliği, büyük eserler hakkındaki eleştirilerden hareket ederek bu eserlerin derin yapısındaki anlamları kavrayabilmesinde ve buradan kendine göre temel bir anlam çıkarabilmesinde yatar. Cinsay, Konfüçyüsçü temel kavramları bir kez öğrendikten sonra (burada Mencius'un, *Konfüçyüsten Kutsal Sözler Kitabı* üzerine gerçek eleştiri kabul ettiğini de belirtelim) diğer iki eser üzerine ayrıntılı eleştirilerde bulunmuştur. *Dōcimon* adlı yapıtta belirttiği gibi, onun kavrama yeteneği aslında vahiy şeklinde tezahür etmiştir: "Eleştirileri bir tarafa bırakın, sadece

metin üstünde düşünün. İyice okuyup anlayıp üzerinde düşündükten sonra Konfüçyüs ve Mencius'un ne demek istediğini çok rahat anlayacaksınız. Bu büyük ve kendiliğinden gelen aydınlık sizi derin uykulardan uyandıracaktır." Cinsay, gerçekten de bütün Japonya ve Çin'e ait klasikleri bu denli anlayıp yorumlayabilen tek düşünürdü.

Cinsay, iki klasik kitabın öğretilerinin insan üzerinde yoğunlaştığını düşünüyordu. Bunların arasında; insanın takip etmesi gereken yol, insan ahlakı, devlet yönetimi gibi konular vardı. Yine kendisinin de belirttiği gibi insanın ve "Yol"un söz konusu olmadığı hiçbir durum yoktu: "Bu dünya ile ilgili bir şeyler öğretmediğiniz zaman, insanların ahlaki anlayışına hiçbir katkıda bulunmuyorsunuz demektir. Bu da devlet yönetimine karşı hissettiğiniz kayıtsızlığın bir göstergesidir." Bu tür hatalar Lao Zi ve Zhuang Xi'nin metafiziğinde ve Neo-Konfüçyüsçü düşüncede hiç rastlanmayan hatalardı.

Ahlak kavramının içi açıldığı zaman, orada efendi ve köle, baba ve oğul, karı ve kocanın haricinde dört erdem bulunuyordu: bunlar, iyilik, doğruluk, dürüstlük ve bilgelikti. Bu dört erdem içerisinde en önemli olanları iyilik ve doğruluktu. İyiliğin anlamı hiç değişmemişti ve hemen hemen bugün de aynıydı, fakat doğruluk bir "süreç", "hareket" ve kişisel "aksiyon" meselesiydi. Herkes bunları bizden olduğu gibi yapmamızı bekliyordu ve biz bunları beceremiyorduk. Bu nedenle iyilik deruni bir faziletti (içsel bir erdem). Doğruluk ise dışsal bir unsurdu; başka bir deyişle davranış meselesiydi. Üstelik bu iki davranış birbirini tamamlar nitelikteydi. Cinsay için bu iki kavramın doğası aynen *Konfüçyüsten Kutsal Sözler Kitabı* ve *Mencius*'ta betimlendiği gibiydi, yani ebedi olarak aynıydı. Kozmoloji bize bu erdemlerin en güzel eşdeğerlerini sunuyordu: "Ahrete giden Yol'da *yin* ve *yang*, Dünya Yol'unda güçlük ve kolaylık, İnsanlık Yol'unda ise doğruluk ve dürüstlük vardır (*Dōcimon*)." Ancak, Cinsay'a göre, Mencius ve Konfüçyüs felsefesinde insan ahlakı ile kozmik düzen arasında hiçbir ilişki yoktur. Neo-Konfüçyüsçüler için durum tamamen farklıydı: İlke, hem evrensel hem de kişiye özel olarak yapılandırılmıştı. Cinsay, insan doğasının kendisine Yüce Âlem tarafından bahşedilen bir Esîr olduğunu ve bunun İlke ile hiç alakası bulunmadığını düşünüyordu. Aynı şekilde, evrenin asıl kaynağı Esîr idi ve varlıkların yaradılışı *yin yang*'ın devinimiyle ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla, Nihai Yücelik denilen müteal kavram tamamen bir yanılsamadan ibaretti. Esîr'de ve İlke'de ikilik, aslında var olmayan bir kavramdı. İlke, *yin yang*'ın temelini ve Esîr'in iç nizamını meydana getirir. Bu görüşler aslında Ekiken'in görüşlerinden pek de farklı değildir. Diğer taraf-

tan, Ekiken doğal bilimlere ağırlık verdiği halde, Cinsay dikkatini etik eleştirilere çevirmiştir.

Cinsay'ın insanda keşfettiği ikili etik anlayışı –içsel iyilik ve dışsal doğruluk– onun düşünce yapısındaki en özgün yanı dile getirir. Bu nedenle, Budacılığa dürüstlükten yoksun olduğu, Neo-Konfüçyüsçülüğe ise iyiliği yeteri kadar irdelemediği için ağır eleştiriler getirir: "Lao Zi ve Budacılığın düşünce sistemi, benim Konfüçyüsçü felsefeden anladığımdan çok farklı. Birinci fark doğruluktur; ayrıca daha sonra gelen Konfüçyüsçü düşünürler, ilk Konfüçyüsçü bilgelerden çok farklı bir yerde durmaktadır. Aralarındaki fark, iyilik ve şefkatin derecesidir (*Gomō Cigi*).

Cinsay, aslında düzyazıyı şiirden daha önem vermiştir. *Dōcimon* adlı yapıtında şöyle der: "Her zaman şiir yazmak şart değil, aslolan düzyazıdır. Kelimeler olmadan fikirler dile gelmez. İçimizden geldiği gibi yazmazsak "Yol"u anlatamayız." Buradan anlıyoruz ki Cinsay'a göre kelimeler ve fikirler ayrılmaz bir bütündür. Cinsay'ın Çince yazdığı düzyazılar, bütün Edo dönemi boyunca eşsiz bir model oluşturmuştur. *Gomō Cigi* adlı eser gayet net, veciz ve anlamlıdır. Ancak, *Dōcimon* adlı yapıtta konu iyi irdelenmemiş ve kötü düzenlenmiş olmasına rağmen özel noktaları tek tek ele aldığınızda fark edeceğiniz kıyaslamalar son derece çarpıcıdır. Üstat Cinsay, yazdığı kısa denemelerden birini derslerine katılan rahibe göndermiştir. Burada öğrenmeye olan aşkından bahsederken, rahibin bilgeliğini över. Bunları yaparken de Konfüçyüsçülük ve Budacılık arasındaki ilişkiyi irdeler. Görüşleri rahibinkinden biraz farklıdır. Bu konuda şöyle der: "Semavi inançlara göre ortada Budacılık ve Konfüçyüsçülük inancı denen bir kavram yoktur; var olan tek şey 'Yol'dur." Ona göre Budacılar ve Konfüçyüsçüler her ne kadar ahmak olsalar da, yine de Buda'nın hoşuna gidecek kelam edebilmektedirler. Bütün bu kültürel eleştirilerini birkaç satırla dile getirmiştir. Bu sözleri, ilk bakışta çok basit ve sıradan görülebilir; fakat hayatında hiç Çin'de bulunmamış bir insanın bu fikirleri bu kadar kısa, veciz ve öz bir şekilde Çince ifade edebilmesi gerçekten takdire şayandır.

Ekiken, zaten Neo-Konfüçyüsçü kavramları bu sistemin içinden çekip alarak doğal bilimlerde kullanmıştır. Cinsay da aynı şeyi yapmış, Neo-Konfüçyüsçü metafiziği etik çalışmalarının dışında tutmuştu. Bu yazarlardan ikisi de Konfüçyüsçü kavramları, insan ve doğayı incelerken kavramsal vasıtalar olarak kullanmışlardır. Aynı çağda yaşayan bu iki insanın bütün amacı doğal ve beşeri bilimler üzerinde köklü bir çalışma geleneği yaratmaktır. Cinsay'ın fikirlerin-

de iki unsura şahit olunmaktadır: birincisi, geçerliliği evrensel olarak kanıtlanmış yabancı bir metafizik sisteminin Japonlaştırılma süreci; ikincisi ise, yaşanan günlük hayatın sıradan sorunlarını aşan bir ideolojiye duyulan ihtiyaçtır. Banzan'ın bunu yapabilmek için kendi içine dönerek psikolojik bir öznellik örneği göstermesine karşın, Ekiken bunu doğa bilimlerine yaymış, Cinsay da etik değerlerin incelenmesi üzerinde karar kılmıştır.

OGYÜ SORAY VE YÖNTEMİ

Soray, doktor Ogyü Höan'ın oğlu olup asıl adı Ogyü Nabematsu'dur. Tokugava Tsunayoşi, Şögun olmadan önce baba Höan uzun müddet onun maiyetinde hekim olarak çalışmıştır (1666-1728). Soray, yedi, sekiz yaşlarındayken babasının günlüğünü Çince düzyazıya çekebildiğini, on iki, on üç yaşlarına geldiğinde de ise açıklama olmaksızın Çince klasikleri okuyabildiğini söyler. Erken yaşlarda gelişen bu yeteneği, Soray'ın hangi yönde ilerleyeceğini tayin ederek sonraki çalışmalarının bir habercisi olmuştur. Baba Höan, Tsunayoşi tarafından görevinden alınarak 1679'da Kazusa'ya (bugünkü Çiba ili) sürgün edilir ve 1692 yılına kadar Edo'ya dönemez. Soray, babasıyla Kazusa'ya gider ve gençlik yıllarının büyük bir kısmını burada geçirir. Buradaki köy yaşantısının sonraki yıllarda kaleme aldığı eserleri üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Soray sadece bol bol okuyan bir kitap kurdu olmakla kalmadı, bir zamanlar çalışan nüfusun büyük bir kısmını teşkil eden köylü sınıfının içinde bulunduğu koşulları da yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Edo'ya döner dönmez özel bir okul açarak Konfüçyüs felsefesini öğretmeye başlamıştır. Bu arada *Yakubun Sentey* (Çeviri Kılavuzu) adlı Çince-Japonca sözlükte iki binden fazla Çince fiil ve sıfatı Japonca olarak açıklar. Sözlüğün 1711 yılında çıkarılan ilk baskısındaki önsözde de açıkça ifade edildiği gibi bu kılavuz, Çince metinlerin Japon dilinde daha rahat okunabilmesini sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Bunu becerebilmek için de geleneksel yöntemlerin dışına çıkılmış, Çince metinlerdeki sözdizimi hiç değiştirilmeden olduğu gibi bırakılmıştır.

Beş yıla yakın bir süre kendi okulunda hocalık yapan Soray, Şögun'un danışmanlarından biri olan Kofü bölgesinin Beyi Yanagisava Yoşiyasu tarafından göreve alınmış ve 1703 yılında bu bölgede açılan bir okulda Konfüçyüs felsefesini öğretmeye başlamıştır. Tsunayoşi'nin ölümü üzerine Yoşiyasu 1709'da emekliye ayrılmıştır. Bu bölgedeki yaşantısı, o tarihe kadar Yanagisava'nın malikanesinde kalan Soray

üzerinde derin izler bırakmıştır. Burada önemli bir konuyu belirtmek gerekiyor. Kofu Beyi Yoşiyasu kısa bir süre önce Çin'den Japonya'ya yayılan ve hâlâ Kıta Çini'yle olan ilişkileri devam ettiren, Zen Budacılığının yeni kolu olan Öbaku mezhebine girmiştir. Bu nedenle Yoşiyasu, ilk kez Çinli rahip ve tercümanlarla tanışmış, hatta rivayete göre Çince bile öğrenmiştir. Kuşkusuz bu durum, Yanagisava'nın malikânesinde Çince konuşma imkânı bulduğundan dolayı Soray'ın çok işine yaramıştı. 1711'de Edo'da kendine ait başka bir eve taşındıktan sonra bile Soray ve birkaç meslektaşı, eski tercümanlardan Okacima Kanzan ile ayda dört, beş kez buluşarak Çince pratik yapmışlardır. Ayrıca malikânede geçirdiği yıllar içinde Ming devri edebiyatçılarından Li Panlong ve Wang Shizhen'in hazırlamış olduğu biri nazım diğeri ise nesir olarak yazılmış iki seçkiyi eline geçirmiştir. Düzyazıyla kaleme alınmış olan eserlerde Ching ve Han devrine ait metinler bulunur. Şiir seçkisinde ise Han, Wey ve Büyük Tang dönemlerine ait eserlere yer veriliyordu. Soray, Song dönemine kadar olan metinleri okumuş ve bu yazılardan çok etkilenmişti. Aslında, Kıta Asyası'nda çoktandır rağbet gören Ming hanedanlığının modasını takip etmekten başka bir şey yapmıyordu. Cheng kardeşlerin felsefesini izlemeye ve bu felsefeyi öğretmeye devam etti; ancak sonradan bu edebiyat klasiklerini kullanarak Konfüçyüs öğretilerini yorumlamaya başlayınca her iki ülkede de çok özel bir yere sahip oldu.

Bir başka önemli olay da, İtō Cinsay'ın *Gomō Cigi*'deki (Konfüçyüs ve Mencius'un Sözleri ve Yorumları) klasikçi yaklaşımından son derece etkilenen Soray'ın ona bir yazı yazarak kendisine ders vermesini istemesi ve Cinsay'ın yazıya cevap vermemesidir. Bu durum, Soray'ın sonradan Cinsay felsefesine acımasız eleştiriler yöneltmesine neden olmuştur. Soray'ın bir Konfüçyüs öğreticisi olarak, Yoşiyasu'ya hizmet verdiği zamanın ayrı bir önemi bulunmaktadır; kendi konumunun çok farklı ve özel olduğunun burada bilincine varmıştır. Soray, zevk sahibi bir edebiyatçıdır ve aldığı emirleri uygulamaktan başka bir şey yapmayan diğer hizmetlilerden farklı olduğunu burada anlamış, bunu da çevresine ispat etmek istemiştir. Yeni inşa edilecek bir tapınağa yer bulmak, Yoşiyasu adına yapılacak anıta taş seçmek için Kofu'ya gönderildiğinde –ki bu aslında devlet işi değil, özel bir görevdi– etraftaki insanlara bakarak çok eğlenmişti. Maiyetindeki askerler, baltacılar, hizmetkârlar, tahtırevan taşıyanlar ve refakatçisi Tanaka'nın yanında, Soray'ın sıradan bir görevliden hiçbir farkı yoktu. Soray'ın bu yolculuğu *Kyōçū Kikō* adlı eserde (Vadilerdeki Seyahatin Günlüğü, 1706) yer alır. Bu eser, asıl adı *Şık Bir Görevli-*

nin Yolculuk Serüveni olan eserin düzeltilmiş bir baskısıdır. Burada on yıllık bir şehir hayatından sonra çıktığı dağ gezisinin kendisine verdiği rahatlık ve özgürlük duygularından bahseder. On yıl şehirde kalmış, etrafındaki nüfuz sahibi önemli insanlarla birlikte aynı köşkte yaşamış ve çok sıkılmıştır. Aynı zamanda, bir edebiyatçı olarak bulunduğu mevkiin onu bazı kısıtlamalardan kurtardığını da söyler: "Edebiyatçılık öteki mesleklere benzemez; mesai saatiniz belli değil, bu yüzden size epey vakit kalır, tabii yine de tamamen hür değilsiniz; ama kendinize yeteri kadar vakit ayırabiliyorsunuz."

Buradaki "edebiyatçı" sözcüğüyle, kendisinin de sonradan tanımlayacağı gibi Konfüçyüsçü olmayan bir yönünü dile getirmektedir. Soray yaptığı seyahatten çok hoşlanmış ve her geçtiği yeri dikkatle izlemiştir. Örneğin, Fuçu kasabasının ve ona benzer ufak yerleşim birimlerinin ekonomik durumlarını dikkatle kaydetmiştir. Başkentin su kaynaklarından biri olan Tamagva nehrini ve onun etrafındaki ipek böcekçiliğini gözlemlemiştir. Ayrıca Kobotoke Geçidi'ndeki altın madenleri onun çok ilgisini çekmiştir. Buna benzer konuları Başō'nun seyahatnamelerinde bile bulamayız. Bu edebiyatçıların aslında her ikisi de şairdir, fakat ilginç olan şu ki Soray'ın bu zarif seyahatnamesini okuduğumuzda bile onun sonradan *Seydan* isimli politik eseri verebilecek güçte bir yazar olduğunu hissedebilmekteyiz.

1714'te Yoşiyasu'nun ölümünden sonra Soray, Yanagisava aylıklarıyla hayatını sürdürmeye devam etti; ancak güç merkezlerinden de uzakta kaldı. O zamanlar, devlet politikası hakkında önerilerde bulunabilecek konumda Bakufu'ya en yakın olan düşünür Aray Hakuseki'ydi. Hakuseki ile fikir uyuşmazlığı içinde olan Soray bu dönemde kendi özgün yöntemini oluşturdu ve Çince yazdığı üç eserde bu yöntemini anlattı: *Bendō* (Yolun Anlamı), *Benmey* (Terimlerin Anlamı) ve *Gakusoku* (Yöntem Üzerine Söyleşiler). Bunların tümünü 1717 yılında tamamlayarak gözden geçirdi ve düzeltilerini yaptı. Sadece *Yöntem Üzerine Söyleşiler (*1727) adlı eseri Soray'ın sağlığında yayımlanmıştır. Ayrıca, yöntemini özetleyen *Soray-Sensey Mondōşo* (Üstat Soray ile Söyleşiler, 1727) adlı Japonca bir kitabı da bulunmaktadır. Çeşitli vesilelerle yazdığı yazılar, mektupları ve şiirleri ölümünden sonra 1740 yılında yayımlanmıştır; ancak bunların çoğunun kesin tarihi bilinmemektedir. Soray'ın siyasi görüşlerini 1719-1723 yılları arasında tamamlanan *Tayheysaku* (Büyük Barış Politikası) ve *Politik Müzakereler* (1727?) adlı eserde bulmak mümkündür.

Soray, arkasında derin bir iz bırakmıştır. Kurduğu felsefe okulunda Dazay Şunday (1680-1747), şiir okulunda ise Hattori Nankaku'yu

(1683-1759) birincil halefleri olarak bırakmıştır. Ayrıca daha geniş açıdan bakıldığında, Soray'ın eserleri olmasaydı 18. yüzyılın başlarında yaşamış olan Tominaga Nakamoto'nun ileri sürdüğü "düşünce tarihi olarak felsefe" görüşü ve 18. yüzyılın sonlarında yaşayan Motoori Norinaga'nın ileri sürdüğü "pozitivist filoloji" görüşü hiçbir zaman ortaya atılamazdı. Konfüçyüs felsefesinin esasen siyasal bir felsefe olduğunu ileri sürerek geleneksel Konfüçyüsçülere karşı çıkan 19. yüzyılın Mito ekolü düşünürleri bile Soray'a çok şey borçludur.

Soray'ın yöntemini farklı kılan en büyük özellik, çoğu Japon Konfüçyüsçülerinin tersine Çinceyi Japonca söz dizimine uydurmayı reddetmesidir. Soray'ın Japoncaya yaptığı çeviriler serbest çeviri şeklindedir; halkın kullandığı gündelik dili kullanır. Soray yöntemini şöyle açıklar: "Yöntemlerimi daha çalışmamın başında belirlemiştim: Önce Nagasaki'den öğrendiğim günlük Çinceyi uygulamaya koydum. Metinleri sesli okurken karakterleri Çince telaffuzlarıyla seslendiriyordum. Çince karakterleri ve onların sırasını göz önünde bulundurmadan metni çağdaş Japoncaya aktarıyordum." Elbette ki Çince, dilbilgisi ve söz dağarcığı açısından Japoncadan farklı bir dildir ve bu yüzden Çince metinleri Japonca okunabilecek şekilde düzenlemek birçok hatayı da beraberinde getirir. Bu sürecin ikinci aşamasında metin, zarif bir edebi Japonca formuna çevrilir. Bu edebi Japonca öyle bir formdur ki normal şartlar altında hiçbir çevirmen bu dili ne konuşur ne de yazar. Soray'ın da gösterdiği gibi bu aşamada çeviri, kaynak metnin anlaşılmasına hiçbir şekilde yardımcı olmaz. "Bu metin bize Çinceyi çağdaş Japoncayla tahlil etme imkânı verir ve aynı zamanda Çinceyi yeteri kadar anlayabilmemizi sağlar." Soray'ın savunduğu çeviri yöntemi budur. Burada Soray, eski ve yeni Çinceden bahseder: "Eski sözcükler ve ifadeler saf ve düzenli bir yapıya sahiptir... Çağdaş metinler ise sözü uzatan kelimelerle ve laf kalabalığıyla doludur; üstelik de kaba bir dili vardır." Bu nedenle Japonca ile Çince arasındaki farkların üstesinden gelmek ve yazıdaki düşünceyi anlamak isteyen her âlim, çağdaş Çinceden ziyade eski Çinceyi öğrenmek zorundadır. *Çeviri Kılavuzu*'nun Giriş bölümünde sözünü ettiği "eski sözcük ve ifadeler üzerine yaptığı çalışmaların" özü budur.

Ancak Soray'ın *Yöntem Üzerine Söyleşiler* adlı yapıtında "eski sözcük ve ifadeler üzerine yapılan araştırmaları" desteklemesinin nedeni metinlerde kullanılan üsluptaki saflık ve düzen değildir. Bunun asıl nedeni, Han hanedanlığı öncesinde yazılmış olan metinlerin, klasik Konfüçyüs felsefesiyle ve "Kadim Kralların Yolu" adlı kavramla yakından bağlantılı olmasıdır. Konfüçyüs felsefesini benimseyen son-

raki kuşakların yaptıkları hata, bu eski metinlerin modern bir dille yazıldığı yanılgısına kapılmalarıydı. "Dil, yaşanılan çağdan bağımsız değildir; çağa ayak uydurur. Kullanılan tarz ve yol da dilden bağımsız değildir, dile ayak uydurur." Bu nedenle, Doğru Yol'u bulabilmek için ilk şart "eski sözcük ve ifadeleri incelemektir". Bu meselenin nasıl halledileceği konusunda *Yol'un Anlamı* adlı eserde ayrıntılı bilgi verilmiştir. *Terimlerin Anlamı* adlı eser, Konfüçyüs felsefesi üzerine yazılmış bir sözlük niteliğindedir. Bu sözlükte, Konfüçyüs felsefesindeki yüze yakın temel kavram ele alınmış, Cheng kardeşlerden Cinsay'a kadar pek çok Konfüçyüsçü tarafından yapılan tanımlarda gözlenen hatalar eleştirilmiştir. Bu sözlük, Soray'ın yöntemini gösteren güzel bir örnektir. Üstat burada, her terimin kullanılış biçimini inceler ve klasik metinlerdeki kullanımlarıyla karşılaştırarak metinlerin yazıldığı tarihteki sözcüklerin anlamlarının sağlamasını yapmaya çalışır. Ancak gözden kaçırdığı bir nokta vardır: Soray, metinlerin tamamen idrak edilebilmesi için terimlerin farklı kullanım biçimlerini de karşılaştırmak gerektiğini hesaba katmamıştır. Ona göre, klasik metinlerle tamamen özdeşleşebilmek için âlimin bu metinleri çok iyi bilmesi ve onlara benzer metinler kaleme alması gerekmektedir. "Sadece dilinizi, kulaklarınızı ve duygularınızı kullanmayın, kalbinizin sesini dinleyin. Aynı şeyi uzun uzun düşünün. İlah-i hikmet sizi mana âlemine yönlendirecektir." Ayrıca, tarihsel geçmişi incelemek de gerekmektedir. "Binlerce yıl önce vuku bulan olayları bugün oluyormuş gibi görebilmek için" "derinlemesine inceleme" yapmak gerekmektedir. Buradan anlaşılacağı gibi, "bilimsellik en son ifadesini tarihte bulmaktadır."

Bu nedenle, Soray'ın ikinci özelliği tarihsel olaylara karşı sergilediği yaklaşım biçimidir. Bu yaklaşımın birinci unsuru olarak yazar, kadim Çin'in efsanevi krallarının hükümranlıkları sırasında sergiledikleri evrensel ilkeleri öne sürer. Soray'a göre, bu ilkeleri siyasi sistemde somut olarak görmek mümkündür. Ayrıca "geleneksel tören, müzik, adalet sistemi ve hükümet sisteminde" de idari icraat yönteminin ilkeleri somut olarak sergilenmektedir. Bu ilkelerin tümü Altı Çin Klasiği'nde yer alır. Bu Altı Çin Klasiği: *Divan-ı Gazel, Tarihî Vakalar Kitabı, Dinî Merasimler Kitabı, Kitab-ı Musiki, Değişimler Kitabı, İlkbahar ve Sonbahar Vakayinamesi* adlı kitaplardan meydana gelir. Soray'a göre, bu Altı Çin Klasiği'ni anlayabilmek için "eski sözcük ve ifadelerin incelenmesi" gerekmektedir. "Altı Çin Klasiği'ndeki metinlerin bir kısmı eksik. Eksik olmasa bile dilleri çok eski... Bu metinleri anlayabilmek için söz konusu dilin gramer yapısını ve bunlara benzer başka yapıtları incelemek gerekir."

Soray, filolojiden aldığı metotları klasik Çin çağındaki sistemlere uygulayarak özgün bir bilimsel yöntem elde etmiştir. Soray'a göre, bu sistemlerin özünde yatan ilkeler, ülke coğrafyalarını aşan evrensel bir nitelik taşıyordu. Bu inancı, bilimsel çalışmalarından elde ettiği bir sonuç değil, tam aksine bilimsel araştırmalarına yön ve ivme veren bir başlangıç noktasıdır. Soray'a göre tüm kadim Çin krallarının kişilik olarak tarihsel önemi vardır. Bu nedenle Soray'ın kralların yönetim ilkeleri hakkındaki yorumu yeni Konfüçyüsçülerden tamamen farklıdır. Yeni Konfüçyüsçülere göre yönetim ilkelerinin çıkış noktası doğal, metafizik kanunlardı. "Kadim Kralların Yolu, yine bu krallar tarafından yaratılan bir olgudur, tabiatın izlediği evrensel bir Yol değildir." Ancak Kadim Kralların Yolu, bütün Konfüçyüsçü gelenekte müteal bir ölçüt olarak işlev görmüştür ve herhangi bir kuramı eleştirel açıdan incelemek için yöntem olarak kullanılabilir. Bu bakımdan Soray'ın "kadim kültür ve edebiyat alanında yaptığı çalışmalardaki" tutumu Cinsay'ınkinden ve Ortodoks Yeni Konfüçyüsçülerinkinden tamamen farklıdır. "Cheng kardeşler ve Zhu Xi büyük bilgelerdi, fakat ne yazık ki eski dilin gramerinden anlamıyorlardı. Son zamanlarda büyük üstat İtō bilim sahnesine çıktı; ama görüşleri ötekilerden farklı değildi. *Konfüçyüs'ten Seçmeler* adlı eseri yorumlarken Mencius da eserdeki eski dili çağdaş dilmiş gibi değerlendirdi. Song Konfüçyüs ekolünü takip edenler de aynı yanılgıya düştüler." 17. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Banzan, Sokō, Ansay, Ekiken ve Cinsay gibi Japon düşünürleri, klasik ve Yeni Konfüçyüs felsefesi arasındaki farka dikkat çekmiş ve Yeni Konfüçyüs felsefesini kıyasıya eleştirmişlerdir. Ancak klasik Konfüçyüs felsefesinin anlamını gerçek çerçevesine oturtan yöntemi ilk oluşturan kişi Soray'dır. Bu suretle Kadim Kralların Yolu; sonradan ortaya çıkan bütün Konfüçyüsçü düşünceye ışık tutan, yorum getiren mutlak bir temel öğreti haline gelmiştir.

Ancak Soray'ın bu müteal ilkeden hareket ederek gelmiş geçmiş bütün çağların felsefi özelliklerini tümüyle bir çatı altında topladığını söyleyemeyiz. Soray'ın tarihsel olaylara karşı sergilediği yaklaşımın ikinci bir yönü de somut olaylara ve her çağın yönetim biçimine duyduğu saygıdır. *Yöntem Üzerine Söyleşiler* adlı eserinde yaptığı açıklamalar Soray'ın bu konudaki fikir ve üslubunun ne kadar canlı, taze ve diri olduğunu gözler önüne sermektedir:

> Kadim çağlarda bilgeler vardı; ama artık yok. Bu nedenle bu çağları incelemek gerekmektedir; inceleyelim ki "kadim çağ" ve "günümüz" arasındaki duvar kaybolsun. İyi ama "kadim çağ" ve "günümüz" arasındaki duvar ortadan kalkınca şu an içinde bulunduğumuz anı hangi

> zaman diliminin içine koymamız gerekiyor? Geçmiş ve gelecek sürekli bir dönüşüm içindedir, hiçbir zaman dilimini "geçmiş" ya da "an" olarak nitelendirmek mümkün değildir. Her çağ kendi kurum ve geleneklerinden, her kurum ve gelenek de kendi çağından anlaşılır.
>
> O halde bize düşen, eski kayıtları inceleyerek bu kurum ve geleneklerin ayırt edici özelliklerini saptamak ve bunları karşılaştırmaktır. Ancak bu suretle çağı bütünüyle anlayıp irdeleyebiliriz. Kendimize sabit ölçütler seçtiğimiz zaman gelmiş geçmiş bütün çağlar bize sırlarını ifşa edecektir.

Soray'ın kullandığı yöntemin üçüncü özelliği de kişisel ve siyasi etik arasında bir ayrım gözetmesidir. Nesnel bir tarihsel yöntem kullanarak siyasi etiğin gerçek yapısını belirlemeye çalışır. Kadim Kralların Yolu öğretisi, siyasi bir değer taşımakta olup ideal bir yönetimi temsil eder: "Bu Yol, dünyayı yönetmenin Yolu'dur." Soray, bu "Yol"u bireysel etikten farklı olarak değerlendirir: "'İnsanlar özdenetimlerini başardıkları zaman devlet de özyönetimini gerçekleştirecektir' kuramı kanaatimce Budacılık ya da Taoculuktan gelmektedir." Ancak bu yaklaşım Soray'ın zamanındaki Neo-Konfüçyüsçü felsefeye taban tabana zıttı, çünkü zamanın Konfüçyüsçüleri, "bireysel özdenetimle" "dünya barışını" özdeş görüyorlardı. Neo-Konfüçyüsçülük felsefesinde kişisel ve siyasal ahlak arasında bir Prensip aracılığıyla bağ kurulur. Buna göre, soyut olan Prensip'in somut örneklerle açıklanması tamamen öznel bir tutumdur. Ming hanedanı devrinde revaç bulan *Vicdan Üzerine Çalışmalar* ile insanların "vicdanına hitap ederek "kalpleri" yönlendirme yolları aranmıştır. Bu konu da kaçınılmaz olarak nesnel değil, özneldir. İçeriği Altı Çin Klasiği'nde açıklanan Kadim Kralların Yolu öğretisi Soray'a göre tarihsel gerçeklere açıklık getiren kıymetli bir kaynaktır. Burada yer alan yorumlar öznel değil, tam tersine nesnel, bilimsel imbikten geçmiş bilgi ürünleridir. *Yöntem Üzerine Söyleşiler* adlı eser şu cümleyle sona erer: Yetenek ve zekâ ve bunların gelişebileceği sınırlar her insana farklı bir şekilde bahşedilen bir Tanrı vergisidir. Bu nedenle, insanların sürekli ahlak dersi veren ahkâmcılardan bir şeyler ummaktan vazgeçip, kadim düşünceyi ve kadim sanatları incelemesi gerekir. Şayet Kadim Kralların Yolu öğretisinin evrensel geçerliliği bir dinsel inanç meselesiyse, bu öğretinin Tokugava Japonyasına nesnel olarak uygulanmasında tarihsel gerçekler açısından bir sorun ortaya çıkmamalıdır. *Üstat Soray ile Söyleşiler* adlı yapıttan anladığımız kadarıyla "Yol"un tarihsel geçmişi, Han hanedanlığından önceki kadim Çin'e kadar dayanır. Bu dönemde ülke, özerk bölgelere ayrılmış durumdadır. Yönetim

merkezîleştikçe, yavaş yavaş bölgesel özerklikler ortadan kalkmış ve bunun sonucu olarak da Kadim Kralların Yolu öğretisi geçersiz olmuştur, çünkü merkezî yönetimin yerini bölgesel özerk yönetimler almıştır. Bu nedenle, Japonya'daki toplumsal sistem şimdi, "Yol"un ortaya çıktığı Çin'deki toplumsal sisteme benzediğinden "Yol" öğretisini artık Japonya'ya uygulamakta hiçbir sakınca yoktur.

Soray, bu yöntemleri kullanarak Neo-Konfüyüsçü metafiziği önemli unsurlarına ayırıp yeniden yorumlamış ve kendi siyasal felsefe sistemini bunun üzerine inşa etmiştir. *Yol'un Anlamı, Terimlerin Anlamı* ve *Üstat Soray ile Söyleşiler* adlı eserlerde de görüldüğü gibi, bu sistem Zhu Xi'nin sisteminden çok daha dar kapsamlıdır; ancak öne sürdüğü savlar, en az Zhu Xi felsefesinin savları kadar tutarlı olup zamanın Japon düşünürlerinin ileri sürdüğü savlardan kesinlikle çok daha üstündür. Soray'ın sistemi, sadece yönetenin kullandığı Yol ile ilgilidir; idare edilenler pek söz konusu olmaz. Bu şekliyle aslında kraliyet idaresi üzerine yapılan bir söylem niteliğindedir. Soray'ın sistemi, en çok Tominaga Nakamoto ve Motoori Norinaga gibi özgün düşünürleri etkilemiş; İşida Baygan gibi revaçtaki eğitimciler üzerinde ise neredeyse hiçbir etkisi olmamıştır.

Kadim Kralların Yolu ilkesi, bizi tabiat ve evrenin derinliklerine götüren bir yol değil, devleti yönetmek için tasarlanmış eşi bulunmaz bir yöntemdir. Doğa ve evren, insanın idrakinin ötesinde olan varlıklardır. "Sadece rüzgâr, bulutlar, şimşek ve yağmur değil; evrenin tümü insanoğlununların anlayamayacağı mucizelerle doludur." Kadim Kralların Yolu öğretisi, hem somutlaşmış yönetim hem de tarihsel gerçeklerden oluşur. "Bu öğreti kuramsal değil, maddidir, gerçektir." Daha önce de değinildiği gibi, Altı Çin Klasiği içerik olarak dinî merasim, müzik, adalet sistemi ve siyasal yönetim gibi bölümlere ayrılıyordu. "Kadim Kralların Yolu öğretisi, dünyevi işlerin nasıl halledileceğini gösterir. Kadim Krallar, bu yöntemleri büyük bir hüsn-ü niyet ve insancıl yollarla uygulamışlardır." "İnsaniyet, üstün astı yönetirken sergilediği bir erdemdir. Bu, aynı zamanda yüce bilgelerin de eskiden sergilemiş olduğu bir özelliktir". Bu nedenle, insaniyet, yönetilene değil, yönetene ait bir özelliktir ve İtô Cinsay, erdemi "evrensel sevgi" olarak yorumlarken aslında yanılmıştır. İnsan "faal" bir varlık olduğu, sadece yasa ve cezalarla yönetilemeyeceği için Kadim Krallar, yönetimde 'dinî merasim ve müzikten' de yararlanmıştır. İnsan hiç farkına varmadan doğru yola girmelidir. Bu da ancak insanın davranışlarını törenselleştirmekle olur. Davranışlar bir kez törenselleşirse herkes doğru biçimde davranacaktır (amel-i salih) "Kadim

Krallar insanları yönetirken yasa ve cezaların yeterli olmayacağını biliyorlardı; bu nedenle merasim ve müziğe başvurdular. Tören ve müziğin dile ihtiyacı yoktur. Bunlar kendi diliyle, insanlara anadilleriyle öğrenebilecekleri şeylerden çok daha fazlasını öğretirler. Bu, insanlar üzerinde köklü değişiklikler yaratır. İnsanlar bu konuda eğitilecek olursa er ya da geç bu iki unsurun derinden farkına varacak, kalplerinde, idraklerinde ve bütün bedenlerinde büyük bir değişiklik meydana gelecektir. Sonunda tören ve müzik insanların zihinsel ve bedensel yapısına öyle derinlemesine nüfuz edecektir ki kişiler bunu içselleştirecek ve artık farkına bile varmayacaklardır."

Bu, evrensel bir politikadır; "törenler" her zaman insanların ruhlarına ve zihinlerine hükmeder. Ancak gerçek hayatta sayamayacağımız kadar çok farklı koşul vardır ve bu farklı koşulların ihtiyaçlarına cevap verebilmek için dürüstlük gerekir. Neo-Konfüçyüsçülerin "Özgül Esîr" adını verdiği bireysel kişilik, Tanrı vergisidir ve değiştirilemez. Yeni Konfüçyüsçlere göre, insandaki Özgül Esîrî yapı damıtıldığı takdirde insan doğası daha mükemmel hale gelecek, ilahi kanun ve ilkeler onun varlığına daha derin bir şekilde nüfuz edecektir. Soray'a göre, bu inanç tamamen yanlıştır, çünkü her insanın tabiatı farklıdır; bu nedenle insanlar ilahi iradenin gösterdiği yönde ilerleyerek fazilet yolunda kendi kişiliklerini geliştirmek zorundadır.

Bütün bunlar Soray'ın yararlandığı temel kavramlardır ve görüldüğü üzere, İlke, Esîr gibi Neo-Konfüçyüsçü metafizik kavramlardan nadiren bahsetmektedir. Bu durumda Soray, Neo-Konfüçyüsçü felsefeyi neredeyse tamamen "metafizikten arındırmış" gibi görünmektedir. Soray'ın, Şōgun Yoşimune'ye öğütlediği somut siyasi önerileri *Siyasi Sōylemler* adlı eserinde görmek mümkündür. Ayrıca *Üstat Soray ile Sōyleşiler* adlı eserinde, Sakay ilinin başdanışmanlarına verdiği nasihatler yer alır. Bu yapıtlarda yukarıda özetlemeye çalıştığımız kuramsal açılımlara yer verilmez. Ancak Tokugava rejiminin toplumsal düzenini kadim Çin feodalizmiyle özdeşleştirmiştir; bu konudaki fikirleri *Siyasal Sōylemler Siyasal Sōylemler* adlı eserde görülebilir. Bu eserde Soray, şehirlerdeki nüfus yoğunlaşmasının her türlü toplumsal kötülüğe kaynak teşkil ettiğini ileri sürer. "Asıl hayati konu, yolgeçen hanları ve onların çalışmasını düzenleyen bir yönetmeliğin bulunmamasıdır. Her şey dönüp dolaşıp bu noktaya geliyor. Ülke içinde mutlaka yaşanılan evler ve ikametgâhlar için bir tapu kaydının tutulması gerekiyor ki buna göre herkes yerinde yurdunda otursun." Bu fikre *Büyük Huzur Planı* adlı eserinde de rastlamak mümkündür. Burada, Mencius ve başka Çinli bilgelerde de gözlemlediğimiz ortak

bir nokta vardır: İdeal olan, klasik Çin yapıtlarında da görüldüğü gibi insanların kalabalık büyük şehirlerden kendi köylerine, kendi vatanlarına dönmesidir.

Soray'ın yazı ve üslubu gayet berrak ve muntazamdır; özellikle mantık odaklı sözcüklerin bol kullanımıyla dikkat çeker. Şiirlerinde ekseriyetle ay, rüzgâr, içki, ayrılık, vuslat, ihtiyarlık gibi geleneksel temaları seçer. Bazen de tarım, pirinç fiyatları, köylü kadınların şehirlileri taklidi gibi zamanı için oldukça nadir konuları ele almıştır. Bunu, gençliğini kırsal kesimde geçirmiş olmasına bağlayabiliriz. Bunların haricinde birkaç mizah ağırlıklı güzel şiiri de bulunur. Şiirinde "Bir sonbahar ormanındaki duygularını" bambaşka bir ruh hali içinde anlatır:

Batıdan esen yelle, o yıllanmış ağaçlar
Akşam kızıllığında işte yine tarumar.

Soray'ın aşağıdaki şiiri neredeyse Matsuo Başö'nun dizeleri kadar güzel ve duyarlıdır:

Pırıl pırıl
Bir güneş
Ve eser güz rüzgârları...

ARAY HAKUSEKİ

Mesleğini terk etmiş bir samurayın oğlu olan Aray Hakuseki (1657-1725), Kofu sülalesinin o zamanki başı olan Tokugava Tsunatoyo'nun hizmetine girmiş ve Tsunatoyo 1709'da (İenobu adı ile) şögun olduğunda, Hakuseki, Bakufu siyasetini etkileyebilecek bir konuma gelmiştir. Efendisi, 1712'de ölmüş, ancak Hakuseki aşağı yukarı dört yıl daha aynı görevde kalmıştır. Kariyer ve karakter açısından Soray ve Hakuseki arasında pek çok fark görülür. Hakuseki, Bakufu siyasetinde oldukça büyük bir etkiye sahip olduğu halde aynı şeyi Soray için söyleyemeyiz; çünkü Soray, hayatının ilerleyen yıllarında Şögun Yoşimune üzerindeki etkisini büyük ölçüde kaybetmiştir. Ayrıca Hakuseki, Neo-Konfüçyüsçülük üzerine çok az yazı yazmıştır; bu yazılarının tümü sıradan, geleneksel ve özgünlüğü olmayan yazılardır. Buna karşın Soray, son derece verimli ve özgün fikirleri olan bir yazardır. Hakuseki eserlerini Japonca, Soray ise Çince kaleme almıştır. Her iki yazar da yazdıkları dillerdeki düzyazı üslubuna büyük katkıda bulunmuşlardır. Bu yazarların yazılı Japon edebiyatında büyük bir çığır açtığını söyleyebiliriz. Soray, Çin klasiklerine odaklanmış;

Hakuseki ise Japon tarihinden Japon dili, kültürü ve beşeri coğrafyasına kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde kalem oynatmıştır. Soray şair ruhlu bir insan; Hakuseki ise bir düzyazı ustasıdır. Aynı çağda yaşayan bu iki insan birbirlerine karşı kayıtsızlık, hatta biraz da husumet duyguları içindedir; fakat her ikisi de yaşadıkları çağda geçerli olan hiçbir akıma itibar etmemişlerdir. Bu insanlar gerçekten de Japon edebiyat ve kültüründe istisnai kişiliklerdir: akılcıdırlar, gerçek olgulara saygıları vardır, yazıları gayet berrak ve pırıl pırıldır, ele aldıkları konular üzerindeki "esrar" tabakasını sıyırıp atma özellikleriyle, cesaretli ve bağımsız birer Japon aydınıdırlar.

Hakuseki, *Oritaku Şiba no Ki* (Çalı Yangınında Geçen Günler, 1716) adlı üç ciltlik eserin ilk cildinde, merkezî hükümette görev almadan önceki hayatını ayrıntılı olarak anlatır. Hakuseki oldukça çalışkan bir öğrenciydi. Her gün üç bin Çince karakteri kâğıda geçirir, geceleri ise buna bin karakter daha eklerdi. 17 yaşında, Çin edebiyatını, Konfüçyüs felsefesini ve klasiklerini incelemeye başladığında yüreğindeki azminden ve elindeki sözlükten başka hiçbir şeye sahip değildi. Hakuseki, otobiyografik nitelikteki birinci ciltten sonra kaleme aldığı iki ciltte, Şögun İenobu ve İetsugu'ya siyasi danışmanlık yaptığı 1709-1716 yılları arasındaki dönemine ait anılarını dile getirir. Bu ciltlerde, özel hayatını tamamen arka plana atarak sadece kamu hizmeti verdiği sırada başından geçenleri vurgular ve dönemin en önemli altı olayına yer verir.

Ele aldığı ilk olay, hayvanlara sevgi yasasının (*Şorui avaremi no rey*) yürürlükten kaldırılmasıdır. Önceki Şögun Tsunayoşi tarafından yürürlüğe konan bu yasa, 1709 yılında yürürlükten kalkınca yasa hükümleri gereğince hapse giren 9.000 kişi rahat bir nefes alabilmiştir.

Hakuseki ikinci olarak, bugünkü Niigata ilinde yer alan Eçigo şehrindeki köylülerin sorununu dile getirir. Mahalli idarecilerin uyguladığı ağır vergilerden yılan köylüler, 1710 yılında neredeyse isyan edecek duruma gelmiş, bu durumu merkezî hükümete şikâyet etmişlerdir. Her ne kadar doğrudan itiraz yasalara aykırı olsa da hükümet, halkı değil, görevini suistimal eden memurları suçlu bulmuştur.

Üçüncü sorun, Kore sarayından gelecek diplomatik heyet için burada nasıl bir tören düzenleneceği konusundadır. 1711'de yapılan bir değerlendirmede iki karar alınmıştır: Yeni şögunu kutlamak için yapılacak bu ziyarette diplomatik heyete eskisinden daha az gösterişli bir resmî kabul töreni düzenlenecektir. Ayrıca Aşikaga şögunluğu ve İeyasu döneminden beri âdet olduğu üzere gelen heyetten şöguna Japonya'nın hükümdarı olarak hitap etmesi istenecektir. Burada ik-

tisadi mülahazalarla resmî eşitlik birbirine karıştırılmış gibi görünmektedir.

Dördüncü vaka, Bakan Ogivara'nın 1712'de görevinden azledilmesidir; bu durum verdiği zorlu mücadelenin ardından Hakuseki'nin kazandığı bir zaferdir. Şigehide'nin bakan oluşu, Tsunayoşi'nin şögunluk dönemine rastlar ve bu durumunu İenobu'nun zamanında daha da pekiştirir. Ayrıca nüfuzlu bir bakan olan Yanagisava Yoşiyasu'nun desteğine de sahiptir. Hakuseki ile Şigehide arasındaki anlaşmazlık, para politikası konusunda ortaya çıkmıştır. Şigehide, sıkıntıda olan hükümet maliyesini rahatlatmak için para değerini düşürmek istemesine rağmen Hakuseki buna tamamen karşı çıkmış ve paranın Genroku dönemindeki değerine kavuşturulmasını talep etmiştir. Hakuseki der ki: Geçmişteki akıllı politikacılar tedavüldeki altın, gümüş ve bakır paraları mümkün olduğu kadar yabancı madde katmadan maddenin en saf haliyle darphanelerinde basmışlardır. Bu nedenle, yeryüzünün bu hazinelerini olduğu gibi tutmak, ayarını düşürecek bir müdahalede bulunmamak gerekir. Kaldı ki, bütün başka ülkelerde sözü geçen madenlerden yapılan paralar en yüksek ayarıyla ve saf haliyle tedavül etmektedir. Bunun ikinci nedeni de hiç kuşkusuz değerli madenlerin dış borçların ödenmesinde oynadığı roldür. Şigehide'nin çok güçlü destekçileri vardı. Bunlar, kuyumcu esnaf loncaları, iplik ithalini tekelinde bulunduran *ito vappu* tüccarları, döviz büroları ve Bakufu kabinesindeki önemli bakanlardan meydana geliyordu. Ancak, Hakuseki'nin arkasında şögunun desteği vardı ve eğer *Çalı Yangınında Geçen Günler* adlı eserinde anlatılanlar doğruysa, Hakuseki, Şigehide'yi büyük bir mücadele vererek görevinden aldırtmıştır. Şigede'nin politikası geçersiz değildi; altın ve gümüş üretimi azalmasına azalıyordu, ama ekonomi Genroku döneminden beri çok büyümüştü ve büyümeye de devam etmekteydi. Ancak iki politikadan hangisinin daha uygun olduğunu söyleyecek kadar dönemin ekonomik koşulları hakkında elimizde yeterli bilgi bulunmamaktadır.

Tedavüldeki altının saflık derecesini artırma politikasını uygulama fırsatı yakalayan Hakuseki, meseleyle ilgili ortaya çıkan sorunlara çözüm bulmaya çalışmıştır. Bu sorunlardan biri, Japonya'daki altın rezervlerinin dış ticaret yoluyla yurtdışına sızmasıydı ve Hakuseki asıl çabayı bunun önlenmesi için çok çaba harcadı. Nagasaki limanını kullanma izni bulunan Çin ve Hollanda bandıralı ticaret gemilerinin sayısını sınırlandırarak bu sorunu çözmüş ve 1715'te bir yıl içerisinde yapılmasına izin verilen ticaret miktarına sınırlama getir-

miştir. Tahminlerine göre, Tokugava yönetiminin başlangıcından beri Japonya'daki altının dörtte biri, gümüşün ise dörtte üçü kaçmıştı. İzlenen bu politika, yukarıda belirtilen politikaları tamamlayıcı nitelikteydi. Vergilerden elde edilen devlet gelirini artırmak için görevini suistimal eden memurlar ayıklandı; gereksiz hükümet harcamalarına (örneğin, yabancı diplomatik heyetler için düzenlenen gösterişli kabul törenlerine) son verildi; parayı eski değerine kavuşturmak ve ülke dışına çıkmasını engellemek için büyük çaba harcandı. Bütün bunlar, dönemin koşulları içerisinde alınabilecek önlemlerin en iyisi olmasa bile, en azından tutarlı bir strateji ortaya kondu.

Hakuseki'nin eserinde bahsettiği altıncı önemli olay ise, Hıristiyanlığın yasaklanmasını protesto etmek amacıyla Japonya'ya gelen İtalyan misyoner Giovanni Battista Sidotti (1668-1714) hakkında yürüttüğü soruşturmadır. Hakuseki 1709'da, İtalyan misyoner için Bakufu'ya şu önerileri sunmuştur: "Hiç vakit kaybetmeden misyonerin ülkesine gönderilmesi onun için en doğru karar olacaktır. Aksi takdirde, hapse atılabilir veya idam edilebilir ki bu ceza hiç tavsiye edilmez." Hakuseki, kişisel inançlarını yaymak için büyük mesafeler kat ederek gelen bir kişiyi öldürme fikrinin Konfüçyüs ilkeleriyle uyuşmadığı sonucuna varmıştır. Ancak bir yandan da bu kişiyi idam etmeden alıkoymak Japon kanunlarına da ters düşmektedir. Ayrıca bu kişi ülkesine gönderilirse, bu durum, gelecekte misyonerlik yapması muhtemel olan kişiler ve bu kişilerin hükümetleri için bir ikaz niteliği taşıyacaktır. Böylece, Japonya'da Hıristiyanlığın tamamen yasaklandığını anlayacaklardır. Ancak Bakufu kabinesi Sidotti'nin hapse atılmasına karar vermiştir.

1716'da İetsugu'nun ardından Yoşimune iktidara gelince Hakuseki, Şögun üzerindeki etki ve nüfuzunu kaybetmiş, görevinden alınmış ve memleketine dönerken yerine Wang Yangming âlimi olan Muro Kyuso'nun (1658-1734) geçmesini önermiştir. Kyuso, kısa zamanda Yoşimune'nin en güvendiği danışmanlarından biri haline gelmiştir. Bazı konularda Hakuseki, Kyuso'dan tamamen farklıydı; çünkü o, devlet memuru olacak zihniyette bir insan değildi. Uyguladığı politikalardan da anlaşılacağı üzere Hakuseki, becerikli, mantıklı ve uluslararası meselelere yoğun bir şekilde kafa yoran bir insandı. Ancak bunu yaparken de her zaman Neo-Konfüçyüsçü bir tavır sergilemiştir (buna tek istisna, Kore'den diplomatik heyet için önerdiği politikadır). Neo-Konfüçyüsçü kavram ile akılcı çözüm arasındaki çelişkileri önlemiş ve inancın getirdiği kuramsal savları mümkün olduğu kadar ölçülü kullanarak bunların akılcı çözümlere engel olmamasına

çalışmıştır. Hakuseki, Soray'dan farklı olarak Zhu Xi felsefesini reddetmemiş; onu Japon düşüncesine mal ederek kendi amaçları için kullanmıştır.

Hakuseki'nin Neo-Konfüçyüsçü felsefe ile ilgili görüşleri *Kişiron* (Tanrılar ve Şeytanlar Üzerine, basım tarihi bilinmiyor) adlı kitabında görülebilir. Buradaki görüşleri Esîr kavramı üzerinde yoğunlaşmaktadır. İnsan hayatını Esîr'in (ya da *yin* ve *yang*'ın) yoğunlaşması ve dağılmasıyla açıklamaktadır: "İnsanın doğumu ve ölümü *yin* ve *yang*'ın yoğunlaşması ve dağılması demektir. Bu madde yoğunlaşınca insan ortaya çıkar; dağılınca da aynı madde tanrı (*kami*) veya Şeytan (*oni*) haline gelir. Dünyada kalan kısmı *oni,* semaya yükselen kısmı ise *kami* haline gelir. Yoğunlaşan Esîr aslında yeri ve göğü yaratan maddedir ve bu Esîr dağıldığında tekrar eski haline dönerek yer ve gök şeklinde tezahür eder." İnsanın *kon* ve *haku* olmak üzere iki farklı ruhu vardır. Bunlardan birincisi *yang* olarak adlandırabileceğimiz bilinçtir. *Yin* ise biçimdir, yani ölünce insanı terk eden bedendir. *Kon* genişler ve göğe yükselir; *haku* ise küçülür ve toprağa karışır. Bu, ne hızlı gelişen ne de rahat bir süreçtir. Gök ve yerin arasında tamamen ayrışma döngüsünü tamamlayamamış ruhlar bulunur. (Hakuseki buna "batan *kon* ve geciken *haku*" der). Esîr'in yoğunlaşması ve dağılması gibi bir mekanik süreç için Zhu Xi'nin kullandığı anlamda bir ilahi İlke gerekli değildir. Hakuseki bu süreci tamamen maddeci ve akılcı bir çerçeve içinde betimler.

Bu kuramda geçen Esîr ile onun insan ruhunda tezahür etmiş olan iki farklı parçası özdeştir ve kişiden kişiye değişmez. Esîr dağılınca kimliğini kaybeder, çünkü "sonraki nesiller tarafından hazırlanan dinî merasimleri, atalarının ruhundaki *kami*'nin kabul edeceğinden hiçbir zaman emin olamazlar. Ayrıca bir Budacı öğreti olan yeniden doğuma inanmak mümkün değildir; çünkü bu öğretiye göre, dünyaya gelen ilk insanlar hâlâ hayattadır: "Dünyadaki her insan; en eski günlerde yaşamış, bugünkü dünyaya ulaşıncaya kadar defalarca doğup ölmüş insanların ürünüdür." Ayrıca Hakuseki de Konfüçyüs gibi keramet ve mucizelerden bahsedilmesini doğru bulmamaktadır. Hakuseki'ye göre, "bilgelerin öğretileri" günlük hayata yöneliktir ve bu öğretilerin arasında büyüklere saygı, kardeşler arasında sevgi, sadakat ve inanç gibi erdemler de bulunur. Ayrıca Hakuseki, Zhu Xi'nin felsefesine karşı çıkmayı da gereksiz görmektedir, çünkü kendi felsefesi ile Zhu Xi'nin felsefesi arasında hiçbir ilişki yoktur.

Maddi dünya Hakuseki'ye her zaman yeterince araştırma imkânı sunmuştur ve o da her zaman öğrenmek için elinden geleni yapmıştır.

Yabancı kültürlere karşı büyük bir ilgi duymuş ve hem Koreli diplomatik heyetle defalarca yaptığı görüşmeleri sırasında, hem Hollandalı yetkililer Edo'ya geldiklerinde hem de Sidotti'yi sorgularken onlara bu kültürlerle ilgili sorular sorma fırsatı bulmuştur. Bu çalışmaların sonunda Japonya'nın ilk dünya coğrafyası kitabı olan *Sayran İgen*'i çıkarmıştır (1713, yenibasım 1725). Beş ciltten oluşan bu kitap sırasıyla Avrupa, Afrika, Asya, Güney Amerika ve Kuzey Amerika'yı ele alır. Bu ciltlerde, Hakuseki'nin yabancı ülke haritalarından edindiği bilgilerin Çince özetleri sunulur, yer isimleri ayrı ayrı Çince ve Japonca olarak verilir, fakat verilen bilgiler haliyle çok kısıtlıdır. Sidotti'den elde ettiği bilgileri *Seyyo Kibun* (Batı Üzerine Bilgiler, 1715) adıyla üç ciltte derlemiştir. Birinci ciltte tercüman vasıtasıyla yaptığı sorgulamayı anlatır. İkinci ciltte, coğrafya ve bölük pörçük de olsa dünya tarihi üzerine bilgiler verilmektedir. Ayrıca aynı ciltte Hıristiyanlık da ele alınır ve Hakuseki bu konudaki görüşlerini açıklar. Hakuseki üç farklı konuda Sidotti'den çok etkilenmiştir: Bunlardan biri Sidotti'nin cesaretidir. Sidotti inandığı dava uğruna evini, memleketini terk ederek buralara kadar gelmiştir. Ayrıca coğrafya, haritacılık ve takvim bilimi üzerine de derin bilgisi vardır. Üçüncü özelliği de siyasi düşünceleridir. Sidotti'ye göre bir milletin önemi, yüzölçümünün genişliğiyle ya da coğrafi konumuyla ölçülemez. Ayrıca bir milletin başına gelen talihsizlikler dinden değil, insan unsurundan kaynaklanır. Hakuseki de bu görüşlere katılmaktadır: "Bir milletin uzakta veya yakında oluşunun ya da toprak büyüklüğünün pek önemli olmadığı savına katılıyorum. Ayrıca bir ülke hata yapıyorsa bu onun dinsel inançlarından değil, insanlarından kaynaklanır." Bu konuda, Hakuseki'nin Sidotti'yle hemfikir olması bir tesadüf değildir, çünkü Hakuseki, Japon halkının çoğu gibi aynı şeyi düşünmektedir, yani mühim olan insanlık ve yaşadığımız somut dünyadır; soyut öğretiler ve onun yol açtığı sorunlar değildir.

Hakuseki'nin din değiştirip Hıristiyanlığa geçmesi gibi bir ihtimal hiçbir şekilde söz konusu olmamıştır; çünkü Hıristiyanlık, pek çok siyasi sorunu da beraberinde getirmiştir. Ayrıca Hıristiyanlık, Japonya'da yasaklanmış bir dindir ve kendi tanrısını dünyanın öteki tanrılarından hem üstün görmekte hem de tanrı kavramını Baba ve Oğul şeklinde ikiye bölerek her ikisine de inanmalarını insanlara dayatmaktadır. Ancak, böyle bir inancı Japon Konfüçyüsçülerin kabul etmeleri imkânsızdır; bu yüzden yeni gelen din, onları direnmeye hatta isyana teşvik etmiştir. Hakuseki'ye göre Hıristiyanlık dini, teolojik açıdan tutarlı değildi. Eğer Tanrı evreni yarattıysa, o zaman Tanrı'yı

kim yarattı? Eğer Tanrı kendiliğinden vücuda geldiyse bu durumda evrenin de onunla aynı anda ortaya çıkması gerekmez miydi? Tanrı, sadece insanın günahlarıyla ilgileniyordu. Önce bir sel felaketiyle Nuh'un kavmini helak etmiş, sonra da insanların günahlarını yüklenerek yine insanları kurtarmak için dünyaya gelmişti. İnsanları günahsız olarak yaratsaydı Tanrı'nın işi daha kolay olmaz mıydı? Bu görüşler 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında yazılmış olan pek çok Hıristiyanlık karşıtı eserde görülmektedir. Ancak Hakuseki, Hıristiyanlık karşıtı Budacı polemikçilerin görüşlerine katılmıyordu. Aslında Budacılığı eleştiriyordu. Hıristiyanlığın Budacılıktan büyük bir farkı yoktu, ama ona göre daha yüzeysel bir dindi: "İsa'nın öğretilerinden haberdar olmuş bulunuyorum. Bu öğretilerde resimler, emirler, vaftiz, kutsal su, kutsal kitaplar, tespih, cennet, cehennem, kıyamet ve kıyamet günündeki mahkeme-i kübradan bahsediliyor. Bu öğretilerin içinde Buda'nınkine benzemeyen hiçbir şey göremedim, fakat Hıristiyanlığın öğretileri, Buda'nınkiyle kıyaslandığında son derece sığ ve yüzeyseldir."

Batı Üzerine Bilgiler adlı eserinde Hakuseki, Sidotti'ye bakarak Batının söylemlerini incelemiş, bunları kendi akılcı ve laik bakış açısıyla tahlil etmiştir. Hakuseki edindiği bilgilerden ve Sidotti'nin kişiliğinden çok etkilenmiş, hatta Sidotti'nin serbest bırakılmasını bile önermiştir. Ancak 17. yüzyıl Katolik Kilisesi'nin dünya görüşleri Hakuseki'yi hiç ilgilendirmez, çünkü onu çeken Neo-Konfüçyüsçülerin metafiziğidir. Dünyanın menşeiyle değil, mevcut durumuyla ilgilenmektedir. Dünya coğrafyasını inceleyerek dünya coğrafya tarihi hakkında kitap yazmıştır. Japonya'ya yakın olan bölgeler hakkında bilgi toplamıştır. *Ezoşi* (Ezo'nun Tarihi, 1720) adlı yapıtında, kuzeyde yaşayan Aynuların gelenek ve göreneklerini inceler. *Nantoşi* (Güney Adalar, 1719) adlı kitabındaysa Okinava'nın hem tarih, coğrafya ve kültürünü hem de baladlarıyla ünlü edebiyatını anlatır.

Hakuseki, dil üzerine yaptığı çalışmalarını yirmi ciltlik *Toga* (1719) adlı eserinde toplamıştır. Bu eser, Japoncanın tarihsel bir sözlüğü niteliğindedir. Japon dilindeki önemli isimleri, başta astroloji, ahlak ve ülkedeki hayvan türleri olmak üzere yirmi farklı sınıfa ayırır. Burada, her kelimenin etimolojisi ile ilgili açıklamalar bulunmakta, tarihsel dönemler içinde kelimelerin anlamında meydana gelen değişiklikler ve bunlardan hangi sözcüklerin türediği açıklanmaktadır. Değişen zamanla birlikte farklılaşan kullanım biçimleri eski ve yeni kelimeler olarak ayrılmış, bölgesel şive farkları ve kullanımları vurgulanmış, toplumsal konumdan kaynaklanan kullanım farklılıkları

da "nezaket dili" ve "kaba dil" olarak tasnif edilmiştir. Ayrıca klasik Çince, Sanskritçe ve Song-Yuan hanedanlığı sırasında konuşulan Çincenin çeşitli diyalektlerinden örnekler vererek yabancı dillerin Japonca üzerindeki etkisini de irdelemiştir. Hakuseki, telaffuz konusunda ise "Doğu dilleri içinde en az ses barındıran dil Japoncadır ve Batı dillerindeki kadar çok ses hiçbir dilde yoktur. Çince, bu açıdan ortalarda bir yerdedir" demiştir. Hakuseki'nin zamanında Batı, sesbilim alanında, Çin ise yazı sisteminde çok ileriydi; fakat o sıralarda Japonya'da bunu takdir edecek kimse yoktu. Hakuseki Japoncanın telaffuzundaki farklılıkları tespit etmek için yeni bir yöntem geliştirmişti. Buna göre, "Japon tanrılarının, insanların adlarını ve şarkı sözlerini" inceledi. Önem sırasına göre sıralayacak olursak, *Kociki, Kogo Şui, Şokoku Fudoki, Nihon Şoki* ve *Manyōşū* gibi Japon klasiklerini kaynak olarak kullanıp çok ince ayrıntılara indi. *Toga* adlı eseri, sadece bilimsel bir başyapıt olmakla kalmaz, aynı zamanda akılcılığın zaferini müjdeler, evrensel gerçeklere yine evrensel bir bakış açısıyla yaklaşır. Bunu yapabilmek için Zhu Xi düşüncesinden ve Şintō inancının gizemli öğretilerinden vazgeçmekle kalmamış, pek çok konuda ona karşı olan itirazlarını da dile getirmiştir.

Hakuseki en önemli yapıtlarını Japon tarihi üzerine vermiştir. Eski Japon tarihi üzerine *Koşitsū* (Eski Tarih, 1716) ve *Koşitsū Vakumon* (Eski Tarih Üzerine Söyleşiler, 1716) adlı iki kitap yazmıştır. *Tokuşi Yoron* (Tarih Okumaları, yazımı tahminen 1712'de tamamlanmış, 1724'te bazı değişiklikler ve ilaveler yapılmıştır) adlı yapıtı Tokugava idaresinin ilk döneminden itibaren Fucivara hanedanlığının savaşçılarını anlatır. Hakuseki, eski tarihi yazarken gerçekleri rivayetlerden ayırma konusunda son derece dikkatlidir ve mümkün olduğu kadar hakikatleri "yansıtmaya" çalışır: "Tarih, yaşanan olayları gerçeklerden yola çıkarak kaydeder ve dünyaya bunun örneklerini sunar." Bu nedenle elde edilen bilgileri karşılaştırmalı olarak incelemek gerekir: "Sadece *Nihon Şoki*'yi inceleyip *Kyūciki* ve *Kociki*'de yazılanları göz ardı etmek doğru değildir. Bilimsel bir yapıt ortaya çıkarabilmek için güçlü bir mantıkla irdelenmiş, gerçeklerden şaşmayan, Sezar'ın hakkını Sezar'a veren yapıtları ele almak gerekir." Ona göre, eski tarih üzerine yapılan incelemeler için Japon kaynakları yetersizdir. Bu nedenle klasik Çin tarihine de başvurmak gerekir. Örneğin, *Eski Tarih Üzerine Söyleşiler* adlı kitabının üçüncü cildinde Hakuseki, özel olarak Han hanedanından *Houhanshu*, Wei hanedanlığı tarihinden *Weizhi*'den bahseder. Ayrıca yazara göre Kore tarihini de ihmal etmemek gerekir: "Özellikle, Kore tarihi üzerine yazılmış

Hangdong Cheguk-ki (Denizaşırı Doğu Ülkeleri) adlı yapıtta, Japon saraylarının eski isimleri en erken dönemlerine kadar ayrıntılı bir şekilde verilmektedir. Bizim tarihî kayıtlarımızda ne yazık ki bunların hiçbirinden en ufak bir eser görülmez." Hakuseki, yukarıdaki "ne yazık ki" ifadesini her ne kadar ulu orta söylemiş olsa da bu ifade, onun yabancı kaynaklara verdiği değeri göstermesi ve Japonya'daki sözüm ona özgün kaynakları reddetmesi açısından çok anlamlıdır. Bu durum, *Nihon Şoki*'de sözü geçen yaradılış efsaneleri konusunda son derece çarpıcı sonuçlara varmasına neden olmuştur. Örneğin, *Eski Tarih Üzerine Söyleşiler* adlı yapıtında şöyle der: "Kısaca belirtecek olursam bu kitap, *Huainanze* ve *San-wu-li-chi* (İmparatorlar Tarihi; her iki kitap da Çin tarihi üzerinedir) gibi yapıtlardan elde edilen bir derleme niteliğindedir. Kuşkusuz başka milletlerde de yerin ve göğün yaradılışı hakkında efsaneler bulunur. İyi ama aramızda yerin ve göğün yaradılışına tanık olan bir insan var mı? Bu yüzden yabancı kaynaklardan alınarak Japon tarihine uygulanan bilgiler çok yetersizdir."

Tarih Okumaları adlı yapıtında, iktidarı gasp eden ya da kalıtsal olarak ele geçiren hanedanların yükselişi ve çöküşü betimlenir. Daha başka bir deyişle burada iktidar gücünün nasıl İmparatorluk hanedanı ve soyluların elinden çıkarak samuray kökenli ailelerin eline geçtiği irdelenir. Gücün bir elden diğerine aktarılışını Hakuseki pek çok değişik nedenler vererek açıklamaya çalışır. İktidarı devralan yöneticiler buna yeterince sahip çıkamamışlardır (Fucivara ailesinde olduğu gibi); ahlaken gelişmiş olmadıkları için ilahi iradenin gazabına uğramışlardır (Minamotono Yoritomo); "İlahi Kader" onların ellerindeki gücün yitmesini istemektedir (Hōcō hanedanlığı); destanlar yazdırmak için askerlerini yeterince ödüllendirmemişlerdir (İmparator Go-Daygo); bazıları ise hem kibirli hem de mali sorunların elinde oyuncaktır (Aşikaga ailesi). Hakuseki, Soray'dan farklı olarak insanın bireysel ahlaki değerleri ve devlet adamı olarak gösterdiği etkinlik arasında doğrudan bir bağ kurmaz. Burada kullandığı "Tanrısal İrade" ifadesinde Zhu Xi düşüncesinden etkilendiğine dair bazı belirtiler vardır. (Ancak şunu da hemen ifade edelim ki Soray, "Tanrısal İrade" kavramını tamamen reddetmez; ancak onun bilinmez olduğunu savunur. Bu konuda "tesadüf kavramı" tarihsel çalışmalarda tamamen göz ardı edilemez. Sorun, bu olayları Hakuseki'nin yaptığı gibi "Tanrı İradesi"yle bağdaştırmanın gerekli olup olmadığıdır. Ancak Hakuseki, tarihsel süreci genellikle pragmatik olarak ele almış ve olayların içinde siyasal, ekonomik ve bazen sistematik unsurlar

bulmaya çalışmıştır. Bu özellikler, *Tarih Okumaları* adlı kitabını aynı konuyu ele alan benzer eserlerden üstün kılar. Dolayısıyla ne Kitabatake Çikafūsa'nın Kamakura dönemini ele alan *Cinnō Şōtōki* adlı eseri, ne de Ciyen'in *Gukanşō* –ki burada genellikle tarih dışı güçlere yer verilir– adlı yapıtı Hakuseki'nin kitabıyla boy ölçüşebilir. Çağdaş tarihçilerin çoğu, elindeki tarihsel veri ve malzemeleri kullanması bakımından seleflerine göre Hakuseki'yi son derece üstün bulmakta ve Rai San'yo da dahil olmak üzere (en önemli eseri *Nihom Gayşi* - Japon Tarihi) kendinden sonraki tarihçiler için bir model oluşturduğunu düşünmektedirler. Her ne kadar Hakuseki'nin tarih üzerine kaleme aldığı eserler öteki yapıtlarına kıyasla daha yoğun bir şekilde Zhu Xi felsefesinin etkilerini gösterse de yazar, temel olarak pozitivist çizgiden şaşmaz.

Hakuseki, aile büyüklerinin talebi üzerine kaleme aldığı bir soyağacı çalışması olan on iki ciltlik eserinde (*Hankapu*, 1702; 1702'den sonra ayrıca açıklamalar ve bir kataloğu içeren ayrı bir cildi de vardır) düzyazı üslubunda zirveye çıkar. Hakuseki bu eserini aile büyüklerinin talebi üzerine hazırlamıştır. Bu eserde, geliri 10.000 *koku* olan ya da idare ettiği bölgede bundan daha fazla irat kaydeden *daymyō* ailelerinin 1600-1680 yılları arasındaki tarihini ele almıştır. Burada ayrıca ailelerin askerî harekâtları ve Şögun Hidoşi ve İeyasu ile olan ilişkilerini dile getirir. Bu eseri hazırlarken Hakuseki çok sayıda malzemeden faydalanmıştır. Bunların arasında en az on tarihsel biyografi, yüzden fazla kaynak kitap, o zamana ait mektuplar ve o devre tanıklık etmiş insanlardan geriye kalan kanıtlar yer almaktadır. Hakuseki bütün bunlara dayanarak "gerçeklere ulaşmaya çabalamış", "gereksiz ayrıntılara girmeden ailenin başlangıcını ve sonunu sade bir dille anlatmaya çalışmıştır". Yazarın açıklamaları gayet berrak ve akıcıdır. Yazar açıklamalarında, ne insanların dış görünüşünden, ne özel olaylardan bahseder; ne de bir yerlerden alıntı yapıp kahramanların ruhsal çözümlemelerini yapmaya girişir. Onu ilgilendiren şey, sadece savaşlar ve lider durumundaki askerî komutanlardır. Elbette ki, ele aldığı konular arasında bunun istisnaları da vardır. Örneğin, savaş meydanlarından uzaktaki olaylar, yönetici ve hâkimlik yapan samurayların davranışları (örneğin İtakura Şigemune), ölümcül tehlikelere maruz kalan kadın ve erkeklerin içindeki azim ve kararlılıkları (Asano Nagamasa ve Hosokava Tadaoki'nin karısı), iç savaşta *daymyō*'ların kendi durumlarını koruyabilmek ya da yeni yerler ele geçirebilmek için düzenledikleri fırsatçı komplolar (Date Masamune) vb. Hakuseki'nin üzerinde durduğu konular arasındadır. Burada gö-

rülen tarafsız alıntıdan da anlaşılacağı gibi yazar, ele aldığı insanların her ne kadar duygusal hayatlarını ayrıntılı olarak incelemekten kaçınsa da yine de bu insanlar hakkında okuyucuya net bir fikir verebilmektedir. Bu tür canlı çağrışımlar, Hakuseki'nin yazılarında ortaya çıktığında derhal onu çepeçevre saran dilin münzevi baskısından kurtulur ve gülümsemeye başlar. Buna en güzel örnek olarak Date Masamune tarafından Şōgun Hakuseki'nin Hakone'deki karargâhına yapılan ziyareti gösterebiliriz. Masamune, aslında kendini en az Şōgun Hideyoşi kadar başarılı gören bir generaldi. Bu görüşmeden sonra tehlikeli bir rakip olarak göründüğü için ziyaretinin bedelini hayatıyla ödeyeceğini bilmiyordu. Hakuseki, yapıtının 7. cildinde şöyle der: "Yaşı yirminin üzerinde olan Masamune, tek gözü ve kesilmiş saçlarıyla son derece tuhaf görünüşlü bir insandı." Yazarın insanlar hakkındaki fiziksel betimlemelerinin az oluşu, cümlelerindeki gücü artırmaktadır. Aynı şekilde, Hideyoşi'nin, Kore'nin fethi konusunda kafasında geliştirdiği saplantıyı eleştiren Asano Nagamasa'nın verdiği söylevden yapılan alıntılar, okuyucu üzerinde hemen etkisini göstermektedir. Okuyucu ilk bakışta Nagamasa'nın ateşle oynamakta olduğunu anlamakta, yaptığı ulu orta eleştirilerin diktatörün hiç de hoşuna gitmeyeceğini ve bu yüzden de bu densizliğini hayatıyla ödeyeceğini tahmin edebilmektedir. Kısaca özetleyecek olursak, *Hankanpu*, o zamana dek yazılmış Japon düzyazıları içinde çağdaşlarının üstünde bir nitelikte olup belki de Tokugava döneminde yazılmış en güzel eserdir.

Hakuseki başarısını, tarihsel konulardaki nesnelliğini ve akılcı düşüncesini mümkün olan en son sınıra kadar götürebilmesine borçludur; bunu da çok zor bir ortamda iki taşın arasında başarmıştır. Bunlardan biri askerî diktatörlük, diğeri ise Ortodoks yönü ağır basan Zhu Xi felsefesidir. Bu şekilde davranarak iki farklı ekolün önünü açmıştır. Bunlardan birincisi Japon dili ve edebiyatı üzerine yoğunlaşan Ulusal Öğreti (*kokugaku*), ikincisi ise yabancı ülkelerin kültürleri üzerinde çalışmayı amaçlayan Batı öğretileridir (*yōgaku*).

ŞANLI ÖLÜMLER

Ogyū Soray, *Buşidō*, (Savaşçı'nın Yolu) diye bir şeyin olmadığını, sadece *Bugey*'in (dövüş sanatları) bulunduğunu söylemiştir: "Bu Yol'un içinde ayrı bir 'Edebi Yol' ya da 'Askerî Yol' bulunmaz". Soray, başka bir yerde şunları söylemiştir: "Denir ki bilgelerin Yol'undan başka bir Yol daha vardır. Bu Yol, savaşçıların Yoludur. Bizim ülkemize yakı-

şan da zaten budur. Bu tamamıyla yanlış bir düşüncedir. Böyle düşünenler modernizmin telkinleriyle beyni yıkanmış cahillerdir." "Yine cahillerin inandığı kadarıyla savaşçı aileler hasımlarını silah kullanarak dize getirmişlerdir. Bu, onların anlayışına göre savaşçıların takip ettiği tek yoldur ve Japonya'nın en eski günlerinden bu zamana ulaşmış 'Savaşçının Yolu' denilen şey aslında budur." Soray'ın cahil olarak nitelendirdiği bu inanç, aslında 18. yüzyılın ilk yıllarında modernliği tescil edilmiş bir düşünceydi. İç savaş sırasında ortaya çıkan olay ve davranışlar savaş bittikten çok uzun bir zaman sonra yüceltilmiştir ve bu nedenle 'Savaşçının Yolu' öğretisinin ortaya çıkması 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzamış, Genroku dönemini bulmuştur. Gerçek savaşlarda yer alan samuraylar her ne kadar hayatlarını er meydanında geçirmiş olsalar da hiçbir zaman 'Savaşçının Yolu' öğretisiyle hareket etmemişlerdir. Böyle bir olgudan ilk kez bahsedenler Tokugava sisteminin yönetici samurayları olup savaşların ardından yıllar sonra bu tür bir konuyu masaya yatırmışlardır.

Savaşçının Yolu öğretisinin Tokugava sistemini destekleyen yönleri de bulunmaktaydı. Bunlardan en önemlisi, efendiye gösterilmesi gereken sadakattir. Nitekim Bakufu, sadakat kavramını desteklemiş ve 1682 yılında çıkardığı Sadakat Fermanı (*Çūkōsatsu*) ile bazı Buşidō terminolojisini devlet dilinde hayata geçirmiştir. Ancak, savaşçının içindeki sadakat duygusunun kime yönelik olduğu konusunda sorunlar ortaya çıkmıştır. Bakufu idaresi, en büyük sadakatin merkezî hükümete yönelik olması üzerinde durduğu halde Buşidō öğretisi savaşçıların kayıtsız şartsız ve mutlak olarak efendilerine sadık olmalarını savunuyordu. Savaşçıların sadakati konusunda iki derebey ihtilafa düştüğü zaman, bu sorunu çözmek hükümetin değil, tarafların iradesine bırakılmalıydı. Buşidō öğretilerine göre efendisinin intikamını almak samurayın göreviydi. Onlar ünlü kırk yedi emekli samurayın 1702 yılında yaptığı gibi davranarak hayatları pahasına bile olsa efendilerinin intikamını almak zorundaydılar. Öte yandan, devletin koyduğu kanunlara göre uzayan kan davalarına da geçit yoktu. Bu nedenle ortaya iki tür sadakat çıkmıştı. Bunlardan birincisi Bakufu tarafından bir araç olarak kullanılan sadakat, diğeri de devasa sistem içinde kendine ufak bir yer açamayan samurayların kendi konumlarını ve varlıklarını kanıtlamak için kabul etmiş oldukları bireysel sadakatti.

Bu dönemin Buşidō anlayışını en açık bir dille anlatan yapıt *Hagakure*'dir. Saga ailesinden bir samuray olan Yamamoto Tsunetomo'nun (1659-1719) düşünceleri yine aynı ailedeki Samuray

Taşiro Tsuramoto tarafından yazıya geçirilmiştir (1710-1716). El yazısıyla kaleme alınan bu eser, pek çok okur bulmasına rağmen hiç basılmamıştır. Tsunetomo daha sekiz yaşındayken efendisi Nabeşima Mitsuşige'nin hizmetine girmiş ve onun ölümü üzerine 1700 yılında bir intihar girişiminde bulunmuştur. *Cunşi* adı verilen bu sadakat intiharı Saga Beyliği tarafından 1661'de, Bakufu Hükümeti tarafından ise 1663 yılında yasaklandığından dolayı Tsunetomo'nun intihar teşebbüsü başarısızlıkla son bulmuştur. Tsunetomo sonradan rahip olarak bir keşiş gibi yaşamayı tercih etmiş ve hayatının ileri yıllarında *Hagakure* adlı eserini sözlü olarak anlatmış, öğrencileri de yazıya geçirmişlerdir. *Hagakure*, efendisine hizmet eden bütün samuraylar için samurayların gözüyle yazılmış bir kitaptır. Bu noktada Tsunetomo'nun görüşü ve olaya karşı olan tavrı Soray'ınkinden tamamen farklıdır; çünkü Soray burada samurayı değil, efendiye odaklanmakta, onun en iyi şekilde egemenliğini sürdürebileceği koşulları irdelemektedir.

Öte yandan, Tsunetomo'nun hayat tecrübeleri ve toplumsal geçmişi, Miyamoto Musaşi ile kıyaslandığında çok farklıdır; çünkü o, hiç savaşa katılmamış, savaşta hasmını yenerek öldürmek gibi somut konularda hiç yazı yazmamıştır. Onun yerine, insanın kendini nasıl öldürebileceği üzerine yazılar kaleme almıştır. Miyamoto Musaşi'nin *Beş Çember* adlı yapıtından Tsunetomo'nun *Hagakure* adlı yapıtına kadar geçen yüz yıl içinde samurayların duygusal yoğunlukları er meydanlarından törensel intiharlara (*seppuku)* kaymıştır.

Hagakure'de tekrarlanan birçok husus bulunmaktadır; ancak ele alınan konu gayet basit ve açıktır: Tsunetomo, Nabeşima ailesine sadakat borçludur ve bu aileye hizmet etmek için nefsiyle ve hayatıyla ilgili meselelerin hepsini bir yana bırakacaktır; çünkü "hiçbir şey onlara hizmet etmekten daha önemli olamaz." Bu sadakat mutlaktır. Tsunetomo'ya göre, ait olduğu gruptan daha üstün bir değer olamaz: "Ne Sakyamuni ne Konfüçyüs, ne de büyük cengâverlerden Kusunoki Masaşige ve Takeda Şingen, Ryuzoci ya da Nabeşima gibi soyluların hizmetine girmiştir. Böyle bir şey olmuş olsa bile bu âlimler ve savaşçılar, bu soyluların yol ve yöntemlerine asla ayak uyduramazlardı." (Ryuzoci, Nabeşima Beyliği'nden önce Saga ilinde hüküm süren sülalenin adıdır.) Gerek Sakyamuni, gerek Konfüçyüs gerekse Amaterasu yeryüzüne tekrar gelse, hatta Tsunetomo'nun kendisi ilahi cezasını çekmek üzere cehennemin derinliklerine atılsa bile, yine de direnmekte ve şunları söylemektedir: "Bütün bu belalar başıma gelse bile ben kendi adıma yine de efendime itaat etmeyi en büyük iman bilirim". Nabeşima Beyliği ile toplumun geri kalanı arasındaki ilişki ve

bu beyliğin toplum içindeki yeri hiç göz önünde bulundurulmamaktadır. Tsunetomo, ne Japonya'dan, ne Tokugava idaresinden, ne de İmparator'dan bahseder. Onun için köylüler, esnaflar, tüccarlar, kısacası toplumun bütün geri kalanı ondan ve onun düşüncelerinden çok uzaktadır. Dolayısıyla, bu kapalı toplumun amaçlarını irdelemeye imkân yoktur; çünkü bunu irdelemek demek onu aşan birtakım değer veya değerleri kabul etmek demektir; ama zaten o bunların hepsini başlangıçta reddeder. Onun üzerinde durduğu konu; grubun birliği ve beraberliği, üyeler arasındaki dostluk ve kardeşliktir.

Grubun belkemiğini efendi ve kul arasındaki sadakat yemini oluşturur; ancak bu tek taraflıdır. Efendi bir hata yaptığı zaman kul ancak ona sitem ederek karşılık verir ya da onu adil davranmaya davet eder: "En büyük sadakat efendiyi iyi yola yönlendirmek ve onun hata yapmaması için ona hizmet etmektir." *Hagakure*'de efendiye nasıl sitem edileceği ya da serzenişte bulunulacağı konusunda sık sık ayrıntılar verilir ("Her şeyden önce doğru zamanı seçmelisin. Efendinin sevdiği bir konuyu seçerek konuşmaya başlamalısın" vb.). Kitap son bölümünde intiharın son çare olduğundan bahseder. *Hagakure*'ye göre kul, efendisiyle olan ilişkisine son veremez. Bunu ancak efendi yapabilir, bu hak sadece ona aittir.

Efendi-kul ilişkisine mutlak bir değer atfedildiği halde bilimin ve bilgeliğin hiçbir değeri yoktur. *Hagakure*'nin Birinci Bölüm'ünde Tsunetomo şöyle der: "Bilgelik ve bilim iyi bir şeydir, fakat her zaman hata yapabilir." Bu konuda Soray tam tersini düşünmektedir. Dövüş sanatına verilen değer de tartışmaya açık ve izafidir: "Dövüş sanatında insanın öğrenmesi gereken şey neyin mutlak bir şekilde gerekli olduğudur". Bu görüş Miyamoto Musaşi'nin hiç kabul edemeyeceği bir yargıdır. Kulun idealindeki şey efendisi için ölmeye hazır olmaktır. En yüce kader bunu gerçekleştirebilmektir: "Ben bu naçiz vücudu efendime adadım. Onun için ölebilirim. Ölsem bile, ruhum günlerini efendim için üzülmekle geçirecektir"; "hiçbir ölüm, savaşta can vermek kadar tatlı olamaz." Bu düşünce yapısı şu satırlarda en güçlü ifadesini bulur: "Artık şunu anlamış bulunuyorum ki savaşçının en büyük gururu, doğru bildiği yol uğruna ölmektir."

Hagakure felsefesi kayıtsız şartsız efendi-kul ilişkisi üzerine temellendirilir, fakat her şey bununla bitmez. Sonunda ise muhtemel amacı ve sonuçları hiç irdelenmeden ölüm yüceltilir. Amaçsız ve anlamsız ölüm en yüce tahta oturtulur, çünkü o en büyük duygusal deneyimdir. Birinci Bölüm'de de görüldüğü gibi ölüm, insan idrakinin ulaşabileceği en son ve en çılgın makam olarak betimlenir: "Manasını

anlamadan kalbimiz vecd içinde ölelim"; "Ey gafil! Bırak kalbin vecde gelsin! Huşu içinde öl". Buşidō felsefesine göre de aynı şey tekrarlanmakta, "huşu içinde bedenini teslim edeceksin" denilmektedir. Bunlardan hiçbiri, ölümün estetik olduğunu göstermez, nitekim Tsunetomo hiçbir zaman ölümün güzel olduğundan söz etmez.

İyi ama o zaman Yamamoto Tsunetomo ölümü niçin bu kadar yüceltmiştir? Her şeyden önce, efendisiyle olan ilişkisi onun için son derece aziz ve kıymetlidir. Onun ölümüyle birlikte Tsunetomo hayatının amacım da kaybetmiştir. (Ancak bu ilişkinin eşcinsel bir ilişki olduğu hakkında elimizde hiçbir kanıt yoktur). İntihara teşebbüs ettiği halde ölemeyip efendisini takip etme şansını kaybedince Tsunetomo'nun hayatı son derece boş ve anlamsız bir hale gelmiştir. Onun bu duyguları savaşa hiç ihtiyaç duyulmayan bir çağda bile hâlâ bu işlerle uğraştığından ve kendini dövüş sanatına adamış olduğundan dolayı daha da dayanılmaz bir hale gelmiştir. Zaman öyle bir zamandı ki artık maharetli yöneticilere ihtiyaç vardı, savaştan herkes nefret ediyordu, çağ bunu istiyordu. Ancak, Tsunetomo'nun hayranlık duyduğu şeyler bunlar değildi. Çağdaşları hakkında çok acı eleştirilerde bulunur: "Bu insanlar sadece kendilerini düşünüyorlar, kadınlardan farkı yok. Bunlarda ruh kalmamış; çünkü rahat ve huzur içindeler. Yavaş yavaş dünyanın sonu geliyor." İkinci Bölüm'de ise şunları görürüz: "Belki yüz yıl öncesindeki güzelliklere dönmeyi aklımızdan geçirebiliriz; ama artık çok geç." Burada "güzellikler" sözcüğü ile "iç savaş ve onun gelenekleri" kastedilmektedir; Soray ise bu kavramı nefretle karşılayarak aşağılamıştır, çünkü bütün bunlar Tsunetomo'nun hiç tanık olmadığı bir toplumsal zaman kesitine ait olan koşullardır.

Hagakure, bu haliyle muazzam bir kronolojik yanılsama anıtıdır, çünkü burada kan kokan çalkantılı bir çağın gelenekleri yüceltilip idealize edilmektedir; fakat artık zaman, o zaman değildir. Bütün bunlar artık savaşıp şerefiyle ölme ihtimali olmayan bir insan tarafından el üstünde tutulmakta ve yüceltilmektedir. Üstelik kafasında canlandırdığı iç savaş toplumu, tamamen kendi toplumunda edinmiş olduğu intibaların ürünüdür. Kendini adadığı efendi-kul ilişkisi bile, kendini bir önceki çağda yaşıyor zannetmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun sonucu olarak da karşımıza karmaşık bir sadakat ve ölüm kokteyli çıkar. Savaşta ölmenin imkânsız olduğu bir devirde "Savaşçının Yolu" felsefesini izleyebilmek için yapılabilecek tek şey, özel bir kavga konusu bulmak ve anlamsız bir şekilde ölmektir. Ancak bu şekilde gerçekleşen ölümler yüce sayılıyordu. Tsunetomo için en mü-

him şey ölümdeki doğallıktı. Bu yüzden efendilerini kaybeden ünlü kırk yedi samurayı (*rōnin*) eleştirir. Kırk yedi samuray, hem efendilerinin intikamını almakta gecikmişler, hem de 1702 yılında intikamlarını aldıktan sonra intihara teşebbüs ettikleri halde ölmemişlerdir. Tsunetomo, burada şu soruyu sorar: "Onlar intikam alıncaya kadar düşmanları eceliyle ölseydi, bu samuraylar sonsuza dek pişmanlık duymazlar mıydı?" "Kyöto bölgesinin insanları akıllı, zeki ve tatlı dillidirler; fakat düşünmeden bir adım bile atmazlar. Bu bakımdan Nagasakili insanların kavga sanatı çok farklıdır." Söz konusu "Nagasaki kavgası" karlı bir yolda ilerleyen samuraylardan birinin yağmurluğu üzerine sıçrayan çamurla başlar ve dört samuray birbirine girer. Sonradan bunlara uşaklar da katılınca kızılca kıyamet kopar ve pek çok insan ölür. Bütün gelişmeler, anlamsız ve kendiliğinden meydana geldiği için *Hagakure*'nin felsefesiyle tamamen uyuşmaktadır; ancak intikamcı kırk yedi samuray dikkatli, tedbirli ve planlı hareket ettikleri için *Hagakure*'nin felsefesine göre makbul sayılmazlar.

Hagakure, yalnızca hayal gücü ve yanılsamadan ibaret değildir; aynı zamanda grup içindeki duygusal birliğin önemini ve bireysel istek ve kaygıların bir kenara bırakılmasının gerekliliğini vurgular. Eserde anlatıldığı üzere, grup her şey demektir. Konfüçyüsçü, Budacı ya da Şintö olması fark etmez, hiçbir evrensel değer gruba verilen değeri aşamaz. *Hagakure*'nin Japonya'ya özgü düşünceleri ifade edebilmesini sağlayan esas özelliği de buradan kaynaklanır. Eserinin Birinci Bölüm'ünde yer alan dualarından da anladığımız gibi Tsunetomo her şeyden önce bir Japondur ve hizmetkârdır; Budacı olması onun için ikinci derecede önem taşır: "Her sabah önce efendime, sonra aileme, efendimin ve sülalenin hamisi tanrı Ucigami'ye, sonra da esirgeyen ve bağışlayan yüce Buda'ya dua ederim." Kişinin ait olduğu gruba büyük bir bağlılık duyması Japon toplumunun değişmez özelliklerinden biridir ve bu bağlılığı dile getirmek son derece doğaldır. Bu özellik, çağdaş Japon toplumunda bile hâlâ aynen muhafaza edilmektedir. Değişen şey, sadece toplumsal yapı olup efendi-hizmetli ilişkisi önceki dönemlere kıyasla artık çok zayıflamıştır.

Hagakure'de intiharlar ve savaş alanındaki önemli bölümler hep yüceltilmiştir; ancak bu devirde ölümün yücelttiği alanlar sadece bunlar değildir. Erkek ve kadın arasındaki aşk çoğu kez çiftin intiharıyla sonuçlanabiliyordu. Bu konular, Çikamatsu Monzaemon'un (1637-1724) kukla tiyatrosu (*ningyō cōruri*) için yazdığı eserlerde, özellikle de *Sonezaki Şincū* (Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı) adlı yapıtında en görkemli haliyle doruğa çıkar. Âşıklar, öbür dünyada ebediyen birlikte

olabilmek için aynı anda intihar ederler. Bunu yaparken "Buda"nın katına çıkacaklarına inanırlardı: "Bu sevgililer sonradan Buda olmaya hazır bir aşk simgesi haline gelirler." Ancak, bunun gerçekte Budacılığın temel ilkeleriyle bir ilgisi yoktur. Âşıklar ölümden sonra bir lotus yaprağı üzerinde birlikte olacaklarına kesin olarak inandıkları için intiharı seçerler. Buradaki amaç "aydınlanmak" değildir. Amaç, dünyadaki süfli bedenlerinin verdiği acılardan kurtulmaktır. *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* gibi yapıtlarda ölüm yüceltilmektedir; ancak bu yüceltme *Hagakure*'dekinden tamamen farklıdır, çünkü burada intihar, benliği nihai olarak reddetmek için gerçekleştirilir. Özünde tamamen kişisel ve bireysel bir duygu olan aşk, Buşidō öğretisini takip eden birisi için ölüme tamamen kendini adamak ve teslim olmakta en iyi ifadesini bulur: "Sağken telaffuz edilen aşk kelimesi gerçek aşk değildir. Asıl aşk ölürken insanın yüreğinde birlikte götürdüğü duygudur... ve yürekte bu aşkı yaşatarak ölmek insanın ulaşabileceği en yüce nihai noktadır" (*Hagakure*, İkinci Bölüm). Samuraylar arasında yaşanan aşk genellikle eşcinsel nitelikteydi ve *Hagakure*'de bu tür duygular, uşağın efendisine karşı duyduğu bir sadakat borcu olarak ifade edilir. Ancak bu aşk, *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı eserdeki kadın ve erkeğin birbirine duyduğu aşktan tamamen farklıdır. Bunların arasındaki aşk çok yoğun ve kişisel olup intiharla noktalanır. Âşıklar ancak bu suretle maddi ve manevi tatmine ulaşırlar. Onlar için "yaşarken telaffuz edilen aşk sözcüğü", "derin aşk"ın kendisidir. Onlar, bu dünyada aşkı dolu dolu yaşayamadıkları için gözlerini ve ümitlerini öbür dünyaya çevirmişlerdir. *Hagakure*'de intihar aslında bir tercih meselesidir, fakat insanlar intihar etme yollarını bilinçli bir şekilde ararlar. Bu iş için zekâ değil, cesaret ve azim gerekir; tiyatroda en çok vurgulanan bu iki özelliktir. *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı yapıtta intiharı önlemenin tek yolu vardır, o da aşktan vazgeçmektir. Âşıkların içinde bulunduğu ikilemin arkasındaki bir başka baskı unsuru da toplumsal görevlerdir (*giri*). Bu da toplumdaki farklı sınıfların erkek ve kadınları için çizilen katı kurallarla belirlenmiştir. Cinsel aşk da, çocuk ve ebeveyn arasındaki sevgi gibi en doğal "insani duygular"dan biridir (*nincō*) ve içgüdüseldir. *Giri* ile *nincō* herhangi bir sebep yüzünden çelişecek olursa, insanın içinden gelen duyguların, dışarıdaki kurallarla uzlaşmadığı durumlarda kahramanlar çıkmaz sokağa girmiş, köşeye sıkışmış demektir. Böyle bir durumda hiçbiri ölümü tercih etmez, çünkü ucunda ölüm olsa bile birbirlerini sevmeyi seçmişlerdir. Burada aslında yüceltilen şey anlamsız bir ölüm değil, en son sınırlarına kadar zorlanılan aşkın kendisidir.

Hagakure ile *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* arasındaki en önemli çelişkilerden biri de yazarlarının ve seyircilerinin farklı toplumsal sınıflardan gelmeleridir. Tsunetomo, yapıtlarını savaşmayan savaşçılar için yazmıştır. Yazarın kendisi de bu orta ve düşük dereceli samurayların savaşlarını ve ölümlerini yazarken hayal dünyasının içinde kaybolup gitmiştir. Genroku devrinin suya sabuna dokunmayan bu samurayları, adam yerine konmak için, asıl görevlerinden kaçarak devlet bünyesindeki en sıradan işleri bile kabul etmişlerdir. Tsunetomo, dünyanın sonunun gediğini zannediyordu; bir bakıma da haklıydı. Artık savaşçı sınıf çoktan zamanını doldurmuş, defteri dürülmüştü. Mevcudiyetleri için hiçbir sebep bulamayan samuraylar varoluşlarının bu dayanılmaz hafifliğine bir mazeret bulmak için çırpınmaya başlamışlar ve makul gerekçeler arama yoluna gitmişlerdir. *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* hem şehirli burjuvaları konu alıyordu hem de şehirli burjuvalar olan *çōnin*'ler için yazılmıştı. Öte yandan Çikamatsu, emekli bir samurayın oğlu olduğu halde kendini samuraydan çok *çōnin* gibi hissediyordu. Ancak burada en rahat olan kesim şehirde oturan tüccarlardı ve kendi kimliklerini anlamaları için tanrıdan gelecek bir vahye ihtiyaçları yoktu. Zaten 17. yüzyılın sonlarına doğru Bakufu idarecileri ve büyük toprak ağaları olan *daymyō*'lar mali krize girmişlerdi; bu arada tüccar sınıfın mali gücü çığ gibi büyümeye devam etti. Genroku döneminde Edo ve Ösaka'daki büyük tüccar *daymyō*'lara ödünç para verildiği gibi, vergi olarak köylülerden toplanan pirinç ürününü paraya çevirerek toprak ağalarına nakit para sağlanmıştır. Saykaku'nun romanlarında da görüldüğü gibi küçük çaptaki tüccarlar da kısmen iyi iş yapıyorlardı, fakat her şeye rağmen *çōnin*'ler onları kendilerinden saymıyordu.

Çōnin'lerin büyük bir kısmı genellikle resmî okullarda eğitim almamışlardı. Ayrıca 18. yüzyıla kadar *çōnin* sınıfının eğitiminde kayda değer bir gelişme görülmemişti. Bu yüzden de *çōnin* sınıfı, farklı ve sınırları belirgin bir değerler sistemi yaratamamışlardı. Onlara model olarak gösterilen değerlerin büyük bir çoğunluğu samuray kökenliydi ve bunlar, sadece görevlerden oluşan bir dayatma unsuru olarak kabul edildiği için, hiçbir zaman içselleşmemiş ve kabul edilmemişti. Ancak bu durum, yeni yeni sivrilen bu sınıfın tanınıp kabul görmeyi istemediği anlamına gelmiyordu. Kaldı ki, en azından herhangi bir buyruk altında olmayan yönlerinin, yani *nincō* dedikleri hissiyatlarının kabul görmesini bekliyorlardı. *Nincō* olarak hissettikleri kendi öz duygularından hiçbir zaman vazgeçemez, onu dışlayamazlardı. Ancak *nincō*, yine de onların davranışlarını belirleyen duygu da değildi.

Kişi, *giri* ve *nincō* arasında çelişkiye düşünce, kişinin davranışlarını belirleyen *nincō* değil, her zaman *giri* oluyordu. Bütün bunlara rağmen, kendi sınıflarının dar çerçevesinde kendi ihtiyaçları için yarattıkları sanata duygusal hayatlarını ön plana çıkararak *giri* ve *nincō* arasında bir denge kurmaya çalışmışlardı. Aslında, âşıkları intihar etmeye iten güç *giri* idi; fakat bir kez can verdikten sonra ölüm, aşklarının dolayısıyla da *nincō*'nun zaferi ile sonuçlanıyordu. Onları bu yüce ölüm yolculuğuna çıkartan neden de buydu ve bu yolculuklarında onlara *şamisen*'in acıklı ezgileri eşlik ediyordu.

Asıl adı Sugimori Nobumori olan Çikamatsu Monzaemon, bir *rōnin*'in oğlu olarak Kyōto'da dünyaya gelmiştir; hakkında elimizde çok az bilgi bulunmaktadır. Gençliğinde *haykay* şiirleri üzerine çalışmış, 1680 yılından itibaren *cōruri* ve *kabuki* oyunları yazmıştır. *Cōruri*, kuklaların hareketlerine ritmik ezgi ve şarkılarla refakat eden bir gösteri türüdür. Olaylar bir anlatıcının ağzından dile getirilir. Çikamatsu'nun ilk eserleri esas olarak Sakata Tōcürō'nun (1647-1709) Kyōto *kabuki* kumpanyası için yazılmış; ancak 1686 yılından sonra Çikamatsu, Ōsaka'daki Takemoto Gidayu Kukla Tiyatrosu için (1651-1714) *cōruri* yazımı üzerine yoğunlaşmış, en güzel eserlerini de hayatının ilerleyen yıllarında vermiştir.

Kabuki ve *cōruri*'nin geçmişi ayrılmaz bir bütündür. Her ikisi de 17. yüzyılda kitle gösterisi olarak başlamıştır. Ancak *onna kabuki* 1629 yılında yasaklanınca yerini *vakaşu kabuki* (genç erkeklerin oynadığı *kabuki*) almıştır. Burada 13-15 yaş arasındaki genç erkekler dans edip pantomim yaparak müzik eşliğinde sahnede gösteri yaparlar. Ancak bu tiyatro türü de sansüre uğrayınca (genel olarak 1652, Kyōto 1661), yine erkeklerden meydana gelen fakat bu kez yaşları oldukça ileri gruplar aynı şekilde pantomimlere ağırlık vererek oyunlar sahnelemeye başlamışlardır. Bu gruba *yarō kabuki* (erkekler *kabuki*'si) adı verilir. *Kabuki,* aynı yüzyılın ikinci yarısında (1664 olabilir), *tsuzuki kyōgen* (oyunlar dizisi) adlı birkaç sahneden oluşan oyunları da dahil etmeye başlamış ve yavaş yavaş dans ve pantomim gösterilerinden sözcükler ve rol teknikleriyle kurulmuş bambaşka bir dramatik forma dönüşmüştür. Zamanın tiyatro topluluklarının içinde özellikle iki aktör, diğerlerinin arasından sivrilir. Bunlardan ilki Sakata Tōcürō'dur; Kyōto sahnelerinde sergilediği rollerle ün kazanmıştır. Oyunlarında genellikle genelev bölgelerinin müdavimi olan kadınsı erkek tipini oynar. Edo'daki ünlü aktörün ismi de İçikava Dancuro'dur (1660-1702); *aragoto* yani "gözüpek sahne karakterleri"nin yaratıcısıdır.

Zamanın en iyi kukla oyunları *kinpira cōruri*'dir; adını bu oyunu

oynayan kahraman Sakata Kinpira'dan alır. Buradaki en önemli sahneler genellikle insanüstü kahramanların sahneye çıkmasıyla gerçekleşir. Bu kukla oyunlarının rağbet görüp sevilmesi Dancuro'nun *aragoto* tarzındaki abartılı söz ve hareketleri sahneye taşımasında etkili olmuştur. Ancak, etkinin yönü sadece *cōruri*'den *kabuki*'ye doğru değildir. Töcürö'nun sergilediği *kabuki*'lerin de Çikamatsu'nun ilk sergilediği *cōruri*'ler üzerinde iz bıraktığını söyleyebiliriz.

Çikamatsu'dan sonra kukla tiyatrosu gitgide daha büyük bir ilgi toplamaya başlamış ve bunun yanında *kabuki* de rakibi olan kukla tiyatrosunun repertuvarlarını kendi oyunlarında kullanma oranını hızla artırmıştır. Ancak, *kabuki* oyunlarının *çōnin* tiyatrosunu tekeline alabilmesi 18. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştur. Çikamatsu'nun kendisi de bizzat kukla tiyatrosunun geçirmiş olduğu altın çağa şahit olmuştur. Gerçekten de bu yazarın yaptıkları, *cōruri*'yi zirveye taşımış ve *cōruri*, tiyatro tarihinin kaderini değiştirmiştir.

Çikamatsu'nun yaratıcılığı; seçtiği kahramanlar ve üslubundan kaynaklanır. Eskiden sahnelenen *cōruri* oyunlarının hemen hemen tümünde tarihî aristokrat kişilerin ve savaşçıların maceraları yer alıyordu. Çikamatsu, bu tür konuları değiştirmemiştir. Yazdığı oyunların hemen hemen üçte ikisi *cidaymono* adı verilen tarihî oyunlardır. Geride kalan üçte biri ise *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı yapıtı başta olmak üzere şehirli insanları, özellikle de *çōnin*'leri konu edinir. Bu nedenle sahnede yer alan karakterlerin büyük bir çoğunluğu tiyatro seyircisi olan insanlarla aynı sınıftandır (modern Avrupa tiyatrosunda bu durum zaten böyledir). *Sevamono* adı verilen bu yerel piyesler, kukla tiyatrosuna yeni ufuklar açmıştır. Böylece, insanların çevresinde gelişen olaylar, inanılmaz bir hızla dramatik hale getirilerek sahneye konmuştur. Örneğin, *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı'nın* ilk gösterimi 1703 yılında yapılmıştır. *Hakata Kojoro Nami Makura* (Hakatalı Kojoro'nun Yastığı, 1718) adlı oyun, olay meydana geldikten sadece bir ay sonra sahneye konur. *Şincū Ten no Amicima* (Amicima'da Aşk İntiharı, 1720) adlı oyunda ise olayın meydana geldiği zamanla oyunun sergilendiği zaman arasında sadece iki ay vardır. *Onnakoroşi Abura no Cigoku* (Yağlı Cehennem: Bir Kadın Cinayeti, 1721) adlı oyun ise olay meydana geldikten sadece iki buçuk ay sonra sahnede yer almıştır. Kitle iletişim araçlarının bulunmadığı bu tarihlerde ülkede olup bitenleri öğrenmek isteyen insanlar için tiyatro eşsiz bir merak kaynağıydı. Ancak yerel oyunların tamamı bu düşünceyle sergilenmemiştir. Örneğin; *Gocunen Ki Uta Nebutsu* (O-natsu ve Seycürö'nun Ölümlerinin Ellinci Yılı Anısına) adlı oyun

1709 yılında anma amacıyla sahnelense de oyunda anlatılan olaylar aslında 1660 yılında meydana gelmiştir. Çikamatsu'nun tarihî oyunları, mahalli konuları ele alan oyunlarından oldukça farklıdır; çünkü bu oyunlarda samurayların değerleri olduğu gibi aktarılmakta ve pek çok dramatik gerilimli savaş sahnesi yer almaktadır.

Bu özelliklerin hepsini onun ticari olarak en büyük başarıyı sağlamış ve on yedi ay sahneden inmemiş olan *Kokusen'ya Kassen* (Coxinga Savaşları, 1715) adlı oyununda görebiliriz. Bu oyunda Çinli bir generalin karısı, Ming hanedanlığını ve kocasını yeniden iktidara getirmek için yarı Çin yarı Japon olan erkek kardeşiyle bir plan yapar ve bu planın başarılı olabilmesi için intihar eder. Bu tür fedakârlıklar tarihî oyunlarda bir gelenek haline gelmiştir. Oyunun diğer kısımlarında buna benzer pek çok başka tiyatro geleneği gözlemlenmektedir. Örneğin, tarihî piyeslerin çoğunda sadık hizmetkârlar efendileri ve ailesinin selameti için efendinin oğlu yerine kendi çocuklarını öne sürerler; bu da genellikle kendi çocuklarının ölümü anlamına gelir. Ancak bu tür olayların amacı efendinin soyunu devam ettirmesini sağlamaktır ve bu konuda hizmetkârın efendisine karşı sadakat borcu vardır. *Coxinga Savaşları* adlı oyun Çin'de, Ming hanedanı zamanında geçer. Düşman, İmparator'un hamile karısını öldürmüştür. İmparator Ming'in bakanlarından biri kadını görür ve karnını yararak bebeği oradan çıkardıktan sonra kendine evlat edinir, sonra da olayı herkesten saklamak için kendi öz oğlunu öldürür. Buna benzer kendini ve ailesini feda etme olayları (uyarı mahiyetindeki intiharlar da dahil olmak üzere) tarihî oyunların belkemiğini meydana getirir. Anladığımız kadarıyla, ne Çikamatsu, ne de seyircisi *Hagakure*'de anlatılan samuray sınıfının etik değerlerinden şikâyetçidir ve bu yüzden de oyundaki kahramanlıklar en yüce mertebeye yükseltilir. Çikamatsu yazmış olduğu tarihî oyunlarda bir bakıma, doğduğu samuray sınıfının değerlerinin propagandasını yapmaktadır.

Coxinga Savaşları, Tatar işgalinden sonra Ming hanedanlığının çöküşüyle başlar. Bu yenilginin ardından Ming hanedanının bakanlarından birisi Japonya'ya iltica eder. Oyunun kahramanı olan oğlu, Japonya'nın Kyüşü adasında dünyaya gelir. Coxinga adlı bu kahraman her ne kadar gençlik yıllarını Japonya'da geçirse de hanedana ihanet eden generalden intikam alıp hanedanlığı yeniden kurmaya ant içmiştir. Coxinga karakteri gerçekten yaşamış olan Zheng Sen ve onun yapmış olduğu işlerle ilgili olarak anlatılan rivayetler üzerine kurgulanır. Biraz abartılı da olsa, oyunun başarısına büyük katkıda bulunan savaş sahneleri oldukça ihtişamlı ve çarpıcıdır. Oyunun bu

kadar başarı kazanmasının sebeplerinden biri de yurtdışında geçen bir olayı konu almasından kaynaklanır. Genellikle *kabuki* ve kukla tiyatrolarında olayın yabancı bir ülkede geçtiği oyunlar hemen hemen hiç görülmez. Oyunun ikinci perdesinde şu satırlar yer alır:

> *Ey, bizi küçük bir ülkenin insanıyız diye hor görenler!*
> *Anladınız mı şimdi gücünü Japonların*
> *Onlardır kaplanı bile dehşete düşürenler!*

Kahramanın bu sözleri kuşkusuz ayakta alkışlanmıştır. Her ne kadar kahraman yarı Çinli olup Çince bilse de bu tür tarihî oyunlarda ister Çinli ister sıradan bir kahraman isterse sefil bir karakter olsun, bunlardan hiçbiri öteki tarihî oyunlardan farklı bir davranış sergilemez. Ayrıca burada geçen "Çin" kelimesi, Japon toplumunun bir uzantısından başka bir şey değildir. Burada sadece Tatarlar abartılı olarak betimlenir ve onlardan "kuzeyli barbarlar, hayvan müsveddeleri" olarak bahsedilir. Aray Hakuseki, Sidotti'nin kendisine anlattığı yabancı ülkelerin kültürünü anlamak için büyük çaba harcamıştır; ancak Çikamatsu ve seyircilerine göre, "hayvan müsveddesi insanların yaşadığı ülkeler" Çin-Japon kültürünün sınırları dışında kalan ülkelerin tümüdür. Burada kayda değer hiçbir kültürel değer yoktur. Bunun tek istisnası Hindistan Budacılığının hâkim olduğu ülkelerdir.

Mahalli konuları ele alan piyesler, samurayların sadakat ve fedakârlıklarından ziyade genellikle kadın-erkek arasındaki cinsel aşkı konu edinir; bu tür yazılara samuray edebiyatında hemen hemen hiç yer verilmemiştir. Bu *sevamono*'ların konuları *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı yapıtta görülen basmakalıp modellerin dışına çıkmaz. Oyunlarda görülen özellikler şunlardır: Kahramanlar genellikle zengin bir tüccar değil, iş sahibi *çōnin* ailelerinin yanına çırak veya kalfa olarak girmiş gençlerdir. Bunlar soya sosu üreticisi ya da takvim desinatörünün yanında çalışan bir yamak; boyacı veya nakliyeci bir ailenin kızıyla evli bir genç; pirinç toptancısının ya da kâğıt tüccarının çırağı olabilirler). Kadınlar ise genellikle vesikalı fahişelerdir. Zina konusunun işlendiği mahalli piyesler çok azdır. Bunların arasında *Horikava Nami no Tsuzumi* (Davulcu ve İntikam, 1707) ve *Yari no Gonza Kasane Katabira* (Mızrakçı Gonza'nın Yasak Aşkı, 1717) gibi oyunlar samurayların çapkınlık yapan eşlerini konu alır. Ancak bu oyunların *sevamono* sayılıp sayılamayacağı bu kelimenin tanımına bağlıdır. Çiftlerinin samimi duyguları (*nincō*) bazen toplumsal baskılardan dolayı (*giri*) engellenmektedir. *Giri*'de, kadınların ilgisini ve beğenisini kazanmak, mali sorunları gidermek, kötü kişilerin kurduğu

kumpasları atlatmak ya da tüm bunları birlikte gerçekleştirmek için bir rekabet yaşanmaktadır. *Giri* ve *nincō* arasındaki zıtlığı gidermek için iki yol izlenir. Bunlardan birincisi, *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı oyunda olduğu gibi çiftlerin birlikte canlarına kıymalarıdır. Öteki seçenek ise yaşamak için kaçmaktır. *Meydo no Hikyaku* (Cehennem Habercisi, 1711) adlı oyunda olduğu gibi çiftler yakalanabilirler; erkek intihar edip kadın sağ kalabilir ya da *Daykyōci Mukaşigoyomi* (Eski Takvim, 1715) adlı oyunda olduğu gibi bir rahibin müdahalesiyle ikisinin de hayatı bağışlanabilir. İkinci çözüm yolunu seçen bütün oyunlarda çiftler, ne kadar umutsuz olurlarsa olsunlar birlikte intihar etmek yerine sorunu bu dünyada halletmeye çalışırlar.

Kuşkusuz bütün *cōruri*'lerde görülen model bu değildir. *O-Natsu ve Seycürō'nun Ölümlerinin Ellinci Yılı Anısına* adlı oyundaki kadın kahraman bir pirinç tüccarının kızıdır. Yasak aşkları fark edilince erkek kaçıp kendini öldürür. Bu durum karşısında kız büyük bir cinnet geçirir; daha sonra iyileşir ve erkeğin ruhunu rahatlatmak için ibadete başlar. *Yügiri Ava no Naruto* adlı yapıt ise diğer oyunlardan çok farklı bir şekilde sonlanır. Samuray çiftin öyküsünü anlatan bu oyunun kahramanı zengin bir ailenin oğludur. Âşıklar evlenerek sonunda muradına ererler. Çikamatsu'nun her zamanki *sevamono* temasından en çok uzaklaşan eseri *Yağlı Cehennem* adlı oyunudur. Burada *çōnin* ailesinin ele avuca sığmaz hovarda oğlu parasına tamah ettiği bir kadını vahşice öldürerek eline geçen serveti son kuruşuna kadar sefahat âlemlerinde çarçur eder.

Çikamatsu, yazmış olduğu *cōruri* oyunlarındaki âşıkların ölümünü estetik bir şekilde güzel kılabilmek için iki yönteme başvurur. Her şeyden önce oyunda seyircinin çok yakından aşina olduğu dekor ve aksiyonlar seçilir. Bu unsur, seyircinin âşıklara sempati duyarak onların içinde bulunduğu zor durumu anlamaları için kurgulanmıştır. Âşıkların tek suçu birbirlerini sevmeleridir ve zaten onları toplumun katı kuralları ve sorumluluklarıyla karşı karşıya getiren trajik neden de işte bu aşktır. Toplumsal baskı, ayrıca kör talihle birleşince âşıklar hızla kötü sona doğru yol alırlar. Bu insanlar artık ne kendi duygularını (*nincō*) değiştirebilirler, ne de hayatlarını ipotek altına alan toplumsal baskıları (*giri*) frenleyebilirler. Oyundaki olağandışı tek şey çiftlerin intiharıdır; geride kalan bütün koşullar herkes tarafından bilinen, "her zaman, herkesin başına gelebilecek türden olaylardır". Çikamatsu'nun yararlandığı öteki yöntem diğerlerinden tamamen farklı olan *miçiyuki*'dir. Oyunun bu bölümünde genellikle âşıkların içinde bulundukları ikilemden kaçışları ve şansları yaver giderse in-

tihar edecekleri yere ulaşmaları betimlenir. Her ne kadar psikolojik çözümlemelere rastlanmasa da bu bölüm, ağıt tarzında yazılmış son derece destansı niteliktedir. *Miçiyuki* üslup olarak da *cōruri*'nin diğer bölümlerinden farklıdır. *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı oyunda *miçiyuki* sahnesi şu şekilde başlar:

Elveda ey dünya!
Elveda ey gece, sana da elveda!
Hüzün,
Rüyalarda özlenen bir hülya...
Çiy taneleri göreceksin,
Ölüme giden,
Mezarlık yolunda...
Dikkat et onlar da adım adım yok olmakta...
Say bak istersen,
Yedi şafağı bekleyen yedi çandan
Altısı çaldı,
Geriye iki can,
Ve bir yankı kaldı.

Âşıkların son yolculuğu bir rüya kadar hızlı, bir ömür kadar yavaş geçer. Bir güzel andan diğerine atlarken her adım, tapınak çanlarından gelen her ezgi onları ve hayatlarını, geri dönüşü olmayan bir akıntının içinde sürüklemektedir. Çikamatsu buradaki daralan zamanı ve doruğa tırmanan duygusal gerilimi verebilmek için iki yöntem kullanır. Bunlardan birincisi *kakekotoba*, öteki ise *engo*'dur. *Kakekotoba* bir sözcük oyunudur; farklı anlamlara gelen eşsesletimli iki kelime birbirini takip eden iki cümlede kullanılır. Örneğin, yukarıdaki şiirde geçen "yok olmak" fiilinin kaynak metindeki karşılığı Japoncada hem "çiy tanesi" hem de "rüya" anlamına gelmekte ve şiir "*Rüyalarda özlenen bir hülya / Çiy taneleri göreceksin / Ölüme giden / Mezarlık yolunda / Dikkat et onlar da adım adım yok olmakta*" şeklinde devam etmektedir. Canlı bir sahne seyircinin dikkatini tam üzerine çektiği anda birdenbire değişir, hiç kimseye geçiş anını kavrama fırsatı vermeden aniden ikinci bir sahne sergilenir; bu da en az birincisi kadar canlıdır. Sahnedeki kahramanların elinden zaman nasıl koparılıp alınıyorsa aynı işkence bu kez seyirciye uygulanır, ne olduğunu anlayabilmeleri için çok az zamanları vardır. Bütün bunları yaparken âşıkların hayatları, yaklaşmakta olan kaçınılmaz ölümleri ve geçen zaman vurgulanmaya çalışılır. *Engo* ise birtakım lakap ve sıfatlar olup oyunun zamansal ve mekânsal kapsamını genişletmek ve aynı

zamanda olayı seyircinin aşina olduğu bir geleneğe bağlamak için kullanılır. Bu iki yöntem, *cōruri*'de çok önemli bir unsur olan 7-5'lik hece ölçüsüyle tekrar güçlendirilir ve *şamisen*'in ağlamaklı ezgileriyle dramatik gerilim artırılır.

Çikamatsu, *Sonezaki'de Bir Aşk İntiharı* adlı yapıtından on yedi yıl sonra *Amacima'da Bir Aşk İntiharı* adlı başka bir oyun daha yazmıştır. Oyunda geçen *miçiyuki* bölümü, Çikamatsu'nun bu konuda ne kadar ustalaştığını gösterir. Kadın ve erkek kendilerini atmak için köprü köprü dolaşır:

Seni katledersem sonra ben varım,
Tedbiri biz elden çoktan çıkardık,
İncir çekirdeği dolmaz günahla,
Şicimi geçidinde bak donakaldık.

Ömür kısa işte, sanki sonbahar,
Şu fani dünyada rahat yok bize,
Ölürsek cennette bize huzur var,
Sen gelin, ben damat yine diz dize...

Buradaki "*Şicimi* geçidi" aslında bir köprüdür ve *Şicimi* sözcüğü burada hem köprü anlamında kullanılmakta, hem de çok küçük midye anlamına gelmektedir. Kahraman, işledikleri günahın küçücük bir midye kabuğunu bile doldurmayacak kadar (incir çekirdeğini doldurmayacak kadar) önemsiz olduğunu ifade ederken aynı zamanda intihar etmek için üstünde durdukları köprüyü de kastetmektedir. Bu kelime oyununa Japon yazınında *kakekotoba* adı verilir.

Hiçbir Japon yazarı, âşıkların ölümünü ustaca betimleme konusunda Çikamatsu'nun eline su dökemez. O, Alman kompozitörlerin 19. yüzyılda orkestra müziğiyle ifade ettikleri ümitsiz aşk öykülerini, yüz yıl önce şiirsel sözleriyle ve *şamisen*'in ezgileriyle gerçekleştirmiştir. Dünyada vuslatı imkânsız olan âşıklar, her şeyi aşan tutkulu ölüm, tarihi ve zamanı aşan dramatik kurgu onun satırlarındadır. Çikamatsu'nun üslubu, anladığımız kadarıyla, gençliğinde yazmış olduğu *haykay* şiirlerinden hatta bunlara esin kaynağı olan bağlı dizelerden (*renga*) etkilenmiş gibi görünmektedir. *Renga*'lar aynen *miçiyuki*'de olduğu gibi, bir sözcükten diğerine akarak seyircinin dikkatini tek bir ana yoğunlaştırır ve ilgisini bir "an"dan diğerine geçerken canlı tutar. Kanımızca 17. yüzyılın sonunda Japon edebiyatında çığır aşan Çikamatsu Monzaemon, Matsuo Başō ve İhara Saykaku'nun üçü de, bağlı dize geleneğinden gelen yazarlardır. *Renga*'lar Tokugava rejimi kurulmadan önce bütün toplumu etkilemiş önemli bir halk ge-

leneğiydi ve mutlaka geleceğe taşınması gerekiyordu. Eskiden olduğu gibi sonradan da kitleleri derin bir şekilde etkilemiştir.

BAŞŌ'NUN SANATI: *HAYKAY*

Haykay olarak bilinen edebi tür, *renga* adı verilen bağlı dizelerin kullanımıyla başladı. Bu edebi tür Heyan soylularının duygu ve düşüncelerini dile getiren zarif bir dille yazılmamıştı. Ele alınan konular, sıradan insanın günlük yaşantısıydı ve dili de yaratılan sahnelere göre ayarlanıyordu. Bu edebi tür 16. yüzyılda büyük revaç gördüğünden dolayı ortaya *haykayşi* adı verilen uzman, öğretmen ve şairler ortaya çıkmıştı. 17. yüzyılda bu uzmanlar türünün eski örneklerini göz önünde bulundurarak sözcük, deyim ve diyaloglardaki özgünlüğü derin bir şekilde işleyerek, eskisinden farklı olan yeni teknikler geliştirdiler. Ancak bu alanda verilen yapıtların çoğunda genellikle alay konusu olacak derecede muğlak bir dil kullanılmıştır. Bu eğilimin en önemli şairlerinden birisi de Nişiyama Sōin'dir (1605-1682). Aslen Kumamotolu olan Sōin eski bir samuray olup *Darinfū* (Tapınak Derşanesi Üslubu) adı verilen bir ekol kurdu. Bu ekol, yapıtlarda kullandığı kelime oyunlarıyla ön plana çıkar. Çeşitli zamanlarda yarışmalar düzenlenmiş, önceden saptanan bir süre içinde katılımcılardan yazabilecekleri kadar *renga* yazmaları istenmiştir. (Bu yarışmalara, ok sayımı anlamına gelen *yakazu haykay* denirdi. Bu isim, Kyōto'daki Sancüsangendō tapınağında yapılan geleneksel okçuluk yarışmalarından esinlenerek konmuştur. Yarışmada okçular 24 saat içinde en fazla oku atmak için mücadele ederlerdi.)

Bu şiir yazma maratonunun en tanınmış siması daha sonra da romanlarıyla tanınan Ōsakalı yazar İhara Saykaku'dur (1642-1693). Saykaku, 1677 yılında 24 saat içinde 1.600 *haykay* şiiri yazarak büyük bir üne kavuşmuş ve bu şiirleri sonradan *Haykay Oyakazu* (Çok Sayıda *Haykay*) başlığı altında yayımlamıştır. İki yıl sonra Saykaku'nun rekoru aynı süre içerisinde 3.000 *haykay* yazan Sendaylı bir şair tarafından kırıldı; fakat ertesi yıl Saykaku 4.000 *haykay* yazarak 1681 yılında *Saykaku Ōyakazu* (Saykaku'dan Ok Yağmuru) adı altında yayımlattı ve zirveye yeniden yerleşti. Bundan 4 yıl sonra *Ōsaka*'daki Sumiyoşi tapınağında dinî bir görevde çalışırken Saykaku'nun 23.000 adet *haykay* yazdığı söylenir. Bu inanılmaz rekorun ürünleri ne yazık ki yazıya geçirilememiştir. Bunun sebebi de şiirleri not edenlerin onun söyleyiş hızına –dakikada ortalama 16 şiir– yetişememiş olmalarıdır. Dolayısıyla *Saykaku Ōyakazu*'daki

lirik şiirlerin mükemmel *hayku*'lardan oluştuğunu söyleyemeyiz. Ancak aralarında ilginç şiirler de bulunur:

Bu gece yatağım ya sarsılacak
Ya da hep öyle kalacak.
Evlenince para bize düşman olacak
Dünya hep böyle kalacak.

Saykaku'nun mısralarında sorun edindiği *çōnin* hayatı ya da eğlence bölgelerindeki yaşam gibi konular, yazarın sonradan kaleme aldığı güzel romanlar için eşsiz bir kaynak teşkil eder.

Başō (1644-1694) ise Sikaku'dan farklı bir yol izler. O, maddi dünyanın parasına, aşk oynaşlarına ve söz cambazlıklarına sırtını dönerek, eski bir göl, hoyrat Sado denizi, kadim savaş alanlarında büyüyen yaz çiçekleri hakkında şiir yazmıştır. Başō, *şōfu* olarak bilinen kendi kişisel üslubunu oluşturmuştur. Bu üslubun en karakteristik özelliğini *haykay* formunun sadece kelime oyunu olarak kullanılmasında değil, *hokku* olarak bilinen *renga*'nın ilk üç 5-7-5 heceli mısralarının bağımsız bir şiir formuna dönüştürülmesinde aramak gerekir. Nitekim bu üslup bağımsızlaşarak sonradan *hayku* adını almıştır.

Başō'nun *haykay* yazmaya başlamadan önceki hayatına dair pek az şey biliyoruz. Her ne kadar bölgesinin nüfuzlu samurayı olan Tödō Sçinsçihirō'nun hizmetinde çalışmış olsa da kendisinin bir samuray olup olmadığı hakkında bir fikrimiz yok. Önce mahlası *Sengin* olan büyük ağabeyi Tödō Yoşitada ile birlikte *haykay* yazmaya başlamış, fakat ağabeyinin ölümü üzerine 1672'de Edo'ya taşınmıştır. Başō'nun henüz İga'da otururken evli olduğu da rivayet edilmektedir.

Başō İga'dan ayrılırken şu *haykay*'ı yazmıştır;

Bulutlarda kanat çırpan bir yoldaş,
Yaban kazı olmuş bana arkadaş...

Şairin Edo'daki hayatı başarılarla doludur. Bu dönemde kendisini ziyaret eden Nişiyama Söin için pek çok *haykay* yazmış ve ayrıca aralarında Takaray Kikaku'nun da bulunduğu birçok öğrenciyi eğitmiştir. Hayatının bu dönemine dair daha fazla bir şey bilinmemektedir; fakat kesin olarak bilinen bir şey var ki o da, Başō'nun tıpkı çağdaşı Çikamatsu Monzaemon gibi samuray cemiyetinden ayrılmış olmasıdır. *Haykay* şairi olup da bu şekilde davranan sadece o değildir. Başō'nun iyi öğrencilerinin çoğu zaten hep samuray kökenlidir. Bu şairlere örnek olarak Hattori Ransetsu (1654-1707), Mukay Kyo-

ray (1651-1704), Naytö Cösö (1662-1704), Kavay Sora (1649-1710) ve Hattori Dohö'yu (1657-1730) gösterebiliriz. Çikamatsu, samuraylığı şehirli bir *çönin* gibi yaşayabilmek için terk etmiştir. Bu nedenle şehirlilerin temel ahlaki değerlerinden biri olan *nincō*'yu (nefsani duygular) kabul etmekle kalmamış, samuray etiğinin bir parçası olan ve aynı zamanda kentliler tarafından da kabul edilen *giri* (başkasına saygı) anlayışını da muhafaza etmiştir. Başö ve öğrencileri ise samuray cemaatinden tamamen ayrılıp *çönin*'liğe geçmemiş, ikisine karşı da aynı mesafe uzaklığında, yani ortada durmayı başarmışlardır. Bu gruptaki şairlerin kökenleri farklıdır. Örneğin Takaray Kikaku (1661-1707) ve Nozava Bonçö (?-1714) tıp ve eczacılıkla uğraşan ailelerden geldikleri halde, Sugiyama Sanpü'nun (1647-1732) esnaf kökenli bir ailesi vardır. Bu şairleri, ne *çönin* ne de samuray değerleri ilgilendirir; zaten Başö ile Çikamatsu arasındaki temel fark da bundan ileri gelir. Bu şairler, *çönin* ve samuray dünyasını hep bayağı ve aşağılık olarak görmüş ve bundan adeta dinsel taassup derecesine varan bir nefretle kaçmışlardır, fakat bu durum şairlerin dine sığındıkları anlamına gelmez. Başö'nun *Başōan* adlı kitabında inzivaya çekildiğine dair yazılar bulunur, fakat burada Budacılıktan bahsedilmez. Yazılarında Budacılık etkisi görülse de bu etki oldukça zayıftır. O edebiyatı günlük hayatın kargaşasından ve bayağılığından bir kaçış aracı olarak görür. Başka bir deyişle, Başö'ya göre sanat sanat içindir. Başö bunu "zerafet yolu" olarak adlandırır. Zaten bütün hayatı sanata adanmış tek ipek telinden farksızdır; kozasını örerken hiçbir dinî kurala uymaz ve hiçbir sıradan geleneği yerine getirmeye niyeti yoktur.

Başö'nunkine benzer bir sanat anlayışı genellikle 12. ve 13. yüzyıl şalrlerinde görülür. Bu şairlerin eserleri *Şin Kokinsu* adlı şiir seçkisinde yer alır. Belki de Başö bu sebepten dolayı özellikle Saygyö ve Minamotono Sanetomo gibi şairlerden çok hoşlanmıştır. Önceki şairlerin hemen hemen hepsi aristokrat sınıfından gelmekteydi, fakat Başö hiçbir toplumsal grupa karşı aldiyet duygusu hissetmemiş ve kendini "bayağı dünya"dan soyutlamayı sanatçının seçtiği bir kader olarak görmüştür. *Zayū no Mey* adlı eserinde (1691?) şöyle bir *haykay* yer alır:

> *Konuşa konuşa*
> *Dudaklar ve çeneler yorulur soğukta*
> *Sonbahar mevsiminde esen rüzgârda.*

Bu dizeler onun toplumsal olaylara karşı olan kayıtsızlığını simgeler; herhangi bir topluma veya toplumsal sisteme bir eleştiri getirmez. Bu

dizeler toplum kavramının kendisini eleştirir. (Genroku zamanında Tokugava idaresi sürekli ve değişmez bir sistem gibi görünüyordu. O devirde yaşayan insanlar için bunu reddetmek toplumu tümüyle reddetmek anlamına geliyordu.) Bu iki anlayış arasındaki diğer bir fark da *Şin Kokinşū* şairlerinin –Saygyō da dahil olmak üzere– çoğunun hayat ve şiiri özdeş görmemelerinden kaynaklanır. Buna tek istisna Kamono Çōmey'dir. O da bu ayrımı hayatının ilerleyen yıllarında benimsemiştir. Halbuki Başō her zaman hayatı şiir, şiiri de hayat olarak görmüştür. "Sanat sanat içindir" diyen Başō, hayatını sanata adayarak onu bir sanat haline getirmeyi aristokrat şair Fucivara Teyka'dan öğrenmemiştir. Şayet bunu birilerinden öğrendiyse bu kişi olsa olsa 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan büyük üstat Senno Rikyü olabilir. Şairlerin bu mesleği icra ederek geçimlerini sağlayabilmeleri ancak 15. yüzyılda yaşayan *haykay* şairi Rahip Sogi'nin zamanından itibaren mümkün olmuş ve bu gelenek böylece devam etmiştir. Başō da kendi döneminde ünlü bir şair olduğundan dolayı yapıtlarının maddi karşılığını almış ve bu suretle hayatını özgürce sanatına adayabilmiştir.

Başō, bütün hayatını seyahat ederek geçirmedi. Nora yakınlarındaki İga'da doğan Başō, otuz yaşına kadar burada yaşadı. Sonra Edo'ya taşınarak 1682 yılında çıkan yangında evi yanıncaya kadar bu şehirde kalan şair, Edo'yu terk ettiği zaman kırkına merdiven dayamıştı. Başō daha sonra eski adı Kay olan Yamanaşi vilayeti sınırları içindeki bir dağ köyünde beş ay geçirdi. Artık ünü her tarafa yayılmış olan Başō, edebiyat sahnesinden bir süreliğine ayrıldı. Onu meşhur eden seyahatlerine kırk yaşlarında başlamış ve ömrünün geride kalan on yılını hep seyahat ederek geçirmiştir. En önemli yapıtlarını bu dönemde vermiş ve seyahat onun kişiliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

İlk büyük seyahati (1684-1685) sekiz ay süren Başō, bu yolculuğu sırasında Edo'dan İga'ya, İga'dan Yamato'ya, Yamato'dan da Kyōto'ya kadar seyahat etmiş ve dönüşte de *Nozaraşi Kikō* (Dağda Kırda Bayırda Bir Seyahat Güncesi adlı kitabı aynı zamanda *Kaşşi Ginkō* adıyla da bilinmektedir.) adlı yapıtını yazmıştır. Daha sonra 1687 yılında bir aylığına Kacima'ya gidip geldi. Bunu takip eden seyahati (1687-1688) on ay sürmüş; İga, İse, Suma, Akaşi, Şinano bölgelerini dolaşıp tekrar Edo'ya dönerek elde ettiği verilerle *Oi no Kobumi* (Seyahat Yorgunu Çantanın Anıları) ve *Saraşina Kikō* (Saraşina'ya Seyahat) adlı gezi kitaplarını tamamlamıştır. Başō, her iki yapıtta da gezip gördüğü yerleri *haykay* şiiriyle çeşnilendirdiği bir düzyazıyla

betimler. Son uzun seyahati 1689'dan 1690'a kadar bir yıl sürmüştür. Başō bu tarihlerde Edo'dan, Rikuzen, Rikuçū yoluyla kuzeydeki Deva'ya uzanmış, oradan da Eçigo, Ogaki ve Ōmi'den geçerek İga'ya dönmüştür. Daha sonra İga'ya yerleşinceye kadar Ōmi ve İga arasında adeta mekik dokumuştur. Bu seyahati *Oku no Hosomiçi* (Oku'ya Uzanan Patika) adlı yapıtının temelini oluşturur. Başō'nun yaptığı bütün seyahatlerde yolu memeleketi İga'dan geçer ve kuzeye yaptığı son seyahati saymayacak olursak diğer bütün seyahatleri Edo-Kyōto-Ōsaka üçgeniyle sınırlı kalmıştır.

Eldeki kanıtlara inanmak gerekirse, şairin yakın bir çağdaşı olan Rahip Enkū da bütün Japonya'yı gezerek Hokkaydō'ya kadar gitmiştir. Başō'yu onunla kıyaslayacak olursak şairin büyük bir gezgin olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Başō'nun gezip gördüğü, yazıp çizdiği bölgeler şiir edebiyatında çok sık adı geçen gelenek, görenek ve kalıntılarıyla ün kazanmış yerlerdir. Başō, geçtiği yerdeki insanların hayatlarını ve yaşam biçimlerini kaleme almayı hiç düşünmemiştir. Onun bu tutumunu Soray'ın *Vadilerin Arasından* adlı kitabındaki tutumuyla karşılaştıracak olursak, Başō'nun kendi gözlem alanını daha dar tuttuğu ortaya çıkar. Bu iki seyahatin temel olarak birbirinden farklı olduğuna kuşku yok. Her şeyden önce Soray, idareyle ilgili resmî grupların içerisinde seyahat etmişti. Başō ise bu konuda şöyle der: "Beni ayartan, seyyahların ilham perisi (Dōsocin) oldu; elimi hiçbir şeye sürmedim. Ne pantolonumdaki bir yırtık göründü gözüme, ne de şapkamın kopuk ipleri. Oku'ya uzanan yollara öylesine paldır küldür çıktım." Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Başō'nun seyahatlerinin hepsi genellikle amaçsız ve düzensizdir. Soray için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bir devlet memuru olan Soray, seyahate çıkarken her zaman bir grup içindeydi ve belli bir amaçla yolculuk yapıyordu.

Başō, son büyük seyahati esnasında muhtemelen hiç yalnız kalmadı. Önce Kavay Soray ona refakat etmiş, fakat seyahatin sonlarına doğru hastalanıp ayrılınca yerini Başō'nun diğer öğrencileri almıştır. Başō yol üzerindeki hanlarda hemen hemen hiç konaklamamıştır. Her gittiği yerde *haykay* şairleri ya da varlıklı aileler tarafından ağırlanmıştır. Yazıları arasında özel bir yeri olan bir notunda, fakir bir ailenin evinde kaldığını, pireler ve sivrisinekler yüzünden bütün gece uyuyamadığını yazar. Anlaşıldığı kadarıyla Başō için bu pek nadir bir olaydır. *Oku'ya Uzanan Patika* adlı yapıtında "sadece bir çift *kamiko* (kâğıt elbise)" ile seyahat ettiğinden bahseder; ama bu doğru değildir. Her zaman ona refakat eden bir veya birkaç öğrencisi bulunurdu ve bir davetten diğerine zor yetişirdi; fakat yazar için seyahatinde

yaşadığı gerçekler ve seyahatin sanatsal önemi birbirinden çok farklı şeylerdi. Seyahat, Japon lirik şiirinde olmayan bir uygulamaydı. *Kokinşū*'dan bu yana şiirlerde sabit bir kelime dağarcığının yanında tarihî ve edebi önemlerinden dolayı ün kazanan bazı yer isimleri kullanılırdı, fakat şairlerin çoğu bu yerleri ömürlerinde bir kere bile ziyaret etmemişlerdi. Başō, Nikkō'nun yeşeren yapraklarını, Mogami nehrinin yükselen sularını kendi gözleriyle görmüş, uzaktaki şelaleyi, kayalara işleyen ağustos böceği seslerini kendi kulaklarıyla işitmişti. Doğanın yeniden keşfi devrimsel nitelikteydi. Başō'nun doğayı odaklayarak yazı yazmasının sebebi Japonların o devirde (ya da bu devirde) doğaya düşkün olmalarından kaynaklanmıyordu. Tam aksine, Başō bu konularda yazı yazdığı için Japonlar doğayı sevmeye başladılar veya sevdiklerini zannettiler.

Başō, seyahat günlüklerinin haricinde düzyazı formunda da yapıtlar vermiştir; bunlar *haykay*'ın düzyazı formunda yazılmış örnekleri olan *haybun*'lardır. Başō *haybun*'larında arkadaşlarına veda eder, resimlerden bahseder ve evini betimler. Bütün bunları yaparken de klasik Çincenin güzel söz söyleme geleneklerini takip ederek süslü bir Japonca kullanır. Bu türde verilmiş en güzel örnek *Sarumino* (Maymunun Yağmurluğu, 1691) adlı derlemede yer alan *Gencuan no Ki*'dir (Genjuan Kayıtları). Başō aynı zamanda, şimdi *renku* olarak bilinen *haykay renga*'ların, yani bağlı dizelerin yazıldığı toplantılara da başkanlık etmiştir. Bu toplantılarda yazılan şiirlerin bazıları yayımlanmıştır. *Fuyu no Hi* (Bir Kış Günü, 1684), *Arano* (1689), *Maymunun Yağmurluğu* (1691), *Sumidavara* (Bir Çuval Kömür, 1694), *Zoku-Sarumino* (Maymunun Yağmurluğu'na Ek, 1691) gibi yapıtlar bu derlemelerin en iyi örneklerindendir. Başō'nun ölümünden sonra bu beş yapıt *Haro no Hi* ve *Hisago* adlı yapıtlarla birleştirilerek *Haykay Şiçibuşū* (Yedi Bölümlük *Hayku* Derlemesi) haline getirilmiştir. Bu toplantılara katılan şairler 5-7-5'lik *haykay* formundaki *renga*'nın ya başlangıcını yazarlar ya da iki yedilik hece ölçüsündeki bitiş kısmını tamamlarlardı. Bir cilt bazen yüz bazen de elli şiirden oluşurdu; fakat genellikle Heyan devrinin ölümsüz *vaka* şiiri ustalarının (*kasen*) aziz anısına gösterilen saygıdan dolayı şiir sayısı otuz altı ile sınırlandırılırdı. Örneğin *Fuyu no Hi* her biri otuz altı şiirden meydana gelen beş ciltten oluşur. Başō'nun kendi şiirleri, sağlığında yayımlanmamış, ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenerek kitap haline getirilmiştir. *Hakusenşū* (1698) ve *Şōō Kuşū* (1709) adındaki en önemli derlemesinin her birinde beş yüzden fazla şiir bulunur. Birincisi Kasakuni, ikincisi ise Dohō adlı öğrencileri tarafından derlenmiştir.

Başö'nun binden fazla şiiri günümüze kadar gelmiştir. Onun kendi yazdığı *haykay* şiirleri ve *haykay renga* derlemelerine katkı yapmak için yazdığı şiirler birbirinden oldukça farklıdır. *Haykay renga*'da yani bağlı dizelerde erotik aşka zaman zaman yer vermesine rağmen *haykay* şiirlerinde bu konu adeta bir tabudur. Buna örnek olarak *Arano*'daki şu dizeler verilebilir:

Sabah giyiniyorduk
Gördüm
Ne kadar da inceydi
Fidan gibiydi
Örterken giysisini...

(*Kasen,* 1968)

Ayrıca Başö'nun *haykay renga* şiirlerinden sekizi, "libas üstüne libas" anlamına gelen *kinuginu* ile başlar. Bu sözcükler iki değişik olayın geleneksel ve tümel ifadesidir. Birinci olarak sevgililerin buluştuklarında karşılıklı olarak elbiselerini çıkarmalarını betimler. Birbirlerine kavuşan âşıkları yepyeni ve farklı bir hayat beklemektedir. Bu nedenle elbiselerini tekrar giyerler. Bu da sözcüğün ikinci anlamıdır. Böyle bir ifade *haykay* şiirlerinde karşımıza hiç çıkmaz. Yine 1689'da basılan otuz altı şiirlik derlemede şu mısralar yer alır:

Üstündeydi yine o geceliği
Makyajıysa nefis mi nefisti.

Bu tür satırlara Başö'da pek rastlanmaz. Ancak *renga*'nın ikinci bölümünde gözümüze çarpan bu mısralar bize, şairimizin lirik ve geleneksel Japon şiirini tamamıyla göz ardı etmediğini kanıtlıyor.

Japon edebiyatını çok derinden etkileyen Başö, bunu *haykay* şiirlerine borçludur. Başö'nun *haykay* şiirlerinin kendine özgü çok farklı özellikleri vardır; örneğin, kişisel gözlemleri çok keskindir.

Sado adasına kadar uzanıyor
Hoyrat denizler
Samanyolu'nun altında.

Ve:

Dalgalarda çalkalanan
Küçük deniz kabuklarının içinde
Hâlâ
Çalı yoncalarının tozu var.

İkinci olarak, Başö doğal seslere ve onların şiirde yarattığı yankıya

çok önem verir. Şair ince zekâsıyla doğadaki ses dizgelerinin bakir halini hiç bozmadan bunları almış ve yepyeni şiirsel kalıplara dökmüştür. Yansıma seslerini aynı şekilde insan diline aktarmak hemen hemen imkânsız olduğu halde Başō bunu denemiştir. Aşağıdaki şiir bunun yaratacağı etki konusunda bize bir fikir verebilir:

Akaakato — *Kıpkırmızı*
hi va tsurenakumo — *Kımıldar güneş bulutlardan*
aki no kaze — *Sonbahar rüzgârında.*
(1689)

Bu satırlarda özellikle de *akaaka*'da tekrarlanan 'k' sesi sonbahar güneşinin soğuk parlaklığını zihnimizde canlandırmaya yardımcı olur.

Horohoroto — *Hışır hışır yayılır etrafa*
yamabuki çiruka — *Kurumuş dağ çiçekleri*
taki no oto — *Ve bir çağlayan sesi*
(1688)

Bir önceki *haykay*'da olduğu gibi sahne ilk kelimede yansıma sesle betimlenir; bu sahnede çıkan ses (*horohoroto*) ağaçlardan yere düşen çiçeklerin telaşsız sesidir. Başō, hissettiği ince algılarını ifade etmek için gerçeküstü imgeler de kullanmıştır:

Sessizlik
İçine işlemiş kayaların
Ve ağustosböceklerinin sesi.
(1689)

Ve:

Daha beyazdır
Dağdaki kayalardan
Şu sonbahar rüzgârı.
(1689)

Üçüncü olarak Başō kendi kendiyle alay etme konusunda da ustadır:

Yolumun sonundayım ama
Henüz ölmedim
Sonbahar akşamında.
(1684)

Ve:

Yergi dizeleri mırıldanıyorum
Keskin rüzgârın yüzüne
Tıpkı şu yaşlı tuhaf Çikusay gibi.
(1684)

Başō, aşağıdaki dizelerde görüldüğü gibi düşünsel olarak kendini yaşamından soyutlamayı becerebilen bir şairdir:

Bu sonbaharda
Neden gelir ki şu geçen yıllarım aklıma
İşte bir kuş bulutlarda.
(1694)

Bir yol ki
Üstünde yürüyen yok
Sonbahar akşamında.
(1694)

Dördüncü olarak Başō'nun *haykay*'ları her ne kadar bağlı dizelerden yaratılmış olsa da tümüyle bağımsız lirik şiirlerden oluşur. Bu anlamda, Başō'nun kendinden önceki şairlerin kullandığı *tanka* ve *çōka* gibi şiir biçimlerine farklı şeyler katarak yeni bir biçim oluşturduğu söylenebilir. Göreceli olarak bu iki biçimden *tanka* daha fazla kullanım alanı bulmuştur. *Renga*, *tanka*'dan doğan bir şiir biçimidir ve Başō'nun zamanına kadar beğenilen bir tür olarak kalmıştır. Her şeye rağmen Japon şiirinin belkemiğini meydana getiren biçim, sonradan *hayku* adı verilen *haykay*'dır. *Renga*'ya olan ilginin zamanla azalmasına rağmen, Başō'nun öncülük ettiği biçim olan *hayku*, bugün bile zevkle okunup yazılmaktadır.

Haykay sadece on yedi heceden oluşan bir şiir formu olduğu için bir süreci ya da bir düşünce silsilesini rahatça dile getirmek için uygun değildir. Şair burada çoğunlukla bir anlık zaman dilimi içinde edindiği izlenimler üzerine yoğunlaşır. Başō bu konuda şunları söyler: "İçinizde size bir şeyler anlatmak isteyen bir ışık mı doğdu, oturun ve yazıya dökün bunu, yoksa unutmaktır sonu." (Dohō tarafından düzenlenen ve 1702-1704 yılları arasında yayımlanmış *Sanzōşi* adlı derlemeden alıntı.) Başō bu duyarlılığı kazanmak için kendi kendini eğitmiş, dış dünyadaki nesnelerin onun üzerinde bıraktığı güçlü ve anlık izlenimler üzerinde yoğunlaşmıştır. Başō'nun kendi sözleriyle, "*Haykay* şiiri yazarken şairler doğallık ve yapaylık arasında gider gelirler. Şair kendi iç dünyası ve duyarlılığı üzerinde yoğunlaşarak bunları ahenkli bir

hale getirdiği zaman gönlünün ve yüreğinin tümü şiir olarak şakır. Bu yüzden iç dünyaya dalmadan yazılan bir *haykay* hamdır, çünkü o artık, duygunun değil bir düşüncenin ürünüdür. Bu da, şiirin kişisel bir deneyim ya da tecrübeden meydana gelmediği, kasıtlı, bilinçli ve yapay olarak oluşturulduğu anlamına gelir." Buradan da anladığımız kadarıyla Başō, şairlerin kişisel deneyimlerine, tecrübelerine ve bunların ifade biçimlerine büyük önem vermektedir.

Özetlemek gerekirse, Başō'nun başarısı, Japon şiir geleneğini bir bütün olarak ele almasında yatar. Başō bunu yaparken aynı zamanda, Japon halkının duyarlılığını da geliştirmiştir. O, sadece bu dünyayla ilgileniyordu ve yaşayan dünyanın en ince ayrıntılarına kafa yorduğu zaman bile son derece üstün ve duyarlı bir estetik anlayışı vardı. Bu özellikleri Başō'nun yalnız geçen hayatını doldurmaya yetiyordu.

Bulutların ucunda bir arkadaş
Yabani kazlar ona yoldaş

Yolcuyum ve hastayım
Düşümde dolaşırım
Çöl olmuş kırlar.

Samuray ya da *çōnin* değerlerine bağlı olmayan, Budacılığın öbür dünyayı ilgilendiren öğretilerini umursamayan bu şair için 'Zarafet Yolu', inandığı ve uyarak yaşadığı tek değer halini almıştır. 17. yüzyılın dünyevi değerleri yücelten kültürüne bağlılığı böylesine gönülden hissedebilen başka bir şaire rastlamak mümkün değildir.

Başō'nun takipçileri 18. yüzyılda da faaliyetlerini devam ettirmiştir. Bunlar arasında Takaray Kikaku'nun en başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Kikaku, Edolu bir doktorun oğlu olmasına rağmen, *haykay* şairi olmak için tıp okumaktan vazgeçmiş, Başō'nun hiç değinmediği şehir hayatı ve *çōnin*'lerin yaşantısı gibi konuları şiirlerinde dile getirmiştir. *Gogenşū* adlı *haykay* seçkilerinden birinde şu şiiri görüyoruz:

Batan güneşin ışıklarında
Nasıl da uçuyor bir kelebek
Şehrin sokaklarında
Puslu bir sıcaklık
Yükseliyor bir serap gibi;
Ve yüreğim pır pır ediyor.

Kikaku dizelerinde genelevlerden, *kabuki*'lerden, *sake*'den, bahar

akşamındaki kadınlardan, marangozlardan, acemi rahiplerden, hizmetçi kızlardan, sümüklü burunlardan, çiş yapanlardan ve kabuklu kestanelerden bahseder. Gördüğümüz kadarıyla Kikaku, Muromaçi döneminden beri devam eden *haykay* geleneğini Başō'dan daha yakın bir şekilde takip etmiş ve bunu yaparken de şehirdeki insanların hayatına ustasından daha fazla yaklaşmıştır. Başō, Saykaku'nun hercai çabalarına fazla önem vermemiştir. Ancak Kikaku, Sumiyoşi'deki *yakazu haykay* toplantılarından birine katıldığını ve bu sırada kendisinden Saykaku'ya yardım etmesi için ricada bulunulduğunu kaydeder.

Küheylan yürürken
Yirmi bin şiir kalkar
Ardından
Yirmi bin sinek (böcek?)
Dillerinde dizeler.

Haykay şiirleri Kikaku'nun üslubuyla Yosa Buson'un zamanına, yani 18. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir.

Başō, yapıtlarında şiirin iki önemli unsurdan oluştuğundan söz eder. Bunlardan biri sabit ve değişmez olan *fueki*, diğeri de zamanın modasına göre değişen *ryūkō*'dur ve bu karakteristik özellik yukarıda söz konusu ettiğimiz döneme de yansımıştır. Demek ki sanat yazıldığı çağı aşmaktadır, çünkü o her zaman hem sabit ve değişmez, hem de zamana ve modaya göre değişebilen bir varlıktır. Başō'nun sanatı sabittir, çünkü yerli ve özgün duyarlılığı yakalamıştır. Ancak, onun sanatı aynı zamanda değişkendir, çünkü bu sanat samuray toplumunu gerilerde bırakmış fakat henüz *çōnin* kültürüyle bağlantı kuramamış yazarların ses bayrağıdır.

ÇŌNİN İDEALLERİ VE GERÇEKLİĞİ: İHARA SAYKAKU

17. yüzyılın sonlarında *çōnin*'ler, özellikle de büyük şehirlerdeki tüccarlar, kendilerini iki şeye adadılar: maddiyat ve cinsel zevk. Cinsel ilişki hem heteroseksüel hem de homoseksüel biçimde olabiliyordu. Heteroseksüel cinsellik hizmeti Edo'daki Yoşivara, Kyōto'daki Şimabara ve Ōsaka'daki Sonezaki gibi bir pazar oluşturmuş herkese açık izinli bölgelerden elde edilebiliyordu. Eşcinsel ilişki içinse kendini satan *vakaşū* adlı erkekler bulunuyordu. Bu dönemde bölgeyi müşterilere tanıtan rehberler ile hayat kadınlarının liste ve adreslerini içeren roman ya da hikâye süsü verilmiş kitaplar yayımlanıyordu. Bu

tür kitaplara örnek olarak Fucimoto Kizan tarafından yazılan *Nanba Monogatari* (Nanba Hikâyeleri, 1655), *Naniva dora* (Naniva'nın Çanı, 1680) ve genel bir *kuruva* tasviri olan *Şikidō Ōkagami* (Cinsel Zevke Giden Yol, 1678) adlı kitaplar gösterilebilir.

Eşcinsellik, manastırlarda 14. yüzyıldan beri yaygın bir uygulama alanı bulmuştur ve zaten beş büyük Zen tapınağında yazılan şiirler de bundan açıkça bahsedilmektedir. Bunlara örnek olarak 15. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan *Şinden Şikō*, ikinci yarısındaki *Ryūsuişū* (yazarı Töşö Şügen) ve 16. yüzyılın başlarına ait olan *San'eki Enşi*'yi gösterebiliriz. Bu tür konular belli bir zaman Japon roman ve öyküsünün de ilgi alanı olmuştur. Buna örnek olarak 14. yüzyıla ait bir yapıt olan *Aki no Yonaga Monogatari* (Uzun Sonbahar Gecelerinin Hikâyeleri) verilebilir. Samurayların genç ve yakışıklı erkeklere olan düşkünlüğünü ele alan 17. yüzyılın ilk yarısında günlük dilde yazılmış *kanazōşi* adı verilen kitapların sayısı hiç de azımsanmayacak sayıdadır; örneğin *Şin'yū ki* (Dost Olan Bir Gönlün Anıları, 1643) bunlardan biridir. Buna karşın lezbiyen edebiyatı yok denecek kadar azdır.

Para kazanma ve bu uğurda verilmiş uğraşlar İhara Saykaku'nun zamanına kadar romanlara konu edilmemiştir. Saykaku, *çōnin* hayatının en önemli iki unsuru olan cinsellik ve maddiyatı ele alan ilk yazardır. Saykaku'nun *haykay* şairliği haricindeki faaliyetlerine dair elimizde pek fazla bilgi yok. Yaygın olan kanıya göre Saykaku *çōnin* kökenlidir, 34-35 yaşlarındayken çocuklarını ve karısını kaybetmiş, aile işlerini bir kâhyaya devrederek *haykay* şairi olmuş ve bol bol seyahat etmiştir. Her ne kadar elimizde kesin kanıt olmasa da Saykaku'nun Şikoku'daki Naruto şehrine bir kez, Edo'ya ise pek çok defalar gittiğini biliyoruz; hatta Başö'dan daha fazla seyahat ettiği kuvvetle muhtemeldir. Hayatının ilerleyen yıllarında Japonca kısa hikâyeler de yazmıştır. İlk başarılı yapıtı *Kōşoku İçiday Otoko*'dur (Çok Seven Adamın Öyküsü). Bazı hikâyelerin gerçekten Saykaku'ya ait olup olmadığı konusunda şüpheler olsa da bu hikâyeyi onun yazdığı su götürmez bir gerçektir. Saykaku'nun eserlerini üç ana gruba ayırabiliriz. İlk olarak kadın-erkek ya da erkek-erkek arasındaki cinsel ilişkileri konu alan yapıtlarından bahsedecek olursak *Çok Seven Adamın Öyküsü*, *Kōşoku Gonin Onna* (Beş Âşık Kadın, 1686), *Kōşoku İçiday Onna* (Sevdalı Bir Kadının Öyküsü, 1686), *Nanşoku Ōkagami* (Birbirini Seven Erkeklerin Aynası, 1687) ve ölümünden sonra 1693 yılında basılan *Saykaku Okimiyage* (Saykaku'nun Anıları) gibi eserleri bunlara örnek olarak verebiliriz. İkinci önemli grup ise *çōnin* sınıfı-

nın ekonomik hayatını ele aldığı *Nippon Eytaygura* (Aile Kileri, 1688), *Seken Munezan'yō* (Etrafa Bak, Ders Al, 1692) ve ölümünden sonra 1684 yılında basılan *Saykaku Oridome* (Saykaku'nun Son Örgüsü) gibi eserlerdir. Diğer eserlerinin konuları ise çok geniş bir yelpazeye yayılır. Bunların arasında *Saykaku Şokokubanaşi* (Saykaku'nun Taşra Hikâyeleri, 1685), *Budō Denrayki* (Silah Geleneği Üzerine, 1687) *Buke Giri Monogatari* (Samuray Ailelerinin *Giri* Hikâyesi, 1688) ve Çin öykülerinden esinlenen *Honçō Ōin Hici*, 1689 (Çincesi *Tangyin Bishi*, 1211) vardır. Saykaku, Japon romancılığı tarihindeki esas önemini ilk iki grupta verdiği eserlerden dolayı kazanmıştır, çünkü burada *çōnin* ailelerini yine bir *çōnin*'in gözüyle son derece gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır.

Çōnin romanlarının okuyucuları sadece ticaretle uğraşan sınıfın insanları değildir. Aslında bu insanların çok azı kitap okurdu. Çünkü büyük bir kesimin aldığı eğitim, *terokoya* adı verilen tapınak okullarındaki ilkokul düzeyinde bir eğitimdir. Nitekim bu sınıf arasında eğitim standardının yükselmesi ancak 18. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Saykaku'nun kitaplarının ne kadar sattığını bilimiyoruz, fakat binli rakamlara ulaştığını tahmin edebiliyoruz. (İlk yazmış olduğu *Kiyomizu Monogatari*'nin iki üç bin adet civarında satmış olması yukarıdaki tahminleri destekliyor.)

Saykaku, zamanının en ünlü yazarlarından biriydi. Başō, Saykaku'nun şiirlerini küçümsese bile düzyazısı hakkında kötü bir şey söylemez. 18. yüzyılda ise Yamamoto Tsunetomo, Saykaku'nun ünlü bir pasajını alıntılayarak *Hagakure* adlı kitabında onu onurlandırır. Bu durum bize, Saykaku'nun okuyucuları arasında orta ve üst sınıf tüccarların yanı sıra aydın ve samurayların da olduğunu göstermektedir. Saykaku her ne kadar *çōnin* hayatını anlatmış olsa da, onların büyük bir çoğunluğu yazarın kitaplarını okumamıştır.

Çōnin sınıfının ilgisini çeken edebiyat türü meddahların anlattığı, genellikle *şōva* ya da "gülen hikâyeler" olarak bilinen öykülerdir. Bu öyküler uygun el kol hareketleriyle anlatılan, sonunda "en vurucu cümle" (*oçi*) ile biten kısa ve esprili öykülerdir. (Bu tür sonradan *rakugo* adını almıştır ve günümüzde de hâlâ beğenilerek dinlenmektedir.) Bu meddahlar (*hanaşika*) bazen gösteri yapmak için samurayların evine de davet edilirdi, fakat daha ziyade sokak ya da hamam gibi herkesin uğrak yeri olan mekânlarda dinleyici bulurlardı. Devrin en tanınmış meddahları Edolu Şikano Buzaemon (1649-1699), Kyötolu Tsuyono Gorobey (1644?-1703?) ile Yonezava Hikohaçi'dir (?-?). Buzaemon'un 1686 yılında basılan *Şikano Makifude* adlı ese-

rindeki otuz dokuz hikâyeden on biri *kabuki* dünyasına ait anılardan oluşur. Gorobey'nin en iyi hikâyeleri *Karakuçi Tsuyugahanaşi* adlı seçkisinde, Hikohaçi'nin eserleri ise *Karukuçi Gozen Otoko* adlı yapıtta yer alır, iki eserin de basım tarihi belli değildir. Cinaslar, kelime oyunları ve şakaların çoğunun cehalet ve şive farklarına dayanması bu eserlerin ortak özelliğini meydana getirir. *Dünün Olayları Bugünün Hikâyeleridir* adlı kitaba kıyasla bu yapıtlarda daha az ve daha üstü kapalı cinsel içerikli şakalar vardır. Bu hikâyelerde, özellikle de *Karukuçi Gozen Otoko*'da farklı toplumsal sınıflardan çok çeşitli karakterlerle karşılaşılır. Bunlara örnek olarak doktorlar, Konfüçyüsçüler, rahipler, tüccarlar, sanatkârlar, hizmetçiler, eski gücünü yitirmiş *rōnin*'ler, korkak samuraylar, cahil köylüler, *nō* oyuncuları, hamallar, falcılar, Budacı rahibeler, hanımefendi hizmetkârları, tüccar karıları, kumar düşkünü çay evi patroniçeleri verilebilir. *Karukuçi Gozen Otoko*'dan bir alıntı vermek gerekirse: Sıcak su dolu küvete giren bir adam kriz geçirir ve bağırmaya başlar. Gürültüyü duyan doktor olay yerine gelir, adamın nabzını ölçer ve sakince 'Küvetin tıpasını çekin ve suyu boşaltın' der. Küvet boşaldığında ise 'Tamam. Ne güzel. Şimdi kapağı üstüne kapatın ve doğru mezarlığa götürün, artık bu küvet başka bir işe yaramaz, nur içinde yatsın" der.

Her ne kadar dönemin gelenekleri bu yapıtlarda büyük bir canlılıkla yansıtılsa da, bu hikâyeler; anlatıcının jest, mimik ve ifadesinden yoksun olduğu için *Dünün Olayları Bugünün Hikâyeleridir* adlı yapıttaki güçlü mizahi başarıya ulaşamaz. *Kyōgen*'lerde görülen güçlü eleştiri ise burada neredeyse kaybolmuştur. Bu yapıtlarda siyasi idareye karşı hiçbir siyasi, dinî ve ahlaki eleştiri görülmez. Genroku döneminde *çōnin* kültürünün gelişmesiyle birlikte, günlük hayatın sıradan işleri daha zarif bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken de var olan değerler ve toplumsal sınıf kavramını aşmamak için gayret gösterilir. Şehirliler için 'gülen hikâyeler', efkâr dağıtmak için okunan bir edebiyat türüydü. Bunlardan hiçbiri günlük yaşamın ciddi sorunlarıyla ilgilenmemiştir. Şehirli halkın temel sorunlarını anlayıp anlatan ve halkın değerlerini, hedeflerini ve sıradan insanın davranış biçimlerini gerçekçi bir açıdan yansıtan ilk yazar Saykaku'dur.

Çok Seven Adamın Öyküsü adlı kitabın o zamana dek görülmedik başarısı üç sebepten kaynaklanır. Her şeyden önce yazılarını arı, duru, somut, tantanasız, kılı kırk yararak betimleyen bir üslupla ele almıştır. İkinci olarak, öykülerinde erotik öğelere yer verir ve kahramanını il il dolaştırır. Bu suretle Muromaçi devrinden beri devam

eden geleneğin en önemli iki öğesini, erotizm ve seyahati, yapıtlarına yerleştirmiştir. Son olarak, yapıtın başkahramanı Yonosuke'den bahsetmek gerekir. Yonosuke hiç kimsenin aşık atamayacağı muhteşem bir kahramandır ve bu yüzden halk arasında efsane haline gelmiştir. Yonosuke'nin "3.742 kadınla aşna fişne edip, 725 erkekle oynaştığı" rivayet edilir ve *Çok Seven Bir Adamın Öyküsü* adından da anlaşılacağı gibi Yonosuke'nin yedi-altmış yaşları arasındaki cinsel deneyimlerini anlatır. *Genci'nin Serüvenleri*'ndeki "Işık Saçan Prens" nasıl romantik aşkın üstadıysa, Yonosuke de cinselliğin piridir. Heyan devrinde yazılmış olan yukarıdaki yapıtta Genci'nin kadınlarla olan ilişkilerindeki farklı ruhsal ilişkiler ele alındığı halde, Saykaku'nun kitabı sadece durumlar ve olaylarla ilgilenir, ruhsal çözümlemelere girmez. Ruhsal ayrıntıların olmayışı, ayrıca, romanın arka planındaki hayat görüşüne önem kazandırır. Kitap, Konfüçyüsçü ve Budacı ahlak anlayışını tamamen göz ardı eder ve yaşam felsefesi olarak cinsel zevkler peşinde koşmayı ve hazcılığı benimser. Bu denli derin hazcılık Tokugava romanlarında pek görülmeyen çok özel bir durumdur. (Örneğin, 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkan *kanazōşi* romanları genel Konfüçyüsçü ahlaki kurallar üzerine temellendirilmiştir ve 19. yüzyılın başlarındaki hayat kadınlarının çalıştığı eğlence bölgelerini konu edinen romanlarda mutlaka ahlaki bir kıssadan hisse vardır.) Yonosuke bu uzun süren hareketli hayatı boyunca "yüzen dünya" gravürlerinde görülen bütün fahişeleri, sokak yosmalarını, dansözleri tanıdıktan sonra, Kadınlar Adası'na doğru yola çıkar; tabii, yanına birkaç arkadaş ve bol miktarda kuvvet macunu almayı da ihmal etmez. Bu açıdan bakıldığında Genroku devrinin kahramanı Yonosuke, Hıristiyan kültüründeki eşdeğerli temsilcisi Don Juan gibi dünyevi zevklerin peşinde koşmasından ötürü öbür dünyada cehennem azabıyla cezalandırılmaz; tam tersine, aynı yaşam tarzını başka bir mekânda sürdürmek için yola çıkar.

Beş Âşık Kadın adlı yapıtın konusu ise bu kitaptan oldukça farklıdır. Hikâyelerdeki olaylar hayat kadınlarının çalıştığı bölgelerde değil *çōnin*'lerin evlerinde geçer ve cinselliğin eğlenceli yanını değil, kara sevdayı anlatır. Her hikâyenin farklı bir kadın kahramanı vardır ve hikâyeler gerçek olaylara dayanmaktadır. Bu gerçek olaylar da çoğunlukla kitabın basıldığı sıralarda gerçekleşmiş olan olaylardır. Kitap O-Natsu, Yaoya, O-Şiçi ve O-Man isimli şehirli kızların aşk kaçamakları ile Taruya O-Sen ve O-San adlı evli kadınların çapkınlıklarını anlatır. Aynı hikâyeler daha sonra Çikamatsu Monzaemon'un *cōruri* için yazdığı yapıtlarda da kullanılmıştır.

Bu kısa hikâyelerin yapısı mükemmel olduğu gibi, kadın kahramanların tasviri Çikamatsu'nunkinden daha inandırıcıydı. Ayrıca Saykaku'nun en seçkin eseri olan *Etrafa Bak Ders Al,* tüm Tokugava devrinin en başarılı yapıtıdır. Üçüncü hikâyede Kyötolu bir resim çerçevecisinin karısı olan O-San'ın acıklı öyküsünü anlatır. Gerçek olaylara dayanan bu öyküde O-San, kocasının yardımcısı Mohee ile ilişki kurar ve onunla kaçar. Ancak sonunda yakalanarak idam edilir (1683). Hizmetçi kız Tama, aslında Mohee ile O-San'ın arasındaki samimiyetin farkındadır, fakat buna göz yummuştur. Çikamatsu'nun *cōruri* için yeniden kaleme aldığı bu öykü, onun *Daykyōşi Mukaşi Koizumi* (Eski Takvim) adlı yapıtında yer alır. Hem Çikamatsu'nun hem de Saykaku'nun hikâyelerinde erkek ve kadın kahramanlar ne yaptıklarım bilmeden bir araya gelmişlerdir, birlikte kaçmalarından sonra gelişen olaylar her iki hikâyede de birbirinden farklı farklı aktarılmıştır. Kahramanlar, kendi gafletlerinden dolayı böyle bir günahı işlediklerini fark etmişlerdir. Ölüm hükümleri de yine bu aymazlıkları yüzünden olacaktır. Bu nedenle hayata dört elle sarılarak sorunları birlikte halletmeye çalışırlar. Erkek kahraman, boğulmuş gibi yaparak onları takip edenleri yanıltmaya çalışır, kadın kahraman ise tedbir olarak çok yüksek bir meblağ olan 500 *ryō* getirerek büyük akıllılık etmiştir. Geceyi Budacı Bodhisattva Moncu'ya adanmış bir dağ tapınağında geçirirler. Rüyalarında evliya Moncu onlara görünür. Eğer birbirlerinden ayrılıp, tarikata girecek olurlarsa, onlar için bir kurtuluş yolu olabileceğini söyler. Kahramanlar bu fikre itiraz ederler; gelecekte olacaklar onların umurunda bile değildir, hiçbir şeyin onları ayıramayacağını söylerler. Zaten *Çok Seven Adamın Öyküsü* gibi cinsel aşkı yücelten bir yazardan bu iki kahramandan daha farklı birilerini yaratması beklenemezdi. Mohee şöyle cevap verir: "Ne olursa olsun, umrumda değil. Bu aşk macerasına girdim, çünkü sevişmeden duramıyorum. Size gelince ulu üstadım, siz erkek rahiplerinizle bildiğiniz yoldan gidiniz. Siz kadın ruhundan ne anlarsınız!"

Çikamatsu'nun *cōruri* için yazmış olduğu oyunda ise aynı kahramanların kötü talihi işlenir. İhanet O-San ve Mohee'nin "akıllarının ucundan bile geçmemiştir". Onları bu hale getiren kaderin oyunudur, onların *karma*'sıdır. Ne paraları ne de hayatta kalmak için planları vardır. Sonunda onların evleri ve aileleri için duyduğu kaygıdan bir rahip etkilenir, duruma müdahale ederek onları kurtarır. Saykaku ve Çikamatsu'nun bu olayı ele alış biçimi, onların çağdaş ahlaki değerlere karşı besledikleri farklı düşünceleri sergilemektedir. Her ne kadar aynı insan olsa da, bu tür hikâyeleri yazan Saykaku

ile Yonosuke'nin yaratıcısı olan Saykaku arasında da farklılıklar vardır. Yazar, Yonosuke gibi kahramanları dile getirdiği ilk yapıtlarında hazcı bir yaklaşımı benimseyerek, geleneksel ahlak anlayışını hiçe saymıştır. Daha sonraki yapıtlarında ise böyle bir yüceltme veya idealleştirme söz konusu değildir. Kahramanlar gerçekçi insanlar olarak ele alınmıştır. Saykaku'nun ele aldığı O-San ve Mohee'nin öyküsünde bazı tutarsızlıklar vardır. Örneğin, hizmetçinin adı bir yerde Tama olarak geçerken başka bir yerde de Rin olarak geçer; kahramanın başlangıçta kılıcı yokken sonradan kılıcı oluverir. Bu örnekler, yazarın bazı ayrıntılardaki dikkatsiz tutumunu gösterse de romancı olarak değerini azaltmaz. Saykaku ufak tefek ayrıntılara girmeden gayet ekonomik, mükemmel hatta kusursuz kısa hikâyeler kugulayabilen bir yazardır. Bu da onun öykücülükteki dehasını kanıtlar.

Saykaku'yu romancı olarak eşsiz kılan özelliklerinden biri de bir kere kullandığı konuyu bir daha kullanmamasıdır. Yazarın ilk romanı felsefi ve hayal ürünü olduğu halde, bir sonraki romanı güncel ve gerçekçidir. Bu romanı *Sevdalı Bir Kadının Öyküsü* adlı kitabı takip etmiştir ve bu eser *Çok Seven Adamın Öyküsü* adlı kitabın bir antitezi niteliğindedir. Hikâyeler arasındaki çelişki, kadın ve erkeğin o zamanlarda cinselliği farklı farklı yaşamalarından kaynaklanır. Erkek sürekli bir haz arayışı içindedir ve iyimserdir; kadın ise zengin sınıfın en gözde fahişesi olduğu halde sonradan sokağa düşmüştür, karamsardır. Yazarın bir sonraki *eseri Erkek Aşkının Büyük Aynası* ise samuray ve *çönin*'lerin arasındaki eşcinsel ilişkileri ele alır. Son eseri *Saykaku'nun Anıları*'nda ise geçmişte hovarda bir hayat yaşayan uçarı zenginlerin sonunda nasıl durulduklarını ve ne denli zavallı bir hayat yaşadıklarını betimler. Yazar, kitabın önsözünde şunları söyler: "Yeryüzünün bütün yalanı dolanı bir araya geldi ve dünyanın en zarif eğlencesi olan fahişeliği meydana getirdi. Bu nedenle doğru söyleyeni dokuz köyden değil sadece, genelevden bile kovarlar." Yazarın bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi buradaki fikirler, *Çok Seven Adamın Öyküsü* adlı yapıtın genel yaklaşımından çok farklıdır. Bu düşüncelerin Saykaku'daki fikir gelişimini temsil ettiğini düşünecek olursak, bu gelişmemiş sıradan bir hazcılıktan ve onun verdiği zevkten, acı ve hüzünlü bir bilinçlenmeye doğru olduğunu söyleyebiliriz. Saykaku'nun yazı tekniği bu kısa hikâyelerde mükemmeldir.

Aynı gelişme para ve çalışmayı konu edinen romanlarda da görülür. *Aile Kileri* adlı kitap, yetenekleri ve tutumluluklarıyla büyük servetler kazanan tüccarları anlatan hikâyelerden oluşan bir seçkidir. Bu eserdeki tutumluluğu ve çalışkanlığı öven yaklaşım *Çok Seven*

Adamın Öyküsü'nde görülen iyimserlikle aynı düzeydedir: "Tasarruf etmelisiniz. Anne ve babanızdan başka size ana-babalık edecek olan şey birikimlerinizdir. Para, anneden babadan kalmaz, ancak yetenek ve çabayla kazanılır." Bu görüş, *Etrafa Bak, Ders Al* adlı kitabında şu sözlerle açıklanır: "'Kısmetli' kelimesi kısmetini kendi yaratıp zengin olan insanları anlatmak için kullanılır. Bir ailenin maddi olarak kalkınabilmesi için zekâsını ve yeteneklerini kullanması gerekir. Zenginlik tanrısı Ebisu'ya tevekkülle kimse bir şey elde edemez." Liyakati tartışmanın merkezine koyan bu görüş, zenginin çalışkan ve akıllı fakirin ise tembel ve aptal olduğunu ileri sürmektedir. *Aile Kileri* ve *Etrafa Bak, Ders Al* hem Genroku devrindeki ticari gelişmeler sayesinde *çōnin*'ler arasında oluşan toplumsal farklılıkları canlı bir biçimde betimlemekte, hem de Saykaku'nun ait olduğu toplumsal sınıfın felsefesi hakkında bilgi vermektedir. Teknik açıdan bakıldığında ise *Etrafa Bak, Ders Al* adlı yapıt yeni yıl arifesindeki *çōnin* ailesini keskin bir duyarlılık, zekâ ve mizah anlayışıyla ortaya koyar. *Etrafa Bak, Ders Al* ve *Beş Sevdalı Kadının Öyküsü*, Saykaku'nun en başarılı iki eseri olarak kabul edilmektedir.

Saykaku'nun Son Örgüsü adlı eserde paranın ele alınış biçimi *Aile Kileri*'nkinden farklıdır. Servet "binlerce tezahürat yaparak kutlanacak ya da kutsanacak bir şey değildir", çünkü "onun içinde kötülük saklıdır". Buna sahip olan insanlar "azıp sapıtabilirler". Babası zengin olan bir kişi ile böyle bir ayrıcalıktan yoksun olan birisi arasında büyük fark vardır. Anasına babasına bakmayan zengin evlat insanların gözünden kaçabilir. Fakir çocuğu ise ufacık bir hata yapsa herkes onun başına üşüşür. Varılan sonuç şudur: "Bu dünyada parasız yaşanmaz." *Aile Kileri*'ndeki "Para biriktirmelisiniz..." şeklindeki olumlu öneriyle *Saykaku'nun Son Örgüsü* adlı yapıttaki "Bıktım ben bu dünyadan..." şeklindeki boyun eğmiş tavır arasındaki tezat belirgindir. Saykaku'yu bu dünyadan bıktıran neydi? Saykaku, çabanın ve becerinin para etmediğini anlamıştı. Marifet sermayeyi iyi kullanabilmekti. Birinci ciltte "Sermayesi olmayan bir tüccar ne kadar akıllıca hareket ederse etsin, ne kadar kâr elde ederse etsin, eninde sonunda bunu başkalarına sunacaktır. Babası zengin olan, aklından geçen her şeyi yapabilir, canının çektiği her şeyi satın alabilir ama yine de kârdadır" der. Altıncı ciltte ise: "Eski günlerin aksine günümüzde artık roller değişti, sermayesi olan biri aklı kıt olsa bile yetenekli birinden daha fazla para kazanabiliyor. Para parayı çekiyor." Üçüncü ciltte ise Saykaku şu soruyu sorar: "Bazen kendi kendime soruyorum; İnsanları zengin-fakir diye ikiye ayırıyorlar, bu bir kader mi? İstemese bile zengine gök-

ten para yağıyor ama fakirler için durum öyle değil. Onlar istedikçe daha fazla kaybediyor." Merkezi ya da mahalli bölgelerin ekonomik politikalarıyla ilgilenen hiçbir Konfüçyüsçü aydın, ticari kapitalizmin bu yönünü Saykaku kadar net bir şekilde ortaya koyamamıştır. Burada Saykaku'nun liyakat odaklı toplumsal bilinçten uzaklaşarak, kişisel kabiliyet ve becerilerin hiçe sayıldığı para gücüyle yönetilen bir topluma duyduğu nefreti gözlemlemekteyiz.

Saykaku'nun topluma olan nefreti onu nereye sürükledi bunu bilemiyoruz. *Saykaku'nun Son Örgüsü*'nde yazdıklarına bakılırsa gittiği yönün Budacılık olmadığını söyleyebiliriz. "Zengin olmayı hayal eden bir tüccarın kafasına bu dünyanın fani olması gibi, insanlığın ıstırabına şefkatle yaklaşmak gibi düşüncelerin girmemesi gerekir." Dünyeviliği savunan ve doğaüstü düzene karşı gelen Ōsakalı *çōnin* Saykaku'ya Budacılığın hayat görüşü uzaktı. *Çōnin*'lere samuraylardan geçen Budacı-Konfüçyüsçü düşünceler ne *çōnin*'lerin duygusal hayatlarını tamamıyla kontrol altına almış –ki ancak bu şekilde *miçiyuki* ve Çikamatsu'nun *cōruri* oyunları ortaya çıkabilmiştir– ne *çōnin*'lerin cinselliğe, maddiyata ve eğlenceye olan candan tiryakiliklerini sarsmış, ne de Saykaku'nun romanlarına olan ilgiyi azaltmıştır. Tarihî gerçekleri araştırarak bunların mantıklı bir yorumunu yapmaya çalışan zamanın en büyük yazarlarından biri de Aray Hakusekidir. Saykaku da her ne kadar son eserlerinde onun gibi kötümser ve gözlemlerinden çıkardığı sonuçlarından nefret eder bir tavır sergilese de, dünyaya ve etrafındaki insanlara olan ilgisi hiçbir zaman eksilmemiştir. Her ne kadar biri Konfüçyüsçü Song felsefesinin diliyle, öteki de *haykay* ve *çōnin*'lerin diliyle konuşsa da ikisi de kendi dünyalarındaki gerçekliği kavrama açısından birbirlerine benzemekte ve öteki çağdaşlarının arasında sivrilen mükemmel gözlemcilerdir. Soray ve Çiakamatsu, her ikisi de şair olarak birer dil virtüözü idi. Ancak, Hakuseki ve Saykaku ilgi alanları olan gerçekliği yansıtırken her ne kadar mükemmel bir dil kullanmış olsalar da dil onlar için bir amaç değil, araçtı.

İKİNCİ BÖLÜM

Akıl ve Öğrenme Çağı

EĞİTİM, KÖYLÜLERİN AYAKLANIŞI VE UZAK BATI

18. yüzyıldan beri devam eden süreçlerden biri de eğitimin yaygınlaşmasıydı. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında Bakufu ve yerel hükümetler hem birçok yeni okul açmış hem de bunların idaresini üstlenmişti (kuruluş tarihi bilinen 278 okulun kırkı bu yüzyılın ilk yarısında açılmıştı). 18. yüzyılın ikinci yarısına gelince okul sayısı son yüz elli yıl içinde açılan okul sayısını çoktan aşmıştı. Taşradaki okullar, samurayların çocuklarını eğitmek için tasarlanmıştı. Yerel idareler de iyi yöneticilere duyulan ihtiyacı fark ettiklerinden, zaman içinde bu okulların verdiği eğitim daha çok uygulamaya yönelik hale gelmişti. Bunun sonucu olarak, daha sonra da göreceğimiz gibi, aydınların arasında gittikçe artan bir alan ihtisaslaşması söz konusu oldu. Yerel idareler, bu eğitimin belli biçimlerini *çōnin* sınıfına sadece açmakla kalmadı, bu toplumsal sınıfa eğitim verecek özel okulları da destekledi. Buna 1718 yılında Edo'da açılan Şöheyzaka Gakumonco okulunu örnek olarak gösterebiliriz. Devletin açtığı bu okullarda sınıflar arası ayrım gözetilmiyordu. Edo'daki Kayho-dō (1723) ve *Ōsaka*'daki Kaytoku-dō (1725), özel *çōnin* okullarına örnektir. Aynı zamanda *çōnin*'lere yönelik *Şingaku* (İlahiyat Çalışmaları) eğitimi gittikçe yaygınlaşmış, ülkenin çeşitli yerlerinde bu öğretinin eğitimini veren okullar açılmıştı. *Terekoya* tapınak okullarında verilen cılız eğitimi bir yana bırakacak olursak, daha önce samuray ve rahiplerin tekelinde olan eğitim, bu yüzyılda onların elinden çıkmıştır. Bu yüzyıla *çōnin* devri denmesinin nedeni, eğitimin hem orta ve üst sınıf tüccarlara hem de sayıca az da olsa köylülerin erişimine açık olmasından kaynaklanıyordu. Bu durum sadece *çōnin*'ler arasından çıkan eğitimli kişilerin artmasını sağlamakla kalmamış, çağdaşları olan samuraylardan daha yenilikçi fikirlere sahip âlimlerin yetişmesine katkıda bulunmuştur.

18. yüzyıl boyunca devam edegelen önemli olaylardan biri de köylü ayaklanmalarıydı. Bu dönemde toplam otuz beş büyük ayaklanma olmuştur. Buna hak ve adalet için yapılan güç gösterilerini ve yüksek

makamları uyarmak için yapılan toplu olayları da eklersek bu sayı yetmişi bulur. Binlerce köylünün başlattığı hareketlere çoğu kez başka bölgelerden de insanlar katılınca yürüyen kitleler yüz binleri bulmuştur. Örneğin, Aralık 1764'te başlayıp Ocak 1765 sonuna kadar devam eden "Posta Beygiri Ayaklanması"na Kuzey Honşū'daki Nakasendō yolu boyunca uzanan Musaşi, Kōzuke, Şimotsuke ve Sinano gibi şehirlerden iki yüz binin üzerinde insan katıldığı söylenmektedir.

Bu ayaklanmaların çoğu, hem fakirlikten hem de vergi sistemindeki adaletsizlikten kaynaklanıyordu; çünkü köylüler kaldırdıkları ürünün büyük bir kısmını samuray yetkililerine vermek zorundaydı ve bu ürün son anda tüccarların elinde toplanıyordu. Bütün bunlara, para ve mal ekonomisinin gelişmesi ve ulusal emtia pazarında gözlemlenen pirinç fiyatlarındaki baş döndürücü dalgalanmalar sebep olmuştu. (Fiyatlar düşünce Bakufu idaresi tüccarları pirinç almak için zorluyor, yükselince de ellerindeki stoktan dolayı onları cezalandırıyordu. Bu durum, yıllarca böyle devam etti.) Bu sürece samuray ailelerinde ortaya çıkan mali krizi de eklemek gerekir; sözünü ettiğimiz kişilerin hemen hemen hepsi maaşlarını köylülerin üretmiş olduğu pirinç üzerinden alıyordu. Bu nedenle ne zaman köylülerin sorunlarını çözmeye kalksalar, bu işten köylüler zararlı çıkıyor, mahsullerinin daha büyük bir kısmını samuraylara vermek zorunda kalıyorlardı. Tokugava dönemi boyunca iktidara gelen hükümetlerin çoğu kemer sıkma politikasını benimsemiş, hatta reform adı altında köylüleri masraflarım kısmaya zorlayan kanunlar bile çıkarmışlardır. Bazı Konfüçyüsçü düşünürler her ne kadar bu sorunla ilgilenmiş gibi görünse de, Ogyū Soray'ın *Siyasi Tartışmalar* adlı yapıtında önerilen programlar arasında yerel ya da merkezî hükümetlerin karşılaşmış olduğu mali sorunlara hiç değinilmez.

Ayaklanmalarda köylülerin, pirinç fiyatlarının düşürülmesi ve yerel memurların değiştirilmesi gibi taleplerinin kabul veya reddedildiğini bilmiyoruz, fakat bildiğimiz bir şey varsa o da hak talep eden köylülerin bastırıldığı ve başı çekenlerin ise cezalandırıldığıdır. Tokugava döneminde üç bine yakın ayaklanma olmuştur. (Tam rakam 2.976'dır; bu da, her yıla 10,6 oranında isyan düştüğü anlamına gelir.) Bu ayaklanmalardan hiçbiri askerî diktatörlük sistemini hedef almaz; köylünün bütün istediği kısmi reformdur. Bu haliyle Japonya'daki isyanlar, Çin ve Avrupa'daki ayaklanmalardan çok farklıdır. Örneğin, Çin'deki Dai Ping* ya da Almanya'daki köylü savaşlarına benzer bü-

* *Taiping:* 19 yüzyılda Çin'i sarsan siyasi ve dinsel nitelikli ayaklanma

yük ayaklamalar görülmez.

Kitle hareketleri sadece ayaklanma olarak tezahür etmez. Bunlar hac ziyaretleri şeklinde de oraya çıkmıştır. *Okagemayri* ya da *nukemayri* olarak bilinen bu hac ziyaretinin Kâbe'si Büyük İse tapınağıdır. Hac gruplarına katılan tüccar ya da köylü kökenli anneler, kızlar, oğlan çocukları, kadın ve erkek hizmetçiler hiçbir hazırlık yapmadan ve hatta annelerine, babalarına, kocalarına ya da patronlarına hiç haber vermeden yola çıkarlardı. Bazı yıllarda bu seyahatlere katılan insan sayısı milyonları bulmuştur. (1705 ve 1771 yıllarında iki veya üç milyon kişinin hacca gittiği rivayet edilir; 1830 yılında ise bu rakamın beş milyona ulaştığı söylenir.) Bu hac ziyaretleri, baskı altında yaşayan kitlelerin bir bakıma patlayarak, düzene karşı duydukları tepkiyi göstermektedir.

Batının etkisiyle 18. yüzyılda Japonya'da oluşan düşünce hayatını iki döneme ayırabiliriz. Her ne kadar Yoşimune 1716'da Şögun olur olmaz Aray Hakuseki'yi görevinden alsa da, onun *Batı Üzerine Bilgiler* adlı kitabındaki Batı teknolojisini (gökbilim, takvim, coğrafya) öven değerlendirmelerini dikkate almış, Batılı kitapların çevirileri üzerine koyduğu ithal yasağını 1702'de kaldırmıştır. Buna tek istisna Hıristiyanlık diniyle ilgili olan kitaplardır; bunlara izin verilmemiştir. Bu dönemde Aoki Kon'yö (1698-1769) Japonya'ya tatlı patates ithal etmiş ve *Banşokō* (Tatlı Patates Tarımı Üzerine, 1735) adlı kitabını yazmıştır. Yamavaki Töyö (1705-1762) ise idam edilen mahkûmların cesetlerini kadavra olarak kullanmış, insan vücudu üzerine yaptığı öncü cerrahi çalışmalarında ameliyat tekniğini konu alan Hollandaca kitaplardan yararlanmıştır. Aslında Töyö, Hollanda dilinden ilk kez çevirisi yapılan *Kaytay Şinşo* (Ameliyat Teknikleri Elkitabı) adlı yapıttan tam yirmi yıl önce, 1754 yılında *Zōşi* adındaki kendi kitabını piyasaya çıkarmıştı. Burada şöyle der: "Diyelim ki kavramları çöpe attık, gerçekleri nasıl saklayacağız?" Yazar, insan vücudunun çağlar boyunca aynı kaldığından, kültürden kültüre değişmediğinden bahsederek, günümüzdeki insanın, önünde saygıyla eğildiğimiz kadim çağlardakinden, özellikle de Çin'deki insanlardan, hiç de farklı olmadığını vurgular. Yazarın bu görüşleri zamanına göre gerçekten bir istisna niteliğindedir. 18. yüzyılın ilk yarısında Japon aydınlar üzerinde gözlemlenen Batılı düşüncenin etkisi, sadece bu birkaç belirli

(1850-1864). Ülkenin büyük bölümünde geniş çaplı yıkıma ve yaklaşık 20 milyon kişinin ölümüne yol açmış ve Qing hanedanının (1644-1912) yıkılış sürecini başlatmıştır —*ed. notu.*

teknik alanla sınırlıydı ve üstelik Çince çeviriler vasıtasıyla ülkeye girdiği için ortada Japonların dünya görüşünü tehdit eden bir tehlike de yoktu. Ancak aralarında İşida, Baygan, Tominaga Nakamoto ve Andō Şōkey gibi isimlerin de bulunduğu dönemin büyük düşünürlerinden bazıları Batı etkisinden tamamen uzakta kalmışlardır.

Hollanda dilini öğrenerek Batı düşüncesiyle doğrudan doğruya temas kurmaya çalışan düşünürler ise ancak 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkabilmiştir. Bu kişiler Hollanda uzmanı âlimler (*rangakuşa*) olarak tanınırlardı. Batı düşüncesi aynı zamanda aydınların birçoğunu bilinçlendirerek geleneksel tutum ve değerlerini yeniden gözden geçirmeleri konusunda adeta onlar üzerinde bir baskı yapmıştır Yamagata Bantō, Miura Bay'en ve Motoori Norinaga gibi dönemin büyük düşünürlerinden hiçbiri Batı kültürünün varlığını inkâr etmemiştir. Ancak, Batı onlardan çok uzaktadır ve bu nedenle onların düşünce sistemi üzerinde hiçbir etkisi olmamıştır. Örneğin Bay'en, geleneksel Konfüçyüsçü felsefeyi hiç değiştirmeden bunun içine Batı düşüncesini ufak bir fide gibi dikmeyi başaran aydınlardan biridir. Nagasaki'deki bir avuç Avrupalı tüccarın haricinde Batıdan hiç kimse Japon limanlarına ayak basmamıştır. 18. yüzyılda Japonya'yı etkileyen yegâne unsur Batı teknolojisi olmuştur; oysa Batı onlar için ufukların ötesinde yer alan birkaç tane ülkeden ibarettir. Sömürgecilik ve emperyalizmin tehlike çanlarını duymak için daha 19. yüzyıla kadar beklemeleri gerekecektir.

18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan samuray aydınlarını temel olarak üç gruba ayırabiliriz. Birinci grupta önceki yüzyılda doğmuş, maaş karşılığında *daimyō*'lara hizmet veren Konfüçyüsçüler yer alıyordu. Çin klasikleri üzerine bilimsel araştırmalar yapan bu insanların ilgi alanı, Konfüçyüsçü siyaset etiğini inceleyerek merkezî ve mahalli hükümetlere danışmanlık yapmaktı. Muro Kyūsō, bu grubun temsilcilerinden biridir. Wang Yangming'in düşüncesi üzerinde uzman olan Kyūsō, doktor bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi. Aray Hakuseki'nin tavsiyesiyle 1711'de Bakufu'nun hizmetine giren Kyūsō, 1722'den sonra Şōgun'a özel hocalık yaptı. Aslen samuray olan Dazay Şunday, kimi zaman bir efendinin hizmetine girmiş, kimi zamansa işsiz kalmıştır. 1711 yılında Ogyū Soray'ın öğrencisi olan Şunday, hocasının düşüncesini büyük bir sadakatle devam ettiren bir takipçidir. İtō Cinsay'ın en büyük oğlu olan Tōgay, samuray kökenli değildi ve hiçbir zaman samuray olmaya heveslenmedi. Babasının kurduğu özel okula devam eden Tōgay'ın fikirleri, geleneksel Konfüçyüsçü düşünceye daha yakın olduğu için ilk gruba dahil edilmiştir.

İkinci aydınlar grubunun arasında ise doktorlar, matematikçiler (Japon matematiği) ve takvimcilerden meydana gelen teknik bir uzmanlar grubu yer alır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Aoki Kön'yö ve Yamavaki Töyö gibi düşünürlerin de içinde bulunduğu bu grup, dolaylı da olsa büyük bir ölçüde Batı düşüncesinin etkisi altında kalmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında boy gösteren Hollanda uzmanı Japon âlimler, bu düşünürlerin arasından çıkmıştır. (18. yüzyılın düşünürlerini Konfüçyüsçüler, Ulusal Öğreticiler ve Hollanda Öğretileri olmak üzere farklı bir şekilde inceleyenler de bulunuyor. Düşünce metodolojisini göz önüne almayan bu sınıflandırma sistemi, kısmen ele aldığı konuya kısmen de terminolojiye odaklandığı için bilimsel çalışmalara pek de yardımcı olmaz.)

Üçüncü aydın grubu *buncin*'lerden, yani kalem erbabı yazarlardan oluşur. Bu yazarlar, Çince şiirler ve düzyazılar yazmış, kendilerine özgü resimler (*buncinga*) yapmışlar; Konfüçyüsçü felsefeyle, özellikle de Konfüçyüsçü felsefenin siyasi ve iktisadi taraflarıyla pek ilgilenmemişlerdir. Hizmetli de olsalar, işsiz de kalsalar, kendilerini hem samuraylardan hem de *çōnin*'lerden ayrı tutmuşlar ve aralarında güçlü bir grup kimliği yaratmışlardır. Kalem erbabının (*buncin*) böyle bir grup kimliğiyle karşımıza çıkması 18. yüzyılın başlarına rastlar. Bu grubun önemini daha sonra ayrıntılarıyla tartışacağız. Burada sadece samuray toplumunun içinde veya onların çevresindeki bölünmeleri ve grupları ele alacağız.

Yüzyılın ilk yarısında Budacı rahipler ve Şintö rahipleri arasından Hakuin (1685-1786), Ciunsonca Onkö (1718-1804) ve Kamono Mabuçi (1697-1769) gibi düşünürler çıkmıştır. Hakuin, Kyöto'daki Zen tapınaklarından biri olan Myöşinci'de yetişmiş ve 17. yüzyılın ilk yıllarında faaliyet gösteren Suzuki Şösan gibi kendini Zen öğretisinin yayılmasına adamıştır. *Yasen Kanva* (Gece Teknesinden Aylak Öyküler, 1757) adlı kitabı onun en ünlü yapıtıdır. Kitapta ıssız dağların arasında rastladığı keramet sahibi bir dervişten bahseder; ermiş kişi, onu maddi ve manevi dertlerinden kurtararak huzura kavuşturur. Bu eser, Zen düşüncesinin bir açılımından çok, sağlıklı yaşama rehberi niteliğindedir. Hakuin aynı zamanda bir ressamdı ve resimlerini Zen üslubunda yapardı. Onkö, Budacılığın Şingon mezhebine mensup bir başrahipti ve onun en büyük başarısı eski Sanskrit metinleri Japon Budacı teamülüne sokmuş olmasıdır. Kamono Mabuçi ise *Manyōşū*'yu dilbilimsel açıdan incelemiştir. Saydığımız yazarların eserlerinde olgucu düşünceye karşı bariz bir eğilim vardır.

18. yüzyılın ilk yarısında özgün düşünceler üreten aydınlardan

ikisi de *çōnin* kökenlidir. Bunlardan birincisi, kısa süren hayatına Ōsaka'da gözlerini açan Tomigata Nakamoto (1715-1746); ikincisi ise doğum ve ölüm tarihlerini kesin olarak bilemediğimiz Andō Şōeki'dir. Şōeki hakkında elimizde pek fazla bilgi yok; fakat samuray kökenli olmayan bu yazar, muhtemelen hayatının büyük bir kısmını köylülerin arasında geçirmiştir. Bu iki düşünürün önemli yapıtları, kendi yaşadıkları çağ için değerleri anlaşılamayacak kadar yenilikçiydi. Yaşamları süresince yapıtları hemen hemen hiç okunmadı ve bu nedenle çağının yazar ve yapıtları üzerinde hiçbir etkisi olmadı. Yine bu dönemde tüccar sınıfına odaklanan ve kurucusu *çōnin* kökenli olan bir öğreti ortaya çıkmıştı. Bu öğreti İşida Baygan'ın (1685-1744) *Şingaku* felsefesidir (1744). Bu eklektik öğreti, sonradan aralarında yüksek rütbeli samurayların ve saray mensubu kişilerin de bulunduğu çok sayıda takipçi kazanmıştır. *Çōnin*'lerin eğlenceleri genellikle şarkılar ve *cōruri* metinleriyle süslenmiş kukla oyunlarından, Saykaku'nun üslubuyla yazılmış romanlar ve mizah hikâyelerinden oluşuyordu; fakat bütün bunların hepsi Genroku kültürünün bir devamıydı ve aralarında bu devirde icat edilmiş hiçbir yenilik yoktu. Daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi köylüler, kendilerini ayaklanmalarla ve hac ibadetleriyle ifade ediyorlardı.

18. yüzyılın ikinci yarısında ise Konfüçyüsçü samuraylar dikkatlerini gittikçe artan bir oranda iktisadi politikanın güncel sorunlarına yöneltmeye başlamışlardı. Kayho Seyryō (1755-1817) da bu düşünürlerden biriydi. Daha önce de bahsettiğimiz üzere Batı düşüncesini Hollanda dilinde yazılmış eserlerden inceleyen Sugita Genpaku (1733-1817) ve takipçileri gibi uzmanlar ortaya çıkmıştır. Dönemin *buncin* yazarlarından biri de köylü kökenli bir aileden gelen *haykay* şairi ve ressam Yosa Buson'dur (1716-1783). Buson'un derin kültürü ve nitelikli tanıdık çevresi, onu, zamanının en tanınmış simalarından biri haline getirmiştir. Bu yüzyılın başında ortaya çıkan büyük *çōnin* düşünürleri arasında Tominaga Nakamoto, Andō Şōeki, Yamagata Bantō (1748-1821) ve zengin bir köylünün oğlu olan Miura Bay'en (1723-1789) de bulunuyordu. Ayrıca bu düşünürler kervanına çok önemli bir şahsiyet olan Motoori Norinaga'yı (1730-1801) da eklememiz gerekir. Bu dönemde *çōnin* tiyatrosunun merkezi kukla oyunlarından *kabuki*'ye kaymış, *ukiyo-e* baskısı gelişerek yaygın bir sanat türü haline gelmiş ve aynı süreçte *senryū* adıyla bilinen mizahi şiirler de büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Bütün bu isimlerin arasında tek başına 18. yüzyıl kültürünü temsil eden hatta şahsında bütün bir kültürün her yönünü görebildiğimiz bir anıtsal kişi vardır ki bu

düşünürün adı Hiraga Gennay'dır (1728?-1779). Gennay, Hollanda teknolojisinden seçkin yazarlar grubuna kadar uzanan şehir kültürünün tamamını bilen, Konfüçyüsçülerin iktisadi politikalarından *cōruri* ve *senryū* gülmece edebiyatına kadar uzanan geniş bir yelpazede kalem oynatan, bütün bunları da kısacık hayatına sığdırmış olan dev bir yazardır.

Ömrünün sonlarına doğru çıldıran yazar bir öğrencisini öldürmüş, kısa bir zaman sonra da atıldığı hapishanede hayata gözlerini yummuştur.

Bu arada köylüler umutsuzca ayaklanmaya devam etmekte, samuray idaresi de aynen 18. yüzyılın başlarında yaptıkları gibi isyanları bastırmaya, asileri ve elebaşlarını da kesip biçmeye devam etmişlerdir.

BUNCİN: YAZARLAR SINIFI

18. yüzyılın edebiyat çevresinin merkezinde bulunan simalardan biri de Yanagisava Kien'dir (1704-1758). Kien, *Daymyō* Yanagisava Yoşiyasu'ya danışmanlık yapan bir siyasetçinin ikinci evladı olarak dünyaya gelmiştir. Daha yedi yaşındayken kendisine iki bin *koku*'luk bir gelir tahsis edilmiş daha sonra da ağabeyinin ölümü üzerine onun bulunduğu makama atanmıştır. Daha önce de *Daymyō* Yoşiyasu ve düşünür Ogyü Soray'ın aralarındaki ilişkide de ele aldığımız gibi Kien, bu iki önemli şahsiyetin ortak ilgi alanlarından etkilenmiş ve bunun bir sonucu olarak da çok küçük yaşlarda Konfüçyüsçülük, Çin şiir ve nesri, Çince diyaloglar üzerinde uzmanlaşmaya başlamıştır. Bütün bunları yaparken de hep Soray'ın grubunun içinde yer almıştır, fakat onun gerçek yeteneği resim ve hat sanatı alanındadır. Bu nedenle Gion Nankay (1677-1751) ile birlikte Japon *buncin* resim ekolünün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Kien, pek çok "zarif" sanat dalında hem yetkin hem de çok başarılıydı. Örneğin davul ve *şamisen* çalabiliyor, *haykay* şiirleri yazıyor, buhur ve güzel kokulardan anlıyor, Japon dövüş sanatlarını kuramsal olarak çok iyi biliyordu. Nitekim *Kinsey Kicin-Den* (Çağımızdaki Seçkin İnsanların Yaşam Öyküleri, beş cilt, 1790) adlı yapıtta Kien; edebiyattan, dövüş sanatlarına kadar uzanan on altı farklı sanat dalını hem çok iyi bilen hem de çok iyi öğreten bir üstat olarak betimlenmektedir. Kitapları arasında *Hitorine* (Yalnız Uyumak, 1724-1725) adlı eserini yirmi yaşında, eğlence merkezlerinin tam tadını çıkardığı zamanda yazmıştır. Kien, misafirperver, cömert, dost canlısı, geniş çevresi bulunan, sa-

natçıları koruyup kollayan bir insandı. Ayrıca ressam İkeno Tayga (1723-1776) ile olan sıkı dostluğu çok iyi bilinir.

Yalnız Uyumak adlı eserde kalem erbabı için önemli olan birtakım değerler karşımıza çıkar; bunlardan en önemlisi ise hazcılıktır. Onlara göre hayat çok kısadır, bu nedenle hayatı hoş yaşamak gerekir. İnsan ömrü yüzyılı bile bulmaz, bu nedenle hayatı çirkin bir kadınla geçirerek heba etmemek gerekir. Kısacası, "Dünyanın zevklerinden bihaber yaşayan insanlar neleri kaybettiklerini ancak saçlarına ak düştüğü zaman anlarlar. Bundan daha kötü bir ölüm olabilir mi?" Sevinç zaten bütün sanat dallarında vardır. Bu sanat dallarından birini tercih etmek onun insanlara verdiği zevkle doğru orantılıdır. Bu zevklerin en yücesi ise sanat aşkıdır. Bu huzurlu çağda insan sadece yazı yazmamalı, çay törenlerine katılmalı, *vaka* şiirleri bestelemeli, yosmalarla düşüp kalkmalı, *yōkyū* okçuluğuyla eğlenmeli, *kemari* futbolu oynamalı, dans etmeli, pantomim yapmalı, *handayū-buşi* ile ilgilenmeli, kısacası elinden geldiği kadar kendini eğlendirmelidir. Burada önemli olan, Kien'in yosmalarla oynaşmaktan alınan zevkle çay törenlerini ve dansı aynı kefeye koyarak listesinde *handayū-buşi* ve *cōruri* oyunlarını bulundurmasıdır. Kien bu zevklere, Başō'nun da kullandığı *füga,* yani "zarafet" adını vermiştir, fakat bu kelimeye verdiği anlam Başō'nun kendi yazıları için kullandığı anlamdan çok farklıdır. Üstelik Kien'in düşünceleri ne Cinsay'ın Konfüçyüsçü etiğine ne de Soray'ın klasikçi anlayışına yakındır. Şahsi hayatını sanata dönüştürmek için verdiği mücadele ve gösterdiği çaba onun bu konuda attığı ilk adımdan bile anlaşılmaktadır.

Yazar bütün bu gayretini samuray sınıfını konu alan yapıtlar için harcamış olsaydı edebiyat alanında başarı şansı sıfır olurdu. Bunu ancak Yoşivara'nın bağımsız ve içine kapalı dünyasında gösterebilmiştir. Nitekim genç Kien şöyle düşünmektedir: "Hayatın en büyük zevki yosmalarla düşüp kalkmaktır; dünyada bundan daha muhteşem ve gerçekçi bir zevk daha olamaz."

Buncin etiğinin başka bir özelliği de Çinceye karşı duyulan ilgiydi. Kien, *Yalnız Uyumak* adlı eserinde şöyle söyler: "Resim sanatında Çin resimlerinden öğreneceğimiz çok şey var, çünkü büyük diyebileceğimiz Japon ressamlarının hepsi Çin'i çok iyi bilir." Kien'in sanat ve edebiyat hakkındaki düşünceleri tam iki yüzyıl sonra Nagay Kafū tarafından tekrarlanmıştır. *Buncin*'lerin klasik Çin kültürüne olan asıl ilgileri, bütün samuray sınıfının özellikle de Konfüçyüsçülerin ilgileriyle aynı düzeydedir. Öte yandan *buncin* kültürünün *çōnin* kültürüyle de oldukça sağlam bağları bulunur, çünkü her ikisi de *hay-*

kay şiirleriyle yakından ilgilenmektedir, ancak bu ilgi Başō ve onun ekolünün lirik şiirlerinden ziyade Takaray Kikaku'nun şehirli ekolüne daha yakındır. Bu *haykay*'lar, *cōruri,* Saykaku'nun romanları ve *Makurazōşi* (Yastıkname) gibi müstehcen romanlar da dahil olmak üzere edebiyatın oldukça kapsamlı bir alanında kullanılmıştır. Bütün bunlar bize, Kien'in hayata nasıl yaklaştığı hakkında bilgi verir. *Yalnız Uyumak* adlı eserde Kien ve arkadaşları şu sözlerle şakalaşırlar: "Konfüçyüs *Analects* adlı eserinde şöyle der: 'İnsanın uzaklardan bir ahbabı gelse, sevinmez mi?' Şayet bu arkadaş çapkın biriyse sevinci bir başka olmaz mı?" Yine Kien: "Ben annemle babamın zevklerinin meyvesiyim, bu nedenle kendimi bu zevkten mahrum etmem doğru olmaz" der. Bu hazcılık anlayışı yalnızca Kien'in ya da onun zamanının gençliğinin bir özelliği değildi. Savurganlığı yüzünden bir kez Kien'in maaşı kesilmişti; aynı durum, şair ve ressam Nankay'ın da başına gelmiştir.

Soray'ın hem âlim, hem devlet adamı hem de şair olduğundan daha önceki bölümlerde söz etmiştik. Onun takipçileri ise bu yönlerden sadece birini seçip başka yönleriyle ilgilenmemişlerdir. Bu yüzden Soray'ın tarihî ve siyasi fikirleri öğrencilerinden Dazay Şunday (1680-1747) tarafından sürdürüldü. Şunday'ın düşünceleri *Seygaku Mondō* (Bilgelerin Çalışmaları Üzerine Sorular ve Cevaplar, Japonca, 1736) adlı kitapta özetlenmiş, şiir geleneği ise Hattori Nankaku (1683-1759) tarafından devam ettirilmiştir. Nankaku, *Bilgelerin Yolu* gibi eserler üzerine yazıp çizmemiş, düzyazı ve şiirle uğraşan bir edebiyatçı olarak kalmayı tercih etmiştir.

Şunday, samuray kökenli olduğu halde Nankaku, Kyōtolu bir tüccarın ikinci oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Gençliğinde yazdığı şiirler ve yaptığı resimler 1701 yılında Yanagisava Yoşiyasu'nun dikkatini çekmiş ve Yanagisava bu genç Kyōtolu şairi himayesine almıştır. Nankaku, 1718 yılına kadar Yanagisava'nın malikânesinde yaşadı ve onun ölümünden dört yıl sonra görevinden istifa etti. Daha sonra da bağımsız bir yazar olarak hayatını devam ettirdi. *Nankaku-Sensey Bunşū* adlı derlemesinde *şiyagoka* adı verilen aşk şiirleri, Sumida nehrinin gece karanlığında mürekkep gibi görünen akıntı sahneleri, gökyüzünde ateş böceklerinden oluşan danteller bulunur; Suzuki Harunobu'nun (1725-1770) gravürlerinden esinlenen yazar burada, hafif sapık erotik duyguları dile getirmektedir. Hayatının sonraki yıllarında Nankaku evinin duvarlarını *sansui* manzaralarıyla süslemiş, sonra da uzanarak bunları seyre dalmıştır. Yedi hecelik Çin şiirlerinden birinde şöyle der:

Bir su gibi hayatım
Aksın gitsin asude
Nasıl olsa para pul
Kalmayacak benimle.
(*Bunşū*, cilt. 4, Birinci Bölüm)

Bir yerde de şöyle der: "Rüyalarımda bile etrafta dolanırım, otururken rahatsızım." Nankaku bir Konfüçyüsçü olarak hiçbir zaman iyilik ve doğruluğun erdemlerinden bahsetmemiş, toplumda memur ya da danışman olarak çalışmayı düşünmemiş, durmadan ve ısrarla kendi arzu ve zevklerinin peşinden koşmayı tercih etmiştir. Bunu şöyle ifade eder: "İnsan denilen varlığın dünyaya zevk almamak için gönderildiğini kimse söyleyemez. Hiç kimse beni insandan saymasa bile, ben yine bildiğimi okuyacağım, böyle yaşayıp öleceğim. Bırakın beni hayatın keyfini çıkarayım."

Arivarano Narihira'dan özür dilediği *Zayçuro-Ron* adlı eserinde Nankaku, insanların Narihira'yı şehvet düşkünlüğüyle suçladıklarını, fakat bu sözüm ona şikâyetçilerin Narihira'nın yaşadığı dönemin geleneklerinden habersiz olduğunu vurgular. Bu da bize, Nankaku'ya göre ahlaki değerlerin izafi olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, insanların davranışları ile edebi üslubun birbirinden farklı şeyler olduğunu söyleyerek edebiyatı ahlak kavramının dışında tutar. Tarihî simalara yönelik getirdiği ahlaki eleştirilerde inandığı "zarafet" (*fūga*) kavramıyla tamamen çelişen bir yol izlemiştir: "Daha sonra ortaya çıkan müşkülpesent ekoller Narihira'nm ahlaken kötü olan yönlerini deşmeye bayılırlar. İnsanlar bu yaşlı adamı kendine has özellikleriyle anlamak istemiyorlar. Bu yüzden de yapıtlarındaki zarafeti kaçırıyorlar." Tabii ki bu savunması sadece yaşlı adamla sınırlı değildir.

Nankay ve Kien'den sonra ortaya çıkan bir diğer *buncin* ressamı ise İkeno Tayga'dır. Her ne kadar günümüzde ona ait bir eser bulunmasa da, biz Tayga'yı solgun renkler serpiştirilmiş, siyah *sumi* mürekkebiyle çizilen Song-Yuan üslubu resimlerinden tanıyoruz. Yaptığı çalışmalar genellikle hayalî kır manzaralarına yerleştirdiği karikatürleşmiş figürlerden oluşur ve özellikle de çıplak parmakla çizdiği hatlar canlı, özgür ve dışavurumcu bir güçle yüklüdür. Tayga'da öteki *buncin*'lerde görülmeyen bir çeşitlilik hâkimdir. O, küçücük yelpazelerden devasa paravanlara kadar resim sanatını icra eden bir sanatçıdır. Bu resimler genellikle dekoratif yapıtlarıyla ünlü Konö ekolünden farklı olarak son derece özgün ve bireyseldir; bu yüzden Tayga belki de 18. yüzyıl Japonyasının en özgün ressamıdır.

Buncin resminin tam olarak ne olduğunu anlamak pek de kolay değildir; en basit tanımıyla, "yazarlar sınıfına mensup olan birinin yaptığı resim"dir. Bu resimleri yaparken genel olarak Song ve Yuan hanedanının *buncin* tablolarından esinlendiğini ve koyu renkler kullanmaktan kaçındığını söyleyebiliriz. *Buncin* ressamlarının ortak özelliği sayılabilecek pek az özellik olduğundan dolayı daha fazla ayrıntı vermek ve özgün bir *buncin* üslubunun varlığından söz etmek oldukça güçtür. Bu yüzden, her *buncin* ressamını ayrı ayrı değerlendirmek gerekir. Nankaku'nun Çin şiir ve düzyazısında kanıtladığı dehayı, Tayga, bireysel olarak resim alanında gerçekleştirmiştir ve bu da onu Yanagisava Kien'in etrafında toplanan *buncin*'lerden ayrı ve onlardan daha üstün bir yere koyar.

Kien'in *buncin* grubunun merkezindeki yerini yüzyılın ikinci yarısında Kimura Kenkado (1736-1802) almıştır. Kenkado, Ösakalı bir *sake* üreticisinin oğluydu; bu nedenle Kien'den oldukça farklı bir toplumsal sınıftan geliyordu. Kimura Kenkado çok yönlü bir yazardı ve çevresinde Takebe Ayatari (1719-1774) ve Ueda Akinari (1734-1809) gibi iki romancı, ressam Şiba Kōkan (1738-1818) ve bir *kyōka* şairi olan Ota Şokusancin gibi insanlar vardı. Bu tarihlerde Çin kültürü *buncin*'lerin ilgi odağı olmaktan çıkmıştı. Bu sıralardaki en önemli *buncin* ise köylü kökenli bir ailenin çocuğu olan ressam ve *haykay* şairi Yosa Buson (1716-1783) idi.

Buson'un fırça kullanma tekniği Tayga'dan pek farklı değildi. *Cūbenzu Cūgizu* (On Fayda ve On Zevk, 1771) adlı albümü birlikte hazırlamışlardı; fakat Buson'un kır manzarası resimleri ister rüzgârda nehir kıyısında salman söğüt dalları olsun, isterse karlı gecenin rüzgârındaki kar, bunların hepsi Tayga'nın resimlerinden daha fazla gerçeklik saklar. Buson, lirizmi günlük hayatın gerçeklerine yaklaştırabilen bir ressamdır; bu nedenle 18. yüzyılın öteki büyük *buncin* ressamlarından üslup olarak oldukça farklıdır. Şiiri ise çoğu kez kendi tablolarına benzer ve bunu *Şunpūbateykyoku* (Kıyılar ve Bahar Meltemi Şarkıları, 1777) adlı dizelerinde bütün ihtişamıyla resmetmektedir. Çin şiirinde sık sık rastlanan olaylar zinciri, her ne kadar *haykay* şiirinde nadir görülse de, Buson bunu Nagara nehrinin kıyılarında rastlamış olduğu bir kadını betimleyerek gerçekleştirmiştir. Buson, köyüne dönen bu kadını tesadüfen görmüş, onun güzelliğine vurulmuş ve kendini bir an onun yerine koymuştur. Yazmış olduğu iki *haykay*'da tablolarına resmettiği duyguları okuyabiliyoruz.

Eser bahar rüzgârı
Upuzun kıyılarda
Özlüyor uzakları
Evi başka diyarda
Önünde bir çay evi
Yanında yaşlı selvi

Çince şiirleri dillenmemiş erotik duygularla yüklüdür:

Hoş kokulu çiçeği
Alıyorken kıyıdan
Diken yolumu kesti
Çıldırdı kıskançlıktan
Pantolonumu deşti
Isırdı bacağımdan

Diken, Buson'un çiçeğe ait en sevdiği parçalardan biriydi. Diken onun için anavatana duyulan hasretti, onun eviydi, düşüncelerinin merkeziydi. Örneğin yazar bu esrik duygularını şöyle dile getirir:

Güllerdeki dikenler
Evimin yolu gibi

Tırmandığım tepeler
Dikenli gül bahçesi

Hasret, geçmişe bağlılıktan çok geçmişin an içinde yeniden keşfi gibidir. Tıpkı şu *haykay* dizelerinde olduğu gibi:

Günler geçiyor birbiri ardına
Geçmiş ise çok uzaklarda

Bir uçurtma ki
Dün gökyüzündeydi
Yine orada aynen
Dün olduğu gibi

Buson, şiirlerinde hep "adi dünyanın adi dilinden kurtulmak" istemiştir. Buna da "sıradanlıktan kurtuluş" (*rizoku no hō*) adını verir. Bunu başarmak için hem Çin şiirine aşina olup zarafeti (hem Çin hem de Japonlara özgü bir coşkuyla) geliştirmek gerekir. Sadece bu yetmez; her şeyi ama her şeyi, şehirleri, şatoları, şöhreti, serveti geride bırakmak, parklarda, ormanlarda, dağlarda, göl kıyılarında yiyip içip, konuşup kahkahalar atmak gerekir. Buson, *haykay* şiirlerinde "kadim zamanlara dönmek" ister. Başö'nun şiirlerindeki ezgide din-

ginliği (*sabi*) ve doğayla gönüldaşlığı (*şiori*) bulmak ister. Onun zarafet anlayışı Başö'dan çok Kien'e yakındır. *Yalnız Uyumak* adlı eserin yazarı Kien ile *Bahar Esintisi Şarkıları*'nın yazarı Buson'un idealleri birbirinden pek de farklı değildi. Her ikisi de "sıradanlıktan kaçış"ın peşine düştüler. Bütün bunları gerçekleştirmek için her ikisi de simge olarak kendilerine Çin edebiyatını seçtiler ve orada huzur buldular. Her ikisi de kişisel ün ve şöhrete metelik vermeyen İkeno Tayga gibi samuray ve *çönin* toplumunun kıskacından kurtularak mutlu olmak ve hayatlarını dolu dolu yaşamak istediler. Buson'un gerçek düşüncelerini bilmemiz imkânsız, çünkü Buson resim konusunda her ne kadar bir dahi olsa da *haykay* üzerine yazdığı yazıları bir tarafa bırakacak olursak, resim üzerine hemen hemen hiçbir şey yazmamıştır. Ancak buna rağmen onun da *buncin* çevresindeki arkadaşları gibi hazcı eğilimleri ve dinsel konuları işlediği olmuştur.

Buncin kime denir? *Buncin* grubuna dahil kişilerin eğitimleri, aile geçmişleri ve kişilikleri birbirinden çok farklı olduğu için *buncin*'in sağlıklı bir tanımını yapmak pek de kolay değildir. Ancak *buncin* grubundaki bazı özel kişilerin arasındaki ilişkileri bildiğimiz için *buncin*'lerin sosyal çevresini tanımlamak pek de zor sayılmaz. Bu durum, *çönin* ve samurayların toplumsal yaşamlarından çok farklıdır, çünkü her *buncin* belli ve özel bir gruba mensup olduğunun farkındadır. Elimizde bu grubun üyelerini anlatan bazı anekdotlar ve yazarı bilinmeyen belgeler bulunmaktadır. (Bunlardan biri de Kien'in *Çağımızdaki Seçkin İnsanların Yaşam Öyküleri* adlı eseridir; burada bu insanlarla geçen anılarından bahseder.) Grubun kendi arasında ortak olarak kabul ettiği bazı değerler vardır; hepsinin ortak yönü şehrini, şatosunu, şöhretini ve servetini elinin tersiyle iterek *buncin*'in şanına layık şiir gibi bir hayat yaşamaktır. Böyle bir topluluğun ortaya çıkması her şeyden önce Kien ve Kenkado'nun maddi yardımlarıyla gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra eğitim seviyesinin yükselişini, alım gücünün artışını ve bunların doğal bir sonucu olarak hat, *haykay* şiiri, tablo ve resim gibi kültürel ürünlere olan talebin artmasını da göz önünde bulundurmak gerekir.

Toplumun dışındaki en uç noktada estetik, hazcı ve savruk bir hayat yaşayan *buncin*'ler Japon tarihinde ilk kez bu dönemde görülmez. Heyan devrinde de 10.-12. yüzyıllar arasında imparatorluk sarayında kadınlardan meydana gelen buna benzer bir grup vardı. Yine 16.-17. yüzyıllarda varlığını sürdüren *çacin* (çaycılar) adlı grup, *buncin*'lerden pek farklı değildir; fakat bu grupların hepsi geniş halk kitlelerinden tamamen uzak ve kopuk bir hayat yaşıyordu. Bu in-

sanların hayatı her ne kadar uçlarda ve tecrit edilmiş olsa da, bunlar her zaman başkentte taşradan uzak, egemen sınıfların yanında ve kanadının altında yer alıyorlardı.

Saraydaki bu tecrit hayatı yine feodal sistemdeki gelişmelerle tepetaklak oldu, fakat yeni sistemin içinde yer alan egemen sınıfların arasında kitlelerden ve aristokrat düzenden daha farklı bir estetik duyarlılık gelişti. Salaş çayevi artık salaş değildi. Deniz kıyısındaki sazdan yapılmış kulübe, yaldızlı saraylarda oturanlar için bile inanılmaz bir cazibeye sahipti; fakat aynı saz kulübede oturan balıkçı onlarla aynı fikri paylaşmıyordu. *Buncin*'ler, öte yandan, Çin edebiyatına, hat sanatına ve resmine olan düşkünlüklerinden dolayı, kitlelerden uzakta bile olsalar, onlarla ortak olan bir yönleri vardı, bu da *haykay* şiirleriydi. *Haykay* şiirlerini her iki grup da hem beğeniyor hem de çok seviyordu. Böylece kitlelerle *buncin*'ler arasında bir iletişim kuruldu. *Haykay* için geçerli olan ortak zevk, hayat kadınlarının şenlendirdiği eğlence bölgeleri için de aynıydı.

Diğer yandan *buncin*'ler, hâlâ ataları olan iki grubun pek çok özelliğini benliklerinde barındırıyorlardı. Bu üç grubun ortak faaliyetlerinin içinde saraylı kadınların hayatı, *çacin*'lerin çay törenleri, *buncin*'lerin yiyip içip şiir yazdıkları toplantılar bulunuyordu. Her üçü de (zanaatkârların tipik özelliği olan) ihtisaslaşmadan son derece nefret ediyorlardı. Onların ilgisini çeken daha başka hünerlerdi. Saraylı kadınlar, *monogatari*'leri, yazdıkları *vakaşi* şiirleriyle desteklerken bir yandan da çalgılar çalarak buram buram yükselen tütsülerin tadını çıkarıyorlardı. *Çacin*'lerin çay evleri, çay porselenleri, duvar resimleri, çiçek tekniği gibi ilgi alanlarına giren konular düzenlemiş oldukları çay törenlerinin niteliğini kat kat artırıyordu. *Buncin*'ler için ise, edebi becerilerin merkezinde resim, hat sanatı ve *haykay* şiiri vardı. Buradaki grupların her birinde ilgi odağı bireyler tarafından değil grup tarafından belirleniyor, kişilerin önemi aynı konuda gösterdikleri ustalıkla ölçülüyordu. (Örneğin Kien, on altı değişik hüneri avucunun içinde oynatabilen biriydi.) Bu nedenle bütün bu beceriler, zamanla merasim haline geldi ve kişilerin gruba alınıp alınmayacakları seçtikleri konu üzerindeki başarılarıyla ölçülmeye başlandı. Üye ne kadar başarılıysa grup da onu o kadar kendinden sayıyordu. Kültürel ilgi ve töreni böylesine iç içe aynı potada eriten grup olarak bilinen *buncin*'ler ne kendi türlerinin ilk örneğiydiler ne de bu eğilim onlarla sona erdi.

Buncin'lerle öteki iki grubun ortak noktası, Japon geleneklerinden ve ona verilen değerdi. Bu üç grubun en önemli ortak yanı fani

ve estetik değerlere verdikleri önemdi. Örneğin, *Makura no Sōşi*'nin (Yastıkname) kadın yazarı Sey Şönagon için fani estetik, belli bir mevsimin belli bir zamanında seyredilen bir manzaraydı; *çacin*'ler için ideal olan, her çay töreninin sanki bir daha yapılması mümkün değilmiş gibi hayattaki en önemli konu olarak ele alınmasıydı (*içigo içie*). Aynı ideal, *Yalnız Uyumak* adlı yaptın genç yazarına göre yarınlar hiç gelmeyeceği için gününü gün ederek yaşamaya olan imandı. Her grubun estetik alanındaki haz anlayışı farklıydı. Saraylı kadınlar hiç ulaşamayacakları biri için duydukları aşka tapıyorlardı; *çacin*'lerin derdi ise her ne kadar soğuk yüzlü olsa da estetik ve hazcı olan *vabi* idi; *buncin*'lerin hayat anlayışının merkezinde erotik zevkler vardı. Görüldüğü gibi ortada dünyevi beş duyuyu aşan mutlak ve müteal bir değer yoktu. Belki de öyle bir zaman gelecekti ki yaşlı Buson başını yukarı kaldırarak kaybettiği uçurtmasını, gökyüzünü, gençliğindeki evini arayacaktı. Buson'un bütün hayatı boyunca değer verdiği şeyler sadece bunlardı ve bunları ancak *haykay* şiirlerinde bulabilirdi.

TOMİNAGA NAKAMOTO VE ANDŌ ŞŌEKİ

Tominaga Nakamoto (1715-1746), Budacılık, Şintō ve Konfüçyüs felsefesine yönelttiği doğrudan eleştirilerle geleneksel düşünceyi Edo döneminin bütün diğer düşünürlerinden daha fazla sorgulamıştır. 18. yüzyıl Japonyasında Batı felsefesi de dahil olmak üzere dünyanın geri kalanından habersiz olarak yaşayan Nakamoto, Ösakalı bir tüccarın oğlu olarak dünyaya geldi. Nakamoto, bu inanç sistemlerinden üçünün de tarihini inceleyerek bunlara yeni bir bilimsel şekil verdi; hatta bu sistemleri geliştirdi. Yeni yöntemiyle önce bu öğretileri bilimsel ve deneysel bir değerlendirmeye tabi tuttu; kavramları teker teker masaya yatırarak bunların, dinsel fikirlerin iç mantığından nasıl koşullandığını, dildeki değişmeden nasıl etkilendiğini, kültürel değerlerin bu kavramlar üzerinde ne gibi tesirler bıraktığını inceledi.

Nakamoto'nun babası Kiçizaemon, Hoşun takma adıyla da tanınır. Soya sosu ticaretiyle uğraşan bu zengin tüccar, *Kaytoku-dō* (Fazilet Köşkü) okulunu kuran beş tüccardan biridir. Kendisi, okulun yapımına arsa vererek katkıda bulunmuş ve bütün çocuklarını bu okulda okutmuştur. Nakamoto, üstat Ogyū Soray'ın felsefesiyle ilk kez üstadın yakın arkadaşı Tanaka Tōkō'nun sayesinde burada tanışmıştır. Nakamoto'nun ilk önemli eseri olan *Setsuhey*'yi (Yanlışlar Üzerine Bir Söylem) ne zaman yazdığını bilmiyoruz; zaten günümüze kadar ulaşmamıştır. Ancak, daha sonra yazdığı *Okina no Fumi* (Yaşlı

Bir Adamdan Denemeler) adlı ilk kitabından öğrendiğimiz kadarıyla, ilk yapıtı Konfüçyüs felsefesini eleştiren bir eserdir. Bir rivayete göre, Nakamoto'nun bu kitabı onun Kaytoku-dö okulundan atılmasına neden olmuş hemen arkasından da yazdığı kitap tahrip edilerek ortadan kaldırılmıştır. Her ne kadar bu olayın doğru olup olmadığını bilmesek de, kesin olarak bildiğimiz bir şey var ki o da, babasının 1739'daki ölümünden sonra Nakamoto'nun evden ayrıldığıdır. Babasının ölümü üzerine büyük ağabeyi aile reisi olunca, Nakamoto biri kız olan üç kardeşi ve annesiyle baba ocağını terk ederek Ösaka'da başka bir eve taşınmıştır. 1735 yılına ait bir şiirinde bahsettiği devasız hastalığını bir yana bırakacak olursak hayatının bu dönemiyle ilgili elimizde pek fazla bir bilgi yok; ancak bu kronik hastalığın onun ölümüne sebep olduğunu biliyoruz. *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı kitabını evini terk etmeden önce yayımlamış (1738), *Şutsuco Kogo* (Nurlanmanın Ardından, 1745) adlı kitabını ise evi terk ettikten sonra kaleme almıştır. Japonca olarak yazdığı birinci kitabında, üç öğretinin karşılaştırmalı bir çözümlemesini yapar. İkincisini ise Çince yazmıştır; bu kitabında sadece Budacılığı inceler. Elimizde bulunan eserleri bunlardan ibarettir; ancak Çince şiirler yazdığı, kadim Çin ve Japon müziğinin melodik yapısı üzerine denemelerinin de bulunduğu söylenmektedir.

Hayatına dair elimizdeki bilgiler, yazarın Budacı klasikleri üzerindeki engin bilgisini nereden edindiğini açıklamamıza yetmiyor. Nitekim Motoori Norinaga, yazardan nasıl etkilendiğini yıllar sonra "Tamakatsuma" adlı makalesinde şöyle dile getirmiştir: "Benim gönül gözüm ancak onun eserlerini okuduktan sonra açıldı." Hem rahip, hem de büyük Budacı âlimlerden olan Onko, Nakamoto'dan üç yıl sonra doğmuştur. Nakamoto'nun kısmen de olsa bu rahibin yeni yapıtlarından etkilendiği söylense de elimizde buna dair somut bir delil yok. Aynı şekilde, Şintö rahipleri ve âlimleriyle doğrudan doğruya temasa geçtiğine dair de elimizde hiçbir bilgi bulunmuyor. Ancak, Şintö öğretilerinin Budacılık ve Konfüçyüs felsefesinin bir taklidi olduğunu düşünecek olursak, bu durumun Nakamoto'nun çapında bir adam için bir sorun doğuracağı düşünülemez. Ayrıca, onun Batı düşüncesiyle temas ettiğine dair elimizde hiçbir kanıt yok. Genel olarak onun çağında yaşayan Japonlar, Batı düşüncesinin teknik yönleriyle, yani tıp, tarım, coğrafya, takvimcilik ve haritacılık gibi alanlarla ilgilenmişlerdir. Andö Şöeki de Hollanda'nın toplumsal ve siyasal yaşamıyla ilgileniyordu ama o bir istisnaidi. Onun çalışmaları da nitekim, Nakamoto dahil, çağdaşı olan diğer aydınlarca tamamen göz

ardı edilmişti.

Nakamoto ilk zamanlar, Budacılık, Konfüçyüs ve Şintō öğretileri arasındaki farka ve bunların mantık açısından nasıl izah edilebileceği sorununa dikkat çekti. Bu dinlerin farklı öğretilerini düşünce sisteminin tarihsel gelişimindeki farklı safhalar olarak açıkladı. Bu açıdan bakıldığında, Neo-Konfüçyüsçülerin bilinen bütün öğretileri içinde barındıran bir sistem kurmaya çalışması ve farklı Budacı öğretiler arasında tek bir öğretiye mutlak hâkimiyet atfetmeye çalışması beyhudeydi. Örneğin yazar, *Nurlanmanın Ardından* adlı kitabında Budacılıktan bahsederken şöyle der; "Buda'nın ölümünden beri ne ortada herkesin kabul ettiği ortak bir öğreti var, ne de her soruna çare bulan güvenilir bir kitap; her şey gelişigüzel tadil ve tebdil edilip gelecek kuşaklara öylece aktarılmıştır. Bu sebepledir ki farklı Budacı öğretilerdeki paralel ayetler arasında bir birliğe rastlamak mümkün değil. Bunlara güvenmek ve bunları ciddiye alarak vecibelerini yerine getirmek çok zor." Buna rağmen bazı Budacılar, öğretilerdeki ihtilaflar hakkında, Gautama Buda tarafından söylenen aynı ifadenin farklı insanlar tarafından farklı şekilde duyulduğunu; üstelik Buda'nın kendisinin bile hayatı boyunca beş kez fikir değiştirdiğini, sonuç olarak da, aynı öğretiyi herkesin işine geldiği gibi farklı şekilde yorumladığını ileri sürmüşlerdir. Nakamoto bu tür açıklamaları *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı yapıtında "ciddi yanılgı ve hakikatin çarpıtılması" şeklinde niteleyerek reddeder.

Düşünce tarihi üzerine çözümlemeler yaparken Nakamoto, üç temel kavramdan yola çıkar. Bunlardan birincisi ve en önemlisi, *kaco* adı verilen kavramdır. Bu terim "üst üste yığma" anlamına gelir; yeni kavramların nasıl eski kuramlar üzerine inşa edildiğini anlamamıza yardım eder. Bu durum, düşünce tarihindeki iç mantığa işaret etmektedir. Yazar ikinci olarak, dilin, fikirlerin aktarımı açısından taşıdığı işleve dikkat çeker. Dilin bu işlevi; konuşmacının kişiliği, yaşadığı çağ ve dilin imkânlarından bağımsız düşünülemez. Üçüncü olarak da düşünce sisteminin toplumsal ve kültürel tabanını teşkil eden *kuse,* yani 'ulusal huy, mizaç, karakter' olarak da tanımlayabileceğimiz kavramı ele alır.

Örneğin *kaco* kavramı, insan doğasını açıklayan bütün Konfüçyüsçü fikirlere uygulanabilir. Şizi'ye ait olan ilk kavramda "iyilik ve kötülük bütün insanların doğasında mevcuttur" denmektedir. Onu takip eden ikinci kuramda ise Gaozi "insanın doğasında ne iyilik vardır ne de kötülük' diyerek ileriye gider. Bunu Mencius'un 'insan doğası iyidir' kuramı, onu da Xunzi'nin 'insan doğası kötüdür' ku-

ramı izler. Bu konuda Konfüçyüs'ün kendisi bile bir istisna sayılmaz, çünkü Xunzi'nin zamanında *Beş Soylunun Yolu* adlı öğreti –ki burada devletin gücü kastedilmektedir– oldukça revaçtaydı. Xunzi, *Kadim Kralların Yolu* (etik ilkelere göre hükümet idaresi) kavramını geliştirerek Mozi'nin daha üst düzey kuramına zemin hazırlamıştır. Yang Chu daha sonra bu iki filozofun kuramlarını geliştirerek *İmparatorların Yolu* öğretisini ortaya attı. Ancak bu kuram da yine bulunduğu yerde kalmadı. Xu Zing, Zhuangzi ve Liezi gibi bilgeler tarafından ele alınarak geliştirildi. Nakamoto, *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı yapıtında şunları söyler; "Bu durumu kabul edemeyen Song Konfüçyüsçüleri bütün bu teorilerin bir noktada toplanacağını düşünmüştür. Son zamanlarda Cinsay, Konfüçyüs'ün çizgisini sadece Mencius'un devam ettirdiğini ve bütün öteki öğretilerin yanlış olduğunu öne sürmüştür. Soray, *Konfüçyüs'ün Yolu* adlı öğretinin çok eski bir öğreti olan *Kadim Krallığın Yolu*'na kadar indiğini hatta Zi Si ve Mencius'un sözü geçen *Yol*'a karşı çıktığını iddia eder. Aslında herkes hatalıdır, çünkü gerçekleri yanlış anlamışlardır."

Soray hariç, Nakamoto'dan önce hiçbir âlim ve ondan sonra bile uzun yıllar hiç kimse Konfüçyüsçü felsefenin düşünsel tarihini bu denli nesnel bir şekilde ele almamıştır. Soray, klasik metinleri açıklarken hem tarihsel yönteme sadık kalmış hem de nesnel ve tarafsız duruşunu bozmamıştır. Ayrıca, her çağdaki toplumsal sisteme ve düşünceye özel bir ihtimam göstermiştir. Nakamoto'nun *kaco* kavramı, Soray'dan etkilenmiş olabilir, fakat Soray için asıl değeri olan kutsal kitap *Kadim Kralların Yolu* adlı öğretidir. Bunun haricinde ortaya çıkan bütün düşünce okullarının onun için tali, ikincil bir önemi vardır. Bu da onu, bütün Konfüçyüsçü felsefeleri yargılayan, adalet dağıtan 'üstad-ı azam' bir Konfüçyüsçü durumuna getirir. Nakamoto Konfüçyüsçülük üzerine yazılan hiçbir düşünceyi mutlak ve yegâne gerçekçi öğreti olarak benimsemez. Nitekim, Konfüçyüsçü öğretilerin tesiri altında kalmadan tarafsızlığını koruyarak, son zamanlara kadar bu konuda kalem oynatabilmiş tek Japon düşünürü Nakamoto'dur.

Nakamoto, *kaco* kavramını her ne kadar *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı yapıtında Budacı düşünce tarihine uygulasa da bu kavramı daha ayrıntılı bir şekilde incelediği eseri *Nurlanmadan Sonra*'dır. Bu nedenle 'maddenin anlamsızlığı' kuramı, 'sınırsız bilgi' kuramını doğurmaktadır. Bunu da sırasıyla 'madde ve âlimin inkârı', 'yokluğun idraki', 'idrakin ve idraksizliğin inkârı' kuramları takip eder. Sanskrit terminolojiyle söyleyecek olursak, maddenin 'anlamsızlığı' ya da 'boşluğu'nu ifade eden *Hinayana,* yerini *Mahapracnaparamita*'nın boşluğuna bırakır. Nakamoto, doğal olarak ayetlerin Sanskritçe me-

tinlerine başvuramayacağı için ayetlerin Çince çevirilerine güvenmek zorunda kaldı. Bu ise Sanskritçe metnin kronolojik tarihini saptamasına izin vermiyordu, fakat Nakamoto yine de, tarihsel süreç içinde ayetler arasında ortaya çıkan çelişkileri kendi çağında inceleyen tek âlimdir. MS 12. yüzyıldan önce kurulan eski Budacı mezhepler, genellikle, en iyi ayeti kendi inançlarının temeli olarak seçiyordu; ancak, seçim kıstasları mezhepten mezhebe değiştiği gibi, 'en iyi kavramı' da göreceli olarak değişiklik göstermektedir. Örneğin, Kamakura Zen Budacılığı mezheplerinden biri, yazılı metinlerin hiçbirine inanmadıklarını alenen beyan ettiği halde, Cōdo Şinşū (Pak Ülke mezhebi), müritlerinin kurtuluşu için en uygun ayeti seçmiş bulunuyordu. Sonraki yaklaşımlar, ilk yaklaşımlara göre daha özneldir, fakat temel olarak tümü, Nakamoto'nun yönteminden farklıdır.

Kaco kavramı, *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı yapıttan anlaşıldığı gibi Budacılığa ve Konfüçyüs felsefesine kesin olarak uygulanabilir; fakat Şintō için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bunun nedeni, Şintō dininin bağımsız ve kendi kendini geliştiren bir öğretiye sahip olmamasından ileri gelir, çünkü Şintō yer ve zamana göre çok değişik fikirleri alan, özümleyen, özümseyen, kendine mal eden bir dindir. Ancak Nakamoto, Şintō dinini irdelerken tarafsız davranmış ve onu dışarıdan ithal edilen iki inanç sistemiyle aynı yöntemle çözümlemiş ve ulusal bir inanç olmasına rağmen Şintō'ya hiçbir özel statü vermemiştir. Bu konuda Muro Kyuso ile tamamen hemfikirdir. Nitekim Muro Kyuso, "Yol kavramı sadece Japon kültürüne ait bir kavram değildir" sözleriyle Şintō dininin Neo-Konfüçyüsçü felsefenin dışında bir sistem olduğunu reddeder. Ayrıca üstat Nakamoto, Yamazaki Ansay'ın: "Japonların yolu Tanrıların yolu; Tanrıların anavatanı bizim ülkemiz' sözleriyle başlayan duası üzerinde şöyle bir yorumda bulunur: 'Ah, o iki kelime yok mu! Yine çıktı karşımıza; Bizim ülkemizmiş! Beyler kafamızdan bu iki kelimeyi atarak konuşamaz mıyız? Lütfen!" İnancın temel ilkelerinin ulus ve milliyetçilik duvarını aştığı fikri 13. yüzyılda Dogen'in yakından aşina olduğu bir anlayıştı. Soray ve Kyuso daha sonra aynı fikirleri paylaşmışlardır. Nakamoto bu fikri daha da ileriye götürerek evrensellik kavramını bilimsel bir yöntem haline getirdi. Nakamoto'nun *Nurlanmadan Sonra* adlı kitabının On Birinci Bölüm'ünde ayetlerin diline dair ayrıntılı bir yaklaşım bulunur. Temel açıklamalardan birini şöyle özetler: "Dil söz konusu olunca, 'konuşmacı', 'zaman' ve 'farklı anlam katmanları'ndan oluşan üç öğeyi göz önünde bulundurmak gerekir. Benim görevim metindeki dili, bu üç öğe açısından yorumlamaktır." Her şeyden önce,

farklı konuşmacılar ya da yazarlar aynı şeyi söylemek için farklı ifade ve kelimeler kullanırlar. Örneğin, farklı ayetler Budacılığın nihai amacını betimlerken, Budalık, *dharmata, pracna* gibi farklı sözcükler kullanırlar. Sözcükler genellikle konuşmacının kültürel ve zihinsel düzeyine göre yorumlanır. İkinci olarak ise, aynı kelimenin telaffuz açısından zaman içinde değiştiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim Kumaraciva ve Xuanzang gibi çevirmenler, aynı Sanskritçe kelimeyi farklı fonetik işaretlerle yazarak bu değişimi belirtmişlerdir. Buradan da kelimenin hangi zaman dilimiyle bağlantılı olduğu anlaşılır. Üçüncü olarak, beş farklı anlam türü vardır: kelime abartılı olarak mecazi anlamıyla kullanılabilir (*ço* kelimesi ya da genişletilmiş anlamı); kelime kaynak metinle sınırlı olan dar anlamıyla kullanılabilir (*hen* kelimesi ya da tek taraflı anlamı); kelime geniş anlamıyla kullanılabilir (*han* ya da genel anlamı); kelimenin kaynak metindeki manasını anımsatan yepyeni bir anlamla kullanılabilir (*ki* kelimesi ya da çoğaltmak, *ten* kelimesi ya da dönüştürülmüş anlamı); ya da kaynak metinde kötü bir anlamda kullanıldığı halde kelimeye iyi bir anlam yüklenerek kullanılabilir (*han* kelimesi ya da karşıt anlamı).

Nakamoto'nun bu konuda Soray'dan etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Nakamoto'nun, kelimeleri kavrayışımızda etkili olan üç öğeye getirdiği açıklamalar ve din üzerine yaptığı çalışmalar, sadece dil, tarih ve toplum arasındaki ilişkinin sistematik bir şekilde incelenmesine kapı aralamakla kalmamış, kelimelerin ikincil anlamları üzerinde yapılan çalışmalara yepyeni bir bakış açısı getirmiştir. Kısacası, Nakamoto'nun bu araştırmalarını anlambilimin tüm dallarını kapsayan ilk ön çalışma olduğunu söyleyecek olursak, pek fazla abartmış sayılmayız.

Aynı şekilde yazar, ulusal egemen ideoloji ile herhangi bir kültüre ait temel özellikler arasında bağlantı kurarak "karşılaştırmalı kültür çalışmaları"nın önünü açmıştır. Bu eğiliminin bir örneğini *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı kitabında (On Dördüncü Bölüm) görebiliriz: "Budacılık, dinsel öğretilerini yayarken sihir ve büyüden faydalanma eğilimindedir; zaten Hintliler böyle şeylerden çok hoşlanırlar. Ancak, Konfüçyüsçülükteki eğilim daha farklıdır, o öğretilerini yayarken söz sanatını ve hitabeti kullanır. İnsanlara 'Doğru Yol' hakkında vaaz verirken, onları yönlendirirken, rahibin hitabeti kuvvetli değilse Çin'de hiç kimse onun sözüne inanmaz ve onun peşinden gitmez." Şintō üzerine yorumları çok daha ağır ve serttir: "Şintō ise genellikle gizlilik ve mahremiyeti esas alma eğilimindedir. Burada ilahi sırlar ve bireysel gizli aktarımlar adeta sanat haline getirilmiştir. Gizlilik, insanları

sahtekârlık yapmaya ve hırsızlığa yöneltir. Sihir ve hitabet seyrederken eğlendirir, dinlerken coşku verir." Bu üç öğretide gözlenen eğilimlerin hepsinin kendi içinde bir anlamı vardır; ancak son olarak söz konusu edilen "gizlilik eğilimi" bunların arasında en alt noktada yer alır. Burada bir şeyi göz önünde bulundurmak gerekiyor. Nakamoto, Hindistan bir yana Çin toplumu ve kültürü hakkında bile esaslı bir bilgiye sahip değildir. Bu nedenle, söz konusu toplumlara özgü temel özellikler üzerindeki savları somut kanıtlardan yoksundur; fakat buna rağmen Nakamoto'nun bakış açısı Japon düşünce dünyasında yeni bir çığır açmıştır.

Yaşlı Bir Adamdan Denemeler adlı kitabının ilk bölümünde Nakamoto şöyle der, "Budacılık Hindistan'ın, Konfüçyüsçülük ise Çin'in inanç dünyalarını sergiler. Yabancı ülkelere ait olan bu itikatlar Japonya'nın inanç sistemi olamaz. Şintö, Japonya'da doğan bir inanç sistemidir, fakat eski olduğu için günümüzün insanına hitap etmez." O halde Nakamoto'nun inanç sistemi nedir? Yanıt verelim: Hiçbir şey! *Nurlanmadan Sonra* adlı yapıtında iyilik ve kötülüğün aşikâr bir biçimde 'tabiat kanunları'ndan kaynaklandığını ve onları anlamak için Budacı ya da Konfüçyüsçü öğretilere başvurmanın gereksiz olduğunu söyler. *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı kitabında da 'insan oturduğu yerde oturmalı, o günün geleneklerini yerine getirmeli ve toplumda cari olan kurallara saygı göstermeli' demektedir. Nakamoto'ya göre dindar olmak için bu kadarı yeterlidir.

Çağın ahlaki değerlerini ve toplumsal düzenini kayıtsız şartsız kabul etmiş zengin bir tüccarın oğlu olduğu halde, Nakamoto, yaşadığı çağın felsefe ve ideolojisine yönelttiği eleştirilerle eşi görülmedik bir düşünsel serüvene girişmiştir. Sadece otuz bir yaşına kadar süren ve hastalıklarla geçen ömründe, bu düşünsel serüven belki de onun tek var olma nedeniydi. Daha önce de belirttiğimiz gibi Nakamoto'nun çağdaşları üzerinde bıraktığı etki pek de önemli sayılmazdı. *Yanlışlar Üzerine Bir Söylem* adlı eseri tamamen kayıp; *Yaşlı Bir Adamdan Denemeler* adlı kitabı ise günümüze kadar ulaşmış olmasına rağmen uzun yıllar akademik çevrelerin ilgisini çekmemiştir. Ancak *Nurlanmadan Sonra* adlı yapıtının aydın kesim tarafından ilgiyle karşılandığını belirtmemiz gerekir. Nakamoto, Budacılık konusundaki eleştirileriyle hem Budacı rahiplerin şimşeklerini üzerine çekmiş hem de Budacılık ve Konfüçyüsçülüğü kıyasıya eleştiren ulusal öğreti âlimlerinin eline devasa kozlar vermiştir. Nitekim Hirata Atsutane (1776-18439), bu kitaptan çok faydalandığını, çok şeyler öğrendiğini itiraf etmektedir. Ancak tüm Tokugava dönemi boyunca esere en büyük değeri veren

ve onun değerini anlayan Motoori Norinaga olmuştur. Norinaga'ya göre Budacı olmayan hiçbir âlim Budacı öğretileri bu derece ayrıntılı, tutarlı ve çürütülmesi zor savlarla incelememiştir. Uzun süren bir ilgisizlik döneminden sonra Nakamoto, Meyci devrinde yeniden keşfedilmiştir; bu keşfi gerçekleştiren kişi de Japonya'daki modern Çin çalışmalarının babası olarak bilinen Nayto Konan'dır (1866-1934).

Andō Şōeki, Honşū yarımadasının kuzeyinde yer alan Haçinohe adlı kasabada 18. yüzyılın başlarında doktorluk yapmıştır. Hayatı hakkında elimizde fazla bir bilgi yok. Doğum tarihinin 1703-1707 tarihleri arasında olduğu tahmin edilmesine rağmen ölüm tarihi kesin olarak bilinmiyor. Tamamı yüz cildi bulan *Şizen Şin Eydō* (Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife) adlı en önemli eserini 1775'te bitirmiş olduğu tahmin ediliyor. Şōeki'nin yirmi civarında öğrencisi vardı ve bunların hepsi kentli tüccar kesiminden gelen insanlardan, samuraylardan ve doktorlardan oluşuyordu. Şōeki, kuzeybatı sahilinde Akita ve Haçinohe kasabalarında bir müddet köy hayatı yaşamış olmasına ve kuramlarının içeriğine rağmen öğrencilerinin arasında köylüler yoktu. Bir zamanlar Nagasakili bir hâkimin yanında görevli olarak çalışmış öğrencilerinden biri Şōeki'yi Batı düşüncesi hakkında epeyce aydınlatmıştı. *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı kitabın elyazması esasen doksan üç kitaptan oluşuyordu. *Seyşiron* (Yaşam ve Ölüm Üzerine) adlı kitap ortadan kaybolmasına rağmen, geriye kalan bütün kitapları ve bunlara yazmış olduğu Önsöz, Kano Kokiçi tarafından 1899'da yeniden keşfedilmiştir. Ne yazık ki 1923 yılında meydana gelen büyük Kanto depremine kadar bu kitapların tıpkıbasımı yapılmadığından dolayı, on iki kitabın haricinde hepsi tahrip olmuştur. Günümüze kadar gelen eserler sadece bu on iki kitap ve yeni nüshalarıyla çoğaltılan diğer üç kitaptan ibarettir. Ancak kalanların arasında İçindekiler bölümü de bulunmaktadır; bu bölümden ve Kano Kokiçi'nin notlarından, külliyatın genel yapısıyla ilgili fikir sahibi olmak mümkündür. Bunların haricinde elimizde bütün külliyatı kapsayan üç ciltlik bir özet ve *Todo Şinden* (Mükemmel Yolun Gerçek Tanımı, 1752) adlı önemli bir eser de bulunmaktadır.

Andō Şōeki felsefesinin özgünlüğü, Tokugava rejiminin sosyal yapısına getirmiş olduğu esaslı eleştirilerden kaynaklanır. Tominaga Nakamoto'nun felsefesi her ne kadar kendi zamanının ideolojisine eleştirel bir gözle baksa da, toplumsal sisteme herhangi bir eleştiri getirmez. Halbuki Şōeki, hem Konfüçyüs felsefesi, Budacılık ve Japon mitolojisini reddeder hem de Tokugava rejiminin toplumsal sistemine karşı bir tavır sergiler. Neo-Konfüçyüsçü kurama göre toplum-

sal düzen, doğal düzenle birlikte var olur ve süreklilik kazanır (zaten her ikisi de İlke'ye göre şekillenmiştir). Ancak buna karşın Soray, Kamono Mabuçi ve Şōeki gibi Japon düşünürleri toplumsal düzeni, doğanın düzeninden tamamen farklı, tümüyle insan icadı bir kurum olarak görmüş ve aralarında ortak bir ilkenin olmadığını ileri sürmüşlerdir. Soray, doğal dünya ile hiç ilgilenmemiş, sadece toplum ve toplumsal tarih üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Hem Şōeki, hem de eski Ulusal Öğreti âlimlerinden Mabuçi, tamamen karşıt bir tercihte bulunmuş, yapay toplumsal sistemleri reddederek ideal 'doğal yaşam'ı yeğlemişlerdir. Mabuçi, tasavvur ettiği ideal toplumu Japon klasiklerinin yazıldığı çağa (ki bunu *inişie* ya da kadim günler olarak adlandırır) konuşlandırmış, Şōeki ise kendi ütopyası olan 'doğal dünya'sını geleceğe inşa etmiştir. Buradan da anlaşıldığı gibi, her iki düşünürün yaşadıkları topluma karşı bakış açısı birbirinden çok farklıydı. Mabuçi, geçmişe karşı özlem duymasına rağmen içinde yaşadığı zamanı kabul etmek zorunda kalmış; Şōeki ise yaşadığı zamanı reddederek ideallerini gelecekte gerçekleştirmeyi ummuştur.

Şōeki'nin bu iki temel eseri, her ne kadar biçimsel olarak Çince kaleme alınmış olsa da Japonların anlayabileceği şekilde düzenlendiği için Japonca yapıtlar sınıfına girmektedir. Şōeki, felsefi düşüncelerini ifade edebilmek için bu üslubu zorunlu bir günah, ehven-i şer olarak kabul etmek zorunda kalmıştır. Yazar, *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı kitabın Önsöz'ünde şunları söyler: "Kişi, yazıdaki ana fikri kavradığı zaman artık yazıya gerek kalmaz... Ancak kişi, ana fikri (bâtın) bırakıp yazılı metne (zahir) önem verecek olursa Yolu yanlış anlayacak başkalarının da kafasını karıştıracaktır... Bu nedenle, *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı kitabımızın üslubu sade ve yalındır."

Bu çeşit bir yorum, ancak Kyōto ve Edo'nun edebiyat çevrelerinden uzakta kalmış bir düşünür tarafından yapılabilirdi, çünkü Çin dilinde yazı yazmak Tokugava aydınları için en büyük başarı sayılmaktaydı. Şōeki bütün eserlerini Çince yazmıştı, çünkü zamanın geleneklerine göre yazı yazmak için hiçbir hekim Japoncayı kullanmıyordu. Mabuçi'nin eserlerini Japonca kaleme almamasının sebebi ise Çincenin üstünlüğünü yadsımasından kaynaklanır; bu da onun klasik Japoncaya karşı duyduğu saygıyı ifade eder. Saykaku ve diğer öykü yazarları, yaygın okuyucu kitlesini ellerinde tutabilmek için Japonca yazmışlardır, fakat bu tür kaygılardan hiçbiri Şōeki için geçerli değildi.

Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife adlı kitabın İçindekiler kısmı

aşağıdaki bölümlerden oluşmaktadır: Doğa felsefesinin temel ilkeleri üzerine düşünceler, Budacılık ve Konfüçyüs felsefesi üzerine temellendirilmiş geleneksel öğretiyi eleştiri (cilt 1-23); çağdaş toplumun eleştirisi (cilt 24); ideal toplumun tanımı (cilt 25); doğa felsefesinin ışığında insan vücudunun işlevi (cilt 26-50); dünyanın çeşitli yerlerinde var olan esîr üzerine (cilt 51-57); doğa felsefesine dayalı tıbbi-farmakolojik bir çalışma ve geleneksel tıbbın eleştirisi (cilt 58-73); Şōeki felsefesine göre sınıflandırılmış bazı hastalıklar ve tanımları (cilt 74-100).

Yazarın asıl ilgi alanının tıp olduğu ve doğadaki olaylar silsilesini açıklayacak kapsamlı bir sistem kurmaya çalıştığı açıkça görülüyor. Kapsamlı bir sistem kurma çabasından dolayı öteki Japon düşünürlere kıyasla Şōeki bu konuda gerçekten bir istisnadır. Daha önce de söylediğimiz gibi öteki Japon düşünürleri, kapsamlı Zhu Xi sistemini parçalara ayırmak eğilimindedir; bunu Ekiken'in doğa üzerine yaptığı çalışmalarda, Soray'ın siyasi tarihinde, Cinsay'ın etiğinde görmekteyiz. Şōeki'nin kapsamlı sistem arayışını ancak bir kişide; Miura Bay'en'de görmek mümkündür ve bu düşünür 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. Şōeki'nin *Mükemmel Yolun Gerçek Tanımı* adlı kitabında Budacı ve Konfüçyüsçü kuramların eleştirisi, insan olgusunun özgün açıklaması ve biraz da coğrafyayı kapsayan karşılaştırmalı kültür çalışmaları yer alır. Bu kitap aslında, *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı eserin tıpla ilgili olan kısımlarının çıkartılmış bir özetidir.

Her ne kadar savları gerçek gözlemlere ve edebi kaynaklara dayanmasa da Şōeki, tümdengelim yöntemini uygulayarak dünyanın yapısını açıklamaya çalışmıştır. Örneğin yazar, Çin kültüründe yasak olan akraba evliliğinin aslında doğal karşılanması gerektiğini tümdengelim yöntemini kullanarak savunur: "İnsanlığın yaradılışında dünyaya gelen ilk erkek, dünyaya gelen ilk kadınla evlenmiştir ve onların çocukları da birbirleriyle evlenmiştir. Bu nedenle ağabeyin kız kardeşiyle evlenmesi utanılacak bir durum değildir, çünkü dünyanın ve insanlığın ahvali böyledir." Şōeki, insan soyunun devam etmesi için dünyadaki ilk erkek ve kadının evlenmiş olması gerektiğinden hareket ederek erkek ve kız kardeş evliliğinin insanlığın zararına olmadığı sonucuna varır. Ancak bunu yaparken evlilik kurumunda gözlemlenen tarihsel değişimleri dikkate almaz. Kamono Mabuçi, kan bağı evliliğine getirilen yasağı şiddetle eleştirir. Bu yaklaşımını yazılı kaynaklara dayandırdığı için daha olgucu (pozitivist) davranmaktadır. Mabuçi de aynı noktadan başlar: "İnsanlığın kökenine indiğimizde erkek ve kız kardeşlerin birbiriyle evlendiğini görüyoruz."

"Ancak bireyleri aşan bir toplumsal düzen kurulduğunda, kardeşler arasında evliliğin yasaklandığına şahit oluyoruz; buna karşın baba bir kardeşler arasındaki evliliğe izin veriliyor." Mabuçi'nin buradan çıkardığı sonuç şöyledir: "Şartlara bağlı olarak ve belirli sınırlar dahilinde 'iyi' ya da 'kötü' olan bir şeye izin verilebilir yeter ki sorun çıkarmasın." Kısacası, akraba evliliğine getirilen yasak katı bir şekilde uygulanmamalıdır. Şöeki'nin vardığı sonuç açıktır; ancak bu sonucu destekleyecek kanıtlardan yoksundur. Mabuçi, kadim çağın tabularını dikkate aldığı için olgucudur ve bundan dolayı da dönüp dolaşıp içinde bulunduğu koşulların gereğini teyit etmekten öteye geçmez.

Şöeki'nin evrenbilim çalışmalarının temelinde 'Esîr' (*ki*) yer alır. Esîr'in kaynağında 'dünya'yı ya da 'maddenin basit halini' görürüz. Bu ne yere ne de göğe aittir, fakat hem ebedidir hem de kâinatın özünü teşkil eder. (Bu durum Neo-Konfüçyüs felsefesinin ulaşmak istediği en yüce Doruk Noktası'dır) Esîr dört mertebenin farklı bileşimleri şeklinde tezahür eder: Terakki ve Ricat (Neo-Konfüçyüsçü felsefede bu kavram *yin* ve *yang*'a tekabül eder ki bu da ilerleme ve gerileme anlamlarım taşır) ve Büyük ile Küçük. Bu unsur ya da hareketler çeşitli şekillerde birleşerek dört temel maddeyi meydana getirir: odun, ateş, metal ve su (sadece Neo-Konfüçyüsçü inanışta bulunan toprak buna dahil değildir). Bu maddelerden her biri İleri ve Geri haline sahip olduğundan dolayı bütün kâinatı meydana getiren sekiz esîri doğurur.

Bu sistem, ana hatlarıyla Neo-Konfüçyüs felsefesinin bir türevidir; yalnız bir farkla; burada Şöeki'nin sisteminde Neo-Konfüçyüs felsefesinin şekillendirme ilkesine benzer bir kavram yoktur. Onun kuramı monisttir; evrenin herhangi bir yerindeki mekân, esîrin hareketiyle meydana gelmiştir ve bu hareket esîr ile mekân arasındaki karşılıklı etkileşimle tezahür eder. Şöeki bu karşılıklı etkileşime örnek olarak başlama ve bitiş, sertlik ve yumuşaklık, hareket ve atalet, kadın ve erkeği vermektedir. Birbirini karşılıklı tamamlayan maddelerden oluşan bir evren modeli bulabilmek için geliştirdiği esîr kavramı Şöeki'nin sistemini Neo-Konfüçyüsçü düşünceden ayıran en büyük özelliktir. Örneğin, farklı cinsiyetlerin eşitliğini ve işteşliğini vurgulamak için insan kelimesini yazarken erkek ve kadını simgeleyen Çince karakterleri birleştirmiş ve onlardan yeni bir kelime türetmiştir.

Esîrin tamamlayıcı halleri doğaldır ve bu nedenle onları toplumsal farkların bir sonucu olan zengin-fakir, soylu-avam sınıflandırmalarından tamamen ayrı tutmak gerekir. İnsanların hepsi aynı Esîr'den aynı şekilde meydana geldikleri için hepsini 'aynı kişi' ola-

rak düşünmek gerekir. Bu nedenle yazar, *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı kitabının Önsöz'ünde şöyle der: "Şimdiye kadar dünyaya gelen milyonlarca insanın hepsi aslında tek bir kişiden ibarettir... İnsanlar arasında astlık üstlük, asalet ve avamlık gibi bir fark yoktur. Doğa, bunu kesin olarak kanıtlayan örneklerle doludur." Bütün bu yapay zıtlıklara rağmen doğa kendi bildiği Yolda ilerler ve bu durum geniş anlamıyla evreni meydana getiren esîrin hareketlerinden dar anlamıyla ise kendi kendine yeten, doğayla ahenk içinde olan insanın hayatından anlaşılmaktadır. Bu konuda Şöeki şöyle der:

> Sonsuz doğanın, evrenin ve temel yaşam maddesinin muhteşem eserleri sadece bir Yolun ürünüdür ve bundan başka bir Yol yoktur... Temel yaşam maddesi ilerleme haline girdiğinde insanlar hemen yiyecek, içecek ve kıyafet üretmeye başlarlar. Temel yaşam maddesi tali bir hal içinde hareket ettiği zaman irili ufaklı dört çeşit bela baş gösterir ve birbirlerinden destek alarak ilerler. Bunu dolaysız ve mütekabil bir tezahür olarak adlandırabiliriz. Temel yaşam maddesi geriye doğru hareket haline girecek olursa bitkiler âlemi ortaya çıkar. Bitkiler âleminin geriye dönük esîrini yemek de dolaysız bir istihsal şeklidir. Bu nedenle evren, insanlar ve eşyalar, maddi hayatın Yoluyla var olur. Bu yoldan başka bir Yol yoktur. Sonuç olarak, Yol, maddi hayatın kendisi ve onun vasıtasız bir tezahürüdür.

Bu köy doktoru muhtemelen, 'mütekabiliyet' adını verdiği kavrama, günlük yaşamında etrafında gördüğü doğal düzene bakarak ve eşyalardaki müşterek tamamlayıcılık unsurunu sezgileriyle hissederek varmıştır. Tabii, bu küçücük kasabada gözlemlediği köylü yaşamının, muayene ettiği insan bedenlerinin de buna katkıda bulunduğunu ilave etmek gerekir. Yazar, sezgi yoluyla algıladıklarını bir düşünce sistemine dönüştürürken ihtiyaç duyduğu düşünsel çerçeveyi ise Neo-Konfüçyüs felsefesinde bulmuş ve kuramlarını geliştirirken bu felsefeye başvurmuştur. Kuramlarını yapılandırırken vardığı mantıksal sonuçlar aynı zamanda onun kişisel inançlarının temel taşı haline gelmiştir. O, daha önceden tesis edilmiş bir ahengin varlığına (mütekabiliyet) ve kökeni tarıma dayanan normatif bir kendi kendine yeterlilik kavramına inanıyordu. Ayrıca, statüye dayanan toplumsal hiyerarşiye karşıydı.

Herkesin kendisi için ürettiği toplumu bir ütopya olarak görmesine rağmen, onun için asıl 'doğal dünya' budur; yapay ayırımlarla yönetilen bir toplumu ise 'kanunların hükmettiği bir dünya' olarak görür ve zaten içinde yaşamış olduğu toplum da böyle bir toplumdur.

Bu ikinci dünyayı *Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife* adlı eserinin yirmi dördüncü cildinde hicveder. Bu yapıtında hayvanlar âlemindeki varlıklar, insanlar âlemindeki düzeni tartışır. İmparatoru kuşlar âleminden kartala, hayvanlar âleminden ise maymuna benzetirler; generaller sorguçlu kartal veya aslan, saraylı asiller turna veya fil, derebeyleri şahin veya kaplan, onların kıdemli danışmanları doğan veya kurt, daha az kıdemli savaşçıları ise çaylak veya leopar olarak düşünülmektedir. Kuşlar âleminde mandarin ördekleri birbirini çılgınca severler ve bu yüzden birbirlerinden ayrı yaşayamazlar. Eğer birisi diğeri için çektiği aşkın ıstırabından ölecek olursa geride kalan, 'cesedi kanatlarının altına alır ve ölüm yolculuğunda ona katılır.' Aynı şekilde, 'Yasalar dünyasında yaşayan insanlar birbirine âşık olur ve evlenmeleri için önlerine bir engel çıkarsa çareyi birlikte intihar etmekte bulurlar.' Hayvanlar âleminde ise köpekler 'sahiplerine yardım etmek için hırsızlara ve hayaletlere havlarlar. Bu yardımın kendisine bir yararı yoktur; ancak sahibinin artıklarıyla karnını doyurur.' Bu durum Prens Şötoku'dan bu zamana kadar yaşamış olan Hayaşi Razan ve Ogyū Soray gibi insanlar dünyasının büyük âlimleri için de geçerlidir. Bu nedenle, herhangi bir köpek çıkıp 'Ben bir köpeğim ama hayvanlar âleminde Budacılık ve Konfüçyüs dinlerinin kurucusuyum, hepiniz bana tapınmak zorundasınız' diyebilir. Kitabın bu cildi sadece toplumsal sisteme getirilen ilginç bir eleştiri olmakla kalmaz, aynı zamanda Japon edebiyatındaki sayılı mizahi fabllarından biri olarak kabul edilir. Bu tür fabların biçim olarak 16. yüzyılda Japoncaya çevrildikten sonra büyük beğeni bulan Aesop hikâyelerinden esinlendiğini zannediyoruz.

Tabiatın Kanunları ve İlahi Vazife adlı eserin 25. cildinde tasvir edildiği gibi ütopya dünyasında herkes kendi kendine yetmekte, yiyeceğini, içeceğini ve giyeceğini kendisi sağlamaktadır; bu nedenle ne vergi verir ne de paraya ihtiyaç duyar. Aynı şekilde burada ne veznedarlara ne kâhyalara ne memurlara ne de askerlere ihtiyaç vardır. Sahil kasabalarında insanlar denizden tuz elde edip bunu iç kesimlerdeki köy ürünleriyle değiş tokuş etmektedirler. Zanaatkârların varlığına ihtiyaç vardır ve onların çalışmalarına izin verilir; ancak emeklerinin karşılığı olarak altın ve gümüş isteyemezler. Kendi ihtiyaçları için 'doğrudan doğruya üretimde bulunamayan' âlim ve rahiplerin köylere gidip, bu işlerin nasıl yapılacağını öğrenmeleri gerekir, çünkü onlara maddi destek sağlayacak bir düzen yoktur. Herkes kendi tarlasını kendisi eker biçer, kendi geçimini kendisi sağlarsa zengin ve fakir arasındaki ayırım kalkacaktır. Bu ideal toplum tarımsal sistem

üzerine kurulmuştur ve sınıfsızdır. Akraba evliliğine izin verilir ancak çok eşlilik yasaklanmıştır. Zina, toplum onayladığı takdirde ölümle cezalandırılır. Tek eşli evliliklerde öngördükleri katı sadakat kavramı için herhangi bir neden gösterilmemiştir.

Şöeki'nin ütopyası, Tokugava sistemine bir alternatif oluşturmaktan ziyade, içinde yaşadığı topluma yöneltmek istediği eleştiriler için kavramsal bir silah olmuştur. Bu ideal dünyanın ne kadar gerçekçi ve ulaşılabilir olduğu konusunda kendisi de kararsızdır. *Mükemmel Yolun Gerçek Tanımı* adlı kitabın yabancı ülkelerle ilgili olan kısmında Şöeki, Hollanda'daki toplumsal ayırımların büyük ölçüde kaldırıldığını ve evlilik kurumunun kanunen tek eşli olarak saptandığını, bunun sonucu olarak da toplumsal kargaşa ve isyanların engellendiğini iddia eder. Milli Öğreti'nin temsilcisi olan âlimlerin hayalî bir geçmişte bulmuş olduğu ideal dünyayı Şöeki, Japonya'dan binlerce kilometre uzakta bulunan yabancı bir diyarda hayal etmiştir.

ŞİNGAKU: İLAHİYAT ÇALIŞMALARI

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, İto Cinsay'dan Tominaga Nakamoto'ya kadarki *çōnin* sınıfına mensup olan âlimler, öğretilerini geldikleri sınıfa yöneltmemişlerdir. Ancak 18. yüzyıl başlarında bir *çōnin* tarafından yine *çōnin*'lere uygulanan bir öğreti geliştirilmişti. *Şingaku* (İlahiyat Çalışmaları), olarak adlandırılan bu felsefe, İşida Baygan (1685-1744) tarafından geliştirilmiş, Konfüçyüsçü etiğin dinî ilkeleriyle donatılmış bir öğretiydi.

Kyöto yakınlarında yaşayan orta sınıf bir köylünün ikinci oğlu olarak dünyaya gelen Baygan, küçük yaşta bir tüccarın yanına çırak olarak verilmiş, daha sonra da kısa bir süreliğine ailesinin topraklarında çalışarak onlara yardımcı olmuştur. Bundan sonraki dönemde ömrünün yirmi senesini (1707-1727) bir tuhafiyeci dükkânında çalışarak geçirmiştir. Bu yıllar boyunca kendi kendini eğitmiş ve 1722'de Oguri Ryoun (?-1729) adlı münzevi âlimle tanışarak onun öğrencisi olmuştur. Bu karşılaşmadan kısa bir süre sonra Baygan'a ilham gelmiş ve *Şingaku* adlı eserini yazmaya başlamıştır (bu olayı ilki 1724'te ikincisi 1726'da olmak üzere iki kez tecrübe ettiği rivayet edilir). Yaşadığı bu ani olağanüstü cezbeyi Baygan, *satori* (fena) olarak adlandırır. Bu durum, Zen felsefesinde *tongo* sözcüğüyle ifade edilir: "Birdenbire yirmi yıllık bütün şüphelerim yok oldu, kendimi tarifi imkânsız bir saadet içinde buldum." Baygan, işini bırakıp kendini *Şingaku* öğretisine adamış ve ilk ilahiyat toplantısını 1728'de Kyöto'da düzenle-

miştir. Bu çağrıya katılanların büyük bir kısmını Kyōtolu tüccarlar oluşturuyordu ve Baygan onlara şunu söyledi: "Benim öğretim tüccar kesimi içindir, görevim size doğru Yol'u gösterip hidayete ermenizi sağlamaktır." Böyle bir amaç, ne Cinsay ne Nakamoto ne de Şōeki tarafından onaylanan bir fikirdi. Baygan, inanç sisteminin özetini 1739 yılında karşılıklı soru cevap şeklinde düzenlediği *Tohi Mondō* (Köy ve Kasaba Üzerine Söyleşiler) adlı yapıtında yayımladı. Başka bir eseri de *Seykaron* (Aile İdaresi, 1744) adlı kitaptır. *İşida-Sensey Goroku* (Üstat İşida'dan Özlü Sözler) adlı yapıt, yazarın ölümünden sonra müritleri tarafından yayımlanmıştır, fakat onun temel fikirlerini en düzenli şekilde yansıtan kitabı *Köy ve Kasaba Üzerine Söyleşiler* adlı eseridir.

Baygan ve halefleri, *Şingaku* öğretisini yaymak için çeşitli yöntemler kullanmışlardır. Bunlardan birincisi, halk toplantılarıdır. Konfüçyüsçü âlimler sık sık halk arasına girip ders verdikleri için bu tür toplantılara Japon insanı yabancı sayılmazdı. Ancak, *Şingaku* toplantılarında konuşmacı ve dinleyenler arasındaki ilişki çok farklıydı. *Şingaku* konuşmacıları, geleneksel Konfüçyüsçülerin, anlaşılması güç, herkese bilgiçlik taslayan ahkâmlarım bir yana bırakarak Konfüçyüsçü klasikleri açıklamak için *çōnin*'lerin yaşadığı hayattan örnekler veriyordu. Baygan, zengin bir tüccarın müsrif oğlunun aptallıklarından ve sonradan nasıl ıslah olduğundan, kalfalardan, çıraklardan bahsederek herkesin kolaylıkla anlayabileceği örnekler veriyordu. Hoca ve öğrenci arasındaki duvarların yıkılmasıyla birlikte eski geleneksel Konfüçyüsçülerin pek rağbet etmediği karşılıklı soru-cevapları içeren metinler, Baygan öğretisinin daha iyi anlaşılmasını sağladı, hoca ve öğrenci ilişkilerine yepyeni bir boyut getirdi. Bunun haricinde, Baygan'ın müritlerinden ısrarla istediği şey, meditasyon (dalınç) ve bu tefekkür biçimine uygun davranışlar sergilemeleriydi. "İnsanın kalbinden geçenler kelimelerle ifade edilemediğinden dolayı" meditasyon yapmak gerekiyordu, ki insanın gönül gözü açılsın. Ancak meditasyon bile insanın ruhsal yolculuğunda ve uyanışında bir amaç değildi. "İnsan, maddenin özündeki hakikatleri idrak ettiğinde bilge olabilir mi?" Baygan'ın bu soruya cevabı: "Hayır. İnsan dünyevi vazifelerini yerine getirmedikçe bilge olamaz" şeklinde olmuştur.

Tokugava Konfüçyüsçülerinin büyük bir çoğunluğu, öğretilerin aynen kitapta olduğu gibi harfiyen uygulanmasını telkin ediyordu, fakat Baygan buna karşıydı. O, öğretinin haricen değil, dahili bir şekilde uygulanmasından, içselleştirilmesinden ve inananların bütün varlığına yayılmasından yanaydı. *Şingaku* öğretisinde ruhsal aydın-

lanma ve ahlak birbirinden farklı şeyler değildi.

Baygan, kentli tüccar müritlerine çeşitli erdemleri telkin etmiştir. Bunların arasında ilki tasarruflu olmaktı. Bu özellik, sadece Baygan'ın değil aynı zamanda yöneticilerin de tasvip ettiği, tüccar ve köylü sınıf için gereken en önemli erdemdi. 18. yüzyılın başında Şögun Yoşimune Hükümeti, Kyöhö Reformları'nı ilan etmiş ve benimsediği kemer sıkma politikasını, çıkardığı fermanlarla halka duyurmuştu. Baygan'a göre bu 'Ağustos yasağı', devlet içindeki aşırı harcamaları önlemek için çıkarılmıştı. Bu durum, tutumluluk erdemine büyük önem veren *Şingaku* öğretisinin kurucusu Baygan'ın ne kadar haklı olduğunu göstermiştir; yani siyasi idare, Baygan'ın düşüncelerine meşruluk kazandırmıştır. Ortada bunu destekleyen başka sebepler de vardır: 'Para, bütün bir toplumun hazinesidir' ve bu nedenle onu muhafaza etmek gerekir. Aileler hesapta olmayan masraflardan kaçınmalıdır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, tasarruf, insana her şeyin bir yolu yordamı, adabı olduğunu göstermektedir; insanın iyiyi kötüden, ucuzu pahalıdan, aşırıyı ılımlıdan ayırabilmesi gerekir. Bu nedenle, aklı başında ve mütevazı bir hayat sürmek, insanın 'haddini bilmesi' demektir ve bu da zaten başlı başına bir erdemdir. Ahlaki bir değer olarak böyle içselleştirilmiştir. Hangi amaca hizmet ettiği konusunda sorguya tabi değildir ve hikmetinden sual olunmaz. Bu nedenle *Üstat İşida'dan Özlü Sözler* adlı yapıtta şunları görürüz: "Temel olarak tasarruf, ne devlet, ne birey, ne de onun inandığı Yol için gereklidir. Öyleyse bunun amacı nedir? En son sözü söyleyelim: Hiçbir şey! Tasarruflu olmak, onun dışında her şeyi unutmak ve *İlahi Yasa*'ya uymaktır." Bu noktada tasarruflu olmanın toplumsal ve ekonomik bir yönü olduğuna dair ortaya atılan özgün fikir, 'maddenin özü' (*kokoro*) felsefesiyle birlikte ele alınmaktadır. İnananlar, meditasyon ve beden terbiyesi yoluyla 'maddenin özünü' kavrayabilir; bu yolda başarılı olmanın en elzem niteliklerinden biri de tasarruftur. Tasarruflu olmak, manevi aydınlanmaya ulaşmış insanlara bahşedilen mutlak bir değerdir.

Tüccarlar için önemli bir başka erdem ise çalışkanlıktır. Kişi, 'haddini bilerek', 'payına düşeni kabullenerek' bunun bir vazife olduğunu anlar. *Köy ve Kasaba Üzerine Söyleşiler* adlı yapıtta Baygan şöyle der: "Dört sınıfı yönetmek Tanrı'nın işidir. Bu dört sınıfa düşen vazife ise Tanrı'ya yardımcı olmaktır. Temel olarak samuraylar, yüksek görevleri yerine getirmekle; köylüler topraklarını işlemekle; tüccar ve zanaatkârlar ise şehirlerde üstlerine düşeni yapmakla mükelleftir." Bu dört sınıfa mensup olanların hepsi Tanrı'nın 'kulu' ol-

duğu için hepsinin görevi eşit derecede önemlidir. Bu nedenle 'asker, köylü, zanaatkâr ve tüccarlar kanaatkâr bir şekilde sorumluluklarını yerine getirmelidirler.' O devirdeki Konfüçyüsçülerin genel anlayışına göre tüccarlar, üretime katkıda bulunmayan tamahkâr insanlardı ve bu yüzden toplumun en alt tabakasında yer alıyorlardı. Baygan'ın inançları bu tür dogmalarla uyuşmaz. Ona göre, tüccarların görevi kamu yararına 'servet akışını sağlamak'tır. Tüccarların sağladığı kâr, aşırı olmamak kaydıyla samurayların maaşlarından farksızdır. Bu nedenle tüccarların dürüst olmaları gerekir. Öyleyse makul kâr nedir? Yazarın bu soruya verdiği cevap pek net değildir, "Bir malı cari piyasa fiyatlarıyla alıp sattıktan sonra geride kalan artı değer, meşru kârdır' şeklindedir. Piyasa dinamikleri tüccarların denetiminde değildir; 'ilahi ve görünmez bir elle' yönetilirler. Yazara göre, burada sadece hükümet tarafından narh konulan mallar buna dahil değildir.

Baygan, öğretilerini başlangıçta tüccar sınıfına yöneltmiştir; ancak bu durum onları öznel ya da ayrı bir grup olarak görmesinden ileri gelmez. Daha ziyade tüccarların da diğer dört sınıf gibi toplumsal görevleri üstlendiklerini düşünür. 'Herkesin kendi işini yapması gerektiği' fikri, onun inanç sisteminin merkezinde yer alır ve bunun, toplumdaki her kesime uygulanabileceği kanısındadır. Öğretinin bu özelliği, Baygan'ın ölümünden sonra dört sınıf arasında büyük bir destek kazanmıştır.

Baygan aynı zamanda, geleneksel Konfüçyüsçü erdemlerden olan sadakat ve ana babaya hürmet kavramını savunmuştur. Ona göre 'sadakat', bireyin kendisi ve yöneticiler arasındaki konumun farkında olması demektir. Ana babaya hürmet ise çocuğun anne ve babasına karşı olan görevlerini yerine getirmesidir. Kul nasıl yaratıcısına boyun eğiyorsa, çocuk da ailesine özellikle de babasına itaat etmek zorundadır: "Kulun yapması gereken şey tamamen nefsinden kurtularak kendini Tanrı'ya adamak ve kendini O'nun yerine koymaktır." "Anne ve çocuk için evin reisinin durumu Tanrı'nınkinden farksızdır; 'Sen, ey bu ham suali soran kişi! Bir kul olduğunu unutma!'" Baygan burada Tokugava sisteminin genel düşünce akışını izlemekte, devlet politikalarına ve toplumun ataerkil yapısına bir eleştiri getirmemektedir. Aslında telkin ettiği erdemler hem toplumsal yapıyı güçlendirmeye ve desteklemeye yönelik, hem de devlet politikalarının uygulanmasını kolaylaştıracak niteliktedir.

Ancak, *Köy ve Kasaba Üzerine Söyleşiler* adlı yapıtta savunulan tezlerin pek çok yönden tutarsız olduğunu belirtmemiz gerekir. Bay-

gan bazen; Budacılık, Konfüçyüsçülük ve Şintô dinini Cennet Yolu'nu (*tendo*) açan unsurlar olarak aynı kategoriye sokar. Üçünün de aynı seviyede olduğunu savunur: "Şintô, Budacılık ve Konfüçyüsçü bilgeler arasında öğrenen ve öğreten yoktur." Başka bir yerde de, Budacılık ve Konfüçyüsçü felsefenin Şintô dinini öğretmek için sadece birer araç olduklarını ve onunla eşdeğer olamayacaklarını anlatır: "Şintôyu kavrayabilmek için Konfüçyüsçü ve Budacı öğretilerden faydalanmanız gerekir." Ahlak meselesiyle ilgili yanıtlarında da bazı tutarsızlıklar görülür. "Baba dürüst ve adil değilse oğlu ne yapmalıdır" sorusuna Baygan şöyle yanıt verir: "Oğul onu doğru yola çevirmek için elinden geleni yapmalıdır." Ancak ortada çok özel bir durum vardır; ahlaksız ve haysiyetsiz baba çocuğa intihar etmesi için emir verir. Babanın bu emrine itaat eden çocuğun bu hareketini onaylar ve takdir eder. Kısacası, bu soruna net bir çözüm getirmez. Baygan'ın buradaki asıl amacı, günlük hayatın getirdiği sorunlarla nasıl başa çıkmak gerektiğini açıklamaktır. Amacı kendi öğretilerinin yapısal olarak doğru olduğunu kanıtlamak ya da onların evrensel geçerliliğini cinayet gibi aşırı bir örnekle sınamak değildir. Onun düşüncelerinin kaynağı soyut mantık değil, kendi deneyimleridir. Hayat tecrübelerinin merkezinde, kalbi evrenle birleştiren sezgi yani *satori* yer alır: "Aklına gelen her şeyi enine boyuna evire çevire düşünebilirsin, fakat bütün bunların hepsini yeterince söze dökmek mümkün mü?"

Baygan'ın en büyük amacı 'yürekten geçenleri bilmek'ti ve bunun için de 'benliğin dar sınırlarım' (*şişin*) aşıp 'maddenin özü'nü (*kokoro*) bulmak gerekliydi. Aynı zamanda İlke, his ya da erdem olarak da adlandırılabileceğimiz bu öz, 'benlik ve evreni ahenk içinde tutan yegâne varlıktır'. *Kokoro* kavramına getirdiği tanım, her ne kadar Wang Yangming ekolünün 'idrak' kavramını andırsa da, sistematik değildir. Burada iki önemli nokta bariz bir şekilde dikkat çeker. Bunlardan ilki diğerkâmlık (*muşi*), yani kalbi nefsin isteklerinden arındırmaktır. Bu durum insan davranışlarına uygulandığında, edilgen bir sabır ya da metanetten, etken bir fedakârlığa kadar gidebilir. Metanet, tutumlu olma erdemine mutlak teslimiyettir; fedakârlık ise mutlak sadakat ve ana babaya hürmet erdemlerinde kendini gösterir.

Baygan'ın düşüncesinin başka bir önemli noktası ise evrensel maddi özün (*kokoro*) evrendeki varlıkların maddi özüyle (*kokoro*) bir şekilde bağlantılı olduğudur; fakat her varlığın maddi özü farklı bir 'biçim'de tezahür etmiştir. Bu nedenle, hayvanların böceklerin ya da kuşların davranışlarındaki değişiklikler onların tek tek sahip oldukları maddi özden (*kokoro*) değil, onlara bahşedilen evrensel maddi

özün (*kokoro*) 'biçim'indeki farktan kaynaklanır. Doğanın bu ilkesi (*şizen no ri*), doğadaki düzeni sağlar, toplumsal düzenle birlikte el ele yoluna devam eder. Bu nedenle, toplumdaki bireylerin sürdürdükleri yaşam 'biçimi', mensup oldukları sınıf ve toplumsal görevleri açısından farklı bile olsa, toplumdaki genel 'ilkeleri' paylaşırlar. Şayet olaylara bu ilkenin ışığı altında bakacak olursak, günümüzün dünyasında bütün meslek ve kariyerlerin önceden belirlenmiş biçimleriyle ortaya çıktığını görürüz. Dolayısıyla, maddeyi ve eşyayı anlamak, maddenin kendini belli bir formda ifade ettiğini anlamakla mümkün olur. Bu formlardan biri de toplumsal statüdür. *Satori* kavramı, insana 'kendi yerini bilmeyi' ve 'herkesin işini yapması gerektiğini' öğretir. Bu nedenle statü farklarına saygı göstermek gerekir. Tüccarlar da bütün enerjilerini doğru ve dürüst bir şekilde çalışarak kendi işlerinin çıkarı doğrultusunda yürütmek zorundadır.

Şingaku öğretisinde s*atori* kavramının savunduğu değerlerin hepsi maddi ve dünyevi değerlerdir. *Çōnin* kökenli olan Saykaku'nun geliştirmiş olduğu dünyevilik anlayışı sonuç olarak bir tür hazcılığa (hedonizm) dönüştüğü halde, Baygan'da bu durum, kendi kendini inkârdan (nefsin inkârı) başlayarak tüccar sınıfına Doğru Yol'u açmıştır. Ayrıca bu değerler topluluğunu, uygulama alanı sınıfsal hiyerarşi ile belirlenmiş aile ve yaşanılan idari bölgedir.

Baygan, Şöeki'nin yaptığı gibi ne mensup olduğu grubun yapısını değiştirmeye kalkmış ne de *buncin*'ler gibi grubunu terk etmiştir. Ona göre bireyin belli bir gruba katılması olağan bir durumdu; düşünce sistemini de bu noktadan itibaren geliştirmeye başladı. Baygan kendisini, Tokugava rejiminin idaresinde yaşayan halktan biri gibi görüyordu. Onu başkalarından ayıran özellik, insanın toplum içinde kendi yerini bilmesi hakkında sergilediği ısrarlı tutumuydu. Ancak bu suretle grup içinde düzen ve sadakat sağlanabilir, ana babaya hürmet gerçekleşir ve toplum düzeni pürüzsüz bir şekilde işleyebilirdi. Bu olumlu değerlere karşıt olarak, grup ruhunu ve düzenini tehdit eden, 'kötü niyet' kavramını ortaya atmıştır. Bütün bu değerleri *kokoro* kavramının içinde yoğurarak içselleştirmiştir. Baygan, laik-maddeci dünya görüşünün özünde tasarruf erdemini, bunun karşıtı olarak ise savurgan hazcılığı tanımış; grup bilincinin özünde ise 'insanın kendi yerini bilmesini', sadakati ve ebeveyne hürmeti savunmuş, bunun karşıtı olarak ise bencillik kavramını ileri sürmüştür.

Şingaku'nun sağladığı başarıyı, kuşkusuz Baygan'ın soru sorarak gösterdiği tepkide aramak gerekir: "Neden hep tüccarlar sevilmez ve hor görülür?" Bunun cevabı, Baygan'ın tuhafiyeci kalfasıy-

ken edindiği kişisel deneyimlerde yatar. Bu yanıtın bir ucu, Kyōhō Reformu'na rağmen, 17. yüzyılın sonlarında tüccar sınıfının nüfuzunun önlenemeyen yükselişine ve yıldızlarının parladığı zamana kadar gider. Baygan, *çōnin*'lerin sosyal konumunu meşrulaştırabilmek için evrensel ve bu toplumsal sınıfı aşan bir kavrama başvurdu. Bu kavrama iç yapısı itibariyle *kokoro* adını verdi; bu da insanın temel yapısı anlamına geliyordu. Dışarıdan görünen evrensel kavram ise, doğadaki düzenin bir devamı olan mevcut sosyal düzendi. amacı *çōnin* ideolojisini egemen sınıflara bir karşıt olarak şekillendirmek değil, mevcut olan egemen ideolojiyi kullanarak sonuca ulaşmaktı. Düzeni ve onun fikirlerini destekleyerek yine düzen içinde *çōnin*'lere bir yer buldu. Onun bu tutumu taktik olarak son derece ileri görüşlü ve gerçekçiydi.

Baygan'ın başlattığı bu hareket, yönetimdeki samurayların çıkarına uygundu. Tutumlu olmak onların sürekli olarak övdüğü ve Yoşimune Hükümeti'nin zaman zaman kemer sıkma politikalarıyla dayatmaya çalıştığı bir erdemdi. *Çōnin*'lerin kendi yerini bilmesi ve vazifelerini yerine getirmeleri aynen sadakat ve ana babaya hürmet erdemlerinde olduğu gibi, hem yöneticilerin işlerini kolaylaştırıyor hem de samurayların egemen konumunu pekiştiriyordu. Zamanla zengin tüccarlara ekonomik olarak daha bağımlı hale gelen samuraylar için bu erdemlerin önemi de artmıştır. Merkezî Bakufu Hükümeti'nin ya da beyliklerin emrinde maaşlı memur olarak çalışan âlimler, samurayların haricindeki öteki sınıflarla pek bağlantı kuramamışlardır. Özellikle de, *çōnin*'lere hiçbir zaman Baygan ve müritlerinin yaklaştığı kadar yaklaşamamışlardır. Bütün bu unsurlar, Baygan'ın ölümünden sonraki yıllarda önem kazanan *Şingaku* öğretisinin, toplumun her kesiminde yayılmasını kolaylaştırmıştır.

Ömrünün son yıllarında bile Baygan'ın toplantılarına gelen çoğu Kyōtolu tüccarlardan mürekkep insan sayısı hiçbir zaman elliyi geçmemiş, takipçilerinin büyük bir kısmı Kyōto ve Ōsaka bölgesiyle sınırlı kalmıştır. Ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru Tecima Toan tarafından düzenlenen toplantılara beş yüz kişi civarında insanın katıldığını görüyoruz, çünkü *Şingaku* öğretisi artık yedi şehre yayılmıştır ve bu inanca katılanların arasında pek çok köylü de bulunmaktadır. Nakazava Dōni (1725-1803) ve Şibata Kyūō (1783-1839) zamanında ise *Şingaku* altın çağını yaşamıştır. Otuz şehre yayılan müritleri arasında samuraylar, şōgun yöneticileri ve Edo bölgesinden *daymyō*'lar da bulunmaktadır. Sonunda altmış beş bölgenin derebeyleri ve baş yöneticileri de *Şingaku* öğretisini benimsemiştir. Ayrıca Bakufu yö-

netiminin bu dönemde kurduğu mecburi işçi kamplarındaki başıboş insanları ıslah etmesi için *Şingaku* rahipleri görevlendirilmiştir. Kısacası bu yeni din, artık yöneticilerden parya sınıfına kadar herkese mal olmuştur.

Bütün başarılarına rağmen öğretide önemli bir değişiklik meydana gelmemiştir. Toan ve Dōni'nin her ikisi de Baygan'ın felsefesini sadakatle sürdürmüş, herhangi bir şekilde onu değiştirmeye kalkmamışlardır. *Şingaku* öğretisi artık *çōnin*'ler için bir kimlik tespiti olmaktan çok ötelere gitmiş ve Tokugava Japonyasının hemen hemen bütün sınıflarına hitap eden bir inanç sistemi haline gelmiştir. *Çōnin*'lerin piri olan Baygan, bu kişiliğine rağmen tipik bir Japondu ve bu yüzden hep belli bir sınıfın idaresi altında yaşayan insanların sorunlarına eğilmiş, bir çözüm bulabilmek için de kişi ile evren arasındaki birlik kavramını ortaya atmıştır. Onun evren kavramı, Kamono Mabuçi'nin 'kendi kendini yaratan varlık' ya da Başō'nun 'doğa' kavramından pek farklı değildi. Baygan ve Başō'ya ait olan öğretilerin Meyci döneminde yaygınlık kazanmasının sebeplerini Japonların hayat felsefesinde aramak gerekir. Bu felsefenin temelinde 'dünyevilik' ve 'grup bilinci, sürü bilinci' vardır. Her ne kadar bu dünya görüşü Japon tarihinde sık sık kendini gösterse de, yabancı felsefe sistemlerinin ülkeye girişiyle bazen törpülenmiş, bazen de tamamen maskelenmiştir. Bu dünya görüşüne göre soyut ideolojiler sadece ihtiyaç duyulduğunda başvurulan sistemler olmaktan öteye geçemez. *Kōy ve Kasaba Üzerine Sōyleşiler* adlı eserinde Baygan şöyle der: "Yürekten geçenleri anlatmakta kelimeler kifayetsiz kalıyor." Ayrıca, 'gerçek Japon' olarak nitelendirdiği Japonlara şöyle hitap eder: "Şintō, Budacılık ve Konfüçyüsçü felsefenin özünde sadece bir *satori* (nirvana, nirvanaya ulaşan kişi) vardır." Bu cümle, söz konusu üç temel dinin bir olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Bu durum, ikincil derecede önemli olan bir sorundu; aslolan *satori*'nin var olduğu gerçeğidir.

ÇÜŞİNGURA VE HALKA DÖNÜK ROMANLAR

Çikamatsu Monzaemon'un ölümünden elli yıl kadar sonra kukla tiyatrosu özellikle Ōsaka'da başarıyla gelişmeye devam etti. Bu şehirdeki Takemotoza ve Toyotakeza tiyatroları kukla tiyatrosu konusunda sürekli rekabet halinde oldular. Kukla tiyatrosunda beğeni kazanan oyunlar *kabuki*'ye de uyarlanıyordu; fakat bu dönemde iki tiyatro arasında bir karşılaştırma yapıldığında *ningyō cōruri*'nin (kukla tiyatrosu) daha önde olduğu görülür. Tiyatrolar arasındaki bu yakın ilişki

Tokugava dönemi boyunca devam etti, fakat daha sonraki yıllarda *kabuki* öne geçti ve 18. yüzyılın sonlarına doğru sahnedeki üstünlüğünü hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kanıtladı. Öyle ki, Ōsaka'daki Toyotakeza tiyatrosu bile 1765 yılında kukla oyunlarını sahnesinden kovup kendini *kabuki* tiyatrosu olarak ilan etti.

Ningyō cōruri, bayrağının dalgalandığı dönemlerde üç temel özelliğiyle ön plana çıkıyordu. Her şeyden önce kukla tiyatrosunun kendisine merkez olarak seçtiği yer, siyasi ve idari olayların yönetildiği Edo değil, tüccarların yaşadığı Ōsaka şehriydi. Ayrıca, köylü ve samuraylara değil orta ya da üst sınıfta yer alan *çōnin*'lere hitap ediyordu. Samuraylar, tüccarlar için hiçbir şey ifade etmeyen *nō* tiyatrosu ile ilgileniyorlardı.

Gerçekten de bütün Tokugava dönemi boyunca tüm sınıflar tarafından beğeniyle seyredilen bir görsel sanat yoktu. Bunu bulabilmek için Muromaçi devrine, her toplumsal sınıfın zevkle izlediği *sarugaku* ve *dengaku* sahne oyunlarına kadar inmek gerekiyor. İkinci olarak ise, kukla oyunlarındaki metnin birden fazla yazar tarafından ortaklaşa yazıldığını belirtmek gerekir. Bu oyunlar, doğal olarak bireylerin öznel duygu ve düşüncelerini değil, bütün bir *çōnin* sınıfının ortak fikir ve değer anlayışlarını yansıtıyordu. Ortak yazarlık aynı zamanda ayrıntısı yine yazarlar tarafından belirlenen bazı kurallara uymayı gerektiriyordu. Yazarlar ve oyuncu grupları arasındaki rekabet, bir yandan yepyeni sahne tekniklerinin, gelişmiş kukla oynatma yöntemlerinin ortaya çıkmasına sebep olurken bir yandan da *cōruri*'de koronun gelişmesine imkân sağlamıştır. Bu durumu, Zeami'nin faal olduğu 15. yüzyıl *nō* tiyatrolarının durumuna benzetebiliriz. 18. yüzyılda artık *nō* tiyatrosu tamamen egemen sınıfın bir eğlencesi haline gelmiş ve kurumsallaşmıştı; yeni eserler verilmedi, fakat eski yapıtlardaki estetik daha güzel, daha mükemmel bir hale getirilerek belli bir seyirci kitlesine sunuldu. Bu dönemin *cōruri* yazarlarına dair elimizde fazla bir bilgi yok. Yazarların bilinmemesi bunların *çōnin* olduğu hakkında bize ipuçları vermektedir; çünkü kukla oyunları da dünyaya ve gündelik hayata yönelik *Şingaku* öğretilerinde olduğu gibi, yine bu sınıf için *çōnin*'ler tarafından yaratılmıştı.

Üçüncü özellik ise, zamanın kukla oyunlarının biçimsel olarak Çikamatsu'nun eserlerinden farklı oluşudur. Bu oyunlar beş perdeden oluşan daha uzun eserlerdi, ayrıca oyuna daha fazla karakter dahil edilerek olay örgüsü daha karmaşık bir hale getiriliyordu. Ayrıca, sahnelendiğinde insanları görsel olarak derinden etkileyen, fakat oyunun konusuyla alakasız dramatik sahneler yazma eğilimi de

yaygınlaşmıştı. Uzun ve karmaşık kurgular genellikle tarihsel olgulara yönelir, Çikamatsu'nun *Coxinga Savaşları* örneğinde olduğu gibi, yerel dramanın bazı özelliklerinden faydalanırdı. Aşk cinayetini konu alan bir oyunu halkın istediği ölçüde gerilimli ve görkemli yazmak çok zor bir işti. Bu nedenle, başarılı oyunların büyük bir bölümü tarihsel konuları işliyordu. *Sugavara Dencu Tenaray Kagami* (Sugavara ve Hat Sanatının Sırrı) bu tür oyunların en iyi örneklerinden biridir ve Takeda İzumo (1691-1756), Miyaşi Şöraku (1696-?) ve Namiki Senryū (Namiki Sosuke adıyla da bilinir, 1695-1751) tarafından ortak olarak yazılmıştır. İlk olarak 1746 yılında Takemotozo tiyatrosunda sahnelenen bu oyun, Heyan döneminin ünlü şair ve hat sanatçısı Sugavara Miçizayne'nin hayatı ve ölümü üzerine rivayet edilen efsaneleri konu alır. Aynı ekip tarafından yazılan diğer bir oyun da *Yoşitsune Senbonzakura* (Yoşitsune: Bin Kiraz Ağacı) adlı eserdir. İlk kez 1747'de Takemotoza tiyatrosunda sahnelenen bu oyun, tamamen bir kurgu olup 12. yüzyılda vuku bulan Heyke-Genci savaşlarını konu alır; başkahraman ise Yoşitsune'dir. Bu oyunlarda geleneksel konuları irdeleyen pek çok sahneye rastlarız. Örneğin, bir uşak, düşmanları tarafından ölüme mahküm edilen efendisinin oğlunu kurtarmak ve sadakatini ispatlamak için kendi çocuğunu öldürür (Sugavara ve Hat Sanatının Sırrı, dördüncü perde, tapmak sahnesi). *Yoşitsune: Bin Kiraz Ağacı* adlı oyunda ise, Tayrano Koremori adında yenik düşmüş bir generalin düşmanlarından kaçmak için suşi lokantasında çalışan bir çırak kılığına girdiğine ve Yoşino'daki kiraz çiçekleri arasında geçen yolculuk sahnesinin etkileyici görkemine tanık oluruz. Ayrıca tilki ruhu taşıyan bir karakterin, öz annesinin derisinden yapılan davulun sesini dinledikten sonra normal bir tilkiye dönüşmesini gösteren gerçeküstü sahnelere de yer verilmiştir.

Bu özellikler, 18. yüzyılın sonlarına doğru kukla tiyatrosunun *kabuki*'nin artan şöhretiyle yarışmaya çalıştığı bir dönemde daha fazla vurgulanmış, bireylere ve görsel açıdan çarpıcı olan sahnelere verilen önem doruğa ulaşmıştır. Zamanın önde gelen yazarlarından Çikamatsu Hanci (1725-1783) ve Miyaşi Şöraku tarafından ortaklaşa yazılan *İmoseyama Onna Teykin* (Kadınlığın Asaletine Bir Örnek) adlı oyun, ilk kez 1771 yılında Takemotoza tiyatrosunda sahnelenmiştir. Oyun, Fucivarano Kamatari ile Sogano İruka arasında 7. yüzyılda cereyan eden gerçek bir mücadeleyi konu alır. Buna rağmen, oyunda yer alan sahnelerin tümü, tarihî gerçeklerle çelişir bir şekilde Tokugava devrinin (17.-19. yüzyıl) geleneklerini, göreneklerini, kılık kıyafetlerini kullanır. Kamatari ile İruka arasındaki mücadeleyle hiçbir

alakası olmadığı halde konu, iki gencin ümitsiz aşk öyküsü etrafında gelişir. Birbirine düşman iki ailenin çocukları olan bu gençler, nehrin iki farklı yakasındaki köşklerde oturmaktadır. Sahnenin ortasından geçen nehir aileler arasındaki husumeti, gençlerin arasına giren ayrılığı, çarpıcı bir biçimde betimlemektedir. Bu sahne bağımsız bir görsel unsur olarak oyunun geri kalanından hem farklı hem de biraz alakasız bir yerde durmaktadır.

Kabuki ve *ningyō cōruri*'nin her ikisinde de buna benzer, oyunun genel gidişiyle pek ilişkisi bulunmayan pek çok sahne yer alır. Bütün bunlara bakarak sahnelerin, oyunun konusundan daha önemli olduğunu, sahnelere daha fazla önem verildiğini söyleyebiliriz. Sahneler tek tek ele alındığında genellikle bütünsel kurguyu oluşturan parçalar olmadıkları görülür; zaten konu, tema ve ana fikir olarak birbiriyle alakası çok zayıf olan bağımsız sahnelerden meydana gelmiştir. Sahneler tek tek bağımsız olarak gösterildiğinde seyirci üzerinde bıraktığı etki hiç azalmaz ve bu sebepten dolayı hem *bunraku* (*ningyō cōruri*'nin bugünkü adı) hem de *kabuki* tiyatrolarında oyun içinde yer alan en ünlü ve çarpıcı sahneleri seçip oynamak bir gelenek haline gelmiştir. Bu, ne antik Yunan tiyatrolarında ne de daha sonraki Batılı drama geleneğinden beslenen Shakespeare'in oyunlarında kabul edilebilir bir durumdur. Öte yandan bunun istisnaları da vardır. Schiller'in *Wallenstein* adlı tiyatro yapıtında olduğu gibi, uzun bir oyunun sadece bir parçasını oynamak Alman geleneğine yabancı bir durum değildir. Ancak bu kısaltılmış oyunlar her ne kadar nadir olsa da *kabuki* ve *bunraku*'nun kısaltılmış oyunlarından daha derli topludur.

Tokugava döneminin oyunlarında genellikle tek tek sahnelere bütünden daha fazla önem verilmiştir. Bu durum, Japon kültürünün önemli bir özelliğini yansıtmaktadır ve bu özellik Heyan döneminde Çin halk hikâyelerinin Japonlar tarafından tekrar ele alınış şeklinde de görülmektedir. Çin edebiyatındaki *Fayuan Zhulin* derlemeleri ile bunların Japon edebiyatındaki benzeri olan *Nihon Ryōiki*'yi karşılaştırdığımızda bu konu daha net bir şekilde ortaya çıkacaktır. Daha sonraki *Heyan Masalları* ve *Eyga Monogatari* (Fucivarano Miçinaga hakkında yazılmıştır) gibi tarihî hikâyelerde de bir bütün olarak hikâyenin yapısı değil, içerikteki ayrıntılar daha net bir şekilde vurgulanmaktadır; aynı eğilim Kamakura ve Muromaçi dönemlerinin denemelerinde de (*zuihitsu*) görülmektedir. Aynı olayı sanatın diğer alanlarında da görebiliriz. Örneğin, *yamato-e* resimleri ile toprak ağalarının Tokugava devrinin sonlarına doğru inşa ettirdikleri köşkler-

deki plan ve tezyinat aynı karakteristik özellikleri paylaşmaktadır. Müzik için de aynı şeyi söyleyebiliriz. *Cōruri* oyunlarına eşlik eden *şamisen*'den yükselen ezgilerin güzelliği, melodinin bütününe göre değil, her notanın ayrı ayrı çalınışına, aradaki durak ve geçişlerin ustalığına göre değerlendirilir.

Japon kültürü Kıta Asyasından gelen bir felsefe sisteminin etkisi altında kalmadığı sürece, her zaman ayrıntıyı bütünden üstün tutmuştur ve 18. yüzyıldaki Japon tiyatrosu bu kurala bir istisna teşkil etmez.

Ningyō cōruri oyunlarının en revaçta olduğu zamanlarda üretilen ve şimdiye kadar saydığımız bütün oyunları geride bırakan en önemli tiyatro eseri *Kanadehon Çūşingura* (Efendisine Sadık Kulların Elkitabı) adlı yapıttır. Bu oyun, Takeda İzumo, Miyaşi Şöraku ve Namiki Senryü tarafından yazılmış ve ilk kez 1748 yılında Takemotoza tiyatrosunda sahnelenmiştir. Oyunun hikâyesi kısmen gerçek olaylara dayanmaktadır ve Kira Kozukenosuke Yoşinaka'nın intikam uğruna Ako-roşi olarak da bilinen Ako ilinin *rōnin* çetesi tarafından öldürülmesini konu alır. Bu sadık hizmetkârların oluşturduğu takım, halkın gözünde efsanevi karakterlere dönüşmüş ve Sugavara Miçizane ile Minamotono Yoşitsune gibi tarihsel kişilerle beraber anılmıştır. Aynı efsane *Çūşingura* adlı oyunda son şeklini almış, ilk kez sahnelendiğinden bu zamana kadar kapalı gişe oynayan bu eser, olağanüstü beğeni kazanmıştır. Başka hiçbir Japon oyunu bu kadar uzun süre halkın ilgisini canlı tutamamıştır.

Tarihsel gerçekler bunlardan ibaret. 1701 yılında 53.500 *koku*'luk vergi geliri olan Ako ili Beyi Asano Takuminokami Naganori, İmparatorun Edo şatosuna gelen elçilerini karşılamakla görevliydi. Kira Kozukenosuke Yoşinaka ise şögunun resmî törenlerden sorumlu olan teşrifatçı başıydı. Bir sebepten dolayı Asano kendini tutamayarak Kira'ya sinirlendi ve kılıcını çekip ona saldırdı. (Öfkesinin sebebi tam olarak bilinmiyor. Ancak buna benzer bir olay 1698 yılında Kira ile Tsuvano Beyi Kamey Koreçika arasında da yaşandı. Kira, il beylerini küçük düşürmek için yetkisini kötüye kullanmış olabilir.) Kira bu saldırıdan ciddi bir şekilde yara almadığı halde Edo şatosunun içinde kılıç çekmenin cezası ölüm olduğundan dolayı, Asano bu hareketinden pişman olmuş ve suçunun bedelini *seppuku* (harakiri) yaparak ödemiştir. Sonra da Tokugava rejiminin yasalarına göre beyliğindeki bütün topraklara ve Edo'daki köşküne el konmuştur. Onun hizmetindeki herkes *rōnin* çetesine katılmış ve baş adamı Oişi Kuranosuke Yoşio ile birlikte diğer kırk altı samuray intikam için fırsat kollamaya

başlamıştır. Onların içinden sadece bir kişi gruptan ayrılarak döneklik etmiştir. Bekledikleri vakit, 1702 yılının Aralık ayında karlı bir sabahın ilk saatlerinde gelir. Kira'mn evine saldırıp onu öldürdükten sonra kafasını keserler ve bunu Edo'daki Sengakuci tapınağının mezarlığına defnedilmiş olan efendilerine sunarlar. Çete, saldırı planını çok dikkatli bir şekilde hazırlamış ve her şey olup bittikten sonra yetkililerin onlara ne yapacağını soğukkanlı bir şekilde beklemeye başlamıştır. Bakufu, bunlara ceza olarak önce grubu dörde ayırmış ve onları ayrı ayrı yerlere kapatmıştır; daha sonra da onlara intihar emrini vermiştir. Bu suretle çete üyeleri de 4 Şubat 1703'te toplu bir harakiri töreni düzenleyerek hayatlarını sonlandırmışlardır.

Konfüçyüsçü düşünürlerin çok azı böyle bir mesele üzerinde düşünmüştür. Ogyü Soray, Dazay Şunday ve diğerleri tarafından desteklenen düşünceye göre *rōnin* çetesi, kişisel bir mesele uğruna öç almak istedikleri için toplumun kurallarım ihlal etmişlerdi ve bu yüzden suçluydular. Muro Kyuso ve İto Togay'ın da içinde bulunduğu başka bir grup ise *rōnin* çetesinin, efendilerinin intikamını aldıkları için takdire şayan bir sadakat örneği gösterdiklerini düşünüyordu. Halkın büyük bir kesimi, Oişi ve adamlarının yaptıklarını hoşgörüyle karşılamış hatta hayranlık duymuştur. İntihar olayından tam on iki gün sonra aynı olay Soga kardeşlerin 12. yüzyılda geçen öyküsünde *kabuki*'ye uyarlanmış, fakat saldırı sahnesi üstü kapalı bir biçimde sanki gece vuku bulmuş gibi verilmiştir. Bu oyun, Edo'daki Nakamuraza tiyatrosunda sahnelendikten üç gün sonra yasaklanmış, ancak bu tür dramaların arkası kesilmemiştir. Bu olayı konu alan mevcut en eski oyunlardan biri Çikamatsu Monzaemon'un *cōruri*'si, *Goban Tayheyki*'dir (ilk kez 1706'da Takemotoza Tiyatrosu'nda gösterilmiştir) ve bunu Ōsaka'da sahnelenen bir *kabuki* uyarlaması, *Onişikage Musaşi Abumi* (1710) izlemiştir. Ayrıca oyunun aynı başlıkla *cōruri*'ye uyarlanmış hali, Kino Kayon tarafından 1713 yılında Toyotakeza Tiyatrosu'nda gösterilmiştir. Daha sonra da Namiki Sosuke ve diğerleri tarafından yazılan *Oyakazu Şi Cuşiçihon* (Toyotakeza, 1747) adlı *cōruri* gelmiş ve bunu da ertesi yıl sahnelenen *Kanadehon Çūşingura* adlı *cōruri* izlemiştir. *Kanadehon Çūşingura*'nın *kabuki*'ye uyarlanmış hali de 1749 yılında gösterime girmiştir.

Çūşingura (genellikle hep *Kanadehon Çūşingura* olarak bilinir) daha sonra 14. yüzyılda mekân değiştirerek Kamakura şehrinde geçmiş gibi yeniden kurgulanmış ve kahramanlarının isimleri de değiştirilmiştir. Bu nedenle Kira adlı başkahraman Kono Moronao; Asano ise En'ya Hangan; Oişi adlı karakter de Oboşi Yuranosuke isimlerini

almışlardır. Oyun, tartışma bölümü ve şatodaki saldırıyla başlayıp intikam sahnesiyle sona erse de kurgunun tarihsel gerçeklerle herhangi bir bağlantısı bulunmamaktadır. Asano, çabuk parlayan bir adam olarak tasvir edilir ve Kira'nın ona hakaret ettiği sahnede hemen saldırıya geçmesi için ona bir fırsat doğar. *Rōnin*'lerden birinin daha sonra çeteden ayrılması oyuna yansımamıştır. Bu nedenle, efendilerinin mezarına gidip kesik başı sunan *rōnin*'lerin sayısı kırk altı değil kırk yedidir. Bu rakam en azından oyunun başlığı için gereklidir, çünkü o dönemin Japon alfabesinde kırk yedi harf bulunmaktadır. Kırk yedi sayısı bu alfabeye gönderme yapar. Yazarlar tarafından hikâyeye eklenen olaylar da vardır; Oişi/Oboşi sefahat âlemine dalmış gibi görünüp asıl niyetini ustalıkla saklar, Kanpey ve O-Karu gibi tamamen hayalî karakterler arasında korkunç bir trajik aşk öyküsü yaşanır. Oboşi'nin oğlu allem eder kalem eder Kon'ami'yi ayartır; dağ gibi aile sorunları üst üste yığılır ve saldırıda kullanılan silahları sağlayan Sakaylı tüccar Gihee, sadakatinden hiç ödün vermez. Gerçekle alakası olmayan bu olay ve karakterler oyunun önemli bir parçasını oluşturur. Oyunun konusundan bağımsız oldukları için, *rōnin* çetesinin intikam hazırlıklarıyla uzaktan ya da yakından herhangi bir ilişkileri de yoktur. Bu açıdan, *Çūşingura*'nın yapısal olarak dönemin alışılagelmiş tiyatro oyunlarından pek de farklı olmadığı görülür.

Oyundaki hayalî kahramanların hemen hemen hepsi samuraydır fakat oyunda işlenen değerler *çōnin*'lere aittir. Oboşi'nin, *Gion'un Gülleri* (Kyōto'daki hayat kadınları) arasındaki edepsiz davranışları ve taşkınlıkları oyunun yedinci perdesi boyunca devam eder. *Çōnin*'ler için zevk bölgelerinden alınan keyif büyük önem taşır ve bu durum Saykaku'nun romanlarında da işlenmiştir. Örneğin, O-Karu adlı dilber Kanpey'i çılgınca sevmektedir. Ancak Kanpey yanlışlıkla O-Karu'nun babasını öldürdüğünü zannederek intihar eder ve O-Karu'yu derin bir hüzne boğan durum öz babasının ölümü değil, Kanpey'in intiharı olmuştur. Babasının ölümü hakkında şöyle der: "Evet, babam çok korkunç bir cinayete kurban gitti ama yaşlı bir insandı." Kanpey için gözyaşı dökerken ise şunları söyler: "Ah Sevgilim! Kim bilir ne kadar acı, ne kadar ıstırap çektin, kim bilir beni son kez görmeyi ne kadar istedin." Bu tür insani duyguların Konfüçyüsçü erdemlerden ve vazifelerden üstün tutulması Çikamatsu'nun aşk cinayetlerini konu alan oyunlarını hatırlatır. Oyunda yer alan Gihee adlı *çōnin*, aslında bir sadakat timsalidir. Gihee, *rōnin*'lere silah gönderme planlarını söylemediği takdirde kendisini oğlunu öldürmekle tehdit eden 'jandarmalara' bilgi vermeyi reddeder ve 'şerefli bir adam' olduğunu söyler.

Neyse ki hikâyedeki 'jandarmalar' aslında *rōnin* çetesinin üyeleridir ve tüccarın bu sadakat sınavını geçmesinden son derece etkilenmişlerdir. Oboşi şöyle der: "Avamdan adam çıkmaz derler, ama yanılmışlar tüccarlar arasında bile dürüst insanlar varmış." "Senin gibi erkek bir adam şu koca beyliği yönetse bile gam yemem." Bu cümleler *çōnin*'lerden oluşan seyirci kitlesini memnun etmeyi amaçlamaktadır. Her ne kadar toplumsal hiyerarşide *çōnin*'ler samuray sınıfından çok gerilerde bulunsalar da bu sözler onlara *çōnin*'lerin insan olarak samuraydan aşağı olmadıklarını telkin etmektedir. Bu düşüncenin kökeni, *çōnin*'leri büyük ölçüde etkileyen *Şingaku* öğretisine kadar iner. *Çōnin*'lere özgü bu değerler tarihsel olaylarla bağlantısız olsa da, *Çūşingura* oyunu boyunca işlenmiş ve *çōnin*, seyirciler arasındaki başarısını garantilemiştir.

Çūşingura ve oyundaki tarihî karakterlerin şöhreti Meyci Reformasyonu'yla birlikte *çōnin* sınıfının dağılmasının ardından da devam etmiştir. O zaman bu bitmeyen şöhretin sırrı ne olabilir? Asano'nun, Kira'ya saldırmasının sebebi kişisel duygularından kaynaklanıyordu, onu öldüremediği zaman hissettiği pişmanlık duygusu da yine kişiseldi. Onun son vasiyetini yerine getirmek için *rōnin*'lerin Kira'yı öldürmeleri, toplum düzenine ve kanunlara aykırıydı. Bu unsurların her ikisi de, yani kişisel duygular ve düzene başkaldırı sıradan insanlara cazip geliyordu. Bu durum bir bakıma aşk intiharlarına benzer, çünkü burada da duyguların etkisiyle sisteme başkaldırı söz konusudur. Aşk intiharını anlatan bir *cōruri*'de bu intihar, toplum düzenini sağlayan *giri* (toplumsal yükümlülük) açısından ele alındığında hiçbir haklı tarafı yoktur; fakat insani duygular (*ninco*) işin içine girdiğinde âşıkların son yolculuklarına (*miçiyuki*) el ele çıkmalarına izin verilir ve ona eşlik eden *şamisen*'den çıkan yoğun ezgiler onların bu intiharını bağışlatabilir. Öte yandan *rōnin* çetesinin yapmış olduğu kötü iş, efendilerine sadakatten kaynaklanan bir görev olarak düşünüldüğünde her ne kadar olağandışı bir yakıştırma olsa da kişisel duyguları ifade eden *ninco* ile *giri* burada bağdaştırılabilmektedir. Böyle bir muhakeme, içinde yaşadıkları düzeni değiştirmek istemeyen *çōnin*'lerden oluşan seyirci kitlesi için son derece doğaldır.

Çetenin bu derece ünlü olmasının sebebi aslında onların sadakati değildi; nitekim sadakat konusunu işleyen pek çok tarihî ve kurgusal hikâyeler bulunmaktadır. Asıl neden, sıradan insanların kendi duygularıyla yüzleşebilmeleri ve toplumsal yükümlülük maskesi altında içinde doğdukları sistemin sınırlarını aşmadan toplum düzenine baş kaldırabilmeleridir. Buradaki başka önemli bir unsur

da grup bilincidir. Burada bir kişi tarafından alınan intikam değil, kırk yedi (kırk altı) kişinin topluca hareketi söz konusudur. Normal zamanlarda aşk, eğlence, evlat sevgisi gibi nedenlerle gölgelenen dayanışma duygusu, grup çıkarlarının başka çıkarların üstüne çıktığı durumlarda bütün şiddetiyle kendini gösterir. Her ne kadar açıkça ifade edilmese de, oyun boyunca dayanışma duygusu ve bu duygunun ortaya çıkmasını sağlayan kriz anları daima mevcuttur; seyirci, samurayların ve öteki karakterlerin birlik içinde grup olarak zirveye doğru hareket ettiklerinin farkındadır. Seyircinin ilgisini çeken en önemli şey, bir gruba bağlı olmanın getirdiği dayanışma gücüdür, amaç ikincil önem taşır. Olay, bir adamın fevri davranışlarıyla başlar, Kira ve onun on altı adamı, buna ek olarak da kırk yedi *rōnin*'in ölümüyle sonuçlanır, fakat bu önemli değildir. Japonlar dışarıdan gelen bir tehdide hiç sebebini sormadan topluca karşılık vermeye devam ettikleri sürece *Çūşingura*'nın şöhreti de devam edecektir. Oyunun tiyatro dünyasında bir çığır açtığı söylenebilir ancak bunun sebebi sadakat üzerine kurulu bir eser olmasından ileri gelmez. Asıl sebep, bir gruba ait olma, dayanışma gibi Japon toplumunun temel özelliklerini topluca yansıtmasından kaynaklanır.

Sıradan *çōnin*'lerin eğlence dünyaları sadece *ningyō cōruri* ve *kabuki* tiyatrolarıyla sınırlı değildi. Saykaku'nun yazdığı hikâyelerin ticari başarı elde etmesinden sonra ortaya başka yayımcılar da çıkmış, kendi çalıştırdıkları yazarların benzer nitelikteki kitaplarını satışa sunmuşlardır. En başarılı yayımcılardan biri de Kyōtolu Haçimonciya'dır ve çalıştırdığı en önemli yazar Ōsakalı bir tüccarın oğlu olan Evima Kiseki'dir. Söylentiye göre Kiseki'yi düşkünlük ve gece hayatından Haçimonciya'nın üçüncü patronu Cişo kurtarmış ve yanında yazar olarak çalıştırmaya başlamıştır. Kiseki'nin yazarlığa başlayış şekli Saykaku'dan çok farklıdır, çünkü Saykaku hikâyeler yazmak için *haykay* yazmaktan vazgeçmiş ve konularını da tamamen *çōnin*'lerin hayatından almıştır. Ekmeğini kazanmak ve patronunu memnun etmek için yazmak zorunda olan Kiseki bir dereceye kadar Saykaku'yu taklit etmiş, geriye kalan uyarlama ve değişiklikler yapma kısmını da kendisi tamamlamıştır.

Bu nedenle Kiseki'nin yazdığı hikâyelerin Saykaku'nun kitapları gibi iki tür olması şaşırtıcı değildir. Bunlardan ilki zevk bölgelerinde geçen *Keysey Kintanki* (Yosmalar Somurtmaz, 1711) gibi erotik hikâyelerden ikinci tür ise *çōnin*'lerin günlük yaşamına dair kısa öykülerden meydana gelir. *Katagi mono* (karakter skeçleri) olarak da bilinen bu ikinci türde *çōnin*'ler ve onlara özgü espriler ana hatlarıyla

verilir. Bunlar kısa, gerçekçi ve nüktedan bir şekilde karakterlerini betimlerler. Bu derlemelerde karakterlere göre konular sınıflanır. Bunlardan ilki *Seken Musuko Katagi* (Toplumumuzdaki Delikanlı Tipleri, 1715) adlı yapıttır; ardından *Seken Musume Katagi* (Toplumumuzdaki Genç Kız Tipleri, 1717) gelir; bunu *Ukiyo Oyaci Katagi* (Değişen Dünyadaki Baba Tipleri, 1720) ve *Seken Teday Katagi* (Toplumumuzdaki Esnaf Tipleri, 1730) izler. Kiseki'nin erotik hikâyeleri Saykaku'nun eserlerindeki hazcılığı çıkış noktası olarak alıp zevk bölgelerindeki çağdaş muaşeret kurallarının ayrıntılı bir tanımını verir. Benzer şekilde, *çōnin*'lerin hayatını anlatan hikâyeler de dürüstlük, çalışkanlık ve tutumluluğu tüccara başarı sağlayan en önemli erdemler olarak ele alır ve o zamanın âdetlerini tanımlar. Bunların hiçbirinde *çōnin*'lerin kendileri ve kendi konumları hakkındaki düşüncelerine rastlanmaz. Ayrıca Saykaku'nun, hazcılığın sonunda bir boşluk hissi yarattığına ya da servetin çalışkanlıktan değil sermayeden kaynaklandığına dair sonradan değişen fikirleri Kiseki'nin eserlerinde görülmez. Kiseki, Saykaku'nun öncülük yaptığı temaları geliştirmemiş, bunları sadece basmakalıp ve taklit hikâyeler üretmek için kullanmıştır.

Diğer yandan bu durum, yine de Kiseki'nin, Saykaku tarzı hikâyeciliğe yeni bir şey katmadığı anlamına gelmez. Onun en önemli katkılarından biri parodi olmuştur. Örneğin, altı ciltlik *Yosmalar Somurtmaz* adlı kitabın ilk iki cildinde erkek ve kadın fahişelerin (*yarō* ve *keysey*) sahip olması gereken erdemler diyalog şeklinde tartışılır ve bu diyalog Budacılığın Cōdo ve Niçiren mezheplerindeki erdemler üzerine yapılan tartışmaları alaya alan bir parodidir. Kitabın *Yakey no Ryōşū Azuçiron* (*Yarō-Keysey* Azuçi Diyaloğu) adlı bölümü, Cōdo ve Niçiren mezheplerinin anlaşmazlığa düştüğü 1579 yılında Oda Nobunaga için düzenlenen Azuçi diyaloglarını esas alır. Benzer bir şekilde Ohara (yer ismi) ve *ohara* (şiş göbek) kelimeleriyle yaptığı sözcük oyunlarıyla hamile kalmış fahişelere gönderme yaparak Budacılık dininin Ohara diyaloglarıyla alay eder (Ohara diyalogları ise 1186 yılında Cōdo mezhebini kuran ruhani liderin ilk kez Kyōto rahiplerine inançlarını açıkladığı söylevdir). 'Gülen hikâyeler' tarzında mizah unsurlarına da rastlanır; bunun örneklerini dövüş sanatı, şiir ve antikalara kafayı takmış tüccar çocuklarını tasvir eden *Delikanlı Tipleri* adlı eserde görebiliriz. Bunlarda *rakugo* monologlarında heyecan ve ilginin doruğa çıktığı bitiş sözlerindeki vurucu noktalara (*oçi*) benzer özellikler bulunur. Saykaku'nun eserleriyle karşılaştırıldığında da bu tür hikâyelerin sokaklarda konuşulan sıradan, komik olaylara

benzediğini görürüz. *Kyōka* ve *senryū* üslubundaki nükteli şiirlerde gözlemlediğimiz gibi bu komik hikâyeler, özünde asla düzene karşı bir duruş sergilemez. Bunlar, daha ziyade *çōnin*'lere, içinde doğduğu ve kanıksadığı sistemin katı kurallarına karşı bir anlık da olsa rahatlık sunan edebiyat yapıtlarıdır. Bu da, içinde yaşanan toplumun tabularına alaycı bir şekilde fiziksel, kültürel ve toplumsal açıdan saldırmak hatta onları yıkmak suretiyle sağlanır. Bunu yaparken de genellikle çok kaba hatta terbiye kurallarını aşan bir dil kullanılır. Gerilimi takip eden rahatlama duygusu ile birlikte tekrar her zaman hazır ve nazır olan eski düzene dönülür. Yazarlar arasında baskın kültür anlayışına düzenli bir şekilde, ısrarla saldıran sima olarak Tominaga Nakamoto'yu, doğrudan doğruya rejimi karşısına alan isim olarak da Andō Şōeki'yi gösterebiliriz. Baygan, Takeda İzumo ya da Kiseki'nin düşünce ve tavırlarında bu tür zıtlaşmalara rastlanmaz.

Kiseki, yapıtlarının konusunu kendi okuyucu kitlesi olan üst ve orta sınıf *çōnin*'lerden alır. Ne samuraylara ne köylülere ne de toplumun geçmiş ve geleceğine ilgi duyan yazar, bu konularda hiç yapıt vermemiştir; bu bakımdan Saykaku ile kıyaslandığında kendisini dar bir alana hapsetmiştir. Ancak, Saykaku gibi o da yazılarında gerçekçi ayrıntılara önem verir; bu yazılardan fahişelerin konuşma tarzı, kılık kıyafetleri, *çōnin*'lerin eğlence anlayışı ve ekonomik durumları hakkında pek çok şey öğrenmekteyiz. Yapıtlarında ilginç ve mucizevi olaylara yer verilmediği gibi, hayal dünyasının kurgusal öğelerine de rastlanmaz. *Çūşingura, çōnin* sınıfının ideallerini yansıttığı halde aynı dönemin kitle romanları, yaşanan hayatı olduğu gibi betimlemekle yetinir.

O dönemde hayal dünyasının doğaüstü, esrarengiz olayları halkın çok merak ettiği konulardan oluştuğu için muhtemelen halk bu alanda eser verilmesini talep etmiştir. Doğaüstü konular üzerinde yazan hikâyeciler malzemelerini genellikle Çin halk hikâyelerinden (*bay hua*) almıştır. Çin halk romanlarını ilk kez inceleyen isimler arasında Okacima Kanzan'ı (1674-1728) sayabiliriz. Nagasakili bir çevirmen olan Kanzan, Soray ve arkadaşlarına Çince telaffuz dersleri vermiş ve Japonya'da o güne dek hiç bilinmeyen Çin romanlarının bazı özelliklerinden bahsetmiştir. Bu romanlar, çoğu metinler için kullanılan klasik Çinceden farklı olarak konuşma diliyle yazılmıştır. Kanzan ayrıca Japonlar için bazı hikâyeler çevirmiş ve bu hikâyelere de açıklayıcı notlar ve o zamana kadar yayımlanmış çevirilerin listesini eklemiştir. Bu tür hikâyelerin Çince adı *xiao şuo*'dur; Japoncada *şosetsu* şeklinde telaffuz edilir. Bu kelime, çağdaş Japoncada *roman*

anlamında kullanılmaktadır. Kanzan ve dönemin Çince okuyup yazan ve Çin romanı üzerine ders veren diğer Konfüçyüsçülerine *şosetsuka* adı verilmiştir. Aynı kelime bugün bile 'romancı' anlamında kullanılır.

Yazarlar da bu Çin halk romanlarını zamanla taklit etmeye başlamışlardır. Bunlardan ilki Ōsakalı bir hekim olan Tsuga Teyşo'dur (doğum ve ölüm tarihi bilinmiyor). Teyşo, Kinro Gyoca takma adıyla kısa öykü türünde *Kokin Kidan Hanabusa Zōşi* (Günümüz ve Geçmişin Acayip Öyküleri, 1749) adlı kitabı yazmıştır ve bu öykü bir Çin derlemesi olan *Jingshi Tongyan*'a dayanır. Daha sonraki yıllarda uzun bir Çince roman olan *Shui Hu Juan* (Su Sınırı), Takebe Ayatari (1719-1774) tarafından *Honço Suikoden* (Japonya'nın Su Sınırı, cilt 1, 1773, tamamlanmamış) adıyla Japoncaya uyarlanmıştır. Ayatari, Hirosaki bölgesinde oturan, edebiyatçı bir samuraydır ve Kamono Mabuçi'den Ulusal Öğreti (*kokugaku*) konusunda eğitim almıştır. Başka bir Ulusal Öğreti âlimi olan, Ueda Akinari (1734-1809) ise *Ugetsu Monogatari* (1776) gibi eserlerde Çince ve Japoncayı harmanlayarak bu türün en başarılı yapıtlarını ortaya koymuştur. Daha sonraki sayfalarda bu konu ayrıntılı bir şekilde işlenecektir.

Çin romanlarından alınan doğaüstü, mucizevi olayların anlatıldığı öyküler dışında, 18. yüzyılın sonunda Japon edebiyatında iki farklı yeni kurgu türü de görülmektedir. Bunlardan birincisi Hiraga Gennay'ın (1728-1779) *Furyu Şidoken-Den* ve *Nenaşigusa-Den* (1763) adlı yapıtlarından esinlenen fantastik ve taşlama türünde romanlardır. İkincisi ise yetişkinler için düzenlenmiş resimli romanlar olup anlatıma fazla yer verilmeyen çoğunlukla diyaloglar ve resimlerden oluşan *kibyoşi* adlı kitaplardır. Hemen hemen hepsi Edo'da yayımlanmış olan bu kitaplar çoğunlukla genelev bölgeleri, ideal 'metropol erkeği' (*tsucin*) ve gününü gün etme yöntemleri gibi konuları ele almaktaydı. Bu üslubun ilk temsilcisi, hem yazar hem de bir ressam olan Koikava Harumaçi'dir (1744-1789). Onu, Kitao Masanobu takma adını kullanan Santō Kyōden takip etmiştir; bu sanatçı yazarlığının yanında aynı zamanda *ukiyo-e* blok baskısı ressamlığı da yapmıştır. Köken olarak Suruga Kocima bölgesinden gelen Harumaçi Edo'daki aile köşküne taşındıktan sonra, *kibyoşi* çizgi roman türünde bilinen ilk eseri *Kinkin Sensey Eyga no Yume*'yi (Bay Haşmet'in İhtişam Sevdası, 1775) kaleme almıştır. Kyōden, bu tarzda pek çok kitap yazmıştır; bunlardan biri de *Edo Mumare Uvaki no Kabayaki* (Edolu Delikanlının Aşk Maceraları, 1785) adlı yapıttır. Kyōden biraz daha uzun bir roman türü olan *şarebon* tarzında da öyküler yazmıştır. Bunlara

örnek olarak *Keyseykay Şicuhatte* (Yosma Satın Almanın 48 Yolu, 1790) ve *Seyro Hiru no Sekay, Nişiki no Ura* (İpek Tüllerin Ardında: Gündüz Gözüyle Genelev) adlı eserleri verebiliriz. İkinci roman yayımlandıktan kısa süre sonra bu tür müstehcen hikâyeler tamamen yasaklanmış, Kyöden'in kendisi de elli günlük kelepçe cezasına çarptırılmıştır.

Harumaçi'nin *Bay Haşmet'in İhtişam Sevdası* (*nō* oyunlarındaki Kantan'a benzer) adlı yapıtı, Çince yazılmış *Handan'ın Rüyası* adlı fabl türündeki bir eserden esinlenerek meydana getirilmiştir. Başkahraman, Edo'ya gitmek için yola çıkan fakir bir köylüdür. Yemek için girdiği lokantada aşçı ona yemeğini hazırladığı sırada uyuya kalır ve rüyasında zengin bir aile tarafından evlatlık alındığını görür; ancak elindeki bütün parayı fahişelerle yer bu yüzden de aile onu kovar. Kısmen diyaloglardan oluşan bu kısa metin, aslında *çōnin* sınıfının umutlarını ve beklentilerini anlatmaktadır. *Edolu Delikanlının Aşk Maceraları* adlı eserde ise başkahraman varlıklı bir ailenin oğludur; çirkin olmasına rağmen kadınlara muhteşem bir çapkın gibi görünmek için yaptığı şaklabanlıkların yanında, onlara para da yedirir. Zamanın anlayışına gore büyük bir çapkın olarak şöhret kazanmak hayattaki başarıların en büyüğüdür. 'Erkek adam', kendini çevresine kanıtlamak için bunu yapmak zorundadır. *Yosma Satın Almanın 48 Yolu* gibi eserlerin yazılmasına neden olan işte böyle bir toplumdur. Diyalog yöntemiyle fahişeler ile müşterileri arasındaki ilişkileri tasvir eden bu eser, zevk bölgelerine dair bir elkitabı niteliğindedir ve daha önce yazılan kitaplardan farklıdır. Kadınların çevirdiği dolapları ve oyunları gösteren pek çok sahneden sonra son sahnede birbirlerine gerçekten âşık olan bir çiftin konuşmalarına tanık oluruz:

Müşteri: *Güzelliğinle beni cezbettin. Zalimsin!* (Kadını kendine doğru çeker.)

Kadın: (Gülerek) *Kendini bu kadar sevdirmeseydin.* (Parmaklarını adamın dudaklarında gezdirir.) *İki aydır âdet görmüyorum, endişelenmeye başladım.* (Elleriyle adamın sırtını okşar.) *Seni gidi haylaz seni. Çöz şu kuşağını.* (Adamın kuşağını çözer ve yatağın üzerine atar. Sonra da kendisi soyunur ve sarılırlar. Derken bir Gong! sesi gelir saat 6'yı göstermektedir.)

Yazar Kyöden şöyle der: Hay aksi şeytan!

Bundan sonra gelen 'yorum' kısmında Kyöden şunları söyler: "Bu durum dışarıdan bakıldığında çok saçma gelebilir, ama içine girecek

olursanız gayet normal ve nizamidir." Bu gerçekten de 'normal ve nizami' bir durumdur, çünkü Tokugava dönemi boyunca *çōnin* sınıfı hep toplum düzeni içinde nizami olabilmeyi ve normal karşılanmayı hayal etmiştir.

18. yüzyılın sonlarında Hollandalılarla kurulan ilişkiler sayesinde elde edilen bilgiler, aydın kesiminin ufkunu genişletmişti, fakat aynı zamanda *çōnin*'lerin büyük bir kesimi de halen *Şingaku* öğretisinin etkisi altındaydı. Bu arada kitle romanları konularını eğlence bölgelerinden alarak âşıkların yatak odalarına taşımış bulunuyorlardı. *Çōnin*'lerin değer yargıları ikiye bölünmüştü; bir yanda Baygan ve halefleri tarafından telkin edilen tasarruf, dürüstlük ve çalışkanlık erdemleri; öte yanda ise Kyōden ve ona benzeyen yazarların betimlediği sefahat âlemleri, büyük Don Juanlar ve şehirli burjuvalar yer alıyordu. Bu ikili değer sistemi içinde dengeyi sağlamak ise *çōnin*'lerin hayatlarındaki en büyük ve en önemli sorunlardan biriydi. Bu sorun, bazı değerlerin aşikâr, ötekilerinse gizli kapaklı olmasından ileri gelmiyordu; her ikisi de aslında gayet açık ve netti. İsteyen, Kyōden'in (ya da Yoşivara) yazdığı müstehcen kitaplardan birini okuyabilir isteyen de Toan tarafından düzenlenen muhafazakâr toplantılara katılabilirdi. Saman altından su yürütüp dışarıya namus telkin eden bir ahlak sistemini benimsemiş olan samuraylar için mahrem zevklerin bu denli teşhir edilmesi çok can sıkıcı bir durumdu. Bu nedenle, *İpek Tüllerin Ardında* adlı kitabın yazarı çok ağır ve utanç verici bir cezaya çarptırılmıştır. Halbuki bazı karakterlerini (örneğin, Yugiri ve İzaemon) *cōruri*'den alan bu eser, yukarıda bahsedilen *Yosma Satın Almanın 48 Yolu* adlı kitaptan daha fazla pornagrafik öğe taşımıyordu.

HİRAGA GENNAY VE 'HOLLANDALI ÂLİMLER'

Hiraga Gennay (1728?-1779) çok yönlü bir insandı; hem aydınlar sınıfına mensuptu, hem de bir mühendisti. Aydın olarak, 18. yüzyılın ilk yarısının kültürel geleneklerini sürdürdü. Ancak bir mühendis olarak, daha önce hiç kimsenin elinden düşürmediği Çince tercümelerden vazgeçti ve yeni bilgiler edinmek için daha doğrudan bir yöntem benimsedi. 18. yüzyılın ikinci yarısında Nagasaki'de ortaya çıkan yeni akıma ayak uydurarak bilimsel teknikleri Hollandalıların yazdıklarından öğrenmeye başladı. 17. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanan Edo kültürünü mükemmel bir şekilde temsil eden bu olağanüstü insan, hem geleneğe önem verdi, hem de geleceğe yönelik çalışmalar yaptı.

Gennay'ın Fūray Sancin ve Kyükey gibi birçok takma adı vardır. Takamatsu şehrinde ikinci dereceden bir samurayın oğlu olan Gennay, hayatını *rōnin* olarak geçirmekten vazgeçmiş (sonra da bir öğrenciyi bıçaklayarak öldürmekten hapse girmiştir) ve yaşadığı bölgede 1761'e kadar on yıl görev yapmıştır. Öğrenim amacıyla 1754'te Edo'ya ilk gidişinde botanikle ilgilenmiştir. 1757 ve 1762 yılları arasında benzer ilgi alanları olan kişilerle esasen tıpta kullanılan çeşitli doğal maddeleri incelemek ve tartışmak amacıyla beş toplantıya katılmış, daha sonra da bu doğal maddelerle ilgili olarak Japonya, Çin ve Batı *Butsuruihinşitsu*'dan gelen üç yüz maddeyle ilgili ayrıntılı bir katalog hazırlamıştır (1763). Bu maddelerin arasında flora, fauna, deniz yaşamı, böcekler, mineraller ve taşlara ait örnekler bulunmaktadır. Gennay, bu kataloğa ek olarak, az bulunan türlerin taslaklarını içeren bir cilt hazırlamış ve ayrıca halka çok faydalı olacağını düşündüğü havuç ve tatlı patates yetiştirme talimatlarını içeren bir cilt eklemiştir.

Gennay, 1763'te Ulusal Eğitim uzmanlarından Kamono Mabuçi'nin öğrencisiydi ve iki hiciv romanı; *Nenaşigusa* (Köksüz Ot, 2 cilt, 1763 ve 1768) ve *Fūryū Şidōken-Den* (Şidöken'in Masalları, 1763) adlı eserleri kaleme almış, daha sonra da *Naemara İn'itsu-Den* (Topal Kamış Tecritte, 1768) ve *Hōhi-Ron* (Yellenme Üzerine, 2 cilt, 1774, 1777) gibi eserler ile ilgili ağır eleştiriler yazmıştır. Bunların haricinde *Şinrey Yaguçi no Vataşi* (1770) başta olmak üzere birçok *cōruri,* yani kukla tiyatrosu oyunu yazmıştır. Katalog çalışması sonrasında çok açık bir şekilde Batıya ilgi duymaya başlamış olmasına rağmen bu çalışmalarının hiçbirinde Batının etkisi altında kalmamıştır. Yazar, ilki 1752'de yerel idare, ikincisi ise 1769'da Bakufu tarafından olmak üzere, öğrenimi için iki kez Nagasaki'ye gönderilmiştir. 1761'den sonra ise Edo'daki Hollandalılarla sıkı dostluk kurmuştur. Arkadaşları arasında Batı tıbbını çok iyi bilen ünlü tabip Sugita Genpaku (1733-1817) ve Batı tarzındaki resimleriyle tanınan Şiba Kökan (1738?-1818) da bulunmaktaydı.

Gennay, 1768'de asbest ve termometre üretmeyi başarmış ve Nagasaki'deki Hollandalılardan gördüğü modele göre 1773'te statik elektrik üretimi için bir sürtünme cihazı imal etmiştir. Mühendislikteki bilgisini daha geniş bir alana yayarak madenciliğin gelişmesi için büyük çaba göstermiştir. Şiba Kökan'ın da yönlendirmesiyle Akita ilinden gelen iş tekliflerini kabul ederek bakır madeni ocağı araştırmaları yapmıştır. Yazar, bununla da kalmamış, Edo'nun kuzeybatısında bulunan Çiçibu bölgesinde bir demir madeni ocağı kurmaya

çalışmış, fakat bunda pek başarılı olamamıştır. Ancak yazarın Ara nehrinin deniz ulaşımına açılması için yaptığı çalışmalar ve kazandığı başarı hiçbir zaman göz ardı edilemez. Gennay son yıllarını Edo'da geçirmiştir; bilinmeyen bir nedenle bir öğrencisini öldürerek hapse girmiş ve yakalandığı bir hastalıktan kurtulamayarak orada hayata gözlerini yummuştur.

Gennay her ne kadar Bakufu idaresi için çalışsa da devlet memuru, asker veya tüccar olmadığı için hayatından memnundu. Sanatsal ilgi alanı çeşitlilik gösteren Gennay; Şiba Kökan, *kyōka* şairi ve oyun yazarı olan Ôta Nanpo (1749-1823) gibi sanatçılarla ilişkilerini canlı tuttuğu için, aydınlar sınıfının geleneklerine bağlıydı, fakat çalışmaları, yaşadığı çağın ve Edo kültürünün özelliklerini yansıtması açısından daha önceki aydınlardan farklıydı. Gennay, Çince şiirler yazmaktan ziyade, *cōruri* ile uğraşmıştı. Klasik Çin düzyazısı onun ilgi alanına girmediği için mizah yapıtlarını halkın kullandığı Japon diliyle yazmayı yeğlemişti. Hat sanatı ve mürekkep gravürleri onun hiç ilgisini çekmemiş, Batı tarzında 'gerçekçi' resimler yapmıştı. Yapıtları arasında Batılı bir kadını resmeden bir yağlı boya tablosu bulunmaktadır.

Gennay'ın *cōruri* yapıtları genellikle *Tayheyki* ve *Heyke monogatari* masallarından alınmıştır. *Şinrey Yaguçi no Vataşi* adlı yapıtında son zamanlarda yaygın olan eserlerin tipik özellikleri görülür. Konu, efendi ve hizmetli üzerine kurgulanmıştır. Hizmetli, efendinin oğlunun hayatta kalması için kendi oğlunu kurban edince oyun doruk noktasına ulaşır. Kısacası, bu yapıtlar samurayların geleneksel değerlerini yansıtmaktadır; hiçbir özgün öğe taşımazlar. Buradaki yenilikçi öğe, Edo şivesinin insanda bıraktığı lezzet ve bu dile özgü deyimlerdir. *Yellenme Üzerine* ve *Topal Kamışın Masalları*'nın da içinde bulunduğu *Füray Rokubuşū* (1780?) seçkisinin üslubu, argo ve nükteli yorumlarla dolu olduğu gibi, klasik yapıtları alaya alan komedilerle de süslenmiştir. Bu seçkide Gennay, çağdaş gelenek ve görenekleri eleştirmiş ve yaşamakta olduğu münzevi hayatı savunmuştur. Örneğin, *Yellenme Üzerine* adlı yapıtının ikinci bölümünde samuraylıktan ayrılmanın 'iç huzurunu' yüceltir ve 'düzeni bozuk, evrensel barışa muhtaç, gözü paradan başka hiçbir şey görmeyen' dünyaya olan nefretini ifade eder. Aydınların genel tutumu bu şekildedir: "Emekliye ayrılmış olan bir samuray huzurludur, çünkü ihtiyacı olan şey, sadece bir avuç pirinç, biraz katık ve küçük bir su kabağı dolusu *sake*'den ibarettir. Ayrıca dünyada dikili tek bir ağacı bile yoktur. Üstelik derebeylerin müsrif lüksünden uzak olduğu için hiçbir şey ona ayak bağı olmaz;

istediği gibi gezip tozar, milletle dalgasını geçer ve dünyanın bu tuhaf haliyle alay eder." Az da olsa özgürlük, hiç özgür olamamaktan daha iyidir. Dünyayı alaya almak, kentli halkın işidir, çünkü bu kişiler, eğlenceyi kelimelerin içinde bulurlar; halk, kaçışı aydınların yaptığı gibi resimde aramaz. Konfüçyüs felsefesinin hâkim olduğu bir dünyada, "öğrenmek, kitap okumak ve karmakarışık bir sürü kuramın ilkelerini öğrenmek demektir." Gennay için durum değişiktir; o bunu şu şekilde ifade etmiştir: "Öğrenirken varımı yoğumu satıp savdım, bütün kazancımı elden çıkardım, yaratıcı olabilmek için paramı son kuruşuna kadar harcadım. Elektrik jeneratörü yapmak için kamu yararına onca mücadele verdim, ama sonunda adım çıka çıka sahtekâr, üçkâğıtçıya çıktı. Müsaade edin de, ben de icat ettiğim makinenin adını *'Osuruktan Tayyare'* koyayım." Gennay'ın *Yellenme Üzerine* adlı yapıtının ikinci cildi, Şintō Tanrısı Yamato-Takeru-no-Mikoto hakkında müstehcen hicivler içerir. *Topal Kamışın Masalları* adlı yapıtında ise, Budaların muhteşem, yaldızlı penislerini kendi iktidarsız organıyla karşılaştırarak, kadim çağın en yüce Konfüçyüsçü âlimlerin de aynı şekilde günümüzün dünyasında artık bilgilerini ve aletlerini kullanamayacaklarını ya da kullanmak istemeyeceklerini savunur. Görüldüğü gibi, Gennay münzevi bir sanatçı olmaktan hoşlanmaz; geleneklerle alay edip dalga geçerek dünyanın 'ahvalini' kıyasıya eleştirip, kızgınlığını ve hoşnutsuzluğunu korkusuzca dile getirir.

Kōksūz Ot, genelev bölgeleri ve *kabuki* kahramanının rüyasında gördüğü cehennem üzerine kurgulanmıştır. Yapıt, Konfüçyüsçüleri, doktorları ve rahipleri çok acı bir şekilde eleştirdiği gibi, şōgun ve *daymyō*'lar arasındaki ilişkiyi alaycı bir şekilde hicvetmiştir. Başka bir mizah eseri olan *Şidōken'in Zarif Öykūsū* adlı romanın kurgusu, yazarın diğer yapıtlarına kıyasla daha derli toplu ve tutarlıdır. Romanın kahramanı olan Şidōken, Edo'nun Asakusa bölgesinde sokak sokak dolaşarak komik masallar anlatır. Öykülerinin birinde, seneler önce, gençken bir sihirbazla tanıştığını ve bu sihirbazın ona kuştüyünden yapılmış sihirli bir yelpaze verdiğini ve bu sihirli yelpazeyle bütün dünyayı dolaştığını anlatır. Kahraman, seyahatinin başında önce Edo'nun etrafını dolaşır; sonra devler ülkesine, oradan cüceler ülkesine, uzun kollu insanların ve uzun bacaklı insanların bulunduğu ülkelere, sonunda da göğüslerinin ortasında delik bulunan insanların diyarına ulaşır. Daha sonra, Çin imparatorunun cariyelerinin yaşadığı bölgeyi ziyaret eder ve oradan da, bütün nüfusu kadınlardan oluşan efsanevi Nyogo-no-Şima adasına geçer. Bu adaya gelen bütün erkekler, apar topar alınıp, genelevlerin bulunduğu eğlence

merkezlerine götürülür ve orada kadınlara hizmet veren fahişeler olarak kullanılır. Bu eğlence merkezleri her ne kadar şeklen Edo'daki eğlence merkezlerini andırsa da, adadaki genelevler ters mantıkla çalışır; yani, vücudunu satan kadınlar değil erkeklerdir. Aynı durum tam kahramanımızın da başına gelmek üzereyken, sihirbaz tekrar ortaya çıkar ve her şeyin zamana ve mekâna bağlı olarak değiştiğini kahramanımıza telkin ederek artık başına gelenlerden bir ders alması gerektiğini anlatır ve insanın neyi samimi olarak duyduğunu, hissettiğini ve istediğini anlamış olması gerektiğini hatırlatarak Şidōken'i uyarır. Kahramanın Japonya'ya dönmesi gerekmektedir, çünkü burada onu bekleyen önemli bir görev vardır. "Gerçeklerin etrafını bir koza gibi örerek onu herkesten saklayan kabuğu kırmalı, insanları etrafında toplayarak, gözlerini açmaları için onlara masallar anlatmalıdır." Şidōken bu sözleri duyar duymaz, kendini birdenbire Asakusa'da bir bankın üzerine oturmuş, hayal kurarken bulur. Sihirbazın Şidōken'e son bir nasihati vardır. Çinliler tarafından yazılmış her şeye iman eden Konfüçyüsçülerin tümünü reddetmesini ve Japon dilinde yazılmış olan metinlere önem verip, itibar etmesini öğütler. Sihirbaz bunu şöyle gerekçelendirir: "Çünkü Japonya doğal olarak adalete ve insanlığa önem veren bir ülkedir, barışı ve huzuru sağlamak için hacıya, hocaya ve azizlere ihtiyaç yoktur, çünkü Japonya inançlı ve adil bir ülkedir... İmparatoru gerçek anlamda bir imparator olan başka bir ülke yoktur." Burada yazar, ulusal gelenekleri temel alarak, Konfüçyüsçülere yüklenmekte, yabancı metinlerde kutsallık arayıp bunlara tapan, sözüm ona dindarları kınamaktadır; fakat bütün bunları yaparken Japon geleneklerini mutlak değerler haline getirmekte olduğunun farkına bile varmaz.

Bu, bize Gennay'ın ulusal öğretilerden ne kadar etkilendiğini gösteriyor. Aynı durum, Çikamatsu'nun *Coxinga Savaşları* adlı yapıtında betimlediği kitle milliyetçiliğinin bir başka yorumu olarak da düşünülebilir. Yazarın romanlarındaki milliyetçi tavırlar ve *cōruri*'lerinde sadakate verdiği önem birbirini tamamlamaktadır. Gennay, kitleler için yazarken, onlara toplumun ortak değerlerinin haricindeki bir değer sistemini kabul ettirmeye çalışmamıştır. Ancak *Şidōken'in Zarif Öyküsü*, Japonya'nın bazı yönlerini, örneğin genelevleri eleştirmiştir. Ayrıca Devler ve Cüceler Ülkesi'nde geçen öyküleriyle Japon toplumunda var olan önyargılı düşüncelere saldırmak istediği düşünülmektedir. Aşağıdaki cümleler, ancak Japon ve Çin kültüründen başka kültürlerin de var olduğunu bilen ve hisseden aydınlanmış kişilere ait olabilir; "Japonlar, adada yaşayan cüceleri, böcek olarak görmek-

te, buna karşın devler de Japonlara kaçık çılgınlar olarak bakmaktadır." Gennay'ın *cōruri* oyunlarının uzaktan ve yakından mühendislik ya da bilimsel araç gereçlerle ilgisi bulunmamaktadır. Ancak, Sugita Genpaku ve Batının ameliyat teknikleri üzerinde tartışıp fikir üretebilen de yine Gennay'dır.

Japon aydınları, Hollanda dilinde yazılan kitaplara Nagasaki'deki çevirmenlerin yaptığı tercümeler aracılığıyla ulaşabilmiştir. Bu tercümanlardan biri de Motoki Yoşinaga'dır (1735-1794). Yoşinaga, Japonya'da ve Hollanda'da düzenlenmiş farklı dünya haritaları üzerinde çalışarak hem kitap yazmış, hem de Hollandalı W. J. Blaeu'in 1666 yılında kaleme almış olduğu astronomi kitabını Japoncaya kazandırmıştır. Her iki yapıtta da, Kopernik'in astronomi kuramlarına yer verilmiştir. Yine Nagasakili çevirmenlerden biri olan Şizuki Tadao (1760-1806), Newton'un *Yerçekimi Kuramı* adlı kitabının Hollandaca özetini 1784'te Japoncaya çevirmiştir. Aslında bu özetin kendisi de bir çeviridir ve Hollandacaya 1741'de tercüme edilmiştir. Özgün kitap ise, bir İngiliz olan John Keill tarafından 1708 yılında yazılmıştır. Motoki Ryoi (1628-1697), Alman J. Remmelin'in cerrahi anatomi üzerine 1666'da yazdığı elkitabını Hollandacasından Japoncaya kazandırmıştır. Daha sonra Sugita Genpaku ve Maeno Ryotaku (1723-1803), aynı konuyla ilgili daha kapsamlı ve pratik değeri olan *Katay Şinşo*'yu (1774) yazmışlardır. Bu eser, J. A. Kulmus'un Batı kaynakları örnek alınarak düzenlenen Almanca eseri *Anatomische Tabellen*'in (Anatomik Çizelgeler, 1725) Hollandaca çevirisine göre hazırlanmıştır.

O zamana dek Japonlar tarafından cerrahi ameliyat teknikleri üzerine yazılmış sadece bir önemli çalışma vardı, bu da Yamavaki Töyö'nun 1759'da basılmış olan *Zōşi* adlı çalışmasıydı. Aslında uygulamada cerrahi teknikler çok seyrek denenmekteydi. Genpaku'nun başında olduğu grup, insan vücudunun ameliyatı için Batı kaynaklarını kullanan (1771) ve Batıdan gelen bilgilerin doğruluğunu geleneksel Doğu tıbbının yanlışlarını görerek teyit eden ilk gruptu. Bu da onları, yabancı eserleri çevirmeye ve ilk Batılı cerrahi ameliyat elkitabını yayınlamaya yöneltti.

Genpaku, hayatının ilerleyen yıllarında anılarını kaleme aldığı *Rangaku Kotohacime* (Hollanda Bilimsel Çalışmalarına Giriş) adlı kitabında, tıp konusunda karşılaştıkları sorunları şöyle anlatır; "Ryotaku ve ben Hollandacadan çevrilen Japonca elkitabına uygun olarak cerrahi ameliyatlar gerçekleştirirken şemalara uygun olmayan hiçbir şey bulamadık, önümüzdeki her şey şemalarda gösterilenler gibiydi. O günkü ameliyatı bitirdiğimizde 'Mutlaka kemik şekillerini incele-

mem gerekiyor' diye düşündüm ve suçluların idam edildiği yere giderek bırakılan kemikleri topladım. Kemikleri incelediğimde, geleneksel olarak bize öğretilenden ne kadar farklı olduklarını anladım. Hayret verici bir olaydı; Hollandalıların şemalarında görülen kemiklerle özdeştiler."

Bu olaydan sonra Genpaku, iki arkadaşına yabancı dilde yazılan elkitabının tamamını çevirme niyetinden bahsetti. Bunlardan birisi, Hollandaca öğrenen Maeno Ryōtaku adlı bir öğrenciydi; diğeri de, kendi yöresinde oturan fizikçi Nakagava Cunan'dı (1739-1786). Bu olay, gerçekten de tarihî bir dönüm noktasıydı. Japonlar ölmüş insanların kemiklerini topluyor ve bunu yaparken ilk defa insan bedeninin faniliğini değil, anatomik yapısını göz önünde bulunduruyorlardı.

Bakufu'nun Takvim Düzenleme Dairesi'ne göre, astronomi sadece takvim hazırlamak için başvurulan bir alandı; günümüzde olduğu gibi geçmişte de insanın doğaya bakış açısını yansıtıyordu. Aynı şekilde insan bedeninin tıbbi nedenlerle kesilmesi, her ne kadar bir doktor için 'şifa ve tedavi maksadıyla yapılsa da' buradaki asıl ilgi odağı insanın kendi vücuduydu. Üst âlem olan kâinatın ve onun alt âlemi olan insan vücudunun yapısı, Budacılığın ve Konfüçyüsçü düşüncenin 1.000-2.000 yıllık kuramlarında bahsedilenden çok farklıydı. Özellikle de yeni Konfüçyüsçü felsefenin ortaya attığı 'doğal düzen' öğretisine ters düşüyordu. 18. yüzyılın sonlarında yaşayan Japon aydınları bu çelişkiye acaba nasıl bir tepki göstermişlerdi?

Şizuki Tadao, Newton'un molekül ve dinamik üzerindeki kuramlarını Neo-Konfüçyünizmin esîr ve *yin yang* kavramlarını kullanarak açıklamaya çalışmıştır. Sugita Genpaku ise sadece anatominin uygulanabilir alanıyla ilgilenmiş ve öğrenmiş olduğu yeni bilgileri doğa felsefesi bağlamında geniş bir alana yaymadan ve hiçbir irdelemeye tabi tutmadan olduğu gibi kabul etmiştir. Hiraga Gennay, görmüş olduğu yabancı araç gereç, alet ya da bunların şemalarını ülke içinde tekrar imal edebilmek için büyük gayret sarf etmiş, bunları yaparken de asla kendi dünya görüşünü değiştirme yoluna gitmemiştir. Gennay bir kuramcı değildir; çağdaşı olan pek çok insan gibi o da Konfüçyüsçü ve Budacı öğretiler olmadan da hayatın devam edeceğine inanmıştır. Ancak, bazı düşünürler için durum farklıdır; onlar, doğayı ve insanı birleştiren yepyeni ve daha kapsamlı bir felsefe sistemi kurmak istemişlerdir. Bu yüzden yeni Konfüçyüsçü düşüncenin metafizik kavramlarına başvurmak zorunda kalmışlardır. Batı düşüncesi onları bir boy aynasının önüne koymuş ve onları şimdiye

dek kullanmış oldukları kuramların hepsini gözden geçirip, değerlendirmeleri ve ondan sonra kendi sistemlerini kurmaya yöneltmiştir. Bu düşünürlere örnek olarak Miura Bay'en ve Yamagata Bantō verilebilir. Bu düşünürlerin Nagasaki'deki Motoki Yoşinaga ile yakın ilişkileri olmuştur. Bay'en ve Bantō, Konfüçyüs ve Batı düşüncesi arasındaki zıtlıkları, bilimin her iki kültürdeki kimliği ve algılanışı açısından irdelemişlerdir. Batı düşüncesiyle kurulan bağlantı sadece Konfüçyüsçü düşünceyi sarsmakla kalmamış, Japon dünya görüşünü geliştiren bir araç olarak da kullanılmıştır. Bu sürece en büyük katkıda bulunan isim ise Motoori Norinaga'dır.

MİURA BAY'EN VE YAMAGATA BANTŌ

Miura Bay'en (1723-1789), bir doğa felsefesi öğrencisiydi. Babası doktor olan Bay'en'in kendisi de doktordu. Bay'en, Kyūşū'daki Kunisaki yarımadasının Tominaga köyünde doğmuş ve tüm hayatını orada geçirmiştir. Babası kültürlü bir adamdı, hatta yazdığı bazı *haykay*'lar günümüze kadar ulaşmıştır. Bay'en, ana-babanın kıymetini bilen hayırlı bir evlattı. En kötü hava koşullarında bile babasının mezarını her gün ziyaret ettiği rivayet edilir. Bay'en, biri gençliğinde olmak üzere Nagasaki'yi iki kez ziyaret etmiş, bunun haricinde Kyūşū adasından hiç dışarı çıkmamıştır. İlk ziyaretini 1742'de gök küresi takvimini hazırladığında, ikincisini ise yıllar sonra, yaşlılığında gerçekleştirmiştir (1787). Tanıdıkları arasında 'Hollanda Bilimi' uzmanlarından Asada Göryū (1734-1799) da bulunmaktadır. Bay'en'in Yamavaki Töyö adlı bir öğrenciden cerrahi ameliyat elkitabını, Ōsakalı Konfüçyüsçü Nakay Riken'den (1732-1817) ise Aray Hakuseki'nin Aynu azınlık halkları üzerine yazmış olduğu *Ezoşi* adlı kitabı ödünç aldığı bilinmektedir. Bay'en, önemli eserlerinin tashih ve düzeltilerini uzun yıllar içine yaymış çok verimli bir yazardır. Altın yapıtı olan *Gengo*'yu (Gizemli Sözcükler, 1753-1774) yazmak, onun yirmi yıldan fazla zamanını almıştır. Bu yirmi yıllık zaman içinde birkaç kez eseri yarıda bırakmayı düşündüğü söylenmektedir.

Birkaç kısa seyahati saymayacak olursak, Bay'en, küçük köyünde sakin ve düzenli bir hayat geçirmiştir. Bu açıdan, çağdaşı olan Immanuel Kant'a benzetilebilir. O da belirli bir parkurda, aynı mesafede yürüyüş yaparak günlerini geçirmiştir. Bay'en'in hayatının en büyük trajedisi dışarıda değil, onun ruhunda kopan fırtınalardır. Öyle olmasaydı bir kitabı yazmak için yirmi yılını adaması imkânsız olurdu. Yaşadığı sade ve tekdüze hayattan anlaşıldığı üzere yazar, kendi ana-

yurdundaki köylülerle iç içedir ve kendi çağdaşlarından farklı olarak sıradan insanların yaşamlarını avucunun içi gibi bilir.

Bay'en, bulunduğu bölge beyinin talebi üzerine yaşadıkları zamanın koşullarını anlatan *Heygo Fūci* (Gizli Rapor, 1786) adlı kitabını hazırlamıştır. Bütün bunları yaparken Nagasaki'yle yakın ilişkide bulunmuştur. Hollandalıların buraya getirdiği tıp, coğrafya ve astronomi alanındaki yeni bilgiler onun için büyük esin kaynağı olmuştur.

Zeygo (Fuzuli Sözler, 1756-1789), Bay'en'in daha önce yazmış olduğu *Gizemli Sōzcūkler* adlı doğa felsefesi kitabının devamı niteliğindedir. *Kango* (Cüretkâr Sözler, 1760-1767, basım tarihi 1773) ise bu iki yapıttan bağımsız olarak kaleme alınmış olan etik üzerine bir eserdir. Bu eserlerin üçü de Çince kaleme alınmıştır ve külliyat olarak "Üç Kelime" adıyla bilinir. Bay'en, eski düşünceleri hakkında Japonca bir özet olan *Genkiron*'u (Genel İlkeler, 1759) ve sonraki fikirleri hakkında bir yorum niteliğindeki *Taga Bokukey no Şo ni Kotau* (Taga Bokukey'in Mektubuna Cevap) adlı eserini yazmıştır. Yazar, bunların dışında çeşitli alanlarla da ilgilenmiştir: Tıbbi tedaviyle ilgili olan *Şinseyyotan* (Doğal Yaşam Üzerine Denemeler), ekonomi alanında *Kagen* (Değerin Kökeni, 1773) ve Nagasaki'ye ikinci gidişi hakkında anı yazılarını kapsayan *Kisanroku* (Geri Dönüşüm Üzerine, 1778) adlı eserleri bulunmaktadır. Bay'en'in düşüncelerini yansıtan bütün bu eserler, Çince yazılan *Yazamadıklarım* dışında Japonca olarak kaleme alınmıştır.

Bay'en'in düşünsel geçmişi, geleneksel Konfüçyüsçü felsefeye dayanmasına rağmen bu konudaki klasikleri genellikle Neo-Konfüçyüsçü kuramlara göre yorumlamıştır. Ancak, Bay'en'in Neo-Konfüçyüsçü kuramdan anladığı, çağdaşlarının bu konudaki görüşlerinden çok farklıdır, çünkü onlar genellikle bu geniş kapsamlı metafizik sistemi; siyaset, ahlak, belagat ve vezin gibi belirli alanlarda kullanmak üzere alt bileşenlerine ayırmışlardır. Sadece Bay'en, düşünsel araştırmalarının nesnesi olarak bütün evreni açıklayabilecek bir kural ya da ilkenin varlığını düşlemiştir ve buna *cōri* ya da mantık adını vermiştir. Bay'en, evrendeki olguları teker teker açıklamayı yeterli görmemiş, onların evrensel bir mantıkla açıklanması gerektiğine inanmıştır. *Taga Bokukey'in Mektubuna Cevap* adlı çalışmasında Bay'en, uzmanlaşmış âlimin ancak yerinde kullanıldığında yararlı olacağını savunmuştur. Ancak birisinin kalkıp da, gök cisimlerinin hareketlerini izah ederken "bunlar böyle hareket eder, çünkü zaten eskiden de böyle deviniyordu" diyecek olmasını, son derece yapay ve anlamsız bir yaklaşım olarak nitelendirmiştir. Aynı şekilde, Neo-

Konfüçyüsçü filozofların astronomi ve coğrafya alanlarındaki sorunlara buldukları çözümler, çoğu kez Hollandalıların getirdiği bilgilerle kıyaslandığında çok basit ve ilkel kalmıştır. Yüzyıllar boyu geleneklere bağlı olarak şekillenmiş bir bilim anlayışının hatasız olmaması elbette ki mümkün değildir. Buda ve Konfüçyüs'ün söylediği sözler bile kuşkuyla karşılanmalıdır. "Evren hakkında fikir beyan eden kişilerin hepsi sonuçta birer insandır; ister Buda olsun, ister başka bir bilge, hiç fark etmez. Onlarla oturup bu konuyu tartışabilirim. Benim asıl pirim kâinatın kendisidir. Sen kendine bak, eski çağlardan kalan kuramlara itibar etme, seni yanılgıya düşürmesinler." Bay'en'in asıl amacı, Neo-Konfüçyüsçü dünya görüşünden sıyrılarak kendi doğa felsefesini oluşturmak ve evrendeki gerçek "logos"u keşfetmektir.

Bay'en, Batının astronomi, coğrafya ve tıp bilimini kullanarak evrendeki olguları bilimsel yöntemlerle incelemiş ve bu yöntemin ne kadar doğru sonuçlar verdiğini görmüştür. Ancak, kullandığı esîr, evrensel ilke ve *yin yang* gibi kavramları büyük ölçüde Neo-Konfüçyüsçü felsefenin engin sözcük dağarcığından almıştır. *Gizemli Sözcükler* adlı yapıtında kâinatı, *yin yang* ve esîrin değişik devinim ve mertebelerine göre açıklamıştır. Ancak bu esîr Zhu Xi'nin metafiziğindeki soyut, esîr kavramından daha rahat idrak edilebilen bir madde olup, insanlığın alacakaranlığındaki fizik anlayışından daha farklı ve maddenin gerçek yapısına daha yakın bir anlayış biçimidir. Bay'en bunu anlatmak için su dolu bir kabı örnek vermiştir: "Su, bir delikten başka bir deliğe sızdığında, ikinci delikten içeriye giren esîrdir. Bu duruma göre rahatça, esîr aslında 'havanın' kendisidir, diyebiliriz. Esîr temel ve evrenseldir. Kâinatın hiçbir noktasında boşluk bulunmaz; güneş, ay, bulutlar ve yağmuru tutacak herhangi bir şey yoktur." Buradaki tartışma oldukça bilimseldir. "Esîr, dünyanın kütlesini ve uzay boşluğunu doldurur. Öyle ki, evrenin dokusunda onun giremeyeceği en ufak bir aralık bile bulunmaz." (*Taga Bokukey'in Mektubuna Cevap* adlı yapıttan alıntı.)

Bay'en'in kuramı ile daha sonra gelen Neo-Konfüçyüsçü kuram arasındaki temel fark "soyut ilke" kavramından ileri gelir. Neo-Konfüçyüsçü düşünceye göre bu soyut ilke "şekli aşan" bir metafizik kavramıdır. Bay'en ve taraftarları metafiziği kaldırırlar ve yerine esîrin bizatihi kendisi olan "logos"u koyarlar. Logos, "karşıtlık ve birlik" olarak tezahür eder. Esîrin değişik mertebeleri vardır: Pürüzlü, boş ve yükselen şekillerde ortaya çıkabilir. Bunların her birinin; düz, dolu ve alçalan şekillerde olmak üzere zıttı da mevcuttur. Aynı şekilde "sol", "sağın"; "tek boyutlu mekân", "iki boyutlu mekânın" ve "si-

yah" da "beyazın" karşıtıdır. Bu karşıt çiftlerin her biri *yin yang*'dır; yani çifti meydana getiren her bir unsur hem birbirini tamamlar hem de biri olmadan diğeri var olamaz. Nihaî *yin yang*, gökyüzü ve yeryüzüdür ve bunlar, bir araya gelip kâinatı oluştururlar.

Bu nedenle herhangi bir olguyu düşünürken, hem içindeki zıtlığı, hem içindeki birliği hem de bunların yarattığı karşıtlığı aynı anda düşünmemiz gerekmektedir. Zaten bu da bizi daha yüksek hakikatlere, bütün olguları kapsayan gökyüzü ve yeryüzünün birliğine götürür. Kısacası, Bay'en evreni, *Gizemli Sözcükler* adlı yapıtında Hegel'in maddenin gelişimini diyalektikle açıkladığı gibi açıklamaya çalışmıştır. "Her şey bir *yin yang*'dır ve her varlığın temelinde bir iç mantık yatar. Esîr, farklı parçalara ayrılmıştır, fakat aslında bir bütündür. Yani, bölünen parçalardan oluşan bir birliktir. Şayet, esîr *yin yang* ise ve gökyüzünün tamamı da nesnelerden meydana geliyorsa, o halde hem gökyüzünün, hem yeryüzünün hem de *ying* ve *yang*'ın sabit ve bölünmez bir bütün olduğunu kabul etmek gerekir." Bu mantık, bizatihi kâinatın kendisinde mevcuttur ve nesnel olarak da algılanabilir. Bay'en yorumlarına şöyle devam eder: "Artık doğru yolu bulmak için hiç kimsenin bilgelere ihtiyacı yok. Acaba onlar şimdi sağ olsalardı, bütün bunları kabul ederler miydi? İşte benim merak ettiğim konu bu."

Gizemli Sözcükler'de her ne kadar nesnel gözlemin önemi vurgulansa da, yapıtın içinde pek fazla doğa gözlemine rastlanmaz. Yazar burada çok kısıtlı sayıda gözlemden hareket ederek, sezgileriyle beslenen bir yargıya varmıştır ve tartışma, bir neticeye varabilmek için "karşıtlarda birliği arama" ekseni etrafında döner. Bu açıdan bakıldığında, Bay'en'in yöntemi mantık çerçevesine otursa da, olgucu olmaktan çok, felsefi niteliktedir. Kükay isimli âlimin *Cücü Şinron* adlı yapıtını vermesinden bu yana soyut kavramları bu derece iyi sınıflandırabilen ilk Japon Bay'en'dir. O, Japon edebiyatına mimari bir güzellik katarak, doğa felsefesinin kavramlarım düzenli bir şekilde inşa etmiştir.

Bay'en'in etik, siyaset ve iktisat konularındaki görüşlerinin *Gizemli Kelimeler* adlı yapıtındaki felsefeyle doğrudan bağlantısı yok denecek kadar azdır. Onun bu konudaki görüşleri, hayatını geçirdiği küçük bir çiftçi kasabasında edindiği deneyimler aracılığıyla şekillenmiştir. Etik konusundaki fikirlerine bakılırsa, kişinin toplumsal konumuna değil, daha kapsamlı bir kavram olan insan ilişkilerine önem verdiği görülür. Bay'en'e göre erdem; ana-babaya saygı, kardeş sevgisi, sadakat, görgü, dürüstlük, teyazu ve utanç duygusu gibi

kavramlarda gizlidir. Ancak, yaşadığı yerde bir araya geldiği çiftçi ve memurlar onu menfaatin temel insan güdülerinden biri olduğuna ikna etmiş olmalı ki, menfaatin, dürüstlük ve insanlığa ters düştüğünü düşünen Mencius'un fikirlerini yanlış bulmuştur. Bay'en, *Cesur Sözcükler*'de şöyle der: "Hoşlanılan ve hoşlanılmayan şeylere göre hareket etmek, insanın doğasında vardır. Hoşlanılan ve hoşlanılmayan şeyler söz konusu olduğunda kişisel menfaat büyük bir önem kazanır. Kişisel beğenilerin kaçınılmaz sonucu olan menfaat, dürüstlüğün ve insanlığın temelini teşkil eder." Burada önemli olan, bireysel hareketin kime fayda sağlayacağıdır; bireye mi, topluma mı? Yazar bu konuyla ilgili olarak şöyle yorum yapar: "Çoğunluğun güvenliğini ve refahını sağlamaktan daha büyük bir erdem olamaz."

Ekonomi alanında yazdığı *Değerin Kökeni* adlı eserinde Bay'en, paranın bir mal değiş tokuş vasıtası olarak önemini kabul etmiş, fakat paraya "toplumdaki dört sınıf tarafından da eşit biçimde ihtiyaç duyulmasını" ve paranın şehirlerde ve tüccarların elinde birikmesini eleştirmiştir. Ona göre, zengin ve fakirin arasındaki uçurum, tedavüldeki aşırı para miktarından kaynaklanmaktadır. Bu inancın ardında yatan fikir ise, ülkede yaşayan insanların altın ve gümüşten çok, yiyecek, içecek ve kıyafete ihtiyaç duymalarıdır. Bu durum, büyük bir ihtimalle onun kentsoylu bir ticaret toplumundan geliyor olmasından değil, köylü kökenli olmasından kaynaklanmaktadır. Bay'en, Şöeki gibi tarımın üstün olduğunu savunarak toplumsal sistemi eleştirmemiştir. Örneğin, tüccarlardan borç para alma alışkanlığında olan bölge beyine, bu huyundan vazgeçerek, tasarruf etmesini öğütlemiştir. Ancak buradaki asıl amaç, Bölge beyinin yeni bir politika uygulayarak, köylülerin parasal olmayan enstrümanlarla tasarrufa teşvik edilmesini sağlamaktır.

Bay'en'in *Gizli Raporlar* adlı yapıtındaki siyasi görüşleri şu cümleyle başlar: "Önce insanlara danışın, halini hatırım sorun, daha sonra da içlerini rahatlatın." Buradan anladığımız kadarıyla Bay'en, yörenin insanlarıyla ve oradaki devlet memurlarıyla daha yakın ilişki içindedir. Bay'en bu bölüme köylerin nüfusu, arazisi ve tarımsal üretimin durumu gibi önemli konuların uzun bir listesini ekleyerek, bunların incelenmesi gerektiğini belirtir. Vergilendirme konusunda Bay'en çok sert çıkışlar yapar ve köylülerin yoksulluğunu, her sene ödemek zorunda kaldıkları yüksek vergilere bağlayarak durumu şöyle dile getirir: "İnsanlar mahrumiyete düşünce, karılarını, kızlarını, çocuklarını bile satarlar hatta çalışıp çabalamaktan can verenler bile olur. Çektikleri yoksulluktan dolayı yiyecek bulamayıp, hayatta ka-

labilmek için ot yiyen, ağaç kabuğu kemiren insanlar var ölmeden önce... Ama bu bir kader değil, insanlık suçudur." Bay'en son yıllarda sayısı iyice artan isyanlardan dolayı bu duruma çare bulunabileceği umudunu neredeyse yitirmiştir. Bu yüzden yapılacak tek şey, bölge beyine başvurmak ve ondan yerel politikasını değiştirmesini talep etmektir.

Bay'en aslında, soyut kavramlar kullanarak kapsamlı bir doğal felsefe inşa etmeye çalışan ve bu uğurda inanılmaz bir düşünsel mücadele veren büyük bir insandır. Siyasi, iktisadi ve etik üzerindeki görüşlerinin tümünü, yaşadığı küçük çiftçi köyünün dinamiklerine bakarak oluşturmuştur. Düşünür, sadece Japon kültürünü değil, Çin kültürünü de mukayeseli değerlendirmeye açmış ve her zaman kentsoylu *çōnin*'lere karşı aralarında yaşadığı köylülerin bayrağını dalgalandırmıştır. Öte yandan Nagasaki'de de bulunmuş ve dünyanın ne kadar büyük olduğunu orada anlamıştır; astronomi, coğrafya ve cerrahi tekniklerini çevirmenler vasıtasıyla hep orada öğrenmiştir. *Dönüş Anılarım* adlı yapıtında Batı dünyasının Hıristiyanlık ve Müslümanlık dinlerine, dillerine (bu dillerin fonetik olarak yazılabileceğine), aile sistemine ve ahlak kurallarına yer vermiştir. Bu yazılarında kimi zaman boşanan bir kadının kocasından malın yarısını alabileceğinden, kürtajın kanunen yasak olduğundan, göze göz, dişe diş isteyen hukuk anlayışından, kimi zaman da intiharın en büyük günah olduğundan bahseder. Nagasaki'den dünya kültürlerine açtığı pencere, onu kaçınılmaz bir şekilde Çin-Japon kültürel gelenekleri-nin bir değerlendirmesini yapmaya itmiştir. Bay'en ve çağdaşları, bu tür avantajlara sahip oldukları için daha önceki kuşaklardan çok farklıydılar. Ancak Bay'en yine de, kendi çağının zenginlik ve kültür merkezi olan şehirlerden uzakta, küçücük bir kırsal olan Tominaga köyünde yaşamaya devam etmiştir. Bu arada köylüler, kendi yağlarında kavrulup, yoksulluk sorunlarıyla başa çıkmak için mücadele etmeye devam etmişlerdir. Miura Bay'en de, hem koskocaman bir şehir olan Nagasaki'nin, hem de minicik bir köy olan Tominaga'nın arasında duygusal olarak gidip gelmiştir.

Yamagata Bantō (1748-1821), Ōsakalı zengin bir tüccarın başkâtipliğini yapmıştır. Bantō, köylü bir tüccarın oğlu olarak Banşū'da (Bugünkü Hyōgo ili) dünyaya gelmiş ve amcasının işini devralıp, başkâtip olarak devam ettirmek üzere genç yaşlarda Ōsaka'ya gitmiştir. Yaptığı işte, özellikle de Senday ve diğer beyliklerde pirinç gelirinin paraya dönüştürülmesinde başarılı olmuştur. Gittiği Kaytoku-dō adlı Konfüçyüsçü okulda, Nakay kardeşler olarak tanınan Çikuzan

ve Riken'den dersler almış ve bu iki kardeş de, Bantö'nun en önemli yapıtı olan *Yume no Yo*'nun (Aydınlıkta Hülya) hazırlanışında ona katkıda bulunmuşlardır. Çikuzan, yazarın ilk taslağını gözden geçirmiş, Riken ise Bantö'yla fikirlerini paylaşmıştır. Bantö ayrıca, Miura Bay'en'in bir tanıdığı olan Asada Göryü'dan astronomi dersleri almıştır. Göryü, Hollanda kültürünü araştıran uzmanlardan biridir. Bu âlim sayesinde Yamagata Bantö, Hollandacadan Japoncaya çevrilmiş olan tıp kitaplarına kadar geniş okumalar yapmıştır. İleri yaşlarında (1802-1820) yazmış olduğu ve ancak 1916 yılında yayımlanan *Aydınlıkta Hülya* adlı yapıtında farklı bir materyalist dünya görüşüne yer vermiştir.

Hem Edo'nun ticari ortamından gelen, hem de Kaytoku-dö'da farklı bir dünya görüşünün eğitimini alan Bantö, kendisini Tominaga Nakamoto'nun halefi olarak görmüştür; zaten üstadın ondan başka öğrencisi de yoktur. İkisinin arasında tek bir belirleyici fark vardır; Nakamoto, Batının etkisinde çok fazla kalmamış, fakat Bay'en'in çağdaşı olan Bantö, Batıdan önemli ölçüde etkilenmiştir. Verdikleri yapıtlar arasında da farklılıklar bulunur. Elimize geçen yazılarından anlayabildiğimiz kadarıyla Nakamoto, Budacılık başta olmak üzere diğer üç öğretinin hepsine eleştirel bir gözle bakar. Bantö ise, Konfüçyüsçülüğe göz kırpmasına rağmen öteki iki öğretiye yıldırımlar yağdırır. Bu farklılıklar, yaşadıkları hayatlara bakarak açıklanabilir. Nakamoto tüccar bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiş, daha sonra onlardan ayrılmış ama yine de iktidar merkezlerine çok yakın olamamıştır. Bu durum elbette ki, başkâtip olduktan sonra derebeylerle içli dışlı bir hale gelen, Kaytoku-dö okulunda daha çağdaş bir Konfüçyüsçü eğitim almış olan Bantö ile ustası arasında bir fark yaratmıştır. Şehirlere özgü Konfüçyüsçü okulların açılmasından sonra, eğitimde ahlaki konulardan çok, daha maddi konulara önem verilmeye başlanmıştır. *Aydınlıkta Hülya* adlı eser, her ne kadar Tokugava dönemine kadar yayımlanamamış olsa da, elyazısı kırk kopyanın okullar arasında dolaştığı bilinmektedir. Bu bakımdan Bantö şanslıdır, çünkü ustası Nakamoto'nun *Yanılgılar Üzerine* adlı eseri bütünüyle sansüre kurban gitmiştir.

Batı düşüncesini Bantö için çekici kılan, onun bünyeşinde barındırdığı olgucu yaklaşımdır ve bu açıdan Bay'en'le aralarında bir benzerlik bulunur. Bay'en, *Değerin Kökeni* adlı eserinde Batının astronomi, coğrafya ve tıp alanındaki fikirlerini şu şekilde ifade eder: "Batılılar, düşüncelerini gözlem üzerine kurarlar." Bantö da, Batının coğrafya bilimi hakkında fikirlerini şu şekilde dile getirir: "Batılılar gi-

dip görmedikleri yerlerin haritasını yapmazlar." Astronomi hakkında ise şöyle der: "Ülkeler arasında gidip gelirken, ölçüp biçiyor ve gözlem yapıyorlar." Tıp konusundaki görüşleri de şöyledir: "Çinliler hiç çekinmeden hata dolu fikirler öne sürüyorlar, Japonlar ve Hintliler de onları gerçek tıp bilimiymiş gibi sorgusuz sualsiz kabul ediyor. Çin-Japon tıbbını uygulayanlar eski kitaplarına gömülüp kaldılar; Batı tıbbının doğru gözlemleri ve pratik faydası hakkında bir şey bilmiyorlar." Bay'en, geleneksel düşüncenin geçerliliğine kuşkucu bir gözle bakarak, kendi doğa felsefesine giden yolu açmıştır. Bunu yaparken bütün amacı, etrafındaki doğal dünyayı tamamen ve tutarlı bir şekilde açıklamak için bir kuram geliştirmektir; tabii bu arada tarih ve toplumu ele alırken onları doğrudan irdelemeyi bir yana bırakarak geleneksel yöntemleri seçtiğinin farkında değildir. Bantö, Budacı inançlara ve Şintö mitlerine getirdiği eleştiriler için ihtiyaç duyduğu bütün bilgiyi Hollandalılardan almıştır. *Aydınlıkta Hülya* adlı yapıtta Konfüçyüs felsefesine çok sert çıkışlar yapmaması, Çin'in otoritesine meydan okumaktan çekindiği anlamına gelmez. Konfüçyüsçü felsefeye saldırmamıştır, çünkü kendi olgucu görüşlerine ters düştüğü kanısında değildir. Çin doktorlarının anlaşılması güç yorumlarını eleştirdiğinde bütün Çin kültürünü kastetmediği açıktır.

Bantö'nun Batı kültüründen kazandığı diğer bir bakış açısı da, Japon kültürünün daha çok taşraya özgü, adalı ve daha kapsamlı olduğu yolundadır. Dünyanın yuvarlak olduğunu keşfedenlerin Batılılar olduğu ve Japonya'nın bu yuvarlak dünyada yer alan yüzlerce ülkeden sadece biri olduğu gibi bilgiler, zamanın Japonları tarafından hiç takdir edilmemiş hatta kuşkuyla karşılanmıştır. "Güneş, *fusang* ağaçlarının bulunduğu ülke, yani bizim ülkemizden doğar. Japonya'ya 'güneşin doğduğu ülke' adının verilmesi de bu yüzdendir. Durum böyleyse, şu yuvarlak dünyada üstünden güneş doğan başka bir ülke olabilir mi?" Bundan daha saçma bir şey olamaz.

Bantö, Japon kültürünün ve bilincinin dışa kapalı olmasından bahsederken, bunun doğurabileceği kötü sonuçlar konusunda herkesi uyarır. "Dünyada hangi ülke var, hangi ülke yok bu konuda bilgimiz sıfır. Dünyayı dolaşmaya çıkıyorsunuz ve her şeyin Japonya'da olduğu gibi olmasını bekliyorsunuz. Çünkü size bunu öğrettiler. Bu garip ama muhteşem dünyada bir şeyler oluveriyor ve siz anlamıyorsunuz. Onu korku ve dehşet dolu gözlerle seyrediyorsunuz. Ne kadar acı..."

Bantö'yu *Aydınlıkta Hülya*'yı yazmaya iten şey, belki de Japonların adalılara özgü tecritçi milliyetçiliğidir. Kitapta işlenen konu budur

ve dünya kültürlerinin ne kadar göreceli olduğu bütün kitaba dalga dalga yayılır. Hıristiyanlık, Müslümanlık, Konfüçyüsçü inanış, Budacılık ve diğer mezhepler, kısacası bütün dinler, belirli bölgelere özgü dinlerdir. "Bu dinler belirli ülkelere aittir ve orada hüküm sürebilirler. Bir bakıma bizdeki Tenmangü ve İnari kültlerine benzerler." Her memleketin dininde kendine özgü kurallardan oluşan bir sistem vardır. Bu nedenle evrensel ve doğal bir sistemden bahsedemeyiz, yani, 'ilahi takdir veya ilahi ceza' mevcut değildir. Bantō, "Temelde tüm dünya için geçerli olan değişmez bir kanun bulunmaz" demiştir. O, Japonya da dahil olmak üzere bütün kültürlerin göreceli olduğunu kavradığından dolayı, Nakamoto'nun gerçek halefi olmayı hak ettiğini düşünmektedir. Kuşkusuz bunu, Batının bilimsel düşüncesiyle olan aşinalığına borçludur.

Aydınlıkta Hülya adlı eser, yazarın Japoncaya yapılan çeviriler vasıtasıyla karşılaştığı Batı düşüncesinin ayrıntılarını içerir. Bu yapıt, her ne kadar özgün bir eser olmasa da, kapsamlı ve dikkatle hazırlanmış bir eserdir ve Japon aydınlarının 18. yüzyılın sonlarında öğrendiği tüm bilgileri içerir. Bantō, güneşin evrenin merkezinde yer aldığını, Batı takvimini, gelgitlerin hareketlerini, ayın dünyanın etrafındaki yörüngesini açıklar ve Newton'un dinamik konusundaki kavramlarını aktarır. Ancak dünya ile ay arasındaki ilişkiden bahsederken ayın dünyadaki denizleri ittiği yanılgısına düşer. Dünyanın hareketini, yerkürenin ölçümünü, gezegen ve yıldızların gözlemini, kütle ve çekim arasındaki ilişkiyi irdeleyen Batılı kuramlar oluşturur. Bantō bu yazdıklarını matematiksel olarak ifade etmez, fakat buna rağmen mütemadiyen, yıldırım ve şimşek de dahil olmak üzere, bütün astronomik olayları bilimsel bir şekilde izah etmeye çalışır ve bu arada doğal olarak antropomorfik açıklamalardan kaçınır. Bu konuda okurlarını ikna edebilmek için yapıtının birinci cildinde şu örneği verir: "Yıldırım insanı öldürebilir, fakat aynı yıldırım öldürdüğü insanın iyi veya kötü olduğunu nereden bilebilir ki? Kral Wen, Wu, Dük Zu ya da Konfüçyüs'e yıldırım çarpmış olsaydı onlar da hayatta kalamazlardı."

Kitapta verilen coğrafya bilgisi, Japon takımadaları ve onun etrafında bulunan diğer adaların yeryüzü şekilleri ve buradaki gelenek ve görenekler üzerinedir; ayrıca dünya, özellikle de Avrupa hakkında geniş bilgiler yer alır. Ümit Burnu çok ayrıntılı bir şekilde verildiği halde "insanlar tarafından pek uğranmayan yerler olduğu" gerekçesiyle Afrika ve Güney Amerika atlanmıştır. Aynı zamanda Avrupa'nın büyük güçlerine ve onların sömürgelerine gönderme yapılmaktadır. Bu ül-

keler *Horutogaru* (Portekiz), *Hisuhaniya* (İspanya), *Furansu* (Fransa), *Engerando* (İngiltere) ve *Horurando*'dur (Hollanda). Kitabının ikinci cildinde Bantō şöyle der: "Böylece yavaş yavaş Avrupalı ülkeler diğer ülkeleri sömürgeleri yapmak amacıyla ele geçirmekte, başlarına idareciler dikerek onlara hükmetmektedirler." Bunun ardında yatan fikir, yazara göre dehşet vericidir. Bu tehlikeyi daha önceden sezen Şizuki Tadao, *Bankoku Kanki* (Dünya Ülkelerine Genel Bakış, 1782) adlı eserinde bu konuya değinir. Aynı yazarın *Aydınlıkta Hülya* adlı yapıtında ise, bu uyarı bir adım daha ileri taşınır. Ancak, zamanın aydınları, Batı emperyalizminin yarattığı bu tehlikenin pek farkına varamamışlardır. Bantō, bu kızıl saçlı Avrupalıları, Nagasaki'de yaptıkları ticaretten tanıdığı için onların hain kurnazlıklarının da farkındadır, fakat bu konudaki bilgisi *Musukohia* (Moskovalıların, yani Rusların) Hokkaydō adası için beslediği kötü emelleri bilmekten öteye geçemez. Bantō, tıp konusunda, özellikle de doğum hakkında kapsamlı bilgiye sahiptir; örneğin tek yumurta ve çift yumurta ikizleri, dış gebelik ve sezaryen onun iyi bildiği konular arasındadır. Ayrıca kızamık, çiçek hastalığı ve çeşitli aşı türleriyle ilgili ayrıntılı bilgi sahibidir.

Bantō'nun fikirlerinin en önemli özelliklerinden biri de onun tanrı-tanımaz oluşudur. Bu düşüncelerini *Aydınlıkta Hülya* adlı eserinin ikinci ve on birinci ciltlerinde açıklar. Yazar, açıklamalarına bir Çin hikâyesiyle giriş yapar. Burada Ruan Zhan, doğaüstü güçlerin var olup olmadığı hakkında bir misafiriyle yapmış olduğu tartışmayı kazanmıştır. Bunun üzerine misafir aniden doğaüstü bir varlığa dönüşerek ortadan kaybolmuş ve Ruan Zhan da ondan bir yıl sonra hastalanıp ölmüştür. Bantō buna şu şekilde karşı çıkar: Eğer bu ziyaretçi gerçekten bir hayalet olsaydı kendi varlığı hakkında yapılan tartışmayı ve girilen iddiayı kaybetmezdi. Ayrıca, Ruan Zhan'ın ölümü hayaletin ortaya çıkışından neden çok daha sonra oldu? Üstelik hayalet neden giyinik olarak göründü; hayaletlerin çıplak olarak ortaya çıkması gerekmez miydi? "Ayrıca bu hayaletler ister üniformalı, ister üniformasız görünsünler, bulundukları mekânı bırakıp gittiklerinde, giymiş oldukları elbiseleri geride bırakmaları gerekmez miydi? Ayrıca bu kıyafetleri nasıl dolaptan çıkarıp giymişlerdi?" Yoksa giydikleri kıyafetler de mi hayaletti? "Öldükten sonra pek çok insan yakılır ve bedenleriyle birlikte kıyafetleri de kül olur. İyi ama bu küller nasıl olur da sonradan tekrar bir şekle bürünür?" Gerçekten hayalet gördüğünü söyleyen insanların anlattıkları "hurafeden" başka bir şey değildir.

Bantō, hayaletlerin, gulyabanilerin, tanrıların ve Buda'nın varlığını yadsıyan üç fikir ileri sürmüştür. İlk olarak, klasik metinlerden

alındıkları söylenen "kanıtlar" asılsızdır. "Hayaletlerin ve ruhların var olduğunu iddia eden Cheng kardeşler ve Zhu Xi'nin fikirleri başka kitaplardan alınmıştır ve sağlıklı temeller üzerine oturtulmamıştır. Bu kişiler, çeşitli kitaplardan alıntılar yapıp kanıt olarak göstermişlerdir, fakat bu nasıl yeterli görülebilir ki?" İkinci olarak, birisi çıkıp da tanrıları ve Buda'yı aşağılasa bile bu varlıklar onu ilahi güçlerle cezalandırmaz. "Amaterasu eski zamanlardan beri kadın ya da güneş şeklinde düşünülegelmiştir; fakat bu sembolleri aşağılayan veya hor görenler cezalandırılmaz ya da tanrılardan sembollerin aslında onların gerçek görüntüsü olmadığına dair bir tepki gelmez. Tanrılar gerçekten var olsaydı buna izin verirler miydi? Bu da tanrıların ve ruhun olmadığı anlamına gelir." Son olarak da, doğaüstü güçleri bir tarafa bırakacak olursak, beden ve ruhun arasındaki kopmaz bağlantı, mevcut halin icabı gereği, ruhun ölümden sonra tek başına var olamayacağı anlamına gelmektedir. "Bedende beş organ, altı iç uzuv ve daha birçok bölüm vardır. Bunlar ölümden sonra işlemeye devam etmez." Öyleyse bir resim, taş ya da ufacık bir tahta parçası bile olamayan bu beden, nasıl olur da mucizevi güçlere sahip olabilir?

Bu iddialar, *yin yang*'ın işlevleri üzerine kurulmuş olan kozmolojiyle bir terslik göstermez. Hayaletlere inanmak gibi bir hata, insan ruhunun esîrden oluştuğu ve ölümden sonra etrafa dağıldığı teorisinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanır. Onuncu ciltte Bantö, "var olmanın hayatta olma, var olmamanın ise ölüm olduğunu söylemenin mümkün olduğunu" belirtmiştir. "Bu yüzden, esîr ve onun yoğunlaşması ya da dağılmasından söz etmektense, var olmak ya da yok olmaktan söz etmek daha doğrudur." Şayet gelip gitmek, yoğunlaşıp genişlemek, hayat, ölüm, gece ve gündüzden bahsedecek olursak, iki esîrin işlevinden ve erdeminden bahsediyoruz demektir ve bunlar da zaten *yin yang*'dır; fakat klasik metinlerde bu tartışmaların desteğine rastlanmamıştır. Bantö bunlardan hiçbirini Batının astronomi, coğrafya ve tıp bilimiyle karşılaştırdığında güvenilir bulmamıştır. Bantö burada, Batıdan öğrendiği olgucu metotları uyguladığı halde fikirlerden hiçbiri Batıdan alınma değildir. Gerçekten de yazar, Avrupa'dan aldığı deneysel yöntemleri Avrupalı bir düşünürün ya da herhangi birinin asla uygulamayacağı konular üzerinde uygulamıştır. Ayrıca Bantö, Fransız ansiklopedicileriyle çağdaştır, ama ne yazık ki, onların materyalizm üzerindeki kuramları henüz o sırada Japonya'da bilinmemektedir.

Eğer tanrılar ve ruhlar gerçek değilse, birtakım güçlere sahip oldukları söylenen keşişlerin durumu ortadadır. Onlar, "halkı kandırmak, onlar üzerinden kendi ailelerine ve çocuklarına çıkar sağlayıp para kazanmak için" birtakım güçlere sahip olduklarını iddia

ederler. On birinci ciltte, bu soyguncuların kendilerini esrarengiz göstererek "insanların elinden malını mülkünü almak ve kadınları ağlarına düşürmek için Şeytan ve gulyabaniler icat ettikleri söylenir. Japon tarihinin başlangıcından beri, insanların boş inançları vardı ve şeytanlara inanılıyordu. İnsanlar daha sonra da gulyabanilere ve esrarengiz tilkilere inanmaya başladılar. Bütün bu inançlar, insanları korkutmak için ortaya çıkarılmıştı; kafası çalışmayan aptallar da bunlara inanıvermişti. Bu tür olağanüstü şeyler nasıl gerçek olabilirdi ki?" Zamanla sadece aptallar değil, bilge kişiler de olağanüstü şeylere kapılıp tanrılar ve ruhlar hakkında konuşmaya başladılar. Bantō'ya göre, "bütün bunlar göz önüne alındığında, çağlar boyu bağımsız düşünebilen insanlar gerçekten çok azdı."

Mademki ortada dinin egemenliği yoktu, o halde insan davranışlarının kökenini seküler dünya düzeninde aramak gerekiyordu. Bantō, kendi ahlak değerleri için gereken temeli, geleneksel Konfüçyüsçü etikte bulduğunu kitabın sekizinci cildinde açıklar. Klasik öğretiler, kendi kendilerini nasıl kontrol etmeleri gerektiğini ve başkalarına nasıl hükmedebileceklerini öğretir. İnsanlığa giden en Büyük Yol budur. İnsanların bundan başka neye ihtiyacı olabilir ki? Bantō, kendisi bir tüccar olduğu halde, "köylülerin memleketin efendisi olduğunu" ve devlet politikalarının "ticaret ve zanaata değil, tarıma destek vermesi" gerektiğini düşünür. "Her toprak beyi kemer sıkmak zorundadır." Bu konuda yazarın görüşleri tutucudur, hatta İşiga Baygan'a göre daha da geride olduğu söylenebilir. *Aydınlıkta Hülya*'nın altıncı cildinde, yazarın tüccar yönünü yansıtan bir bölüm bulunmaktadır. Yazar bu bölümde, devletin piyasadan el çekmesini ve pirinç fiyatlarının piyasa mekanizması tarafından saptanmasını savunur.

Bantō, başyapıtının sonsözüne şu şiiri eklemiştir:

Ne cennet,
Ne cehennem
Ne de burda benlik var
Yeryüzünde olan şey
İnsanlar ve varlıklar...

Yazar bir de şu şiire yer verir:

Bu dünyada arama
Tanrı, Buda, Canavar
Garip, Tuhaf, Acayip
Bunun da bir sonu var...

Bu iki şiir, bütün eserin mükemmel bir özeti niteliğindedir. Toplumsal düzende de tuhaf ya da olağanüstü olan hiçbir şey yoktur. "Bey-

ler, uşaklar, babalar, oğullar; başka ne istersiniz?" Ona göre toplumsal düzen başarıdan başarıya koşuyordu. Düzeni tehdit eden "kara gemiler" henüz ufukta görünmemişti. Tokugava düzeninin ebedi olmayacağına dair ortada en ufak bir emare bile yoktu.

MOTOORİ NORİNAGA VE ULUSAL ÖĞRETİ

Motoori Norinaga'nın (1730-1801) çağı aşan başarısı, Budacılık ve Konfüçyüsçü düşünceden bağımsız ve Japonlara özgü yerel dünya görüşünü (her ne kadar bu iki dinden etkilenmiş olsalar bile), daha yüksek düşünsel bir plana taşımak istemesinden kaynaklanmaktadır. Hegel'in terminolojisiyle açıklamak gerekirse; yerel dünya görüşü belki de ilk defa Norinaga'nın düşüncelerinde değil, kendi iç dinamikleriyle sorunsallaştırıp, irdelenmiştir. Norinaga düşüncelerini kendi bilimsel anlayışı çerçevesinde (*kokugaku*, ulusal öğreti) sözlü ve yazılı polemiklerinde ifade etmiş ve bütün bunlar öğrencileri tarafından kayda geçirilmiştir. Kadim Japonya üzerine yaptığı çalışmaları, ondan önce yapılmış olan çalışmalardan çok farklıdır. Önceki yazarlar, Budacı ve Konfüçyüsçü inanışın kavramsal araçlarım kullanarak eski Japon inançlarına, ayinlerine ve mitolojisine uygun olmayan yapay bir sistem getirmeye çalışmışlardır. Halbuki Norinaga ve onun öğrencileri bambaşka bir yol izlemişler, *Kociki* gibi kadim metinleri ele alarak, bunları kılı kırk yaran tarihsel-dilbilimsel incelemeye tabi tutmuşlar ve Japon kültürünün ruhuna inmeye çalışmışlardır.

Norinaga'dan önce, 18. yüzyılın ilk yarısında Aray Hakuseki, Japon tarihini metin çözümleme yöntemlerini kullanarak nesnel bir bakış açısıyla açıklama girişiminde bulunmuş, Kamono Mabuçi de bu kültürü aynı şekilde kadim Japon kültürü üzerinde yapılan çalışmalara dayanarak *Manyōşū* adlı yapıtı açıklamaya çalışmıştır. Norinaga, bilimsel çalışmalarına belli bir yön verebilmek için bu iki yazarın *Kociki* üzerine yazdıklarına başvurmak zorunda kalmıştır. Ogyū Soray, klasik Konfüçyüsçü metinlerin yorumlanmasında olgucu tarihsel-dilbilimsel yöntemleri kullanmaya başlamıştır. Tominaga Nakamoto ise, belki de Soray'ın etkisinde kalarak, düşünce tarihi çerçevesinde çeşitli Budacı ve Konfüçyüsçü öğretilere eleştirel gözle bakmıştır. Norinaga'nın bu yöntemlere çok değer verdiği bilinmektedir. Bu nedenle, 18. yüzyılda ortaya çıkan çalışmalar (antik diller ve antik tarih) ve yeni yöntemler (olgucu yaklaşım) Norinaga tarafından yüzyılın sonlarına doğru tekrar ele alınmış ve verimli bir şekilde amacına ulaştırılmıştır.

Hakuseki, kadim tarihi ayrıntılı olarak vermesine rağmen, kadim düşünceyle ilgili hiçbir konuya değinmez. Mabuçi'nin çalışmaları ise, genellikle dilbilim üzerinedir ve bu konunun da sadece sınırlı bir kısmı çalışmalarına yansımıştır. Düşünce tarihi uzmanı olan Soray ve Nakamoto'nun ilgi alanları ise hep Budacı ve Konfüçyüsçü düşünceyle sınırlı kalmıştır. Yerel düşünceyi ya nadiren tartışmışlar, ya da hiç tartışmamışlardır. Norinaga, kadim Japon düşüncesini bilimsel olarak açıklamaya girişen ilk âlimdir, fakat bu durum onun almış olduğu eğitimden kaynaklanmaz. O, *Kociki*'nin dilbilimsel yorumu üzerine çalışmış ve bu yapıtın doğruluğuna ve gerçekliğine dinsel inancı da aşan bir coşkuyla iman etmiştir. Yaptığı çalışmalar bu konuya olan inancını güçlendirmiş, inancı da onun çalışmalarını tetiklemiştir; fakat onun inançlarının, yaptığı çalışmalardan kaynaklanan bir kuramsal sonuç olduğu asla iddia edilemez. *Kociki* üzerine yapmış olduğu olgucu çalışmalar üzerinde onun "bunlar yazıya geçirildiği zaman her şey ayan beyandı" diyebilmesi için hiçbir neden yoktur. Kaldı ki, Hakuseki'nin daha önceden işaret ettiği gibi, *Kociki*, Çince metinlerle karşılaştırıldığında gerçekte vuku bulmuş olayları yansıtmamaktadır.

Acaba Norinaga'yı böyle bir inanca yönlendiren neydi? Yazar, *Genci Monogatari* (Genci'nin Serüvenleri: Kıymetli Tarak) adlı yapıtında şöyle der: "İnsanların kalpleri derinlemesine incelendiğinde, çok şey görülür. Bunlardan bazıları kadınsı ve önemsiz, bazıları ise erkeksi ve akıllıdır; fakat bunların hepsi dış görünüşle ilgili olup, yüzeyseldir." "Erkeksi ve akıllı" ifadesiyle bilincin dış yüzünde olan Konfüçyüsçü değerlerin kastedilmesine karşın derin yapı, yani insan yüreğinin derinlikleri çok değişiktir. Budacı ve Konfüçyüsçü felsefeden etkilenmeyen bu derin yapı, kadim zamanların insanlarının kalplerine ve kafa yapılarına benzetilebilir. Onlar ki, bu iki felsefe ortaya çıkmadan önce bile zaten mevcutturlar. Norinaga, gözlerini kendi yüreğinin ve etrafındaki yüreklerin derinliklerine çevirmiş ve aynen *Kociki*'de bulunan özelliklerin burada da bulunduğunu keşfetmiştir. İşte, tarihin hakikati yansıttığına olan inancı buradan kaynaklanmaktadır. Onun insan yüreği hakkındaki sezgileri, kadim tarih çalışmalarının ona sağladığı bir ayrıcalık değildir. Onun *Yamatogokoro* adını verdiği 'Japon yüreği', ilk Japonların sahip olduğu anlayışın kendisidir. Bu, hem kadim metinlerde, hem kendi yüreğinin derinliklerinde, hem de o zamana kadar karşılaşmış olduğu her Japon'da gözlemlediği bir özelliktir. Onun inancı ve özgün düşüncesi, bilincinin derinliklerinden gelir; bir taşra doktoru olarak, bu inancını kendi çağdaşı olan de-

vasa kitlelerle paylaşmıştır. Bu nedenle Norinaga, kendinden önceki âlimlerden çok farklıdır.

Norinaga, Matsuzaka'nın İse bölgesinde (bugünkü ismiyle Mie ili) tüccar bir ailenin ikinci oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Önceki kuşaklar samuray olsa da sonradan ailenin şansı dönmüş, yoksullaşmıştır ve Norinaga da böyle bir ortamda doğmuştur. Hayatının sonlarına doğru yazdığı *İe no Mukaşi Monogatari* (Ailem ve Geçmişim, 1798) adlı yapıtından anladığımız kadarıyla yazar, ailesinin geçmiş kuşaklarına büyük önem vermektedir. Tüccarları "aşağılık insanlar" sınıfına koyan Norinaga, doktor olmasını bu insanlardan kaçışına bağlamış ve bilimsel kişiliğiyle dünyaca tanınmanın en büyük gurur olduğunu vurgulamıştır. Tıp ve diğer konulardaki çalışmalarına erken yaşta başlayan yazar, önce tüccar bir aile tarafından evlatlık edinilmiş ve aradan iki yıl geçtikten sonra bu anlaşmayı bozarak evine dönmüş, hemen sonra da tıp okumak için Kyöto'ya gitmiştir. 22-27 yaşları arasındaki beş yıllık dönemde (1752-1757) Kyöto'da kalmış, yazım tarihi kesin olarak bilinmeyen *Aşivake Obune* (Sazlıkta Bir Kayık) adlı, şiir kuramlarını geliştirdiği ilk önemli eserini burada yazmıştır. Bu tarihten 1792'ye kadar olan dönemde her ay beş maaş karşılığında Kii idari bölgesinin (bugünkü Vakayama ili) hizmetine girerek, Matsuzaka kasabasında doktorluk yapmıştır. Tıp tekniklerini, Hollandalıların getirdiği kuramlardan etkilenmeden Çin tıbbından alan Norinaga, pediatri alanında uzmanlaşmıştır.

Burada yaşayan insanların geleneklerini, göreneklerini, duygularını, düşüncelerini ve "kalplerinden geçenleri" anlamak için samuray topluluğunun dışındaki hastalar ve aileleriyle temas kurmuş ve bunu da bir yazar olarak kendine borç bilmiştir. Her ne kadar tüccar grubunu "aşağılık insanlar topluluğu" olarak nitelese de, Matsuzaki'deki *çönin* topluluğunu çok beğenmiştir. Onun sevdiği yerler huzur dolu dağ ve ormanlardan ziyade, canlı ve kalabalık yerlerdir. Bu duygularını yazılarında; "Benim için sadece kalabalık ve cıvıl cıvıl olan yerler güzeldir" şeklinde ifade eder. Başkente benzedikleri için, kendi memleketinin gelenek ve göreneklerine hayrandır ve yine bu konuda "Buradaki erkek ve kadınların hiç yontulmamış köylü olmamaları ne kadar güzel bir şey" der. Matsuzaka'da yaşayan insanların kafa yapılarını ve duygusallıklarını çözümlerken, bu bölgede edindiği uzun tecrübelere dayanmıştır. "Buradaki insanların kalpleri pek temiz sayılmaz, çünkü çok gururlular ve samimi değiller." Norinaga, bu deneyimlerini Budacılığın "öte yakasındaki" düşünce sistemine göre değil, kendi düşüncesine göre nesnel bir şekilde ele almıştır. Ayrıca,

Konfüçyüsçü anlayıştaki iyi ve kötü arasındaki çelişkiye itibar etmemiş, yerli kültürdeki gelenekleri ve onun yarattığı ahengi ön plana çıkarmıştır.

Budacılığın Pak Ülke mezhebine mensup olan Norinaga'nın anne ve babasının her ikisi de çok dindardı ve çocuklarını da böyle yetiştirmişlerdi. Norinaga'nın çalışmalarında Budacılığı bir kenara itmiş olmasının nedeni, bu dine karşı oluşundan değil, tam aksine ona derinden bağlı olmasından kaynaklanıyordu. Ancak, bu tutumuna, ailesine karşı koyma isteği de sebep olmuş olabilir. Öte yandan çağdaşı olan düşünürlerin hemen hemen hepsi kendilerini yoğun bir Konfüçyüsçü terminolojiyle, özellikle de samuray toplumunun çok rağbet ettiği Neo-Konfüçyüs terminolojisiyle ifade ediyorlardı. 18. yüzyıldaki Bakufu ve taşra okullarının büyük bir kısmı *çōnin*'lerin çocuklarını bu okullara kabul etmemiş ve hatta 18. yüzyılın sonlarında bile burada okuyan öğrencilerin büyük bir çoğunluğu samuray çocukları olmuştur. Norinaga da bir *çōnin* çocuğu olduğundan dolayı, Konfüçyüs felsefesini devlet okulunda değil, özel okulda öğrenmiştir. Bu yüzden bir samuray ideolojisi olan Konfüçyüsçü felsefeyi kendine yakın görmesi beklenemez. Belki de bu nedenle, Konfüçyüsçü düşünceye tamamen karşı çıkmış ve ateşli polemiklerinde her zaman onu karşısına almıştır.

Norinaga, Budacı ve Konfüçyüsçü felsefeyi eleştirdiğinde, onun bu dinlere inananlara karşı herhangi bir husumeti yoktu. Onun sorunu kendisiyleydi; hâlâ içinde mevcut olan Budacı ve Konfüçyüsçü inanç kırıntılarını tamamen temizleyerek kendi kişiliğini kazanmak istiyordu. Bu da kaçınılmaz olarak onun tartışmalarını ısrarcı ve saldırgan hale getirdi.

Norinaga kendini, ne samuraylardan ne de "aşağılık insanlar" olarak nitelediği tüccar sınıfından sayıyordu. Eski bir samuray ailesinde ikinci bir çocuk olarak dünyaya gelen Norinaga, ne samuray ne de *çōnin*'di; bu yüzden kendini "Japon" olarak tanımlamaktan başka bir çaresi yoktu. Norinaga'nın milliyetçiliği (Japonluğu) buradan kaynaklanıyordu. Kendini ideolojik olarak samuray ya da *çōnin* sınıfıyla özdeşleştiremeyen ve bu nedenle de kendi küçük grubunu kurarak dostluk ve dayanışmayı savunan tek insan sadece o değildi. Onun aşırı milliyetçiliği ve sarsılmaz bir kararlılıkla kaleme aldığı saçmalıkları bilimsel çalışmalarından değil, psikolojik ihtiyacından kaynaklanıyordu. Nitekim Matsuzaka'da kendi grubunu kurup ders vermeye başladığında insanların buna ihtiyacı olmadığını biliyordu; fakat onun vardı.

Norinaga, *çōnin* sınıfı arasından çıkan ilk âlim değildir. Ondan önce genç yaşta ölen Tominaga Nakamoto, İtō Cinsay ve İşida Baygan da bu alanda kendilerini geliştirmişlerdir. İtō Cinsay, samuraylar için bir anavatan haline gelen Konfüçyüsçülük alanında hem bilgi edinip, hem de bunları yayarak bu felsefeye büyük katkıda bulunmuştur. Baygan, Konfüçyüsçü felsefeyi tüccarların anlayabileceği bir dile çevirerek, herkesin yakından tanıdığı bir sima haline gelmiştir. Norinaga ise, farklı bir yol izlemiş ve samuray ideolojisini bir kenara bırakıp kendi ulusal öğretisini oluşturmuştur.

Norinaga, 1757'de Matsuzaka'da pediatrist olarak çalışmaya başlamış, ilk eşinden 1760'da boşanmış, 1762'de ise yeniden evlenmiş ve iki oğlu, üç kızı olmuştur. İki oğlu da (Haruniva ve Harumura) babalarının izinden gitmişler ve âlim olmuşlardır. Norinaga pek fazla seyahat etmemiş, zamanını memleketinde tıbba ve bilimsel çalışmalara adamıştır. Yazarın başyapıtı olan *Kociki-den* (Kociki'nin Hikâyesi, 1764-1798) adlı külliyat 44 ciltten oluşmaktadır. Külliyatın ilk cildi, yazarın genel görüşlerinden, *Kociki*'nin oluşumundan, çeşitli baskılarından ve eserin dili ile ilgili tartışmalardan meydana gelir. Ayrıca bu ciltte yazarın tarih okumaları yaparak öğrendiği *Doğruluk Yolu*'nun bir özeti de bulunmaktadır. Yazar, cildin son bölümü olan *Naobi no Mitama*'yı (Ruhun Saflığı) yaklaşık olarak 1771 yılında tamamlamıştır. İkinci cilt tamamıyla *Kociki* adlı yapıtın önsözüne adanmıştır; burada yazarın bu konudaki fikir ve eleştirileri yer alır. Geriye kalan ciltlerin tümünde yazar, *Kociki*'nin ana metni üzerindeki görüş, açıklama ve tefsirlerine yer verir. Norinaga, 30 yıl içinde tamamladığı dilbilimsel çalışmalarını son 42 ciltte toplamıştır. *Kociki-den*, sadece *Kociki*'nin ilk ayrıntılı çalışması olmakla kalmaz, aynı zamanda olgucu yöntem ve kelime kullanımlarının karşılaştırmalı ayrıntılarını vermesi bakımından da son derece özgün ve çığır açan bir niteliktedir. Bu yapıt, her ne kadar büyük bir çabanın ürünü olsa da *Kociki* üzerinde yapılacak herhangi bir yorum için sadece bir başlangıç oluşturur.

Norinaga'nın eserinde ele aldığı önemli konulardan biri de *kami*, yani Tanrı ya da üstün varlıktır. Yazar, üçüncü ciltte Japonya'daki ilk yerel inanç sistemlerini incelemiş, bu çalışmalarında, Asya ve Avrupa inançlarının henüz Japonya'ya hiç uğramadığı zamanlara kadar inmiştir. Bu dönemdeki yerel inançların insanlara ne anlam ifade ettiğini sorgulamıştır. *Kami* kelimesi, kadim yazıtlara göre yerde ve gökte bulunan çeşitli tanrıları ifade eder. Sıradan olmayan ve hayret uyandıran her şey; yani sadece insanlar değil, tapınaklara konan heykeller, kuşlar, yaratıklar, ağaçlar, bitkiler, okyanuslar ve dağların

hepsi birer *kami*'dir.

Bu yorum, Aray Hakuseki'nin yüz yıl önce *Koşitsu* (Kadim Tarihi Anlamak) adlı eserinde yaptığı açıklamaların aynısıdır. "*Kami* aynı zamanda bir insandır. Bu ülkenin geleneklerine göre, büyük saygı duyulan bir kişi de *kami* olarak adlandırılır. Kelime bugün bile aynı anlama gelmektedir." Diğer yandan Norinaga, *Kociki'nin Hikâyesi* adlı yapıtında, Hakuseki'den daha ayrıntılı yorumlarda bulunur. Norinaga'nın, *kami* tanımını, *Kociki* gibi eserlerde adı geçen yer ve gök tanrıları, insan tanrılar ve insan olmayan tanrılar olarak üçe ayırabiliriz. *Kami* kavramı hakkındaki hiçbir modern tartışma, Norinaga'nın getirdiği bu tanımın ötesine geçememiştir. Daha sonra yapılan çalışmalar konuya yalnızca etimoloji, karşılaştırmalı din ve etnoloji alanında katkıda bulunarak, yeni bir arka plan oluşturulmasına yardımcı olmuştur.

Norinaga'nın *Kociki'nin Hikâyesi* dışındaki çalışmaları, altı farklı alanı kapsar. İlk olarak *Kotoba no Tama no O* (İlmik İlmik Dilimiz, 1779) adlı dilbilimsel yapıtından bahsedelim. Burada Japoncadaki ekler ve bağlaçlar Çincedeki eşdeğer kelimelerle karşılaştırmalı olarak açıklanır. Norinaga, Japoncadaki eklerin dilin en önemli ayırıcı özelliklerinden biri olduğunu ileri sürer. Burada yazarın milliyetçi ideolojisi ön plana çıktığı için, dilbilim alanında bile kendisiyle çelişkiye düşer. Örneğin, bir yandan Çince dışında yabancı dil bilmediği için diğer dillerin sesbilimi hakkında fikir yürütemeyeceğini söylerken, öte yandan da Japoncanın dünyada kulağa en hoş gelen, en güzel dil olduğunu savunur.

İkinci olarak yazar, felsefi kuramlarını bazı eserlerinde özetlemiştir. Bunları: *Kociki'nin Hikâyesi* adlı yapıtının "Ruhun Saflığı" bölümünde, *Tamakuşige*'de (Kıymetli Tarak, 1787), ömrünün son yıllarında kaleme aldığı başyapıtı *Tamakatsuma*'da (Kıymetli Sepet, 1795-1811) ve kısmen de *Suzunoya Tomonroku* (Suzunoya Söyleşileri, 1801) adlı yapıtlarında bulabiliriz. Ayrıca yazar, bilimsel yöntemlerini ve dünya görüşünü *Uiyamabumi* (Uiyama Söyleşileri, 1798) adlı eserinde açıklığa kavuşturur.

Üçüncü alan olarak Norinaga'nın estetik üzerine verdiği yapıtlardan bahsetmek istiyoruz: Bu konudaki fikirleri genel olarak *vaka* şiiri üzerine yazdığı *Aşivake obune, İsanokami no Sasamegoto* (İsanokami Fısıltıları, 1763) ve *Genci'nin Serüvenleri: Kıymetli Tarak* (1793-1796) adlı yapıtlarında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu son eserde Norinaga'nın ünlü kuramı olan *mono no avare*, yani "varlıktaki hüzün ve gönüldaşlığın estetiği" anlatılır. Dördüncü olarak yazarın, milliyet-

çi ideoloji üzerine kaleme aldığı polemikleri bulunur. Bu çalışmalara örnek olarak *Karaosame no Uretamigoto* (Çinli Barbarları Dizginleyen Manidar Sözler, 1778) ve *Kuzuhana* (Parçalanmış Çiçek, 1778) adlı yapıtlar verilebilir. Burada yazar, genel olarak Konfüçyüs felsefesini ve Konfüçyüsçü düşünürleri eleştirmiştir; fakat aynı zamanda Ulusal Öğreti üzerine çalışmakta olan Ueda Akinari ile de canlı bir dostluk kurarak fikir alışverişinde bulunmuştur. Beşinci olarak yazar, zamanının toplumsal ve siyasi sorunlarını ele almış ve bunları *Hihon Tama no Kuşige* (Kıymetli Tarak Olayı) adlı eserinde irdelemiştir. Bu çalışmasında açlık, kıtlık ve köylü ayaklanmaları ile çalkalanan bölgedeki acıklı durumu ve yerel hükümetin içinde bulunduğu mali zorlukları teker teker ele alarak Kii ve İse vilayetlerinin beyi olan Tokugava Harusada'ya ithaf etmiştir. Altıncı olarak, Norinaga'nın kendi hayatını anlatan yazıları da vardır. Bunlardan ilki, anılarım yazdığı *Ailem ve Geçmişim*; ikincisi ise ölümünden bir yıl önce kaleme aldığı *Yoigonşo* (Son Vasiyetnamem) adlı yapıtıdır. İlk eserinde hayatının ayrıntıları hakkında önemli bilgiler vardır. İkincisinde ise, genellikle Budacı cenaze törenleri ve Şintö mezarları gibi ilginç konulara yer verilir.

Norinaga, felsefesinin çıkış noktası *Genci'nin Serüvenleri Üzerine Yorumlar* adlı yapıtında da belirttiği gibi, insanlığın en doğal hali 'saf insan kalbi'dir. İnsanlar bir kez doğduktan sonra her şeyi yapmaya muktedirdir. *Ruhun Saflığı* adlı eserinde yazar şöyle der; "İnsanlar doğdukları andan itibaren hiç kimsenin yardımı olmadan ve doğal bir şekilde içlerinden geçen her şeyi yapabilirler. Tanrılar, nasıl iyi ve kötü olayları dünyada sahneliyorlarsa insanların içinde de aynı yetenek bulunur." "Tanrıların arasında bile iyi ve kötü olanı vardır, çünkü sergiledikleri hareketler buna uyar." Tanrılar ve insanlık arasındaki ilişki süreklidir. Tanrılar (özellikle de Musubi-no-kami), sadece yağan yağmur, esen rüzgâr ve mevsim değişiklikleri gibi doğal olayları denetlemekle kalmaz, aynı zamanda "iyi ve kötü, ülke ve insanlar" gibi tanrının işi olarak kabul edilen binlerce toplumsal olayı da idare ederler. Önce tanrı tarafından yaratılan, sonra da insanlar tarafından şekillendirilen bu dünyada bir düzen vardır; Norinaga buna Konfüçyüsçü felsefeden aldığı bir kavram olan "Yol" ya da "İlahi Yol" adını verir. Japonya'nın Çinle temas kurmadan önceki doğal halini keşfetmek mümkündür; hatta bu sadece bir imkân değil, zarurettir. Bu nedenledir ki, gerçek insan kalbi, "Japonya'nın kalbidir" ve ikisi birlikte çarpar.

Yukarıda sözü geçen "Japon kalbini" net bir çerçeveye oturtabilmek için önce "Çin kalbini" veya onun kırıntılarını ortadan kal-

dırmak gerekir. Bunu yapabilmek ve eski koşulları yeniden tesis edebilmek için filolojik çalışmalara ihtiyaç vardır. Norinaga'ya göre kadim Japonya'yı en iyi dile getiren yapıt *Kojiki*'dir ve bu kitaptan, "elimizdeki tarihsel çalışmalar içinde bulunan en muhteşem eserdir" şeklinde bahseder. Ona göre *Kojiki,* toplumsal konularla ilgilenen bir âlimin ulaşabileceği en yüksek doruk noktasıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi, Norinaga'nın yöntemleri Soray'ın kadim metinler üzerinde yaptığı sözlük çalışmalarına paralel olarak gelişmiştir. Kendisinin de ifade ettiği gibi, "kalp, hakikat ve kelam" eşdeğerli kavramlardır. Kadim zamanların "kalbini", yani "Japon kalbinin" hakikatlerini anlayabilmek için önce "kelamı" öğrenmek gerekir. Bu nedenle Norinaga; şiir, ilahi, dua ve imparatorluk fermanları gibi dilin yarattığı malzemeleri bir bütün olarak ele almış, eski Japoncaya en yakın olarak düşündüğü ve Japoncaya uyarlanmış olan Çince metinleri okuyarak bu soruna bir çözüm yolu aramıştır. Nitekim Norinaga, çalışmalarında *Kojiki*'yi farklı bölümlere ayırır. Ona göre yapıtta *kana* ile yazılan bölümler, imparatorluk fermanı gibi yazılan kısımlar, Çince ile yazılmış, fakat eski Japoncaya yakın metinler ve Çince yazılmış olup da eski Japoncaya hiç benzemeyen parçalar bulunmaktadır. Yazar, bütün bunlara ek olarak yapıttaki sözcük dağarcığını, bağlaçları, üslubu, ünsüz harflerin telaffuzunu, şive ve vurgulama farklarını Çince soneklerin Japonca okunuşlarını da vermektedir. Yapıt bu haliyle Tokugava devrinde en bilimsel yöntemlerle yazılmış olan filoloji çalışması niteliğindedir.

Norinaga'nın filolojiye getirdiği teknik, sadece olgucu yöntemle sınırlı değildir. Onun aynı zamanda hayal gücünü ve sezgilerini kullanarak geçmişte yaşamış insanların gerçek duygularını da anlaması gerekmiştir. Bu uğurda Norinaga, kendisini "Çin kalbinin" duygusal ve zihinsel esinlerinden temizlemiş, özlemini duyduğu "Japon kalbine" yaklaşmış, bunu yaparken de hayal gücü ve sezgileri ona rehberlik etmiştir. Bütün bunları yapabilmek için, her şeyden önce Japon klasiklerini çok iyi bilmek ve okumak, aynı zamanda da *vaka* şiirleri yazmak gerekmektedir. "İnsan *vaka* şiirleri yazmadıkça ne kalp güzelliğini ne de zarafet anlayışını kavrayabilir." *Vaka,* duyguların en saf ve temiz ifadesidir ve bir bakıma *mono no avare*'nin ta kendisidir. Aynı şey Heyan devrinde yazılan masal ve öyküler için de söylenebilir. Burada da varlıkların özündeki hüzün ve duygudaşlık hissedilir. "Gerçek duyguların", "insan kalbinin" ve *mono no avare*'nin masal, öykü ve şiirlerde ne denli doğru ifade edildiğini, siyasi ve ahlaki kaygılardan bağımsız olarak değerlendirmek gerekir. "Şiir, doğası itiba-

riyle insanlara hükmetmek ya da kendine hükmetmek için yazılmaz. Onun görevi sadece, kalben duyulup hissedilenleri ifade etmektir." Aynı zamanda, "öyküdeki kahramanların kalplerinden iyi veya kötü duyguları geçirmeleri, yine onların içindeki *mono no avare*'yi sergilemeleri açısından iyi bir şeydir; çünkü burada dünya halklarıyla aynı duyguları paylaşmak söz konusudur." Daha sonra gelen "böyle bir duygudaşlık gerçekten var mıdır, dünya halklarıyla aynı duyguları paylaşmak gerçekten mümkün müdür?" sorusuna Norinaga, "Bu ikilem Konfüçyüsçülük ve Budacılığın iyi ve kötü/iyilik ve kötülük kavramıyla çözülebilecek bir sorun değildir; farklı bir seyir gösterebilir" şeklinde cevap vermiştir.

Norinaga'nın insanların "gerçek duygularına" gösterdiği saygı, onun düşüncelerinde ortaya siyasal muhafazakârlık ve ılımlı politika olarak çıkmaktadır. *Kıymetli Tarak Olayı: Gizli Kitap* adlı yapıtında da belirttiği gibi, "ister iyi, ister kötü olsun, dünyadaki her şey zamanın modasına, ya da o zaman içindeki eğilimlere bağlıdır." "İnsanın gücü" bu tür eğilimleri değiştiremeyeceği için yapılması gereken şey "zamana karşı gelmeden, eskiden bize aktarılagelmiş olan biçimleri muhafaza etmektir..." çünkü "Genellikle eskiyi devam ettirmekten insana bir zarar gelmez." Konfüçyüsçü düşünürlerin anlayışıyla, kuramsal mantığı temel alarak düzenlenen yasalar kesinlikle reddedilmelidir. Kadim Japonya'nın hoşgörülü ruhuna uygun olarak, her ne kadar zamana uygun olmasa bile, "eski kanunları olduğu gibi bırakmak" ve bunları uygulamak için uygun bir yol aramak gerekir. Öte yandan, "zamanın modası" Konfüçyüsçü iyilik ve kötülük kavramının üstünde olduğundan dolayı bunu silah zoruyla ve insanları cezalandırarak değiştirmek mümkün değildir. "Üstelik cezaların bile yumuşak ve ılımlı olması gerekir." Nitekim "köylü ayaklanmalarında yapılması gereken şey, isyana sebep olan koşulları ortadan kaldırmaktır." Köylü ayaklanmalarının nedeni şüphesiz yoksulluktur. Norinaga bu sorunla baş edebilmek için vergilerin indirilmesini, köylülerin ise kendilerini aşan lüks tüketimden kaçınmalarını önermiştir. İlk bakışta bu öneri sıradan gibi görünse de, burada bir aciliyet söz konusudur, çünkü fakir daha fakir, zengin ise daha zengin hale gelmektedir. Bazı paragraflarda fakirleri kurtarmak için zenginlerin "bağış" yapmalarını öğütlemesi, onun hem yoksul insanlara karşı hissettiği duyarlılığı göstermekte, hem de çağında geçerli olan modele nasıl tepki gösterdiğini sergilemektedir. O hiçbir zaman hükümete zenginlerden zor kullanarak para toplamasını tavsiye etmemiştir. Onun istediği, geçerli kanunlar çerçevesinde zenginlerin fakirlere karşı mümkün olduğu

kadar cömert ve olumlu davranmasıdır.

Bir yandan "kurulu düzene" saygı göstermek, bir yandan da ahlaki normlara uymak aslında çok zor bir iştir. Norinaga'nın düşünceleri burada çıkmaza girer. *Uiyama Sōyleşileri* adlı yapıtında hem "mevcut düzenin kurallarına uyulmasını" ister, hem de "tarihin derinliklerinde kalmış olan ecdadın davrandığı gibi davranılmasını" öğütler; ayrıca bir de buna "dünya gelenekleriyle uyum içinde hareket etmek" gerekliliğini ekler. Norinaga'nın kendi düşünce sistemini bir temele oturtabilmek için dayanak noktası olarak aldığı "eskiye dönüş" ya da "eskiye hayranlık" yöntemi, onu Budacılığın ya da Konfüçyüsçü felsefenin sahip olduğu normatif bilinç ve zihinsel donanımdan yoksun bırakmıştır. Ancak, burada bile Norinaga'nın "Japonya'nın kalbi" üzerindeki görüş ve anlayışı doğrudur.

"Saf insan kalbinin" ve "zamanın modasının" tezahür edip devreye girebileceği tek bir yer vardır; o da dünyadır. Tanrılar bu dünyaya müdahale ederler, fakat iradelerinin derecesini ölçmek asla mümkün değildir. Bu nedenle Norinaga'nın dünyası, insan zekâsının kavrayamayacağı kadar karmaşık uygulamalar yaptığımız ve insan gücünün asla değiştirmeye muktedir olamayacağı bir dünyadır. "Bu dünyada yaşayan bir insan için başka bir dünya yoktur. Bu dünyadaki insanların tümü, ister zengin olsun ister fakir, ister iyi olsun ister kötü herkes teker teker ve mutlaka ölecek ve daha aşağıdaki bir dünyaya intikal edecektir; bu gerçekten çok acı bir şey." Sözü geçen "aşağıdaki dünyanın" nasıl bir yer olduğunu bilmiyoruz; bu yüzden de öldükten sonra başımıza ne gelecek, onu da bilemeyiz. Bu nedenle Norinaga, *Son Vasiyetim* adlı yapıtında, hiç ölümden ya da ahiretten bahsetmez. Üzerinde ayrıntılı olarak durduğu konu cenaze törenleri ve mezar taşlarıdır. Norinaga'yı ilgilendiren şey sadece bu dünya ve burada olan bitenler olmuştur; ölen insan kendisi olsa bile! Yazarın neredeyse teknolojik bir hassasiyetle ele aldığı dünyevi ayrıntılar, Budacılığın, "bu yaka" ve "öte yaka" şeklinde benimsediği ikili evren kavramından ve Neo-Konfüçyüsçülerin rasyonel düşüncelerinden çok farklıdır.

Norinaga, *Kociki*'deki Budacılık ve Konfüçyüsçülük öncesi yerel dünya görüşünü en yalın biçimiyle ele almış ve Japonya'nın kültürel mirasına yeni bir anlam kazandırmaya çalışmıştır. Üzerinde durduğu noktalar arasında; edebi değerlerin farklı estetik katmanları, devlet iradesindeki tutucu hoşgörü gibi konular da vardır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, Norinaga içinde bulunduğu çağa kadar geçen zaman süresinde Budacılığın ve Konfüçyünizmin bütün

baskılarına rağmen eski yerel Japon dünya görüşünün insanların kalbinde devam ettiğini iddia etmiş, bu devamlılığı kanıtlayacak deliller sunmuştur.

Tarihsel kültür alanındaki bu özgün yorum Matsuzakalı bir doktor olan Norinaga'da gerçek şeklini almıştır. O, kendisini ziyaret eden tüccar ve çiftçi ev kadınlarının ruhlarını ve kalplerini derinden okuyarak şahit olduğu bütün olayları kalpten hissetmiş ve onaylamıştır. Burada Norinaga'nın keşfettiği en önemli şey, Japonya'daki kitlelerin kadim zamanlardan beri yaşayagelen duyarlılığıdır.

> İnsan kalbinin derinlikleri incelendiğinde, orada birtakım dişil, yani dengesiz unsurlar görülür. Çevreye ayak uydurabilmek için, insanlar kendi benliklerinin farkına vardıklarında, yukarıda sözü geçen kadınsı özelliğe bazı erkeksi özellikler de eklenir. Yine insanlar, kendi aralarında iletişim kurup konuşmaya başladıklarında, içlerinden geçenleri olduğu gibi ifade etmek yerine birbirlerini etkilemek için samimiyetsiz ve yüzeysel davranırlar.

Genci'nin Serüvenleri: Kıymetli Tarak adlı yapıttan alınan bu satırlar, bütün Tokugava döneminin en derin sosyo-psikolojik çözümlemesini yapmaktadır. Burada yüzeysel olanla derin olan, sahtece ifade edilenle gerçek duygular, bilinçli değerlerle bilinçsiz psikolojik eğilimler, yabancı ideolojilerle geleneksel dünya görüşü çok derin, fakat bir o kadar da net bir şekilde irdelenmektedir. Norinaga'nın yaşadığı çağı kat kat aşan, derin ve kapsamlı düşünceler en görkemli halleriyle bu eserde ifade edilmektedir.

Norinaga'nın takipçileri, yazarın filolojik yöntemlerinin yanında iki yanlış fikrini de devralmışlardır. Bunlardan birisi mitolojiyle tarih arasındaki farkın gözden kaçırılmasıdır ve bu yanlışlıktan dolayı imparator esrarengiz bir kişiliğe bürünmüş ve erişilmez bir varlık haline gelmiştir. İkincisi ise, kültürel farkların özgünlüğü ve düşüncenin evrenselliğidir; bu ise düşünsel açıdan tutarsız bir milliyetçilik fikrinin doğmasına sebep olmuştur. Norinaga'nın bu hatası, çağdaşı olan Ueda Akinari ile yazılı olarak yaptığı tartışmalarda da açıkça görülmektedir.

UEDA AKİNARİ

18. yüzyılın ikinci yarısında Motoori Norinaga'nın öğrencilerinin sayısı yaklaşık olarak beş yüze ulaştı. Samuraylar, çoğu şehirliler, köylüler ve Şintö rahiplerinden meydana gelen bu topluluğun sadece

yedide birlik kısmı içinde yer almaktaydı. 19. yüzyılın birinci yarısında, Norianaga felsefesini sürdüren Hirata Atsutane'nin (1176-1843) ise, üçte biri samuraylardan oluşan beş yüz öğrencisi vardı. Felsefe, tüccar sınıfında gelişip zamanla samuray sınıfına doğru ilerlemişti. Ulusal Eğitim, İşida Baygan'ın ilk olarak tüccarlar arasında yaydığı ve halefi Tecima Toan döneminde yalnızca samuraylardan destek bulan *Şingaku* felsefesine benziyordu. Yüz yıl önce, Ogata Korin'in geliştirdiği bir resim üslubunun Samuray Sakay Hoitsu tarafından benimsenmesinde de aynı eğilim gözlenmekteydi. 18. yüzyılın en ilginç toplumsal değişimlerinden biri 'üst' sınıftan (samuray), 'alt' sınıfa (*çōnin*) doğru ilerleyen kültür akışının terse dönmesiydi; bu kez kültür 'alt' sınıftan 'üst' sınıfa doğru ilerlemeye başlamıştı.

Ulusal Eğitim ilkeleri, samurayların Konfüçyüs felsefesi tarafından belirlenen insani bilgileri kuşaktan kuşağa aktarmak demekti ve bu da Japon klasiklerinin okutulması yoluyla gerçekleşiyordu. Konfüçyüsçüler, Çin klasiklerine açıklamalar ekleyip yorumlar getiriyor, klasik Çinceyle şiirler, düzyazılar yazıyor ve bu suretle Konfüçyüs ideolojisine katkıda bulunuyorlardı. Ulusal eğitimciler ise *Kociki, Manyōşū, Kokinşū, İse Monogatari* ve özellikle *Genci'nin Serüvenleri* gibi Japon klasiklerine açıklamalar ekleyip yorumlar getirmiş, Japon dilinde şiirler yazmış kendi yorumları doğrultusunda çeşitli Şintö fikirlerini yaymışlardı. Bazıları Budacılık ve Konfüçyüsçülüğü tamamen ortadan kaldırıp, imparatoru ve Japon milliyetçiliğini tanrılaştırmış; bazıları ise bu felsefeyi ideolojiden koparark daha pratik bir hale getirmişti. Düşünürler, ortak faaliyetlerini ortaya koyarken farklı noktaları vurgulamışlardır; bunlar genellikle, klasik dönem dil ve edebiyat öğretimi çalışmaları, şiir yazımı ve Şintö ideolojisi gibi konulardır. Örneğin, 19. yüzyıl başlarında yaşamış Kagava Kageki (1768-1843) esas olarak klasik dönem uzmanı ve şairi olduğu halde, Hirata Atsutane hem klasikçi hem de Şintö âlimiydi.

18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Motoori Norinaga ve Ueda Akinari, (1734-1809) hemen hemen her konuda birbirinden farklı düşünen iki ulusal eğitim âlimidir. Norinaga, *çōnin* olarak doğmuştu, fakat ailesinin ondan önceki kuşakları samuraydı. Akinari ise babasını hiç tanımamıştı ve annesi hakkında çok az şey biliyordu. Bazı kaynaklar annesinin Sonezaki'deki kadın ticareti yapan eğlence bölgesinde hayat kadını olarak çalıştığını rivayet etmektedir. Ōsaka eşrafından Ueda ailesinin evlatlık olarak aldığı Akinari, yine bu aynı aile tarafından yetiştirilmiştir. Norinaga başarılı bir doktordu. Ulusal Eğitim öğretmeni olarak etrafında birçok öğrenci toplamış ve Suzunoya adında bir okul açmıştı. Akinari ise sadece on üç yıl doktor olarak çalışmış, mütevazı bir hayat yaşamış ve hiçbir öğrencisi olmadığı

halde Ulusal Eğitim dünyasında özel bir yer edinmişti.

Norinaga, *Kociki* ve *Nihon Şoki* adlı kitaplarında bahsedilen mitlerin birçok ülkeye ait mitolojik öyküden farklı olduğu kanısındaydı. Bu mitleri tek bir gerçek olarak alıyor ve kabul ediyordu. *Kakayka* adlı eserinde şöyle demiştir: "Her ülkede kadim çağa ait mitolojik öyküler bulunsa da, ben şahsen bu yabancı geleneklerinin doğru olduğunu sanmıyorum. Ancak, Japon imparatorluğuna ait geleneksel mitler, yabancı ülkelerin mitlerinden şekil ve biçim olarak farklı olup, hakikatın en kesin kaynağıdır. Bu mitolojik öykülere sadece bizim değil tüm dünyanın inanması gerekir." Amaterasu, her ülkenin üstünde parlayan bir güneştir. Bu nedenle, Tanrı Amaterasu'nun öz vatanı olan Japonya 'dört denizin ortasında yer alan bir inanç kâbesidir.' Gerçekten de, Japonya üstündür ve saygıya layıktır, çünkü burada, ezelden beri devam eden kesintisiz bir imparatorluk hanedanı vardır. Bu ülkede yetişen o güzelim ürünler hiçbir zaman düşman çizmeleri altında talan edilmemiştir. Nüfusu yoğundur, fakat ülke zengin, varlıklı ve refah içindedir. Dolayısıyla âlimlere düşen yegâne görev Japon olmanın ruhuna ve gururuna sımsıkı sarılmaktır.

Norinaga, portresinin üzerine aşağıdaki ünlü şiirini yazmıştır:

Yamato'nun yüreği, nerdedir diye
Ne zaman biri gelip, sorarsa sana
Tan doğarken ışıyan bir mekândır de
Kiraz açan dağları hatırlat ona

Akinari, diğer ülkelerin de kendilerine özgü mitleri olduğunun farkına varmış ve bu yüzden Japon mitlerini yabancılara anlatmanın imkânsız olduğunu düşünmüştür: "Her mitolojinin, kendine özgü bir evrensel yaradılış öyküsü vardır; bunlar başka ülkelere aktarılsa bile kabul edilmeyecektir. Hollanda haritalarına bakarsanız bunun nedenini daha rahat anlayabilirsiniz, çünkü burada Japonya büyük bir gölün üstüne düşmüş incecik bir söğüt yaprağından farksız küçücük bir adadır. Bu yüzden diğer ülkeleri Japonya'nın ay ve güneşi ile aydınlandıklarına inandıramıyoruz." Akinari, *Tanday Şoşinroku* adlı yapıtında ayı ve güneşi insan şeklinde kurgulamanın sadece mitlerde görüldüğünü ve *zongarasu* denen teleskopla bakıldığında alev alev yanan güneşin ve fokur fokur kaynayan ayın hiç de insanlara benzeyen bir tarafı olmadığını vurgular. Norinaga'nın kuramlarını 'saf bir köylü safsatası' ve 'züğürt papazın lakırdıları' olarak dışlar. Ona göre "Japon ruhu" anlamsız bir laftır ve bir ülkenin ruhu demek, o ülkeden çıkan nahoş koku demektir. Akinari kitabına şu dizeleri de ekler:

Yamato'nun kalbiymiş,
Miş miş de miş miş.
Kiraz bahçeleriymiş,
Miş miş de miş miş.

1930-1940'lı yılların militarist Japonyasında yeniden revaç bulan Norinaga'nın şiirleri bugün bile hâlâ zevkle okunup sevilmektedir. Ancak, Akinari'nin şiirleri için aynı şeyi söyleyemeyiz, çünkü "Bir ülkenin ruhu demek (tuzruhu gibi), o ülkeden dışarı çıkan nahoş koku demektir" şeklinde milliyetçiliğe karşı yapılan keskin bir eleştirinin tekdüze Japon toplumunda çok fazla değer görmesi zordur. Norinaga'nın özgünlüğü, daha önce bilinçsiz olarak paylaşılan anlayışı bilinç düzeyine çıkarmasından kaynaklanır. Keskin gözlemleriyle toplumdaki genel görüşü reddederek özgünlüğe ulaşmıştır. Burada yazarlar farklı tavırlar sergilemektedir: Biri kendini toplumla özdeşleşmekte; öteki ise yaşadığı hayat tarzıyla toplumdan uzaklaşarak ona yabancılaşmaktadır.

Akinari, *Tanday Şoşinroku* adlı eserini ömrünün son yıllarına doğru 1808 yılında tamamlamıştır. Vefatından sonra yayımlanan bu yapıtta yazarın düşüncelerine, görüşlerine, kişisel anılarına insan ve tarih üzerine yazdığı bağımsız metinlere rastlanır. Akinari'nin insanlar ve Norinaga hakkındaki görüşleri çoğu zaman serttir. Örneğin, Başö'yu 'sahte' olarak tanımlar ve Soray'ın ilmini 'bir ayağı çukurdayken alman ani karar' olarak değerlendirir. Zamanın en iyi şairi olan Katö Çikage (1735-1808) hakkında ise, "Şiirleri beş para etmez; ayrıca kendisi de kara cahilin tekidir" der. Resim sanatı hakkında da "Kanö okulunda okuyanların hepsi kabiliyetsizdir" şeklinde yorum yapar. Çince şiirler için ise "Bu şairlerde laf çok ama hiçbirinde iş yok" der. Tarihsel araştırmalarında efsaneleri edebi gerçekler olarak görmez; fakat daha sonraki çağlarda insanların bunlara yaptıkları ilaveleri kanıtlamaya çalışır. "Japonya'da tanrılar dönemine ait olduğu düşünülen efsanelerin hepsi sonradan uydurulmuş ve git gide ilavelerle büyümüş olan öykülerdir. Bu yüzden onları kuşaktan kuşağa aktarmaya lüzum yoktur." Aynı zamanda, Budacılık inancındaki on iki *arhat*'ın (evliya) ve Konfüçyüs inancındaki on havarinin hile yapan sahtekârlar tarafından uydurulduğunu da düşünmüştür. Yazar geçmişine dönüp baktığında, Ösaka'da doktorluk yaparken dalkavukluk yapmaktan sürekli kaçındığını, bu mesleği bıraktıktan sonra da soğukkanlılıkla sefil bir hayat sürdüğünü ve yetmişinden sonra ise "yayınevlerinin her sözüne boyun eğerek *Oçitsubo Monogatari* ve *Yamato Monogatari*'nin

yayına hazırlama işleriyle uğraşarak" geçimini sağladığını belirtir. Yapıtının sonuna şu cümleyi ekler: "Artık unumu eleyip eleğimi duvara astım. Sıcak çayımı yudumlayarak ölümü beklemekten başka işim kalmadı." Kendisiyle böylesine keskin bir şekilde alay ettiğini gösteren örnek pek fazla yoktur. Ona göre insanın kendi kendisiyle alay etmesi, kendisine duyduğu güvenin eksik olduğu anlamına gelmez. Ayrıca ticari zihniyetli olan âlim ve şairleri kıyasıya eleştirmektedir: "Zamanımızdaki âlim ve şairlerin hepsi tüccar. Hiçbiri benim yaşadığım şu dingin hayata ulaşamayacak. Zavallılar."

Tanday Şoşinroku adlı eserde otoriteye baş kaldıran bir tavır, acımasız eleştirel bir ruh ve ne pahasına olursa olsun kendi hayatını yaşama arzusu hâkimdir. Bu özellikler, onun yapıtlarım Tokugava devrinin diğer edebiyat eserlerinden farklı kılar.

Norinaga acemice şiirler yazmayı patavazsızca sürdürürken, Akinari mükemmel kısa öykülerden meydana gelen iki derleme yayımlamıştır. Bunlar, 1768'de tamamlanıp 1776'da yayımlanan *Ugetsu Monogatari* (Yağmur ve Ay Hikâyeleri) ve ölümünden sonra basılan *Harusame Monogatari* (Bahar Yağmuru Hikâyeleri) adlı yapıtlardır. Her derleme dokuz kısa öyküden meydana gelir. İlk eser Çince bir öykü kitabından esinlendiği uyarlamalardan oluşur; bunlardan birincisi edebi dille yazılan *Ciandeng Xinhua* (Mum Işığında Yazılmış Yeni Hikâyeler); ikincisi ise günlük konuşma diliyle yazılmış *Cingşu Tongyin* (Dünyaya İbret Olsun) adlı kitabıdır. İkinci eser, malzemesini çeşitli Japonca kaynaklardan alır. *Yağmur ve Ay Hikâyeleri*, üslup olarak Heyan devri öykülerini andırmakla beraber dil olarak Çinceye yakındır; diğer öykü ise Japonca olarak konuşma dilinde yazılmıştır.

Yağmur ve Ay Hikâyeleri adlı yapıttaki öyküler olağandışı ve doğaüstü olayları betimler. *Şiramine* (Beyaz Zirve) ve *Bupposo* öykülerinde görüldüğü gibi kahramanların çoğu önemli tarihî kişilerin hayaletleriyle karşılaşmaktadır; ya da *Kikka no Çigiri* (Kasımpatının Yemini), *Asaci Ga Yado* (Asaji'deki Han), *Kibitsu no Kama* (Kibitsu'nun Kazanı) ve *Aozukin* (Mavi Şapka) öykülerinde olduğu gibi bir öykü kahramanı diğerine hayalet olarak görünmektedir. Öykülerdeki bu olaylarda ölülerle yaşayan insanlar arasındaki iletişim ele alınır. Diğer üç öykü ise yaşayan insanlarla ilgili değildir; *Muo no Rigyo*'daki (Rüyaları Gerçeğe Dönüştüren Sazan) karakterler balığa dönüşür; *Casey no İn* (Yılan gibi şehvetli) adlı yapıtta ise bütün yılanlar insan haline gelir. Son olarak *Hinpukuron* (Zengin ve Fakir) adlı eserinde ise altın, karşımıza hayalet olarak çıkmaktadır.

Kasımpatının Yemini adlı eserinde, arkadaşına söz verdiği halde

hapse atıldığından dolayı arkadaşına gidemeyen adamın intiharı betimlenir. Hapisteki adam verdiği sözü yerine getiremediğinden dolayı son derece üzgün ve mutsuzdur. Çareyi intihar etmekte bulur. Bu suretle kendisi gidemese de ruhu arkadaşına ulaşacaktır. Artık ümidini yitirmeye başlayan arkadaşı söz verilen gün yaklaştıkça onun gelip gelmediğini kontrol etmek için dışarı çıkar, fakat ne gelen vardır, ne giden: "Karşıdaki tepe ay ışığını engellediği için ortalık karanlıktı. Çok geç oldu diye içeri girip kapıyı kapatmak üzereyken karanlığın içinde bir siluet gördü. Şaşkınlıkla baktı. Siluet, rüzgârda süzülüyor gibiydi. Gelen arkadaşıydı. 'Sözünde durup geldiğine sevindim' dedi ve onu içeriye davet etti. Adam hiçbir şey söylemeden sanki evet demek istercesine başını salladı." Yazarın bu birkaç satırlık betimlemesinde bile bambaşka canlılık vardır.

Kibitsu'nun Kazanı, bir fahişe ile yaşam sürmek için evini ve karısını terk eden bir adamın hikâyesini anlatır. Adamın eşi ölür ve ruhu kocasıyla yaşamakta olan fahişeye geçer, fakat bu fahişe de ölünce adam yalnız kalır. Zamanla güzel bir bayanla tanışır; ancak bu bayan eşinin hayaletidir ve kocasından intikam almaya yemin etmiştir. Adam falcıdan neler yapması gerektiğini öğrenir. Anlatılanları uygulayarak eşinin ölümünden sonraki kırk dokuz gün boyunca kapısını muskalarla sımsıkı donatır. Ölü kadının hayaleti, her gece evin etrafında dolaşarak korkunç öfke çığlıkları atmaktadır. Kırk dokuzuncu gecenin şafağı sökerken adam, kendisi için gözcülük yapan komşusuyla aradaki duvardan konuşur ve dışarı çıkmanın artık güvenli olduğu kanaatine varır. Komşusu yandaki evden bir çığlık duyar. Öykü şöyle devam eder: "Komşu baltayı kaptığı gibi ana yola fırladı. Gecenin bittiğini sanmıştı ama ortalık hâlâ karanlıktı. Ay, karanlık gölgeleri dağıtmaya çalışırken rüzgâr soğuk soğuk esiyordu." Evin kapısı açıktır ama adam ortada yoktur. İçeriye kaçmış olabileceğini düşünerek, eve girer; fakat orası her baba yiğidin saklanmaya cesaret edebileceği bir yer değildir.

> Ne olduğunu merak ediyordu, fakat kuşkulu ve korkuluydu. Bir meşale yakarak etrafa bakındı. Alevlerin aydınlattığı kapının arkasında bir yerlerden yere kıpkırmızı kan damlıyordu, fakat ortalıkta ne bir vücut, ne et, ne de kemik vardı. Ay ışığında dikkatlice bakınca saçağın altında bir şeyler gördü. Meşaleyi yukarıya doğru tuttu. Işıkta beliren, topuz yapılmış bir erkek saçıydı. Başka da bir şey yoktu.

Sadece bu alıntı bile, *Yağmur ve Ay Hikâyeleri* yazarının tasvir gücünü gözler önüne sermeye yetiyor.

Nasıl oluyordu da Akinari hayaletleri, doğaüstü hayvanları ve esrarengiz alametleri bu kadar ustaca tasvir edebiliyordu? Büyük bir ihtimalle yazarın kendisi de anlattığı şeylere inanıyordu. Bu konuda şunları söyler: "Tilkiler ve yabani köpekler tarafından ruhları zapt edilen insanların bulunduğu gayet aşikâr. Tanrının tilkilere bahşettiği özellikler, onları insanlardan üstün kılıyor." Ōsaka'daki Kaytoku-dō okulunun Konfüçyüs uzmanı Nakay Riken Akinari'nin hayalet hikâyelerine şöyle cevap verir: "Doğada tilkiler ya da hayaletler tarafından zapt edilip yönetilme denen bir olay yok." Akinari'ye göre bu, tamamen Riken'in okulda inzivaya çekilip yalnız Konfüçyüs öğretisiyle ilgilenmesinden, dış dünyaya ait çok az şey bilmesinden kaynaklanmaktadır: Bu konuda, "Riken, konunun karanlık noktalarına saplanıp kalmış! Kımıldadıkça daha çok bilinmeze gömülüyor!" der. Akinari, hayaletlerin varlığına, insan ruhunun tilkiler tarafından zapt edildiğine ve dünyada yaşanan bu tür deneyimlerin gerçek olduğuna inanıyordu. *Yağmurun ve Ayın Hikâyeleri* adlı yapıtında beliren hayaletler ona göre fantastik ve imkânsız varlıklar değil; aksine, ne kadar tüyler ürpertici olursa olsun dünyanın gerçeklerinden biridir.

Akinari, Şintö tanrılarının da mitolojideki tilkiler ve yabani köpekler gibi gerçek varlıklar olduğuna inanmıştır. İnsanların, dinî gayretle ve çilekeş bir yaşamla Buda ya da Konfüçyüsçü bir bilge olması mümkündü. Bu nedenle iyilik ve kötülük, doğruluk ve yanlışlık gibi vasıfların dinsel ve felsefi açıdan değerleri vardı. Ancak, "(Şintö) tanrıları, gerçekten tanrıydı; insanlar kendilerini ne kadar eğitirlerse eğitsin bu mertebeye ulaşamazlardı." Bu yüzden yazara göre iyilik ve kötülük kavramları konuyla ilgili kavramlar değildir. "Şintö tanrıları kendilerine iyi davrananları ödüllendirip; kötü davrananları cezalandırır." Akinari burada, Budacılık ve Konfüçyüs felsefesinin emredici özelliklerine, Japonya'nın emredici olmayan inançlarıyla karşı çıktığını görmekteyiz. Geleneksel fakat emredici olmayan inançlar için Norinaga, "Bu inançlar, Japon ruhunun derinliklerinde yer alan inançlardır; Japonların kalbi bu inançlarla çarpar" demektedir. Norinaga iyilik ve kötülük arasında kesin bir ayrım yapan Çin kökenli manevi değerleri reddederken aslında Akinari'den farklı bir dil kullanmaktadır. Akinari, konusunu Çin kaynaklarından seçtiği *Yağmur ve Ay Hikâyeleri* adlı eserinde bile, tasvir gücünü Japonlara has olan dünya görüşünden alır.

Bahar Yağmuru Hikâyeleri, dokuz kısa öyküden ve şiir üzerine yazılmış bir denemeden oluşur. *Uta no Homare* (Şiire Övgü) adlı bu deneme, *Manyōşū*'yu konu edinir. Budacı bir dağ rahibi olan

kami'nin harikalar yarattığı "Mehitotsu no Kami" (Tek Gözlü Tanrı) adlı öykü, doğaüstü olayları konu alan tek öyküdür. Diğerleri kadın ve erkeklerin dünyası ile ilgilidir. Üçü –"Çikatabira" (Kanlı Cüppe), "Amatsu Otome" (Amatsulu Hizmetçi) ve "Kayzoku" (Korsan)– tarihî şahsiyetleri anlatır; aşağıda isimleri verilen diğer beş öykü ise herkesçe bilinen masallara ve gerçek öykülere dayanır: "Nise no En" (Evlilik Bağı), "Şinikubi no Egao" (Cesedin Yüzündeki Tebessüm), "Suteyşimaru", "Miyagi ga Tsuka" (Miyagi'nin Mezarı) ve "Hankay". Bu öykülerdeki insanların karakterleri Saykaku'dan bu yana Takugava döneminin hiçbir yapıtında görülmeyen geniş bir yelpazeye yayılmış ve konu olarak çeşitlilik göstermiştir. Örneğin, *Kanlı Cüppe* adlı romanın kahramanı İmparator Heyzey, kendisine önerilen fikirlerden birini seçmekte devamlı zorluk çekmektedir. Ayrıca, *Amatsulu Hizmetçi* adlı yapıttaki fırsat düşkünü Henşö, kendi siyasi fikirlerini hiç açığa vurmadan güç odaklarına yavaş yavaş yaklaşır. İçli dışlı olduğu güç sahibi insan ölünce saraydaki koşullar aleyhine döner, bunun üzerine rahip olmak için hemen ortadan kaybolur; amacı şartlar uygun olunca başrahip olmak için tekrar ortaya çıkmaktır. Ayrıca, ismi edebiyatta hırsız olarak tescil edilen Hankay adlı bir kahraman vardır; Japonya'nın her yerinde tek başına gezer. Güçlüdür ama hiçbir hırsı yoktur; paraya değer vermez ve kendine yandaş aramaz. Bu tip karakterler Japon edebiyatında sık sık görülmez. Örneğin, Hankay'ın fiziksel gücünü beyin gücüyle; yandaş bulmaktaki kayıtsızlığını öğrenci bulmaktaki ilgisizliğiyle değiştirecek olursak karşımıza çıka çıka Akinari'nin kendisi çıkacaktır. *Amatsulu Hizmetçi*'deki Henşö adlı kahramanın çıkarcılığı Akinari'nin etrafındaki pek çok şair ve âlimde görüp nefretle karşıladığı bir özelliktir. Bu öykülerdeki karakterler, yazarın beğeni ya da nefreti doğrultusunda hayata geçirilir ve betimlenir.

Akinari'nin Budacılık ve Konfüsyüsçülük üzerindeki fikirleri, *Bahar Yağmuru Öyküleri* adlı eserinden de açıkça anlaşılabilir. *Kanlı Cüppe*'deki karakterlerden birinin söylediği sözlerin, yazarın düşüncesini yansıttığına kuşku yok: "Konfüçyüsçü ilkeler Japonya'ya ilk geldiğinde, bu zeki öğretinin akılcı bir yolla hatalarımızı düzelteceği zannediliyordu; fakat ne oldu? Dağ fare doğurdu; yeni öğretiler milletin kafasını karıştırmaktan başka bir işe yaramadı. Konfüçyüsçüler güya çağdan çağa gelişiyor; ama dünya hiç de iyiye gitmiyor." Her ne kadar Akinari Konfüçyüsçülüğün zeki fakat safsatacı tartışmalara yol açtığını düşünse de –ki Norinaga da böyle düşünüyor– o yine de bu öğretinin tamamen çöpe atılması taraftarı değildi. Budacılığa ge-

lince, o bu konuda Norinaga'dan daha serttir. Örneğin, "Evlilik Bağı" adlı öyküsünde ölmüş bir rahibi mezarından çıkarırlar; çünkü bu ceset sağlığında yaptığı gibi ibadet için mezarında da çan çalmaktadır. Gömüldükten sonra bile ibadetine devam edecek kadar güçlü bir inanca sahip olsa da şu anda ne hafızası, ne ümidi ne de ilham alabileceği bir kaynak vardır. Kısacası, "Buda öğretileri saçmalıktan başka bir şey değildir." Aynı kasabada seksen yaşlarında ölüm döşeğinde olan bir kadın vardır. Oğlu ona der ki: "Anneciğim, sana yalvarıyorum, Buda'ya dua et ki huzura kavuş ve öbür tarafta rahat et." Kadın başındaki doktora haykırırcasına: "Şuna bakar mısın? Şu aptalın söylediklerine bakar mısın? Yeniden doğmak isteyen kim? Niçin dua edecekmişim?" der ve dünyaya hayvan olarak gelecek olursa at veya inek olarak gelmeye yeğleyeceğini, insan olarak bu hayatta hiç sefa sürmediğini şu veya bu şekilde bedenlenmiş olsa bile onun için hiç fark etmeyeceğini söyler. Bu arada mezarından kurtarılan adam, "atlar ve öküzler gibi sürünerek yaşamaya devam eder."

Bu öykü, Budacılıktaki yaygın inançların cennet ve cehennemiyle hem alay eder hem de onun bir karikatürünü çizer. *Bahar Yağmuru Hikâyeleri* adlı yapıtında yazar, içinde yaşadığımız dünyayı ve farklı insan karakterlerini ve davranışlarını "hiçbir Budacı inanca sığınmadan" ele alır. İnsan toplumunu ele alırken hiçbir Konfüçyüsçü ahlak normuna başvurmaz. Akinari'nin bu konulara odaklanması, onun da Budacı ya da Konfüçyüsçü etkilerden önce var olan bir 'Japon ruhu'na inandığını göstermektedir. Zaten bu konuyu ilk kez ele alarak kurumsal bir çerçeveye yerleştiren düşünür Norinaga'dır. Günlük yaşamdan tarihe doğru uzanan ilgi alanının bu denli geniş olmasının nedeni büyük bir ihtimalle Çince ve Japoncaya çok iyi hâkim olmasından ve konuyu çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu yüzden, Akinari'nin kısa öykülerinden oluşan iki derleme adeta birbirini tamamlar niteliktedir. *Yağmur ve Ay Hikâyeleri* adlı yapıtında ölen insan ruhunun 'bu dünya ve öteki dünya' arasında nasıl gidip geldiğini ve yaşayan varlıklarla nasıl iletişim içine girdiğini anlatır. *Bahar Yağmuru Hikâyeleri* adlı yapıtı ise bu dünyadaki insanların davranışlarını ve onların öteki canlılarla olan ilişkilerini ele alır.

Her iki yapıtta da bu münzevi yazarın eleştirel dünya görüşünü tespit etmek mümkündür. Akinari, bu konuları alabildiğine dünyevi bir çerçeveye oturtmuş, yerden hiç kopmayan bir dünya görüşü ile yoğurmuştur.

Bahar Yağmurunun Hikâyeleri, 20. yüzyıla kadar yayımlanma-

dığı için kendi çağının yazarları tarafından bilinmez. *Yağmur ve Ay Hikâyeleri* adlı yapıtın önemi Çinceden Japoncaya yapılan öykü ve roman uyarlamalarının başarılı örneklerindendir. Nitekim, Tokugava devri sonlarında üne kavuşan Santō Kyōden ve Takizava Bakin "Yomihon" adlı öykülerini yazarken geniş ölçüde bu yapıttan ilham almışlardır.

KABUKİ VE 'YÜZEN DÜNYA'NIN RESİMLERİ

Kabuki, 18. yüzyılın başından itibaren kukla tiyatrosuyla yan yana gelişmeye başladı. *Çōnin* kültürünün merkezi Edo'ya kaydığında, aynı yüzyılın ikinci yarısında *kabuki*, sözlü diyalogları içeren güçlü bir tiyatro haline geldi. Ünlü aktörlerin yer aldığı muhteşem oyunlarıyla geniş kitlelerin ilgi odağı oldu. Bu önemli tiyatro türü, dramatik kurgusu ve görsel özellikleriyle *nō ve kyogen*'den pek çok açıdan ayrılmakta ve 16. yüzyıldan beri Batı tiyatrosuyla temelde farklılık göstermekteydi. Bu sahne sanatının özellikleri ilk verilen eserlerde bile kendini göstermektedir. Kukla tiyatrosunda başarıyla sahnelenen üç yapıttan zaten daha önce de bahsetmiştik: *Çūşingura* (1748 yılında *kabuki* tarzında sahnelenmiştir), *Sugavara El Yazısının Gizemi* (1746) ve *Yoşitsune: Bin Kiraz Ağacı* (1747).

Kabuki oyunları, tipik olarak bir dizi öyküsel epizotlardan meydana gelir ve bunları birleştiren önemli bir tema yoktur. Oyunun içindeki her sahne finalde zirveye ulaşacak bir kurgunun parçası değildir; *çūşingura* örneğinde de bahsettiğimiz gibi her sahnenin kendine göre bir gerilimi ve sonucu vardır. İntikam teması genellikle etkileyici sahneler sergileyebilmek için bir vesile teşkil eder. *Yoşitsune: Bin Kiraz Ağacı* adlı yapıt, Yoşutsine hakkında anlatılan halk öykülerinin sahneye uyarlanmış biçimidir. Tayra hanedanlığı komutanlarının hayatlarını konu alan bu oyunda, tema ve anlatım olarak hiçbir bütünlük görülmez. Doğal olarak, bu uzun öykünün her sahnesi seyirciler tarafından bağımsız bir oyun olarak izlenmiştir. Bu da, her sahnenin oyunun bütününden bağımsız olarak oynanması ve sahnelenmesi gerektiği gerçeğini doğurmuştur. Oyunlar, sayısı dörde veya beşe kadar çıkabilen maaşlı oyun yazarları tarafından yazılıyordu. Herkes farklı bir bölümü yazmakla görevli olduğu için ortaya, örneğin Çikamatsu'nun *cōruri*'sinden tamamen farklı, katı kurgulu yapıtlar ortaya çıkıyordu.

Yorum ve anlatı içeren *cōruri*'den farklı olarak, *kabuki*'deki diyaloglar oyuncularla sınırlı tutulmuştur. Sahnede geçen rol ve ha-

reketler bu repliklerin dışına çıkamaz. Ancak bu *cōruri*'deki güzel ve etkileyici dilin oyun yazarları tarafından karakterlerin ağzına hap gibi konduğu anlamına gelmez. Buradaki önemli nokta, bir diyalog tiyatrosu olarak ortaya çıkan *kabuki*'nin sonradan dil gücünü tamamen yitiren bir görsel sanat haline gelmesidir. Gerçekten de, *kabuki*'deki replikler karakterlerin duygu ve düşüncelerini son derece basit ve sıradan bir şekilde ifade etmektedir. Sadece diyalogların seyircide gerilim yaratması hayal bile edilemez. Burada evrensel, soyut ve içerdiği mantıksal zıtlıklarla seyircinin dikkatini çekecek hiçbir şey yoktur; ayrıca, düşünsel yönü de son derece zayıftır. Bunu anlamak için herkesin diline doladığı tekerlemeler haline gelen *kabuki* cümlelerine bir göz atmak yeter. Bütün bu sözcükler belli karakterlerin belli durumlardaki hislerini anlatmak için kullanmış oldukları ifadelerdir; insanlığı bir bütün olarak ele almaz; evrensel duygu ve düşünceleri dile getirmez. Bu nedenle *kabuki*'lerin büyük bir çoğunluğunda bireysel karakterlerden söz edilir (Daha Yunosuke gelmedi mi yahu? vb.). Bu durum, İngilizce konuşanların yakından tanıdığı Shakespeare'in üslubuna tamamen terstir. Hiçbir *kabuki* aktörü "Dünya büyük bir sahnedir" şeklinde evrensel bir ifade kullanmaz. İyi ama niçin böyle olmaktadır? Kanımızca bu durum, Tokugava devrindeki *çōnin*'lerin günlük yaşamlarında sadece iş ve sınırlı insanlar hakkında konuşmalarından hayatın ve insanlığın yüksek değerlerini ıskalamalarından ileri gelmektedir. Onların kaygıları özel ve bireyseldir; evrensel değildir. Küçük ve kapalı bir grup içinde iletişim kurmaya alışmış olan bu insanlar, sözsüz konuşmayı ve sezgilerle anlamayı benimsemişlerdir. Belli bir grubun içinde sezgisel yolla iletişim kurmaya alışmış olan insanlar, zamanla "hissiyat yolu ile iletişim"in ya da "telepatik iletişim"in en iyi yöntem olduğunu düşünmeye başlamışlardı; sözlü ifade gücü sınırlıydı. Bu nedenle, önemli mesajları dile başvurmadan ifade etme fikri, yavaş yavaş Japon kültüründe yer etmeye başlamıştı. Bir yandan mesajın özel biçim ve içeriği, öte yandan iletişim aracı olarak dile duyulan ihtiyacın azalması, özellikle Tokugava devrinde Japon toplumunun konuşma alışkanlıklarını etkileyen iki önemli unsur oldu. Sonuç olarak, dilin bu yeni özellikleri *kabuki*'deki konuşmalara da yansıdı ve repliklerin son derece kısa tutulmasına neden oldu.

Belli şartlar altında, belli duyguların ifadesi olan konuşmalar böylesine kısıtlandığı için konunun düşünsel açıdan ilgi çekici yanı kalmamış ve karakter betimlemeleri önemli ölçüde azalmıştır. Örneğin, sadık kırk yedi *rōnin*'in lideri olan Oboşi Yuranosuke, oyunda

karşımıza karmaşık bir karakter olarak çıkmaz. Bu yüzden onun intikam duygularının nedenini irdelemek gereksizdir. Sugavara Miçizane ve Yoşitsune, yukarıdakine benzer bir karakteri temsil etmez; sadece kötü olaylarda karşımıza çıkar. *Kabuki* oyunlarında sık sık karşımıza çıkan sadık uşaklar, efendilerine olan vazife borçları ve kendi duyguları arasına sıkışıp kalmamışlardır. Ancak hiçbiri bu kişisel duygularından dolayı galeyana gelip mevcut sosyal düzeni eleştirmeye ya da sorgulamaya kalkmamıştır. Dıştaki akılcı düzen ile içteki duygusal ihtiyaçlar arasındaki gerilim, akılcı düzenin içselleşmesine ya da olayın mantıklı bir şekilde yapılanmasına izin vermez. Bu yüzden duygular, devamlı dışarıda tutulan unsurlardır. Buradaki insanların kişisel ya da duygusal deneyimleri farklı bile olsa kanunlara getirdikleri farklı yorumlardan dolayı ortaya bir çatışma çıkmaz. Belki de bu nedenle *kabuki* oyununda mahkemeyi temsil eden sahneler çok azdır. Kahramanlar ve kötü adamlar, Shylock ve Portia gibi halka açık bir mahkemede birbirleriyle karşı karşıya gelmezler; para, kaba kuvvet veya entrikanın önemli olduğu özel sahnelerde kişisel olarak karşılaşırlar. Genellikle seyircileri muhatap almazlar. Haklı veya haksız oluşları yalnız kendilerini ilgilendirir; üçüncü kişileri ikna edebilecek bir kuramsal gerekçeleri yoktur. *Kabuki*'deki generaller, Mark Antony veya Brutus gibi halka açık bir meydanda kavga ederek sorunlarını çözmeye çalışmazlar. Ne soru sorarlar ne de cevap beklerler. Bu da, diyalogun kalitesi açısından, kaçınılmaz sonuçlar doğurur.

Mücadele, sözlü replikler açısından her ne kadar zayıf da olsa oyuncuların yeteneğine bağlı olarak aşırı ruhsal bunalımları bile dile getiren ifade yoğunluğuna ulaşabilir. Buna örnek olarak *nō* oyunu *Ataka*'nın bir uyarlaması olan *Kancinçō*'yu (Bağışçı Listesi) gösterebiliriz. Bu oyunu sahneye koyan ve Benkey başrolünü oynayan VII. İçikava Dancuro'dur (1791-1859). (Oyun metni III. Namiki Gohey tarafından yazılmıştır.) Benkey, Oşu'ya kaçabilmeleri için Yoşitsune'yi hamal kılığına girmeye zorlar ve kendisi de bir dağ rahibi kılığına bürünerek Ataka sınırından zorunlu olarak geçerken, Yoşitsune'yi yakalaması emredilen Togaşi ile karşılaşır. Togaşi'nin çavuşlarından biri, Yoşitsune'nin kılığından şüphelenir. Benkey, pasaportu olmadığından, bağış listesinden isim okur gibi yaparak gezgin rahip olduklarını, dolayısıyla da serbestçe seyahat edebileceklerini kanıtlamaya çalışır ve hizmetçisi olmadığını göstermek için de Yoşitsune'yi dövmeye başlar. Togaşi, Benkey'in oyununu anlar, fakat anlamamış gibi yaparak grubun geçmesine izin verir. Benkey, artık Togaşi'yi kandıramadığını, maskesinin düştüğünü anlamıştır; ama yine de oyununa

devam eder. Sadece Togaşi'nin adamlarını kandırsa bile bu ona yetecektir. Benkey ve Togaşi birbirlerini anlamışlardır, ama bunu söze vurmazlar. Her şey olayların akışından anlaşılır. Böyle bir mutabakat olmadığı takdirde ya Benkey ve efendisi şu anda kaçmakta oldukları düşmanların eline düşecek ya da emirleri yerine getirmemiş Togaşi komutanlarının elinde can verecektir. Aralarında, dilin de ötesine geçen bir iletişim doğmuştur, fakat bu, *kabuki*'deki nadir örneklerden biridir.

Kabuki'nin asıl güçlü yönü diyaloglar değil, aktörlerin sahnedeki oyunudur, çünkü ne de olsa *kabuki* her şeyden önce görsel bir sanattır. En şekilci oyunlar bile, ustaca sahnelendiği takdirde seyirciye hem dramatik hem de estetik duygular verir. Duyulara hitap eden estetik özellikler, harikulade güzel kostümlerle ve yüksek teknolojiyle donatılmış hızla değişen sahne düzeniyle güçlendirilmiştir. Gerçekten de, 18. yüzyıl sonunda yer alan bu kurumlar, döner sahneleri ve dekorlarıyla dünyanın en yüksek teknolojisine sahip tiyatrolardır.

Bu tür tiyatrolar 18. yüzyılla 19. yüzyılın ilk yılları arasında *çōnin* toplumunda gelişmiştir. Bu yıllar arasında *kabuki* izlemeye gidenlerin hemen hemen hepsi *çōnin* kökenliydi. Edo'da oturan taşralı samuraylar ve ailelerinin bu tür tiyatrolara gitmeleri devlet tarafından yasaklanmıştı. Sakurada Cisuke adlı yazardan (1734-1806) Tsuruya Nanboku'ya (1755-1829) kadar önemli oyun yazarlarının büyük bir çoğunluğu *çōnin* kökenli, yani şehirliydi. Oyunlarının konusunu, (Çikamatsu'nun *cōruri*'sinde olduğu gibi) bilinen tarihî olaylardan ya da güncel hadiselerden alıyorlardı. Tarihî hikâyelerin çoğu, Japon seyircilerinin *Heyke Monogatari, Gikeyki, Soga Monogatari* ve *Tayheyki Den* gibi klasiklerden okudukları, herkesin aşina olduğu konulardı ve yine bu yapıtları süsleyen Yoşitsune, Soga Kardeşler gibi karakterler sık sık *kabuki* sahnelerinde boy gösteriyorlardı. Ele alınan güncel olaylarda ise genellikle *çōnin*'ler ve samuraylar konu ediliyordu. Samurayları konu alan oyunlarda genellikle nüfuzlu beylikler içindeki aile içi kavgalar ve iktidar mücadeleleri yer alıyordu. Seyirciler için aşikâr olan nedenlerden dolayı olayın geçtiği zaman ve mekân, biraz sırıtsa da, geçmişe taşınıyordu. Yüzeysel olarak, hikâyeyi daha erken bir dönemde oluşturmak mümkündü. "Akolu Kırk Yedi Sadık Uşak" adlı öykü, aynı nedenlerden dolayı kılık değiştirmek zorunda kalmıştı. *Çōnin*'leri konu alan oyunların büyük bir çoğunluğunda hayat kadınlarının çalıştığı bölgeler ve buralarda gerçekleşen aşk intiharları da yer alır. Yūgiri ile İzaemon ve O-Hatsu ile Tokubee'nin hikâyeleri bunlara örnektir.

Bu oyunlara konu olan tüccar sınıfı, nasıl bir ahlaki değer sistemine sahipti? Çikamatsu'nun aşk hikâyelerini konu alan yapıtlarında insanın içindeki samimi ve saf duygular, başkalarına karşı hissettiği vazife duygusuyla çeliştiği zaman kahramanlar intihar etmek zorunda kalıyorlardı. 19. yüzyılda samuray sınıfında doruğa çıkan "vazife" bilinci yeni bir değer olarak yavaş yavaş tüccar sınıfına nüfuz etmiş, biraz daha esnek hale gelmiş olsa bile, bu sınıfın toplumsal bir ilkesi olarak sistemleşmiştir. Gerçekten de Yoşivara bölgesindeki eğlence merkezlerinde vazife duygusu için gösterilen hoşgörü zirveye tırmanmış oluyordu. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra *kabuki*'ler artık insanların samimi duygularını tescil etmiş, âşıkların sahnede ölme mecburiyetini ortadan kaldırmıştı. Ünlü kahraman Sukeroku, Asakusa semtinde oturan şövalye ruhlu laf ebesi bir insandır. Yosma Agemaki'yi elinde tutan güçlü ve zengin rakibi onu korkutmamaktadır. Oyun, Yoşivara'da geçer. Sukeroku'nun asıl kimliği Soga Goro'dur; fakat bu durum oyunda Edolu *çōnin*'lerin ideallerini ifade eden yüzeysel bir ayrıntıdır. Sevgilisi Agemaki, *kabuki* oyunlarında her zaman rastlandığı gibi bu aşk ilişkisinde Sukeroku'dan daha olumlu ve ümitlidir. Bu durum, Edo'da oynanan *kabuki*'lerde yeni bir motif değildir. Ancak bu kadın, düşmandan kaçmakta olan sevgilisini saklar, sevgilisinin rakiplerini görünce de sözleriyle onlara meydan okur: "Elinizdeki mızraklar kılıma bile dokunacak olursa bütün Yoşivara'yı başınıza yıkarım. Hesabınızı benimle görün! Benim adım Agemaki! İşte karşınızdayım!" Bu kadın tiplemesi, âşıklarıyla birlikte intihar eden öteki yosmalardan çok farklıdır. Anladığımız kadarıyla artık Yoşivara'da, Edo *çōnin*'leri kendinden emindir, *çōnin* olmaktan gurur duymaktadırlar ve yine *çōnin* olarak birilerini sevmeye hakları vardır. Burada *çōnin*'ler artık kendi değer kıstaslarını ön plana çıkarır. Artık, oyunlarda ölüme yer yoktur.

Kabuki, şöhretinin zirve noktasında kötü kahramanlar yaratmıştır. Bunlar amaçlarına ulaşmak için her yolun mubah olduğunu düşünen bencil karakterlerdir. Burada kötülüğün tanımı, mevcut ahlaki değerlere göre yapılır. Başka bir deyişle kötü adam, geleneksel toplum düzenine hiçbir eleştiri getirmeden olduğu gibi kabul etmektedir. Onun görevi, belirli bir toplumsal ve ahlaki çerçevede seyirciler üzerinde heyecan yaratmaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, eskiden oynanan *kabuki* oyunları; kanlı cinayetler, acımasız ve sapık işkence sahneleriyle doluydu. Bunların çoğu da oyunun ana temasından bağımsız olarak yer aldığı için bir bakıma oyunu zayıflatıyordu. Dramaturjide tekrar tekrar verildiği zaman uyarımın etkisi azalır

ve sıfıra düşer. Bu yüzden her zaman yeni yöntemlere başvurmak gerekir. Ortalık kıpkırmızı kan gölüne çevrilmelidir. Oyuncular, çok sayıda bölümü oynamak ve tamamen farklı karakterler olarak ortaya çıkabilmek için sahne alışkanlıklarını gözden geçirmeli, kostümlerini hızla değiştirme tekniklerini öğrenmeleri gerekir. Dekor için eldeki imkânlar sonuna kadar kullanılarak görsel malzemeleri mümkün olduğu kadar grotesk bir hale getirmek gerekir.

Buna benzer gösteri oyunlarının en iyi temsilcisi Tsuruya Nanboku'dur. Nanboku'nun yazdığı yüzden fazla oyun arasında bugün bile hâlâ sahnelenen yapıt *Tōkaydō Yotsuya Kaydan* (Yotsuya'nın Hayaleti) adlı oyundur. Tamiya İemon adlı kötü karakter, Asakusa'nın çeltik tarlalarından birinde O-İva'nın babasını, yani kayınpederini öldürür. Bu arada, başka bir yerde balıkçı Naosuke Gonbey, O-İva'nın kız kardeşi olan O-Sode'nin kocası Yomoşinçi'yi öldürmeye teşebbüs eder; fakat kurban olarak seçtiği hasmının giydiği kıyafet onu yanılttığı için başka birini öldürür. Ancak iki kız kardeş bu iki yakınının öldürülmüş olduğunu düşünmektedir. Bu arada, bir komşu kızı, İemon'a âşık olur ve kızın babası onları bir araya getirmek için O-İva'ya zehir içirerek yüzünü tanınmayacak hale getirir. İemon, O-İva ve yeni doğan çocuklarını terk eder. Esas karısı olan O-İva'yı boşayabilmek için, onun zina işlediğine dair sahte delil toplamaya çalışır. O-İva, öfke ve çaresizlik içinde boğazını keserek intihar eder. İemon, daha sonra karısının âşığı olarak suçladığı adamı öldürür. Karısının ve adamın cesetlerini bir tahta parçasının iki yüzüne sımsıkı bağlayarak nehre atar. İemon artık üç kişinin katilidir; fakat O-İva'nın hayaleti kocasını rahat bırakmaz. Hikâye boyunca sık sık ortaya çıkan garip sahnelerde kocasına görünmeye devam eder. Örneğin, yeni sevgilisinin yüzü eski karısı O-İva'nın yüzüne dönüşmüştür. Hınçla kılıcını sallayıp kadının kafasını kestiğinde aslında evlenme hayalleri kurduğu sevgilisi olduğunu anlar, fakat iş işten geçmiştir. Aynı şekilde O-İva'yı zehirleyen babanın başına da çok kötü şeyler gelir. Oyundaki başka bir düğüm de, Naosuke, O-Sode ve Yomoşinçi arasındaki üçlü ilişkidir. O-Sode, Naosuke ile evlenir, ancak bir şartı vardır; ondan eski kocasının intikamını almasını ister. Yomoşiçi bir hayalet olup mezarından kalktığında, O-Sode ve Naosuke'nin aslında kardeş oldukları anlaşılır. Aralarındaki ilişki yasak bir akrabalık ilişkisi olan aile içi zinadır. Ayrıca bu oyunda, *Çūşingura* ile ilgili bir bölüm daha vardır, fakat büyük bir önem taşımaz.

Görüldüğü gibi, ele alınan öykülerin tümü genellikle toplumsal sorunlara kayıtsız olup sadece bireyi ilgilendiren konulardır. Bura-

da kalın çizgilerle biçimlendirilen, sadece İemon'dur. O-İva da dahil olmak üzere diğerlerinin hepsi *kabuki*'nin her zamanki basmakalıp karakterleri olmaktan öteye geçemez. Oyunların hepsi cinayetlerle doludur; fakat bütün bunlar basit, gündelik sorunlar ya da karmaşık üçlü ilişkilerden doğan derinliksiz konulardır. Kıssadan hisse umanlar kesinlikle düş kırıklığına uğrarlar. Sahnelerde bazen Budacı duaları okuyan insanlar da görülür, fakat konu ölüme gelince Budacı inançlardan eser yoktur. Örneğin, oyunda hiç kimse dua edip ilahiler okuyarak O-İva'nın hayaletini, dolayısıyla ruhunu, huzura kavuşturmak için herhangi bir girişimde bulunmaz. Bu devirde artık Budacılığın ilahi büyüsü kalmamıştır.

Bununla beraber, bol şiddet içeren acayip sahnelerin ayrıntılarında bir yaratıcılık patlaması söz konusudur. Sahnede parmaklar kesilir, tırnaklar sökülür, O-İva'nın güzel yüzü çirkinleşir ve saçları dökülür, tahtaya çivilenmiş ceset konuşur, ibrikteki su kana dönüşür ve içinden bir el çıkar, kocaman bir fare oraya buraya koşturur ve bir sürahinin içinde O-İva'nın hayaleti belirir (sonradan bulunan bir yenilik). İemo'nun O-İva'ya yaptığı muamele sadistçe heyecan yaratan anormal sahnelerle doludur; kız çirkinleştiğinde onun güvenini kazanmaya çalışan masörün davranışları ve ensest sahneleri buna örnek olarak gösterilebilir. *Yotsuya'nın Hayaleti*, *çōnin*'lerin dünyasında tamamen kişisel düzeyde var olan kana susamışlığı öyle derin işler ki, neredeyse olanakların sınırlarını zorlar. İemon, aslında kötü birisi olduğu için değil, oyunda cinayet ve katilllere yer verilmesi gerektiği için kötü adamdır. O-İva'nın hayalet olarak gelmesi kıskançlığından dolayı değildir; hayaletlerin gidip bir yeri basıp, tekinsiz bir mekân yaratabilmeleri için kıskançlığa ihtiyaç vardır. Bir olayın bütünü yerine bir parçasını vurgulayan, duygusal derinlikten ziyade duyulan heyecanın derinliğine önem veren, hareketlerin amacını hiç sorgulamadan sadece hareketin estetik biçimi üzerinde yoğunlaşan bu kültür, *Yotsuya'nın Hayaleti* adlı oyunda doruğa yükselmektedir. Ancak, *çōnin* toplumunun ürettiği sanat, sadece *kabuki* oyunlarından ibaret değildir.

Hayat kadınlarının çalıştığı Yoşivara eğlence bölgesi ile *Kabuki* arasında görülen sıkı ilişkiyi, ahşap baskı *ukiyo-e* resimleri ve yosmalar arasında da görmekteyiz. 18. yüzyılın ikinci yarısında, ahşap baskı tekniğinde bir devrim yaşanmıştır. Bu, bir tür çok renkli baskı tekniğiydi ve üretilen resimlerin çoğunun üzerinde aktörler ve güzel kadınlar yer alıyordu. Resmedilen dilberler sadece yosmalar değildi; bunların arasında tüccar sınıfından olan güzel kadınlar da vardı.

Suzuki Harunobu (1725-1770), Torii Kiyonaga (1752-1815) ve Kitagawa Utamaro (1753-1806), dönemin en ünlü baskı sanatçılarındandır. Bu sanatçılar, hemen hemen diğer tüm *ukiyo-e* sanatçıları gibi daha özel zevklere hitap eden 'gizli resimler' de üretmişlerdir. Bu anlamda da, basılan resimlerle eğlence dünyası arasında yakın bir ilişki vardı. Aktörlerin en ünlü sahnelerinden alınarak resmedilen bu yapıtlar ya erkeği tam boy olarak gösteriyor ya da sadece üst yarısını alıyordu; ikiden fazla aktörü yan yana gösteren resimler neredeyse yok denecek kadar azdı. Katsukava Şunşo (1726-1792), Toşusay Şaraku (doğum ve ölüm tarihleri bilinmiyor, 1794-1795 yıllarında aktif olarak çalışmıştır) ile Utagava Toyokuni (1769-1825), bu tarzda resmedilen sanatçılara örnek olarak verilebilir. Katsuşika Hokusay (1760-1849) ve Andö Hiroşige (1797-1858) tarafından yapılan manzara baskıları, güzel kadın ve aktörlerin resimlerinden çok daha sonra, 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısındaki *çōnin estetiği*, taşradan ziyade kent üzerinde yoğunlaşır ve doğayı değil insanı ele alır.

Çok renkli baskının karakteristik özelliği sadece insan değildi. Kıvrımların çizgileri ve kimononun ana hatları da, zarafetin neredeyse doruğu olan bir akıcılığa sahipti (Harunobu ve Kiyonaga'nın eserlerindeki gibi). Örneğin, Şunşo ve Şaraku'nun eserlerinde renk kullanımı özellikle siyah ve gri renklerin türdeş tonları muhteşem bir özgünlükle işlenmiştir. Geometrik çizgiler kullanarak elde edilen ikinci yüzeylere, bunların ayrımına (Şunşo oyuncularının kimono armalarında olduğu gibi) ya da Şunşo aktörlerinin ellerinde gözlemlenen ifade gücü yüksek çizgilere baktığımızda bunların ne kadar büyük bir sanat şaheserleri olduğunu anlarız. Nitekim Japon sanatında bu yapıtları aşan başka bir yapıt da yoktur. Bu görsel güzelliğin esin kaynağı her ne kadar *kabuki* sahneleri olmasa da ona çok şey borçludur.

Bu nedenle, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki *çōnin* toplumu, yalnız cinsel heyecan peşinde olmayıp bu deneyimlerinin estetik kaygılarla da baş başadır. Tiyatro ve eğlence bölgelerinde gelişen *şamisen* müziğinde de aynı kaygıları görebiliriz.

Oyunun cazibesi, senaryoda değil oyunun içinde tek tek yer alan sahnelerin ayrıntısında gizlidir. *Şamisen*'i çekici kılan şey ise, müzikalin soyut yapısı değil oyunun sahneleri arasında verilen duraklarda ve her notanın ayrı ayrı çalınış biçimindedir. Herhangi bir oyun ya da müzikteki başarı veya başarısızlık zamanın akışı içinde yer alan duraklara göre belirlenirdi. Zaman akışı; giriş, gelişme, doruk ve bitim şeklinde değil, seyir içinde yer alan bir dizi "tekil anlardan" meyda-

na geliyordu. *Haykay* şiirinin sözlü dilde yaptığı anlık betimlemeleri, ahşap baskı resimleri, cinsel deneyimler için görsel dilde gerçekleştirmiştir. Edo'nun eğitimli tüccarları arasında hem ahşap baskıların hem de *haykay* şiirlerinin yaygın olmasının nedeni budur.

Şimdi, "bütün bunlardan sonra ne oldu?" sorusunu sorabiliriz. Kavatake Mokuami (1816-1893), o zamana dek gelişme imkânına sahip olmayan önceki *kabuki*'yi gözden geçirmiş ve pek çok farklı unsuru bir araya getirmiştir. Duygusal roman türünde yapıtlar veren yazarlar eğlence bölgelerinin geleneklerini ve insan duygularını dile getirirler. *Haykay* şiirlerini *çōnin*'lerin günlük hayatına sokan ise Kobayaşi İssa'dır (1763-1827). Aynı dünyaya ahşap baskıyı tanıtan da Hiroşige'dir; fakat Tokugava devrinde *çōnin*'ler tarafından geliştirilen önemli bir ifade biçimi daha vardır; bu da *senryū* olarak bilinen mizahi şiirlerdir. *Kabuki* ve *ukiyo-e* gibi sanatların şekillendiği bu çağ, aynı zamanda *Hayfū Yanagidaru* seçkilerine de ev sahipliği yapmıştır.

GÜLDÜRÜ EDEBİYATI

18. yüzyılın sonlarına doğru, üretimin ve ticaretin gelişmesiyle birlikte ulusal pazar genişlemiş ve bunun sonucu olarak da üst düzey tüccar sınıfının mali gücünde büyük bir artış kaydedilmiştir. *Çōnin*'ler bir yandan kendi çocuklarına okullar açarken, bir yandan da kültürün itici gücü haline gelmişler, eğlence merkezlerinde başlayan *kabuki* akımını doruğa çıkarmışlardır. Bu nedenle, samurayların bu sınıfa dayattığı katı görev anlayışı ile *çōnin*'lerin "insani duygularını" yücelten değer yargıları arasındaki gerilim yumuşamış, bu durum her iki sınıf için de daha ılımlı bir ortam yaratmıştır. Aşk intiharlarını konu alan trajedilerine aynı konuyu işleyen gülmece şiirler eklenerek (*kyōku ve kyōka*) *kobanaşi* adlı küçük trajikomik mizah öyküleri oluşturulmuştur. Aşağıdaki örnek, eğlence bölgelerini ele alan *kyōku*'dur:

Sen ki bir cengâversin,
Dağda, kırda derede!
Tüccara sōz yok ama
İşin ne kerhanede?
(Hayfū Yanagidaru)

Şiirden de anlaşıldığı gibi burada samurayın üstünlüğü ve Toşivara bölgesinin onlara sunduğu zevklere değinmekle beraber samurayların Şeytana uymamaları gerektiğini vurgulamaktadır; fakat görüldü-

ğü gibi samuraylar bu öğüde uymaz. Bu üstünlük taslama, ne sözü geçen savaşçıyı, ne de genel toplumsal değerleri karşısına alan bir anlayıştır. Bu söz, sadece Yoşivara için söylenmiştir ve orada kalmıştır. *Çōnin*'ler ne sisteme, ne de onu yöneten samuraylara karşıdır, fakat yine aynı sistem içinde az da olsa bir güç olduklarını kavramışlar ve bunu da mizahi bir şekilde ifade etmişlerdir.

18. yüzyılda samuraylar yavaş yavaş kendi geleneksel konumlarını terk ederek *çōnin*'lerin arasına katılmışlardır. Samurayların büyük bir kısmı yine asker olarak kalmayı tercih ettikleri halde boş zamanlarında ilgilendikleri konular tamamen *çōnin* kültürüyle ilgilidir. Beyliklerin gelirleri düştükçe alt rütbeli samurayların durumu kötüleşmiş, zorluk içerisine düşmüşlerdir.

Samuraylar için *çōnin* kültürünün başka bir albenisi daha vardı; en azından onları baskı altında tutan katı ve şekilci Konfüçyüsçü kurallar bu kültürde yoktu ve rahat bir nefes alma imkânı veriyordu. 18. yüzyılın sonlarında, samuraylar, biri 'resmî' (açık), diğeri 'gayriresmî' (gizli) olmak üzere, iki paralel kültür geliştirmiştir. Gayriresmî samuray kültürünün takipçileri, başta Soray grubu olmak üzere, Yanagisava Kien'in zarafetini, Şokusancin'in oyunlarını ve komik şiirlerini kültürel eğlence ya da ilgi alanı olarak yaşamışlar; farkında olarak ya da olmayarak Samuray kültürünü *çōnin* kültürüne yaklaştırmışlardı. Samurayların katı kültür etikleri ve özendikleri yeni kültür arasında bir denge kurmaları gerekiyordu. Bunu da ancak her konudan uzaklaşıp kendilerini soyutlamakla sağlayabilirlerdi. Bu konuda mizah onlara öncülük yaptı. Samuray mizahı, *çōnin*'lerinkinden farklı olarak iktidara ve toplumsal düzene karşı yapılan bir taşlamaydı; ancak, Ueda Akinari gibi sert ve düşmancıl hiciv üreten yazar çok azdı. Yazarın kendisi de düzenin bir parçası olan samuray olduğu için, herkesi karşısına almamıştır. Bu yazarlar genellikle, samuray toplumunun bazı yönlerine, merkezî hükümet ve beyliklerin politikalarına eleştirel gözle bakmıştır. Bu da onlara hiciv için konu sağlamıştır.

Yo no naka ni ka hodo urusaki mono va naşi
Bunbu to yūte yoru mo nerarezu

Hiçbir şey yok sivrisinek kadar sinir bozan;
Uyunmaz geceleri vızıltısından.

Bu şiir, sivrisineğin çıkardığı *bunbu* sesi ile samurayların ustalaşması gereken iki hüneri birleştirir: *Bunbu* kelimesi *bun*=edebiyat, *bu*=savaş sanatı hecelerinden meydana gelmiştir. Bu cinas fark edilinceye kadar şiir hiçbir anlam taşımaz. Bu yerginin yazarı kendi sınıfına ait

çemberin epey dışında bir samuray gibi görünmektedir.

18. yüzyılın sonlarına doğru samurayı ve *çōnin*'i güldürecek pek çok konu vardı; ancak, köylüler için durum böyle değildi. Hayata karşı olan tepkilerini dile getirirken, mizah onların duygularına tercüman olmuyordu. Köylüler o sırada bakamayacakları yeni doğan bebekleri öldürüyor, işletemeyecekleri çiftlikleri terk ediyor ve dertlerine deva bulamayan yöneticilere isyan ediyorlardı.

Gerek samuraylar gerekse *çōnin*'ler, içinde yaşadıkları toplumsal sistemin, mutlak ve ebedi olduğunu düşünüyorlar; yeniliklere değil, şık olan geleneklere önem veriyorlardı. 18. yüzyılın ikinci yarısında, üç farklı mizah edebiyatı vardı ve bunlardan hiçbiri yeni değildi. Örneğin *kyōku*, mizahi bir *haykay* biçimidir; fakat *haykay* şiiri geleneklerine uygun olarak yazılmamıştır. *Kyōka* ise *tanka* şiirinin komik bir formudur. Yapılan araştırmalara göre, *kyōku*'nun kökeni *İnu Tsukuba-Şū*'ya, *kyōka*'nınki ise Heyan devrinin komik *odoke uta* şiirlerine kadar inmektedir. *Kobanaşi* hikâyelerinin günümüze kadar ulaşan örneklerine baktığımızda bunların *Dünün Olayları, Bugünün Masalları* adlı yapıta kadar inen bir geçmişe sahip olduğunu görürüz. Tokugava döneminin sonuna dek bunlar halk arasında revaç bulmuştur. Mizahi şiirler yazan *çōnin* ve samuraylar, kendi çağlarına uygun kültürel bir form oluşturmak üzere bu köklü biçimlerden faydalandılar. Bunu yaparken de mizahın doğasını büyük bir ölçüde değiştirerek konunun yelpazesini genişlettiler.

Edolu (Tokyo'nun eski adı) bir *çōnin* olan Karay Senryū'nun (1718-1790), *kyōku* derlemesi *Hayfū Yanagidaru*'nun adlı yapıtının ilk bölümü 1765 yılında yayımlandı. Bir *kyōku* şairi olan Samuray Kimura Böun (1719-1783), *Kanoko maçi* adlı *kobanaşi* derlemesini 1772 yılında piyasaya çıkardı. Yomono Akara (1749-1823) ise, ilk *kyōka* derlemelerinden biri olan *Bansay Kyōkaşu* (Sayısız Kyöka Derlemesi) adlı yapıtı 1783 yılında yayımladı. Yomono Akara, aslında şairin birinci mahlası olup ikinci takma adı da Şokusancin'dir. Asıl adı Ōta Nanpo olan bu şair, gerçek hayatta orta halli bir devlet memurudur.

Senryū, ölmeden önce 23 derleme daha hazırlamıştır. Bunlardan başka 167 derlemenin hazırlanmış olması, bu biçimin yaygınlığı hakkında bize bir fikir vermektedir. Şair, bu şiir türüne kendi ismini vermiştir ve *kyōku*, onun zamanından beri, *senryū* olarak bilinmektedir. *Hayfū Yanagidaru* seçkisinin ilk ciltlerinde yer alan şiirlerin şairleri hakkında bilgi yoktur. Şiirlerin çoğu Edo'nun günlük yaşamı konu alır. Bununla birlikte *nō, kabuki, Tayheyki* ve *İse Monogatari* gibi yapıtlarda yer alan ünlü tarihî simalar hakkında şiirler de bulunmaktadır.

Çōnin'lerin günlük hayatına dair işlenen konu ve kişiler geniş bir yelpazeye yayılır; bazen karı-koca, baba-oğul, gelin-kaynana ilişkileri ele alınmakla beraber berberler, marangozlar, dilenci rahipler, sütanneler, hizmetçiler, Budacı ayinler, oyunlar, yiyecek, içecek gibi konu ve kişiler de burada yer alır. Örneğin, çok yoksul bir hastaya yapılan ziyareti betimleyen aşağıdaki şiir insan doğasını ve duyguları çok canlı bir şekilde dile getirmektedir.

İlaç kutusunu açınca
Baktım ki içinde altın bir para.
(*Hayfū Yanagidaru,* cilt 1)

Aşağıdaki ünlü dizeler başarısız bir evliliği dile getirir:

Dūkkânda adamın biri
Tanımıyor
Kadının eşini.
(*a.g.e.,* cilt 7)

Ancak, *senryū* şiirlerinin çoğu cinsel konuları işler. Yoşivara ve aşk intiharları hakkında çok sayıda *senryū* yazılmıştır. Bazıları ise, şögun cariyelerinden, kadınların kullandıkları seks oyuncaklarından ve gebelik önleyici yöntemlerden bahseder. Köylülerin yaşamı ve taşra manzaraları neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Edo'ya gelen taşra insanlarıyla alay eden birkaç şiir bulunmakla birlikte, köylerdeki yaşama dair neredeyse hiçbir şiir bulunmaz. Edo'daki *çōnin*'lerin dünyası, *senryū*'larda yansıtıldığı şekliyle, kendi kendini idare eden, öbür dünyayı hiç düşünmeyen ve Edo dışındaki bir dünyadan neredeyse hiç haberdar olmayan bir âlemdir.

Bununla birlikte, yukarıda alıntı yapılan ilk *senryū*'da olduğu gibi, samuraylarla da alay edilir. Samuraylar devlet memuru olduğu için şöyle bir ifade kullanılmıştır:

Hazır ve nazırdır memur
Giderken kerhaneye
Çoki'yle bile.

Çoki, genelev bölgesi olan Yoşivara'ya gidip gelmek için kullanılan küçük bir teknedir. Daha önce sözü geçen *Hayfū Yanagidaru*'nun "Bir Adam, Bir Savaşçı" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de, devlet memuru samuraylara yönelik keskin ve gerçekçi *çōnin* değerlendirmesi ve hicvi görülmektedir; ayrıca rahipler ve hekimler de hicvedilmiştir:

Methedip
Meftanın son şiirini
Ayrılır oradan hekim efendi
(*a.g.e.*, cilt 2)

Budacılığı da, hafiften iğneler:

Çin'den geldi ya haksever yüce Buda,
Tövbe bir Çinli yoktur cehennem tablosunda.
(*a.g.e.*, cilt 1)

Bronzdan Buda'ya ettikten sonra dua
Hafifçe vurun kafasına
(*a.g.e.*, cilt 2)

Yukarıdaki ilk şiir, dindeki gülünç bir noktaya işaret etmekte, ikincisi ise insanların gerçekte nasıl davrandığını açıkça gözler önüne sermektedir.

Önemli tarihî kişilikler *Hayfū Yanagidaru*'nun şiirlerinde gündelik hayatın bir parçası haline getirilir. Tayrano Tomomori'nin ölümcül savaşları, dükkân çıraklarının ağız dalaşına indirgenmiştir. Kadın cengâver Tomoe Gozen'in efsanevi kahramanlıkları ise, ev hanımlarının çarşı pazara koşuşturmasıyla bir tutulmuştur.

Bu şiirlerdeki mizah unsuru tarihsel kronolojinin çarpıtılmasından ve kemikleşmiş ulusal ezberlerin bozulmasından kaynaklanır. Örneğin, kadın şair Onono Komaçi'ye âşık olan Fukakusano Şoşo hakkında bir masal vardır. Kadın, erkeğe yüz gün boyunca kendisine ziyarete gelmesini ister; yüzüncü günün sonunda erkeğin her isteğini yerine getireceğine dair söz verir. Erkek, Komaçi'nin evine gider gelir, fakat doksan dokuzuncu günün gecesi aniden ölür. Bu konu, *nō* oyunlarından *Kayoi Kamaçi* ve *Sotoba Komaçi*'de ele alınır. Komaçi burada epey kabarık bir müşteri listesi olan Yoşivaralı bir hayat kadınıdır. Yine de yürekten tutkunu olduğu bir âşığı vardır, fakat erkek, onun bu duygularına karşılık vermemekte ve onu ihmal etmektedir:

Doksan dokuzuncu geceydi
Adamın gevşekliğini bildi,
Ve onu aşk defterinden sildi.

Aynı hikâye, *kobanaşi* derlemesindeki *Kanoko Moçi* adlı yapıtta parodileştirilmiştir. Soylu bir kadına aşk mektupları gönderen adama, en sonunda yüz gece boyunca kadının evine gelmesi ve kanıt olarak her gelişinde ön kapının dışındaki araba parkına bir işaret bırakması

söylenir. Bunu yaptığı takdirde soylu kadının teveccühünü kazanacaktır. Yağmura ve tipiye rağmen adam her gece işaretini bırakmak üzere görünür ve kadın onun bu sadakatinden etkilenerek hizmetçisini aşağı gönderir ve adamı odasına davet etmesini söyler. Adam, garip bir biçimde bu teklife isteksiz kalır; hatta biraz da afallamıştır. Hizmetçi onu sıkıştırdığında her şeyi itiraf eder: "Hanımefendi! İsterseniz konuyu açıklığa kavuşturalım. Bana bu işaretleri buraya koymam için gündelik ödeyenler var."

Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi, *senryū* ve *kobanaşi* arasında konu ve mizah yönünden pek çok benzerlik bulunur. Her ikisi de, cinas ve kelime oyunu, günlük olaylar üzerine yapılmış espriler ve ufak tefek yanlış anlamalar, hafif alaylar, kasıtlı tarih hataları gibi unsurları kullanmakta, başta devlet otoritesi olmak üzere, kadın-erkek ilişkileri ve cinsellik üzerindeki katı geleneklere baş kaldırmaktadır. Eleştirel mizah ise çok azdır. *Kobanaşi*, o sıralarda sokaklarda ya da küçük halk tiyatrolarında sergilenmekte ve yazılı küçük metinler halinde piyasada satılmaktaydı. *Kabonaşi*'ler günümüzde bile hâlâ revaçta olan komik monologların yani *rakugo*'ların dedesi sayılır; fakat *rakugo*'lar çok daha kısa metinlerdir (uzun olduğu için belki de bu kurala tek istisna *Onono Kamoçi* parodisidir). Bu tür gösteriler hikâyenin akışını tepe taklak eden vurucu bir cümleyle sona erer.

Kyōka, biçim olarak yukarıdakilerden biraz farklıdır. *Tanka*'nın komik bir uyarlaması olan *kyōka*, altın çağını Tenmey devrinde yaşamıştır. *Kyōka*'lar bu devirde aydın samuraylar ve birazcık mürekkep yalamış *çōnin*'ler arasında olağanüstü beğeni kazanmıştır (1781-1788). *Kyōka* derlemelerinde *senryū*'nun tersine şairlerin isimleri yer alır, fakat bu isimler genellikle şairlerin takma isimleri olan mahlaslar şeklinde ortaya çıkar. Dönemin en tanınmış şairlerinin isimleri Yadoyano Meşimori (1753-1830) tarafından yayıma hazırlanan *Azumaburi Kyōka Bunko* (Azumabori Kyōka Arşivi) adlı derlemede bulunabilir. Burada ünlü halk romanları yazarı Kitao Masanobu'nun (daha önce Santō Kyōden olarak bahsedilmiştir) tasvirleri ve ünlü hattat Yomono Akara'nın hat örnekleri de yer alır. Aynı kitapta elli şairin hepsinden bir portre ve birer de *kyōka* şiiri bulunmaktadır. Buradaki şairlerin yarısı samuray, yarısı da *çōnin* kökenlidir. Samurayların büyük bir kısmı orta halli Bakufu memurlarından meydana gelmekte olup aralarında Ōta Nanpo (takma adı Yomono Akara), dışında Yamazaki Kagetsura (Akera Kanko, 1740-1800) ve Kimuro Bōun (Hakurikan Bōun) gibi isimler de bulunmaktadır. Ayrıca burada seçkin bir samuray ailesinden gelen Sakay Hoitsu'dan (Şiriyanko Sarundo, 1761-

1828) da bahsetmek gerekir. Himeci kalesi beyinin en küçük kardeşi olan bu şair, aynı zamanda *korin* ekolünün en gözde ressamlarından biridir.

Kyōka'nın aydın samuraylar arasında ne kadar revaçta olduğunu Matsura Seyzan'ın (1760-1841) *Kaşşi Yava* (ilk cilt 1821 yılında, tüm eser 1827 yılında tamamlanmıştır) adlı kitabındaki denemelerden birinde anlatılan kıssadan anlayabiliriz. *Kyōka* camiasının en önde gelen siması Ōta Nanpo, Tenmey'yi takip eden İmparator Kansey devrinde, topluma zorla dayatılan reformlar yüzünden yazı yazmayı bırakmak zorunda kalmıştır. Bu reformlar, büyük ölçüde, 1787 yılında Kıdemliler Konseyi başkanı olan Matsudayra Sadanobu'nun eseridir. Şartlara göre kendisi bile *Kyōka* yazacak duruma gelmiştir. Edo'da bulunduğu bir sırada memleketindeki kalesinde yangın çıktığını duyar. *Kaşi Yava* adlı yapıtta anlatıldığı üzere sanki taraktan kopan dişler gibi kötü haber elçileri Edo'daki evini doldurarak yangındaki hasarın derecesini ona bildirmeye başlar. Çok geçmeden kapısında başkâhyası görünür. Sadanobu çok kızgındır; baş kâhyaya her şeyi bildiğini söyler ve bütün bunlara bir şey ilave edip etmeyeceğini sorar. Adamın nutku tutulmuştur; aklına hiçbir şey gelmez. Bunun üzerine Sadonobu mürekkep hokkasına uzanır, bir şeyler yazıp kâğıdı kâhyanın suratına fırlatır fırlatmaz odasına çekilir. Zavallı adam bir intihar emri gibi algıladığı bu hareketi düşünürken, kâğıdın üzerindeki şu satırlar gözüne çarpar:

Mademki geçti artık yangın havası
Git yıka elindeki isi pası
Mal gitmiş kale viran
Görülmez artık bunun davası.

Derin bir nefes aldı, harakiri yapmaktan kurtulmuştur.

Kyōka yazanlar arasında Hanava Hokiiçi (1746-1821, takma adı Hayatomono Mekari), Hiraga Gennay (Fūray Sancin) gibi âlimlerin yanında Kanō okulu ressamlarından İçikava Dancürō V gibi oyuncular ile pahalı fahişeler de bulunmaktaydı.

Çok farklı meslek gruplarından gelen *çōnin* şairleri vardı. Bunların arasında belediye memurları, toprak ağaları, hancılar, pezevenkler, yağcılar, tefeciler, kitapçılar, şarapçılar, balıkçılar ve çorbacılar bulunmaktaydı. *Kyōka* yazabilmek için az da olsa eğitim gerekiyordu. Bu nedenle, genellikle eğitim düzeyi düşük olan *çōnin*'ler arasında bu şiir türünün revaç bulması uzak bir ihtimaldi; aynı zamanda üst sınıfa ait olan bazı kültürel değerler o zamana dek göz ardı edilen

alt sınıfa doğru nüfuz etmeye başlamış, Tokugava rejiminin katı sınıf sistemi yıkılmaya yüz tutmuştu. Artık Edo'da, samuray ve *çōnin*'ler, aynı şiir meclislerine katılıyor, birbirleriyle fikir alışverişinde bulunuyor ve birlikte yayınlar çıkarıyorlardı. Bu durum, 17. yüzyıl ya da daha öncesinde görülmeyen hatta görülemeyecek olan bir durumdu. En çok sevilen *kyōka* biçimi, ünlü *tanka*'ların, özellikle de 13. yüzyıl derlemesi olan *Ogura Hyakunin İsşu*'da yer alan *kyōka*'ların parodileriydi. Fucivarano Toşinari'nin aşağıdaki ünlü şiiri buna bir örnektir:

Bu gece güz soğuğu
İliğime işliyor.
Fukakusa köyünde
Bıldırcınlar ötüyor.

Yomono Akora'nın eseri olan *kyōka*:

Bir, iki, üç, dört derken
Ne var, ne yok pişirdik,
Fukakusa'da bu yıl
Bıldırcını bitirdik.

Kyōka ile toplumsal hiciv ve siyasi eleştiride bulunmanın mümkün olduğunu söylemiş olsak da bu tür örnekler istisna teşkil eder. Japon lirik şiiri, geleneksel olarak, siyasi ve toplumsal yorumlardan her zaman kaçınmış; *kyōka* da büyük ölçüde bu geleneğe bağlı kalmıştır. *Kyōka*'lar aynen *vaka*'da olduğu gibi dünyevi, ayakları yere değen hazcı ilkeleri işleyen bir şiir türüydü. Bu açıdan, *kyōka*, *senryū*'dan pek farklı sayılmaz. *Kyōka* şairlerinin konuları genellikle aşk, şarap ve para olmuştur. Yomono Akara, aşağıda bunu dile getirmektedir:

Yoktur dünyada seks ve içki kadar tak eden cana,
Ben de derim bırak gelsin can kurban böyle düşmana.

Ve:

Basittir pirinç ve mehtaplı gece
Bu dünyada...
Ya nakit para?
Öyle mi ya?

Senryū, gelenek, görenek ve olayları somut bir biçimde betimlediği halde *kyōka*, son iki örnekten de anladığımız gibi, daha genel ve soyuttur. Örneğin, *kyōka*'da aşk konusu üstü kapalı bir şekilde işlendiği halde *senryū*'da daha dolaysız ve somut olarak ele alınır.

Bununla birlikte, *kyōka* ile *senryū* arasında önemli bir fark daha bulunmaktadır. *Kyōka* şiirlerinde şair kendisiyle ve kendi yaşantı-

sıyla alay edebilir; *senryū*'da bu durum çok nadirdir. *Kyōka*, münferit ve tesadüfi durumlarla değil insan hayatının temel ve değişmez yönleriyle ilgilidir. *Senryū*, belirli bir mekân ya da zamandaki olayları ele aldığı halde *kyōka*'nın işlediği konular bütün insan hayatına ve deneyimlerine dayanır. Bu da bize *kyōka* şairlerinin ebedi ve kaçınılmaz sandıkları toplumsal sistem içindeki hayat tecrübelerinin dışına çıkmaktan ne kadar uzak olduklarını göstermektedir. Bu nedenle hiçbiri, hayatının en önemsiz işlerinde bile toplumun onlara dayattığı davranış sisteminden kopamamıştır. Buna benzer sıradan kaygıların ağına düşmüş şairlerin macera yaşama şansları hemen hemen yok denecek kadar azdır. Bu yüzden kapana kısılmış hayatlarıyla ve kendileriyle alay etmek ve kara mizah üretmek onlar için bir gelenek haline gelmiştir. Aşağıdaki şiir buna bir örnektir:

Uyur ya da uyanık, pek bir şey olduğu yok
Buna mükâfat derler böyle söze karnım tok. (Yomono Akara)

Mutluluk,
Kiraz çiçekleridir baharda
Mehtaptır güzün,
Ve bir adamla karısının yemek yemesidir
Tartışmadan üç öğün. (Hanamiçi Tsurane)

Şair burada kendisiyle alay eder, fakat üslubu acı değildir. Mizah öğesini kullanarak hüznü, düş kırıklığını, hayatın sıradanlığını aşmaya çalışırken geleneksel biçimler onun nesnel olmasını sağlar. Savaşçı bürokratların hepsi öz eleştirilerindeki acı lezzeti hep şiirlerinden uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Belki de bu nedenle bu türdeki yapıtlar için *Şarenomesu* (nükte) adı verilmiştir. Bu açıdan bakıldığında *kyōka* şiiri yazanların, nüktedan şairler grubuna dahil olduğu söylenebilir.

O dönemde, *kyōka* şairlerinin kendi ölümlerine bile alaycı gözlerle bakmasını engelleyen dinî değer ve inanışlar yoktu. Dönemin kültürü dünyeviydi; bu alanda çok uzun yol kat ettiği için iyi damıtılmış düşünce ürünleri ve güzel şiirler sunabiliyordu.

Ye, iç sonra tekrar acık,
Yat, uyu sonra tekrar kalk,
Şu hayata bak!
Belki de bizim için
Bir değişiklik olacak
Ölmeye yatmak. (Hakurikan Bōun)

Yukarıdaki dizeler ölmek üzere olan usta bir *kyōka* şairinin ölüm döşeğinde yazdığı şiirdir. Son nefesinde bile alaycı tavrı ölüm korkusundan daha güçlüdür. Ölüme karşı alaycı tavır, pek çeşitli dönemlerde pek çok kültür tarafından işlenmiş olan bir konudur (örneğin Villon'un şiirleri). Japon edebiyatında *kyōka* şairlerinin mizahi yapıtları 18. yüzyılın sonlarında zirveye ulaşır.

Senryū ve *kyōka*, 19. yüzyılın ortalarına kadar başarıyla varlığını sürdürmüştür. Bu arada önemli bir gelişme kaydedilmiştir. Birinci olarak, komik monologlar daha uzun ve daha karmaşık metinlere dönüşmüş, buradan da bugün bile zevkle izlenen *rakugo*'lar doğmuştur. İkinci olarak ise, daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, *Yūzer Dūnya'nın Hamamı* ve *Tōkaydō Yolundaki Şank'ın Midillisi* gibi komik romanlar ortaya çıkmıştır. Bunlar, mizah yönünden getirdikleri yeniliklerden ziyade, çağdaş geleneklere ilişkin yaptıkları gözlemlerden dolayı çok değerli yapıtlardır. Bütün bu gelişmelerden sonra Japon mizahının 18. yüzyıl sonlarında zirveye ulaştığını söyleyebiliriz. Mizah, bundan sonraki hiçbir dönemde kültürün önemli bir parçası olarak rol oynamaz. 19. yüzyılda, özellikle de bu yüzyılın ortalarında, Tokugava sisteminin iç sorunlar ve dış tehditler yüzünden çatırdamaya başladığı bir dönemde, bu sistemi savunmak ya da ona saldırmak için gösterilen çabalar hiçbir zaman mizahi niteliğe bürünmemiş ve buna edebiyatta da yer verilmemiştir.


III. KİTAP
MODERN YILLAR

Önsöz

Üniversitelerde ders olarak okutulan ve Batıda hakkında yazılar yazılan modern Japon edebiyatının görüldüğü kadarıyla pek çok sorunu bulunuyor. Bu edebiyat, çoğunlukla esrarengiz bir hava yaratmasına rağmen erken Japon edebiyatında görülen egzotizmi barındırmaz; Japon duyarlılığı ya da benzeri hususlarda kesin ve yüzeysel genellemelere olanak tanımaz. Bütün bunların yanı sıra *hayku*'nun, *kabuki*'nin, ortaçağın *nō*'sunun ya da Edo döneminin kukla tiyatrolarının özel kültürel kimliğinden yoksun olduğu için çoğunlukla ikinci sınıf ya da taklitçi olarak nitelendirilmiştir. Modern Japon edebiyatını bu konuda uzmanlaşmayan lisans öğrencilerine öğretirken (bazılarımızın Amerikan üniversitelerinde yaptığı gibi) ya kendi bilgimizi göstermek için konuyu biraz küçümsemeye meyil gösteririz ya da eski Japonya'nın hâlâ burada olduğunu kanıtlamak için sıradan bir romanın *hayku*'ya benzeyen niteliklerini vurgularız; ya da Mişima'dan, *Bir Maske'nin İtirafları* gibi, dünyanın herhangi bir yerinde yazılmış olabilecek bir roman seçip yabancılaşma ve benzeri konular üzerinde konuşarak ona "dünya edebiyatı" statüsü kazandırmaya çalışırız (fakat ne taraftan bakılırsa bakılsın saçma bir düşüncedir aslında).

Bence, modern Japon edebiyatı, Japonya sınırları içinde akademik anlamda çok üstün bir konuma sahip değil. Uzmanlık alanı Fransız edebiyatı olan bir Japon akademisyen, Flaubert'i edebiyatta erişilebilecek en yüksek nokta olarak gösterdiği halde, ne kadar ilginçtir ki kendi ülkesinde yazılmış olan yapıtları görmezden gelebilir; ya da uzmanlık alanı modern Japon edebiyatı olan bir Japon akademisyen, ülkesindeki edebiyatın tecrit edilmiş bir ada edebiyatı olduğundan bahsederken kendi dar görüşlülüğüne bir avuntu bulabilir.

Profesör Katō'nun Japonca yazılan, şimdi İngilizceye çevrilen ve muhtemelen de üzerinde birtakım değişiklikler yapılan kitabında bu tip karışıklıklara, hilelere ya da milliyetçi dürtülere rastlamadım.

Bu kitabı okunmaya değer bulduğumu belirtmek isterim. Hataları her ne olursa olsun bu kitap, İngilizcede bu konu üzerine yazılmış en kapsamlı kitaptır. Katō, edebiyatı, diğer modern Japon edebiyatı tarihçileri gibi roman, şiir, tiyatro ve şiirsel makaleler olarak tanımlamamıştır. Eğer bu yolu seçseydi şüphesiz işi daha kolay olacaktı. An-

cak Katō, edebiyatı modern Japon düşüncesinin gelişiminde önemli rol oynayan her tür yazı olarak tanımlamıştır. Böylelikle hakkında daha fazla şey bilmemiz gereken önemli yazarlarla tanışmamızı sağlamıştır.

Kitabın çoğunlukla romancılar hakkında olmasını bekleyen okuyucu, kendi istediği edebiyatçıların bu çalışmanın dışında bırakıldığını görünce hayal kırıklığına uğrayabilir. Bu çalışmanın dışında bırakılan romancıların arasında Çince profesörleri, felsefe uzmanları, Zen yazarları, tarihçiler, çevirmenler ve eleştirmenler bulunmaktadır. Diğer Japon edebiyatı uzmanlarının, Japon edebiyatının sınırlarına dair daha net fikirleri olmasına rağmen Katō'nun yaptığını yine de yapamamışlardır.

Katō katı bir eleştirmendir. Saygı duyduğu bir romancı ve deneme yazarı olan İşikava Cun hakkında şöyle der:

> Japon edebi düzyazısını kullanmaktaki becerisi eşsiz olan tek yazar İşikava Cun'dur. Çinceden yoğun bir biçimde etkilenen üslubunu taşıyan kısa parçaları sözcük seçiminin zenginliği, üslupsal zerafeti ve konuyu dağıtmadan anlatma kabiliyeti bakımından Kafū'nun çalışmalarından daha iyidir; hatta neredeyse Ōgay'ın seviyesine erişir... Bir bütün olarak ele alındığında İşikava'nın çalışmalarının geniş bir alanı kapsadığı görülür. Çin-Japon geleneğiyle muazzam bir biçimde cilalanan üslubu kısa önsözlerinde ve yorumlarında göze çarpar. Bu üslupta iyi eserler ortaya koyabilen bir kişi, aydın sınıfının bir üyesi sayılır; bunu başaramayanlar ise amatör olarak nitelendirilir. Eğer bu tanıma sadık kalacak olursak, Nagay Kafū'dan beri geleneksel anlamda aydın sınıfının üyesi sayılabilecek tek bir yazar vardır, o da İşikava'dır.

Katō'nun bahsettiği gerçekten de son derece müstesna bir kulüptür; kalan son üyesi İşikava, şimdi yaşlı bir adamdır ve bu dünyadan göçtüğünde de muhtemelen yeri doldurulamayacaktır. Katō'nun üstü kapalı olarak itibar ettiği bu ölçüt, bu kitabı İngilizce okuyacak birtakım okuyuculara tuhaf derecede tutucu, hatta fazlasıyla ayrıntı düşkünü gelebilir. Ancak, onun saygı duyduğu asıl şey, bir yazarın bilgisine ve dili kullanımına yansıyan ciddiyetidir. Her ne kadar geri kafalı görünme tehlikesi taşısa da, Katō'nun Japon edebi değerlerini bu kadar kısa ve özlü bir biçimde bizlerle paylaşmasından dolayı kendisine duyduğum hayranlığı belirtmek isterim.

Katō'nun nereye kadar kendisini Edo geleneğiyle özdeşleştirdiğini bilemiyorum. Ancak, Katō'nun Almanca, Fransızca ve İngilizce bilgisi ile bu dillerde yaptığı kapsamlı okumaların bu geleneğe olan

saygısını azaltmaya muvaffak olamadığı açıktır. Tam tersine, belki de bu çalışmalar, Edo geleneğine olan saygısını muhafaza etmesine yardımcı olmuştur.

Entelektüel anlamda her iki kültüre de son derece hâkim olan bir Japonla karşılaşmak istisna değildir. Ancak, her iki kültüre bakışında da bu kadar anlayışlı ve dengeli olan bir Japonla karşılaşmak gerçekten çok nadirdir.

Tanıdığım hiçbir yazar, erken Meyci dönemi aydın kesiminin Batı düşüncelerine karşı ya da daha sonraki bir neslin Marksizme ve militarizme karşı tepkilerini İngiliz okuyucular için bu denli yetkin ve ikna edici bir biçimde tasvir edemezdi. Başka dillerdeki okumaları sonucu edindiği geniş bilgi dağarcığı, bu konulardaki yorumlarına kaynaklık etmektedir. Bütün bunların yanı sıra okuyucuyu memnun etmek ve etkilemek için asla ikiyüzlü davranmaz.

Modern Japon tarihinin büyük bir kısmı karanlıkta kalmıştır. Son bir buçuk asırdaki aydın sınıfının tarihi ise pek de iç açıcı değildir. Ancak yine de Katō gibi eleştirel zekâya, siyasi farkındalığa ve hassasiyete sahip birisi tarafından anlatıldığında bu tarihin çok güzel anlara tanıklık ettiğini de görürüz. Demek istediğim şudur ki, Katō'nun kitabını okuduğumuzda siyasi ya da toplumsal bilinçleri açısından olmasa da yazdıklarının güzelliği ve zekâsı için hayranlığımızı hak edebilecek pek çok kişi olduğunu görürüz.

Katō, Japoncayı, bu dilde nadiren rastlanan analitik bir titizlikle kullanır. Aynı titizlik çeviride de muhafaza edilmiştir, bu da Don Sanderson'un adına büyük bir başarıdır.

Edwin McClellan

İngilizce Baskı İçin Teşekkür

Bu üç cildin önsözlerini yazan arkadaşlarım Ronald Dore, René E. Etiemble ile Edwin McClellan'a derin şükranlarımı sunmayı borç bilirim. Çalışmaları boyunca pek çok zor sorunun ustaca üstesinden gelen çevirmenlerimiz David Chibbett ile Don Sanderson'a teşekkür ederim. Ayrıca çevirmenlerimizin Japon meslektaşları olan Kazuko Matsuoka, Masako Saytö ve Midori Yacima'ya çeviri taslaklarını özenle kontrol edip orijinal Japonca metinle karşılaştırdıkları için teşekkür ederim. Son olarak da kitabımızın editörü olan arkadaşım Paul Norbury'ye giderek artan borcumu kayıtlara geçirmek isterim; kendisi çalışmamızın her aşamasında bizim için vazgeçilmez bir yardım ve cesaret kaynağı olmuştur.

S. K.

Bu kitaptaki *Mencius* alıntıları, eserin D. C. Lau çevirisinden alınmıştır. (Harmondsvorth, Middlesex: Penguin Books, 1970)

İngilizce Baskı İçin Çevirmenin Notu

Modern Japon edebiyatı tarihinde büyük ölçüde Batı etkisi ve bu etkinin geleneksel Japon kültürünün içine nasıl işlediği görülür. Bu durum eski yazılardaki duruma nazaran çevirmenin işini kolaylaştırmalıdır; gerçekten de bazı açılardan kolaylaştırdığı söylenebilir. En azından Neo-Konfüçyüsçülükle ilgili sözcüklere veya daha eski dönemlerdeki şair ve sanatçıların estetik terminolojisine karşılık bulmak gibi meşakkatli bir işten kurtulmuştur. Öte yandan Batı etkisinin Doğuya doğru gelirken uğradığı değişiklikler çevirmeni başka sorunlarla karşı karşıya bırakır. Örneğin, *ciyū* sözcüğünü İngilizcedeki *freedom* veya *liberty* (özgürlük ve hürriyet) sözcüklerinden birisine çevirmek yeterince kolaydır (hangisine?); ancak, sözcüğün Doğuya doğru yaptığı yolculuk sırasında değişikliğe uğramadığından emin olmak zordur. Bu nedenle çevirmen, sık sık tırnak işaretleri içerisinde terimleri açıklama ihtiyacı duyabilir. Şüphesiz bu durum, tuhaf bir görüntüye yol açabilir ve okuyucuya bulunan terimlerin asıllarını tam olarak karşılamadığını düşündürebilir. Yine de yanlış bir ayna tutulduğu takdirde Japon kültürünün rahatlıkla Batı kültürü gibi görünebileceğinin farkında olmak, çevirmeni tedirgin edebilir.

Bu sorunlar, bir çevirmenin tek başına çözüm bulamayacağı türdendir. Ancak, Şüiçi Katō, bu dönemin tarihini anlatırken Batı fikirlerinin nasıl keşfedildiğini, Japon kültürünün içine sindirildiğini ve bu kültürle nasıl harmanlandığını ayrıntılı bir biçimde anlatır. Çevrilen bu terimlerin neden ve nasıl kullanıldığını anlamak, kültürel bağlamın kavranmasına yardımcı olurken aynı zamanda bu terimlerin anlamlarının genişlemesine de katkıda bulunur. *Freedom* (özgürlük) sözcüğünün Japonlar için ne ifade ettiğini anlayınca bu sözcük eskisinden daha anlamlı görünür. Bu anlam farkını ayırt etmek her zaman o kadar kolay olmayabilir. Kitabın başlıca savlarından birisi de, Japonların "kendilerine özgü bir dünya görüşü"ne sahip olduklarıdır. Bu kavram, Japoncaya çevrildiği zaman Japonların inandığı ve bu nedenle de Japon kültürünün temel taşlarından birisi olan bir olguyu ifade eder. Daha da önemlisi, bu olguyu betimlerken eski içe dönük bir değerler sistemine bağlı kalmaz. Bana kalırsa bu tip bir Batı teriminin kullanılması bazılarının iddia ettiği gibi "Japonculuk"u

Avrupa düşüncesinin terminolojisine büründürme girişiminden ziyade Japonya ile diğer ülkelerin kültürleri arasında bir köprü oluşturma vazifesi görür.

Sabrı, yardımseverliği ve bilgeliğiyle beni pek çok defa hataya düşmekten kurtaran Masako Saytō'ya ve yardımlarıyla daima yanımda olduğu için Irene'ye teşekkürü borç bilirim.

Don Sanderson

BİRİNCİ BÖLÜM

Dördüncü Dönüm Noktası

MODERN ÇAĞA GİDEN YOL

Japon edebiyatının dördüncü dönüm noktası 19. yüzyıldı. Ulusal pazarın ortaya çıkışı, tarımın ticarileşmesi ve para ekonomisine geçiş gibi 18. yüzyılın sonlarında şekillenen ekonomik eğilimler bu çağda da devam etti. Nagazaki'deki Hollanda ticaret bölgesinde doktorluk yapan Hollandalı P. F. von Siebold (1796-1866) 1826'da Edo'yu (Tokyo) ziyaret ettikten sonra, büyük şehirlerde görülen zenginler ve fakirler arasındaki uçurumun bu yeni ekonomik eğilimlerden kaynaklandığını belirtmişti. Zengin tüccarlar (*çōnin*) ve toprak ağaları (*daymyō*), mali sorunlarına rağmen lüks içinde yaşamaya devam ederken, yoksul savaşçılar (samuray) ve tüccarlar daha da fakirleşerek çok düşük standartlarda yaşamaya başladılar. Tarım kırsalında toprak sahibi sınıfla topraksız köylüler arasındaki uçurum büyümüş, bazı toprak ağaları kurdukları küçük çaplı işletmelerde toptancı ya da yönetici olarak çalışmaya başlamışlardı. Yoksul köylüler ve onların şehirli yoldaşları ümitsizliğe kapılarak sık sık isyan edip ayaklandılar. Bakufu (Meyci'den önceki askerî hükümet) ve bölgesel idareler, daha sonra da Meyci Hükümeti, duruma doğrudan müdahale ederek asayişi sağlamış, 19. yüzyılın sonlarına doğru yabancı teknolojiyi sistematik bir şekilde ithal ederek yoğun bir kapitalist sanayileşme sürecini başlatmıştır. Endüstri devrimi genellikle şehirlerde meydana gelmiş, kırsal kesimi doğrudan etkilememiştir; etkilediği zaman da olumsuz bir etkisi olmuştur. Sıradan insanın tüketim alışkanlıkları pek değişmemiş, ağır ihracat sanayii teşvik edilmiş, tüketici sanayii gündemden çıkarılmıştır.

Yönetici samuray sınıfının kendi içinde siyasi olarak bölünmesi 250 yıllık Tokugava sisteminin çöküşünden önceki bir zamana rastlar. Burada yoksul samuray sınıfı ile üstleri arasında, Bakufu Hükümeti ile isyancı bölgeler arasında keskin bir çelişki vardır; ayrıca şehirdeki ve kırsaldaki tüccar sınıfın çıkar çelişkilerini, kırsaldaki ayak-

lanmalar yüzünden köylülerin topraklarını terk etmelerini de hesaba katmak gerekir. Bu sorunlar, Avrupa ve Amerikan emperyalizminin getirdiği dış baskılarla çığ gibi büyümüştür. Eski sistem çöktükten sonra imparator başa geçmiş, Batılı ülkelerin 'ulus-devlet' kavramı üzerine temellenmiş olan bürokratik sistemi kabul edilmiştir.

Tecrit politikasının, zamanın dış ilişkilerinde gittikçe yetersiz kalmaya başladığı görüşü, aynı yüzyılın ikinci yarısında da ülkeyi sosyal değişim açısından kaçınılmaz sonuçlara götüren bir dışa açılmaya neden oldu. Olaya Batılılar açısından baktığımızda, Marx'ın 1858'de Engels'e yazdığı bir mektupta da belirttiği gibi, Amerika ile yapılan 1858 yılındaki ticaret anlaşmasından sonra, Japonya'nın, 19. yüzyılın küresel pazarına zaten dahil edilmiş olduğunu görürüz. Buna benzer bir olayı Çin; aynı yıl Amerika, İngiltere, Fransa ve Rusya ile ayrı ayrı yaptığı Tianjin anlaşmasıyla gerçekleştirmişti.

Meyci Reformları (1868), devletin yönetim sisteminde ani, köklü ve kapsamlı değişikliklere neden oldu. Kültürel devamlılık her ne kadar kesintiye uğramasa da, daha önce ortaya çıkmış olan toplumsal eğilimler güçlenip ivme kazanmıştı. Kuşkusuz, değişim çok büyük boyutlardaydı, fakat devamlılığı sağlayan unsurlar yüzeysel değil, daha derindeydi. Konfüçyüsçülerin ve entelektüel samurayların izinden gittiği Neo-Konfüçyüs felsefesi, 18. yüzyıl boyunca yavaş yavaş dağılmaya başlamıştı; bu da Japonların kendi benliklerinden gelen pratik ve estetik değerleri vurgulayan dünya görüşüne dönmeleriyle gerçekleşmişti. Bu arada Çince yazan şairlerin Konfüçyüsçü felsefeden kopma eğilimi güçlenmeye devam etti ve 18. yüzyılın sonunda Neo-Konfüçyüs metafiziğinin tümü kendisini oluşturan parçalara ayrıldı. Bu çözülmeyle birlikte siyasi felsefe, birey etiği, tıp, edebiyat vb. gibi alt bölümler ortaya çıktı. Ancak bu parçalanma sürecinde Batı düşünce ve teknolojisinin payı çok azdı. 18. yüzyıldaki Konfüçyüsçülerin Batı hakkındaki bilgileri çok bölük pörçüktü ve bunlar tıp, astronomi ve denizcilik gibi pratik alanlarla sınırlıydı. Nagazaki'deki Hollandalıların dışında hayatlarına giren yabancıların sayısı çok azdı.

19. yüzyılın başlarından itibaren Batı emperyalizmi, Doğu Asya'da daha aktif bir rol oynamaya başladı. Yabancı savaş ve ticaret gemileri Japonya sularında boy göstermekte gecikmedi (Ruslar 1792 ve 1804, İngilizler 1818, 1822 ve 1845, Hollandalılar 1844, Fransa 1844 ve Amerika da 1846 ve 1853 tarihlerinde Japon limanlarına çıkmışlardır). Bu insanların gelişleriyle birlikte Japonlar, Batı uluslarının teknolojik ve askerî açıdan ne kadar muhteşem bir güce sahip olduklarının farkına vardılar. Bu durum, zeki ve çalışkan Japon ay-

dınlarının gözünden kaçmadı, geleneksel düşünce ve teknolojilerini yeniden gözden geçirmeleri gerektiğini anladılar.

İngilizler Hindistan'ı çoktan fethetmiş, başarılı bir askerî mücadeleden sonra Çin'i 1840 Afyon Savaşları'nda yenmiş ve Fransa ile birlikte 1840 yılında Pekin'i işgal etmişlerdi. Bu durum, Çin kültürünün mutlak üstünlüğüne o zamana kadar inanagelmiş olan Japonları şaşırtmış, Çin kültürüne olan hayranlıklarının zedelenmesine neden olmuştu. Neo-Konfüçyüsçü düşünce sistemi gücünü tamamen kaybetmişti; artık sorun, bu düşünce sistemini oluşturan alt bölümlerin ne kadar işe yarayacağıydı. Bu alt bölümler çeşitli açılardan tekrar gözden geçirilirken bile bölünme hâlâ devam ediyordu. Bir zamanlar Zhu Xi felsefesine ait olan bu görüşler, artık değişmeye başlamıştı.

Tokugava soyundan gelen Mitolu Konfüçyüsçü âlimler felsefelerini saf bir siyasi ideolojiye dönüştürmüşlerdi. "Yabancı karşıtı" ve "İmparator yanlısı" tutumlarını ifade etmek için *meybun* (yapılan işle kendini özdeşleştirmekten gelen şeref bilinci) ve *çükō* (sadakat ve evladın anne babaya karşı hissettiği sorumluluk duygusu) gibi Konfüçyüs felsefesinin kavramlarını kullandılar ve bu kavramların hepsini harmanlayarak *sōnnōcōi* (imparatora tap, barbarları kov!) sloganını yarattılar. Örneğin, Ayzava Seyşisay (1781-1863) *Şinron* (*Yeni Bakış*) adlı yapıtında ülkenin daha zengin, ordunun daha güçlü hale getirilmesini vurgulamış fakat bütün bunların nasıl yapılacağı hususuna bir açıklık getirmemiştir. Ayrıca, imparatora kayıtsız şartsız bağlılıklarını ilan etmiş olsalar bile, Tokugava idaresini karşılarına aldıklarını gösteren en ufak bir belirti yoktu. Zaten böyle bir şeyin olması imkânsızdı, çünkü Mito bölgesi yöneticisi olan Nariaki de Tokugava sülalesindendi. Aynı ideolojiyle Bakufu'yu devirenler, başka bir kuşak ve bölgeden gelen insanlar oldu; bunlar çok uzaklarda kalan ülkenin güneybatısındaki Çöşü ve Satsuma bölgesinin beyleriydiler.

"Barbarları kov!" ifadesi, Mito geleneğinin sloganı olarak yaşamaya devam etti. Japonlar, Batı teknolojisi olmadan bu arzularını gerçekleştiremeyeceklerini anlayınca hemen fikir değiştirip limanlarını yabancılara ardına kadar açtılar. Ancak, nihai amaçlarından, yani, barbarları ülke dışına atmaktan asla vazgeçmiş değillerdi; bunu ileri bir tarihe ertelemekle yetindiler. Ayzava Seyşisay'ın daha sonraki çalışmalarından olan *Cimusaku*'da (Çağdaş Politika) bu görüş hâkimdir. Mito geleneğini temsil eden bir başka düşünür de Fucita Töko'dur (1806-1855). Bu düşünür, 1847 yılında tamamladığı *Kōdōkanki* (Mito Konfüçyüs Akademisi Kayıtları) adlı kitabında imparatora olan hürmeti Bakufu'ya olan saygıyla birleştirerek her yaştaki insanın kişisel

görev ve sorumluluk bilincini vurgulamış ve Barbarları ülkeden atmanın gerekliliği üzerinde önemle durmuştur. Fucita hem iyi bir şair hem de bir provokatördü. Yazdığı *Seyki no Uta* (Yüce Ruhun Şarkısı) adlı uzun şiirinde söz konusu iki unsuru birleştirmiştir ve bundan dolayı da şögunluğa bir an önce son vermek isteyen genç kuşağın en büyük simgesi haline gelmiştir.

Mito geleneğinin candamarını teşkil eden, yabancı düşmanlığı ve imparator sevgisini aynı potada eriten bu düşünce, büyük ölçüde Mito Konfüçyüs akademisi tarafından hazırlanan *Day-Nihon-Şi* (Japonya'nın Tarihi) adlı yapıttan esinlenmiştir. Zhu Xi düşüncesinden yaptığı alıntılar ise birkaç felsefe teriminden öteye gitmez.

Edebiyatta Konfüçyüs felsefesiyle Çin şiirinde işlenen konular arasındaki fark iyice belirginleşmeye başlamıştı. İçikava Kansay (1749-1820), 1790'lı yıllarda Koko Şişa şair ekolünü kurdu, fakat bu ekoldeki herkes Konfüçyüs felsefesinin takipçisi değildi. Bu şairler arasında doktorlar, marangozlar, tüccarlar ve Konfüçyüs felsefesiyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan değişik meslek gruplarından pek çok insan vardı. Bu ekolün şiirleri devletle ilgili değildi, daha çok Edo'da gece hayatının geçtiği eğlence merkezleri üzerineydi. Yanagava Seygan (1789-1858) etrafında oluşan Gyokuçi Ginşa grubu, 1834 ila 1845 yılları arasında faaliyet gösterdi; bu grup, Konfüçyüs felsefesine önceki gruptan daha az bağlıydı.

19. yüzyılın ortalarında dönemin önemli akımlarını yansıtan şiirler de yazılmaktaydı, fakat şiirlerin çoğu sadece zarafet ve inziva üzerineydi. Ōnuma Çinzan (1818-1891) aşağıdaki şiiri 1840'da yazmıştı:

Her kul kendi derdinde şu dünyada
Başkasına hizmet için
Neden vazgeçeyim zevk-i sefamdan?
Bir fıçı şarabı kucaklayıp
Vur patlasın çal oynasın eğlenmektir tek tasam.

Afyon Savaşları'nın patlak verdiği o yıllarda tek tasası bir fıçı şarap almak olan bir şairin Mito geleneğindeki düşünürlerle çok az ortak noktası olabilirdi. Aynı durum yazar Rai San'yo (1780-1832) ile şair ve ressam olan Tanomura Çikuden (1777-1835) için de geçerliydi. Ray, *Nihon Gayşi* (Japonya'nın Popüler Tarihi) adlı eseriyle, Tanomura ise resim üzerine yazdığı eleştiri yazılarını içeren *Sançūcin Cōsetsu* (Dağdaki Adamın Gevezelikleri) adlı eseriyle ünlenmiştir. Ancak, bu iki eserin hiçbiri, o zor dönemde ne iç savaştan ne de Japonya'yı tehdit eden dış güçlerden bahseder.

19. yüzyıl Japonyasının işine yarayabilecek yeni sistemler geliştirmek üzere Konfüçyüs düşüncesini kaynak olarak kullanan iki farklı grup vardı. Birinci grubu temsil eden aydınlar, tarımla ilgili sorunları çözmek için iktisadi politikada acil reformlar yapılması gerektiğini ileri sürüyorlardı. Ninomiya Sontoku (1787-1856) da bu grubun bir üyesiydi, fakat tam olarak bu gruba ait sayılmazdı, çünkü samuray sınıfına köylülükten yükselmişti ve son derece pratik ve işe yarar önerileri vardı. Vergi kontrolü, devlet ve köylü giderlerinde kısıtlama, çalışan kesimde istikrar, bölgeyle ilgili inşaat projeleri gibi önerileri vardı. Böylelikle terk edilmiş köyleri kurtarmayı ve mali zorluklar yaşayan toprak beylerinin durumunu iyileştirmeyi hedefliyordu, fakat Batı teknolojisine pek aşina değildi. Yöntemlerinin başarısı, çok özel olan ilgi alanından, köy hayatını ve köylülerin düşünce tarzını iyi bilmesinden kaynaklanıyordu. Satö Nobuhiro'nun (1769-1850) felsefesi ise daha eklektikti. Düşüncelerinin kökeni Konfüçyüs öğretisine, Ulusal Eğitim Sistemine ve Batı bilimine dayanıyordu. Satö aynı zamanda, Hirata Atsutane'nin farklı bir şekilde yorumladığı Şintö öğretilerinin de savunucusuydu. Daha ziyade tarım ve siyasi sistem gibi gündelik sorunlarla ilgileniyordu, fakat çalışmaları Tokugava döneminde yayımlanmadığından dolayı çağdaşları üzerinde pek fazla etkisi olmadı.

Daha gerçekçi olan diğer aydınlar grubu ise Konfüçyüs sisteminden çok Batının bilimsel sistemine yoğunlaşmıştı, çünkü her şeyden önce ülkenin dışa karşı kendini savunması gerekiyordu. Bu aydınlar grubunun Batı teknolojisine olan ilgisi o kadar fazlaydı ki sonunda ülkenin dışa açılarak uluslararası ticarete başlamasını önerdiler. Vatanabe Kazan (1793-1841) ve Sakuma Şözan (1811-1846) bu aydınlar grubuna dahil olan en önemli iki isimdir. Bunların hayatlarını, fikirlerini ve yaşadıkları ortamı daha sonra ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

Norinaga önderliğindeki Ulusal Eğitim düşünürleri Neo-Konfüçyüs felsefesinin parçalanmasına karşıydı ve buna tepki olarak politika ve ideoloji konularına daha çok önem vermeye başladılar. Hirata Atsutane (1776-1843) de "Barbarlara" karşı olan grubun içinde yer alıyordu. Atsutane Japon mitolojisini zenginleştirmek ve sonra da kendi şoven felsefesinin temelini oluşturmak için Batıdan alınan astronomi ve coğrafya bilimlerinden faydalanacaktı. Atsutane'nin aydın halefleri arasında Şintö inancına özgü dünya görüşünü benimsemiş olan Ökuni Takamasa (1792-1843) da vardır. Kurozumi Munetada (1780-1850) Şintö inancının Okayama bölgesindeki en önemli liderle-

rinden biriydi ve burada kendi adıyla anılan bir Şintō mezhebi kurdu. Mezhep, Tanrı Amaterasu ile evrensel kader arasında bir bağ kurarak imparatoru tanrının yeryüzündeki gölgesi olarak kabul eder ve bunu herkese böyle öğretir. Mezhep, imparator sevgisinin ülke çapında kökleşmesini sağlanmış oldu. Ulusal Eğitim, hem imparatoru tanrılaştırıyor hem de yabancı düşmanlığını körüklüyordu; ancak Bakufu karşıtı bir tavır sergilemediğinden dolayı Mito ekolünü andırıyordu. Meyci Reformları'nın kökeninde sadece imparator tapımı ya da "barbarlardan nefret" bulunmaz. Reformlar aslında, Bakufu karşıtı güçlerin, bu fikirleri kendi fikirleriymiş gibi bir slogan haline getirerek hayata geçirmeleriyle gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısında iki farklı aydın kuşağı bulunuyordu. Bunlardan ilki, Fucita Tōko'nun babası olan Yūkoku'nun (1774-1826) kuşağıdır. 1770'lerde doğan Rai San'yo, Tanomura Çikuden, Satō Nobuhiro ve Hirata Atsutane'nin yanı sıra, Ninomiya Sontoku, Yanagava Seygan ve Ayzava Seyşisay gibi biraz daha genç olan düşünürler de bu kuşağın önemli isimlerindendir. Bunların düşüncesi, geleneksel entelektüel çerçeve içinde ele aldıkları şiirsel duyarlılığa dayanıyordu ve dış tehditlerden etkilenme payları hemen hemen yok denecek kadar azdı. Bu duruma tek istisna ise Ayzava Seyşisay'dı. Bir sonraki neslin aydınları arasında Fucita Tōko, Yokoi Şōnan (1806-1869), Vatanabe Kazan, Takano Çōey (1804-1850), Ōşio Heyhaçirō (1794-1837) ve Sakuma Şōzan gibi isimler vardı. Yokoi Şōnan Konfüçyüsçüydü ve açık ülke siyaseti taraftarıydı; Takano Çōey, Batı eğitimi almış bir aydındı; Ōşio Heyhaçirō ise bir "Wang Yangming" âlimiydi ve Ōsaka'da 1837 yılındaki ayaklanmayı yönetmişti. Bu insanların hepsi 20. yüzyılın başında doğmuştur. Bu kuşak ile eski kuşak arasındaki fark, gençlerin Japonya'nın karşı karşıya kaldığı tehlikeleri daha iyi ve isabetli değerlendirmelerinde yatar.

Dönemin edebi eserlerine baktığımızda tüccar sınıfının, Japonya'da çığ gibi büyüyen zıtlaşmalardan ve Batı emperyalizmi tehdidinden pek etkilenmediğini görüyoruz. Edo'da yaşayan zengin veya orta halli tüccarlar olaylardan o kadar bağımsız, o kadar kendi içlerine dönük ve o kadar kendi dünyalarında yaşıyorlardı ki ne samuraylardan haberleri vardı, ne de zavallı fakir köylülerden; üstelik yabancı gemilerin Japon sahillerinde dolaşmaları onların umrunda bile değildi. Tüccar sınıfının düşünce ve menfaatleri 18. yüzyılda şekillenmiş üç değişik dünya görüşü üzerine temelleniyordu.

İlk olarak, bu görüşün temelinde gündelik kaygılar yer alır. Buna örnek olarak Cippenşa İkku (1765-1831) ve Şikitey Samba'nın (1776-

1822) romanlarını gösterebiliriz. Bu iki yazar, romanlarında günlük yaşamı en ufak ve önemsiz ayrıntılarına kadar derin bir sezgi ve anlayışla mizahi bir şekilde betimlemiştir. Kobayaşi İssa (1763-1827), Şinşū'da (günümüzün Nagano bölgesi) doğmasına rağmen hayatının çoğunu Edo'da geçirmiş olan bir şairdi. Kobayaşi'nin *Haykay* adlı eserinde günlük hayatın en sıradan heyecan ve eylemlerini inanılmaz bir şiirsel duyarlılıkla vermiştir. Hokusay (1760-1849) ve Hiroşige'nin çizim ve gravürlerinde değişik sosyal sınıflardan gelen, farklı meslek sahibi birçok kadın ve erkeğin çeşitli pozları bulunur. Bu sanatçılar yapıtlarında kasaba sokaklarını, binaları, köprüleri, su kanallarını, tekneleri tasvir etmiş; kır manzaralarındaki dağları, denizleri, yağmuru, karı, rüzgârı ve berrak bir günün sonunda batan güneşi bile gerçekten de öte bir incelikle hissettirmişlerdir.

İkinci olarak, hedonizmin hayat felsefelerinin temelini oluşturduğu söylenebilir. Böyle bir hayat ise Yoşivara gibi eğlence merkezlerinde yaşanıyordu. Sevilen bir romancı ve baskı sanatçısı olan Santō Kyōden (1761-1816), bu dünyanın müdavimlerinden biriydi ve bu hayatı, Kitao Masanobu takma adıyla eserlerinde ayrıntılı bir şekilde anlatıyordu. Bir sonraki kuşakta Tamenaga Şunsui (1790-1843) *Şunşoku Umegoyomi* (Erik Takvimi) adlı eserinde bu dünyayı kendi ince zevkiyle zarif bir şekilde resimlemiştir. Bu iki sanatçının romanlarında yer alan aşk sahneleri, o sıralarda yapılmış diğer çizimlerle karşılaştırıldığında, bayağılaşmayan müstehcenliğiyle dikkat çekiyordu. Üstelik *kabuki* sahneleri gibi okuyucuyu sadizme ve de sapıklığa teşvik etmiyordu. Buna rağmen her ikisi de ellerinde kelepçe elli gün süreyle hapsedilmişlerdi; hem hakarete uğramış, hem yapıtları sansürlenmiş, hem de baskı görmüşlerdi. İdarecilerin yazarlara olan hışmı bazı özel pozisyonların çiziminden dolayı değildi. Onlar, cinselliği haz veren bir olay olarak değerlendirdiklerinden dolayı sansürün gazabına uğramışlardı. Her ne kadar yazarların okuyucuyu eğlendirmekten başka bir kaygısı olmasa da hükümet bu yapıtları "muzır" yayın olarak görüyordu. Bu tür bir hazcılık samuray felsefesiyle çelişmiyordu ama ona tamamen uyum gösterdiği de söylenemezdi. Yoşivara şarkılarının yazarı samuray şair İçikava Kansay bu eserinde, bazı samurayların tüccar sınıfı değer sistemini benimseyerek tüccarlaşmaya başladığından bahsediyordu. İşte idarenin de asıl korktuğu, önlemeye çalıştığı olay buydu.

Tüccar sınıfının üçüncü önemli özelliği de seyirlik oyunlara olan hayranlığıydı. 18. yüzyılın ikinci yarısında gelişen *kabuki*, olağanüstü güzel kostümler kullanan ve ayrıntılı sahne dekorları sergileyen bir

gösteri sanatıdır. Oyun yazarı Tsuruya Nanboku, bu öğelere sapıklık ve sadizmi de ekledi. Tsuruya Nanaboku'nun öğrencisi olan yazar Kavanke Mokuami, *kabuki* türünün en son ve en önemli örneklerini veren bir sanatçıydı. Yapıtlarında *kabuki*'de kullanılan sahne efektlerinin hemen hemen hepsini denemişti. *Şiranami-Mono* (Hırsız Oyunları), yazarı en iyi temsil eden yapıtlarından biridir ve seçtiği kahraman kanun dışı yaşayan bir insandır. Vazife ve duygular arasındaki dramatik gerilim, Çikamatsu kukla tiyatrosunun özünü oluşturur. Ancak, *kabuki* oyunlarında vazife ve duygular zıtlaşıp gerilmez, ikisi de uyum içerisinde birlikte var olurlar. Oyun esnasında döner bir düzenek kullanıldığından sahneler peşpeşe hızla değişir, kostümler insanı hayran bırakacak bir biçimde hızla değiştirilir. Oyuncular abartılı, kalıplaşmış pozlar sergiler; Edo dilinin en ince argoları kullanılarak hakaret ya da savunmayı belirtmek için çok renkli ve salonu çın çın çınlatan karşılıklı konuşmalar yapılır, küfürler edilir. *Kabuki*'nin gelişimi, Edolu tüccarların zevklerinin gelişimiyle başa baş gitmiştir; ancak *kabuki* hiçbir zaman sosyal sistemi sorgulayan bir oyun türü olmamıştır. Örneğin, Mokuami 1860 yılında yazdığı *Sannin Kiçisa, Kuruva no Hatsugay* (Genelevde İlk Gece) adlı eserinde uzaktan veya yakından politikaya hiç değinmemiştir. O sıralarda Mitolu teröristlerin, "dışa açılışı" sekteye uğratmak için devlet bakanı İi'ye suikast düzenlediğinden de hiç haberi yoktur, fakat aynı dönemde Mitolu teröristler de İngiltere-Fransa güçlerinin Pekin'i işgal ettiğinden haberdar değildir.

Çin'deki geniş halk kitleleri için girift ve gerçeküstü bir üslupla yazılmış Çin romanlarını Japon diline uyarlayan ünlü romancı Takizava Bakin'in (1767-1848) amacı, Konfüçyüsçü değerleri kendi halkına öğretmekti. Bu yüzden yazdığı romanlar kentsoylu halk arasında çok beğeni kazandı. Mokuami, *kabuki* sanatında neyse Bakin de romancı olarak halkın gözünde oydu. Ancak, *kabuki* gösterilerine giden, ünlü oyuncuların gravürlerini para verip satın alan ve roman okuyan kitle sadece orta ve üst sınıf tüccarlardı.

19. yüzyılın ortalarında nüfusun hemen hemen yarısını oluşturan yarım milyonluk tüccar sınıfının büyük bir kısmı daha çok sözlü hikâye anlatılarından ve monologlardan (*kobanaşi* ve *kōşaku*) hoşlanıyordu. Bu tür izleyici kitlesine hitap eden küçük tiyatrolar sık sık kapatılsa bile bu durum tiyatrocuların cesaretini kırmıyordu. Halk arasında o kadar beğeni kazanmışlardı ki 1845'te sayıları neredeyse yedi yüzü aşmıştı.

Kırsal kesimde çağa damgasını vuran olaylar ise başta ayaklan-

malar olmak üzere, halkın İse tapınağına yaptığı hac ziyaretleriydi. 18. yüzyılın sonlarında köylü ayaklanmaları iyice arttı ve 19. yüzyılın ortalarında ise isyan sayısı yılda on vakaya ulaştı; isyancılar bazen on binleri aşıyordu. İse ziyaretçilerinin sayısı da oldukça çarpıcıydı, zamanla hac yürüyüşüne çıkanların sayısı milyonlara ulaşmıştı. Köylü direnişinin önemli nedenleri vardı; vergi indirimi, toprak kira bedelinin düşürülmesini, muhatap oldukları hakkaniyetsiz devlet görevlilerinin işten alınmasını talep ediyorlardı. Nitekim bu talepler, samuray egemenliğinin çökmesine yol açan en önemli sebeplerden biri oldu.

19. yüzyılın başlarında doğan kuşağın çok az bir kısmı 1868 yılındaki Meyci Reformları'nı görebildi. Bu kuşak, siyasi değişim için çalışan ve onu uygulamaya koyan 1830 kuşağıdır. Bakufu karşıtı samurayların ancak bir kısmı bu mücadeleden sağ çıkabilmiştir. Örneğin, Çöşülu şair ve politikacı Yoşida Şöin (1830-1859) bu reformlar sırasında asıldı. Satsumalı Ökubo Toşimiçi (1830-1878) gibi bazı reformcular ise İmparator Meyci Hükümeti'nde önemli mevkilere geldiler. 1860'ların Bakufu karşıtı genç savaşçılarından Haşimoto Sanay (1834-1859), Sakatomo Ryöma (1853-1867) ve Takasugi Şinsaku (1839-1867) bu reformların hemen öncesinde öldü. Öte yandan, Saygö Takamori (1827-1877), İtö Hirobumi (1841-1909) ve İnoue Kovaşi (1843-1895) ise yeni hükümetin önemli isimleri haline geldiler. Bu genç aydınlardan çoğu ilk Meyci Hükümeti'ndeki Satsuma-Çöşü tahakkümünü eleştirerek buna karşı çıkmışlardır. Naruşima Ryühoku (1837-1884) gibi bazı aydınlar ise reformlardan önce Bakufu Hükümeti'nde idareci olarak görev yapmışlardı. Fukuzava Yukiçi (1835-1901) gibi daha az nüfuzlu bölgelerden gelen ve Bakufu'nun düşmesini sevinçle karşılayan alt sınıftan samuraylar da vardı. Nakae Çömin (1847-1901) gibi bazı aydınlar da mücadele sırasında hükümetin yanında yer aldığı halde reformlardan sonra hükümete karşı cephe almıştır.

1830 kuşağı isimleri, yeteneklerini hem politika hem de edebiyat alanında ispatlamıştır. Ancak verilen eserlerin çoğu siyasiydi. Aşağıdaki eserler bunlara örnek olarak gösterilebilir: Yoşida Şöin'in *Noyama Goku Bunko* (Noyama Hapishanesi Yazıları), Nakae Çömin'in *Sansuicin Keyrin Mondō* (Üç Sarhoşun Siyasi Tartışmaları), Naruşima Ryühoku'nun *Ryükyō Şinşi* (Yanagibaşi'nin Yeni Kayıtları), Fukuzava Yukiçi'nin *Fukuō no Ciden* (Otobiyografi) adlı eserleri gösterilebilir. Bunların çoğu siyasi içerikli mektuplar, hiciv denemeleri ve kültürel konular üzerine yoğunlaşan, klasik göndermelerle zenginleştirilmiş

yazılardır.

Tsubouçi Şöyö (1859-1935), Uçimura Kanzö (1861-1930), Mori Ögay (1862-1922), Okakura Kakuzö (1862-1913), Köda Rohan (1867-1947) ve Natsume Söseki (1867-1916) bir sonraki kuşağın önemli isimlerindendir. Yaşadıkları dönem itibariyle bu kuşağın üyelerinin reformlarla doğrudan irtibatı olmamış; ancak, Batının düşünce, edebiyat, siyaset ve teknolojisinden ilk etkilenen kuşak olmuştur. Reformlar sonrası modern Japon edebiyatını yaratanlar da yine 1860 kuşağının bu seçkin simaları arasından çıkmıştır.

ULUSAL SİYASET, BİLİM VE HOLLANDA

Kendisini Motoori Norinaga'nın bir öğrencisi olarak gören Hirata Atsutane (1776-1843), ustası gibi Japon efsanelerinin filolojik yorumuyla uğraşmadı. Tam tersine, bu efsaneleri kendi dünya görüşünü oluşturmak için bir kaynak olarak kullandı. Hirata'nın dünya görüşü, Hıristiyanlığın ahiret anlayışından çok etkilenmiş olmasına rağmen, o bunu yabancı düşmanlığını körükleyen milliyetçi fikirler için kullandı. Konfüçyüs felsefesine eleştiri getirebilmek için, tıpkı ustası Norinaga'nın yaptığı gibi, Soray'ın "klasik metin inceleme yöntemi"ni kullandı.

Yoksul bir samuray ailesinin dördüncü oğlu olarak dünyaya gelen Hirata'nın asıl memleketi Akita şehridir. Hirata, yirmi yaşında evinden ayrılarak 1795 yılında Edo'ya taşındı. Beş yıl sonra yine kendi ismini taşıyan orta halli bir samuray onu evlatlık olarak nüfusuna geçirdi. Bu beş yılın nasıl geçtiği hakkında hiçbir fikrimiz yok, ama bu yılların Atsutane için çok zorlu bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Atsutane, birçok eser yayımlamasına ve ilerleyen yıllarda beş yüzden fazla öğrenci yetiştirmesine rağmen hiçbir zaman devlet memuru olamadı, çabaları hep başarısızlıkla sonuçlandı. 1830-1834 yılları arasında Ovari ailesinden sadece üç kişiye bakmaya yetecek kadar bir aylık aldı. 1834 yılında Mito bölgesinde tarihçi olmak için Fucita Töko'ya mektupla başvurdu, fakat bir cevap alamadı. Bilinmeyen nedenlerden dolayı Atsutane, 1841 yılında Edo'dan sürüldü ve eserleri yasaklandı. Üç yıl sonra hayata gözlerini yumduğunda altmış sekiz yaşındaydı.

Atsutane'nin sayısı bir hayli kabarık olan çalışmaları arasında 1806 yılında tamamlanan elyazması *Honkyō Gayhen* (Dinimize Bir Katkı) adlı eseri de bulunmaktadır. Bu eserinde Hıristiyan öğretilerinin izlerine rastlanır ve en çok etkilendiği kaynak da Mathaeus

Ricci'nin Çinceye çevirdiği misyonerlik yayınlarıdır. Atsutane, Hıristiyanlığın tanrısının yerine Şintö tanrısı Amenonaka-nuşi'yi koydu ve yaradılışın Takamimusubi ve Kamimusubi isimli tanrılar tarafından gerçekleştirildiğini ileri sürdü. *Koşiden* (Kadim Tarihten Hikâyeler, 1812) ve *Tama no Mihaşira* (Ruhun Gerçek Desteği, 1813) de yazarın önemli yapıtları arasındadır. Atsutane bu iki eserde evreni; cennet (*ame*), yeryüzü (*tsuçi*) ve yeraltı (*yomi*) olmak üzere üçe ayırır. Yeryüzü egemenliği iki güç tarafından paylaşılır. Maddi dünyayı (*kensey*) yöneten imparatordur ve manevi dünyada (*yūsey*) hüküm süren tanrı da Ōkuninuşi'dir. Bu sisteme göre insanlar öldükleri zaman bedenleri toprağa döner, fakat ölümsüz olan ruh, manevi dünyaya, yani ruhlar âlemine vasıl olur. İnsanların dünyada yaptıkları işler Ōkuninuşi tarafından yargılanır. İyilik yapanlar göklere yükselerek cennete gider. Kötülük yapanlar ise yeraltına gönderilir. Atsutane'nin bu görüşü, bütün ruhların yeraltına indiğini iddia eden Norinaga'nın anlayışından farklıdır ve Hıristiyan inanışına daha yakındır. İyiliğe ölümden sonra mükâfat varsa bu dünyada çekilen acılar öbür dünyada insana mutluluk olarak dönecek demektir. Atsutane, *Kadim Tarihten Hikâyeler* adlı eserinin 23. cildinde "Benim görüşüm yabancı ülkelerin dinsel öğretilerinden pek farklı değildir" der.

Atsutane'nin felsefesinde Âdem ile Havva'nın işlediği ilk günaha ya da İsa gibi bir kurtarıcıya denk gelen kavram ve varlıklar yoktur. O sıralarda şiddetle yasaklanmış olan Hıristiyanlıkta Atsutane'yi cezbeden yön dünyada yaşanan ıstıraplar için öbür dünyada verilecek ödüldü. Budacılık ve Şintö dininde de aslında aynı inanç vardır ancak bu dinlerde kutsananla lanetlenen arasında Hıristiyanlıktaki kadar keskin bir ayrım yapılmaz.

Norinaga'nın yaşadığı dönemde uzaklarda olan Batı, şimdi Japonya'nın kapısındaydı; fakat Atsutane hiçbir zaman Hıristiyan olmamıştı. Onun sistemindeki "manevi dünya", Budacılık ve Hıristiyanlıkta olduğu gibi her şeyin üzerinde yer alan müteal yani insanı aşan bir dünya değildi. Her ne kadar göze görünmese de maddi dünyayla iç içeydi ve onunla devamlı irtibat halindeydi. Buradaki ruhlar genellikle insanın atalarının ruhlarıydı ve sık sık kendi ailelerinin oturduğu mekânların etrafında dolaşmaya çıkarlardı. Maddi ve manevi dünyadan meydana gelen bu ikili yapı belki de Japonların geleneksel inancı olan "atalara tapınma"yı, Atsutane'nin makul gösterme ve bir sisteme oturtma kaygısından ileri geliyordu. Manevi dünya maddi dünyanın uzantısından başka bir şey değildi. Her ne kadar Atsutane, bu dünyanın geçici, öbür dünyanın kalıcı olduğunu ka-

bul etmiş olsa bile yine de şunları söylemekten kendini alamamıştır: "Siz benim böyle konuştuğuma bakmayın! Ben aslında ölümden de, cesetlerden de nefret ederim. Hele onların etrafında uçuşan sinekler yok mu. İğrenç. Benim için cennet burası."

Eserlerinde yer alan kâinatın yaradılışı meselesini çözebilmek için Atsutane'nin kendi sistemini yapılandırmaya ihtiyacı vardı. Bu nedenle yazar, kendi kuramını desteklemek için eski Japon efsanelerini dikkatli bir şekilde derledi ve istediği gibi yorumladı. Aslında bu çalışmalar zorlanmış birtakım iddia ve tartışmalardan öteye gitmiyordu.

Nitekim, Fucita Tōko, Ayzava Seyşisay'ya yazdığı bir mektupta Atsutane'nin yapıtlarından bahsederken "bunların hepsi hayal ürünü, kanıtlarının hepsi uydurma!" şeklinde fikrini belirtmiştir. Şintō, ortaçağdan beri ortaya devamlı yüzeysel ve olanaksız iddialar öne süren bir dindi. Atsutane burada aslında ortaçağdan beri var olan bir Şintō geleneğini sürdürüyordu. Diğer yandan, Atsutane'yi sadece bu özelliğiyle ele almak ona haksızlık olur. *İbukioroşi* (İbuki Dağından Rüzgâr, 1813) adlı yapıtında, tüccar yazarların tanrıtanımaz dünyasına hiciv dizeleriyle gönderme yapar.

Aşağıdaki örnek Budacılık üzerine yazılmış olan On Birinci Bölüm'den alınmıştır:

> Budacılığın cennetini mi soruyorsunuz? Hemen anlatayım. Öyle bir yerdedir ki izi tozu bilinmez, göze görünmez. Üstelik de sıkıcı mı sıkıcı. Yola çıkarsınız, uzun, uzun, uzun aşağılara doğru yürürsünüz. Yürürsünüz, yürürsünüz. "Yüz milyon memleket" denilen yere gelirsiniz. Burası öyle bir yerdir ki Budaların o koca gövdeleriyle lotus yaprakları üzerinde oturduklarını rivayet ederler; ama ne hikmetse o yaprakların üstüne kurbağa çıksa yaprakla birlikte suya batar, boğulur. Her lotus çiçeğinin üzerine bir ruh kurulmuştur ve lotuslar oradan buradan devamlı sürgün verir. Zavallı ruhlar ne yapacaklar şimdi böyle sulak yerde. Üstelik de hepsi balık istifi.

Budacılığın cennetiyle alay eden Atsutane'nin, bu zekâ ve duyarlılıkla Hıristiyan cennetini de kabul etmeyeceği aşikardır.

Hıristiyanlıktan çok Batı kültürünün değişik özellikleriyle ilgilenen Atsutane, Batı teknolojisinin Japonlarınkinden üstün olduğunun farkındaydı. Bir kez Hollandalılardan bahsederken "insan olarak çok kaliteli sayılmazlar. Üstelik de uçkurlarına çok düşkün oldukları için cinsel hayatları köpeklerinkinden farksız, fakat çok akıllılar. Kafalarına takılan her soruyu çok derin düşünüyorlar. Her

konu üzerinde çok titiz çalışıyorlar" demişti.

Hollandalıların astronomi, coğrafya, teknoloji ve tıp alanındaki bilgilerinin "kesin, doğru ve evrensel" olduğundan emindi. 18. yüzyıldan bu yana Hollandalılarla teknoloji ve edebiyat sahasında çalışmalar sürdüren Japon uzmanlar, Batının teknolojik üstünlüğü konusunda hemfikirdi fakat bunlardan hiçbiri Hollandalıları "derin düşünen insanlar" olarak nitelememişti. Öyleyse Atsutane kendi düşüncelerini nasıl geliştirmişti, bunların kaynağı neydi? Atsutane'nin Çince çevirilerden okuduğu Hıristiyanlık öğretileri onun bu konudaki düşüncelerinin nüvesini teşkil etmiş olabilir.

Atsutane hiçbir zaman Norinaga'nın öğrencisi olmadığı gibi ustanın ölümünden sonra devam eden ekolüyle ve onun öğrencileriyle hiçbir zaman ilişkiye girmedi. Budacılardan hoşlanmadığı gibi, Çinli dünya görüşünü yansıtan Konfüçyüsçülerle de arası iyi değildi. Mito âlimlerinin aksine güç merkezlerinden uzakta, pek çok zorluğa göğüs gererek çalışmalarını bağımsız ve tek başına yürütüyordu. Çok hassas bir konumda olduğu için Atsutane'nin kendini Japonya'yla özdeşleştirmeye ve Hıristiyanlık da dahil bütün inanç sistemlerini kullanmaya Norinaga'dan daha çok ihtiyacı vardı. Atsutane, Mito âlimlerinin terminolojisinden hareket edecek olursa, bunu, kendine ait evrenin yaradılışı kuramında kullanabilirdi ve bu kuram ülkede kurulacak imparator odaklı bir düzen için iyi bir temel teşkil edebilirdi. Böylece Hirata Atsutane'yle "Ulusal Eğitim Sistemi" bir ideoloji haline geldi. İmparatora tapınmayı ve yabancılardan nefret etmeyi öngören, tamamen metafizik bir anlayıştı. Devlet politikası düzeyinde ise hiçbir somut önerisi yoktu.

Mito ekolü ise, tam tersine, işin metafizik yönüyle değil somut verilerle ilgileniyordu. Onlar için asıl önemli olan, evrenin yaradılışı kuramı değil ülkenin gerçek siyasi politikasıydı.

Mito (İbaragi vilayeti) Beyi Tokugava Mitsukuni, 1657 yılında *Day-Nihon-Şi* (Japonya Tarihi) adlı eseri hazırlamaya başladı ve bu çalışma 1715 yılında tamamlandı. Önemli tarihî simaların biyografilerini içeren bu eser, tamamen gerçek tarihî kayıtlara dayanır. Bu eserin hazırlanması için kurulmuş olan komisyon (Şökökan), 1800'lü yıllara kadar hiçbir faaliyet göstermedi. O sıralarda Rus, Amerikan ve Batı Avrupa gemileri Japon sularında, özellikle Mito kıyılarında görülmeye başlanmıştı. Buna bölgenin Beyi Tokugava Nariaki ve tarihçiler çok sert tepki gösterdiler. Barbarların tehdidini boşa çıkarmak ve onları ülkeden atmak için, imparatoru yücelten bir ideoloji-

nin altında toplanmaları gerekiyordu. Bu ideoloji, ilk olarak Fucita Yükoku'nun yazılarında şekillendi; daha sonra, oğlu Töko ve Ayzava Seyşisay'ın eserlerinde açıklık kazanarak güçlendi. 1825 yılında Seyşisay, barbarların ülkeden sürülmesini savunan *Şinron* (Yeni Bakış) adlı eseri yazdı. Zaten aynı yıl Bakufu, yabancı gemilerin Japonya kıyılarından sürülmesini emretmişti. Halbuki Seyşisay, Japonya-Amerika Dostluk Antlaşması'ndan sekiz yıl sonra, 1862 yılında yazdığı *Cimusaku* (Çağdaş Politika) adlı eserinde yabancı ülkelerle ticareti desteklemekteydi. 1837 yılında Fucita Töko *Kōdōkanki* (Ködökan Kayıtları) adlı eseri yazdı. *Kōdōkan Kayıtları,* Nariaki'nin Mito ideolojisini oluşturmak için kurduğu enstitünün ilk çalışma raporudur. Yazar, Nariaki'nin istifasından ve ev hapsine alınmasından sonraki sürgün ve göz hapsi yıllarında *Kaytenşişi* (1844) adlı eseri yazmıştır. Daha sonraki eserleri ise sırayla *Seyki no Uta* (Yüce Ruhun Şarkısı, 1845) ve *Kōdōkan Kicutsugi*'dir (Esas Ködökan Kayıtları, 1846-1847). Ködökan'ın yöneticiliği gibi önemli bir mevkiye kadar gelen Yükoku aslında bir köylü çocuğuydu. Oğlu Töko ve bir asker çocuğu olan Aizava'nın ikisi de onun öğrencisiydi.

Aizava'nın *Yeni Bakış* adlı eseri beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, "Ulusal Siyaset" üzerinedir. Bu bölümde Japon ülkesinin kuruluş efsanelerine yer verir; Japonya'nın refah, savaş ve savunma politikasının önemini vurgular. "Ulusal devletin" tam bir açıklaması yapılmamaktadır; ancak anlaşıldığı kadarıyla etrafında müphem bir şekilde tanımlanmış bir tebaa bulunan bir imparatorluk sistemi öngörülmektedir. İmparatorluk sülalesinde devam edegelen kuşaktan kuşağa tahta çıkma geleneği ve Şintö inancında imparatorun üstlendiği rol, Japonya'yı öteki ülkelerden hem farklı hem de üstün kılan özelliklerdir. "Ulusal Birlik" felsefesi, "dışarıdan ithal edilen" Budacılık ve Hıristiyan ideolojilerinin ikisini de reddetmişti. "Ebeveyne ve efendiye sadakat" kavramını Konfüçyüsçü düşünceden alarak Şintö dinine uyarlamıştır. Bu da, Hirata'nın önermiş olduğu Şintö öğretisiyle önemli ölçüde benzeşmektedir. Her ne kadar bu iki görüş bir noktada birleşse de barbarların ülkeden atılmasının aciliyeti konusunda olaya farklı bakmaktadırlar. Yabancı düşmanlığıyla yoğrulmuş bir sadakat ilkesi, *Kōdōkan Kayıtları*'nın en önemli özelliklerinden biridir. Burada imparatorun ülkeyi ve hükümeti Bakufu'ya emanet ettiğinden bahisle Bakufu'ya karşı çıkılmaması gerektiği savunulur. Savunulan "yöntem" açıklanırken doğuracağı sonuçlardan da örnekler verilir: "Bunun sayesinde İmparatorluğun hükümranlığı

sınırsız olacaktır... bunun sayesinde ulusal rejim şeref kazanacaktır... bunun sayesinde insanlar barış içinde yaşayacaktır." Konu, aynı zamanda kesintisiz bir imparatorluk idaresi, işbirliği ve kamu düzeni kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. İmparatoru, ülke barışını, milli vakarı destekleyenler doğal olarak Mito okulunun siyaset ve ideolojisini de destekliyor demektir. Bu destek, öte yandan, barbar tehdidini yok edecek ve İmparatorluğun devamını sağlayacaktır. Her ne kadar bu ideoloji Meyci Reformları'nın birinci dereceden itici gücü olmasa da, daha sonra kurulan hükümetin resmî ideolojiyi saptarken kullandığı önemli bir kaynak olmuştur. Daha sonra, 1930'lu yıllarda, bu "Ulusal Siyaset", aşırı milliyetçilerin ve imparatora tapınmayı savunan grupların elinde bir slogan haline gelmiştir. O günleri hâlâ hatırlayanlarımız vardır.

Yeni Bakış'ın İkinci Bölüm'ü, dönemin uluslararası ilişkileri hakkında genel bilgi verir. Üçüncü Bölüm ise Batılı güçlerin Japonya üzerindeki planları üzerine yorumlar getirir. Dördüncü Bölüm, ulusal gücün zenginleşmesi ve artması gerektiğini ileri sürer. Sonuncu bölüm ise imparator odaklı bir Japonya yaratılması gerektiğini savunur. İkinci ve Üçüncü Bölümlerde yazar, Batı sömürgeciliğinin yayılmasıyla Hıristiyanlığın yayılmasını eşdeğer olarak yorumlar. Hıristiyan dinini yaymak için cebir ve şiddet kullanılmaktadır ve bu da sömürgeciliğin yayılması için uygun bir ortam sağlamaktadır. Bu yorum Seyşisay'ın yabancı ülkeler hakkında ne kadar az bilgisinin olduğunu göstermektedir. Ona göre, denizlere hâkim olan Batılıların gücü sadece ve sadece "Hıristiyan olmalarından" kaynaklanıyordu, başka hiçbir şeyden değil. Ancak, Seyşisay'ın dışarıdan gelen tehlikelere karşı nasıl bir politika izlenmesi gerektiği konusunda da bazı düşünce ve teklifleri vardır. Buna göre, köylüler arasında milis güçlerinin kurulması gerekmektedir, haberleşme sistemi geliştirilmelidir, savaş gemileri inşa edilmelidir, topçuluk eğitimine ağırlık verilmelidir, derhal malzeme ve erzak stoklanmaya başlanmalıdır. Bu önlemler arasında gemi yapımı ve topçuluk gibi Batı teknolojisini öngören öğeler bulunmaktadır. Bunlar, Sakuma Şözan'ın Deniz Savunma Politikası için öngördüğü tedbirlerden farklı değildir. Şözan'ın böyle düşünmesi doğaldı, çünkü Seyşisay, Konfüçyüsçü öğretilerine devam ederken o çoktan Konfüçyüsçülüğü bırakmış, kendini Batı bilimine vermişti. Askerî alandaki gerçeklerin bilincinde olan bütün Japon aydınları, ideolojileri ne olursa olsun, Japonya ve Batı arasındaki uçurumun farkındaydılar; bu yüzden, tehlikeye göğüs ger-

mek için mutlaka Batı teknolojisini almaları gerekiyordu. Seyşisay da bunun farkındaydı, bu tedbirler olmadan Batılı barbarları Japon sahillerinden uzaklaştırmak imkânsızdı. Japonya'nın, askerî hazırlıklarını tamamlayabilmesi için hiç değilse bazı limanlarını onlara açması gerekiyordu; Şözan ve Bakufu da aynı fikirdeydi.

Mito bölgesindeki gençlerin ideolojik eğitiminde önemli bir kaynak haline gelen *Kōdōkan Kayıtları*, *Yeni Bakış*'ta önerilmiş olan somut tekliflerden ve ayrıntılı durum tahlilinden yoksundu. *Kōdōkan Kayıtları*'nda bu tür bilgilerin yerine Töko tarafından kaleme alınmış, dili Çince ve Japonca karışımından meydana gelen harikulade güzel şiirler (*kambun*) vardı. Ev hapsindeyken yazdığı uzun şiir, Sung dönemi generali Wen Lianxiang'ın 1281 yılında yazdığı şiirin bir taklididir ve o şiirle aynı adı taşımaktadır. Wen, "Yüce Ruhun Şarkısı" başlıklı şiirini 1281'de Moğollar'ın elinde esirken yazmıştı. *Kambun* tarzında yazılan bu şiir, hem Reform öncesi hem de Reform sonrasında taşralı öğrencilerin severek okuduğu bir edebiyat yapıtı haline gelmiştir. Yetmiş dört dizeden oluşan şiirin her dizesinde beş Çince karakter bulunur. Şiir şöyle başlar:

> *Yerle gök arasında, evrensel bir ruh vardır*
> *Pür-i paktır, vatanı tanrılar katındadır.*

"Yerle gök arasındaki bu tertemiz ruh" aynı zamanda "Fuci dağını bulutlara kadar yükseltendir... okyanuslara yağmur yağdırandır... binlerce çiçeği açtırandır... çeliğe su verince onu kaya gibi yapandır..." Fuci dağının güzelliği ve ağaçların tomurcuklanması şimdi olduğu gibi o zaman bile insanların dilinden düşmeyen, sıradan benzetmelerdi; ayrıca şiirdeki diğer imgelerin o kadar da özgün olduğu söylenemez. Belki de şiirin bu kadar çok okunmasının nedeni şiirin orijinallikten uzak ve sıradan bir yapıt olmasıydı. "Tertemiz Ruh", Çin dilindeki "Evrensel Ruh ve Madde"nin yaklaşık bir çevirisidir; sözcük, köken olarak *Mencius*'tan gelir ve yüksek ahlaki değerlere dayanan cesaret anlamında kullanılmıştır. Yeni-Konfüçyüsçüler bu sözcüğe metafizik bir anlam yükleyerek evrenin mutlak güçleriyle cesareti birleştirmişlerdir. Töko, "Tertemiz Ruh" kelimesini yapıtlarında sadakat anlamında kullanmaktadır.

Fuci dağı tasvirlerinin ardından, şiir, Kusunoki Masaşige ve Kırk Yedi Samuray gibi halk tarafından iyi bilinen kahramanların sarsılmaz sadakatlerini öyküleştirir. Şiir şu şekilde biter:

Ömrüm senin uğruna feda olsun efendim
İsyanım haksızlığa intikamın alına!
"Sadakat" borcum sana; hem bugün, hem yarına;
Ölsem bile gam yemem ben kul oldum kapına.

Burada bahsi geçen efendi Mitolu Tokugava Nariaki'dir. Bu dizeler Bakufu'yla saray arasında birlik kurmayı önerecek kadar ileri gitmez. Burada vurgulanan sadece sadakattir. Bu şiir, Mito ekolünün en büyük yeteneklerinden biri olan Töko'nun en bilinen eseridir.

Kōdōkan Kayıtları, ulusal rejimin varlığını ve önemini ileri sürmüş, imparatora saygıyı savunarak barbarları ülkeden atmayı amaçlayan bir dizi tedbir önermiştir; bunun haricinde, Şintö tanrılarına değinerek Konfüçyüsçü bilgelere de saygı duyulması gerektiğini savunmuştur. Saygı konusundaki hassasiyetleri, tartışmayı tutarlı kılmaktan çok pratik ve faydacı nedenlerden kaynaklanıyordu. Öğretilerin asıl amacı uygulamaydı.

Mito düşünce ekolüyle, bölgedeki teröristler arasında nasıl bir bağlantı olduğu kesin olarak belli değil. O sıralarda, barbarları ve onlara yardakçılık yaparak liman kapılarını açacak olan hainleri ülkeden kovmak isteyen teröristler vardı. Böylesine basit bir fikre kapılmak için ideolojik bir eğitimden geçmelerine gerek yoktu. Şiddet olaylarını çıkaranların kimlikleri her zaman bilinmese bile Mito teröristlerinin sorumlu olduğu birçok olay vardır. Örneğin, Devlet Bakanı İi Naosuke, 1860 yılında Edo Kalesi'nin Sakurada kapısında suikaste uğramıştır; 1861 yılında İngiliz elçi, Şinagava'da, 1862 yılında ise Devlet Bakanı Andö Nobumasa yine Edo Kalesi'nin dışındaki Sakaşita kapısında saldırıya uğramışlardır. Sakaşita kapısında saldırıya uğrayan Andö'nun üzerinde saldırı nedenini açıklayan teröristlere ait bir yazı bulunmuştur. Bu yazıda İi'nin ölümünden sonra devlet politikasının değişmediği ve asilerin listesinde artık ölüm sırasının Andö'ya geldiği yazılıdır. İi, düşmandan korktuğu için imparatoru dinlemeyerek limanları açma politikasını benimsemiş bulunuyordu. Teröristlere göre en büyük suçu buydu. Andö ise yabancılarla ticaret için saraydan izin almaya çalışmış, yabancılara iyi niyetli davranmış, "söyledikleri her şeyi harfiyen yerine getirmişti." Bulunan kayıt, ısrarla ve defalarca, suikastın Bakufu'ya karşı yapılmadığını belirtir. Limanlar açılırsa Hıristiyanlık yayılacak, efendi ve köle, baba ve oğul arasındaki hiyerarşik düzen bozulacak ve "Japonlar da aynen barbarlar gibi hayvan sürüsü haline geleceklerdir."

Bu kayıtta yazılı olan fikirler Seyşisay'ın aynı yıl yayımlanan

Çağdaş Politika adlı eserindeki görüşlerden tamamen farklıdır. Öte yandan, teröristlerin düşünceleri 37 yıl önce yazılan *Yeni Bakış* adlı yapıtın savunduğu görüşlerle neredeyse tamamen aynıdır. Başka bir deyişle, Bakufu'ya karşı gelmeden imparatora saygı duyulacak ve barbarlar ülkeden atılacaktır. Seyşisay çok okuyan bir düşünürdü, Batı hakkındaki bilgisi son otuz yedi yıl içinde oldukça artmıştı; fakat, Andō'nun ölüm fermanını yazan teröristler, cehaletten doğan bir cesaretle bu cinayeti işlemişlerdi. Tōko da 19 yaşındayken bir cinayet girişiminde bulunmuştu. Karaya odun toplamak için çıkan bir İngiliz askerine saldırmış, fakat onu öldürmeyi başaramamıştı. Daha sonra Sakuma Şōzan ile tanıştığında, ondan Batı denizciliğinin ne kadar üstün olduğunu öğrenmişti. Tōko 1860'lı yıllara kadar yaşasaydı teröristlerin yanında değil, Seyşisay'ın yanında yer alırdı demek bir kehanet olmaz.

Mito ekolünün reformcularla bağlantı kurmasını sağlayan Mitolu teröristler değil, başta Yoşida Şōin olmak üzere Çōşū ve Satsuma bölgesinde faaliyet gösteren eylemcilerdir. 1830 kuşağının içinde yer alan bu insanlara değinmeden önce, kendini tamamen Batı bilimine adamış Fucita Tōko ile babasından ve o dönemdeki Vatanabe Kazan (1793-1841), Takano Çōey (1804-1850) ile Sakuma Şōzan (1811-1864) gibi diğer düşünürlerden de bahsetmemiz gerekir.

Bu insanlar, Hirata Atsutane gibi bağımsız düşünürlerden ve Mito ekolünün resmî mevkiye sahip düşünürlerinden farklı olarak hem Batıya ilgi göstermiş hem de Bakufu'nun Batı hakkında bilgi edinme yasağına direnmişlerdir. Bu düşünürler sayesinde yabancı güçleri Japon sahillerinden atmanın imkânsızlığı anlaşılmış, Japon ordusunu Batı teknolojisiyle donatmanın getireceği avantaj ön plana çıkmıştı. Ne yazık ki bu üç düşünürden hiçbiri eceliyle ölmedi; biri hapishanedeyken intihar etti, diğeri kendisini tevkif etmek isteyen görevlilere direndiği için öldürüldü, sonuncusuysa sokakta suikasta uğradı.

Bir avuç insan, Batı düşüncesini kısıtlı kaynaklardan öğrenebilmek için uzun süre çok büyük gayret göstermişti. Bu kaynakların hemen hemen tamamı Nagazaki'de oturma izni olan Hollandalı tüccarlar aracılığıyla elde edilen kitaplardan oluşuyordu. Bunun sonucu olarak, Hollanda Araştırmaları (*Rangaku*) adı altında bir bilim dalı kurulmuş, Japonya'yı ilgilendiren astronomi, gök haritacılığı ve tıp alanlarında ihtiyaç duyulan bilgiler elde edilmişti. Bu araştırmacılar genellikle Bakufu'ya hizmet vermekte olan astronomlardan, çevirmenlerden ya da resmî olarak atanmış veya serbest çalışan doktor-

lardan oluşuyordu. 19. yüzyılın başlarında ise Japonya'da yüzlerce "Hollandalı âlim" bulunuyordu ve hatta Japoncaya bu dilden birkaç tıp kitabı çevrilmişti, bunların arasında Hollanda diline Fransızca ve Almanca asıllarından tercüme edilmiş kitaplar da vardı.

Japon sularındaki yabancı gemilerin giderek artması bu bilimsel öğretilere yeni bir boyut kazandırdı. Artık olay sadece astronomi ya da tıp üzerine bilgi edinmekten ibaret değildi. Hollanda çalışmaları zamanla dış politikaya kayarak uluslararası siyaset ve askerî teknoloji hakkında bilgi edinmek için hizmet vermeye başladı. Önceleri Batıya ilgi duymayan, fakat daha sonra bu şekilde düşünmeye başlayan siyasi lider ve aydınların sayısı giderek artıyordu. Aslında Konfüçyüs geleneğine uygun bir eğitim alan bu insanlar, görev ya da mevkileri gereği yeni bilgilere ihtiyaçları olduğunu anladıklarında yüzlerini Batıya çevirdiler. Buna örnek olarak Vatanabe Kazan'ı gösterebiliriz. Vatanabe, kendi bölgesinin sahillerini korumak üzere deniz komutanlığına getirildiğinde Batılı kaynakları incelemek zorunda kalmıştı. Sakuma Şözan ise kendi eyaletinin beyi tarafından aynı göreve atandığında Batılı kaynaklara ilk kez başvurdu. Kazan 1832 yılında, kırkına merdiven dayadığında, artık Hollanda dilini öğrenmenin imkânsız olduğunu anlamıştı. Bu yüzden Hollanda dilini çok iyi bilen Takano Çöey ile Ozeki San'ey (1787-1839) adlı iki doktordan yardım aldı ve Batı düşüncesini öğrenmeye başladı. Şözan, Hollanda ve Batı üzerindeki çalışmalarına Kazan'ın ölümünden bir yıl sonra 1842'de başladı. 1854 yılında şöyle yazmıştır: "Barbarlarla başa çıkabilmenin en iyi yolu, onların durumlarım öğrenmekten geçer; bunu yapabilmek için de mutlaka onların dillerini öğrenmek gerekir."

Vatanabe Kazan, Edo'da Taharalı (günümüz Ayçi vilayeti) orta halli bir samurayın oğlu olarak dünyaya geldi. Kazan, meslek olarak ressamlığı seçti. Babası uzun süren bir hastalığın sonunda genç yaşta ölmüş ve geride kalabalık bir aile bırakmıştı. Bu yüzden Vatanabe'nin ilk gençlik yılları yoksulluk içinde geçmiştir. Kazan bir yazısında şöyle der: "Son zamanlarda annemin sırtı ne yatak ne de yorgan yüzü gördü, çünkü para temin edebilmek için hem evdeki her şeyi tefeciye teslim etmiş hem de akrabalarımızın kapısını aşındırmıştık." Vatanabe niçin ressam olduğunu şöyle açıklar: "Konfüçyüsçü olmak işime gelmiyordu, çünkü din adamı olursam para kazanamazdım. Yoksulluğu alt etmem için tek bir yol vardı; o da ressamlıktı." Egava Hidetatsu'ya yazdığı bir mektupta yine yoksulluk içinde büyüdüğünü anlatır ve onu yoksulluktan kurtaracak tek

uğraşın resim yapmak olduğunu söyler.

Bu uğraş ona beklediği şeylerden çok daha fazlasını kazandırdı. Kazan, Tani Bunçö'nun (1763-1840) öğrencisi oldu ve zamanın en büyük ressamlarının arasında yer aldı. *Buncin* üslubunda peyzaj ve natürmort resimleri yaptı; fakat en iyi eserlerinin portreler ve günlük hayatı tasvir eden gerçekçi çizimler olduğunu söyleyebiliriz. Kazan yirmi altı yaşında yaptığı çizimlerini *İssōhyakutayzu*'da (Çeşitli Pozlardaki Figürler Albümü) topladı. Bu yapıt onun fırçasının ustalığını gösterir. Portrelerinde yoksul samurayları, dükkân sahiplerini, tahtırevancıları, falcıları, dilenci rahipleri ve hayat kadınlarını betimler. Bu portrelerde Hokusay'ın dört yıl önce yayımlanmış olan *Manga*'nın (Çizimkitabı) etkisi görülür; fakat bu portrelerin göze çarpan en önemli özelliği *ukiyo-e* üslubunda değil *buncin* tarzında çizilmiş olmalarıdır. Kazan'ın resimlerindeki gölgelendirme her ne kadar onun Hollanda gravürlerinden etkilendiğini gösterse de çizimi temelde Batılı değildir. Portrelerdeki özneleri ele alış biçimi ve yapıtlarındaki ayrıntılı gerçekçilik onu Batılı meslektaşlarından ayırır. Konfüçyüsçü Satö İssay (1824) için çizdiği portrede bu şahsın yüzündeki soğuk ifadeyi hissetmek mümkün olduğu gibi, Matsuzaki Ködö (1826) için çizdiği portrede de bu kişinin insancıl sıcaklığı hissedilmektedir. Kazan, çizimlerini büyük bir titizlikle kılı kırk yararak yapmış, tablodaki öznenin kişiliğini olduğu gibi yansıtarak Tokugava dönemi resim sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Böyle bir ressam için resim sanatı sadece yoksulluğu yenmeyi amaçlayan bir vasıta olarak kalamazdı.

Tokugava döneminde sanatçıların toplumsal konumu oldukça aşağılarda bir yerdeydi. Kazani İzu hâkimi Egava Hidetatsu'ya (1801-1855, Tarözaemon olarak da bilinir), bölge beyine ya da resmî idarelere yazdığı mektuplarda kendisini sanata ve bu renkli sosyal camiaya iten sebebin yoksulluk olduğunu söylüyordu. Sanatçı dostlarıyla birlikte olduğu zaman ise tamamen farklı bir konuşma üslubu vardı. 1840 yılında Tsubaki Çinzan'a yazdığı bir mektupta şöyle der: "Eğer sanatçı herhangi bir varlığı çok yakından ve olduğu gibi çizecek olursa ortaya hantal ve alelâde bir eser çıkar. Her şeyden önce bundan kaçınmak gerekir. Öte yandan ressam, uzakta durup sadece zarif ve cazip olanı seçerse yaptığı gerçekdışı olur ve peyzaja benzer. Kaba olanı zarif hale dönüştürmek ya da sanatçının tutkularını kendi içinde kusursuz ve yeterli görmek birbirine benzer ve her ikisi de yanlıştır. Bu iki aşırı uç arasındaki orta noktayı tanımlamak imkânsız olduğu gibi, bunu fırçayla ifade etmek daha da zordur."

Buradaki duygular, sıradan bir ressamın duyguları olmadığı gibi bahsedilen çizim de o kadar basit değildir. Ressam, çizim yoluyla kendini ifade etmelidir. O dönemde konunun ruhuna bu kadar kısa ve öz bir şekilde inen, sanat üzerine yazılmış çok fazla yapıt yoktu. Ancak, bu sanat tartışmaları yapıtın satılıp satılmayacağını hesaba katmaz. Kazan'ın buradaki tavrı bazı açılardan *Şinkiron* (Geleceğin Tahlili, 1839) adlı eserinde yaptığı Japonya'nın dünyadaki konumu hakkındaki değerlendirmesine benzemektedir. Kazan, bu yapıtta Batı ülkelerinin dünyanın dört bir yanını keşfettiğinden, dinlerini yayarak ulusları dize getirdiğinden bahseder. Çin ise böyle bir şeyi başarabilecek güçte değildir. Ayrıca Kazan'a göre Japon Konfüçyüs felsefesi öyle yüce ve karmaşık kuramlarla örülmüştür ki aşağıya ışık sızdırmaz. Konfüçyüsçüler dünyaya deney tüpünün içinden baktıklarının farkında değillerdir, tıpkı kurbağaların kuyunun dibinden gökyüzünü seyrettikleri gibi. Konfüçyüsçülüğün bu "yüce ve karmaşık kuramları" geleneksel ressamları tuhaf ve soyut manzara resimleri çizmeye itmiştir. Kazan'a göre resim sanatında "hayalgücünden yoksun bir gerçekçilik" ya da "yapmacık bir hayalgücü" ve yine buna ilaveten Konfüçyüsçülüğün tüp içinden görünen dünya görüşü aynı hastalıklı kaynaktan beslenen olgulardır. Kazan, resim sanatına getirdiği gerçekçilikle zamanındaki resim sanatını kıyasıya eleştirmiş, Batı kültürü üzerine yaptığı çalışmalardaysa Konfüçyüsçü geleneği yerden yere vurarak çok acımasız bir şekilde topa tutmuştur.

Kazan'ın eleştirel tavrı sadece geri kafalı Konfüçyüsçülüğe ve yapay bir estetik anlayışa yönelik değildir. *Geleceğin Tahlili* adlı yapıtında önemli mevkiler işgal eden Bakufu idarecilerinin kabiliyetsizliğinden ve gabîliğinden bahisle onları "rüşvet yiyen mutlu azınlık" olarak niteler. Tenpö kıtlığı, 1837 yılında Tahara bölgesine sıçradığı zaman, Kazan, Edo'daki hasta yatağından bölge beyine bir mektup yazarak şöyle söylemiştir: "Bölgenizin sınırları dahilinde bulunan on binlerce kişiden, ister fakir ister zengin, sadece bir kişi bile ölse bu zat-ı âlinizin işlediği suç olarak algılanacaktır." Şöyle devam etmiştir: "İlahi kanunlara (adalete) göre önce halk gelir; idare eden bey ve efendileri onlardan sonra yer alır. Ayrıca halk, beyin kulu değildir." Buradan da anlaşıldığı gibi Kazan, idari otoriteye karşıdır ve belki de bu görüşü, yoksulluk içinde büyümesinden kaynaklanmaktadır. Evet, Kazan'ın ressamlığa yoksulluk yüzünden başladığını yadsıyamayız. Batı üzerindeki çalışmalarına kendi bölgesinin sahillerini koruma görevine atandıktan sonra başlamıştır; fakat kendine özgü

gerçekçi bir üslup geliştirmesi önemli bir nedenden kaynaklanır, bu da geleneksel tarzda gördüğü hatalardır. Ayrıca Batı uygarlığını inceleme konusundaki coşkusu geleneksel Konfüçyüsçü düşünceyi eleştirebilmesi konusunda ona önemli kıstaslar sağlamıştır. Bu yaklaşımın her ikisi de yönetime yaranmak için değil, Kazan'ın gerçekleri doğrudan yöntemlerle kılı kırk yararak tahlil etmesinden kaynaklanır. Bu nedenle tavırlarını belirleyen unsur, sadece yabancı gemilerin sahilleri işgali değildir. Kazan, Batı uygarlığı üzerinde derin çalışmalar yaptığı için Bakufu eleştirmeni olmamıştır; tam tersine Bakufu eleştirmeni olduğu için ülkesinde "Hollandalı düşünür" olarak tanınmıştır.

Kazan, *Seyyō Cicōşo* (Batının Yeni Koşulları) adlı yapıtının ilk versiyonunu Egava Hidetatsu'nun talebi üzerine yazmıştır. Bu eserde, Batı ülkeleri hakkında önemli bilgiler verir; uluslararası ilişkilerde Batı son derece mahir ve işinin ehlidir. Faydalı bilgilerle donatılmışlardır, ağır silahlara sahip orduları vardır ancak gelişigüzel kaba kuvvet kullanmazlar ve bütün bu özellikleri onları dünyaya egemen kılmıştır. Eserde devamlı Batı ile Japonya'yı mukayese eder. 16. yüzyılda tecritçi politikanın başlamasından bu yana Japonya, uluslararası ilişkiler hakkında bir şey öğrenememiştir. Askerlerî savaşa alışkın değildir ve idarenin onlara sağladığı tekdüze hayat içerisinde yuvarlanıp gitmektedirler. Sahillerine yaklaşan yabancı gemileri kovmaya çalışmışlardır, ancak gayretleri beyhudedir, çünkü topçuluk konusundaki bilgi ve tecrübeleri çok zayıftır. Kazan bu durumu kör bir adamın kendini yılandan korumaya çalışmasına, sağır bir adamın gökgürültüsünden kendini kuytu bir yere atmak için harcadığı çabaya benzetmektedir. Yazara göre durum gerçekten çok vahimdir. Sonuç olarak bölge beyine hitabını şöyle bitirir: "Daha önce de belirttiğim gibi, Batının insanı dünyaya hâkim durumdadır. Onları sadece güçlü bir düşman olarak betimlemek haksızlık olur. İşte ahval böyledir. Niyazımız odur ki Bakufu'nun fazileti ve memleketi ilelebet baki kalıp çoğala." Bu cümleler kara mizah gibi durduğu için Kazan bu bölümü ve Bakufu'yu eleştiren diğer bölümleri Egava'ya gönderdiği metinden çıkarmıştır; fakat, bu yapıt Tokugava dönemi düzyazısının en büyük şaheserlerinden biridir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Kazan'ın etrafında toplanan Hollanda Çalışmaları Grubu'nun içinde Takano Çöey ve Ozeki San'ey de vardı. Kazan, Sakuma Şözan ile irtibat halindeydi ve 1836'da ona tablolarından birini göndermişti. Kazan aynı zamanda yüksek bir Bakufu mevkiini işgal eden Kavaci Toşiakira (1801-1868) ile de ar-

kadaştı. Kavaci ve Egava Hidetatsu gibi aydınlar Batıya çok derin ilgi duyuyorlardı. Egava, Takaşima Şühan (1798-1866) adlı düşünürün Nagazaki'den Edo'ya gelmesini sağlamış, ondan Batı teknolojisi ve topçuluk dersleri alarak daha sonra da bunları Sakuma Şözan'a öğretmiştir. Kazan'ın etrafındaki grup, Edo sahilinin güvenliğinden sorumlu olan Egava'ya teknik destek sağlamıştı; hatta matematikçi Uçida İtsumi (1805-1882), Çöey'den matematik dersleri almış, daha sonra da bu bilgilerini Egava ve Şözan'la paylaşmıştı. Böylece o dönemin "batı düşünürleri", küçük fakat sağlam bir grup oluşturmuşlar; bazen birbirlerine yardım ederek, bazen de birbirlerini engelleyerek yollarına devam etmişlerdi. Bu halleriyle, ülkenin her tarafında cemaatleri bulunan Konfüçyüsçü *kambun* (Çin şiiri) şairlerini andırıyorlardı.

Bürokrasinin bir kesimi bunları tutup desteklediği halde diğer kesimi ise onları engellemeye çalıştı. Örneğin, doktor Siebold 1828-1829 yılları arasında sürgüne gönderilmiş, öğrencileri ve onunla ilişkisi olan diğer Japonlar tutuklanmıştı. Bu insanlardan biri de Takano Çöey'di, fakat Nagazaki'den kaçmayı başardığı için onu ele geçirememişlerdi. Bastırmaya yönelik bir başka önemli operasyon ise 1839 yılında Kazan'ın grubuna karşı gerçekleşti. Bu olay tarihte *banşa no goku*, yani "işbirlikçilerin tutuklanması" olarak bilinir. Tutuklananlardan Ozeki San'ey intihar etti ve Takano Çöey ise hapishaneden kaçarak Edo şatosuna saklandı, fakat oraya ani bir baskın düzenleyen polisler onu öldürmekte gecikmediler (1850). Kazan, başta sanatçı dostu Tsubaki Çinzan ve o sıralarda yetmişine basmış olan Konfüçyüsçü düşünür Matsuzaki Ködö'nun da içinde bulunduğu bir grubun müdahalesi sayesinde idamdan kurtuldu. Daha sonra Tahara'ya geri gönderilip göz hapsine alınan Kazan, iki yıl sonra (1841) canına kıydı. Ölümünden önce Çinzan adına bıraktığı kısa notta intihar nedenini kısaca açıklar. Bu notta bölgedeki bazı güçlerin, bölge beyinin hâkimiyetini feci bir şekilde tehdit etmeye başladığını ve bu duruma tahammül edemediğinden dolayı intihar etme kararı aldığını yazmıştır.

Kazan grubunun tutuklanmasını konu alan iki kısa yapıt vardır. Çöey tarafından yazılan bu eserler sırasıyla *Tori no Nakane* (Kuş Ötüşü, 1839) ya da *Vasuregatami* (Anılar) ile Hollanda çalışmalarının tarihçesi olarak da kabul edebileceğimiz *Bansay Sōyaku Şōki* (Barbarlar Üzerine Çalışma Yapan Bir Topluluğun Başına Gelen Talihsiz Olaylar, 1841) adlı eserlerdir. Biyografik bir şekilde ele alınmış ilk yapıt, derin bir sezgi ve anlayışla yazılmış bir düzyazı şaheseridir.

Burada, Hollanda Çalışmaları Grubu'nu yok etmek isteyen bir bürokratik kesimden ve grup için planladıkları bir komplodan bahseder. Hükümet, hainlerin devlet kadrolarına sızdığını düşünmektedir: "Kanunları ihlal derecesi ne olursa olsun Hollanda çalışmalarıyla ilgisi olan herkes en ağır şekilde cezalandırılmalıdır."

Meyci Hükümeti'nin sosyalizme ve sol düşünceye karşı olan tavrı yukarıdakinden farksızdı. Anarşist Kötoku Şüsui'nin İmparator Meyci'ye suikast düzenlediği iddia edilmiş ve hiçbir gerekçe gösterilmeden idam edilmişti. Her ne kadar bu olay yetmiş yıl sonra ve Reformları takiben gerçekleşmiş olsa da, çeşitli açılardan Hollanda Çalışmaları Grubu'nun başına gelenlere benzemektedir. Japon kültüründe özellikle azınlık grupların fikirlerine karşı takınılan değişmez tavır, burada çok çarpıcı bir biçimde sergilenmektedir.

Anılar adlı yapıtın en unutulmaz sahneleri "güneş ışığı sızdırmayan", "esintisiz, havasız" hapishane odalarını tasvir eden bölümlerdir: "Sıcak dayanılacak gibi değildi, hastalardan gelen iğrenç koku etrafta buram buram tüten pislik kokularıyla karışıyordu... Bir gün sağ gördüğüm insan ertesi gün yere yığılıp ölüyordu... Kimi zaman mahpusların ismi dışarıdan yüksek sesle anons ediliyor, dışarı çıkan mahpuslar arkalarında bir kan gölü bırakarak can veriyorlardı. Ancak hastalıktan son nefeslerini verirken bile sakindiler; kurşuna dizilmek üzere dışarı çıkarılırken ise hiç tepki göstermiyorlar, hatta gülümsüyorlardı." Çöey, zamanın en kötü koşullarına mahkûm edilmiş bu zavallı insanları, içinde bulundukları o barış ve zenginlik çağının güçsüz samuraylarından çok iç savaş kurbanlarına benzetir. Çöey sonunda diğer mahkûmlarla birlikte bir kaçış planı yapmış, çıkardıkları yangın sayesinde hapishaneden firar etmişlerdir.

Şinşü eyaletinin Matsuşiro bölgesinde yaşayan bir samuray ailesinin en büyük oğlu olarak dünyaya gelen Sakuma Şözan, Zhu Xi'nin takipçilerinden biriydi. İlk çalışmaları, üslup açısından Satö İssay'dan (1772-1859) etkilenmiştir. Şözan, Fucita Töko ile de tanışmaktadır; Edo'da özel bir okulda yöneticilik yaparken, Kanda'da, Yanagava Seygan'a yakın bir yerde oturuyordu (1839). Şözan, Egava Hidetatsu'dan topçuluk tekniği (1842-1843), doktor Kurokava Ryöan'dan (1817-1890) Hollandaca, Uçida İtsumi'den daha önce de söylediğimiz gibi matematik dersleri almıştı. Kurokava Ryöan da zaten Siebold'un öğrencilerinden biriydi.

Afyon Savaşları (1840-1842) sırasında Şözan orta yaşlarına gelmiş olgun bir insandı. Bu savaşlar Bakufu'nun o sırada uygulamakta olduğu dış politikayla ilgili kaygılarını artırmıştı. Askerî kuvvetin,

özellikle sahil güvenliğinden sorumlu olan askerî birimlerin, güçlendirilmesi gerekiyordu. Ayrıca askerin düşmanla karşı karşıya gelmesini önlemek için gerçekçi bir dış siyasete ihtiyaç vardı; ülke kendini toparlayıp güçleninceye kadar zaman kazanmak için bazı limanları ticarete açmak gerekiyordu. 1840'ların başından 1860'ların başına kadar Şözan, bu politikanın yararlı olacağına hükümeti ikna etmek için bölge beyine, devlet bakanlarına ve Bakufu'nun diğer ileri gelenlerine çok sayıda rapor ve belge gönderdi. Batı askerî teknolojisini ve uluslararası siyaseti iyi bilmesi, bu yazıları yazarken çok işine yaramıştı.

Şözan'ın üzerinde durduğu önemli noktalar, 1842'de bölge beyine yazdığı ilk muhtırada yer alır. Bunları şöyle sıralayabiliriz: İngiliz orduları karşı koyulamayacak derecede güçlüdür. Şayet Afyon Savaşları'ndan sonra İngilizlerin dikkati Japonya'ya çevrilecek olursa bu durum Japon sularından kovulan gemilerinin intikamını almak için değil, İngiliz donanmasının girdiği külfet ve yaptığı masrafları çıkarmak için olacaktır. Bu nedenle, geniş çaplı ticaret olanakları arayacaklar ve Japonya'yı haraca bağlamaya çalışacaklardır. Böyle bir isteği kabul etmek mümkün değildir. Ancak, reddedildiği zaman savaşın çıkacağı kesindir; ve bu savaştan Japonya'nın galip çıkma konusunda en ufak bir şansı yoktur. Bu yüzden derhal kıyı savunmasına yönelik bir politikanın hayata geçirilmesi gerekir; bu da ancak Batı teknolojisinin kabulüyle mümkün olacaktır. Şimdilik en acil önlem Hollanda'dan savaş gemileri satın almak ve Hollandalı uzman topçuların Japon askerlerini eğitmesini sağlamaktır.

Şözan, 1850 yılında Batı topçuluğu üzerine ders veriyordu. Öğrencileri arasında Bakufu idarecilerinden Katsu Yasuyoşi, Tosalı Samuray Sakamoto Ryöma ile Çöşülu Samuray Yoşida Şöin de bulunuyordu. 1830'lu yıllarda doğan bu kişilerin üçü de Reformları hazırlayan olaylarda önemli görevler üstlendiler. Bakufu, deniz savunmasının acil bir ihtiyaç olduğunu düşünmemişti; nitekim Şözan'ın ilk muhtırasından tam on bir yıl sonra Amerikan savaş gemileri Japon limanlarında boy gösterdi. Şözan'ın kehanetleri doğru çıkmıştı; Japonlar ya ticaret yapmaya razı olacaklardı ya da savaş çıkacaktı. Yeterli askerî güçten yoksun Bakufu, Amerika'nın dayattığı ticari koşulları kabul etmeye zorlandı. Şözan, yaklaşan tehlike konusunda hükümeti uyarmaya devam etti ve Yoşida Şöin'i Batının durumunu öğrenmesi için gizlice Amerika'ya göndermeye karar verdi; fakat bu girişim başarısızlıkla sonuçlandı, Şözan ile Şöin tutuklanarak Matsuşiro'da 1854 ila 1862 yılları arasında ev hapsine mahkûm edil-

diler. Şözan ev hapsinin ilk yıllarında *Seykenroku* (Hatalarım Üzerine Düşünceler) adlı bir eser yazdı. Ancak yapıt, yapılan hataların bir listesi değil, Şözan'ın savunması niteliğindeydi. Yapıtın son cümleleri şöyledir: "Hapsedilmiş olsam da kendimi suçlu hissetmiyorum. İçim her zamanki gibi rahat ve vicdanım müsterih... Yirmi yaşına gelince insanların şehirlerde toplandığını öğrendim; otuzumda bu şehirlerin bir ulusu meydana getirdiğini anladım; kırkıma geldiğimdeyse dünyanın uluslardan oluştuğunu fark etmiştim." Şözan'ın sahil güvenliği için öngördüğü yenilikler daha önce planlanan önlemlere benzemiyordu ve hepsinden üstündü. Araştırmaları sırasında Japonya'daki askerî birim ve malzemelerin düzensiz bir şekilde konuşlandırıldığını, topların ve topçuluk tekniğinin çok eski olduğunu, komutanların vasat ve etkin savunma konusunda bilgisiz olduklarını keşfetmişti. Öte yandan Batı, dünyanın en üstün askerî gücüne sahipti; özellikle matematikte ve askerî strateji konusunda son derece ilerdeydiler. Japonya, askerî gücünü Batının düzeyine çıkarmak istiyorsa her şeyden önce matematiğe ağırlık vermek zorundaydı. Japonya ya da Çin'in geleneksel askerî yapısı ve Konfüçyüsçülüğün soyut inançları bu konuda hiçbir işe yaramazdı. "Günümüzde Konfüçyüsçü olarak adlandırılan bu insanların elinden ne gelir ki?" diyordu Şözan. Bu nedenle Batı kültürünü ve Batı dilini öğrenmeyi öneriyordu.

Kazan'ın tavrı Şözan'ınkinden biraz farklıydı. Politik gücü elinde bulunduran herkesi, her şeyi ve bütün düzeni eleştiriyor, gerçeklere çıplak gözle bakıyordu. Şözan, kendini egemen aydınlar grubundan biri gibi gördüğü için idari sistemdeki kilit noktaları etkilemeye yönelik bazı teşebbüslerde bulundu. Şözan, Haziran 1864'te karısına yazdığı bir mektupta, "Japonya'nın ipleri benim elimde" demiştir. Kazan ise kendini Şözan gibi üstün konumda görmemiştir. Grubundaki insanların tutuklanmasından sonra Mart 1840'ta Matsuzaki Ködö'ya yazdığı bir mektupta şöyle demiştir: "Artık sadece Hollanda çalışmalarını bırakmakla kalmayacak, etrafımda olup bitenlere de kulaklarımı tıkayacağım." İntihar etmeden önce yazdığı notta da kendini "sadakatsiz, hayırsız Vatanabe Noboru" olarak tanımlamıştır (Kazan, aslında eserlerine imza atarken kullandığı takma isimdir). Bu nedenle Kazan'ın ele aldığı konular nadiren politikayla ilgilidir. Öte yandan Şözan'ın yazıları, ülke politikası için yapılan öneriler ve ayrıntılı durum analizleriyle doludur. Konuları ele alış biçimindeki sistematik düzen, bir bakıma Aray Hakuseki'nin akılcılığını andırmaktadır. Tartışmalarında gerçek olgulara karşı göstermeye söz verdiği saygı aslında kendi uyduğu bir kural değildir. Şözan'ın eleş-

tirilerinde hâlâ soyut mantıksal düşünce sisteminin devam ettiği görülür ve bu sistem Neo-Konfüçyüsçü felsefenin içinde en mükemmel halini almıştır ve genel ilgi alanı ilahi güçlerdir.

Kazan'ın yaşadığı çağdaki "Hollanda âlimleri", 18. yüzyılda yaşamış olan atalarından daha farklı durumlarla karşılaşmışlardır. Artık yabancı gemiler Japon sularına girmiştir. Her ne kadar Kazan, Amerikan gemilerinin verdiği ultimatomu görmeden canına kıymış olsa da, her zaman tehlikenin dışarıdan ve özellikle Hıristiyanlık öğretisiyle birlikte geleceğini savunmuştur. Yaşadığı dönem itibariyle Afyon Savaşları'na ve dayatmacı deniz diplomasisine yakından tanık olan Şözan, sömürgecilik ve emperyalizmin iç yüzünü çok iyi biliyordu. Gerçekten de temel konulardaki tahminleri Reformlardan sonra bile doğru çıkmıştır. Örneğin, *Hatalarım Üzerine Düşünceler* adlı yapıtında kullandığı "ahlakta: Doğu, sanat ve bilimde: Batı" biçimindeki sözleri biraz şekil değiştirerek Meyci döneminin ilk yıllarında ulusal bir slogan haline gelmiştir. Şözan'ın düşünceleri zamanına göre çok ileriydi; hükümet ve idareciler bunları anlayıp uygulayacak durumda değildi. Yirmi yıl boyunca ülkenin savaşamayacak durumda olduğunu ve bunu düzeltmek için Batı matematiğine dayanan reformlar yapılması gerektiğini haykıran bu ses, 1864'te bir suikastçının bıçağıyla susturuldu. Bu olaydan iki ay sonra Fransız, Hollanda ve Amerikan gemilerinden oluşan on yedi gemilik bir filo, güney Honşū adasında yer alan Şimonoseki silah depolarını 288 kez bombaladı. Şözan, düşüncelerini gayet açık ve net bir şekilde bildirdiği halde insanlar onu anlamamakta direnmişlerdi; fakat silah depolarının yediği darbe, bu insanlara her şeyi anlatmaya yetmişti.

ÇİNCENİN ETKİSİNDEKİ ŞİİR VE DÜZYAZI

Edebi Çin diliyle yazı yazmak, uzun zaman başarı ve bilgeliğin bir ölçüsü olarak görülmüştür. Ancak, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde konu ve üslubun Japoncaya doğru kaydığı ve bu eğilimin 19. yüzyılda da devam ettiği gözlenmiştir. Bu üslupta yazan en önemli şair Kan Sazan'dır (1748-1827). Sazan, Bingo (Hiroşima vilayeti) bölgesindeki Kannabe köyünde dünyaya gelmiştir. Babası zengin bir çiftçidir. Kyöto'da kısa bir süre okuduktan sonra memleketine dönmüş ve hayatının geri kalan kısmını özel bir okulun yöneticiliğini yaparak geçirmiştir. Yakınındaki dağdan ve oradaki tabiattan esinlenerek kendi evine "Günbatımındaki Hazan Yaprağı Kulübesi" adını vermiştir; bütün şiirlerini topladığı şiir kitabının ismi de aynıdır

(*Kōyō Sekiyōsonşa-şi*).

Sazan, dönemindeki şairlerin aksine klasik Çin şiirini hiç taklit etmedi ve çevresinde gördüğü her şeyi olduğu gibi şiire aktardı. Buna örnek olarak aşağıdaki şiiri gösterebiliriz:

Ailemin işi bu, çiftçilikle uğraşır
Atalardan taşarak bize kadar ulaşmış
Etrafta dönenlerin hepsi de akrabadır
Elde ne var ne yoksa herkes öyle paylaşmış
Olmasa da içecek, bulamasak da ekmek
Bunlara üzülmeyiz, bizde mangaldır yürek.
(*Kōyō Sekiyōsonşa-şi,* cilt 2)

Burada tarlalarında pirinç yetiştirilen, evlerinde pamuk eğrilen, bahçelerinde çiçekler açan oldukça varlıklı, derli toplu bir köy anlatılmaktadır. Irmağında balıklar yüzer, ormanında tavşanlar hoplayıp zıplar, denizinden serin rüzgârlar eser ve çocukların hepsi bu balıkçı köyünün sahilindedir sıcak yaz gecelerinde. Bütün bunlar Çin şiirinde hiç yer verilmeyen konulardır. Sazan'ın şiirlerinde hiçbir Çin klasiğine ya da alışılagelmiş basmakalıp yer isimlerine gönderme yapılmaz.

Sazan'ın şiirleri özgündür, somuttur ve uyandırdığı beş duyuyla tamamen Japon'dur; fakat seçtiği konular şiirsel soluğu kadar güçlü değildir.

Çırak çok geç kalkınca süpürmemiş kapıyı
Saçaklarda bembeyaz armut çiçekleri var
Kelebekler peş peşe uçar yakmış abayı
Güneyden esintiyle kuzeye yolculuk var.
(*Sokuci*)

Yukarıdaki satırlar felsefi içeriği olmayan, sıradan bir olayı anlattığı halde son derece enerjik ve canlı sahneleri betimler. Okuyucu burada şairle, kelebeklerle ve ılık ılık esen meltemle birliktedir.

Sazan bu gerçekçi üslubunu Song şiirinden aldığını ve bunu yapabilmek için de Japon şair Rikunyo'nun (1734-1801) izini takip ettiğini söyler. Ancak Song şiiri içerisinde kendine bir yol çizmek şairin özgür seçimine kalmıştır. Bu "gerçekçi şiir" tarzını başlatan her ne kadar Rikunyo olsa da Japon şiirinde hemen önemli bir akım haline gelememiş, Sazan'ın zamanına kadar beklemek zorunda kalmıştır. Gerçekten de Sazan, 19. yüzyılın başlarında en çok okunan şairdi. Sazan üslubu hakkında şöyle söyler: "Ben gerçekleri yazarım, ger-

çekleri betimlerim. Benden öncekileri asla taklit etmem. Zamanımızın edebi makyajları da beni ilgilendirmez."

Şiire karşı olan bu tavrı onun kırsal kesimde geçen hayatından kaynaklanıyordu. Her ne kadar Rai San'yo, Tanomura Çikuden, Yanagava Seygan gibi edebiyatçı arkadaşları onun ziyaretine gelse de, gerçek dostları pirinç yetiştiren ve pamuk eğiren köylülerdi. Büyük şehirlerde hüküm süren Konfüçyüsçülüğün soyut kavramları veya Budacılığın safsataları henüz somut gerçeklerin hüküm sürdüğü kırsala sızamamıştı. Köy yaşamına aşina olan Norinaga da kadim dünyanın gerçeklerini incelemek için özgün bir yöntem geliştirmişti. Kannabeli bu şair, etrafındaki "gerçek varlık ve eşyaları" ya da "gerçeği" olduğu gibi betimleyebilmek amacıyla şiirine yepyeni bir vezin bulmuştu.

Japonya'nın kendini dünyadan tecrit ettiği iki yüzyıl boyunca Japon aydınları gayet rahat bir şekilde klasik Çinceyi kullanarak okuyup yazmayı başarmışlardı. Bu arada samuray kökenli olmayan bazı yazarlar, edebiyat dünyasında boy göstermeye başlamışlardı. Şiirlerinde felsefe ve politikadan kaçınarak günlük hayatın gerçeklerini dile getirdiler. Soyut ya da kurmaca düşünceler yerine günlük hayatın gerçeklerini, gösterişli kelime oyunları yerine açık ve net betimlemeleri tercih ettiler. Artık Çin şiirleri Japonca olarak yazılan güncelere veya şiirsel düzyazılara benzemeye başlamıştı. Başka bir deyişle, Çin şiiri Japon dünya görüşünü yansıtır bir hâl almış, "Japonlaşmıştı".

İçikava Kansay (1749-1820) ve 1790'larda onun etrafında toplanan Köko Şişa adlı şair grubu; Yanagava Seygan tarafından daha sonraki bir tarihte kurulmuş olan Gyokuçi Ginşa adlı grup (1834-1845) bu geleneği sürdürenler arasındadır.

Sazan baştan beri şehirli Konfüçyüsçü düşünürlere eleştirel gözle bakıyordu. İlk şiirlerinden biri olan *Sankyo* (Dağlar) adlı eserinde bu düşünürleri "Büyük şehrin okumuş insanları / okudukça itibar kazanan kitap kurtları" olarak betimlemiş ve "onlar gibi olmaktansa deli veya aptal olup, kendi dünyamda az ama öz dostlarımla birlikte olmayı tercih ederim" demiştir.

Dünyevi kaygılardan uzak yaşama fikri şiirlerde pek seyrek görülen bir ideal değildir. Çin şiirinde Tao Yuanming'den (365-427), Tokugava döneminde ise İşikava Cözan'dan sonra yaygınlık kazanmıştır. Bu ideal sadece bu şairlerle sınırlı olmayıp Saygyö'dan Başö'ya kadar şairlerin seyahat üzerine yazılan şiirlerinde de görülür. Münzevi hayat üzerine şiir yazmakla öyle bir hayatı yaşamak arasında

fark vardır. Sazan'ın "inziva" üzerine yazdığı şiirler, aslında onun bu şekilde yaşamak için ne kadar kararlı olduğunu gösterir. Burada başlayan gelenek, Tokugava döneminin sonuna kadar devam etmiş ve Reformlar öncesi kargaşa döneminde de aynı gücünü korumuştur; çünkü bu kargaşa döneminde bile dünyadan elini eteğini çekebilen şairler vardı. Nagay Kafū, *Şitaya Sōva* (Şitaya Hikâyeleri, 1924'te tefrika edilmiş, 1926'da basılmıştır) adlı yapıtında 19. yüzyıl şairi Önuma Çinzan'ın (1818-1891) hayatını ve eserlerini anlatır. Yapıtında Çinzan'ın 1854 yılında yazdığı bir şiirini alıntılar. Bu yıl çok önemlidir, çünkü Japonya, Amerika'nın dayatmasıyla imzalamak zorunda kaldığı anlaşmalardan ilkini bu tarihte gerçekleştirmiştir.

Küçücük odamdayım, perdelerin ardında
Masamda eski yapıt, okuyup ısınırım
Sadece tortu kalmış şarap bitmiş fıçıda
Parça parça kağıtlar olmuş benim yıllarım.

Bu mısralar sanki Sazan'ın yazdığı aşağıdaki şiirin bir devamı gibidir:

Gece geç, uyku tutmaz, yatağımdan kalkarım
O bulanık şarabı, mutfakta ısıtırım
Alevine bakarken, sakin sakin mum yanar
Sanki yanan o değil, içimdeki acılar.
(Kyōçi)

Diğer yandan, Sazan'ın kuşağı, Çinzan'ınkinden farklıdır. Onun zamanındaki şairler için kırda, bir "hazan yaprağı kulübesi"nde, gün batımında; sessiz, sakin ve huzur içinde şiirsel duyarlılığı yavaş yavaş olgunlaştırmak mümkündür. Sazan'ın son şiirlerinde yaşlı, olgun, görmüş geçirmiş bir adamın geçen yıllarım düşünürken çıkardığı ses duyulur:

Yetmiş dokuzundadır, eskimiş nüfus artık
Çökmüş ocak başına, ateş sanki kehribar
Yıllar bir bir geçince, gün kalmıyor ne yazık
Şimdi kafa tedirgin, gelecek mi ilkbahar?
(İkō, cilt 3)

Şiirden anlaşıldığı gibi insan ne kadar yaşlanırsa yaşlansın, bahara duyulan özlem hep aynı kalmaktadır. Bu sıradan şiirde bile şairin dengeli iç dünyasını hissetmekte ve onun kendi hayatını baştan sona kadar şiirinde ne denli güçlü bir biçimde kurguladığını kavrayabilmekteyiz. Şairin iç dünyasındaki dengeyi bozabilecek nitelikte olan

değişimler henüz gelecektedir; dış dünya Japonya'ya henüz müdahale etmemiştir, Amerikan savaş gemileri Japon sularına girmemiştir, içeride köylü ayaklanmaları başlamamıştır. Kısacası, şairin iç huzurunu bozabilecek olayların meydana gelmesi için vakit henüz çok erkendir. O sıralarda Sazan'ın Batıyla ilgili olarak bildiği tek şey, Batının astronomide Çin'den daha ileride olduğuydu. Şair, şiir koleksiyonuna ilave ettiği bir makalesinde bu konuya değinmiştir. Sazan, Tokugava düzeninin her zaman ve ebedi olduğunu düşünmektedir. Ona göre reform kavramı; adabı muaşeret, görgü ve nezaket kurallarının katı bir şekilde uygulanmasından öteye geçmez. Örneğin, ödünç para alışverişinin ortadan kaldırılması gerekir. Bu nedenle Sazan her yönüyle tam bir 18. yüzyıl şairidir.

Yanagava Seygan (1789-1858) da Sazan gibi kırsal kesimden gelen bir şairdi ve ondan bir kuşak sonra Mino tımarlığına bağlı Gifu şehrinde doğmuştu. Gençliğinde çok seyahat etmiş, sonra da Edo'ya yerleşip Gyokuçi Ginşa şair grubunu kurmuştu. Daha ileriki bir tarihte ise Kyöto'ya taşınmış, hayatının son yıllarında da, bir rivayete göre, imparator yanlısı hareketin içinde yer almıştır. Üslubu Sazan'ınki kadar gerçekçi değildir ve Çin şiirinden çok etkilenmiştir. Aşağıdaki şiir örneğinde görüldüğü gibi bazen de Japon üslubunda şiir yazmıştır:

Güvercinler ötüyor, dallar çiçek içinde
Zaman tam öğle vakti, fakat hava bulanık
Sisler dalgalanıyor sert rüzgârlar esince
Şatonun etrafını kapatmış o karanlık

Üstelik de çok sıcak hava bir kurşun gibi
Bak eli kulağında bak geliyor yağmurlar
Denizler yükseliyor öpüyorken gökleri
Bahar şarkılarını söyleyen o dalgalar
(Seygan Heyşü)

Önuma Çinzan, Gyokuçi Ginşa grubunun üyelerinden biriydi ve Seygan'ın eşi Köran (1804-1879) da tanınan bir şairdi. Bu nedenle, Seygan'ın çevresinde geniş bir şair kitlesi vardı. Bu şairler arasında çok yakın ilişkiler içinde olduğu iki kişi vardı, bunlar da Rai San'yo ve Kaşivagi Cotey'ydi. Seygan'ın son eserlerinde görülen imparator yanlısı tutumunda San'yö'nun büyük etkisi olmuştur. Ayrıca, gençlik ve olgunluk döneminde yazdığı bazı şiirlerinde görülen cinsel ağırlıklı eğilim onun Cotey'den etkilendiğini gösterir. Sazan'ın şiirlerinde bu

iki özellikten hiçbirine rastlanmaz. Sazan, yeri yurdu belli olan bir şairdi; Seygan ve Cotey ise sürekli gezerlerdi. Seygan bu göçebe hayatı ya kendi isteğiyle seçmiş ya da istikrarsızlığın hâkim olduğu bir çağda yaşadığı için böyle yapmak zorunda kalmıştır. Sonuç olarak, Vatanabe Kazan ve Öşio Heyhaçirö ile aynı dönemde yaşamıştır.

Japonca yazılmış Çin üslubundaki şiirlerin bir başka türü de gece hayatının yaşandığı eğlence mekânlarıyla (*çikuşi*) ilgilidir. Bu akım İçikava Kansay'ın Genmişi mahlasıyla yazdığı ve resimlerini Koryüsay'ın çizdiği *Hokurika* (Kuzey Köyü Şarkıları, Yoşivara Eğlence Mekânı) adlı yapıtıyla başlamıştır. Bazı şiirleri klasik şiirleri andırır; bazılarındaysa yazar *kabuki* oyunlarına yaklaşır. Şiirlerinde eğlence mekânları ve buralarda dolaşan âşıklar betimlenir.

Kar yağar lapa lapa, tan atmış hava sisli
Kadın mutlu, erkeği çıkarmaz dışarıya
İşte döndü mangala, tırmıkladı alevi
Bir bardak sıcak viski, gitmez miydi soğuğa?

Şiirde görülen duruluk ve sadelik, bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Artık Japon şiiri, klasik Çinceden yakasını kurtarıp yavaş yavaş kendi özgün soluğuna doğru kabuk değiştirmektedir.

İçikava Kansay, Köko Şişa grubunu kurduğunda, etrafında topladığı insanlar Konfüçyüsçü dindar şairler değil, dinle hiç alakası olmayan şairlerdi. Bunlardan biri de daha önce bahsi geçen Kaşivagi Cotey'ydi (1763-1819). Edolu bir marangozun oğlu olarak dünyaya gelen Cotey, aile işini kardeşine devrederek şiir ve resimlerini satmak için yollara düşmüş ve sonunda Kyöto'da yoksulluk içinde ölmüştür. *Kuzey Köyü Şarkıları* üslubunda *Kitsugenşi* (Yoşivara Şiirleri) adlı bir eser yazmıştır. Aşağıdaki şiir buna bir örnektir:

Odada mahsur kaldık, günlerce yağmur yağdı
Çarşafları doldurdu, sevgilimin kokusu
Uşak nerden bilecek, hiç bana acımadı
Cama bez bebek astı, kessin diye yağmuru.

Kansay'ın şiirindeki hayat kadını için kar ne anlama geliyorsa Cotey'in bu şiirindeki yağmur da aynı şeyi ifade etmektedir. İlk şiirde sıcak viski ile verilen yöresel folklor ikinci şiirde uşağın yağmuru dindirmek için camın önüne astığı *teruteru bōzu* (bez bebek) geleneğiyle daha değişik bir şekilde verilmektedir.

Aşağıdaki şiir ise Köko Şişa grubundan bir başka şair olan Kikuçi Gozan'a (1769-1855) aittir:

Irmak ne de karanlık başında boz bulutlar
Teknenin biri gelip bir başkası gidiyor
Suratlar görünmüyor camlarda perdeler var
Tekneden bir kız sesi adımı çağırıyor.

Bu şiir hayat kadınının değil, müşterinin bakış açısıyla yazılmıştır. Karanlık nehir, üstünden süzülerek geçen tekneler, teknelerde yanan fenerlerin uyandırdığı çağrışım, Çin şiirinde görülen kalıplaşmış, dolaylı, bayat ifadelerin uyandırdığı duygulardan çok farklıdır. Bu tür şiirler Çin şiirinden ziyade aşk sahneleriyle dolu, duygu yüklü 19. yüzyıl *nincōbon* romanlarını andırmaktadır.

Gozan'ı, *Ōtōşici Zatsuşi* (Kamo'nun Doğusu: Dördüncü Saat) eseriyle tanınan Kyōtolu Konfüçyüsçü şair Nakacima Söin (1779-1855) takip eder. Söin, Kyōto'daki Gion eğlence mekânlarını şöyle betimler:

Fenerler ışıl ışıl
Su akar şırıl şırıl.

Söin, bu şiirinde çağdaşı olan Tamenaga Şunsui'den (1790-1843) çok Yoşii İsamu'yu (1886-1960) andırmaktadır. Yoşii İsamu, *Sake Hogay* adlı yapıtında şöyle der:

Nere gitsem unutamam Gion'u
Ben uyurken çağıldayan göksuyu.

Edo'daki hayatı, özellikle Yoşivara'yı, betimlemek için klasik Çince kullanımı giderek artmaya başlamıştı ve bu durum sadece şiir için geçerli değildi. Düzyazıda da *gibun* olarak bilinen buna benzer bir üslup belirmişti. Bu tarzın en önemli temsilcisi *Edo Hancōki* (Refah İçindeki Edo Kayıtları, 5 cilt, 1832-35 arasında yayımlanmıştır) adlı eserin yazarı olan Terakado Seyken'dir (1796-1868). Seyken, Edolu bir Konfüçyüsçüydü, bu kitabı çıkardıktan sonra resmî makamlardan gördüğü baskı yüzünden göçebe gibi etrafta dolaşmak zorunda kaldı. Kitabının ilk bölümündeki Yoşivara tasvirleri, Tamenaga Şunsui'nin kurgusal dünyayı anlatan romanlarında olduğu gibi çok ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır ve *çikuşi*'lerde olduğu gibi kısa değildir. Bir hayat kadınının hileli ve kurnaz stratejilerini betimleyen bölümler buna örnek olarak verilebilir. Bu hayat kadını zaten çantada keklik olan müşterisini evine gitmekten alıkoymaya çalışmaktadır. "Adam gerçekten gitmesi gerektiğini söyleyince, hayat kadını sert bir biçimde 'Ah, siz erkekler yok musunuz? Benim gibilerle sadece dalga geçersiniz' der ve adamın kolunu ısırır. 'Yapma! Peki kalırsam ne olacak?' der adam. Buna cevap olarak kadın, 'Cilveleşiriz' der. Bir-

birlerine sarılıp tek bir vücut olurlar. Gong çalar, saat sabahın dördü olmuştur."

Yukarıdaki parça Şunsui'ninkinden farklıdır; oyunbaz bir Çinceyle yazılıp Japonca şakalarla süslenmiştir. Nüktedan bir anlatımı vardır, konudan zekice sapar ve alan değiştirir. Betimlemeler ise *nincōbon* romanlarına kıyasla daha kısadır.

Seyken'in *Edo Kayıtları* adlı yapıtı, sadece eğlence mekânlarının tasvirinden ibaret değildir. *Sumō* güreşleri, Ryōgoku havai fişekleri, Nihonbaşi'deki balık pazarı, falcılar, kadın berberleri, âşıklar, dükkânlar ve okullara da kitapta yer verilmiştir. Edo'daki hayata dair değinmediği konu neredeyse yoktur ve bütün bunları yaparken de mizah, alay, taşlama gibi öğelerden bol miktarda faydalanır. Seyken, Konfüçyüsçülere çattığı zaman daha iğneleyici bir dil kullanır. Kendi ölümünü alaya aldığı yapıtın Beşinci Bölüm'ü, Tokugava düzyazı sanatının şaheserlerinden biridir. Seyken ölüm döşeğindedir. Karısı üzgün bir şekilde "Şimdiye dek ne bir Şintō tanrısına dua ettin, ne de Buda'ya taptın. Geberince kesin cehennemliksin" der. Seyken de şöyle cevap verir: "Eğer dua etmekle insan ölmeyecek olsaydı, yeryüzünde bir tane bile mezar olmazdı. Lafla peynir gemisi yürümez. Cennet boş kalır, cehennemde in cin top oynardı. Sonra da çoğalan gırtlaklar yüzünden pirinç fiyatları tavan çeker, millet aç kalırdı. Ben ölünce pirince paydos. Oh be! Hem cehenneme gider gitmez bir kitap yazıp sana göndereceğim ve telif haklarını sana vereceğim. Ben gebermiş gitmişim hiç değilse sen açlıktan ölme. Hemen kendine bir koca bul. Hem söyle benim talebelere, benim arkamdan ağlayıp habbeyi kubbe yapmasınlar." 1836 yılında da ölür. Seyken, Budacılığın Cōdo mezhebine mensuptu. Pirinç satan dükkânlara ve kitapçılara borcu olduğu için Seyken'in öldüğünü duyan alacaklıların hepsi evine üşüşür. Seyken'in bu duruma çok canı sıkılır, tabutundan doğrularak şöyle bağırır: "Ya beyler öldük diyoruz. Görmüyor musunuz? Hadi gidin işinize, yallah!"

Edo Kayıtları'nın Çince metni, Japonca okunabilecek bir biçimde yazılmıştır. Bu üsluba Reformlar sonrası dönemin bir şaheseri olarak bilinen *Ryūkyō Şinşi*'de (Yeni Yanagibaşi Kayıtları) de rastlanır. Bu eser, eski Bakufu idarecisi Naruşima Ryūhoku (1837-1884) tarafından yazılmıştır.

Çok uzun zamandan beri Japon entelektüellerinin düzyazı stili olarak kullanılagelen edebi Çince, klasik Çin düzyazısından farklıdır; fakat, bu dönem içinde aynen klasik Çin şiirinde olduğu gibi, değişime uğrayarak "Japonlaşmıştır." Bu üslubun en önemli örneği Rai

San'yo'nun *Nihon Gayşi* (Japonya'nın Popüler Tarihi, 1827'de tamamlandı, 1836'da yayımlandı) adlı yapıtıdır. San'yö, (1780-1832) Aki bölgesinin (Hiroşima vilayeti) en meşhur Konfüçyüsçü şairlerinden biri olan Ray Şunsui'nin (1746-1816) en büyük oğludur. Aynı zamanda Çince şiir yazan Ray Şunpü ile Ray Kyöhey'in de yeğenidir. San'yö gençlik yıllarında çok bohem ve sefil bir hayat yaşadığından dolayı, yirmi yaşında ailesi onu evlatlıktan reddetmiş, hatta yaşadığı köyden de kovulmuştur. Tekrar sahneye çıkmadan üç yıl önce *Japonya'nın Popüler Tarihi*'nin ilk taslağını yazdığı söylenir. San'yö kırk yedi yaşında kitabım son haline getirmiş ve Matsudayra Sadanobu'ya ithaf etmiştir. Hiçbir resmî işte çalışmamıştır. *Nihon Gafu* (Japon Lirik Şiirleri, 1828'de tamamlanıp 1830'da yayımlandı), *Nihon Seyki* (Japon Hükümeti Kayıtları, 1832'de tamamlanıp 1838'de yayımlandı) ve *San'yō Şişō* de (San'yö'nun Şiir Derlemesi, 1833'te yayımlandı) önemli eserleri arasındadır.

Japonya'nın Popüler Tarihi, yönetimde rol alan bireylerin üzerinde durarak birbirini takip eden askerî aileler silsilesinin hükümranlığını anlatır. Ana bölüm Minamotoların, Nittaların, Aşikagaların ve Tokugavaların tarihçesinden oluşmaktadır. Tayra ile diğer önemli ailelerin tarihçeleri de diğer iki bölümde ele alınmıştır. Eserde, her ailenin tarihî dökümünün ardından bir yorum bölümü yer alır ve burada ailelerin yükselişi, düşüşü, olayların ahlaki boyutları ve bunlardan çıkarılabilecek dersler anlatılır. San'yö, *Japon Hükümeti Kayıtları* adlı eserinde ise İmparator Cinmu'dan Göyozey'e kadar (1597) olan hükümdarların devlet yönetimini ele alır. Bu eserdeki olayların kronolojik tarihçesi bir önceki eserinden daha kısa olmasına rağmen, yorum kısmı daha ayrıntılıdır. Bu yapıttaki 66 "şiir" serbest Çince nazımla yazılmış ve her şiir, Japon tarihindeki bir simayı ya da olayı anlatır. San'yö, *Japonya'nın Popüler Tarihi* adlı eserindeki yapı konusunda Çin tarihi üzerine yazılmış ilk büyük yapıt olan *Han Hanedanlığı Tarihi Kayıtları*'ndan esinlenmiş olduğunu ve şiirlerinin biçimini ise Ming devri şairi Li Tungyang'ın "klasik şiirleri"nden örnek aldığını belirtir. San'yö'yu herkesten daha özgün kılan özellik, hayatım adadığı Japon tarihine karşı olan merakıdır. Kitaplarını hem şiir hem de düzyazı olarak kaleme almıştır. Birinin diğerinden iyi ya da kötü olması onun için fark etmez; San'yö'ya göre tercih ettiği karma biçim birbirinden ayrılmaz bir bütündür.

Bu iki tarih kitabında verilen bilgiler içinde yeni bir şey yoktur; üstelik yorumlarım da çoğu kez başka kaynaklardan, özellikle Aray Hakuseki'nin eserlerinden almıştır. Bu iki özellik çağdaşları tarafın-

dan vurgulanmıştır ve günümüzdeki hemen hemen bütün tarihçilerin görüşü de aynı yöndedir. Bir tarihçi olarak, San'yö'nun en zayıf tarafı bu noktadır. Eserlerinde verdiği bilgiler, bazen güvenilir olmayan kaynaklardan alınmıştır; Ösaka yakınlarındaki Çihaya Kalesi'nin Aşikaga tarafından kuşatılmasını buna örnek olarak verebiliriz; bu bilgiyi *Tayheyki* adlı kaynaktan almıştır. San'yö, yarı yarıya hayal mahsulü olan bu olayın güvenilir olmadığını kendisi de bilmektedir. Bu yüzden olayda yer alan birliklerin sayısını bir milyondan sekiz yüz bine düşürmüş, fakat ölü ve yaralı sayısını aynı bırakmıştır. Bir kerede dört binden fazla insanın ölmesi şiirsel bir abartı olarak kabul edilebileceği halde tarihsel bir gerçek olarak görülemez. San'yö çoğunlukla Hakuseki'den aldığı bilgiler üzerinde çelişkili yorumlar yaparak onların yanlış olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Ancak bunu yaparken ne yazarın ne de kitabın isminden bahsetmektedir. Bu yüzden zamanın düşünürleri onu çok tenkit etmiştir.

Her ne kadar getirilen eleştiriler bilimsel dürüstlük açısından olsa da bundan daha önemli bir sorun vardı, o da yazarın kendi kendiyle çelişmesiydi; San'yö bunu da yapmıştır. *Japon Hükümeti Kayıtları*'nda Hakuseki'nin görüşlerini çürütmeye çalışan ifadeleri vardır. Hakuseki'ye göre, İmparator Go-Daygo, uygulamaya koyduğu politikayla imparatorluğun altın çağına dönmek istemiş, fakat bunu başaramamıştı; çünkü Kamakura Bakufu yöneticilerinin elinden idareyi alınca ordu komutanlarını yeterince mükâfatlandırmamıştı. San'yö bunun tam tersini söyler. Go-Daygo'nun siyaseti başarısız olmamıştır; "yeni hükümet herkesi memnun etmiş, zamanın gereklerini yerine getirmiş, insanların gönlünü almıştır." Gerçekte ise Go-Daygo mağlup edilmiş ve asi komutan Aşikaga Takauci tarafından, halkın da desteğiyle, tahttan indirilmiştir. San'yö bu durumu şöyle açıklar: "Savaşçı ailelerin toprakları kraliyet idarecilerinin şahsi gelir kaynağı haline geldiğinden dolayı bu insanların kızarak isyan etmeleri doğaldı." Bu yorum hem tutarsız hem de anlamsızdır. Hakuseki'nin görüşünü olduğu gibi kabul etseydi sorun olmazdı; fakat San'yö hem Hakuseki'den intihal yapmakta hem de onu çürütmeye çalışmaktadır. Zayıf ve mesnetsiz iddiaları onun bilimselliğine gölge düşürmektedir.

San'yö, yapıtlarında kahramanlar ve monarşi üzerinde dikkatle durur. Ona göre kahraman, zamanındaki gidişatı iyi bilen, kişisel erdemi imparatora olan sadakatiyle ölçülen bir önderdir. Her ne kadar San'yö, imparatordan hürmetle bahsetse de bazı imparatorları eleştirmekten de kendini alamaz. "İmparator Go-Şirakava, Tayrano

Kiyomori'ye yüksek mevki vermekle hata yapmıştır" der. Buna karşın, Bakufu'ya hiçbir eleştiri getirmediği gibi, onları "barış ve refah hükümeti" olarak över. Bu bakış açısı, *Tayheyki*'de anlatılan iç savaşın karmaşık siyasi yapısını ve gelişmeleri açıklayamaz. Ayrıca, Meyci Reformları'na ideolojik bir temel de sunamaz. Öte yandan, *Japonya'nın Popüler Tarihi* çok geniş okuyucu kitlesi bulmuştur. Matsudayra Sadanobu bu esere yardımcı olmuş ve kitap Reformlar döneminde bir milyonun üzerinde satmıştır. Ayrıca, ülke içindeki pek çok okulda ders kitabı olarak okutulmuştur. Tokugava dönemini anlatan diğer kitaplara kıyasla bunun daha çok revaç görmesi belki de San'yō'nun yapıtını şiir biçiminde yazmasından kaynaklanmaktadır.

Tarihî yorumları başarısız olmasına rağmen, tarihî karakterleri tam tersine çok başarılı bir şekilde hayata geçirmiştir. *Japonya'nın Popüler Tarihi*'ndeki tasvirler, *Tayheyki*'ye kıyasla daha kısa ve üç boyutludur. Yazı karakterleri Çince değil de Japonca okunduğunda üslubun zekice kurgulandığı fark edilir; metin bazen abartılı ve kalabalık bazen ise kısa ve özdür. San'yō burada Çince sözcüklerin gizemli fakat güçlü ahenginden faydalanır. Çince yazılıp Japonca okunan eserler vücuda getiren ilk düşünür San'yō değildir; fakat bu üslubun olanaklarını ilk defa sonuna kadar kullanan kendisidir ve arkasında bıraktığı şöhretin sırrı da buradadır.

Kullandığı şiirsel dil, eseri okuyan gençleri derinden etkilemiştir. Bazen kullandığı Çince kelimelerin anlamı bulanık olup anlattıklarını takip etmek o kadar kolay değildir, fakat kullandığı dil muhteşemdir. Her ne kadar bazı satırlar sıkıcı olsa da, eser genel olarak okuyucuyu sürükler. Kitap, Japonya'nın dış tehditler altında bulunduğu bir zamanda başarıya ulaşmıştır ve bu bir tesadüf değildir. Meyci Hükümeti'nin yaptığı iki savaş arasındaki dönemde ve 1930'ların sıkıyönetim yıllarında milliyetçi duyguları kamçılayan yazarlar ve onların grubu bu kitabın cazibesinden faydalandılar. Bu milliyetçi grubun dili son derece kışkırtıcı ve muğlâktı. Kullandıkları Çince kelimeler, sayısız yanlış anlamalara ve yanlış yorumlara sebep olacak nitelikteydi. Kısacası, bu insanlar San'yō'yu iyi öğrenmişlerdi ve artık ne yapacaklarını çok iyi biliyorlardı. Nitekim, sıkıyönetim yıllarında edebiyat sahnesinde yer alan Japon Romantik ekolü bu grubun arasından çıkmıştır.

GÜNDELİK YAŞAMIN GERÇEKÇİLİĞİ

18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarındaki Japon edebiyatında köy yaşamının gerçeklerine değinen edebi eserler çok azdır. Bu ba-

kımdan, *haykay* şairi Kobayaşi İssa (1763-1827) bir istisnadır. Kobayaşi, Şinşü ilinin Kaşivabara köyündeki orta halli bir çiftçinin en büyük çocuğu olarak dünyaya geldi. Erken yaşta annesini kaybettiği için onu, birbiriyle hiç anlaşamayan üvey annesi ve büyükannesi yetiştirdi. On dört yaşında Edo'ya (Tokyo) giderek çalışmaya başladı. Şair olmak ve ünlenmek istiyordu. Hayatının büyük kısmını Edo'da geçirdi, Kaşivabara'ya tekrar döndüğü zaman kırk dokuz yaşındaydı. Bu süre zarfında birçok seyahate çıktı, bu arada kendi memleketini de ziyaret etme imkânı buldu. Babası hastalanınca ona bakmak üzere 1801 yılında evine döndü. İyi niyetle gittiği baba evinde bütün hayatı altüst olmuştu; miras yüzünden ailede anlaşmazlık çıkmıştı. Bir yaşındaki kızını kaybetti ve arkasından felç oldu. İlk eşinin ölümü üzerine ikinci kez evlilik yaptı, fakat uzun sürmedi, çok geçmeden hemen boşandılar. Üçüncü evliliğini yaptığında ise felç hastalığı nüksetmişti. Kaşivabara'da çıkan yangında onun da evi zarar gördü.

Bu yüzden İssa yazmaya pek fırsat bulamadı. Düzyazılarının arasında *Çiçi no Şūen Nikki* (Babamın Ölüm Günlüğü, 1801) ve yer yer düzyazı paragraflarıyla birbirine bağlanmış şiirler yazdı. Japoncada bu şiirlere *haykay*, düzyazı öbeklerine ise *oragaharu* adı veriliyor. Yazarlık hayatının başlarında yazdığını bir tarafa bırakacak olursak, geride kalan *haykay* antolojileri arasında *Bunka Kuço* (Bunka Dönemi İçin Haykay Notları), *Bunka Rokunen Nikki* (Bunka'daki Altıncı Yılın Günlüğü), *Nanaban Nikki* (Yedinci Günlük), *Haçiban Nikki* (Sekizinci Günlük) ve *Bunsey Kuçō* (Bunsey Dönemi İçin Haykay Notlar) adlı eserlerini sayabiliriz. Bu antolojiler, 1804 ila 1825 yılları arasında yazdığı şiirlerden oluşmaktadır.

Şinşü hakkında yazdığı *hayku* şiirlerinden iki örnek:

Gölün derinliklerinde
Sessiz
Bir bulut kümesi
Soğuk soğuk

Üşümüşler saçaklardaki
Gececi ağustos böcekleri
ve kırmızı biberler

İlk *haykay*, yaz mevsimindeki doğayı anlatır. İkincisinde ise sadece doğa değil; Şinşü köylülerinin yaşamı, üşüten soğuk, akşam öten ağustos böcekleri ve kırmızı biberlerin rengi de betimlenmektedir.

İssa, çocuklar ve kırsal kesimin yakından tanıdığı hayvanlar üzerine de pek çok şiir yazmıştır. *Oragaharu*'daki ünlü *haykay*'lardan

birini İssa'nın çocukken yazdığı söylenir:

Gel benimle oyna
Öksüz serçe

Şinşü eyaletindeki tanımla uğraşan köylere bir gezginin ya da Tokyolu bir kentlinin gözleriyle bakamazdı. İssa için kar bir zarafet sembolü değildi, kar karakıştı. Yaşadığı şehir pastoral bir sahne değil, aksine, insanlar arası ilişkilerde benliklerin çatıştığı bir mücadele meydanıydı:

İşte burası
Yaşamaya mahkûm olduğum yer
Adam boyu kar...

İşte burada büyüdüğüm topraklar
Büyüdüğüm yerlerde
Sineklerin bile dişi var...

Kalibara'da geçirdiği son yıllarda İssa'yı etkileyen en büyük olay şüphesiz kızının ölümü oldu (1819). Bu *haykay,* İssa'nın duygularının ne kadar saf olduğunu gösterir:

Bu dünya çiy tanesi
Ve hâlâ öyle
Evet evet bir çiy tanesi

Babamın Ölüm Günlüğü, sadece duygularım ifade ettiği bir yapıt değildi. İssa orada, yatağında can çekişmekte olan bir insanın etrafında dönen entrikaları ve aile içi mücadeleyi çok berrak ve ayrıntılı bir şekilde anlatır. Babası ölümünden kısa bir zaman önce tüm mal varlığını İssa ile ikinci eşi ve ondan olan oğlu arasında eşit olarak paylaştırmaya teşebbüs etmiştir. Kavga da zaten bu yüzden çıkmıştır. İssa üvey kardeşini babasına ilaç almak üzere köye gönderir; babasını üvey annesiyle yalnız bırakmak istemez. Üvey annesi bunun üzerine herkesin duyabileceği bir şekilde, İssa hakkında iğneleyici laflar eder: İssa kahvaltı yapmakta olan çocuğu ilaç almak için köye göndermiştir. Bu arada, ölüm döşeğinde olan adam ıstıraplar içinde kıvranmaktadır. "Üvey annem aramızdaki anlaşmazlık yüzünden ne babama baktı ne de onun için parmağım kımıldattı. Arazinin paylaşımından sonra üvey kardeşimin de babamla arası açıldı." Doktor hastaya suyu ölçülü içirmelerini, alkolü ise kesmelerini söylemiştir. İssa, doktorun tavsiyelerini yerine getirmeye çalıştığı halde, üvey annesi ve kardeşi yaşlı adama hem su vermişlerdi hem de içki içirmişlerdi.

İssa bu konuda şöyle der, "Bunlar, güya babam için can paralıyormuş gibi görünen, fakat canının çıkmasını isteyen insanlardı. Yine de hasta babam yüzünde memnuniyet ifadesiyle ona zehir sunanlara gülümsüyor, fakat benim gibi ona ilaç içirmeye çalışanlar hakkında ise hiç iyi duygular beslemiyordu. Bu açgözlü, şeytani ve bencil ev halkının içinde hiç kimse babamın iyileşmesini istemiyordu. Sonunda babam uykuya dalar gibi öldü. O zamana kadar babama karşı olanlar, onunla sürekli olarak çekişen bu insanlar hemen birdenbire değişip gözyaşları içinde babamın cansız bedenine sarılmışlardı." Ceset, Budacı inançlara uygun bir törenle yakıldı ve İssa babasının kemiklerini topladı.

İssa o zamanki duygularını şöyle dile getirir, "Ailenin en büyük erkek çocuğu olduğum için aslında benim aile reisi olmam gerekirdi... fakat onun mesleğini devam ettiremedim. Devam etmek bir yana, buraya her dönüşümde ondan yardım istemek durumunda kaldım; ama şimdi o yok, artık tutunacak dalım kalmadı." İssa burada kendini çaresiz bir öksüz gibi hissetmektedir. Şairin, o zaman otuz sekiz yaşında olduğu halde, altmış beş yaşındaki babasının ölümünden dolayı kendini abartılı bir şekilde "çaresiz bir öksüze" benzetmesi, köylü ailelerindeki duygusal bağların gücünü vurgulayan şiirsel bir ifadedir. İssa'nın "evim" olarak bahsettiği bu yerdeki insanlar arasında kan bağına dayanan güçlü bir aidiyet duygusu vardı ve en büyük erkek çocuk için bu bağ çok daha yoğun bir anlam ifade ediyordu. Bir Edo şairi olarak hayatının büyük bir kısmını özgürlük içinde geçiren İssa için köy, hem dayanılmaz bir "açgözlülük, şeytanilik ve bencillik"le yoğurulmuş bir dünya, hem de insana güven vaat eden sırtını dayayabileceği bir sığınaktı. Şair, *Babamın Ölüm Günlüğü* adlı kitabında buna benzer pek çok olayı hiçbir tereddüt veya mahcubiyete kapılmadan anlatmaktadır.

Günlük, aile içindeki dehşet verici anlaşmazlığı sadece tasvir etmekle kalmaz, aynı zamanda bize İssa'nın ne kadar usta bir yazar olduğunu da gösterir. İssa, etrafındaki gerçekleri gözlemlemiş, irdelemiş ve bir kaydını tutmuştur. Edo'ya gelip hayatını yazılarıyla kazanan tek yazar o değildi; fakat Edo'ya geldikten sonra memleketiyle ilgili kırsaldaki bağlarına doğrudan doğruya bakarak yüzleşebilen ilk kişi o oldu. Ailesindeki duygusal zıtlaşmaları ve çatışmaları malzeme olarak kullanıp kırsaldaki gündelik hayatı öykülerine taşımış ve yazın hayatında bir tür edebi gerçeklik akımı başlatmıştır. İssa aynı köyde yüz yıl sonra doğmuş olsaydı belki yine Tokyo'ya gidecekti ve (Şimazaki Tōson gibi) Meyci Gakuin'de ya da Vaseda Üniversitesi'nde

okuyarak doğacı bir yazar olacaktı. *Babamın Ölüm Günlüğü,* otobiyografik bir roman olmasına rağmen, aslında zamanından önce yazılmış bir "Ben-Romandır". Onun bu doğacılığı biçim ve içerik yönünden bu tür romanların anlatım gücüne bir yenilik getirmemiştir. Oynadığı en önemli rol, bu edebi türün meşruiyetini pekiştirmek olmuştur.

Kentsoylular ve onların kültürü, köylü yaşamını ve köylü kültürünü neredeyse tamamen yok sayıyordu. Cippenşa İkku (1765-1831) tarafından yazılan *Tōkaydō Çū Hizakurige* (Tökaydö Yolundaki Şanks'ın Midillisi) dizisinin kahramanları, Japonya'nın üç büyük anayolu olan Tökaydö, Kisokaydö ve Nakasendö boyunca seyahat edip pek çok değişik insan ve gelenekle karşılaşırlar. Bu kahramanlar, Edo'nun merkezinden kopup gelen Yaciröbee ve Kitahaçi adındaki iki fakir kentlidir. Kahramanlar anayoldan hiç ayrılmazlar; hatta köylülerin iç dünyasıyla temas kurmak bir yana, köye bile girmezler. Edo burjuvaları için köy kültürü her zaman merak konusu olmuştur ve bu yüzden 1802-1822 yıllarında yazılan üç ciltlik roman büyük bir ilgi görüp başarı kazanmıştır. Ancak bu merak o kadar yüzeysel, o kadar alaycıdır ki bu insanlar sadece onlardan farklı oldukları için kentliler tarafından eleştirilmektedirler. *Şank'ın Midillisi* adlı yapıttaki köylülerle ilgili karakter ve konuşma tasvirleri çok yüzeysel olduğu halde Edo'yu temsil eden sözüm ona bu "Tophaneli" iki gencin davranış ve konuşmaları son derece çarpıcı ve gerçekçidir. Roman, Edo burjuvazisi okurlarım odaklayan bir gerçeklikle yazılmıştır.

Cippenşa İkku'nun yaşamı hakkında çok az şey bilinmektedir. Muhtemelen orta halli bir samuray ailesine mensuptu. Önce bir samuray ailesine hizmet vermiş, kısa bir süre sonra oradan ayrılarak gençliğinin büyük bir kısmını geçirdiği *çōnin* sınıfının arasına karışmıştır. Otuz yaşındayken Edo'ya giderek bir kitapçıda çalışmaya başlamış, hayatını yazı yazarak kazanmıştır. Yazar, adı geçen kitabı, Beşinci Bölüm'ün sonundaki yazıdan da anlaşıldığı üzere, para kazanmak amacıyla yazmıştır; burada şöyle der, "Bu kitabı yayıncı istedi demem yalan olur; ben bunu para canlısı olduğum için yazdım." Yapıtın ilk sekiz bölümünden romanın bütün özelliklerini anlayabilmekteyiz. Her şeyden önce romanda genel bir tema görülmez. İki kahraman sürekli olarak hikâyede yer aldığı halde, kısa bölümler birbirinden bağımsızdır. Bu suretle kitap başarılı olduğu takdirde olaylar sürekli olarak devam ettirilebilecek, ilgi azaldığı zaman da öyküye son vermek mümkün olacaktır. Başka bir deyişle bu roman, bütünselliği olmayan, birbirinden bağımsız, kendi amaç ve önemi için yazılmış kapalı bölümlerden oluşmaktadır. Roman bu özellikleriyle,

yani içinde bulunulan zaman ve ayrıntılara yaptığı vurgularla o çağa ve mekâna özgü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Aynı dünya görüşü *renga* şiirlerinde ve 16. yüzyıldaki derebeylerin yaptırdıkları malikânelerin mimarisinde de görülebilir.

İkinci olarak, anayol üzerinde geçen hikâyelerde; hanlar, genelevler ve çayevlerinden bahsedilir. Yaciro ve Kitahaçi, bu seyahatleri sırasında pek çok insanla karşılaşır. Bunların arasında hizmetçi kızlar, hayat kadınları, çaycılar, seyisler, tahtırevan taşıyıcıları, kayıkçılar vardır. Aynı zamanda yollarının üstünde pek çok gezgine rastlarlar, kimler yoktur ki aralarında; Kyōtolu köylüler, emekli yaşlılar, erkekler, doktorlar, zanaatkârlar, berberler, rahipler, tapınak ziyaretine çıkmış insanlar, kör gözlü *şamisen* (geleneksel Çin çalgısı) sazendeleri, aristokratlar ve zengin tüccarlar da dahil olmak üzere her sınıftan insan görürler. İkku'nun betimlediği tipler ise alt sınıf tüccarların günlük hayatlarında karşılaştıkları insanlardır.

Üçüncü özellik olarak romandaki konuşmaların içeriğini gösterebiliriz; Konuşmaların tümü iki kahraman arasında geçer. Üçüncü kişilerin onların konuşmasına dahil olduğu nadirdir. Hikâyede yazarın anlatım olarak betimlediği kısmın tiyatroda sahneyi betimleyen açıklamalardan pek farkı yoktur. Bu diyaloglardan türeyen komedi çoğunlukla *kyōgen*'e benzer ve sahnelerin pek çoğu zaten *kyōgen*'lerden alınmıştır. Ancak dil, *kyōgen*'de olduğu gibi kalıplaşmamıştır, daha gerçekçidir. Kahramanlar konuştukları kişilerin sosyal konumu ve meslekleri hakkında sadece bilgi vermekle kalmaz, bu insanlar arasındaki diyalekt farklarını da yakalarlar. Yaciro ve Kitahaçi'nin sık sık başvurdukları mizah araçlarından biri de *kyōka*'ların komik şiirsel biçimleridir. Bu *kyōka*'ların hemen hemen tamamı komik kelime oyunlarına dayanır. İçlerinde siyasi ve toplumsal hiciv bulunduran öğelerin sayısı çok azdır.

Dördüncü olarak, her sahnenin mizahı büyük ölçüde, kahramanların korkaklık, cehalet, kibir ve çapkınlık gibi karakteristik özelliklerine verilen ağırlığa bağlıdır. Örneğin, sahnelerden birinde kahramanlar bir hayalet ya da devle karşılaşır. Hemen o anda başka birisi çıkar ve onlara bunun ne olduğunu izah eder. Hayalet olarak görülen şey kimi zaman balkonda asılı duran bir çamaşır, kimi zaman da yanan ottan çıkan dumandır. Kahramanlar, üçüncü kişinin yaptığı açıklamayı duyduklarında şöyle derler, "Hay Allah kahretsin. Ne kadar aptalım, boşu boşuna korkmuşum." Onların bu boşalmaları seyirciyi güldüren unsurdur. Açıklamalar genellikle mantıki ve gerçekçidir. Örneğin bildiğimiz duman, ay ışığında onlara hareket eden

bembeyaz bir hayalet gibi gelmiştir. Bu tür açıklamalar, hayaletlere gerçekten inanan okuyucular üzerinde gizem çözücü bir etki bırakır ve onları bilinçaltı saplantılarından uzaklaştırır. Yaciro ve Kitahaçi pek çok tuhaf olayla karşılaşır, fakat izah edilemeyen olay hemen hemen yok gibidir. Karşılaştıkları hayalet ve canavarlar aslında onların cehaletlerinden ve kuruntularından kaynaklanmıştır ve zaten komik olan da budur. Yaşadıkları dünya onların anlama kabiliyetini aşan bir dünya değildir. Tüccar sınıfının dünya görüşünde mucizeler ve canavarlar yer almaz; onların akılcı tavırları bir bakıma dünyaya bağlılıkları, "dünyalı" olmalarından kaynaklanır. Cippenşa İkku da zaten bu düşüncenin en iyi temsilcilerindendir.

Cippenşa İkku gibi komik bir adam ölümle yüz yüze geldiği zaman acaba nasıl bir tavır takınmıştır? Elimizde kesin bir kanıt yok, fakat rivayetler var. Rivayetlere göre, ölmeden önce nükte dolu bir oyun yazmış ve cenaze töreninin nasıl yapılması gerektiğini anlatmıştır. Buna göre içinde bulunduğu tabuta havai fişek doldurulacaktır ve yakılma yerine götürülecektir. Böylece cesedi yakıldığı zaman ortaya çıkacak görüntü cenaze törenine gelenleri şaşırtıp eğlendirecektir. Bu hikâye bize İkku'nun kesin olarak böyle bir şey yapıp yapmadığını açıklamaz, ama hikâyeden anladığımız şey, gerçekten onun böyle komik bir şey yapabileceğidir.

Bir başka mizah romancısı da Şikitey Samba takma adını kullanan Kikuçi Hisanori'dir. Romancı geriye, *Ukiyoburo* (Yüzen Dünyanın Hamamı, 1809-1813) ve *Ukiyodoku* (Yüzen Dünyanın Berber Dükkânı, 1813-1814) adlı yapıtlar bırakmıştır. Samba, Tokyolu tüccar bir aileden gelir. Babası ahşap bloklar üzerine yazı ve resim yontan bir sanatkârdır. Samba, çıraklık devresini babasının yanında geçirmiştir. Büyüdüğü zaman kendi işini kurar ve bir sahaf dükkânı açar. Yüzün üzerinde kitap yazmıştır. 1810 yılından itibaren aynı dükkânda kozmetik ve ilaçlar da satmaya başlar. "Edo'nun Parfümü" adı verilen ürünü, kendi yazdığı *Hamam* adlı kitabında tanıtmıştır. Tanıdıkları arasında gravürcü Toyokuni ile romancı Santō Kyōden vardır; ayrıca Tamenaga Şunsui de onun öğrencilerinden biridir.

Hamam adlı yapıtı, gün boyunca Tokyo'daki hamamlardan birine gelip giden insanlar arasındaki diyaloglardan oluşur. *Şank'ın Midillisi*'nde olduğu gibi bu yapıtta da tema bütünlüğü yoktur; fakat burada "zaman ve mekân birliği" vardır, çünkü olaylar bir gün içinde ve aynı yerde geçer, ancak erkek ve kadınların yıkandıkları yerler ayrıdır. Berber dükkânındaki bir günü anlatan *Berber* adlı yapıtı da önceki romanda olduğu gibi çok muntazam bir düzen içinde incelen-

miştir. Diyalogları, betimlemedeki gerçekliği, *Şank'ın Midillisi*'ni solda sıfır bırakır; öyle ki diyaloglar sanki teybe kaydedilmiş gibidir. Karakterlerin hepsi Edo'nun aynı mahallesinden geldiği için sınıf *Şank'ın Midillisi*'ndeki kadar çeşitlilik göstermez. Her ne kadar yazar Kyōtolu kadın ve erkeklerin yanında, Şikoku bölgesinden gelen insanları öyküsüne katmaya çalışmışsa da bölgesel şiveler yine de o kadar fazla değildir. Başka bir deyişle, dil farklılıkları; sınıf, meslek ve yaş farklarından kaynaklanmaktadır. Gerçekten de bu kitap aslında zamanın Edo şivelerini içeren bir ansiklopedi gibidir. *Berber*'de az sayıda karakter yer alır. *Hamam*'ın üslubunu tanıtmak için bir hamam kavgasını örnek olarak vermek istiyoruz. Aynı yörede yaşayan ve birbirini sima olarak tanıyan iki genç kız hamamda saçma sapan bir tartışmaya girerler. Kızların arkadaşları da bunlara katılınca tartışma büyüyüp bir hamam kavgasına döner. Bu arada kavgacılardan biri köşede oturmakta olan sivri dilli natırın üstüne kaynar suyu dökünce kızılca kıyamet kopar. Natır küplere biner ve avazı çıktığı kadar bağırmaya başlar:

> Ooop! Sizi gidi şıllıklaa! Neynen oynadıığızı sanyonuz? Bu gadaa ses yapman! Neyniz vaa sizin? Şuğa bak, her yeelere de su sıçratmışığız. Bura yalınız sizin malınız mı sanyonuz? Edepsiz köpeklee! Hurda (burada) hiç mi aklı başında insan yok sanyoğuz? Hu fakirlen üstüğe sıçratdıınız ıscak suya bakın. Bura bu gadaa batırmak için ne ödediniz? Ülen bağa bakın! Bunlaa fırsatığı bulsalaa bu pis yeede govalamacaynan körebe oynaalaa. Hepsiği bir bir kenara çekib ayrı ayrı gonuşam bari. Hişt! Size deyon. Yetee gari!

Sözlü sataşma Edo kültürünün en önemli özelliklerinden biridir. İnsanların duyguları söz aracılığıyla yönlendirilir, toplumsallaştırılır ve bir kalıba dökülür. Tokyo'daki taşralıların sayısı artınca Edo şivesi ölmüş, eski gücünü kaybetmiştir. Kavgalar artık akıcı ve renkli ağız dalaşlarıyla yapılmamaktadır, söze lüzum görmeyen kaba kuvvete başvurulmamıştır.

Hamam'da ve *Berber* adlı yapıtlarda –*Şank'ın Midillisi*'nde daha seyrek olmak üzere– şimdiye dek hiç görmediğimiz bazı karakterler, ortaya çıkar. Bu karakterler iki gruba ayrılır. *Cōruri* oyunlarında *Şinnay* ve *Gidayū* konuşmalarını gerçekleştiren sanatçılar birinci gruba dahildir. İkinci grupta ise bilgiçlik taslayanlar, sözde aydınlar, sahte doktorlar ve samimiyetsiz dindarlar yer alır. İkku da dahil olmak üzere *kyōka* şairlerinin çoğunun bu son gruba getirdiği eleştiriler hafif olmuştur. *Berber* adlı yapıtta, kendine Çin âlimi süsü veren Konfüç-

yüsçü bir cahil bir gün berber dükkânına gelir. Duvarda o sıralarda gösterimde bulunan bir tiyatro oyununun afişini görür. Basit bir Japoncayla yazılmış olan bu sıradan yazıyı klasik bir Çin şiiriymiş gibi okur ve herkese rezil olur. Dükkân sahibi, yazıyı açıklamaya çalışınca o da ona şöyle cevap verir "Ben kaidemi bozamam, adi işlerle uğraşamam." Bu örnek, yabancı dil metinlerini yazıp çizip okuyarak hayatını kazanan bir aydının, etrafındaki gerçeklere ne kadar yabancı olduğunu hicvetmektedir. Samba, keskin gözlemleri ve betimleme gücüyle gününü kurtarmaya çalışan tüccar sınıfın maddiyatçı ruhuna ışık tutar. Bu sınıfın ilgilendiği tek konu günlük hayatın gerçekleridir, hayal dünyasına dalmazlar. Samba hiçbir zaman yönetici samuray sınıfını hedef almaz; ancak onların yardakçılığını yapan kişilere oklarını yöneltmekten de çekinmez.

ÇÖNİN HAYALPERESTLİĞİ

19. yüzyılın ilk yarısındaki köylü isyanlarına ve kıyılarda belirmeye başlayan yabancı gemilerin yarattığı sorunlara karşı tedbir alacak olanlar tüccarlar değil sadece samuraylardı. Tüccar sınıfı sadece hayat gailesinin getirdiği sorunlarla ilgileniyordu, memleketin içinde bulunduğu durum ve ortaya çıkan sorunlardan habersizdi. Gerçeklerden kaçıyordu. Kaçtıkları zaman da ya eğlence merkezlerinde soluğu alıyor ya da sonsuz uzaklıktaki bir hayal dünyasına dalıyorlardı.

18. yüzyılda eğlence merkezlerine çöreklenen hazcılık, *şarebon* (şık kitap) adı verilen bir roman türüne karşı korkunç bir talep yarattı. Bu kitaplar, yüzlerce resim ve eğlence merkezinde geçen konuşmalarla doluydu. Amaç, basit bir öyküyle okuyucuya bu yerlerdeki atmosferi, gelenekleri ve hayat kadınlarım tanıtmaktı. Bu küçük kapalı dünyada, zamanla, yepyeni âdet, gelenek, davranış biçimi ve konuşma tarzlarından oluşan son derece karmaşık bir sistem gelişti; öyle ki, buraya eğlenmek için giden bir erkek, sistemin bütün vecibelerini yerine getirerek hiçbir hata yapmadan, çam devirmeden eğlenceye devam edebiliyorsa ona *tsū,* yani "büyük üstat" adı veriliyor ve müşterilerin piri sayılıyordu. Bunlar, üstatlık adaylarının elkitabı olan ve gerçek üstatların da yüceltildiği ilginç yapıtlardı. Bu tür romanın en iyi temsilcilerinden biri de daha önce adından sık sık bahsettiğimiz Santō Kyōden'dir (1761-1816).

Kyōden, tipik bir tüccardı. Edolu bir tefecinin oğlu olan Kyōden, bir fahişeyle evlenmişti. Kadının ölümü üzerine yine aynı meslekten bir kadınla hayatını birleştirdi. Başarılı bir iş adamıydı. 1793 yılında

Kyōbaşi'de açtığı dükkânda, hem pipo, tütün, cüzdan, kese gibi şeyler satıyor; hem de kendi yaptığı hat yazılarım ve yine kendi yazdığı şiirleri pazarlıyordu. Ayrıca, yetenekli bir gravür sanatçısıydı. Kitao Masanobu takma adım kullanarak popüler romanlar ve *kyōka* türünde şiirler yazdı. Kyōden'in *şarebon* yazımı konusunda en üretken olduğu zaman 1780'li yıllardır. Ününün zirveye çıktığı bu dönemde Takizava Bakin romancı olmaya karar vermiş ve 1790 yılında onun öğrencisi olmuştu.

Bu sırada, Bakufu idaresinin üst düzey yöneticilerinden Matsudayra Sadanobu (1787), Kansey Reformları adlı yeni düzenlemeler yapmaya başlamıştı. Bunun amacı tarımı canlandırmak, ticareti kısıtlamak, gelenekleri ve kişisel ifade özgürlüğünü tanzim etmek, kadın berberliği mesleğini lağvetmek, erkek ve kadınların umumi hamamlarda birlikte yıkanmalarını yasaklamak, ruhsatsız fahişeleri meslekten men etmek ve *şarebon* romanlarım piyasadan kaldırmaktı. Kyōden, son yasağı ihlal ettiği gerekçesiyle elli gün boyunca kelepçe takmaya mahkûm edilmiştir (1791). Bir yıl önce Zhu Xi'nin dışındaki Konfüçyüsçü öğretilerin hepsi yasaklanmıştı. Bir yıl sonra ise *Kaykoku Heydan* (Bir Deniz Ülkesi Üzerine Askerî Görüşler) kitabı basılır basılmaz kitap toplatılmış ve yazarı Hayaşi Şihey (1738-1793) de ev hapsine mahkûm edilmişti. Kyōden 1790'lı yıllarda kendini tekrar ticarete vermiş, az sayıda roman yazmıştır. 1800 yılının başından itibaren Bakin'le rekabet ederek okuma kitapları adı verilen (*yomihon*) kurgusal tarihî romanlar yazmış ve bu faaliyete beriberi hastalığından ölünceye kadar devam etmiştir. Bunların ilki 1799 ve 1801 yılarında iki kitap halinde yayımlanan *Çūşinsuikoden* (Sadık Uşaklar), ikincisi de *Sōçōki* (İki Kelebek Üzerine, 1813) adlı yapıttır. Bu kitaplardaki karakterlerin çoğu tarihî simalardır ve romanda gerçekleşmesine hemen hemen hiç imkân olmayan konular işlenir. Mekân ise kadın ticaretinin yapıldığı bölgelerdir. Ancak bu tür tarihî romanlarda Bakin, ustasından daha başarılıdır.

Kyōden'in kendisine özgü olan *şarebon* romanlarının arasında en çok başarı kazanan iki yapıtı *Tsūgen Sōmagaki* (Muhteşem Sefa Evi, 1787) ve *Keyseykay Şicūhatte* (Metres Satın Almanın Kırk Sekiz Yolu, 1790) adlı romanlardır. İlk eser, tecrübesiz bir gencin Yoşivara'yı ziyaret etmesini öyküleştirir. Zengin bir tüccarın oğlu olan genç adama özel şaklabanı ve şahsi doktoru eşlik eder. *Metres Satın Almanın Kırk Sekiz Yolu* adlı ikinci eserin her ne kadar içindekiler kısmında beş sahne olduğu belirtilmişse de aslında dört sahneden oluşur. Her bölümde yer alan yatak odası konuşmaları, müşteri ve metres arasında

çok değişik türden bir ilişki olduğunu göstermektedir. Karakterler arasında bu bölgeye ilk kez gelen genç bir adam, mahalleyi çok iyi bilen bir Bakufu uşağı, hoyrat bir samuray, ayrıca bütün varım yoğunu metresine harcayan ve onunla evlenmeyi düşünen bir adam vardır. Kyōden'in eğlence mahalleleri gibi kapalı bir dünyayı ele alan romanları, gelişen olaylarla birlikte daha küçük bir dünyaya yani yatak odasına sıkışır. Ayrıca konularda, dolu dolu eğlenmek yerine, metresle evlenmeye doğru kayan bir eğilim görülür ki, bu, basit bir eğlenceden son derece farklı bir durumdur.

Kyōden'in sefa ehli olan kahramanları, metreslerle derin duygusal ilişkiler yaşayan ilk karakterler değildir. *Cōruri* ve *kabuki* gibi sahne oyunlarında da buna benzer olaylar yaşanır. Örneğin, sonradan görme bir zengin, metresinin hem bedenini hem de ruhunu satın almak ister, fakat aynı zamanda oyunda kadına âşık olup onun için intihar eden gençler de yer alır. Ancak, bu karakterlerin hiçbirine sefa ehlinin piri denemez. Gece hayatında mükemmelliğin sınırlarını aşan bir şey vardır. O da insani duygulardır. Fazlasıyla kalıplaşmış gelenekler sistemi bir eğlence aracı olmaktan çıkıp özel ve kişisel tutkuları düzenleme aracı olduğu zaman bir anlam kazanır. Olaya bu açıdan bakıldığında, eğlence merkezindeki (Yoşivara) yaşam biçimi 18. yüzyıl başındaki Fucivaraların saray yaşantısını ya da aynı yüzyıldaki Fransız aristokratlarının yaşam biçimini andırmaktadır. Bu devirde yazılan edebi yapıtlar, zevk uzmanlığının tanımını eksik bırakmışlar, maddiyattan duygusallığa geçen uzmanlığı ıskalamışlardır. Hem *Genci'nin Serüvenleri* hem de *Les Liaisons dangereuses* (Tehlikeli İlişkiler, Pierre de Laclos, 1782) ve *Les Égarements du coeur et de l'esprit* (Ruhsal Sapıklıklar, Crébillon fils, 1736) adlı Fransız romanlarında, insan duyguları ve toplum gelenekleri aynı anda ele alınmış ve bu kavramların karşılıklı karmaşık ilişkileri derinlemesine incelenmiştir. Nitekim Kyōden'in yapıtlarında kaçınılmaz olarak eğlenceden şefkate, kişiliksiz bir cinsel ilişkiden kişilikli bir insan ilişkisine, gelenekler ve göreneklerin ağırlığından metresin içtenliğine doğru bir hareket; kısacası, sefa uzmanlığı değerlerinden artık insan duygularına ve insan sarraflığına doğru bir yücelme görülür.

Bu edebi eğilime son şeklini veren yazar Tamenaga Şunsui'dir (1790-1843) ve bunu kendi yarattığı *nincōbon* türündeki romantik yapıtlarında gerçekleştirmiştir. Tamenaga Şunsui'nin doğumu ve çocukluğu hakkında çok az şey bilinmektedir. Muhtemelen başlarda *yose* şov tiyatrosunda monolog sanatçılığı yaparak hayata başlayan ve tüccar sınıfından gelen bir Edoludur. Daha sonra da Samba'nın

öğrencisi olmuş, roman yazmaya başlamış, aynı zamanda yayıncılık işinde çalışmış ve zaman zaman da diş macunu ya da diğer kozmetik ürünleri satarak hayatını kazanmıştır. İlk romanları *yomihon* tarzında yazılan yapıtlardır. Tamenaga, daha önce Kyöden ve Bakin'in de yaptığı gibi, popüler Çin halk romanlarım alıp kitaptaki kişileri Japonya'nın tarihî karakterleriyle değiştirerek kendi diline uyarlamıştır. Ancak, 1829 yılındaki büyük yangından sonra evini kaybederek Sensöci tapınağına sığınmış ve en büyük şaheseri olan *Şunşoku Umegoyomi* (Bahar Renkleri: Erik Takvimi, 1832-1833) adlı yapıtını ve hemen ardından onun devamı olan *Şunşoku Tatsumi no Sono* (Bahar Renkleri, 1833-1835) romanını yazmıştır. *Nincōbon* tarzında, yani insani duygularını yansıtan kitap türünde yazılmış bu iki eserin konusu da eğlence bölgesinde geçer ve konuşmalar, küçük bir grup içinde geçen diyaloglarla verilmektedir. Bu bakımdan; *şarebon*'a benzerler; fakat onlardan farklı olarak *nincōbon*'larda tutarlı bir tema vardır, daha uzundur ve tema olarak seçtiği konular geçici bir gönül macerası değil, erkek ve kadını konu alan ve onların karmaşık duygusal dünyasına inmeye çalışan yapıtlardır. Bunlar, bir tür psikolojik aşk romanıdır ve ana kahramanlar *şarebon*'dan farklı olarak sadece fahişeler ve onları ziyaret eden müşterilerden oluşmaz.

Erik Takvimi adlı yapıt bir aşk üçgeni içindeki ilişkileri ele alır. Kahramanlar bir erkek ve iki kadındır. Tancirō, bir zamanlar çok iyi günler gördükten sonra şimdi iflas etmiş bir ailenin evlatlığıdır. O-Ço, ise genelev patronluğu yaptıktan sonra *cōruri* şarkıcılığına başlayan bir kadının kızıdır. Yonehaçi ise Fukugava'daki eğlence bölgesinde geyşalık yapan bir kızdır. Bunlardan başka, ihtiyar çapkınlar, hayat kadınları, berberler, kuaförler gibi karakterler de romanda yer alır.

Birinci romanın devamı olan *Güneydoğu Bahçesi* adlı yapıtta ise Tancirō, Yonehaçi ve Adakiçi isimli başka bir geyşadan oluşan yeni bir aşk üçgeni ele alınır. Burada Fukugava'da çalışan geyşanın ruhsal durumu gayet belirgin ve açık bir şekilde betimlenmektedir. Adakiçi, varını yoğunu sevdiği erkeğe verir, çok şefkatlidir, fakat bir o kadar da kıskançtır; cıvıl cıvıl konuşur, doğuştan zeki ve güzeldir, hassastır, alıngandır. Yazar ruhsal çözümlemelerle yetindiği için eğlence bölgesinin âdetlerinin ayrıntısına girmez. *Erik Takvimi* adlı yapıtının ilk cildinde yazar şöyle der: "Bu kitap Yonehaçi, O-Ço ve diğer karakterlerin insani duygularının çözümlenmesini ilke edinir; genelevlerle ilgili bir gözlem değildir. Lütfen bunu *şarebon* türünden bir kitap olarak değerlendirmeyin." Kitabın başında geyşa Yonehaçi, eski dostu Tancirō'yu araya araya köhne bir evde bulur. Tancirō çok

hastadır. Kız, onu bulduğuna sevindiğini, bundan sonra ona bakacağını söyler. Tancirō'nun saçlarını okşarken kendini tutamayarak ağlamaya başlar.

TANCİRŌ: *Yonehaçi, neden ağlıyorsun canım?*

YONEHAÇİ: *Boşver nasıl olsa biliyorsun neden ağladığımı.*

TANCİRŌ: *Ne demek istedin pek anlayamadım?*

YONEHAÇİ: *Ne oldu sana canım, nasıl düştün bu hale?* (Kadın adamın omzuna sarılıp ağlar. Adam Yonehaçi'ye doğru döner ve elini tutup onu kendisine doğru çeker.)

TANCİRŌ: *Ne olur kusuruma bakma. Çok özür diliyorum.*

YONEHAÇİ: *Neden özür diliyorsun?*

TANCİRŌ: *Seni üzdüğüm için.*

YONEHAÇİ: *Beni bu kadar çok mu düşünüyorsun?*

TANCİRŌ: *Ah Yonehaçi ah!* (Adam kadını kendine çeker ve Yonehaçi hasta adama yaklaşarak gözlerinin içine bakar.)

YONEHAÇİ: *Çok mutluyum çok. Ne olur...*

TANCİRŌ: *Evet seni dinliyorum.*

YONEHAÇİ: *Ne olur, bırak beni burada kalayım... Hayatımın sonuna kadar seninle birlikte olayım.*

Bu tür sahneler ve bunları süsleyen gravürler *Erik Takvimi*'ni dönemin bir simgesi haline getirir. Tancirō ve Saykaku'nun *Sevdalı Bir Adamın Yaşamı* adlı eserindeki Yonosuke karakterleri tüccar kültüründe öne çıkan çapkın erkekleri temsil eder. Burada Yonosuke, karşı cinsle olan ilişkilerinde hep onları fethetmeyi, onların kalplerini çalmayı düşünür ve kendi zevkini ön planda tutar. Tancirō ise, tam tersine kadınlarla olan ilişkilerinde son derece samimidir, içtendir ve hatta onlardan ilgi ve şefkat bekleyecek kadar edilgendir. Tüccarların hayalindeki ideal ilişki, yüzyıllık refah döneminden sonra Yonosuke'nin etken yaklaşımından Tancirō'nun edilgen yaklaşımına doğru yön değiştirmiştir. Üstelik, Tancirō'nun metreslerinde duygusal bir zarafet, incelik ve ruhsal bir farklılık vardır. Bu özellikleri Yonosuke'nin tavlamaya çalıştığı kadınların hiçbirinde göremeyiz. Tancirō her ne kadar uysal ve edilgen olsa da keskin gözlemler yapar. Kadın avcısı Yonosuke'de hiçbir ahlaki kaygı ya da günah duygusu yoktur. Tancirō ise iki metresinin arasında kaldığında bunalmakta ve çaresiz kalmaktadır.

Ancak, çaresiz olmak Budacılıkta günah sayılmadığı gibi Kon-

füçyüsçülükte de kötülüğü simgelemez. Her ne kadar Tancirō da Yonosuke gibi Konfüçyüsçülüğün ve Budacılığın günah ve kötülük anlayışına esas itibariyle kayıtsız olsa da, bu değerler Tokugava devrindeki tüccar sınıfının en çok önem verdiği ahlaki kavramlardandır. Saykaku'nun hazcılığı, Norinaga'nın "Japon ruhu" ve Şunsui'nin estetik "insani duyguları"nın hepsi, bu sınıfın ruhsal zenginliğinden beslenmiştir. Daha önce Kyōden'in *şarebon*'unu yasaklayan Bakufu, 1842'de *nincōbon*'u da yasaklamış ve Şunsui'ye elli günlük kelepçe cezası vermiştir. Şunsui'nin cezası Mizuno Tadakuni tarafından 1841 yılında yürürlüğe konan Tenpō Reformları'nın bir parçası olarak gerçekleştirilmiştir. Şinsui, cezasını çektikten bir yıl sonra ölmüştür. Aynı çağda yaşamış olan yazar Takizava Bakin, hükümetin bu tutumuna karşı hiçbir dargınlık hissetmemiş, aksine Şunsui'yi "nefret dolu bir insan" olarak görmüştür.

Takizava Bakin (1767-1848), Edo'da orta halli bir samurayın oğlu olarak dünyaya geldi. Babasının ölümü üzerine ağabeyi evi terk etmek için karar aldığında Bakin de onunla birlikte evden ayrıldı (1780). Doktorluk, din adamlığı, *kyōka* ve *haykay* şairliği gibi meslekleri denedikten sonra romancı olmaya karar verdiğinde yirmi üç yaşındaydı. Kyōden'e müracaat ederek ondan kendisini eğitmesini istedi (1790). Bir müddet Kyōden ile birlikte kalan yazar bu arada bir kitabevinde memur olarak çalışmış sonra da *geta* (Japon terliği) satan bir tüccarın dul kızıyla evlenerek bu aileye iç güveysi girmiştir. Sonra da kendini edebiyata vererek elli yıldan fazla sürecek kariyerine başlamış, seksen bir yaşında öldüğünde ise arkasında iki yüzden fazla popüler roman bırakmıştır. *Çinsetsu Yumiharizuki* (Yeni Ay: Acayip Bir Hikâye, 5 cilt, 1807-1811) ve 1814-1842 yılları arasında bölüm bölüm yayımlanan, *Nansō Satomi Hakkenden* (Nansō Satomi'nin Sekiz Köpeği) adlı dokuz ciltlik dizi romanı en tanınmış eserleri arasındadır. Bunların ikisinde de kendi tarihsel dekorlarına oturtulmuş çok sayıda karakter bulunur, gayet dolgun ve akıcı bir üslupla konudan konuya geçilir.

Yeni Ay, Heyan devrinin sonlarına doğru yazılmış olan *Hōgen Monogatari*'deki Minamotono Tametomo'yu ele alır ve tanrılaştırır. Kahramanın Kyōto, Kyūşū, İzu Adaları ve Ryūkyū'taki maceralarını uzun uzun anlatır. *Hōgen'ın Hikâyesi*'ndeki kahraman, İzu'nun Ōşima adasında ölür, fakat *Yeni Ay*'ın kahramanı Ryūkyū'ya kadar gidip orada iç savaşı bastırır. Burada, iyilere yardım edip kötüleri yok eder ve ölünce de oğlu Ryūkyū'nun kralı olur. Bu yapıtın konusu esasen popüler bir Çin romanı olan *Su Kıyısının Ardı*'ndan alınmıştır.

Romanın kahramanı Li Jun Siam'a gider, isyanı bastırır ve kral olur. *Su Kıyısı*'ndan esinlenilerek yazılmış diğer bir yapıt da *Sekiz Köpek*'tir. Aşikaga döneminin son zamanlarında geçen hikâyenin kahramanları, iç isyanın patlak verdiği bir zamanda gönül bağı duydukları bir aile için mücadele ederek onlara karşı sadakatlerini ispatlayan sekiz savaşçıdır.

Bahsedilen aile Satomi ailesidir. Aile reisi, düşmanları tarafından sıkıştırıldığı bir zamanda boş bulunup köpeğine bir söz verir. Kahramanların doğuşuna işte bu söz vesile olur. Sahip, köpekten düşmanın kellesini getirmesini ister, başardığı takdirde ona kızını verecektir. Köpek, hiç beklenmedik bir şekilde söyleneni aynen yerine getirir ve bunun üzerine köpeğin sahibi sözünü tutmak zorunda kalır. Köpeğin adı Yatsufusa'dır; ev sahibinin kızı Fusehime'yi alıp dağa çıkar. Cinsel ilişkide bulunmadıkları halde kız gebe kalır. Babası daha sonra kızını aramaya çıkar, fakat onu bulduğunda kız doğum yapmak için karnını kesmektedir. Kesilen yerden dışarı "beyaz bir ruh" fırlar ve gökyüzüne süzülerek en yüksek yere kadar çıkar. Boynunda sekiz mücevherli bir kolye vardır ve bunların üstüne sekiz değişik erdem işlenmiştir. Bu erdemler; iyilik, doğruluk, asalet, akıl, sadakat, inanç, anne-babaya ve atalara saygıdır. Bu mücevherlerden sekiz kahraman doğar. Doğduktan sonra el ele verip Satomi ailesinin düzenini yeniden kurmak için var güçleriyle mücadele ederler. Görevlerini tamamladıktan sonra Fusehime'nin öldüğü dağa çıkıp inzivaya çekilirler ve orada bütün dünya nimetlerinden uzakta huzurlu bir hayat sürerler.

Bakin'in romanlarının en büyük özelliği, yazar ya da okurun başından geçmesi mümkün olmayan, olağanüstü olay ve konuları ele almasıdır. Ancak, öyküler zengin sahnelerle bezenmiştir; içinde dağlar vardır, denizler vardır, kahramanlık ve alçaklık vardır. Popüler Çin romanından etkilenmiş olsa bile Bakin, olağanüstü yaratıcılığıyla gelmiş geçmiş bütün Japon yazarlarını geride bırakır. Onun başka bir özelliği de öykünün geçtiği dönem ve mekân hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olmasıdır. Zamanın romancılarından hiçbiri yazacağı mekân konusunda onun kadar derin araştırma yapmamıştır. Bakin, romanların geçtiği yerler hakkında uzun ve dikkatli okumalar yaptığı için o bölgelerin coğrafyasını çok iyi bilir. *Yeni Ay*'da İzu Adaları'nı ve Ryükyü'yu, *Sekiz Köpek*'te ise Çiba bölgesini anlatır. Romanlarındaki kahramanları idealleştirmiş, basitleştirmiş olabilir. Konuyla uygun olması için tarihsel karakterlerin yaşamlarını ve davranışlarını farklı bir şekilde ele alıp yorumlayabilir. Ancak, Bakin'in en çok üzerin-

de durduğu ve yapıtlarına yansıtmaya çalıştığı konu dekordur; arka plandaki ayrıntıların özgünlüğüdür.

Üçüncü olarak, duygusal yoğunluğun önemli olduğu durumlarda, kahramanlık destanlarını *sekkyōbuşi*'nin gözyaşı döktüren özellikleriyle birleştirerek 7-5'lik hece ölçüsünü kullanır. Bu biçemsel yöntemi, *Yeni Ay*'a kıyasla *Sekiz Kōpek* adlı yapıtında daha da geliştirmiştir. Örneğin, *Sekiz Kōpek*'te bir uşak, yaptığı bir hatayı intihar ederek telafi etmek istediğinde, efendisi onu durdurur ve ondan hayatının geri kalan kısmını Buda'ya adamasını ister. "Uşak, minnet duyguları içinde gözyaşlarına boğulur ve efendisinin önünde secde ederek yutkunmaya başlar, artık konuşamıyordur." Bu metin, eskiden sadakate verilen önemi ve hissedilen abartılı duygusallığı yansıtması açısından ritim olarak geçtiği zamanın özelliklerini yansıtan tipik bir örnektir. Burada, geleneksel Japon sahne oyunu *cōruri*'nin de etkisi göze çarpar. Aşağıdaki satırlar *Yeni Ay*'dan alınmıştır ve annesinin ölüm haberini alan bir kızın ruh halini betimler:

Anneciğim diyerek, dövünse bile,
Anne gitmiş, bir daha gelmez zavallı,
Kan ağlıyor her gece, ama nafile
O şimdi boynu bükük, bir bambu dalı
Virane bir kırık kalp kaldı geriye.

Buradaki ölçü yine 7-5'tir ve geçişlerde *kakekotoba* kullanılmıştır.

Bu romanların temelini oluşturan değerler Budacı ve Konfüçyüsçü inançlardır; bunlardan birincisi *karma*; diğeri ise "iyi olana ödül, kötü olana ceza ver" şeklindeki Konfüçyüsçü emirdir. Buradaki "iyi" kavramı ile ana babaya karşı duyulan evlatlık görevi ve sadakat kastedilir. Erkekler cesur, kadınlar namuslu olmalıdır. Esas erdemlerden yoksun olan "kötü" kavramında ise ihanet, dalkavukluk, hile, aşırı hırs, korkaklık, zalimlik, düzenbazlık ve fuhuş gibi olumsuzluklar bulunur. Romandaki karakterler ya çok iyidir, ya çok kötüdür, ikisinin ortasına rastlanmaz. Bu nedenle oyun sırasında iyi ve kötü birbirinden her zaman net bir şekilde ayrılır.

Bakin, romanlarında insanın insan olan yönü aşırı bir şekilde basitleştirilerek bunu geniş kitlelere uygulamıştır. Her ne kadar Şunsui'nin romanları için seçtiği mekân, sadece eğlence bölgeleriyle sınırlı, küçücük bir dünya olsa da Bakin'in romanlarında onunkine benzer ince duygusal ayrıntılar ve gözlemlere dayanan ruhsal betimlemelerden hiçbirine rastlanmaz. Hayalî konular ve muhafazakâr değerler ikilisinden meydana gelen bu özellik, sadece Bakin'in zamanın-

daki romanlarda değil bütün popüler yapıtlarda gözlemlenmektedir.

Sekiz Köpek, pek çok kişi tarafından okunmuş ve bu bakımdan muazzam bir başarı elde etmiştir. İnsanlar bu romanı gerçekleri anlamak için değil, gerçeklerden kaçmak için okumuştur. Ryūkyū'yu fetheden bir Japon kahramanın hikâyesini anlatan *Yeni Ay*'ın, 19. yüzyılın başında, yabancı gemilerin ortaya çıkmasıyla heyecana kapılan okuyuculara hitap ettiği yönündeki varsayım kesinlikle inandırıcı değildir. Tametomo ve Ryūkyū'nun tamamen hayal mahsulü olan hikâyeleri aslında Çin'de Ming döneminde yazılmış Watönai'ın maceralarından pek farklı değildir. Ancak bu benzerliğe rağmen *Yeni Ay*'da anlatılan maceraların başarısını üretildiği döneme bağlamak mümkün değildir. Kıyıda beliren yabancı gemilere sert tepki gösteren hiçbir zaman halk olmamıştır; tepki gösterenler samuray hükümetinde görev almış, politikaları belirleyen birkaç aydından ibarettir. Bakin, yaşadığı çağı başarıyla yansıtmıştır, ancak olaya, sorunlara çözüm üretmeye çalışan aydınların gözüyle değil, macera için can atan tüccar sınıfının gözüyle bakmaktadır. Tüccarların bu uçsuz bucaksız, hayalî dünyada geçici bir eğlence arayışı içine girme arzusu, evlatlık görevi ve sadakat gibi toplumsal değerleri eleştirmelerinden kaynaklanmaz. Zaten bu değerleri çoktan kabul etmişlerdir. Sonuç olarak diyebiliriz ki, şayet Bakin eğitici romanları kitleleri yönlendirmek için yazdıysa iki hata yapmış olabilir: ya edebiyatın toplumdaki rolünü yanlış anlamış ya da bunu yanlış anlamış gibi davranmıştır.

Kabuki yazarlarının en sonuncusu olan büyük usta Kavatake Mokuami (1816-1893), Bakin'in önemli yapıtlarının çoğunu sahnelemiştir. Kyöden'in öldüğü yıl doğan Mokuami'nin babası Nihonbaşi bir tefecidir. Seyyar kütüphanelerden birinde kısa bir süre çalıştıktan sonra *kabuki* dünyasına girmiş, yetmiş yedi yaşında hayata gözlerini yumduğunda arkasında iki yüzden fazla oyun bırakmıştır. Uzun yaşamı boyunca, yazma konusunda sergilediği titizliği, gayreti ve üretkenliğiyle Bakin'i andırır. Oyunlarında, çok sayıda karakter yer alır ve konular genellikle karmaşık bir yapıdadır. Ele aldığı olayların çoğu tümüyle gerçekdışıdır, fakat sık sık dekor değişikliğine yer verdiği için zengin bir sahne düzenine sahiptir. Oyunları çok farklı *kabuki* tarzlarını içerdiğinden dolayı geniş bir yelpazeye yayılır ve canlı bir *kabuki* müzesi niteliğindedir. Oyunlarının en büyük özelliği başkahramanın genellikle hırsız olmasıdır ve bunlar *şiranami* piyesleri adıyla bilinir. *Nezumi-Kozō* (1857), *Sannin Kiçisa, Kuruva no Hatsugay* (Üç Kiçisa: Gece Hayatının Yaşandığı Eğlence Mekânında İlk Gece, 1860), ve *Benten-Kozō* (1862) Mokuami'nin en iyi bilinen eserleri arasındadır.

Meyci Reformları'ndan sonra bitmek tükenmek bilmeyen bir enerjiyle oyun yazmaya devam etmiştir. Bu dönemde *Kōçiyama* (1874) ve *Kagatobi* (1885) gibi eserler vermiş olmasına rağmen biçim ve içerik olarak oyunlarına hemen hemen hiçbir yenilik getirmemiştir.

Mokuami'nin metinleri 7-5'lik bir ölçüyle yazılmış olup son derece muntazam ve akıcıdır. *Üç Kiçisa*'dan alınan aşağıdaki dizeler çok meşhurdur:

Bir bahar akşamında puslu ayın altında
Balıkçı fenerleri hayal meyal, buğulu
Gezerim mutlu mutlu şu buz gibi rüzgârda
Kargalar gibi sinsi, tuttum nehrin yolunu

Hani mısır vardır ya ıslak elle toplarsın
Kayıkçının küreğini daldırdıkça su gelir
Ben de öyle yapmışım kimseler darılmasın
Çaldığım yüz liraya kısa gün kârı denir

Tam o sırada karanlığın içinden başka bir hırsız çıkagelir ve yüz lirayı ister. Artık iki hırsız için mücadele vakti gelmiştir. Bu satırlarda parayı çalan hırsızın duyduğu mutluluktan öte pek başka bir duygusal öğe yoktur. Böylesine meşhur bir oyundan alman dizelerdeki düşünsel zayıflığa insanlar şaşırabilir. Ancak, oyunu çekici kılan 7-5'lik dizelerdeki sadelik ve akıcılıktır. Aynı durum oyundaki karakterler kendi isimlerini telaffuz ettikleri zaman da ortaya çıkar. Örneğin *Benten-kozō*'daki başkahraman "kendi adımı ağzıma alırken bile öyle kalın konuşurum ki milletin ödü patlar" demektedir. Bu da, Edo şivesini çekici kılar. *Şiranami* piyesinin kahramanı her zaman olmasa da çoğu zaman "dürüst bir hırsızdır". Elebaşı kendini, "Ben hırsızların elebaşıyım ama dürüst bir hırsızım. Tōkaydō'daki bütün çocuklar beni adımla sanımla böyle bilir" diyerek kendini tanıtır. Bu dürüst hırsızlar zenginden alıp fakire vermeyi ilke edinmiştir. *Nezumi-kozō* üçüncü perdede şöyle der, "Evet suç işliyorum, fakat ben prensip sahibi bir haydudum. Bugüne kadar herkesi soyup soğana çevirdim, fakat asla ahlaksızlık yapmadım." Kahraman, fakir vatandaşların değil, sadece zengin derebeylerin evlerine, köşklerine hırsızlığa girer. Aslında, Mokuami'nin benimsediği "ilkeler", Bakin'in "sadakat" kavramından pek farklı ve yenilikçi değildir; zaten her iki yazar da toplumsal değer yargıları açısından tutuculuğu seçmişlerdir.

Hırsızları konu edinen oyunların bu kadar başarı kazanmasının nedeni, onların otoriteye karşı çıkması değildir; bu başarının nedeni,

hırsızların yaşantı olarak sıradan vatandaşın yaşantısının dışındaki bir dünya ile içli dışlı olmalarıdır. Robin Hood'un ormanını olduğu gibi başkentin ortasına getirmişlerdir. Reform döneminde meydana gelen çok ani değişikliklere rağmen Mokuami'nin oyunlarının hâlâ revaçta olmasını sağlayan etken, sahnedeki görsel unsurların hâlâ o eski ihtişamını devam ettirmesiydi. Örneğin, Şinagava'daki lüks bir restoran odası herkesin gözünün önünde, birdenbire Pasifik okyanusunda yüzen devasa bir geminin salonuna dönüşebiliyordu. Hayalperest romanlara ihtiyaç duyulan bir dönemde aynı türden oyunlara da ihtiyaç duyulmuştur, çünkü bu geçiş döneminde bazı değerler yavaş yavaş kaybolmaktadır, insanlar da artık bu kaybolanı, yani değişmesini istemedikleri değerleri hayal dünyasında aramakta ve onun devam etmesini istemektedir.

KÖYLÜLER: KAYITDIŞI HOŞNUTSUZLUK

Kalabalık insan gruplarının gerçeklerden kaçma arzusu, İse tapınağına yapılan hac yolculuklarında kendini gösterir. Bu hac yolculuklarına katılmak için genç, yaşlı herkes evini terk etmiş, terk ederken de ailelerinden ya da iş yerlerinden izin almamışlardır, üstelik meteliksizdirler. Böyle bir hac mevsiminde Japonya'nın dört bir yanından milyonlarca kişi yürüyüşe katılmakta ve hac faaliyeti aylarca sürebilmektedir. Tokugava dönemi boyunca sık sık ortaya çıkan bu kitlesel coşku, 1830 yılında doruk noktasına ulaşmış, Japonya'nın batısından hac yolculuğuna katılan insanların sayısı dört-beş milyonu bulmuştur. Bu olay, ismi bilinmeyen Ösakalı bir doktor tarafından, kapsamlı sosyolojik bir çalışma haline getirilmiştir. On üç ciltlik yapıtın adı *Ukiyo no Arisama*'dır (Yüzmekte Olan Bir Dünyanın Ahvali). Yazar bu muhteşem yapıtın ikinci cildinde *Bir Hac Öyküsü* başlığı altında bu hac olayını çok güzel ve canlı bir biçimde sahne sahne betimler.

Hac heyecanı, İse tapınağından Japonya'nın dört bir yanma ilahi işaretler gönderildiği söylentileriyle başlamıştır. Bir rivayete göre, sekiz yaşındaki bir erkek çocuğu birden bire evden kaybolur. Bir süre sonra tekrar evine döner. Anlattığına göre beyaz atlı bir adam çocuğu İse'ye götürmüş ve tekrar evine getirmiştir. Sonra da atını çitlere bağlayıp ortadan kaybolmuştur. Çocuğun söylediklerini dinleyen anne ve baba olay yerine gittiklerinde atı göremezler, fakat aynı yerde tapınağa ait olan bir işaret vardır. Ösakalı yazar bundan sonra olanları şöyle anlatır: "Olay anlaşılınca kulaktan kulağa her tarafa yayıldı ve bütün bölge bu haberle çalkalanmaya başladı. Genç, yaşlı, çoluk ço-

cuk herkes evini terk edip kapısını kilitledi, hizmetçiler bile işlerini yarım bırakıp onlara katıldı. Su kuyusunun yanında pirinç yıkamakta olan köylüler bile artık her şeyi olduğu gibi bırakıp toz toprak içindeki giysileriyle kalabalığa katıldılar."

Buna benzer pek çok olay, *Yüzmekte Olan Bir Dünyanın Ahvali* adlı yapıtta betimlenmiştir. Yazar sonunda İse'den gelen işaretlerin tamamen bir batıl inanç olduğunu belirtir ve şöyle devam eder: "Bunlar insanların uydurduğu şeylerdir. Burada tanrıların yere indirdiği işaret ya da İse tapınağından uça uça gelen bir simge yoktur."

İse yolundaki hanlar, hacılara konaklama imkânı sağlamış, onlara yemek vermiş, hatta hasır sandalet gibi ihtiyaç duydukları başka şeyleri de temin etmişlerdir. Hacılar yola devam ederken başka toplulukları da cezbetmiş ve bu kitlesel coşku her tarafa yayılmıştır. Bu büyük insan kitleleri, hatta bazen bütün bir köy, gece gündüz yürüyerek, koşarak, güle oynaya yollarına devam etmiştir. Hacıları durdurmak için gönderilen görevliler onlara engel olmak bir yana ellerinde olmayarak hacılar kervanına katılmışlardır. Bu sahne, *Fukurō Yamabuşi* (Yamabuşi ve Baykuş) oyununu andırmaktadır. Oyundaki bir *yamabuşi* rahibi, içine baykuş ruhu giren bir adamdan bunu çıkarmaya çalışır ama başaramaz. Hatta sonunda kendisi de baykuş olup uçar gider. "İnsanların toplumsal düzenden bu ani kopuşu beraberinde cinsel özgürlüğü de getirmişti. Yol boyunca kadın ve erkeklerin yaptığı cinsel taşkınlıkların haddi hesabı yoktu. Sonuç olarak bir Yamato erkeğinin Ava ailesine katıldığı ya da bir Kişū kızının Yamatolu bir erkeğe kaçtığı vakalar az değildi." Öyle ki bölgecilik ve kan bağı akrabalığı yüzünden evliliğe getirilmiş olan kısıtlamalar, bu ilginç hac görevinin verdiği heyecanla aşılmıştır. Bu tür hac yolculukları hırsızlık ya da yankesicilik gibi suçların da işlenmesine ortam hazırlamıştır. İnsanların hac coşkusunu durdurmaya gücü yetmeyen hükümet, ortalıkta dolaşan batıl söylentileri engellemeye çalışmış, hatta bu tür suçlarla mücadele etmek için kolluk kuvvetleri bile kurmuştur.

Hacıların isyan çıkaran köylüler gibi örgütleri, liderleri, belli başlı talepleri ya da silahları yoktu; buna rağmen onlar da isyancılardan pek farklı değildi. Bir defasında Ösaka yakınlarındaki bir köyde yaşayan köylüler, otuz günlük göçebelikten döndüklerinde resmî yetkililerden vergilerinin düşürülmesini talep etmiş ve bunu yarı yarıya kabul ettirmişlerdi. Aynı yılın sonunda, bu köylüler veresiye borçlarını ödemeyi reddederek yerli tüccarlara karşı direnişe geçtiler. Köylüler arasında samuraylara karşı oluşan birlik duygusunu dile getiren pek

çok öykü vardır. Bir rivayete göre iki samuray ve bir doktor yoldan geçen hacıları taciz edince aralarında kavga çıkar ve hacılardan bir adam, karısı ve on üç yaşındaki kızları yaralanır. Bunu gören diğer hacılar ellerinde kürekler, çapalar ve değneklerle saldırganlara hücum eder ve üçünü birden kıskıvrak yakalayarak yere yatırıp kafalarını keserler. Sonra da yaralanan aileyi tedavi ettirmek için doktor çağırırlar. *Yüzmekte Olan Dünyanın Ahvali* adlı yapıtın yazarı şahsen hacılık yapmamıştır; ancak onları gözlemlemek, incelemek ve gördüklerini kaydetmek için duyduğu inanılmaz merak yüzünden aralarına katılmış ve onlarla birlikte dolaşmıştır.

Bu büyük hac yolculuğundan beş yıl sonra ortaya çıkan ve o dönemin adıyla anılan Tenpō kıtlığı, kısa zamanda bütün Japonya'yı sarmış ve 100.000 kişinin açlıktan ölümesine neden olmuştur. Yüzlerce köyde, on binlerce insan düzene karşı isyan etmiştir. 1836 yılının sonbaharında Kay bölgesindeki (bugünkü Yamanaşi bölgesi) 50.000 köylü silahlı ayaklanma başlatmış, Köfu şatosuna saldırmıştır. Mikava'da (bugünkü Ayçi bölgesi) sayıları 10.000'i aşan Kamolu köylü beş gün boyunca zenginlerin evlerini yakıp yıkmış, tarumar etmiştir. Sonraki yıl Ōsaka emniyetinde komiserlik yapmış bir polis görevlisi Ōşio Heyhaçirō (1793-1837), 300 kişiden oluşan isyancı bir grubun başına geçmiş (her ne kadar isyan hemen bastırılmış olsa bile) ve şehrin beşte birini yakmayı başarmıştır. Mikagava isyanının ayrıntıları Haçimangū tapınağının rahibi Vatanabe Masaka'nın (1776-1840) yazdığı *Kamo no Savagitaçi* (Kamo Kargaşası) adlı yapıtta görülebilir. Ōşio Heyhaçirō, Wang Yangming ekolünden bir Konfüçyüsçüdür. 1831'de görevinden istifa ettikten sonra *Senşindō Saki* (Senşindō'dan Kayıtlar) adlı felsefi eserini yazmış ve 1833 yılında gizlice yayımlatmıştır. Yazar daha sonra Ōsaka isyanı için de bir manifesto kaleme almıştır.

Kamo Kargaşası'nda betimlenen sahnelerden öğreniyoruz ki köylüler daha ucuz pirinç ve *sake* istemiş, taleplerini köydeki zengin tüccar, çiftçi ve yetkililere iletmiştir. Kendi koydukları kurallarla hırsızlığı kesinlikle yasaklamışlardır. Ellerinde yeterince silah yoktur ve elebaşları tutuklanmıştır. *Sake* dükkânlarından birini "yağmalayan" köylü patronla şöyle konuşur:

> İyi dinle beni! Paranın gücüyle köylülerin bütün pirincini alıyor, ondan *sake* yapıyor, sonra da bu insanların çektiği ıstıraplara zerre kadar aldırmadan mallarını fahiş fiyatla satıyorsun. Yaptığın bütün hırsızlıkların cezasını tek tek çekeceksin hem de bugün! Tanrılar seni cezalandırmaya geldi. Tövbe et!

Aşağıdaki sözler arkadaşlarıyla birlikte, eli silahlı bir grupla karşılaşan bir köylüye aittir. Bu grubun içinde silah kuşanmış samuraylar ve eli sopalı tüccarlar vardır.

> Kendini beğenmiş ahmaklar! Elinizdeki sopalarla ne yapacağınızı sanıyorsunuz? Siz hiçbir şey yapamazsınız çünkü tanrılara karşı geliyorsunuz. Biz size derdimizi sözcüklerle anlatmak istiyoruz, kimsenin burnunu kanatmak istemiyoruz. Siz bizim söylediğimizi yapın. Buna bir itirazı olan varsa gidip onula evinde hesaplaşırız.

Göründüğü kadarıyla asi köylüler, kime meydan okuduklarını gayet iyi biliyorlardı ve haklı talepleri konusunda kendilerine güven veriyorlardı.

Kamo Kargaşası'nın başka bir önemli özelliği de isyanın elebaşısı olan Matsudayra Tatsuzö (1796-1837) hakkında verilen ayrıntılı bilgilerdir. Asıl mesleği marangozluk olan kırk yaşındaki Matsudayra Tatsuzö sonradan profesyonel bir kumarbaz olmuştur. Mahkemedeki duruşması sırasında kendisini "yılda 22-23 torba (dokuz kişiyi beslemeye yetecek kadar) pirinç" yetiştiren bir köylü olarak tanıtmıştır. Ailesinde bakmakla yükümlü olduğu beş nüfus, bir uşak ve bir de atı vardır. Duruşmadan sonra Edo'ya gönderilen Matsudayra hapishanede ölmüştür. Tatsuzö, isyanda önderlik eden tek profesyonel kumarbaz değildi; ancak daha sonra diğer arkadaşlarının ona duyduğu güvensizlik yüzünden evini yakmaları bu tür insanlara toplumun nasıl baktığını göstermektedir. Sorgu hâkimine verdiği cevaplar gayet açık ve çekincesizdir. Ona, "Karnın tok sırtın pekken neden bu işlere bulaştın?" diye sorulduğunda şöyle cevap vermiştir, "Evet, doğru. Evimde beş altı kişiyi gül gibi geçindirebiliyordum, fakat insanların çektiği açlık hayati bir sorundu, görmezden gelemezdim. Halka hak ettiği şeyi vermenin zamanı gelmişti. Birilerinin bu ıstırabı dindirmesi gerekiyordu" ve şöyle devam etmiştir:

> Tüccarlar köylülerin elindeki bütün pirinci satın alıyorlar, sonra da rızkımız olan bu nimetten içki yapıyorlar... İşte insanların derdi bu. Eğer birileri çıkıp da bizi midemizden yakalayan bu insanlara ders vermeyecek olursa, öbür dünyada çok acı çekecekler. Zenginler ne kadar yanlış yaparsa fakirler onlardan yüz misli büyük yanlışlar yapacaktır.

Tatsuzö'nun bu sözlerinde, öfkeli ve intikam peşinde olan köylülerin sesi duyulur.

Ōşio Heyhaçirö, sadece Tenpö kıtlığını gözlemleyip kaydetmekle

kalmamıştır. Mikava köylüleri silahlanıp başkaldırdıklarında, Ōşio, evinde hem kendisini hem de yandaşlarını ateşli silahların kullanımı konusunda eğitmeye başlamıştı. Bundan önce, pirinç fiyatlarında ayarlama yapılması için yetkililere başvurmuş, devlete ait pirinç stoklarının ihtiyacı olan insanlara dağıtılmasını talep etmiş (ki bu isteği reddedilmiştir) ve elli bin cilt kitaptan oluştuğu söylenen kütüphanesini satıp gelirini fakirlere vermişti (1837). Ayrıca, otuz öğrencisiyle birlikte silahlı ayaklanma başlatmak için çeşitli planlar yaparak bir manifesto yazmıştır.

Ōşio, manifestosunda yetkililerin muhtaç olan insanlara yardım etmediğini, zenginlerin "açlıktan ölenleri ve yiyecek dilenenleri" görmezden geldiğini, sadece kendi zevk ve sefalarını düşündüklerini belirtir. "İmparatorlar, Aşikaga döneminden beri ülkeyi kapalı kapıların arkasından yönetmişlerdir... Bu yüzden insanların şikâyetleri olduğu zaman başvuracakları kapı her zaman duvar olmuştur." Bildiride son olarak, görevlilerin ve zenginlerin asılması istenir. İsyanın bütün amacı pirinç stoklarını ve birikmiş paraları ele geçirip bunları ihtiyacı olanlara dağıtmaktı. Uzun vadeli talepler arasında vergi yükünün ve zorunlu kamu hizmetinin hafifletilmesi vardı. İlk imparator Cinmu'nun izinden gidilerek insanlara insanca muamele edilmesi isteniyordu.

Manifesto, fakirlerden isyana bilfiil katılmalarını ister ve şöyle biter: "Biz ilahi adaleti uyguluyoruz, haksızlık ceza bulacaktır." Ōşio ve yandaşlarının hazırladığı plan ifşa edilme tehlikesiyle karşılaşınca, isyan, vaktinden evvel başlatılmış ancak emniyet idaresinin kolluk kuvvetleri tarafından bastırılmıştır, Ōşio da Ōsaka'ya kaçmıştır. On ay boyunca saklandığı yer polisler tarafından keşfedilince hükümetin eline düşmemek için intihar etmiştir. Üç yüz yandaşının arasında Ōsaka bölgesinden fakir köylüler de vardır. "Ōşio İsyanı" hakkındaki haberler bütün Japonya'ya yayılmış ve yönetimi korkutmaya başlamıştır. Mito'nun yöneticisi Tokugava Nariaki, Japonya'nın o günlerdeki durumunu "içeriden isyan, dışarıdan tehdit, ülkenin durumu felaket" diyerek ülkenin içinde bulunduğu kargaşayı dile getirmiştir.

Ōşio'nun düşünceleriyle eylemleri arasında anlaşılır bir bağlantı kurmak zordur. *Senşindō Kayıtları*'nda bir tür "sezgisel bilgi"den ("iyi bilgi") bahseder ve bu bilgi, Wang Yangming felsefesinin bel kemiğini oluşturur. Bu felsefede düşünce ve eylem birliği esastır, fakat bu yapıt son derece soyut ve kurgusaldır. Salt düşünce ve eylem bütünlüğü kuramının Ōşio'yu harekete geçirdiği söylenemez; ancak sonradan çaresizlikten kaynaklanan bu ayaklanmayı haklı çıkarmak için bu kuramdan faydalandığı aşikârdır. Acaba Ōşio'yu isyana iten neydi?

Senşindō Kayıtları'nın Giriş bölümünde yapıt, rasgele fikir ve yo-

rumların, belli bir düzenden yoksun, birbirinden bağımsız yazıların toplamı olarak tanıtılır. Burada en sık bahsedilen temel kavram Büyük Boşluk'tur. Bu Büyük Boşluk, normatif ve nihai varlığın kendisi olup doğal düzenin ve ahlaki değerlerin temelidir.

> İlkbahar kış, sonbahar yaz, yani bütün mevsimler bu Büyük Boşluk'a tabidir. İyilik, doğruluk, asalet ve bilgeliğin hepsi oradan gelir ve zihnin o boş hali Tanrı'nın kendisidir. Öznel aklın gerçek biçimi budur.

Wang Yangming'in paylaştığı bu Büyük Boşluk, "sezgisel bilgi"nin kendisidir; bu nedenle hem bilge insanlarda hem de sıradan insanlarda mevcuttur. Bir insanı diğerinden ayıran şey, o insanın vicdanındaki karanlığın derecesidir. Bu da onun bencilliğinin derecesini gösterir ki, ancak "saygı ve itaatle" ortadan kalkar. Saygı ve itaat, aklın Büyük Boşluğa vasıl olmasına sebep olacaktır. Bu, Wang Yangming felsefesindeki "sezgisel bilgi"nin elde edilebilmesi anlamına gelir ve bilgeliğin peşinde olduğu amaçtır. Bu yaklaşım, Wang Yangming ile hemen hemen aynıdır, hatta terminolojisi biraz değiştirilecek olursa Zhu Xi'a da yaklaşacaktır. Zhu Xi doğal düzeni öne sürer. Wang Yangming, aklın kendisiyle ilgilenir. Ōşio ise Zen felsefesine yakın bir tavır takınarak akıl ile doğal düzenin aynı pota içerisinde düşünülmesi gerektiğini vurgular. Nitekim Ōşio, eserinin Giriş bölümünde, "Büyük Boşluk kavramı, Budacılık ve Taoculuk öğretileriyle hemen hemen aynıdır" der.

Ōşio'nun "kalbin en saf hali" ilkesi, Zen Budacılığındaki *satori*'ye benzemektedir; öyle bir temel ve asli insan tecrübesidir ki beş duyuyla kavranan mefhumları aşar. Ōşio, kişisel olarak şuur ve kâinatın vahdetini tecrübî olarak yaşamış gibi görünmektedir. Bu nedenle, deneyimini bilgi nazariyesinin tahtında değil tecrübî ahlak mecrasında idrak etmiş olduğu izlenimini vermektedir. "Bilgi ile eylemin birliği"nden Ōşio bunu anlıyordu.

"Eşyaların varoluş şekline göre konuşmak icap ederse, beden şuuru ihtiva etmekte ve şuur da bedenin içinde hayat bulmaktadır. Konuya Budacılıktaki "Yol" mefhumu açısından bakacak olursak şuur, bedeni ihtiva eder ve beden de şuurun içinde hayat bulur. Bilgi nazariyesinin dilinde "eşyaların varoluş şekline göre konuşmak gerekirse" şuur; idrakin bir nesnesi olduğu halde, Budacılıktaki "Yol"a göre şuur idrakin öznesidir. Beden nesnel dünyayı temsil ettiğinden dolayı Ōşio'nun söylediklerini şöyle yorumlayabiliriz: şuur iki şekilde vardır; birincisi, evrenin bir parçası olduğu için nesne olarak vardır; ikincisi de evreni yarattığı için özne olarak vardır. Bundan dolayı ev-

ren (beden) hem şuuru aşar hem de şuurun içindedir. Doğal olarak, bu düşünce biçimi Ōşio'nun uğruna mücadele edip hayatını verdiği yoksul insanlar tarafından hiçbir zaman anlaşılmamış ve paylaşılmamıştır. Ancak bu durum, Ōşio'yu insan olarak kendisi ve yoksul insanlar arasındaki farklılıkları aşabilecek noktaya getirmiştir.

Köylülerin hoşnutsuzluğu Reform döneminden kısa bir süre önce yeniden doruğa ulaştı. 1867 yılında Nagoya bölgesinde ortaya çıkan grup dansı çılgınlığı kısa zamanda bütün ülkeye yayılmıştır. Bu dansın adı *Eejanayka* (nassı, eyi dee mi?) olup, "Nasıl, iyi değil mi?" ya da "her şey serbest" anlamına gelmektedir. Bu dans cinnetine kaç kişinin katıldığı bilinmiyor ancak katılanların sayısı hükümetin işlerini epey bir zaman aksatacak kadar çok olmuştur. Bu hareketin başı, örgütü ve özel bir talebi yoktur, sadece sayısı milyonları bulan insanlar vardır. Çılgınca dans edip kendilerinden geçerek seslerinin yettiği kadar "Her şey serbest!" diye bağırmaktadırlar. Erkekler kadın kılığında, kadınlar erkek kılığındadır. İnsanların ya en yeni giysilerini giyerler ya da hiçbir şey giymezler. Bunlar, İse tapınağını veya herhangi bir yeri tavaf için yola çıkmışlardır. "Neden olmasın!" nidası iktidar mücadelesinin olduğu bir dönemde belki siyasi bir anlam taşımış olabilir, ancak bunu şimdi kestirmek imkânsız.

Halbuki bir önceki yılda kesin hedefleri olan, iyi örgütlenmiş köylü ayaklanmaları olmuş ve Tokugava rejimini bayağı sarsmıştı. 1866 yılında, Tokugava döneminde o zamana kadar hiç görülmedik sayıda, yüzden fazla ayaklanma olmuş ve isyancılar her şeyi yerle bir etmişlerdi. Bazı isyanlara on binlerce insan katılmıştı. Fukuşima bölgesindeki bir ayaklanmaya yetmiş bin kişi katılmış ve ayaklanma bir hafta sürmüştü. Bu ayaklanma, *Ōşū Şinobu Gun, Date Gun no Ōyakuşō-Şū İkki no Şiday* (Ōşū Bölgesinin Şinobu ve Date Köylerindeki Ayaklanmaların Durumu) adlı yapıtta betimlenmiştir. Köylülerin talepleri; ipekböcekleri üzerindeki yeni verginin kaldırılması, kredi faizlerinin düşürülmesi, fiyatların ve özellikle pirinç fiyatlarının denetim altında tutulmasıydı. Bu ayaklanmaya tam yetmiş bin köylü katıldı. Balta, tırmık, kazma, orak ve sopalarla donanmış olan bu kalabalık kitlede bazıları üzerinde köylerinin adı yazılı flamalar taşıyordu. Aralarında, mızraklı müfrezeler ve silahlı birlikler de bulunuyordu. Elebaşları zırh ve miğfer giymişlerdi (bu, normal olarak samuraylara verilen bir ayrıcalıktır) ve hepsi kızıl bayrağın altında bronz zil, davul ve deniz kabuğundan yapılmış borazanların ritmik sesine uyarak yürüyordu. "Düzgün sıralar halindeydiler. Gerçekten de bu topluluk muhteşem bir generalin komutası altında düzgün bir şekilde ilerleyen ya da is-

tendiğinde hemen geri çekilmeye hazır bir orduyu andırıyordu." Bir tefeci dükkânına saldırıyı başlatan generallerden birinin verdiği emrin ayrıntılı bir kaydı bulunmaktadır:

> Bana bakın! Sakın yangın çıkarmayın! Buğdayı pirinci etrafa saçmak yok. Rehine eşyalara dokunmayın, para ya da değerli eşyaları almayın. Bu işi biz kendi menfaatimiz için yapmıyoruz, milletin menfaati için yapıyoruz. Ev eşyası olarak ne görürseniz parçalayın; kediye verdikleri süt kabı bile olsa.

Bu kısa, kesin ve gür sesli emir her şeyi açıklamaktadır. Bu mücadele, tüccarların ve köylülerin tamahkârlığına karşı değil, bizatihi tamahkârlığın kendisine karşı, milletin menfaati için verilmektedir. Para ve kıymetli eşyaları almamak, hırsızlık yapmayı yasaklamak gayet tabii Mokuami'nin dürüst haydutlarının aklının ucundan geçmeyecek bir olaydır. Onlar, zenginlerin çaldığını geri çalmaktan başka bir şey yapmadılar, Halbuki köylüler çalınan şeyleri parçalamış ve bu şekilde hırsızlığa dayalı ekonomik düzeni yıkmak istemişlerdir. Köylülerin eksiği, toplumsal düzen hakkındaki tarafgir görüşlerini toplumun daha geniş bir kesimine anlatamamış olmalarıydı. Edolu tüccarların adalet hayalini temsil eden Mokuami'nin *kabuki* oyunlarındaki "dürüst hırsızlar", samurayın otoritesine karşı hiçbir direnç göstermemiş ve bir hayalperestlik şeklinde kalmıştır. Köylüler ise tutuklanan yoldaşlarının serbest kalması için hapishanelere saldırmış, Fukuşima topraklarındaki samuraya taleplerini kabul ettirinceye kadar direnmişlerdir. Talepleri, bu direnişin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Köylü isyanındaki insanlar gayet iyi örgütlenmiş, silahlandırılmış ve idare edilmiştir. Bu haliyle hareket son derece zekice düzenlendiği için iyi netice vermiştir.

> Girdikleri evlerde her bulduğunu parçalayan köylüler öyle hızla hareket ediyorlardı ki ağaç tepelerinde daldan dala zıplayan maymunları andırıyorlardı; kalabalık bir grup orayı yerle bir etmiş, ama kimseyi incitmemişti. Kıyıda köşede ne buldularsa alıp getirmişler, paramparça etmişlerdi. Sadece büyük parçaları değil, ellerine geçen çanak çömleği bile gece gündüz demeden büyük bir ustalıkla un ufak etmişlerdi. Yüzlerinde en ufak bir yorgunluk ifadesi bile yoktu.

O zamanki olan bitene ışık tutan bu tür demeç ve beyanatlardan zamanımıza kadar ulaşanların sayısı oldukça azdır. Bu belgeler, Edolu tüccarların *hayku* ya da *kyōka*'larından ya da samurayların Çince dörtlüklerinden daha kısa olmasa da yine de kısadır. Bunlar, 19.

yüzyıl köylü edebiyatından günümüze kadar gelebilen yegâne örnekler olup sözlü edebiyata girdiğinden dolayı çoğu, zamanla bir daha hatırlanmamak üzere yok olup gitmiştir. Nasıl ki elimizdeki birkaç parça deri ve kemik kalıntısından tarih öncesi bir hayvanın maketini yapmak mümkün değilse, aynı şekilde gök kubbede kaybolup giden sesleri de olduğu gibi muhafaza etmek mümkün değildir. Bildiğimiz bir şey var ki o da köylülerin sesinin samuray ve *çōnin* sınıfının sesinden çok farklı olduğudur. Köylüler eğitim görmemiş insanlardı ve bu yüzden kendi durumlarını betimleyebilmeleri için gereken kavramsal araçlardan yoksundular. Diğer yandan bu insanlar zekiydiler, durumlarını kavrayıp değerlendirebilecek kadar akıllıydılar; üstelik tüccar sınıfından farklı olarak ifade biçimlerini düzeltmek için gayret gösterdiklerinden dolayı gayet net ve açık bir şekilde konuşabiliyorlardı. Konuşulan ve tartışılan konular büyük ölçüde kayıt dışı kaldı çünkü yetiştikleri kültür için bu tür kayıtların değer ve anlamı yoktu. Tokugava döneminin sonlarına doğru kültürel egemenlik artık köylülerin elinde değil, kent, soyluların ve samurayların elindeydi.

YOŞİDA ŞÖİN VE 1830 KUŞAĞI

1830'lu yıllarda doğan kuşak, gençlik yıllarını Çin'de patlak veren Afyon Savaşları (1840-1842) ile Japon-Amerikan dostluk ve barış antlaşmasının (1854) imzalandığı yıllar arasında geçirmiştir. Meyci Reformları'nın yapıldığı yıllarda hayatlarının baharındaydılar. Bu kuşaktaki seçkin aydınların hepsi politikayla ilgilenmişlerdir. Gerçekten de tarihin hiçbir çağında Japon aydınlarının bu denli yoğun bir şekilde politikayla ilgilendiği görülmemiştir. Ülkenin ne yapması gerekiyordu? Ülke yabancılara açılacak mıydı yoksa yabancılarla önceden yapılmış olan hakkaniyetsiz antlaşmalar ıslah edilerek eski tecrit politikasına devam mı edilmeliydi? İç politikada, gelecekte uygulayabilecekleri sistemler arasında bir seçim yapmaları gerekiyordu. Ya yepyeni bir imparatorluk hükümeti kurulacak ya Bakufu sistemi aynen devam edecek ya da bunların ikisi birleşip feodal sınıf sistemini ortadan kaldıracaklardı. Reformdan sonra en önemli sorun Satsuma ve Çöşü beylerinin destek verdiği hükümetle, halklar için özgürlük, insan hakları, ulusal bir meclis kurulmasını isteyen gruplar arasında çıkan çatışmaydı.

Aydın kesimin toplumsal temelini, çoğu feodal sistemin alt sınıf samuray ailelerinden gelen gençler oluşturuyordu. Bu insanlar, Tokugava rejiminin son yıllarında yurtiçi ve yurtdışından toplanan

bilgileri tartışıp değerlendirdiler, siyasi konulardaki fikirlerini hükümete bildirdiler ve kendi şablonlarını uygulamaya koymak için harekete geçtiler.

Ancak, bütün bu yapılanlar, onların sosyal konumunu aşıyordu. Giriştikleri faaliyetler sistemin onlara verdiği rolün dışına çıkıyordu. Sistem, her ne kadar onların giriştikleri faaliyetleri kendi amaçları için kullanmış olsa da genellikle bu tür hareketlere direnmiş hatta onları bastırma yoluna gitmiştir. Bu baskının en iyi bilinen örneklerinden biri de "Ansey Tutuklama Harekâtı"dır (*Ansey no Daygoku*). Burada düşük rütbeli samuraylar, üstleri olan yüksek samuray sınıfına terörizmle karşılık vermiştir. Egemen güçler, dışarıdan gelen askerî tehditler ve içerideki köylü isyanlarının arasına sıkışıp kalmış, farklı güç odaklarından gelen baskılarla parçalanma noktasına gelmişti. Ne imparator ne de Bakufu uzun zamandır memnuniyetsizlikleri çığ gibi artan samuraylara söz geçiremiyor, onları hiyerarşik sistemin sınırları içine sokamıyordu. Samurayların gönlünde yatan aslan ise, Reformlardan önce kendilerine geleneksel olarak verilen toplumsal konumu yükseltmekti. Bu da Reform döneminde zaten kurtarılamayacak kadar zayıflamış olan hiyerarşik düzenin çöküşünü daha sistematik bir hale getirdi.

Yeni sistemin "İmparatora hürmet" ya da "Saray ve Bakufu Birliği" gibi ilkeler altında mı, yoksa Bakufu'da yapılacak reformlar yoluyla mı oluşturulacağı politikayla ilgilenen samuraylar için ikinci dereceden sorunlardı. Onları ilgilendiren en önemli şey, siyasal karar verme sürecine katılmalarının garanti edilmesiydi. Japonların bazen ideoloji *adına* öldükleri olmuştur; ancak ideoloji *için* savaşarak öldükleri durumlar çok azdır.

1830 kuşağının bir kısmı Tokugava rejiminin son yıllarında yapılan baskılarla yok edilmiş, Reform dönemini görememişlerdir. Örneğin Sakamoto Ryöma (1835-1867) ve Haşimoto Sanay (1834-1859) bu kuşaktandır. Bu dönemi atlatıp Meyci Reformları'na kadar hayatta kalanları dört gruba ayırabiliriz.

Birinci grubu ellerinde güç bulunduran politika mimarları oluşturur. Bunlara örnek olarak Çöşü bölgesinden gelen Yamagata Arimoto (1838-1922) ve Kido Takayoşi ile Satsuma bölgesinden Saygö Takamori (1827-1877) ve Ökubo Toşimiçi'yi (1830-1878) verebiliriz. İkinci grupta, Meyci Hükümeti'nin "modernleşme" politikalarını destekleyen ve bunların gerçeklemesine yardım eden yetenekli ve kıdemli memurlar bulunur. Nişi Amane bu gruptandı ve Meyci Hükümeti'nde savunma bakanlığı yaptı (1829-1897). Fukuzava Yukiçi ile birlikte

Meyrokuşa adlı grubu kurmuş (1874), ayrıca "çağdaşlaşma" amacıyla Batılı görüşlerin yayılmasında büyük rol oynamıştır. Nişi'den on yıl sonra bir grup önemli devlet memuru gelir. Anayasa taslağını hazırlayan İnoue Kovaşi (1843-1895), Fransız medeni hukukunun çevirmeni Mitsukuri Rinşō (1846-1897) ve Meyci döneminin eğitim sistemini kuran Mori Arinori (1847-1889) bu yüksek dereceli devlet memurlarındandır. Çoğu, Reformdan önce veya sonra birkaç yıl yurtdışında eğitim görmüştür. Nişi, 1862 ila 1865 yılları arasında Fransa'da, Mori, İngiltere ve Amerika'da (1865-1868), Mitsukuri, Fransa'da (1867-1868) ve İnoue ise Fransa ve Almanya'da (1872-1873) eğitim görmüşlerdir. Reform'dan önce hiçbiri siyasete aktif olarak katılmamış, fakat Reform'dan sonraki hükümette önemli roller almışlardır.

Üçüncü grupta, Reform'dan sonraki dönemde gazetecilik yapmış olan farklı karakterde kişiler bulunur. Orta halli bir samuray olan Fukuzava Yukiçi (1835-1901), Batı dilleri hocalığı ve çevirmenlik yapmıştır. Reformu izleyen kargaşaya bulaşmadan, polemikleri ve eğitsel faaliyetleriyle toplumu büyük ölçüde etkilemiştir. Ondan birkaç yaş küçük olan Nakae Çömin (1847-1901) de onun izinden gitmiştir. Fukuzava, daha sonra ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz üzere, hükümetin politikasını ana hatlarıyla desteklemiş, fakat yine de ona karşı mesafeli durmuştur. Yine daha sonra göreceğimiz gibi Çōmin, "Özgürlük ve İnsan Hakları" açısından Meyci Hükümeti'ne karşı bir tavır takınmıştır. Gazeteler yoluyla sesini duyuran aydınların arasında yer alan Naruşima Ryühoku (1837-1884) eski bir Bakufu bakanı olarak, Satsuma ve Çöşu hükümetlerinin politikalarını sert bir dille eleştirmiştir. *Kōko Şimbun* adlı gazetenin kurucusu olarak tanınan Fukuçi Öçi (1841-1906) bu kuşakta gazetecilikle uğraşan ilk kişi olmuştur. Önceleri hükümete muhalefet ettiği halde sonradan onu desteklemiştir. Görüşleri Yukiçi, Çömin ve Ryühoku'nun görüşleri gibi tutarlı değildir.

Dördüncü grup, sanatçılardan oluşur. Ülkenin dışa açılması ve Reformlar, Japonların yaşam tarzında değişikliklere neden olmuştur. Batının âdetlerine karşı giderek artan bir merak uyanmış, ayrıca çok sayıda samurayın Tokyo'ya gelmesiyle birlikte Edolu tüccarların kültürü yok olmaya başlamıştır. Batıya olan merak, Kanagaki Robun'un (1829-1894) yazdığı *Seyyō Dōçū Hizakurige* (Şanks'ın Midillisi Batıda) adlı kurgusal romanda aynen yansıtılmaktadır. Cippenşa İkku (orijinal "Şanks'ın Midillisi"nin yazarı) betimlediği yolları gerçekten gezmiştir. Kanagaki Robun ise İkku'nun konusunu aynen alarak kahramanlarını gemiyle İngiltere'ye göndermiş, diğer sahneleri ise başka yazarların eserlerinden almıştır. Bu yüzden, özgün eserle kıyaslandı-

ğında Robun'un eseri oldukça zayıftır. Hikâyedeki tek güldürü kaynağı kahramanların Batı dillerini bilmemesidir; Batı, hem yazardan hem de okuyucularından çok uzak bir mekân olarak gösterilmiştir. Ryūhoku'nun yazdığı *Ryūkyō Şinşi* (Yanagibaşi'nin Yeni Kayıtları) adlı yapıtta Satsuma-Çōşū Hükümeti tarafından harabeye çevrilen genelev bölgeleri bazen alaycı bazen de acı bir dille betimlenir. Ancak, 1830 kuşağının bazı yazarları eserlerinde, ülkenin dünyaya açılmasına, Reformlar ve bunların yol açtığı davranış değişikliklerine hemen hemen hiç yer vermemişlerdir. Bu yazarlar, etraflarındaki toplumsal değişikliklere kayıtsız kalsalar bile, sanatlarının eriştiği mükemmellik ve derinlik onların siyasallaşmasını engellemiştir. San'yūtey Ençō'nun (1839-1900) yazdığı *rakugo* monologları bu tür eserlere örnek olarak verilebilir; fakat şu anda onlar hakkında yapacağımız değerlendirmeler sağlıklı olmayacaktır. Asıl adı İzubuçi Jirokiçi olan Ençō, kendi *rakugo* metinlerini "Edolu bir bitirim" ağzıyla yazmıştır. Reformlardan sonra da çok sayıda yabancı öyküyü Japoncaya uyarlamıştır. En ünlü hikâyesi *Kaydan Botan Dōrō*'dur (Peony Lantern'in Garip Hikâyesi, ilk oynandığı tarih bilinmemektedir, stenografik kopyası 1884 yılında yayımlanmıştır). Hikâyede kara sevdaya tutulup ölen güzel bir kadının hayaleti, çocukken ona bakmış olan yaşlı bir kadının eşliğinde sevdiği erkeğe görünür. Öykü çok uzun olmasına rağmen, o dönemin siyasal koşullarına dair hiçbir iz yoktur. Hayalet, "İmparatorumuz Çok Yaşa!" ya da "Barbarlar Defolun!" sloganlarıyla hiç ilgilenmez; onun aklında sadece sevdiği adama görünmek vardır. Şinobazu gölünün üzerinde, çanlar saat sekizi çalınca, güzel kadının ruhu elinde şakayık çiçekleriyle süslü bir fener ve ayağındaki ince *komageta* takunyalarıyla tıkır tıkır sesler çıkartarak sevgilisine yaklaşır. Toplumsal değişimleri göz ardı eden diğer başarılı sanatçı da, daha sonra tablolarından söz edeceğimiz Tomioka Tessay'dır (1836-1924).

1830 kuşağının yaşadığı döneme gösterdiği tepki değişik şekillerde tezahür etmiştir. Reform döneminin kargaşasında etkin rol oynayanların hemen hemen hepsi bu kuşaktandır. Meyci toplumunu yaratan da zaten bu kuşaktır. Çoğunlukla Çōşū, Satsuma ve Tosa bölgelerinden gelmişlerdir. Çōşū eylemcilerinin büyük bir kısmı, ünü Çōşū sınırlarını aşıp Mito'ya kadar uzanan şair-ideolog terörist Yoşida Şōin'in (1830-1859) etkisi altında kalmışlardır. Kido Takayoşi, İtō Hirobumi (1841-1909) ve Takasugi Şinsaku (1839-1867) da bu eylemcilerdendir, samuray olmayan üyelerden meydana gelen *kiheytay* adlı kendi silahlı kuvvetlerini kurmuşlardır.

Yoşida Şōin, Çōşū'nin Hagi köyünde (bugünkü Yamaguçi bölge-

si), alt sınıf bir samurayın ikinci oğlu olarak dünyaya geldi. Yamaga okulunda askerlik bilimi hocası olan amcası tarafından evlatlık alındı, daha sonra o da amcasının izinden gitti. Yirmi yaşına gelinceye dek Hagi'de askerlik bilimi okuyan Şöin'in, Ōşio Heyhaçirō'nun yazdığı *Senşindō Kayıtları* adlı yapıtı okuduğu da söylenir. Yirmi yaşındayken Nagazaki'ye gitmiş ve orada ilk kez Hollandalılara ait bir savaş gemisi görmüştür. Yirmi bir yaşında Sakuma Şōzan'ın öğrencisi olur.

Hocası, Şöin'e devamlı Batıya giderek Batı ülkelerini yerinde öğrenmesi gerektiğini telkin etmiş ve bu telkinlerin Şöin üzerinde büyük etkisi olmuştur. Şöin üç defa yurtdışına çıkmak için teşebbüste bulunmuş fakat hepsi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. İlk kaçma teşebbüsü 1853 yılına rastlar. Şöin bu yıl Uraga'ya demirlemiş olan Amerikan donanmasındaki gemilerden biriyle kaçmaya karar vermiş, fakat hazırlıklarını yaparken donanma limandan ayrılmıştır. Daha sonra aynı kararını Nagazaki'de uygulamak istemiş fakat daha Nagazaki'ye varmadan Ruslar denize yelken açmıştır. Üçüncü kez ise Şimoda açıklarında demirlemiş olan Amerikan donanmasının gemilerinden birine kadar genç bir arkadaşıyla bir kayık kiralayıp kürek çekmiştir. Güverteye çıktığında gemiyi gezme arzusu reddedilen Şöin arkadaşıyla birlikte kıyıya bırakılmıştır. Şimoda polisine teslim olan Şōin tevkif edilerek Edo'ya iade edilmiştir. Ayrıca yetkililer kaçma teşebbüsünde kullandıkları başıboş tekneyi ve Şōzan'a ait bir veda şiiri bulmuşlardır. Bu durum, Şōzan'ın Bakufu tarafından 1854 yılında tutuklanmasına neden olmuştur. Aynı yıl Şöin Edo'dan Hagi'ye, Noyama hapishanesine nakledilmiştir. Şöin burada *Noyama Goku Bunko* (Noyama Hapishanesi Yazıları, 1855) ve *Kaykoroku* (Hatıralar) adlı yapıtlarını yazmıştır. Bu yapıtlardan ilki güncel olayları ele alan mektuplardan oluşur; ikinci yapıtta ise Japonya'yı terk etmek için giriştiği serüvenlerin ayrıntıları verilir.

Şöin bir yıl kadar sonra Noyama hapishanesinden çıkarıldı ve Hagi'de, ailesinin yanında ev hapsine mahküm edildi; sonra da 1858'e kadar üç yıl boyunca kendisine özgürlük tanındı. 1857 yılında Şōkason adlı özel okulunu açıp etrafına öğrenci toplamış, bu arada pek çok kişiyle yazışmıştır. 1858 yılında da Bakufu'nun yaşlı danışmanlarına yönelik bir suikast planı hazırladı. Bu dönemde İmparator ve Bakufu arasındaki ihtilaf giderek belirginleşiyordu. İmparator ülkeyi dış dünyaya açmaya istekli değildi; Bakufu ise devamlı olarak Amerikalı temsilcilerle görüşüyordu. Amerikan donanmasının baskısıyla önce 1854 yılında bir dostluk ve barış antlaşması, sonra da 1858 yılında bir ticaret anlaşması imzaladı. Şöin bu duruma göster-

diği tepkisini 1858 yılında yazılarında bahsetmiş ve bunları *Tsuçinoe Uma Yūşitsu Bunkō* (Ev Hapsi Yazıları, 1958) adlı yapıtında toplamıştır. 1859 yılının başında, hâlâ tutukevindeyken, bölge beyini pusuya düşürmek için bir plan hazırlamıştır. Plana göre beyi Edo'ya giderken pusuya düşürüp Kyöta'ya götürecek sonra da Bakufu'nun politikalarına karşı çıkması için onu zorlayacak, Amerikalılara karşı sert bir tutum sergilemesi için ona baskı yapacaktır. Şayet, bölge hükümetinin nüfuzlu üyeleri, alınan kararlara karşı çıkacak olurlarsa öldürüleceklerdir; fakat Şöin'in suç ortağı tutuklanıp hapishaneye gönderilmiş, böylece plan başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Şöin, Bakufu'nun emriyle Çöşü bölgesinden Edo'ya gönderilmiş ve orada 1859 yılının sonbaharında idam edilmiştir.

Şöin, şiirlerini *Şōin Şikō* (Şairane Karalamalar) adlı antolojide toplamıştır. Şiirlerinde "siyah gemiler", "dört barbar", "ulusal utanç", "sadakat", "İmparatora hürmet", "ulusa minnet borcu" gibi terim ve vatansever tabirler kullanmıştır. Şöin etrafındaki şeyleri gözlemlemez, dört mevsimi ya da aşkı övmez. Kullandığı vezin tekniğinin ya da söz sanatlarının özgünlüğü yoktur; şiirleri, siyasi görüşlerini ortaya koyduğu düşünceler gibidir. Onu şair kılan şiirleri değildir, şiir onun düşüncelerinde ve davranışlarındadır.

Gözüpek olacaksın, aptalı oynayarak,
Yetenek ve erdemden, korkacaksın gerçekten,
Atılganlar atılır kimseyi saymayarak,
Akılsızlar aptaldır, niçin kaçsın yerinden.

Akıllı cengâverler, damara şerbet verir,
Zavallı iyi köylü faziletli bilinir,
Ama hayat onları öyle bir eskitir ki,
Gözler artık zamanla başka yöne çevrilir.

Yetenek de Erdem de, ne zaman ki koflaşır,
Akılsıza gün doğar, cesaret onda kalır

Konfüçyüs, "atılgan" insanları "gözüpek" olarak niteler (XIII, 21) ve onları orta yolu takip edenlerden sonra gelen en iyi insanlar olarak görür. Yine Konfüçyüs'e göre "iyi köylü" olmak, "erdemin düşmanı" olmak demektir, çünkü onlar, Mencius'un da dediği gibi, "gün içinde yaptıklarını diğerleriyle paylaşırlar ve bu sefil dünya ile uyum içindedirler" (VIII, B37, çev. D. C. Lau). Şöin'e göre de "gözüpek ve akılsız" olmak bir erdemdir ve böyle insanları 'damara göre şerbet veren akıllı cengâverler'den ve "iyi köylü"lerden daha çok sever. "Gözüpek

akılsızlar", hiçbir zorluktan kaçmadan, her koşulda ileri atılır ve aklına geleni gerçekleştirir. Şöin, bu tür değerlendirmeleri, güç dengeleri hakkındaki ince hesapları ve akıllıca verdiği tavizlerle politikadan uzak kalır. O, zaten mizaç olarak politikacı değil, bir şairdir. Ancak, Yoşida Şöin, şairi siyasallaştırarak bir tür siyasi idealizme ulaşmıştır; yalnız bu hayalî bir olgudur, gerçeklikten uzaktır. Siyasi düşüncelerinden etkilenen pek çok genç olduğu kuşkusuz, fakat çok azı onun gerçekdışı siyasi eylem planlarını benimsemiştir. Hapishanedeyken Yoşida toplumdan iyice uzaklaşmış, hareket etme imkânı azalmıştır. Olumlu davranıp hamle yapması için sahip olduğu tek yöntem terörizmdir. Onu politik idealizmden tecride, oradan da radikalleşmeye kadar götüren trajik yol Şöin'i daha da fazla yalnız kılmış, panik içinde, büyük riski olan eylemlere girmek zorunda bırakmıştır. Yaptığı son eylem şiirsel ve manevi bir sembol olmuştur, siyasetle ilgisi yoktur. Son olarak bölgenin beyine tuzak kurmuş, bu teşebbüsü başarısızlıkla sonuçlanınca hapse atılan öğrencisine bir mektup yazarak kısaca şunları söylemiştir: "Kimse bana inanmıyor ama bu benim de hiç umurumda değil." Her ne kadar politikaya karışmış olsa da, Şöin her şeyden önce bir şairdir ve hep öyle kalmıştır.

Yoşida Şöin, "İmparatora hürmet et, barbarları defet!" sloganının en yılmaz ve en ünlü destekçilerinden biridir. Anlaşıldığı kadarıyla, Amerika ile yapılacak bir ticari anlaşmanın Japonya'yı tehdit edeceğini düşünmüştür. *Ev Hapsinde Yazdıklarım* adlı yapıtında şöyle bir açıklama yapar: "Amerikalılar bir kez ticari ilişkileri başlatıp konsolosluk kurduklarında, önce sağlık tesisleri kurup düşkünlere yardım edeceklerine eminim. Böylelikle 'sıradan vatandaşların kalplerini fethedecekler'. Bununla da kalmayacak aydınları da kandıracaklardır. Bu, adına aydın denen okumuş cahiller grubu, karınca gibi yabancıların etrafında toplanıp sinek gibi onların üstüne üşüşeceklerdir, çünkü o yabancılar rüşvet ve menfaat yoluyla Bakufu Hükümeti'ndeki bakanların ruhlarını satın almıştır. Bizim derhal harekete geçmemiz, İmparator'dan ferman çıkartıp bu kötü niyetli barbarları dışarı atıp onlardan yakamızı kurtarmamız lazım."

Şöin, Şözan'ın öğrencisiydi. Onun "barbarlardan yakamızı kurtarmak" dediği şey ülkeyi tecrit etme anlamına gelmiyordu. *Zoku Güron* (Ahmakça Taşlamalar) adlı yapıtında, "Mutabakat sağlanırsa, gemiler inşa edilmeli, saraylılar, asiller, hatta avam tabakası bile denizlerin ötesindeki yabancı ülkelere gitmeli bilgilerini, görgülerini artırmalı, yeni bir politika geliştirip memleketi zenginleştirmeli, orduyu güçlendirmelidirler" der. Bunlar Şözan'ın sözleriydi, fakat Meyci

Hükümeti'ndeki iktidar sahiplerinin görüşleriyle tamamen aynıydı. Şöin, ülkenin dışarıya açılmasının barbarları ülkeden atma fikriyle çelişmediğini düşünüyordu. Başka bir deyişle "ülkeyi açmak", Japonların yurtdışına gidebilmesi ve "barbarların" dışarı atılması, ellerinde bulunan özel hakların lağvedilmesi anlamına geliyordu. Şöin şöyle devam ediyordu: "Ülkeyi dışarı açarken barbarlarla olan bütün ilişkilerimizi kesmedikçe devlet bu memleket üzerinde asla iktidar tesis edemez." Bütün ilişkilerin kesilmesi, haliyle, 1857 yılında imzalanan ticaret anlaşmasının feshedilmesi demekti ki bu da şüphesiz Amerikan donanmasıyla kapışmak anlamına geliyordu. Böyle bir savaş durumunda Şöin yine de ümitsiz değildi. Ülke yekvücut olup dövüşecek olursa savaşı kazanabilirlerdi.

Dostluk ve barış antlaşmasına sıcak bakmayan Kyōto Sarayı, ülkeyi kapatma politikasını sürdürmesi için Bakufu'ya baskı yapıyordu. Bu durumda Şöin, nasıl oluyor da hem "İmparatora hürmet" diye bağırıyor hem de İmparatorun arzusuna hilafen ülkeyi dışa açmaya destek verebiliyordu? İddia ettiğine göre, ülkeyi dışa açmak gerektiğini sadece "Bakufu'nun rüşvetçi bakanları" değil, aynı zamanda dürüst ve yetenekli bakanlar ve aklı başında samuraylar da itiraf ediyordu. Kyōto'daki Yanagava Seygan aracılığıyla, imparatora acil tavsiye mektupları göndererek ulusal tecrit politikasını yumuşatmasını, uygulanan politikanın şu andaki haliyle, "çağın gerisinde kalmış sonbahar fikirleri" olduğunu belirtti (*Ahmakça Taşlamalar*). Şöin yine de ülkenin dışa açılmasıyla Bakufu yönetiminin devrilmesi arasında bir bağ kurmuyordu. 1858 yılında bile hâlâ imparatorun dışa açılma kararım imzalayabileceğini ve bunun da Bakufu tarafından uygulanabileceğini düşünüyordu. "Eğer Bakufu, İmparatorun emirlerini uygulamayacak olursa, halk ayaklanıp onları cezalandıracaktır; zaten umulan da budur."

Bu görüş, saray ile askerî hükümetin birleşmesini öngörmektedir. Bu durumda Şöin'in düşüncesinin tek özgün olan noktası, memleketi dışa açmak ve aynı zamanda barbarları kovmaktı; fakat bu özgün nokta son derece gerçek dışıydı. Eğer ülkeyi dışarı açmak kabul görseydi, önce bu iş yapılacak sonra da ulus, ekonomik ve askerî yönlerden yeterince güçleninceye kadar barbarların kovulmasını ertelemek gerekecekti. Şōzan bunun farkındaydı. Bu planın bir parçası olarak Bakufu'yu ortadan kaldırmak bile mümkündü, fakat asıl amaç bu değildi.

Şöin, Bakufu'yu devirmek için harekete geçen orta halli samurayların üzerinde neden bu kadar güçlü bir etki bırakmıştı? Bunun

nedeni sadece imparatora hürmet için yaptığı çağrı olamazdı, çünkü bu işi yapan yalnız o değildi. Ancak, yabancıların oluşturduğu tehditle baş edebilmek için ısrarla iç reformlar yapılması üzerinde duran tek aydın oydu. Şöin, Bakufu yöneticilerinin ve bölge beylerinin aczini şiddetle kınamış, milli eğitimde ve geleceğin idarecilerinin eğitiminde uzun vadeli reformlar önermiş, kısa dönemde ise yetenekli ast rütbeli samurayların yukarıya doğru terfi ettirilmesini teklif etmiştir.

Ev Hapsi Yazıları adlı yapıtının "Deli Adamın Sözleri" başlıklı bölümünde Şöin, şayet düşük rütbeli samuraylar arasında da uygun kimse yoksa "bu işler için erler, *aşigaru* süvarileri ya da köylüler, zanaatkârlar ve tüccarlar arasından samuray seçmenin yanlış olacağını zannetmiyorum" der. *Ahmakça Taşlamalar*'da ise "maaşlı, maaşsız samuray veya başıboş samuray olduğuna bakmaksızın, bunları beden ve zihin gücüne göre askere alın" der. Şöin'in öğrencilerinden biri olan Takasugi Şinsaku, Bakufu'ya karşı savaşmak için kurduğu *kiheytay* adlı birliği tamamen bu yöntemi uygulayarak oluşturmuştur. Şöin'in yaptığı aslında feodal sınıf sistemine karşı bir saldırıdır. Şöin'in görüş ve eylemleri her ne kadar kendi sosyal konumuna uymasa da sistemi karşısına alıp onu yıkmaya çalıştığı için çağını özetleyen bir efsane haline gelmiştir.

Yoşida Şöin'in düşüncelerinde hiçbir özgünlük olmadığı gibi yaptığı planlarda da gerçekçilikten eser yoktur. Ancak, "fevrilik ve aptallığı sevmek gerekir" diyen bu genç şair, sistemin kendisine verdiğinden daha büyük rol elde etmek istemekte ve adını tarihe yazdırmayı arzulamaktadır. Orta sınıf genç samurayları da toplumsal değişim ve reformlara yönlendiren itici güç işte bu duygulardır. Bakufu yönetiminin kurduğu sistemde onlara ülke yönetiminde yer yoktu. Bu düzene karşı gelmek için ihtiyaçları olan şey, daha üst düzeyde Bakufu'yu aşan bir sistemdi. Bu yüzden en büyük sloganları "imparatora hürmet" olmuştur. Reformlar, Kido Takayoşi ve İtō Hirobumi gibi Şöin'den daha donanımlı ve becerikli politikacılar tarafından yapılmıştır. Şair ölmüş, politikacılar iktidara gelmiştir; fakat iktidara gelen politikacılara ideallerini esinleyen Şöin olmuştur. Bunun tersini kimse iddia edemez.

FUKUZAVA YUKİÇİ VE "BATILILAŞMA"

Yoşida Şöin'den beş yıl sonra dünyaya gelen Fukuzava Yukiçi (1835-1901), Buzen Nakatsu ailesinden gelen orta halli bir samurayın ikinci oğluydu. Yukiçi, otobiyografisinde (*Fukuō no Ciden*) yazdığı gibi, gençlik yıllarında sosyal konumun babadan oğula geçtiği ve bu ataer-

kil geleneğin değiştirilemez olduğu bir dünyada yaşadı. Nitekim otobiyografisinde de bunu şöyle dile getirmiştir: "Nesiller boyunca baş hizmetli olan kimse baş hizmetli, erbaş ise erbaş olarak kaldı; arada kalan insanlar ise hep aynı konumdaydılar. Yıllar geçmesine rağmen hiçbir değişiklik olmadı." Fukuzava'nın babası, bu kapalı sistemden o kadar rahatsızdı ki, hiç değilse oğlu kurtulsun diye bir ara onu rahip yapmaya bile niyetlendi. Gerçekten de Yukiçi'nin sonradan yazdığı gibi bu hiyerarşik sülâle sistemi babasının en nefret ettiği gelenekti.

Yukiçi rahip olmadı; yirmi yaşına kadar Çin felsefesi ve kültürü üzerine okudu. Sonunda ulaştığı kendi mevkiini şöyle betimledi: "Ben bir çömezim; hem de Çinli âlimlerin çömezi". Daha sonra Nagasaki ve Ösaka'da Hollandaca ve Batı kültürü okudu; 1859'da Edo'ya taşındıktan sonra da İngilizce öğrenmeye başladı. Bu zaman zarfında çok önemli bir şey dikkatini çekti; bu da Tokugava idaresine yakın olan samurayların sosyal mevkilerinin onunkinden çok farklı oluşuydu. Bir de yerel yönetim olan Bakufu'nun herkese uyguladığı zulüm ve zorbalık hesaba katılınca aralarındaki uçurum daha da artıyordu. Bu konuda şöyle söyler: "Sanki ben bambaşka bir ırktan, aydan geliyordum. Beni bir solucan gibi görüyorlardı; hiç çekinmeden hakaret edip aşağılıyorlardı." Feodal sisteme karşı olan bu tepkisi, Fukuzava'yı bütün hayatı boyunca meşgul edecek en çetin soru olacaktı. Bu düşüncelerini ancak Şōin gibi yine orta halli samuray çocuklarıyla paylaşabilecekti.

Şōin'in yurtdışına çıkma girişimleri her zaman başarısızlıkla sonuçlandı, ancak Fukuzava üç kez, 1860, 1862 ve 1867 yıllarında, diplomatik bir heyetin üyesi olarak Avrupa ve Amerika'yı ziyaret etti. Batı toplumuyla yaptığı bu yoğun temaslar sonunda, Fukuzava'nın tecrit polikasına karşı olan tepkisi daha da arttı ve Japonya'nın dünyaya açılması, dünyanın geri kalan kısmıyla ilişki kurması gerektiği konusundaki fikrini pekiştirdi. Batı ile temas herkes için farklı anlamlara geliyordu: Bakufu için böyle bir temas, zorba Batının ticaret teklifini istemeye istemeye kabul etmek demekti. Şōin içinse bu durum, yurtdışına seyahat edebilmek için eşsiz bir fırsattı. Ancak Fukuzava için durum çok farklıydı. O, bilimi ve eğitimi "batılılaştırmak" istiyordu. Bu kaygı, onun hayatının akışını belirleyen ikinci etken oldu.

Bilim ve eğitimin Batılılaşmasını önemli gören birisi için, 1860'lardaki imparatoru destekleyen gruplar ile Bakufu grupları arasındaki çekişme ikincil bir meseleydi. Bakufu, ülkenin kapılarını dünyaya açma fikrini isteksizce kabul etti. Bu durum yabancı güçlere verilmiş bir tavizdi sadece; Bakufu'nun içine işlemiş yabancı

düşmanlığı hâlâ devam ediyordu. Fukuzava böyle bir politikaya veya böyle bir idareye canı gönülden destek veremezdi. Kyōtolu imparator taraftarları ise hem ileri derecede yabancı düşmanı, hem de daha saldırgandılar. Fukuzava otobiyografisinde şunları anlatır: "Bu grup, ülkede kan gövdeyi götürse bile sonuna kadar barbarlara direnme taraftarıydı ve onların bu fikirleri Japonya'da inanılmaz bir coşkuyla alkışlanıyordu." Söz ettiği nedenler yüzünden Fukuzava olaya siyasi olarak karışmaktan kaçınmış, sadece çevirmen olarak mesleğine devam etmeyi yeğlemiştir: "Kendimi sadece bir meslek erbabı olarak görüyordum... Reformlardan önce de, sonra da onlardan ayrıydım ve yalnızdım."

Fukuzava, ne Bakufu'yu ne de imparator grubunu destekliyordu. O, "ayrı ve yalnız" idi. Fukuzava, Reformların yarattığı kargaşayı serinkanlılıkla dışarıdan seyretmiş, önce Çōşu ve Satsuma güçlerine karşı koyan samurayların, sonradan devlet kapısında mevkii kapmak için nasıl birbirini ezerek yeni efendilerine biat ettiklerini gözleriyle görmüştür. "Böylelikle, dürüst uşakların ve sadık savaşçıların da güvenilmez insanlar oldukları anlaşıldı; efendi ve kul arasındaki bağlar zayıfladı. Onlar gibi yüzeysel bir insan olmak yerine, ben yalnız kalmayı yeğledim." Mesleğine bir devlet görevlisi olarak devam etmemekteki kararlılığı bu dönemde daha da kesinleşti ve bu konuda hiçbir zaman tereddüde düşmedi. Bu, onun hayatına yön veren üçüncü ilkeydi.

Fukuzava iki alanda faaliyet gösterdi. Eğitimci kimliği, 1858'deki Reformlardan önce Batı tarzı özel bir okul açmasıyla başladı. Daha sonra bu okul İngiliz dilinde uzmanlaşarak Batı bilimine uzanan bir köprü oldu. 1868'de adı Keyō Gicuku olarak değiştirilen okul, 1890'da bir üniversiteye dönüştürüldü ve şu anda Japonya'nın en ünlü, en saygın üniversitelerinden biridir. Fukuzava, yazarlık kariyerine ise, ilk baskısı 1866'da yapılan ve 150 binden fazla satarak önemli bir başarı kazanan *Seyyō Cicō* (Batı Yakasında Gidişat) adlı kitabıyla başladı (Kitabın ikinci baskısı 1870'de yapılmıştır). Daha sonraki çalışması *Gakumon no Susume* (Bilime Övgü, 1872-1876) daha da başarılı oldu; on yedi ciltten oluşan bu çalışmanın her bir cildi yaklaşık olarak 200 bin adet sattı ve toplamda 3,4 milyonluk bir satışa ulaştı.

1874'te Nişi Amane, Mori Arinori ve diğer üç kişiyle beraber Meyrokuşa adında bir grup kurdular ve *Meyroku Zaşşi* dergisini çıkarmaya başladılar. Bu grubun diğer üyeleri de, Fukuzava gibi, şōgunluk döneminin son yıllarında çevirmenlik yapmış ve yurtdışında bulunmuş orta halli samuray ailelerinden gelen kişilerdi. Çoğu, Fukuzava'nın

tersine, Meyci bürokrasisinde önemli mevkilere gelmişlerdi. Bu dergi, Fukuzava'nın gayretiyle 46 sayı olarak çıkarıldı; fakat aradan bir sene geçtikten sonra yayın yasaklandı. Dergi, basın-yayın mevzuatının yayıncılara karşı sertleşmesi yüzünden durdurulmuştu; çünkü devlet yürürlüğe koyduğu yeni "hakaret kanunu" ile kendisine yöneltilen eleştirilere sansür getirmek istiyordu. Derginin o âna kadar yayımlanan sayılarında siyaset, hukuk, ekonomi, din, eğitim, tarih ve toplumsal konularda aydın ve yenilikçi makaleler yer almaktaydı.

Fukuzava, Meyrokuşa grubunun dağılmasından sonra 1875'te *Bunmeyron no Gayryaku*'yu (Uygarlık Tarihinin Özeti) yazdı. Daha sonra, Meyci Hükümeti'ne karşı 1877'de çıkardığı isyanda başarısız olunca intihar eden Reform dönemi kahramanı Saygō Takamori'nin savunmasını konu alan *Teyçū Kōron*'u yazdı. Saygō Takamori, önemli bir halk kahramanı olmasına rağmen resmî makamların oklarına hedef olmaktan kurtulamamıştı. 1882'den itibaren Fukuzava kendi dergisi *Cici Şinpō*'yu (Günlük Haberler) yayımlamaya başladı. Bu dergide "Datsua-Ron" (Asyalı Kimliğinin Kaybı, 1885) ve "Teyçü Köron" (1901) gibi makaleler yer alıyordu. Derginin ilerleyen sayılarında yazdığı makaleleri *Fukuō Hyakuva* (İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler) başlığı altında toplayarak yayımladı. "Teyçü Köron" gibi yazıldıktan sonra uzun bir müddet yayımlanamayan eserlerden biri de *Yasegaman no Setsu* (Sahte Cesaretin Öyküsü) idi. 1891'de tamamlanan bu çalışma *Günlük Haberler*'de yayımlanana kadar on yıl beklemek zorunda kalmıştı. Fukuzava bu makalede, yeni kadrodaki yerlerini sağlamlaştırmak için çabalayan Meyci Hükümeti erkânının manevralarını sivri bir dille eleştiriyordu. Makale aynı zamanda, Reform dönemindeki eski Bakufu erkânından Katsu Kayşü ve Enomoto Takeaki'nin tutumlarına da sert eleştiriler getiriyordu. Fukuzava'nın 1898'de tamamlayıp ertesi yıl yayımladığı *Otobiyografi*'si bu yazın türünün başyapıtlarından birisidir.

Fukuzava Yukiçi, Reform dönemini takip eden yıllarda Batılılaşmanın en ateşli savunucularından biriydi. Onun toplum üzerinde bıraktığı bu etki *Batı Yakasında Gidişat* ve *Bilime Övgü* adlı kitaplarının satış rekorları kırmasından da anlaşılmaktadır. Fukuzava'ya göre bunun sebebi, Reform dönemindeki yöneticilerin fakir samuray ailelerinden gelen kişiler olduğu için geleneksel Konfüçyüsçü düşünceden pek etkilenmemiş olmalarıydı. Çin'dekinin tam tersine Batı düşüncesi ve bilimi Japonya'ya girdiğinde hiçbir direniş göstermemişti. "Yeterli çağdaş donanıma sahip olmayan bir sınıf Reformların ilkelerini yazdı ... ve ülkenin kapılarını dışarıya açmaya karar verdi

... fakat hareketlerini dayandıracak bir temel olmadan ülkeyi dışarıya açıp, onu Batı uygarlığı seviyesine çıkarmalarına imkân yoktu... yani, Japon samurayların beyinleri beyaz bir çarşaf gibi bomboştu. Ülkeye faydası dokunacak bir şey duydukları zaman hemen etkileniyor, enini sonunu düşünmeden hemen harekete geçiyorlardı... Yeni Japon uygarlığı işte bu samurayların cahilliği sayesinde kurulmuştur." Burada Fukuzava tabii ki biraz abartıyor. Daha sonra da anlaşılacağı gibi, yabancı kültürün yerli kültür tarafından takdir edilip benimsenmesi, yerli kültürün bu yeni kültüre ne derece yakın olduğuna bağlıdır (Reform dönemindeki yerli kültürü Konfüçyüsçü felsefe temsil ediyordu). Fukuzava'nın değerlendirmesi bir konuda son derece net ve kesindi: Çin'den alınan yabancı dünya görüşü pragmatik nedenlerden dolayı ılımlı bir şekilde başka bir yabancı dünya görüşüyle, yani Batının dünya görüşüyle değiştirilmişti; burada aslında bir zorlama yoktu, çünkü iki kez değiştirilen dünya görüşlerinden hiçbiri onlara ait değildi.

Fukuzava, çağdaşlarına kıyasla Batı hakkında çok daha hızlı ve derin bilgi ediniyor ve bunu yazılarında olağanüstü bir üslupla aktarıyordu, fakat kitaplarının o kadar revaçta olmasının tek nedeni bu değildi. Onun Batılılaşma anlayışı –o zamanlardaki adıyla 'aydınlanma ve uygarlık'– Batının temel ilkelerini kabul eden, geniş kapsamlı bir felsefeydi ve Meyci Hükümeti'nin politikalarına da aykırı düşmüyordu. *Bilime Övgü,* ünlü bir aforizma ile başlar: "Tanrı hiçbir kulunu diğerinden üstün yaratmamıştır." Bireyler arasındaki bu temel eşitlik, milletler arasındaki ilişkiler için de geçerlidir. İnsanlar arasında yetenek ve zekâ farkı olduğu gibi milletler arasında da güç farkı vardır. İnsanlar arasındaki fark eğitim seviyeleriyle alâkalı olurken, milletler arasındaki fark 'aydınlanma ve uygarlık' seviyeleriyle alâkalıdır. Bir diğer ilke ise özgürlük ve bağımsızlığın hem bireyler hem de devletler için olmasıdır: "Tanrı'nın temel ilkelerine göre hem bireyler hem de devletler hür ve bağımsızdır." Fukuzava ayrıca bireyin bağımsızlığı ile devletin bağımsızlığı arasında yakın bir ilişki olduğunu öne sürer. "Kendi bağımsızlığı için savaşmayan birisi ülkenin bağımsızlığı için çok derin kaygılar taşıyamaz." Eğer insanlar bir hakka sahip değilse, sorumluluk duygusuna da sahip olamazlar. Bu yüzden bir devletin gücü vatandaşlarının sahip olduğu haklarla doğru orantılıdır. 'Yurtta bağımsız bir ortam sağlayamayan birisi, yurtdışında yabancılara karşı kendi haklarını ve ülkesinin haklarını koruyamaz.' Yurtiçinde güçlü olana dalkavukluk yapan birisi, Batı ülkeleriyle görüşürken bu alışkanlığını kırmakta zorlanacaktır. Bu nedenle, Fukuzava'ya

göre, vatandaşların kişisel hak ve özgürlüklerinin artması ve eğitim seviyelerinin yükselmesi, o ulusun ekonomik ve askerî gücünün gelişmesi için elzemdir. *Bilime Övgü*'de vurgulanan noktalardan biri de kişisel ve ulusal bağımsızlığın bölünmezliğidir. Bir diğer önemli nokta ise eğitimin tam anlamıyla "batılılaşma"sıdır. Fukuzava, Batı bilimine sadece faydalı bilgi olarak değil daha temel bir öğreti olarak bakıyordu: "Doğu'da iki şey eksik; birisi somut olan bilim ve matematik, diğeri soyut olan bağımsızlık ruhu." Bu teşhis, Çin felsefesini Batı felsefesiyle değiştirme çabasının temel nedenini oluşturuyordu. Batılılaşma yaklaşımı o zamanlarda çok revaçta olan bir sloganda şöyle yer almıştı: "Japonya'nın ruhu, Batının Bilimi" Fukuzava'nın Batı bilim ve matematiğine olan tavrını, ancak bu Batılılaşma görüşü bir kalıba oturtabilirdi; fakat 'bağımsızlık ruhu' asla kalıp kabul edemezdi. Fukuzava ne bu sloganı kabul etmiştir ne de buna benzer başka bir yüzeysel eklektiği. *İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler* kitabında yer alan "Hanşinhangi Va Fuka Nari" (Entelektüel Tereddüde İzin Verilemez) başlıklı makalede şöyle der: "Ben Batı bilimi okuyup onu geleneksel Çin felsefesiyle birleştirmeye çalışmıyorum. Geleneksel felsefeyi tamamen yok edip yeni bir kültürün temelini atmak istiyorum. Kısacası, bir felsefeyi yok etmek için bir başka felsefeyi kullanıyorum ve bu ikilem benim hayatımdaki en önemli kaygı." Fukuzava, Batı felsefesinde bilimin ve bağımsızlık ruhunun ayrılamaz bir bütün olduğu görüşündeydi. Doğu'nun soyut ve spekülatif kuramları, *yin yang* da dahil olmak üzere, Batının somut ve bilimsel yaklaşımıyla çelişiyordu; "Biri hep geçmişle yaşayıp hiçbir zaman kendi ayakları üstünde duramazken, diğeri eskilerinin hülyasını bir kenara bırakıp geçmişini kendisine göre yaratmaktaydı. Biri hep hayalî konularla uğraşırken diğeri hep kuşkucuydu ve sorunların kökenine inmeye çalışıyordu." Bu kuşkuculuk, Fukuzava'nın bağımsızlık anlayışı için vazgeçilmezdi ve Batı odaklı bir sosyal reformun yorumlanmasında en önemli değerdi.

Ancak, *Bilime Övgü*'de açıklandığı gibi, bağımsız ulusun bağımsız birey ideali, Meyci Japonyasında hemen gerçekleşebilecek bir ideal değildi. Ayrıca güçlü, zengin, bağımsız bir ulusun desteklenebilmesi için özgür ve bağımsız bir halka ihtiyaç olduğu fikri Japonya'nın sorunlarının sadece bir yönünü ele alıyordu. Japonya uluslararası güç dengesinde oldukça zayıftı; ekonomik ve askerî alanda acilen ilerleyip güçlenmesi gerekiyordu. Bu aciliyet şu anlama geliyordu: Dışarıdan saldırı gelince, bireysel özgürlük ve bağımsızlık saldırıya maruz kalacaktı. Her ne kadar ulusal haklar ve bireysel haklar birbirini tamam-

lıyormuş gibi görünse de bir saldırı durumunda bundan en büyük zararı görecek olan bireysel haklardı. Ancak Japonya'da o zamanki sisteme göre bireysel haklar ve devletin hakları birbirinden farklı iki kavramdı. Fukuzava bu soruna nasıl bir çözüm yolu buldu? *Uygarlık Tarihinin Özeti* adlı kitabında, durumu ana hatlarıyla şöyle ele alır: "Esas itibariyle insanların kişisel bağımsızlıkları ve 'uygarlık seviyeleri' ulusun bağımsızlığı için son derece önemlidir; fakat sonuç olarak insanın yarattığı her kültür, her şeyden yücedir ve ulusun bağımsızlığı gibi bahanelerle engellenemez." Ancak Japonya'nın uluslararası güç dengesindeki zayıflığı, ulusal bağımsızlığın bir an önce kazanılması gerektiğini gösteriyordu: "Ulusal bağımsızlığın aciliyeti ortadayken kültürü düşünmeye vaktimiz yok.... Ancak Japonya ve Japon halkı varlığını devam ettirdiği sürece uygarlıktan söz edebiliriz."

Bu savın bazı zayıf noktaları vardır. Bazı devletler zayıf olduğu zaman kültürlerini umursamadıkları halde, güçlendikleri zaman kültüre çok fazla önem vermişlerdir. Burada Fukuzava ile hükümetin olaya bakış açısı arasındaki farka dikkat etmek gerekir; hükümet acilen ihtiyaç duyulan ulusal gücü sağlamak için bireysel özgürlüğü hiçe saymıştır. Fukuzava, bireysel özgürlük, insanlar ve devletler arası eşitlik ve uygarlık gibi devleti aşan değerlere inandığı için Meyci toplumunda kesinlikle bir istisnadır. Aynı zamanda evrensel yüce değerler ile gerçeğin icapları arasında bir denge bulmaya çalışmasını da yine bir istisna olarak niteleyebiliriz. Örneğin, *Sahte Cesaret Üzerine Bir Deneme* adlı yapıtında vatanseverliğin herkes için doğal bir yol olmadığını, bunun kişisel bir duygu olduğunu öne sürmüştür. Bu konuyu onun kadar açık bir şekilde ifade edebilen çok az insan vardır. Ancak Fukuzava'nın fikirleri dünya tarihi bağlamında vatanseverlik duygusunun herkes için geçerli bir evrensel yol olduğunu da göstermektedir. Felsefi olarak düşünecek olursak vatanseverlik ve sadakat sözcükleri tamamen bireyin ve insan ırkının kişisel duygularıyla ilgilidir. Ancak, bu kavramlara tarihsel koşullar içinde baktığımızda bunların birer erdem olarak değerlendirildiğini görüyoruz. *İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler* adlı kitabında ise yazar diktatörlükten anayasal hükümete, anayasal hükümetten cumhuriyete geçişin kaçınılmaz olduğunu belirtmiş, fakat uygarlığın ilerleme sürecinde, insanların aydınlanma şekillerinin cumhuriyet ya da anayasal monarşi şeklinde olabileceğini de kabul etmiştir, çünkü ikisinin de kendine göre olumlu yönleri vardır.

Fukuzava'nın öngördüğü Batılılaşma modeli, ağırlıklı olarak bilim ve ulusal politika üzerinde duruyordu. Ancak Fukuzava ekonomi

üzerine de kitaplar yazmış, günlük yaşam biçiminde de birtakım reformlar yapılması gerektiğini öne sürmüştür. Yine sözkonusu eserinde, özel mülkiyet artışının ulusal refah getireceğini belirtmiş, uluslararası ticarette rekabetin gerekli olduğunu ve milli bağımsızlığa temel teşkil edeceğini vurgulamıştır. Fukuzava çok eşliliğe tamamen karşıdır ve dulların tekrar evlenebilmesinden yanadır. Öte yandan "özgür aşk"a ya da âşık olunca evlenip aşk bitince boşanmaya karşıdır. Ayrıca kadınların yüksek öğrenim görmesi onun için ikincil bir meseledir.

Fukuzava'nın fikir ve düşünceleri, model olarak aldığı toplumlar hakkında ne kadar derin ve kapsamlı bir bilgiye sahip olduğunu gösteriyordu. Bu modelin içinde, öncelikle özel mülkiyet, bireysel özgürlük ve –anayasa veya krallıkla temsil edilen– devletin kutsal sayıldığı Amerika ve İngiltere'nin orta sınıfları yer alır. Eşitlik, sadece orta sınıf erkeklere özgü olan ve kadınlar için geçersiz olan bir kavramdı. Avam tabakasına hiç uygulanmayan bu kavram sömürge halkları için sözkonusu bile değildi. Marx'ın enine boyuna inceleyip tahlil ettiği 19. yüzyılın gelişmiş kapitalist toplumları, Meyci Hükümeti ve Fukuzava Yukiçi için birer "Batılılaşma" modeli oluşturmuşlardı. Ancak Fukuzava'nın yaklaşımı hükümetinkinden farklıydı. Fukuzava, model almak istediği kültürün özüne iniyordu. Daha önce bahsettiğimiz gibi kadın-erkek eşitliğine hiçbir zaman inanmadı. Ayrıca işçi sınıfına karşı olan tavrı ise mesafeliydi. Meyrokuşa grubu içinde durup dinlenmeden zamanındaki demokratik hareketleri dile getiren sadece o oldu, fakat köylüler bu demokratik harekete katılmaya başlayınca hemen desteğini çekti. *Bilime Övgü* adlı kitabında köylü ayaklanmaları konusunda şunları söyler:

> Bir toplumda cahil ve eğitimsiz bir insan kadar zavallı ve nefret uyandıran bir kişi daha düşünemiyorum. Akılsız bir insan utanç duygusundan yoksundur; kendi cehaletinden dolayı fakir kalmıştır; fakat ne zaman üşüyüp aç kalsa bundan hep zenginleri sorumlu tutar. Hiçbir zaman kendini suçlamaz; hatta kendi kendine hayalî birtakım düşmanlar yaratarak zenginlere öfkelenir. Bununla da kalmaz, bazen işi, çeteler kurup ayaklanacak kadar ileriye götürür. Bu tür cahil insanları yönetmek için oturup mantıklı bir şekilde tartışmanın anlamı yoktur; bunun için en iyi yol tepeden inme yöntemlerdir. Batı kültürüne ait bir atasözü bu durumu şöyle özetler: "Ahmak halklar kendi merhametsiz rejimlerini kendileri seçerler." Bu, devletin bizatihi acımasızlığından kaynaklanan bir durum değil, ahmak halkın kendi başına ördüğü bir kaderdir.

Zenginler tarafından yönetilme, devlet olmanın bir bedelidir. Köylülerin direnişi ise sadece kendi ahmaklıklarının ürünüdür. Öşiō Heyhaçirō'nun telkin ettiği düşüncelerden etkilenmemişlerdir. Fukuzava'nın Asya halklarına karşı takındığı tavır, *Asyalı Kimliğinin Kaybı* adlı eserinde geçen şu şaşırtıcı ibare ile özetlenebilir: "Japonya, ne komşu ülkeler eğitim seferberliğini tamamlayıncaya kadar bekleyebilir, ne de Asya'nın kalkındırılması konusunda onlarla işbirliği yapmayı bekleyecek kadar zamanı vardır. Bu nedenle Japonya, bir an evvel uygar ülkelerin safında yer alıp Asya ülkeleriyle olan ilişkilerinde, onlara Batının davrandığı gibi davranmalıdır."

Fukuzava'nın "batılılaşma" yaklaşımı, Çin-Japon Savaşı başlamadan on yıl önce bu düzeye gelmişti. O, Norinaga gibi "Çin felsefesi"ni reddetmiş; onu "Ulusal Öğreti" ile değil, İngilizcenin esinlediği "pratik öğreti" ile değiştirmiştir. Norinaga, Japonya'nın kendi öz kültüründen gelen *kociki* dünyasına bağlı olduğu halde, Fukuzava; liberalizm, bireycilik, sömürgecilik ve emperyalizmi içeren Batının küçük burjuva dünyasında kalmayı yeğlemiştir.

Fukuzava'nın düzyazı üslubu iki kaynaktan beslenir: Birincisi, çocukluğunda yoğun bir şekilde aldığı Çin kültürü kaynaklı eğitim; ikincisi ise daha sonraki yıllarda aldığı Batı eğitimidir. İlerleyen yaşlarında Çin kaynaklı eğitimi dışlayıp kendisini Batı ile özdeşleştirmiştir. İngilizcenin onun üzerindeki etkisini; onun ikna kabiliyeti, keskin mizah anlayışı, gözlemlerindeki netlik ve titiz çözümleme yeteneğinde görebiliriz. Diğer yandan, Fukuzava üslubundaki bazı özellikleri Çin kültüründen almıştır. Düşüncelerindeki yoğunluğu, berraklığı, tez ve antitezleri kutuplaştırma yeteneğini Çin kültürüne borçludur. Fukuzava bütün bunları yaparken kendini hiç zorlamaz; bunları yapmak onun için nefes alıp vermek kadar doğal bir olaydır. Örneğin, Saygō Takamori'nin düzene baş kaldıran bir asi olduğu ithamına karşı yaptığı savunmada konuyla ilgili bir dizi örnek verir: "Takamori, imparatora baş kaldırmadı... Ahlaki değerlerini reddetmedi... Uygarlığa isyan etmedi." Bu ifadeler Çin söylev sanatının tipik örneklerindendir ve Fukuzava da bunu "Saygō ruhu"nun devlete karşı başka isyancılar yetiştirebileceği savını çürütmek için kullanmıştır. Fukuzava, *Teyçū Kōron* adlı yapıtında, bazı eski Bakufu yöneticilerinden hareketle bunların davranışlarını kıyasıya aşağılar. Çünkü bu üst düzey idareciler Çōşū ve Satsuma eyaletlerinden gelen güçlere karşı tepki göstermiş; adalet ve asayişi bahane ederek imparator karşıtlarını örgütlemek istemişlerdi:

> Kişi, görevini doğru yapmalı ve sosyal düzene karşı gelmemelidir. Bahsetmeyelim mi yani adalet ve sosyal düzenden? Neden? Bakınız, adalet önce anne babanın yakasına yapışıyor ve onu sizden alıyor; eşi dostu düşünmeye kimin vakti var? Hem eski efendinizi niçin kafanıza takıyorsunuz? Adaletin olduğu yerde iş bulun, maaş alın; mevzilenin ve mevki kapın; bunu da asla kaybetmeyin. Bu hikâye Bakufu ile birlikte ölen, fakat imparatorun adaletinde yeniden dirilenleri betimler. Ölmemiş de olabilirler; Bakufu'nun yıldızı sönerken arkasında bıraktığı alacakaranlıkta ipek böcekleri gibi kozasında kış uykusuna dalıp da imparatorluk düzeninin şafağında bir kelebek olup kozasını delerek gün ışığına çıkanlar da var aramızda; fakat ne garip, ne muazzam, ne muhteşem bir değişimdir bu.

Yukarıdaki durum, Meyci döneminin ilk yıllarında gerçekleşmişti, ancak Meyci'nin onuncu yılında bile halk "Japon halkı"ydı ve herhangi bir toplumsal kargaşada herkes çoğunlukla beraber hareket ediyordu.

Saygō'nun devlet içinde yapmak istediği şeyler önemsiz ufak değişikliklerdi. "Günümüzdeki devlet görevlilerinin bu tür küçük değişikliklere nasıl baktığını incelediğimizde, onların son derece hızlı bir şekilde taraf değiştirebileceğini görmekteyiz." Mücadeleyi kazanan galip bir isyancıyı düşünelim. Gazeteler hemen ona karşı ağız değiştirecektir ve isyancının hedef aldığı düzene saldıracaktır. Muzaffer Genel Kurmay Başkanı, Komutan Takamori Saygō'yu ve onun zaferini öve öve göklere çıkaracaklardır. Kısacası isyan olayı, toplumsal sindirim sisteminin içerisinde hazmedilecektir. Bu nedenle, şayet Takamori böyle bir şeyi yapmak isteseydi, kendisi gibi ikinci bir fedayyi beklemesine hiç gerek yoktu.

Fukuzava, *Otobiyografi*'sini *Teyçū Kōron*'un tam tersine günlük dilin ve güzel konuşma sanatının etkili olduğu çok hoş bir üslupla yazmıştır. Bu üslup, ilgili satırlarda açıkça görülmektedir. Eserdeki özgünlük ve bağımsızlık, hikâyenin satırlarında hemen kendini belli eder; fakat iyi bir "biyografi" yazmak için yazarın özgür ve bağımsız olması gerekir. Bu nedenle 19. yüzyılda, İngiltere'de pek çok önemli otobiyografik yapıtlar verildiği halde Japonya'da sunulan eserler birkaçı geçmez. Kısacası, Fukuzava başarılarıyla Japon edebiyatında üç ilke imza atmıştır. İlki, Çin yazı geleneğinden etkilenilerek oluşturduğu Japon düzyazı üslubuydu, fakat hayatı boyunca bu yoğun etkiden yakasını kurtarmaya çalışmıştır. İkincisi ise Japonya için yeni bir yazı tarzı olan uygarlığın eleştirisidir ve burada idealizmi ve onun uygulanabilme koşullarını inceler. Üçüncü olarak da otobiyografiyi Japon edebiyatının bir yazın türü haline getirmiştir.

NAKAE ÇÖMİN: 'ÖZGÜRLÜK VE İNSAN HAKLARI'

Fukuzava Yukiçi, Reform sürecinden hemen önceki dönemde ortaya çıkan 'tek aykırı kişi' değildir. Nakae Tokusuke (1847-1901; daha sonra Çömin ismini kullanmıştır) Fukuzava gibi Tosa boyundan gelen orta halli bir samuray ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Gençliğinde Çin kültürüne dayalı eğitim aldıktan sonra İngilizceye değil Fransızcaya yönelmiş, on sekiz yaşından itibaren de Edo ve Nagasaki'de Fransızca öğrenmiştir. Fukuzava, imparator taraftarlarıyla Bakufu destekçileri arasındaki mücadeleyi, Bakufu'da görev yapan tarafsız bir tercüman olarak değerlendirmiştir. Bakufu döneminin son yıllarında Fransa büyükelçisi Léon Roçe'ye tercümanlık yapan Çömin, iki grup arasındaki savaşı ideolojik bir mücadeleden ziyade basit bir güç çatışması olarak görüyordu. Çömin öğrenciliğinde, 1871'in sonunda Japonya'dan ayrılan İvakura misyonu ile birlikte Fransa'ya gitti ve iki buçuk yıl orada kaldı. Fukuzava ve Çömin, "batılılaşma" konusundaki görüşlerini doğrudan Batıdaki tecrübelerine dayandırmalarına rağmen yeni Japon gazeteciliğinde farklı kutuplarda yer almışlardır. Fukuzava, *Günlük Haberler* adlı dergiyi çıkartmıştır. Çömin ise birçok gazetede başyazarlık yapmıştır: Bunlara *Toyo Ciyū Şimbun* (Bağımsız Doğu, 1881), *Şinonome Şimbun* (Doğu Bulutu, 1888), *Rikken Ciyū Şimbun* (Anayasal Özgürlük, 1891), *Mayyū Şimbun* (Akşam Haberleri, 1900-1901) adlı gazeteler de dahildir. Her iki yazar da yazılarında, modern Batının siyasal ve toplumsal değerlerinin evrensel olduğunu ileri sürerler; Batı kültürünün kültürler arası farklılıkları aştığını belirtirler. Bu görüş, her iki yazarı da hayatları boyunca Japon toplumunun problemlerini çözme konusunda özel bir şekilde yönlendirmiştir.

Fukuzava ve Çömin iki noktada kesinlikle birbirinden ayrılır. Bunlardan biri geleneksel kültüre karşı olan genel tavırları, diğeri ise Meyci Hükümeti hakkındaki düşünceleridir. Fukuzava her şeyden önce geleneksel edebiyata ve Konfüçyüsçülüğe son derece karşıdır ve bu kavramların yerine Batı bilimini koymak istemektedir. Çömin ise, kendisi Batı eğitimi almasına rağmen, Çin kültürüne dayalı eğitimin de gerektiği kanısındadır; hatta, Batı kültürüne dayalı eğitim veren okullarda da, bu konu önemle ele alınmalıdır. Bir rivayete göre, göreve getirildiği Tokyo Yabancı Diller Okulu Müdürlüğü'nden üç ay sonra istifa etmesinin nedeni Milli Eğitim Bakanlığı'nın Çin kültürüne olan ilgisizliğidir. Çömin okulda Çin öğretilerine dayalı dersler verilmesini istemiştir, fakat Batı tarzı eğitim yanlısı olan Milli Eğitim

Bakanlığı bu teklifi geri çevirince, o da görevden ayrılmıştır. Her ne kadar Çōmin'in klasik Çince üzerinde bu kadar ısrar etmesinin nedeni pek açıklığa kavuşmamış olsa da, Fransa'daki iki buçuk yıllık eğitiminin onu yönlendirdiği söylenebilir. Fransız eğitim sisteminde klasik diller çok önemli bir yer tutar ve Çōmin'in bundan etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Gerçekten de 19. yüzyıl Japonyasında Çin klasikleri Fransız klasiklerine eşdeğer en yakın yapıtlardır. Çōmin'in Çin klasiklerine duyduğu bu hayranlığın bilmediğimiz başka nedenleri de olabilir.

Çōmin, Batı dünyasından birçok felsefi eseri Japoncaya çevirmiştir. İlk yaptığı çeviri de Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nin kısmî tercümesidir (1882); buna bir de yorum eklemiştir. Bu deneyimi onu Çin klasiklerini öğrenmek zorunda bırakmıştır, çünkü felsefi metinleri çevirirken terminolojiye ihtiyaç vardır ve bu terminoloji de ancak dinî ve felsefi Çin klasiklerinde ya da Budacı öğretilerde bulunabilmektedir. Çōmin'in *Rigaku Kōgen* (Felsefe Üzerine İnceleme, Bonrey, 1886) adlı kitabında da dikkat çektiği gibi, klasik bir eğitim almayan çevirmenin ortaya koyduğu çalışma hamdır, yavandır. Morita Şiken'in Jules Verne ve Victor Hugo çevirilerini değerlendirirken, bu çalışmalarda hem Çin hem de Batı öğretilerine ait unsurlar bulunduğunu, fakat temelde çevirinin Çinceden daha fazla etkilendiğini vurgulamıştır. Çōmin'in geleneksel kültüre olan derin ilgisi sadece Çin kültürü ile sınırlı değildi. *İçinen Yūhan* (Bir Buçuk Yıl) adlı kitabında şöyle der: "Japon yazınındaki en iyi eserler *gidayū* (balad draması) alanında verilmiştir. Hatta *cōruri* dramamız Avrupa'nın sahne eserleriyle boy ölçüşebilecek güçtedir. Çōmin bu eserini ölümcül bir gırtlak kanserine yakalandığı dönemde yazmıştır ve burada *Çūşingura*'yı görmek için üç defa Ōsaka'daki kukla tiyatrosuna gittiğinden bahseder: "Çok şükür bu oyunu üç defa görmek bana nasip oldu. Hem de bir buçuk yıl içinde üç defa. Bir buçuk yıl az zaman değil. Hem ne diyor Konfüçyüs: "Sabahtan 'yol'unu bulan insan 'akşam' huzur içinde ölebilir." Bu denli engin bir estetik ve duygusal deneyime, dışarıdan gelen hiçbir entelektüel kavram hükmedemezdi. Nitekim Çōmin için Bunrakuza tiyatrosunun *cōruri* oyunları müteal bir deneyim oldu. Çōmin, elindeki bu deneyimle ölüme meydan okuyabiliyordu. Kentsoylu kültürün bir parçası olan *cōruri*'nin Çin kültürüyle pek alakası yoktu. Bu kültür samuraylar döneminin anavatanı olan bir kültürdü ve bu dönem artık çok gerilerde kalmıştı. Devir, Tokugava devriydi ve bu devir Çōmin'in iliklerine kadar işlemişti.

Fukuzava, halk diliyle muhteşem yazılar yazabilen bir simadır.

Çömin onun hakkında, "Ülkemizde en sade ve en akıcı dille yazabilen yazar kuşkusuz Fukuzava'dır" ifadesini kullanır. Çömin eserlerinde sık sık Çinceye başvurmuştur. Örneğin Fransızcadan çevirdiği *Toplum Sözleşmesi* adlı yapıtta ve *Sansuicin Keyrin Mondō* (Üç Sarhoşun Siyasi Tartışmaları, 1887) adlı denemesinde bol miktarda Çince sözcük kullanmıştır. Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşıldığı gibi, doğrusunu söylemek gerekirse, Fukuzava'nın geleneklere karşı olan tavrı Çömin'e kıyasla çok daha devrimcidir.

Ne var ki, Meyci yönetimine karşı tutumları çelişir. Çömin'in eleştirileri daha güçlü ve ateşlidir. Meyci Reformları'ndan önce ideolojik mücadeleye ilgisizmiş gibi görünse de Reformlar sırasında tamamen saf değiştirmiş, halkın yanında yer almış, devlete karşı insan haklarını savunmuştur. Gerçekten de, *Toplum Sözleşmesi,* bu konuda verilen ilk siyasi eserdir ve Çömin bunu hükümete bir görüş, bir bakış açısı vermek için çevirmiştir. Hükümete en büyük mesajı, vatandaşların da insan olarak haklarının bulunduğudur. Çevirisine eklediği yorum bölümünde şunları söyler:

> Hürriyeti ve hakları olmayan bir kişi insan değildir" diyen Rousseau'nun sözleri ne kadar doğru... Montesquieu de şöyle der: "Despot bir hükümet, meyveyi almak için ağacı kesmekten çekinmeyen hükümettir". Ne kadar da doğru. Olaya bu açıdan baktığımızda, insan haklarının idareciler tarafından gasp edilmesi gerçekten utanç verici bir durumdur.

Bu alıntılar aristokrat ve devlet adamı Sayonci Kinmoçi'nin (1849-1940) Fransa'da on yıl geçirip Japonya'ya döndükten sonra çıkardığı *Bağımsız Doğu* (18 Mart 1881) adlı gazetenin ilk baskısında yer alan ilk makaleden alınmıştır ve Çömin'e aittir. Paris'te bulunduğu süre zarfında Sayonci, *Kokinşū*'nun Fransızcaya bir çevirisi üzerinde şair Louise Judith Gautier'le birlikte çalışmıştır. Paris Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dekanı Emile Acolas (1820-1891) ile olan dostluğu sayesinde Paris Komünü felsefesiyle tanışmıştır. Çömin Paris'teyken (1873-1874) önce Sayonci ile tanışmış ve onun vasıtasıyla da Acolas'la dostluk kurmuştur. Bir zaman sonra hükümet Sayonci'nin çıkarmakta olduğu *Bağımsız Doğu* adlı gazeteden istifa etmesini talep etmiş; Sayonci bunu reddedince de hakkında bir ihtarname çıkarmıştır. Gazetede görevli iki muhabir, hükümetin bu tehdidini gazetede ifşa edince gazete hemen kapatılmış; muhabirler de hapse atılmışlardır. Çömin ertesi yıl, İtagaki Taysuke'nin yönettiği Özgürlük Partisi'nin bir kolu olan *Ciyū Şimbun* (Hürriyet) gazetesinde sosyal konularda yazı yaz-

maya devam etmiştir. İki yıl boyunca yürürlükte kalan ve polise imparatorluk sarayının 13 kilometre civarında, tehlikeli olabilecek herkesi uzaklaştırma yekisi veren Asayişi Koruma Kanunu ile Sayonci, Tokyo'dan sürülmüştür. Bunun üzerine yazar, Ōsaka'ya taşınmış ve burada *Doğu Bulutu* adlı dergisini yayımlamaya başlamıştır (1888).

Çōmin, yetkililerden toplanma ve konuşma özgürlüğü hakkı ile yukarıdan dayatılan bir anayasa yerine, parlamento tarafından oluşturulan bir anayasa talep etmekteydi. 1890 yılında milletvekili seçilerek meclise girdi, fakat ilk oturum sırasında diğer üyeleri hükümete boyun eğmekle suçlayarak istifa dilekçesini sundu. Bu dilekçesinde şöyle diyordu: "Ben bir alkol bağımlısıyım, oylamalarda bulunamayacağım. Bu nedenle istifa dilekçemin kabulünü rica ediyorum."

Çōmin, hükümeti ve basını insan hakları konusunda eleştirmeye devam etti ve 1890'dan sonra, Özgürlük ve İnsan Hakları hareketi hükümet tarafından tamamen askıya alındığı zaman bile, hükümeti ve basını korkusuzca eleştirmeye devam etti. Özellikle, maaşını vatandaşın ödediği vergilerden alan, buna karşın yalnızca imparatora hizmet eden, halka karşı hiçbir sorumluluk hissetmeyen yüksek mevkiideki devlet görevlilerine hücum etti. *Akşam Haberleri* gazetesinde çıkan bir yazısında (1900, 1901?) şöyle der:

> Ben böyle konuştuğumda, dünyanın ahvalini bilen politikacılar gayet pişkin bir şekilde insan hakları kuramlarının artık eskidiğini, on beş yıl önce ortaya çıktığı için modasının geçtiğini söyleyeceklerdir. Avrupa ve Amerika'daki güç odaklarının dört nala emperyalizme doğru ilerlediği günümüzde bile insan haklarını tartışmak ortaya yeni bir kuram atmak demektir. Bu kuram öyle bir fikirdir ki, insan haklarının modasının geçtiğini iddia eden eğilimin bizatihi yanlış olduğunu iddia etmektedir. Evet, Avrupa ve Amerika'da insan hakları kuramının modası geçmiştir. Çünkü insan hakları orada kuram olmaktan çıkıp uygulamaya dökülmüştür ve şimdi uygulanmaktadır. Japonya'da ise hem insan hakları yoktur hem de insan hakları kuramının modası geçmiştir. Yani bu da ne demek oluyor şimdi? Olmayan şeyin nasıl modası geçebilir ki?

Uygulanmadan önce eskiyen kuramlar sadece özgürlük ve insan hakları kuramları değildi. Yabancı fikirlerin uygulanmadan önce sadece modası geçmekle kalmamış; öyle hızlı bir eskime sürecine girmişlerdi ki artık uygulanamaz hale gelmişlerdi. Çōmin, bütün hayatını insan haklarına adamış ve bu konuda derin sezgileri bulunan bir insandı. Onun bu düşünceleri Meyci döneminden günümüz Japonyasına kadar devam eden kuramsal tartışmaların tarihinde çok önemli bir

dönüm noktasıdır.

Çömin için özgürlük ve insan hakları, ulusal sınırları aşan evrensel değerlerdi: "İnsan hakları mutlak bir ilkedir, özgürlük ve eşitlikse adaletin en yüce kavramlarıdır... Dolayısıyla Avrupa ve Amerika'nın bu kavramları tekeline almaya hakkı yoktur." Çömin, Batı emperyalizmini bu kıstasları kullanarak eleştirmiştir. Seyahatleri sırasında sadece "kültür ve aydınlanma" modellerini değil, İngiliz ve Fransızların Türklere ve Hintlilere karşı uyguladığı insanlık dışı davranışları da gözlemlemiştir: "Kendilerini medeni addeden Avrupalıların bu yaptıklarına ne demeli? Türkler ve Hintliler de insandır." Bu görüş Fukuzava'nın düşüncelerinden ve onun, Japonya'nın "Asyalı kimliğini kaybetmesi" umutlarından son derece farklıdır.

Çömin'in eşitlik ve özgürlük hakkındaki fikirleri sadece Japon orta sınıfına hitap etmiyordu. Köylü ayaklanmaları üzerine olan fikirleri esas olarak Fukuzava'nın fikir ve düşüncelerinden farklıydı. Fukuzava, köylülerin yoksulluğunu, onların kendi kabahatleri olarak görüyordu. Ancak Çömin'in fikirleri farklıydı: Yoksulluğun pek çok nedeni vardı. İnsanlar hasta olabilirdi, çok çocuklu olabilirdi, işsiz veya düşük gelirli olabilirdi... İnsanların sefaleti için pek çok neden vardı. Onları rahatlatacak bir politika uygulamamak, onlara yapılacak en büyük zulümdü. Nitekim Paris'te yoksullar isyan edip Bastille Hapishanesini bastığında, suç onlarda değil yöneticilerdeydi. Çömin, 21 Nisan 1881 tarihli *Bağımsız Doğu*'da şunları yazmıştı: "İnsanlar en vahşi şiddeti bile uygulamaya yatkındır, fakat isyan etmeyi kendileri seçmezler... İnsanlar isyan noktasına gelmişlerse suç onlarda değil, yukarıdakilerdedir."

Çömin eşitlik ilkesini *Burakumin* olarak bilinen, toplumdan dışlanmış parya sınıfı için de uygulamaya çalışmış ve onların özgürlüğü için sesini yükselten aydın o olmuştu. "Eşitlik ilkesini benimsediğinizden dolayı sizin üstünüzde bulunan aristokrat sınıfı kabul etmiyorsunuz. Aynı zamanda sizin altınızda bulunan toplumdan dışlanmış azınlıkları ıskalıyor, onlara saygı göstermiyorsunuz. Eşitlik ilkesi nerede kaldı?"

Ancak Çömin, eşitlik ilkesini özel durumlarından dolayı kadınlara uygulamaz. Kadın ve erkeklerin hakları birbirinden farklıdır, çünkü onların yaradılışları da farklıdır. Bu fark da zaten aralarındaki cinsiyet farkından doğar. Öte yandan kadınlar hakkında olumlu düşünceleri de vardır: "Bir kadının erkekler konuşurken araya girmesini küstahça bulanlar var. Bu, o erkeklerin kendi kabalıklarını göstermektedir." Fuhuş konusundaki görüşleri biraz çelişkilidir. *Bir Buçuk*

Yıl adlı kitabında şöyle der: "Japon kadınları insan içinde nasıl davranacağını bilmez, çünkü bu işi iyi beceren başkaları vardır. Onlar da fahişelerdir. Erkeklerdeki zevki sömürerek bu duygunun onlarda alışkanlık haline gelmesine neden olmuşlardır. Bu da zamanla karşı cinslerin toplumsal ilişkilerinde bir norm haline gelmiştir. Bu nedenle fuhuş ortadan kaldırılmalıdır; fakat geneleve sık sık giden birisi bu tür cinsel ilişkilerinden vazgeçmek istese de bırakamayabilir. Bu nedenle fuhuşu ortadan kaldırmak da doğru olmaz." Fukuzava'nın bu konuda Çömin kadar devrimci fikirleri olmayabilir, fakat en azından ondan daha tutarlıdır.

Ancak, Çömin'in özgürlükçü ve eşitlikçi ilkeleri, emperyalizme muhalefet, fakirlere destek, parya sınıfına uygulanan ayrımcılığa itiraz gibi konulara uzandığında bu durum onu Meyci yönetimi ile karşı karşıya getirmiştir. Fukuzava ise fikirlerinden dolayı hiçbir zaman yönetimden tepki almamıştır. Kısacası, Fukuzava'nın başarılı olduğu yerlerde Çömin başarısız olmuştur. Fukuzava'nın halefi, Keyö Gicuku Üniversitesi Başkanı Koizumi Şinzö (1888-1966); Çömin'in halefi ise sonradan idam edilen sosyalist eylemci Kötoku Şüsui'dir (1871-1911). Çömin, hayatının ilerleyen yıllarında demiryolları ve buna benzer diğer iş kollarına yatırım yaptı, fakat hiçbir zaman başarılı olamadı. Gırtlak kanseri olmuştu. Ölüm kapıyı çaldığında ne bir mevki sahibiydi ne de cebinde beş kuruşu vardı. Sahip olduğu tek şey, ödün vermez kişiliği ve pırıl pırıl zekâsıydı.

Çömin geriye iki ölümsüz eser bırakmıştır. Birincisi, *Üç Sarhoşun Siyasi Tartışmaları*, ikincisi ise *Bir Buçuk Yıl* adlı yapıtlardır. Birinci eser edebi Çince ile yazılmıştır; fakat günümüzde Kuvabara Takeo ile Şimada Kenci'nin hazırladığı Japonca çevirilerinden okunmaktadır. Üç sarhoşun siyaset hakkında yaptığı politik konuşmalar biçiminde sunulmuştur. Pek çok konuyu gayet nüktedan ve duyarlı bir şekilde ele almasıyla zamanın diğer yapıtlarından ayrılır. Bu üç karakterden birincisi Göketsu'dur (Kabadayı); kendisi militarist bir sağcıdır ve Japonya'mn Asya kıtasındaki yayılma politikasını desteklemektedir. İkincisi radikal bir pasifist olan ve Japonya'daki özgürlükçü politikaları destekleyen Yögaku Şinşi (Batı Biliminin Beyefendisi) adlı karakterdir. Üçüncüsü ise Nankay-Sensey'dir. Ne askerî saldırganlığı ne de mutlak pasifizmi onaylar. Pratik zekâlıdır ve aşamalı reforma inanır. Aynı zamanda yukarıdaki iki karakteri evinde ağırlayan kişidir. Nankay'a göre Japonya küçük bir ülkedir ve gelecekteki politikasını da bu fikir üzerine kurgulamalıdır. Buna göre yapılacak ilk iş, diğer dünya ülkeleriyle müzakere masasına oturarak barışı tesis

etmektir. Üretilen stratejiler, ülkeyi savunmaya yönelik olmalıdır. Böyle davranıldığı takdirde hem ülkenin başı derde girmeyecek hem de savaşın faturası milletin sırtına yüklenmeyecektir. Tek meclisli bir parlamento, genel oy hakkı, seçilmiş bölge yöneticileri, ücretsiz eğitim, idam cezasının kaldırılması ve toplanma ve konuşma özgürlüğü isteyen Yōgaku Şinşi ile bunları gerçeklikten uzak bulan ve askerî kuvvetlerin güçlendirilmesini isteyen Göketsu'nun arasında durur. Nankay, demokrasinin kısa vadede olgunlaşacağından umutsuzdur, fakat yine de şunları önerir: "Demokrasiye inanıyorsanız bunu yüksek sesle söyleyin, kitap yazın, insanların beynine demokrasi tohumları ekin; uzun dönemde mutlaka yeşerecektir."

Her üç karakter de karikatürize edilerek eleştirilmektedir. Sıradan bir milliyetçi olan Gōketsu, zamanın gerisinde kalmıştır. Savları arasında "kapalı kapı" politikası adını verdiği bir politika vardır. Bununla ülkeye hırsız gibi giren yabancı güçleri dışarıya atmayı planlamaktadır. Yōgaku Şinşi, sırf değişiklik için değişiklik isteyen ve hükümete içgüdüsel olarak saldıran hayalperest bir özgürlükçüdür. Büyük güçler ihtilaf halindeyken küçük devletlerin taraf tutmaması gerektiğini ileri sürer ve Japonya'yı da bu küçük ülkelere dahil eder. Arkadaşları Nankay-Sensey'i fazla sağduyulu buldukları için onunla dalga geçmektedirler. Nankay'a göre politik amaçlar yakın bir gelecekte gerçekleştirilebilir cinsten olmasa bile yine de halkın tartışmasına açılmalıdır. Üç sarhoşun bu tartışmaları, aradan bir yüzyıl geçmesine rağmen, günümüz Japonyasında hâlâ geçerlidir. Şafak sökerken iki misafir evden ayrılır ve kitap şöyle biter: "İki misafir bir daha eve hiç dönmedi. Yōgaku Şinşi, Kuzey Amerika'ya seyahate çıktı; Göketsu da Şangay'a gitti. Nankay-Sensey ise hâlâ içmeye devam ediyor."

Siyasi Tartışmalar'da karşıt siyasi tutum ve fikirlerin geniş bir yelpazesi görülmektedir. Bu eserde, özellikle dışişlerini ilgilendiren konular irdelenmekte ve çeşitli siyasi yaklaşımlar, bunların gerçekçilik dereceleri, amaç ve yöntemleri ele alınmaktadır. Karakterlerin her biri yazarın değişik bir yönünü yansıtmaktadır; iki aşırı uç arasında aracılık eden ılımlı Nankay'ın, Çōmin'i temsil ettiği söylenemez. Çeşitli politik görüşleri kıyaslamak ve toplumsal değerler ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi somut bir biçimde tanımlamak 19. yüzyıl Japonyasında yeni ve önemli bir yaklaşımdı. Bu kıyaslamada insan hakları ve eşitlik gibi temel toplumsal değerlerin varlık nedenini tartışmıyorlar; aksine evrensel olan bu değerleri temel olarak kabul ediyorlardı.

Çōmin, 1901 yılının Nisan ayında hastalığa yakalandığında doktoru ona sadece on sekiz ayı kaldığını söylemişti. Çōmin, hastalığının

ilk dört ayındaki anılarını *Bir Buçuk Yıl* adlı kitabına tarih atmadan kaydetmiştir. Burada hastalığının seyrini, çektiği ıstırabı, ölüm hakkındaki düşüncelerini, dönemin kültürünü ve önemli kişiler hakkındaki fikirlerini görmekteyiz. Ayrıca gazetelerden takip edebildiği kadarıyla siyasi durumu tahlil etmiştir ve bu kısım, kitabın en uzun bölümünü oluşturur.

Bir Buçuk Yıl adlı kitabında yer alan, Çömin'in kötüye giden hastalığına ve yaklaşan ölüme bakışındaki nesnellik şaşırtıcıdır. Ölüme mahkûm olduğunu anladığından beri geriye dönüp baktığı çok az olmuştur; elindeki kitapları bırakıp sadece gazeteleri okumuştur. Böyle bir çalışma yapmak onun için, içinde kendisinin ve dermansız derdinin de bulunduğu bu fani dünyayı bütünüyle anlamak, kâğıda aktararak sonsuzlaştırmak demektir. *Bir Buçuk Yıl* adlı kitabındaki *cōruri* tiyatrosuna olan övgüsüne daha önce gönderme yapmıştık. Kitabın önemli olan başka bir bölümü ise Japon kültüründe felsefenin eksikliğine değindiği kısımdır: "Japonları yabancı milletlerle kıyasladığımız zaman, onları son derece mâkul; zamanın değişikliklerine ayak uydurabilen esnek bir millet olarak görmekteyiz. Bu nedenle tarihlerinde, Batı ülkelerinde görülen aptal ve trajik din çatışmalarının hiçbirisine rastlanmaz."

Öte yandan yine aynı Japonlar değişken ve yüzeyseldirler: "Özgün bir felsefeleri yoktur; siyasette hiçbir ilkeleri yoktur, partiler arası mücadelede devamlılığa rastlanmaz. Bütün bunlar zeki ve esnek olmalarından kaynaklanır... Hepsi sağduyulu insanlardır." Bu görüş, Çömin'in zamanında olduğu gibi, bugün için de geçerlidir. *Bir Buçuk Yıl,* bunun gibi daha nice derin sezgilerle doludur. Çömin'in, mecazi anlamda ölümden bile kuvvetli olan bu fani dünya merakı nereden gelmektedir?

> İçinizden bazıları bir buçuk yılın çok kısa bir zaman olduğunu söyleyebilir; Halbuki bence bu zaman aralığı sonsuzluk kadar uzundur... Şayet hayat sınırlı ve ölüm ötesi sonsuzsa, sınırlı olan sonsuz olana kıyasla çok kısadır; hatta hiçbir şeydir. Sizi mutlu eden uğraşlarınız varsa, bir buçuk yılı güzel güzel kullanmak neden mümkün olmasın?

Dinsel olmayan bir dünya görüşü tutarlı bir şekilde sürdürüldüğü takdirde insanı bu noktaya getirecektir. Çömin'in bu dünya görüşüne tutunması belki de Fransız felsefesinin etkisinde kalmasındandır. Böyle bir dünya görüşü yalnızca Çömin'e özgü değildir. Bütün Japonlarda görülen ortak bir özelliktir. İlgi, özellikle "şu an var olan dünya" üzerine yoğunlaşır, çünkü bu düşünce Japon ulusal dünya

görüşünün merkezinde yer almaktadır. Çömin diğer çoğu Japondan farklı olarak bu fikri bir ilke haline dönüştürmüş ve bu ilkeyi ölünceye kadar uygulamıştır. *Bir Buçuk Yıl* adlı eserini tamamladıktan hemen sonra kitabın devamını yazmaya başlamıştır. Kişisel dünya görüşünü sistematik bir şekilde anlattığı bu eser, şekil ve içerik olarak *Bir Buçuk Yıl*'dan çok farklıydı. Ancak yazar bu kitabı bitirmeye fırsat bulamamıştır.

Kitabın ilk bölümünde ele alınan genel sav, ebedi ruh kuramını materyalist bir görüşle eleştirmekte ve beden yok olduğu zaman ruhun da yok olacağını öne sürmektedir. Ancak bilimsel açıdan bakıldığında, bedeni oluşturan maddelerin yok olmadığı görülür. Şu halde, ruh yok olsa bile bedeni oluşturan elementler baki kalmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla bu görüş, yaşam ve ölüme ilişkin bilimsel görüşle aynıdır ve Fukuzava'nın *İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler* adlı kitabının açılış paragrafında çizdiği kozmolojik çerçeveden de çok farklı değildir. Çömin ve Fukuzava, doğaüstü olayları reddetme konusunda hemfikirdir. Bu tavırlarıyla laik bir düşünce sergilemektedirler. Bu da onların geleneksel Japon düşüncesini devam ettirdiklerini gösterir. Kısacası, onların Batı kültürü anlayışları içerisinde tanrıya yer yoktur.

Doktor, on sekiz ay daha yaşayacağını tahmin etmiş olmasına rağmen Çömin kısa bir süre sonra, 1901 yılının sonlarında, *Bir Buçuk Yıl* adlı kitabının devamını getiremeden hayata gözlerini yumdu. Fukuzava da aynı yıl içerisinde öldü. Onlarla birlikte Japonya'nın 19. yüzyılı da sona ermiştir.

NARUŞİMA RYŪHOKU VE EDO ÖZLEMİ

Satsuma-Çöşü hizmeti altına girmek istemeyen Bakufu görevlisi sadece Fukuzava Yukiçi değildi. Aynı şekilde erken Meyci döneminde hükümet karşıtı tutum sergileyen tek gazetecinin de Nakae Çömin olduğu söylenemez. Karşıt tutum sergileyen insanlara, Kurimoto Coun (1822-1897) ve Naruşima Ryūhoku (1837-1884) gibi simalar da dahildi. Fukuçi Oçi (1841-1906), 1868 yılında çıkarılan *Kōko Şimbun* (Halk) adlı gazetede kısa bir süre Bakufu yanlısı yazılar yazmış, fakat bu gazete sonradan kapatılınca *Tokyo Niçiniçi Şimbun* (Tokyo'dan Günlük Haberler) adlı "resmî" bir gazetenin müdürü olmuştur. Fukuzava ve Çömin, Tokugava rejimine karşı hiçbir sadakat duymuyorlar, bütün faaliyetlerini "Batılılaşma" etrafında yoğunlaştırıyorlardı. Bakufu'nun daha kıdemli üst görevlilerinden olan Coun ve Ryūhoku

ise Bakufu'ya olan sadakatlerini kaybetmedikleri gibi Edo ve onun kültürüne de derinden bağlıydılar.

Bir Bakufu hekiminin üçüncü oğlu olarak dünyaya gelen Kurimoto Coun, kendisi de babası gibi orduda hekimdi. Bu görevinin yanında iki değişik işi daha vardı: Bir yandan Şöheykö adlı Bakufu okulunda müdürlük yapıyor, öte yandan da hem uluslararası ilişkiler hem de savaş gemilerinden sorumlu bir idari görevliydi (*bugyō*). Fransız hükümeti ile müzakerelerde bulunanacak bir ekibin üyesi olarak 1867'de Fransa'ya gitti. Orada kaldığı süre içerisinde ülkede siyasi değişiklikler meydana gelmiş ve görev yaptığı hükümet düşmüştü. Döndüğünde emekli olup çiftliğine çekildi. Kendisine *Chu Ci* okuyan kır saçlı eski Bakufu görevlisi adını vermişti. (*Chu Ci*, Çinli Şair Qu Yuan ve onun öğrencilerine ait bir şiir kitabıdır). Coun, hayatının geri kalan kısmında hiçbir resmî görevde bulunmadı. Geçimini gazete editörlüğü yaparak sağladı. 1872'de Yokohama *Mayniçi Şimbun*, 1873'ten 1876'ya kadar da *Yūbin Hōçi Şimbun* (Posta) adlı gazetede çalıştı.

Tokugava idaresinin resmî görevlilerinden birinin üçüncü oğlu olarak dünyaya gelen Naruşima Ryühoku, şöguna özel hocalık yapıyordu, fakat sonraları Bakufu politikasını eleştirmeye başlayınca işten el çektirildi. Daha sonra, Coun'un yardımıyla, Fransız askerî danışmanlarının eğitim verdiği süvari birliğine katıldı. Ertesi yıl dışişleri görevlisi (*bugyō*) oldu; sonra da 3.000 *koku* maaşla maliye bakanı yardımcılığına atandı. Edo Kalesi'nin tesliminden bir önceki gün görevinden istifa etti ve Edo'nun Mukōcima bölgesine yerleşti. Orada kısa bir süre eczane işlettikten sonra Higaşi-Honganci tapınağına ait özel bir okulun başına geçti. Daha sonra *sa'in*'e (devlet içinde bir danışma organı) katılması için davet edildi, fakat bu teklifi reddetti (1871). Ertesi yıl Higaşi-Honganci başrahibiyle Amerika ve Avrupa seyahatine çıktı. Bu gezi toplam olarak bir yıl sürdü. Japonya'ya döndükten kısa bir süre sonra *Çōya Şimbun* (Ulus) gazetesinin müdürü oldu ve ertesi yılın sonlarına doğru da Suehiro Tetçō'yu editör olarak işe aldı.

Bu gazete 28.000 tiraja ulaşmış (1877) başarılı bir gazeteydi. Ryühoku, gazete için yazdığı yazılardan başka en çok *Ryūkyō Şinşi* (Yanagibaşi Anıları) adlı eseriyle tanınmıştır. Eser aslında üç bölümden oluşur, fakat Üçüncü Bölüm'de sadece Önsöz mevcuttur. Yazar Birinci Bölüm'ü yirmi iki yaşındayken şöguna özel hocalık yaptığı dönemde yazmıştır (1859, yayımlandığı yıl bilinmemektedir). İkinci Bölüm'ü ise otuz dört yaşında Mukōcima'ya çekildiği dönemde yaz-

mış (1871), *Ulus* gazetesinde çalışmaya başladığı sene yayımlamıştır (1874). Üçüncü Bölüm'ün Önsöz'ünü de, hükümeti rahatsız eden bir makalesinden dolayı bir süre hapiste yattığı dönemden sonra yazmıştır (1876).

Yanagibaşi Anıları adlı yapıtının ilk cildinde Kayü Senşi müstear ismini kullanmıştır ve burada Terakado Seyken'nin *Edo'da Refah* adlı eserinden alıntılar yer alır. Seyken bu eserinde Fukugava semtindeki eğlence merkezlerinin altın çağını anlatır. Ryūhoku ise *Yanagibaşi Anıları*'nda artık Fukugava'nın gerileyip, eğlence merkezlerinin Yanagibaşi'ya doğru ilerlediğini ve eserinde bunları anlatacağını belirtir: "Bu önemli gelişmeyi şimdi kaydetmeliyiz; beş on sene sonra belki de hiçbir şey bugünkü gibi olmayabilir." Çinceyi nüktedan bir şekilde Japoncalaştırarak kullandığı bu eserinde, Seyken'in üslubunu örnek almış olduğu halde, Seyken'deki çeşitlilik ve yaratıcılık onda görülmez. Günümüzdeki mizah eserlerinde bile Seyken'in verdiği tadı bulamayız. Birinci Bölüm gerçekten çok önemlidir; çünkü on iki yıl sonra yazacağı esere bir başlangıç teşkil etmektedir.

Yazar yapıtın İkinci Bölüm'ünde ve Üçüncü Bölüm'ün girişinde kendinden "boş adam" olarak bahseder ve monarşinin yenilenmesiyle yeniden hayat bulan Yanagibaşi'yi uzun uzun canlı bir üslupla anlatır; bunu yaparken zehir gibi keskin eleştirilerini de eklemekten kaçınmaz. Ryūhoku'nun eleştirileri bazen Fukuzava Yukiçi'nin *Teyçū Kōron*'daki eleştirilerini andırır. Ryūhoku, burada, eski Bakufu yöneticilerinin fırsatçılık ve sadakatsizliğini hedef alır. İkinci Bölüm'ün Önsöz'ünde, son Tokugava idaresinin çöküşünden bu yana Tokyo bölgesinde meydana gelen bakımsızlıktan bahsedilir. Yazar bu bölümde geyşalarla eski Bakufu idarecilerini karşılaştırır: "Geyşalar ellerinde çalgılarıyla gösterişli semtlerin ara sokaklarında hâlâ mesleklerini icra etmeye devam ediyor; ama ya Bakufu görevlileri? Onlar kendi canlarını kurtarmakla meşgul; tavşanlar gibi kaçıp, fareler gibi saklanıyorlar. Geyşalar bile Bakufu uşaklarından daha iyi durumda." Kitabın ilerleyen kısımlarında ise taşralı samurayların nezaketsizlikleri ve kabalıklarını acımasızca eleştirir. Belki de onların bu davranışları, kültür ve zarafetin imbiğinden geçmiş başkentli insanlara bayağı gelmektedir. Örneğin, değişik bölgelerden gelen birkaç taşralı samuray kendilerine bir akşam ziyafeti çekerler. Samurayların başkanı o gece kendisine eşlik etmesi için en çok hoşlandığı geyşayı çağırır, fakat hizmetçi, geyşanın müşterilerinden biriyle gittiğini, gece geç saatlere kadar dönmeyeceğini söyler. Samuray öfkelenerek "Bu olay Kyōto'da olsaydı, geyşa hemen müşterisini bırakıp bana gelirdi"

der. Hizmetçi ise, "Doğu'nun âdetleri ile Batının âdetleri birbirinden farklı; her yerin kendine göre bir geleneği var" şeklinde cevap verince samuray iyice çıldırır ve elindeki *sake* kadehini yere çarpar, kılıcını çekip hizmetçiyi kovalamaya başlar. Mutfağa kaçan hizmetçi ahçıya durumdan yakınır: "Vallahi müşterilerin çoğu böyle. İçip içip kafayı bulurlar, sonra da buraya gelip ortalığı kırıp geçirirler. Ellerindeki kılıçla evin her yerini delik deşik ederler. Bu çarıklı barbarların dilerim Tanrı'dan karaltısı kaybolsun. Onlar çekip gitmedikçe bize rahat yok." Eski Bakufu görevlilerinin işten kaçmaları onların sadakate ne kadar değer verdikleriyle alakalıydı. Aslında Fukuzava'yı ilgilendiren konu da buydu. Satsuma-Çōşū görevlilerinin kabalıkları Edo kültürünün onlara nasıl baktığıyla alâkalıydı. Fukuzava'yı Ryūhoku'dan ayıran özellik de bu konuya gösterdiği hassasiyetti.

Ryūhoku'nun eserlerinde görülen geyşaların eleştiri hedefleri sadece Satsuma-Çōşū samuraylarından ibaret değildi. Yazarın anlattığı olaylardan biri şöyle gelişir: Geyşa müşterilerinden biri kendisini çağırdığı zaman saygısızlık etmiştir. Bu saygısızlığını affettirmek için müşteriye şarkı söyler. Bir yandan da elindeki kitaba göz gezdirmektedir. Şarkıyı okurken öfkelenen geyşa müşteriye dönerek, "Baksanıza bu kitabı yüce Konfüçyüs yazdı ve sıradan insanların bu "şehvet dolu" mısraları, ölmüş ataları için okudukları dualardan önce okumalarını istedi. Bu durumda sıradan insanı eleştirmeden önce Konfüçyüs'ü eleştirmek gerekir" der. Başka bir geyşa ise, bir aristokrata Kyōto'daki saraylıların *hanafuda* oyun kartları hazırladığını söyler ve ona böyle bir şey hazırlayıp hazırlamadığını sorar. Aristokrat bu soru karşısında dona kalır, fakat sonra bazı saray mensuplarının eskiden eğlence için böyle bir şey yapmış olabileceklerini, fakat şimdi o kadar önemli devlet meseleleri varken kimsenin böyle bir işle uğraşmayacağını söyler. Geyşa cevap verir: "Yaa, demek öyle. *Hanafuda*'nın bugünlerde neden o kadar pahalı olduğunu şimdi anladım." Yine birkaç haydut ateşli bir şekilde eski sistemin mi yoksa yeni hükümetin mi daha iyi olduğunu tartışmaktadır. Geyşa onlara birer kadeh *sake* ikram eder ve bu konunun yıllardır konuşula konuşula eskidiğini; artık bunu değil, Amerika'daki cumhuriyetçi sistemi (ya da Japonya'daki adıyla "barışçı birlik") tartışmaları gerektiğini söylerek araya girer: "Neden Amerika'da bulunan, insanların 'barışçı bir şekilde birleştiği' bir sistemi tartışmıyorsunuz? Aristokratlar eğlenmesini bilmiyorlar; onlar da 'uysalca ve sessiz sessiz temas edip' biraz eğlenseler iyi olur." Bu tür keskin istihza ve ince alayda her ne kadar arka dekor olarak eğlence semtleri alınmış olsa da Reform

dönemindeki önemli şahsiyetleri incitecek taşlamalar vardı. Bu fıkralar aynı zamanda, hayatının büyük bir kısmını Edo kültürünün tam ortasında geçirmiş bir şehirlinin kendine olan güvenini ve gururunu yansıtmaktadır.

Yanagibaşi Anıları, açıkça iktidarı karşısına alan bir çalışmadır. İkinci Bölüm ile Üçüncü Bölüm'ün önsözünde ise yazarın tepkisi daha da yoğunlaşmaktadır. Bu bölümde eski günlere karşı bir duygusal bağlılık, geçmişe duyulan derin bir özlem yer alır. Yazar, dizginlenmiş bir şiirsel güzellikle şunları söyler:

> Dün, eski Yanagibaşi semtinden geçtim. Hava kararmak üzereydi; buz gibi ay ağaçların arasında asılı duruyordu. Söğüt dalları öyle cılızdı ki; neredeyse kırılıverecekti. Ortalıkta görünen tek şey derede sürüklenen birkaç solgun yapraktı. Bir süre oyalandım, ayrılamıyordum. Aniden önümde yaşlı bir fahişe belirdi; yüzü süzgün, kıfayeti inceydi. Beni fark edince şöyle dedi: Bir zamanlar Kayü Senşi diye bir adam vardı. *Yanagibaşi Anıları* adlı kitabı o yazdı ve bu semtin altın çağını anlattı; ama artık o güzelim günlerin yerinde yeller esiyor. Biliyor musunuz, Senşi hâlâ sağ mı? Bir daha öyle güzel kitaplar yazacak mı?" Onu dinlerken gözlerimden oluk gibi yaşlar boşandı. Üçüncü cildin önsözünde onun bu etkileyici sözlerine yer vermek istedim.

Bu olay 1876'da geçti. Altmış sene sonra, askerî darbe girişiminin yapıldığı yılda Nagay Kafü, *Bokutō Kitan* (Sumida'nın Doğusundan Esen Sevda) adlı kitabını yazmıştı. 1937'de basılan kitabın Sonsöz'ünde şöyle diyordu:

> Erkeklerin gönül eğlendirdikleri Teraşima-çō mahallesinden bahsettiğim bu kitabıma *Sumida'nın Doğusundan Esen Sevda* adını verdim... Bakufu Rejimi çökünce, Naruşima Ryühoku, İzumibaşi caddesindeki resmî ikametgâhını terkedip Mukōcima'mn Susaki köyündeki kır evine yerleşti.

Edo'da Refah adlı yapıt, *Yanagibaşi Anıları*'nın yazılmasına neden olmuştu. Bu eser de Kafü'ya *Sumida'nın Doğusundan Esen Sevda* adlı yapıtı için ilham kaynağı oldu. Terakado Seyken, kitabının önsözünde kendisini "boş adam" olarak tanımlamış; "Ben bir boş adam olarak boş şeyler yazıyorum" demiştir. Naruşima Ryühoku şiirlerinden birinde şöyle der:

> *Orda burda gezerek aylak geldim bu vakte,*
> *Kılımı kıpırdatmam, el ne demiş bana ne...*

Nagay Kafü ise Sonsözünde şunları söyler: "Parti kurup grup oluştur-

maktan, sonra da o insanların sırtına basarak bir şeyler yapmaktan nefret ediyorum." İnsanların sürekli kendilerini öne sürmesi ve egolarını şişirmek için parti kurup insanları gruplara bölmeleri her devirde görülen bir özelliktir. Ancak, böyle bir işten korkan ve nefret eden insanlar da vardır. Ayrıca, ne Kafū sadece Ryūhoku'dan ilham almış, ne de Ryūhoku sadece Seyken'den esinlenmiştir. Onlar Edo *buncin* geleneğinin bir parçasıydı ve aynı gelenek Meyci Reformları'ndan sonra da devam etti. Edo kültürüne olan duygusal bağ, reformlardan sonra Ryūhoku'dan Kafū'ya kadar sürmüştür.

Seyken'in Batı kültürüyle hemen hemen hiç teması olmadı. Ryūhoku da sadece Fransız askeri danışmanlarıyla temas etmişti ve bu temas tümüyle teknik düzeydeydi. Kafū ise 19. yüzyıl Avrupa edebiyatını yakından tanımaya fırsat bulmuş ve ondan çok etkilenmişti. Ancak, Reform döneminden önceki "Batılılaşma" ile bu dönemden sonraki "Batılılaşma" arasında pek bir fark yoktu. Bu dönemden önce Batı kültürü Japonya'da bilinmiyor değildi. Zaten Reform döneminden sonra da Japon kültürü tamamıyla "Batılılaşmış" sayılmazdı. Reform sonrası yaratıcı zekâların tümünün Batıyla çok yakın ilişki içinde bulunmuş olduğu söylenemez. Örneğin, Ryūhoku'dan bir yıl önce doğmuş olmasına rağmen ondan daha uzun süre yaşamış bir ressam olan Tomioka Tessay (1836-1924), Batı sanatından hiç etkilenmemiş; *buncin* üslubunda resim yapmaya devam etmiştir. Eserlerindeki tema ve yaratıcılık zenginliği bütün hayatı boyunca sürmüştür. Tessay'ın eserleri o dönemde Batının yağlı boya tekniklerini benimseyen ressamların eserleriyle karşılaştırıldığında kıyas kabul etmeyecek kadar güzeldir. "Batılılaşma" açısından 19. yüzyıldaki Japon edebiyat ve sanatını 1860 öncesi ve sonrası olarak ayırmak mümkün değildir. Devamlılık unsurları güçlerini hâlâ sürdürmektedir. Nitekim Ryūhoku *Yanagibaşi Anıları* adlı yapıtının yarısını bu tarihten önce, yarısını bu tarihten, yani Reform döneminden sonra yazmıştır.

Ryūhoku, kaybolan bir çağa olan özleminde, Edo'nun geleneksel "hafif" edebiyat tekniklerini kullanmıştı. Daha önce gördüğümüz gibi yazar bu kitabında, yaşadığı çağı keskin bir şekilde hicvetmiştir. Ryūhoku'nun bu hicvi *Ulus* gazetesinde yazdığı sırada geliştirmiş olduğu gazetecilik tekniğinin imbikten geçmiş bir biçimidir. Bunun güzel bir örneği, 1875 yılında çıkan Hakaret Kanunu'na karşı 17 Ağustos 1875'te kaleme aldığı *Hekiekifu* (Firar Türküleri) adlı eseridir. Bu eser, Fukuzava'nın konuşma özgürlüğü ortadan kalktığı için *Meyroku Zaşşi* isimli dergisini yayından kaldıracağını söylediği döneme rastlar. Ayrıca, Su Shi tarafından yazılan *Sekihekifu* (Kızıl Uçurumun

Karşısındaki Şarkı) isimli ünlü bir Çin şiirinin Japoncaya uyarlanmış komik bir taklididir. Esas şiir şu şekilde başlar:

Bir günün akşamında, on altı haziranda
Misafirim yanımda, teknemiz yüzüyordu
Ne keyif çatıyorduk, uçurumun altında
Sular çarşaf gibiydi, ılık yel esiyordu

Şarabı misafirin bardağına doldurdum,
Gökte ay ışıldarken, şiirimi okudum
O şaheser doğaya bir de şarkı tutturdum.

Parodisi ise şu şekildeydi:

Bir günün akşamında, on altı haziranda
Editörüm yanımda, ayakta duruyordu
Düşünüp duruyorduk boş lambanın altında
Yazılar sel gibiydi, nefes aldırmıyordu.
Elimdeki fırçayla satırlara dokundum
O sansür kanununu tekrar tekrar okudum,
Sözümü sakınmadım zülfiyâre dokundum.

Bu taşlamanın tadına tam olarak varabilmek için gönderme yapılan eseri bilmek gerekir. *Firar Türküleri* eserinin başarısı büyük ölçüde o zamanki halkın esas şiiri ezbere bilmesinden kaynaklanıyordu. Zaman geçtikçe bu tür taşlamalar gazetelerde daha az yer almaya başladı, günümüzde ise artık rastlayamıyoruz. Bu durum bize Milli Eğitim Bakanlığı ve yüksek tirajlı gazetelerin bu konuda çok başarılı olduğunu göstermektedir. Milli Eğitim Bakanlığı okullarda hangi ders kitaplarının kullanılacağını belirlemişti. Öğrenciler artık, eskiden tapınaklardaki eğitimde olduğu gibi verilen şiir ve öyküleri ezberlemek zorunda değillerdi. Bu gazetelerin tirajları da artık milyonları bulmuştu. Örneğin *Ulus* gazetesi on beş bin satıyordu. Gazete yazarları Ryūhoku'dan daha eğitimli olsalar bile, bu kadar büyük bir okuyucu kitlesinin *Kızıl Uçurumun Karşısındaki Şarkı* gibi klasikler konusunda derin bilgi sahibi olmalarını kesinlikle bekleyemezlerdi.

Ryūhoku'nun tüm gazete yazıları elbette taşlamalardan ibaret değildi. Örneğin, 20 Aralık 1875 tarihli bir yazısında, Hakaret Kanunu ve Basın Sansür Kanunu'nun çıkmasında rol oynayan yargıtay üyeleri İnoue Kovaşi ve Ozaki Saburō'ya hiç çekinmeden hücum etmiştir. Bu yazıda, gençliğinde tanıdığı kendisiyle yaşıt iki kişiden bahseder. Bunlar, yargıtay üyeleri Ozaki Saburō ve İnoue Kovaşi'dir. Taşlamasında bu kişiler hakkında şunları söyler: "İyidirler, hoştur-

lar, tahsillidirler ama saman altından su yürütmekte de üstlerine yoktur." Sonra da kanun sistemi hakkındaki fikirlerini ne zaman belirtse, bu iki gencin onu "Hakaret ediyorsun, iftira ediyorsun" diye suçladıklarından bahseder. İnoue ve Ozaki, gerçekten de, Tokyo Yargıtay Mahkemesinden Ryūhoku'yu yazdığı makaleden dolayı mahkemeye verirler. Sonuç olarak hem Ryūhoku hem de gazetenin editörü Suehiro Tetçō (1849-1896) derhal tutuklanırlar. 1876 yılı başlarında Ryūhoku dört ay ağır hapse ve 100 yen para cezasına, Tetçō ise sekiz ay ağır hapse ve 150 yen para cezasına çarptırılır. *Yanagibaşi Anıları* eserinin üçüncü kısmı, bu hapis döneminden sonra yazılmıştır.

Saygō Takamori'nin önderlik ettiği 1877 isyanı sırasında Ryūhoku'nun duruma ilişkin fikirleri, Fukuzava Yukiçi'nin görüşlerine yakındır. Yalnız Fukuzava'nın tutumu Ryūhoku'dan biraz farklıdır. Fukuzava, fikirlerinin çoğunu kendine saklamayı tercih ettiği halde, Ryūhoku, 15 Şubat 1877 tarihli *Ulus* gazetesinde düşündüklerini pervasızca söylemekten çekinmemiştir.

> Saygō sağken herkes onu öve öve göklere çıkartıyordu, ama şimdi o ölü ve ona küfrediyorlar. Nasıl oluyor da böylesine bir saygı nefrete dönüşebiliyor? Yoksa, biri ölümünden önce, biri de ölümünden sonra var olan iki Saygō mu var? Birini övmek ya da ona küfretmek için, onun ne kadar güçlü olduğuna mı bakıyorlar? Ya da onun iyi veya kötü olduğuna karar verebilmek için başkalarından icazet mi bekliyorlar?

Ryūhoku 30 Kasım 1884'te, Mukōcima'daki evinde veremden öldü. Aynı yıl liberal parti bölünmüş ve partinin sol kanadı, Çiçibu'da isyan edip ordu tarafından bastırılan köylülere destek vermişti. Ryūhoku, ölümünden on gün önce *Ulus* gazetesinde çıkan "İkinci Sınıf Yazar Olmak Zor İş" isimli yazısında şöyle der:

> İkinci sınıf bir yazar, insanların takdirini kazanmakta son derece kabiliyetsiz olan bir adam demektir. Dökülmüş saçlarım ve kalan kısacık ömrümle işte ben de elimdeki kel yazı fırçasına sıkı sıkı tutunmuş, ikinci sınıf bir yazarım... Kafamı kaşır, göğsümü ovuşturur, karık pencerenin dibindeki eski püskü yatağımda inim inim inlerim. Sıkıcı ve aptalca şeyler yazar, bir günden diğerine yaşar giderim. Görüyorsunuz, ikinci sınıf bir yazar olmak zor iş be kardeşim...

Ryūhoku, *karalama* dediği yazılarında, Edo dönemi Japoncasının keskin bir hiciv ve kara mizaha araç olabileceğini kanıtlamıştır. Böyle "karalamaların" gerçekten edebiyat haline gelebileceğini de ortaya

koymuştur, fakat üslup, hiciv ve mizah için bir araçtır, amaç değil. O halde Ryūhoku'nun amacı neydi? Saldırılarını Satsuma-Çōşū Hükümeti ve destekçilerine yöneltmesinin temelinde ne yatıyordu? Dahası, Ryūhoku gibi zevk ve incelik sahibi bir kişi, bir gazetede ülke hakkında yazarak ne elde etmeye çalışıyordu?

Ryūhoku'nun Bakufu dönemindeki deneyimlerinin iki boyutu vardı. Birincisi, o dönemin diğer aydınları gibi onun da siyasetle ilgilenmeye başlamasıdır. Yoşida Şōin için bu ilgi Bakufu karşıtı bir tutum şeklini aldığı halde, aynı ilgi Ryūhoku'yu Bakufu destekçisi yaptı. Fukuzava Yukiçi ise bütün bu olanları gelecekte kullanacağı bir malzeme olarak görüyordu. Hiçbiri de politikadan uzak veya ilgisizlik derecesinde "tarafsız" değildi, fakat Ryūhoku'nun kişiliğini şekillendiren üç önemli etken vardı: Bunlardan birincisi, samuraylara has olan sadakat anlayışı; ikincisi, kasabanın dar sınırlarında gelişen ince duygusal kültür; sonuncusu ise edebiyata karşı duyduğu hayranlıktı. Bu üç etkenden ikincisi, yani o zarif kültür, yerle bir olmuştu ve onun yerine adına "Batılılaşma" dedikleri bir ucube gelmişti. Meyci Reformları da sadakat kavramının kökünü kazıyınca her dönemde olduğu gibi sahneyi fırsatçılar doldurmuştu. Ryūhoku'nun Edo kültürüne karşı duyduğu özlem ve yeni rejime gösterdiği tepki, onu hem Meyci toplumunun kenarına itmiş, hem de sivri dilli bir eleştirmen haline getirmişti. Hem kenarda olmak... Hem de politikayla ilgilenmek... Bu iki unsur nasıl yanyana gelebilirdi? Bu, ancak gazetecilikte mümkün olabilirdi. Bu yüzden gazeteciler her zaman Meyci bürokrasisinin şamar oğlanlarıydı. *Yanagibaşi Anıları* adlı kitabı yazan kişi de bir gazeteciydi. Hapse gireceğini bile bile ölümünden birkaç gün öncesine kadar canını dişine takarak pervasızca yazı yazmaya devam etti.

19. yüzyıl Japonyasında gerçekleşen büyük sosyal değişimleri yazanlar, 1830 kuşağının politikayla ilgilenen aydınlarıdır. Ryūhoku'nun onu başkalarından ayıran diğer bir yönü daha vardır: O, baş döndürücü değişimlerin oluştuğu bir çağda, edebiyat yoluyla kültür devamlılığının sağlanabileceğini kanıtlamıştır. 1860'larda doğan bir sonraki kuşak, Reform dönemini yaşamamıştır; tamamen farklı bir şekilde eğitim almış ve tamamen farklı bir ortamda şekillenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

Meyci Çağı

1868 KUŞAĞI

Meyci Reformu ve İmparatorluk Anayasası'nın yürürlüğe konması arasında gerçekleşen geniş çaplı toplumsal reformlar için Batının gelişmiş ülkeleri örnek alınmıştı. Reform'dan üç yıl sonra hükümet tarafından Amerika ve Avrupa'yı tanımak için geziler düzenlendi. Bu gezilerden ilkini 1871-1873 yılları arasında İvakura'nın grubu gerçekleştirdi. Vatandaşlar arasında Batı kültürüne karşı büyük bir merak vardı. Fukuzava Yukiçi'nin *Bilime Övgü* adlı eserinin elde ettiği başarı, bu merakın ne denli yüksek olduğunu göstermektedir. Japonya'nın otuz beş milyon nüfusa sahip olduğu bir dönemde, 1872 yılında yayımlanan bu eser 220.000'i bulacak kadar çok satmıştı.

Bu tarihlerde verilen eğitim, Tokugava döneminden bu yana aynı şekilde sürdürülmekteydi. Ancak, ülkeyi Batıdaki modellere uydurmak için gösterilen çabanın bir parçası olarak eğitimin şekil ve içerik açısından değiştirilmesi gerekiyordu. Hükümet ve toplumun ileri gelenleri hemen bu değişiklik fikrini desteklediler. Meyci döneminin ilk yılında Kyöto'daki yerel görevliler bu yeni anlayışa uygun bir ilkokul kurdular. Aynı yıl Fukuzava, kendi özel İngilizce okulunun adını Keyö Gicuku olarak değiştirdi. Bu İngilizce okulu zaman içerisinde gelişip üniversite haline gelmesine rağmen Keyö Gicuku adını korudu. Hükümet, ertesi yıl Kaysey Okulu'nu ve tıbbiyeyi kurarak Batı tarzı eğitimin temellerini atmıştır. 1873'te açılan bu okullar, 1877 yılında birleşerek Tokyo Kraliyet Üniversitesi'ne dönüştürülmüştür. Daha sonra Ökuma Şigenobu tarafından Tokyo Senmon Gakkō (daha sonra Vaseda Üniversitesi olmuştur) adlı başka bir özel üniversite kurulmuştur. 1860 ila 1880 yılları arasında doğan yazarlar ve düşünürler, bu yeni üniversite sisteminde eğitim gördüklerinden dolayı, Fukuzava Yukiçi ve Nakae Çōmin'in kuşağından ayrılırlar. Ancak, bu yeni nesil yazar ve düşünürlerin aldıkları ilkokul eğitimi yine de Tokugava dönemindeki eğitime benziyordu; eğitim, asıl olarak Çince klasiklerin okunmasına dayanıyordu.

Örneğin Köda Rohan (1867-1947), daha sonra Meyci Hükümeti'n-

de de görev yapan düşük mevkili bir Bakufu memurunun oğluydu. Bakufu döneminin son yılında doğmuş, altı yaşında Çince karakterleri okuyup yazmayı öğrenmişti. İlkokuldan sonra Tokyo İngilizce Okulu'na (daha sonra Aoyama Gakuin Üniversitesi olmuştur) ve Çince okutan özel bir okula devam etmiştir. Özgeçmişinde o günleri şöyle anlatır: "Genç ve cahildim. Çin klasiklerine ancak on beş yaşımda başlayabildim." Kōda Rohan'ın çağdaşı olan Natsume Söseki (1867-1916), Edolu bir devlet memurunun oğluydu. İlkokuldan sonra on dört yaşında özel okullarda klasik Çince, on altı yaşındaysa İngilizce öğrenmeye başladı. Bu eğitimin ardından önce devlet üniversitesinde hazırlık eğitimi aldı, daha sonra da Tokyo Kraliyet Üniversitesi'nin İngilizce bölümünü bitirdi. Özel üniversiteler ve devlet üniversitelerinin çoğu Tokyo'da bulunduğundan, hevesli öğrenciler önce kendi şehirlerinde Çince ve İngilizce öğreniyorlar sonra üniversite eğitimi için başkente, yani Edo'ya geliyorlardı. Kısacası, bu kuşaktaki herkesin eğitim düzeni temelde aynıydı: Önce Çin klasiklerini ve çağdaş kültür dilini öğreniyorlar sonra da üniversiteye gidiyorlardı. Tsubouçi Şöyö (1859-1935), Mori Ōgay (1862-1922), Tayama Katay (1871-1930) ve Şimazaki Töson (1872-1943) gibi o dönemin önemli yazarlarının hepsi istisnasız aynı eğitimi almışlardı. Devletin kurduğu ilk ve ortaokulların yayılmasıyla birlikte, küçük çocukların Çince metinleri sesli okuyarak başladığı klasik türden eğitim zamanla yok olmuştu.

Eğitimdeki bu fark, eski kuşakla yeni kuşağı birbirinden ayıran en önemli özelliklerden biridir. Örneğin Söseki, şiirlerini Çince yazıyordu; Akutagava Ryünosuke (1892-1927) Çince yazamıyor, fakat kolayca okuyabiliyordu. Ancak Nakamura Şin'içirō (1918-) için Çinceyi okumak bile büyük ihtimalle başlangıçta çok zor olmuştu. 1868 kuşağını farklı kılan özellik sadece Batı tarzı eğitim alan ilk kuşak olması değil, aynı zamanda klasik eğitimi de almış olan son kuşak olmasıydı.

Bu durum kuşkusuz, onları diğerlerinden ayıran tek nitelik değildi. 1868 kuşağı, aynı zamanda Meyci devletinin yetiştirdiği ilk kuşaktı. Bu dönemde özgürlük ve insan hakları hareketleri vardı. Kore'nin sömürgeleştirilmesi ve daha önceden Batılı güçlerle yapılan hakkaniyetsiz anlaşmaların yenilenmesi gibi adımlarla, Japonya'nın uluslararası camiadaki durumu iyileştiriliyordu. Örneğin, Meyrokuşa grubunda olduğu gibi bu dönemde faaliyet gösteren ilk kuşağın üyeleri, ülkede siyasetle, siyasal felsefeyle ve bu tür sistemlerin kurulmasıyla doğrudan doğruya ilgileniyorlardı. Onlardan sonra gelip yeni rejimin içerisinde büyüyen kuşağı ise daha çok Meyci toplumunun bir bütün

olarak gelişmesi için izlenecek yol ve ani toplumsal değişikliklerin tarih açısından ne anlama geldiği ilgilendiriyordu. Toplumsal değişiklikler önce uygarlık ve aydınlanma şeklinde ortaya çıktı. Daha sonra da ülke, Batı modellerine uygun bir "modernleşmenin" deneme-yanılma sürecine girdi.

Ōgay ve Söseki, "Batılılaşma" ve Japon kültürel geleneği arasındaki ilişkiyi düşünmekteydi. İkisi de Avrupa'da eğitim gördüklerinden hem Batı kültürünü çok iyi tanıyor, hem de Tokugava döneminden beri devam eden siyaseti ve aydın geleneğini çok iyi biliyorlardı. Bu da, onların kendi kafalarından geçen sorularla, Meyci toplumunun karşı karşıya olduğu sorunların aynı olduğu anlamına geliyordu. Toplumsal değişimlerin bir başka yüzü de, devletin bizzat desteklediği sanayi kuruluşlarıydı. Çin'le yapılan savaştan (1894-1895) sonra ekonomiyi düzeltmek için alınan para hariç, yatırımların hepsi yabancı sermaye kullanılmadan hızla devam etti; fakat o sıralardaki, yüksek tarla kiraları ve düşük gelir aşırı yoksulluğa neden olmuştu. Bu durum, dönemin ekonomik yapısından kaynaklanıyordu. Tanaka Şözō (1841-1913), Uçimura Kanzō (1861-1930) ve Kinoşita Naoe (1869-1937) gibi eylemci yazarlar bu duruma şiddetle tepki göstermişlerdi. Artık siyasetle ilgilenen aydınlardan oluşan bir kuşak gitmiş, yerine toplumsal ve ekonomik konularla ilgilenen bir kuşak gelmişti.

Ancak bu kuşağın içinde bile insanların toplumsal sorunlara karşı duyarlılığı farklılık gösterebiliyordu. Örneğin, aynı devirde yaşamış hiçbir yazar, Mori Ōgay'ın isabetli tahlilleriyle ve Uçimura Kanzō'nun güçlü muhalefetiyle boy ölçüşemezdi. Ayrıca, 1870'li yıllarda taşrada doğan ve "Doğacı romancı" olarak anılan bir grup vardı. Bu yazarlar toplumsal sorunlarla ilgilenmedikleri halde, yine de bu sorunları bilinçli ya da bilinçsiz olarak eserlerine ve hayat felesefelerine yansıtmışlardır.

Bu kuşağı 20. yüzyılın başında doğan kuşak takip etti. Bunlar düşünceleri itibariyle iki gruba ayrılır. Önemli yazarlardan bazıları Marksistti; toplumsal sorunlara karşı son derece duyarlıydılar. Bazılarında ise hiç böyle bir kaygı yoktu, yani 'toplum', bütün Japon aydınlarını ilgilendiren temel bir sorun olmaktan çıkmıştı. Meyci devleti içinde yetişen kuşağa tekrar dönecek olursak; burada herkesin ortak olarak paylaştığı vasıfları belirtmek gerekir. Bunların hepsi geniş bir yelpazeye yayılan Batı kültürü hakkındaki bilgilerini bizzat birinci elden sistematik bir şekilde öğrenmişlerdi. Aynı zamanda kendi kültür ve gelenekleri hakkında engin bilgileri vardı ve toplumun her sorunuyla ilgileniyorlardı. Yine de, "Batı", "gelenek" ve "toplum" gibi

kelimelerin hepsi bu kuşaktaki insanlar için farklı anlamlara geliyordu. Buna rağmen, bu dönemin aydınlarını ana hatlarıyla beş grupta toplamak mümkündür:

Gelenekçiler

Özellikle Edo kültürüyle yakından alakası bulunan kentsoylu yazarlar, Batılılaşmaya karşı büyük bir tepki gösteriyorlardı. Örneğin Rohan, bir Bakufu memurunun oğluydu ve Edo'da doğmuştu. Ozaki Köyö (1867-1903), Edolu bir zanaatkârın oğluydu. Kanazavalı bir kakmacının oğlu olan İzumi Kyöka (1873-1939) ise on yedi yaşında Tokyo'ya gelmişti; Köyö'nun öğrencisi olmuş ve onun yanında kalmıştı. Gerek tarihî, gerekse yaşadıkları dönemle ilgili romanlarının hepsini *gabuntay* olarak bilinen zarif bir geleneksel edebi üslupla yazdı. Buna rağmen uzun süren meslek yıllarının sonlarına doğru bu yazarlar, konuşma diline daha yakın bir tarzda yazmaya başladılar. Bu yazarlar grubu düşünce olarak Batıdan hemen hemen hiç etkilenmemişlerdir; ahlaki ve estetik açıdan Edo kültür ve edebiyatını kusursuz bir şekilde devam ettirmişlerdir. Ne Rohan, ne Köyö, ne de Kyöka'nın Batıyla doğrudan bir teması olmamıştır. Her ne kadar İngilizce öğrenmiş olsalar da, roman okuyacak kadar bu dile hâkim oldukları bile şüphelidir; fakat Rohan, Çin ve Japon klasiklerine son derecede hâkimdi. Yazdığı makaleler ve yorumlar, her şeyin fırtına gibi hızla değiştiği bir çağda kültür ve klasikler arasındaki bağı korumaları açısından son derece büyük bir önem taşır.

Köyö'nun büyük bir okuyucu kitle tarafından beğenilmesi, üslubunun zarafetinden ve insanlığa olan tutucu bakışından kaynaklanmaktadır. 1987'den 1983 yılına kadar tefrika edilen *Konciki Yaşa* (Tefeci) adlı uzun romanının kadın ve erkek kahramanları olan Omiya ve Kan'içi bugün bile geleneksel Japon folklorunun temel karakterleri arasındadır. Göründüğü kadarıyla, vasat bir taşralı okuyucunun edebi tercihleri hem estetik hem de ahlaki açıdan Tokyolu okuyuculara kıyasla daha tutucudur. Kyöka belki Rohan kadar didaktik, Köyö kadar halk diliyle yazmamış olabilir, fakat ustaca kullandığı zarif üslubu, Tokyo lehçesindeki diyalogları ve olağanüstü akıcı olay örgüsüyle romanlarında parlak bir estetik dünya yaratmıştır. Kimbilir, belki de 'yüzyılın' sonuna gelmiş Japon toplumunda geleneksel estetiği yakalamak isteyen bir yazarın içinde bulunduğu toplumsal gerçeklerden bilinçli bir şekilde kopması grekiyordu.

Kültürel Gelenek ve Nesnellik

Batı ile olan temas, Japonya'nın kendi kültürünü idrak etmesini sağlamıştır. Maruz kalınan yabancı kültürün etkisi giderek artmaya başlayınca bu bilinç daha da derinleşmiştir. Bazen Batılıların önyargılarını ve yanlış anlamalarını tepkiyle karşılamışlar, bazen de onların Japon kültürüyle ilgili olumlu değerlendirmelerine tepki göstermişlerdir. Bu ilk tepkiler, yabancıların Japon kültürü hakkında bilgi edinebileceği eserler verilmesine sebep oldu. Japonya'yı savunan yazılar yazıldı, konuşmalar yapıldı. Doğal olarak bütün bu eserlerde yoğun bir milliyetçilik hâkimdi. Öte yandan, yabancı hayranlığını bir tarafa bırakacak olursak, öteki ulusların Japonya hakkındaki düşünceleri, genellikle hep önyargılı olmuştur ve bugün bile hâlâ öyledir. Şayet yabancıların Japonya hakkındaki ifadeleri yukarıdaki sınıflandırmayı aşıyorsa, o ifadeler geleneksel değerlendirmelerin daha üstünde bir uygulama alanı bulur.

1878'den 1890 yılına kadar Tokyo Kraliyet Üniversitesi'nde felsefe dersleri veren Amerikalı Ernest Fenollosa (1853-1908), Kanō ekolü tablolarını ve ahşap Buda heykellerini, yabancı hayranlığını ölçüt alarak değil, bir kültürün bir sanat eserine uygulaması gereken evrensel ölçütlere dayanarak incelemiştir. Gençliğinde Fenollosa ile tanışma fırsatı bulan Okakura Kakuzō (Tenşin) (1862-1913), onunla bir dönem beraber çalışmış ve Japon sanatına bir Amerikalının gözüyle bakmanın ne demek olduğunu gayet iyi öğrenmiştir. Fenollosa'nın yaptığı iş, bir sanat eserini, Japonya'nın kültürel mirası olarak görmeden onu ulusal kişiliğinden soyutlayarak dünyanın herhangi bir yerinde rastlanacak bir sanat eseri gibi kavrayıp evrensel ölçütlere göre yeniden değerlendirmektir. Bu süreç, Japon kültürünü başka dillerde betimleme imkânı sağlamıştır. Nitekim Okakura, Japon kültürü ve sanatı üzerine olan en önemli eserlerini İngilizce yazmıştır. Eserlerinde İngilizceyi tercih etmesinin nedenlerinden biri de Japonya'yı yabancılara, özellikle Amarikalılar ve Doğu Hindistanlılara karşı savunma arzusudur. Dolayısıyla, bunun milliyetçi bir tepki olduğunu söyleyebiliriz; fakat konuya dar bir açıdan bakmamak gerekir. Okakura'nın Japon kültürünü evrenselleştirmek ve nesnelleştirmek için şahsi bir gereksinim duymuş olabileceğini; onu bölgesellikten evrenselliğe taşımayı yürekten arzulamış olabileceğini de hesaba katmak gerekir. Şayet içinde böyle bir arzu olmasaydı *Doğu'nun Amacı ve Japon Sanatı Üzerine* (1903) ve *Japonya ve Çay Seremonisi* (1906) adlı eserleri kesinlikle bu kadar çarpıcı ve şaşırtıcı olmazdı.

Aynı şekilde, Suzuki Daysetsu (1870-1966) da Zen, Budacılık ve Japon kültürü üzerine olan çalışmasının yarısını İngilizce, yarısını Japonca olarak yazmıştır. Zeni dilde ifade etmenin zor olduğunu sık sık vurgulamış, fakat hiçbir zaman Zeni tartışmak için bir dilin diğerlerinden daha uygun olduğunu söylememiştir. Mesele Zenin nasıl ifade edileceği, içsel fakat aynı zamanda müteal tecrübenin nasıl kavramsallaştırılacağıdır. Bunun hangi dilde yapılacağı mühim değildir. Zaten Papaz Dōgen de 13. yüzyılda aynı şeyi söylemiş, kutsal öğretiler için Japonca ya da Çince arasındaki tercihi önemli bir sorun olarak görmemiştir. Bu nedenle, hem Suzuki Daysetsu hem de Okakura Kakuzō Japon kültürünü ve geleneklerini bilinçli olarak nesnelleştirmiş, tahlil etmiş ve betimlemişlerdir. Hegel'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, onlara göre gelenek, evrensel ölçütlerle ifade edilebilecek evrensel bir kavramdır; Rohan'a göre ise gelenek bizatihî olarak mevcuttur, evrensel değildir.

Evrenselliği sağlamak için bir eseri mutlaka İngilizce yazmak gerekmiyordu; Japon dilinde de yazılabilirdi. Nesnelleşmek için de mutlaka yabancılarla kişisel iletişim kurmak gerekmiyordu; 'Batılılaşma süreci'ni geçirmekte olan bir toplumun kendi değerlendirmeleri yoluyla da bu nesnelleşme gerçekleştirilebilirdi. Örneğin, Yanagita Kunio (1875-1962), "değişmeyen insanlar" olarak adlandırdığı, çoğunluğu Batılılaşmayla hiç tanışmamış olan halkların geleneksel masallarını, festivallerini ve törelerini sistematik bir şekilde toplamış, sınıflandırmış ve tahlil ederek bunların önemini göstermiştir. Dikkatini seçkin sınıf yerine sıradan halkın hayatına yoğunlaştırmış, kültürün değişken değil sabit yönlerini eşzamanlı bir yaklaşımla tahlil etmiştir. Japonya'ya özgü bir konu hakkında Japonca kokmayan bir üslupla yazmaya çalışmıştır. Yanagita'yı körükleyen sadece onun bilimsel merakı değildir. Eserlerinin tümünde yanıt aradığı soru, sürekli değişim içinde olan Japonya'da değişmeyen şeyin ne olduğudur. Kısacası, Yanagita, Japon kimliğinin temellerini araştırmıştır. Nasıl Rohan, modern Japonya'daki geleneksel düşünce ve kültürün devamlılığına tanıklık ettiyse, Yanagita da o coğrafyadaki "değişmeyen insan" hayatının ve geleneklerin devamlılığına tanıklık etmiştir.

Utatayomi ni Atauru Şo (*Vaka* Şairlerine Açık Mektuplar, 1898) kitabının yazarı Masaoka Şiki (1867-1902) de bu konuda Yanagita'ya yaklaşmıştı. Çin'le yapılan savaşa gönüllü olarak katılan Şiki, arkadaşlarının birçoğu gibi, koyu bir milliyetçiydi; fakat *vaka* şiirlerini yazarken, eski geleneği sürdürmemiş, bunun yerine, bu şiir türünün tarihini yeniden incelemiş, kendi bulduğu ölçütlere göre yeniden yaz-

mıştı. Böylece *vaka* şiirlerinde birkaç yıl sonra gerçekleşecek olan bir devrimin temellerini atmış oldu. Onu takip eden İtō Saçio (1864-1913) ile Saytō Mokiçi (1882-1953) ise *vaka* şiirini Japon lirik şiirinin önemli bir biçimi haline getirmişlerdi. Şiki'nin de bizzat ifade ettiği gibi, Tokugava dönemi *vaka* şiirleri pek canlı ve kıvrak olmadığından dolayı, yeni keşfedilen biçim Japon edebiyatında bir rönesansı temsil ediyordu. Yeni gelenek kabul gördükten sonra yaratıcı bir kaynak haline gelmişti.

Kültür Çatışmasını Temel Alan Yaratıcılar

Batı kültürüyle temas ederek evrensel bir dilde Japon kültürünü anlatmak ile Batının tarihsel üstünlüğünü kabul edip kültür açmazından sıyrılmak ve yaşadıklarını yaratıcı bir güce dönüştürebilmek, farklı farklı şeylerdir. İkinci olguyu Ōgay, "iki çift pabuca" benzetmiştir; ılımlı bir deyimle bunu bir tür "melez kültür" olarak da adlandırabiliriz. Ōgay, Batıdan öğrendiği kusursuz yazı ve muhakeme yeteneği ile Çincenin sōz dağarcığını birleştirerek Japoncada yepyeni bir edebi üslup yaratmıştı. Özellikle de son yıllarında yazdığı tarihî biyografiler için geliştirdiği mükemmel dil günümüzdeki eserlerin dahi boy ölçüşemeyeceği niteliktedir. Nagay Kafū (1879-1959), Kinoşita Mokutarō (1885-1945), İşikava Cun (1899-) ve Nakano Şigeharu (1902-1979) gibi daha sonraki dönemlerin yazarları da Ōgay'ı kendilerine örnek almıştır.

Ōgay'ın çağdaşlarından Natsume Söseki, Batı romanını örnek alarak toplumdaki bireylerin kafa yapılarını, inandığı değerleri ve kişiliklerini ele almış; insan hayatının tamamını betimleyerek Japon romancılığını en yüksek zirveye taşımıştır. Örneğin bitirmeye fırsat bulamadığı son yapıtı öyle bir yazınsal güce sahiptir ki bugüne dek pek az yazar o güce ulaşabilmiştir. Nişida Kitarō (1870-1945), Batıdan çağdaş felsefe kavramını alarak kendi felsefesini sistematik bir tabana oturtmaya çalışmıştır. Suzuki Daysetsu ile olan kişisel yakınlığından dolayı, düşüncelerinin temelini teşkil eden bireysel Zen deneyimlerinde Suzuki'nin etkisi fark edilir. Diğer yandan Nişida, Zen felsefesini açıklarken Batının yöntemlerini tercih etmediğini belirtir. Nişida'nın yazı üslubu çoğu kez karışık ve çok yorumludur; yazar, bununla son derece soyut konuları ele alarak okuyucunun nabzını yoklar gibidir. Bu yaklaşım, Marksistleri bir tarafa bırakacak olursak, iki savaş arasındaki dönemde büyük etkinlik gösteren felsefecilere önderlik etmiştir.

Ōgay, bütün hayatını Meyci devletinin güç merkezlerine yakın

olarak geçirmiştir. Sōseki ve Nişida ise bu merkezlerin biraz uzağında yer almıştır. Bu üç yazarın üçü de aynı düşünceyi paylaşıyorlardı; Batının ruhu onun teknolojik sistemiyle değil, ancak edebiyatı ve felsefesiyle kavranabilirdi. Bu nedenle onların tutumları, Yoşida Şōin ve Nakae Çōmin'in de içinde bulunduğu aydınlar kuşağının tutumundan farklıydı, çünkü Ōgay ve Sōseki, Japon toplumunu ve kültürünü bir bütün olarak ele alıyor ve bu topluluğun ruhunu ve Batı kültürünü bir sorun haline getirerek karşılaştırma yapıyorlardı. Ōgay, Söseki ve Nişida yüzyılımızdaki aydınlar üzerinde en derin etkiyi bırakan yazarlar oldu. Bu etki bugün hâlâ devam etmektedir. Etkileyemedikleri tek grup Marksistler olmuştur; bu da kesinlikle bir tesadüf değildir.

Hıristiyanlar ve Sosyalistler

Batıdan ithal edilen düşünce sistemleri içerisinde, 19. yüzyılın sonlarındaki aydınlar üzerinde en büyük etkiye sahip olan felsefe şüphesiz Hıristiyanlıktır; özellikle de Amerikan Protestan kilisesinin öğretileri çok etkin olmuştur. Edo kıyılarına demirleyip Bakufu'yu perişan eden savaş gemileri, yalnızca serbest ticaret yapmayı değil, misyonerlerin Hıristiyanlığı Japonya'da özgürce yaymalarını da talep ediyorlardı. Reform döneminin hemen ardından, İngilizce öğrenmek isteyen gençler bu dili kısa zamanda yurdun her tarafına yayılan misyonerlerden veya okullarda çalışan yabancı öğretmenlerden öğrenmiştir. Bu şekilde İngilizce öğrenen çoğu genç daha sonra yazar olmuştur. İngilizce öğrenimi kaçınılmaz olarak Hıristiyanlıkla, büyük olasılıkla da Protestanlıkla temas kurmak anlamına gelmekteydi.

Hıristiyan Japonlar arasından son derece başarılı bazı önderler çıkmıştır. 1875 yılında Kyōto'da Doşişa İngilizce Okulu'nu (daha sonra Kyōto Üniversitesi olmuştur) kuran Niicima Co ve 1879 yılında İncil'i yaymaya çalışan Uemura Masahisa (1858-1925) bunlara örnek olarak gösterilebilir. Daha sonra ortaya çıkan Uçimura Kanzō'nun ise çok özel bir durumu vardı.

Hıristiyanlık, Uçimura'nın sayesinde, ülkenin gençlerine Meyci devletinin gücünü bile aşan bir aydınlanma yolunu açmış, sistemi eleştirebilecek donanıma sahip insanlar yetiştirmiştir. Bu nedenle Japon-Rus Savaşı'na karşı çıkanların ve Sosyalist Parti'yi kuran aydınların Hıristiyan olmaları hiç de şaşırtıcı değildir (1904-1905). Bu kuşağın aydınlarının toplumsal konularda bilinçlenmesini sağlayan Hıristiyanlık değildir; fakat bu bilinçlenmeyi baskıcı düzene karşı yönlendiren Hıristiyanlık olmuştur. Kuşkusuz düzene muhale-

fet herkes için aynı anlama gelmiyordu. Daha sonra ayrıntılı şekilde açıklayacağımız gibi Meyci döneminin ilk yıllarında dünyaya gelen yazarlardan Tokutomi Roka (1868-1927) ile Kitamura Tōkoku'nun (1868-1894) eserlerini karşılaştırdığımızda, bu yapıtlarda Hıristiyanlığın farklı farklı şekillerde tezahür ettiğini görürüz.

Taşralı Gençler ve 'Doğacılık'

Küçük veya orta ölçekli toprak sahipleri ve samuray ailelerinin çocukları, ortaokulu bitirinceye kadar temel eğitimlerini kendi bölgelerinde alır, daha sonra da bir üniversitede okumak için Tokyo'ya gelirlerdi. Başkentte geçirdikleri zaman içinde aile ve mahalle baskısından uzakta oldukları için Tokyolu öğrencilere kıyasla daha serbest bir hayat yaşıyorlar, fakat ailelerinden maddi destek görüyorlardı. Taşradaki aile bağları şehirdekinden daha güçlüydü. Bu nedenle taşralı öğrencilerin hayatı aşırı özgürlük ile aşırı baskı arasında gidip geliyordu. Tokyo'daki aşk hayatları çok serbestti, fakat iş evliliğe gelince ailelerini dinlemek zorundaydılar. Bu durum kaçınılmaz olarak bu genç adamlarda, çok nüfuslu ataerkil aile sıkıntılarından kurtulma arzusu yaratmaktaydı. Bu arzu zaten "doğacı" romanların ana teması haline gelmişti.

Ancak, tema tek başına bir romanı oluşturamaz. Yazar, kendini çevreleyen önemli sorunları etkili bir şekilde ifade etmek, gereken yöntemleri bulmak ve bu süreci açıklayabilecek edebi kuramlara başvurmak zorundadır. İfade açısından zaten Japon edebiyatında uygun yöntemler mevcuttu; Futabatey Şimey (1864-1909) tamamen konuşma diline dayalı bir tarz yaratmıştı (*gembun iççi*). Taşra kasabalarındaki okullardan daha yeni mezun olmuş ve Edo'nun *çōnin* kültürü hakkında hiçbir bilgi ve deneyimi olmayan bu gençlerin birdenbire İzumi Kyöka tarzında yazmaları beklenemezdi; fakat herkes konuştuğu gibi yazabilirdi. Bunun yanı sıra, Tsubouçi Şöyö'nun *Şosetsu Şinzui* (Romanın Özü, 1885-1886) adlı yapıtında ortaya koyduğu bir edebiyat kuramı da bulunuyordu ve bu kuram Avrupa'daki gerçekçi roman kuramıyla örtüşüyordu. Bütün bu unsurlar birleşti ve "doğacılar" adıyla bilinen bir roman ekolü ve yazarlar grubu oluştu. Bu ekolden çıkan biyografik romanlar "'Ben' Romanı" olarak adlandırıldı. 1870'lerde zengin bir taşralı ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve Tokyo'da İngiliz edebiyatı okuyan Tayama Katay, "Doğacı Roman" türünde ilk yapıtları veren yazarlardandır. Masamune Hakuçö (1879-1962) da aynı ekoldendir.

"Doğacı" yazarlar, kendilerini hiçbir zaman Meyci devletiyle öz-

deşleştirmemiştir. Ayrıca toplumsal gelişme ve kalkınmaya da pek ilgi duymamışlardır. Ne var ki, her ne kadar bu ekolün romanları yalnızca günlük hayatın önemsiz ayrıntılarını anlatıyormuş gibi görünse de, aynı zamanda toplumsal değişimin önemli bir parçasıdır. Ayrıca 'Doğacı Romancılar', her ne kadar kendileri farkında olmasalar da, Heyan devrinde (10. yüzyıl) ortaya çıkan estetik bir geleneğin bayrağını taşımaktadı. Aynı zamanda bu estetik geleneğin kendine özgü bir zaman ve mekân anlayışı vardı.

KÖDA ROHAN VE İZUMİ KYÖKA

Köda Rohan (1867-1947), (Bakufu öncesi) Meyci Hükümeti'nde görevli olan orta halli bir memurun dördüncü çocuğu olarak dünyaya geldi ve sonradan Hıristiyanlığı kabul etti. Batı kültürüyle iç içe olan bir ailede doğmuştu: kız kardeşlerinden biri kemancı, diğeri keman öğretmeni, en küçükleri olan erkek kardeşi ise Tokyo Ticaret Üniversitesi'nde iktisat tarihi profesörüydü. Ancak, Rohan'ın aldığı ilk eğitim, ana hatlarıyla, Tokugava döneminde samuraylara verilen eğitime benzediği için çok yoğun bir şekilde klasik Çince öğrenmişti. Daha sonra, başka konular üzerinde de çalıştı ve yirmi yaşına geldiğinde telgraf konusunda uzmanlaşmış bir teknisyen olarak Hokkaydō'da iki sene görev yaptı. 1890 yılında Zen Budacılığını öğrenmek ve uygulamak için tapınağa kapandığı süreyi bir yana bırakacak olursa, o tarihten itibaren ölünceye kadar, elli yılı aşkın bir süreden fazla Tokyo'da yaşadı ve yazarlık yaptı. Ülke içinde seyahat ettiği halde yurtdışına hiç çıkmadı.

Furyubutsu (Zarif Buda, 1889) ve *Gocūnotō* (Beş Katlı Pagoda, 1891) adlı iki kısa hikâyesi, onun erken Meyci döneminde ün kazanması sağladı. Biçemsel ve eğitsel açıdan bu eserler Bakin'in eserlerinden farklı değildir. Vermeye çalıştıkları ders çok basittir; insanlara birbiriyle rekabet etmek veya birbirini kırmak yerine, birlikte çalışarak amaçlarına ulaşmalarını öğütler. Bununla birlikte, ayırt edici olan bazı özellikler vardır. Başkahraman, genellikle bir sanatçı veya *Zarif Buda*'daki gibi bir heykeltıraş ya da *Beş Katlı Pagoda*'daki gibi bir marangozdur. Ayrıca, konunun içeriğinde Budacılığa dayalı bir arka plan vardır. Örneğin, *Zarif Buda* adlı yapıtında heykeltıraş Buda heykeli yapmaktadır; maragozlar arasında bir tartışma çıkar ve bu durum tapınağın başrahibi tarafından önlenir. Yazarın *Ame Utsu Nami* (Cenneti Vuran Dalga) isimli uzun romanı sadece benzer öğeler göstermekle kalmaz, ana karakterlerden birisi şairdir ve Budacılık-

taki Kannon tapımı ele alınır. Ayrıca yazar, en azından diyaloglarda günlük dil kullanarak yazılı dilin yapay özelliklerinden uzaklaşmaya çalışmıştır. Ancak Japon-Rus Savaşı'nın başlaması üzerine yazar romanı yarım bırakmak zorunda kalmıştır. Ayrıca, Rohan'ın bu uzun romanı yazarken üslup seçimi konusunda çektiği güçlüğü de eserin bitirilmemiş olmasına sebep olarak gösterebiliriz.

Rohan en güzel eserlerini roman olarak değil, 1901 yılında savaştan önce yayımlanan *Rangen* (Boş Laflar) ve *Çōgo* (Boş Lakırdılar) isimli makale kitaplarıyla vermiştir. Makalelerin konuları kuşlardan aşka, aileden kadının toplumsal konumuna, Şair Başō'nun özdeyişlerinden Japonya'daki yıkanma kültürünün tarihine kadar çok geniş bir alanı kapsar. Her iki eser de, birbirinden bağımsızdır; aralarında bunları birbirine bağlayan sistematik düşünce yoktur, ama konuların çeşitliliği bize yazarın iç dünyasının zenginliğini gösterir. Eserlerin çekiciliği konuların mantıksal olarak ele alınış biçiminden değil, daha çok Rohan'ın Çin ve Japon edebiyatı üzerine olan derin bilgisinden kaynaklanır. Eserlerinde biçim çok berraktır; konuları uygun olarak anlaşılır bir biçimde ele alınmıştır. Makaleler, Tokugava dönemi eserleriyle kıyaslandığında bile, birer başyapıttır. Bu tür eserlerindeki ustalık üç ana unsurdan meydana gelir: yazı, bilgi ve bütüne değil konunun parçalarındaki ayrıntıya saygı gösterme. Son iki koşul doğal olarak birbiriyle yakından ilişkilidir. Rohan'a göre bilgi filolojik bilgi olup yöntemsel bilinci içermez. Diğer yandan, yazı yazma sanatının ancak yoğun ve tekrar okuma teknikleriyle elde edilen bir bilgi olduğunu anlamak gerekir. Yapıtı içten dışa doğru anlamak, ancak entelektüel teknik ve metnin ayrıntılarına gösterilen dikkatle mümkün olur.

Rohan'm eserleri özellikle Tokugava döneminde ünlendi ve onu taklit eden pek çok yetkin edebiyatçı oldu. Ancak Meyci döneminden sonra onun eserleriyle boy ölçüşebilecek pek az yapıt ortaya çıktı, çünkü Uzakdoğu'nun edebiyatçıları arasındaki yaygın olan bilgelik ve eğitim geleneği Meyci döneminde terk edilmeye yüz tutmuştu. Ancak Rohan, geleneksel bilgelik ve yönteme sahip bir edebiyatçı olarak hâlâ eski üslupla yazı yazmayı başarabiliyordu. Rohan'ın hâlâ geleneksel oluşu, onun Uzakdoğu kültürüne tâbi olmasından değil, Batı kültürüne uzak olmasından kaynaklanıyordu. Her ne kadar Rohan'ın eserlerinde bilinçli bir yöntem, kavramsal bir kesinlik ve sistematik bir berraklık olmasa da, edebi kişiliğiyle ürettiği eserleri arasındaki yakınlık ve paralellik, onun yapıtlarını başka eserlerden farklı kıldı.

Boş Laflar ve *Boş Lakırdılar* isimli eserleri yayımlandığında 34 ya-

şında olan Rohan'ın, uzun süren hayatının son yıllarında daha tecrübeli ve bilgili bir yazar haline geldiği kuşkusuzdur. Böyle bir yazar için tecrübenin yapıt kalitesini artırdığını kabul edersek, son verdiği eserlerin yazarın en iyi yapıtları olması gerektiğini söyleyebiliriz. Japon-Rus Savaşı'ndan sonraki 15 yıl içinde hiçbir eser ortaya koymamasına rağmen, ölümüne kadar yaşadığı son 30 yıl, hayatının en verimli dönemi olmuştur. Önemli eserlerini kritik biyografiler ve şiir eleştirileri olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Birinci gruptaki yapıtlarda Japon ve Çin tarihinin önemli şahsiyetlerini ele alır. *Renkanki* (Bir Dizi Kayıtlar) adlı yapıtında Japon tarihinden aldığı önemli kişileri; *Unmey* (Kısmet) adlı eserinde ise Çin tarihinin önemli simalarını irdeler. İkinci grupta ise şiir eleştirileri, özellikle de Japon şair Başö'nun şiirleri üzerine yaptığı yorumlar yer alır (bu eseri 1947 yılında tamamlamıştır).

Kısmet isimli eser, 14. yüzyıl sonları ile 15. yüzyıl başları arasında Çin'de hüküm süren Ming hanedanlığı içindeki taht kavgalarından bahseder. Bu esere göre, ilk Ming imparatorunun torunu olan Hu Di, tahta geçtikten sonra Cheng Zu'ya yenilir ve tahtan indirilir. Cheng Zu sonradan Yonglu adını almıştır. Bu yapıtta Rohan'ın anlattığı olaylar tarihsel kayıtlara dayanmaktadır; kendi hayal gücünden hiçbir şey katmamıştır. Birbiriyle çelişen bilgiler olduğunda ise her iki bilgi de gösterilmiş, süpheli olan kaynak belirtilmiştir. İkinci İmparator Hu Di'nin ölümüyle ilgili bilgiler bu duruma örnek gösterilebilir. Kendi sarayını ateşe vererek İmparatoriçe ile birlikte öldüğü, ya da kılık değiştirerek kaçıp hayatının geri kalanını bir rahip olarak sürdürdüğü iddialarına karşılık Rohan, iki ihtimali de ortaya koymuş ve Hu Di'nin kaçmış olabileceğini ileri sürmüştür. Nesilden nesile aktarılan bu ihtimal üzerine kendisi eklemiştir:

> Kaçan imparator Jian Wen artık rahip Ying Wen olmuştu. Kalbimdeki fırtınalara rağmen, Budacı cüppesini yorgun vücuduna sarmış, beyaz bulutların izinden yürüyerek gölleri, ırmakları, dağları aşmış ve küçücük, gösterişsiz bir saz kulübeye ulaşmış ve burada yaşamaya başlamıştı. Şimdi tahtta oturan ise Cheng Zu'ydu; on binlerce savaş arabasının sahibi olsa ne fayda, iç huzurdan yoksundu.

Dünyadan vazgeçmiş bir rahibin iç huzuruyla iktidarı elinde bulunduran bir insanın yaşadığı tedirginliği kıyaslamak Rohan'ın en çok sevdiği konuların başına geliyordu. Rohan'ın *Kısmet* adlı yapıtında bahsetmiş olduğu önemli şahsiyetler sadece sözü geçen iki imparatorla sınırlı değildir. Burada, önemli bir Konfüçyüs âlimi olan Fan Xiaru ve Budacı Rahip Dao Yan'dan da bahsedilir. Bu önemli şahsi-

yetlerden birincisi İmparator Jian Wen'e, ikincisi ise Cheng Zu'ya danışmanlık yapmıştır. Rohan, bu âlim ve din adamının karakterlerini betimlerken genellikle onların yazmış oldukları şiirlerden faydalanır. Örneğin, Cheng Zu taht mücadelesini verirken halkın kendisine karşı ayaklanacağını düşünerek Dao Yan'a danışır. Dao Yan ise, "Ben tanrıya giden yolu bilirim, insanların kalbinden geçeni anlayamam?" diye fevkalade bir cevap verir. Fang Xiaru ise İmparator Jian Wen'in yenilgisinden sonra takdire şayan bir özellik sergileyerek yeni imparatorun tahta çıkmasına fetva vermediği için öldürülür. Rohan bu konuda şunları söyler: "En zor durumda bile doğru bildiği yoldan vazgeçmemiş, Bo Yi'yi taklit etmeye çalışmıştır! Ne büyük cesaret!" (Bo Yi, Şang hanedanlığının son zamanlarında yaşayan Gu Zhu adlı bir derebeyinin oğludur. Gu Zhu, Bo Yi'nin büyük kardeşi olan Shu Qi'nin tahta geçmesini planlamıştır. Ancak babalarının ölümünden sonra kardeşlerden hiçbiri imparatorluk görevini üstlenmek istemediği için, ikisi de ülkeyi terk edip dağlara saklanmıştır. Daha sonra, ikisi de Zhou hanedanlığının kurucusu Wu Wang için çalışmayı reddederler. Ancak Wu Wang, bölgenin hâkimiyetini ele geçirdikten sonra, duydukları utançtan dolayı yeni hükümdarın elinden ekmek yemeye razı olmadıkları için dağlarda açlıktan ölmeyi tercih ederler. Çin filozofu Mencius bu konuda şöyle diyor: "Bo Yi, ancak adil bir hükümdara hizmet edecek ya da makul insanları yönetecek karakterde bir kişiydi. Nitekim, ülke içinde düzen varken görev yapmış, düzen bozulduğunda ise görevini terk etmiştir.") Bununla birlikte, Dao Yan'm şiirlerinden birinde onu şöyle sorgulamaktadır: "Bo Yi neden bu kadar dar fikirliydi?" Bo Yi'nin bütün davranışları bağlı olduğu ideolojinin ilkeleriyle ve Budacılığın yüksek değerleriyle uyum içindeydi. Bo Yi'nin bu yanı, ilerleyen yıllarında Rohan'ın en çok ilgilendiği konulardan birisi oldu.

Bir Dizi Kayıtlar adlı eserinde iki yazar ve onların etrafındaki insanların hikâyesi yer alır: Yoşişige Yasutane 10. yüzyılda *Çiteyki* (Göl Kıyısındaki Evden Anılar, 982) adlı yapıtı tamamlamış ve Cakuşin ismini kullanarak rahip olmuştu; Oneo Sadamoto (930-1036) ise, başka bir kadın için kendi eşini terk etmiş ve bu kadının ölümünden sonra da Jakuşo ismini alarak rahipliğe başlamıştı. Yapıtta sözü geçen karakterlerin arasında Sadamoto'nun kuzeni Ōeno Masahira, Ōeno'nun eşi Akazome Emon ve Cakuşin'in öğretmeni Zōga (917-1003) da bulunmaktadır. Kahramanlar arasındaki ilişkilerin bazen çok güçlü bazen ise çok zayıf betimlendiği bu yapıtın çekici yönü dramatik kurgusundan değil, bir portre sergisi gibi oluşundan ve her

bir karakterin kişiliğini teker teker ele alışından kaynaklanmaktadır. Genel bir çerçeve çizmek gerekirse, bu eserin, Çin'deki isyan tarihini anlatan *Kader* adlı yapıt ile hiçbir ortak tarihsel geçmişi yoktur. Kitabın adından da anlaşılacağı gibi bu eser, bir resimden diğerine akan bir resim tomarı ya da birbirine bağlı şiirlere benzer bir şekilde düzenlenmiştir. Bütünden bağımsız olarak parçalara çok önem veren Japon yazılı edebiyatının bu özelliği, eserde çok etkin bir şekilde kullanılmıştır. Rohan'ın bu geleneksel tutumu, onun kendi üslubu, edebi biçim tercihi ve bilincinin derinlerindeki bilimselliğe olan yaklaşımının da ötesindedir. Bu durum, bize aynı zamanda, onun bağlantılı şiir konusu merakı ve eleştirileri hakkında ipuçları vermektedir.

Rohan, Japon şair Başō'nun 7 ciltlik *Haykay* adlı eseri üzerine tamamen nev-i şahsına münhasır eleştiriler yazmıştır; bu eleştirilerden her biri bize Rohan'ın üslubunu en çarpıcı özellikleriyle yansıtmaktadır. Çin ve Japon klasikleri üzerindeki uzmanlığı Rohan'ı, tarihsel kayıtları alıntılama konusunda özgür kılmıştır. Şiirdeki zamanın gelenekleri üzerine yaptığı açıklamalar, Tokugava dönemindeki günlük yaşamı çok canlı bir şekilde yansıtmaktadır. Şiire olan yaklaşımı ve şairin niyeti hakkındaki yaptığı yorumlar, Rohan'ın bu konudaki düşüncelerini ve duyarlılığını ortaya koymaktadır.

Düşünsel açıdan büyük ölçüde Konfüçyüsçü olduğundan dolayı erkekler için sadakati, kadınlar için de namusu bir erdem olarak yüceltiyordu. Dolayısıyla Rohan'a göre Cheng Zu, topluma ve imparatorların tahta çıkışlarındaki meşru düzene zarar verdiği için sadakati ihlal etmiş ve ahlak dışı bir davranışta bulunmuştu. Öte yandan, *Bir Dizi Kayıtlar* adlı yapıtında tasvir edilen Heyan dönemine –kadınların romantizm peşinden özgürce koştukları bir devir olduğunu düşündüğünden– "zafiyet devri" adını vermişti. "Devleti yönetmek ve dünyaya barış getirmek" gibi tutkuları ortaya çıkaran Konfüçyüs değerleri, Japon iç savaşı sırasında daha da aşikâr bir hale gelmişti. Örneğin, Derebey Hideyoşi Aizu tımarının yönetimini Gamo Ucisato'ya verdiğinde, Ucisato yönetme umudunun artık sona geldiğini anlamış ve gözyaşlarına boğulmuştu. Rohan'a göre bu çok mertçe bir davranıştı. Rohan, Tokugava döneminin samuray ideallerini eserlerinde olduğu gibi yansıtır; fakat bu değerler ne Ming hanedanlığı dönemindeki iç savaşlarda ne de Japon iç savaşında ortaya çıkan değerlerdir. Bu nedenle, "tanrı, insan ya da herhangi bir metafizik gücü" odaklayan bir kader inancını öne sürmek gerekiyordu. Başka bir deyişle "kader", hikmeti anlaşılmaz bir kavramdı; insanın ne zaman şansının yaver gideceğini ya da gitmeyeceğini önceden bilmesi imkânsızdı. Hiçbir

şey, iyilik ve kötülük dahil olmak üzere, ebedi değildi. Bu görüş, Budacılıkta var olan ve tarihi aşan genel felsefeden pek uzak sayılmazdı. Ancak Rohan bu görüşünü hiçbir zaman herkesin kolayca görebileceği şekilde ortaya koymadı, fakat bu tarihi ve bu dünyayı aşan bir güç arzusu, Rohan'ın eserlerinde devamlı ve ısrarlı bir biçimde görülmektedir. Bu durumu açıklamak için Rohan, aşina olduğu Budacılık terimlerini kullanmıştı.

Rohan'ın seksen yıllık ömrü Japonya'nın çağdaşlaşma hareketi ile aynı yıllara denk gelmiştir; fakat Rohan, ilerlemenin en iyi şekilde nasıl gerçekleştirileceği konusuna kafa yormamıştır. Aksine eserleri, bu sürece rağmen geleneksel kültürün devam ettiğini kanıtlamaktadır.

Bir sanatçının oğlu olarak Edo döneminde dünyaya gelen Ozaki Köyö (1867-1903), önce Tokyo Eyalet Ortaokulu ve özel bir Sinoloji Dil Enstitüsü'nde eğitim almış; daha sonra ise Tokyo Devlet Üniversitesi'ne başlamış, fakat mezun olmadan bu okulu terk etmiştir. 1885 yılında üniversitede okurken arkadaşlarıyla birlikte *Garakuta Bunko* adlı bir dergi yayımlayarak; meşhur romancılardan Yamada Binyo (1868-1910) ve Kavakami Bizan'ın (1869-1908) da yer aldığı, Ken'yuşa (Kalem Ehli) isimli bir grup kurmuştur. Köyö da dahil olmak üzere bu grubun üyeleri, Tokugava dönemi ünlü romancılardan esinlenerek edebi dili ve günlük konuşma dilini bir arada kullanmış ve dönemin gelenek ve göreneklerini yansıtan eserler vermişlerdir.

Köyö'nun bu tarzda verdiği en başarılı eseri olan *Konciki Yaşa* (Tefeci), 1897 ila 1902 yılı arasında *Yomiuri Şimbun* gazetesinde tefrika edilmişti. Bu eser, Kan'içi ile Omiya'nın arasındaki aşkı konu alır. Kızın zengin bir adamla evlendirilmesiyle ilişkileri acı bir şekilde biter. Kan'içi, paranın mutlak güç kabul edildiği bu dünyayı sevmez, ama intikam almak için acımasız bir tefeci olur. Köyö, bu yapıtta erkeğin ümitsiz aşkını içtenlikle dile getirerek kalbinde hissederek zengin ve güçlülerin yaşam tarzlarını, özellikle kadınlarla olan ilişkilerini de eleştirmektedir. Kısacası bu eser, Edo şehrinde yaşayan *çönin*'lerin (tüccar) değer yargıları üzerine kurulu *kabuki* oyunlarındaki "aşk-intihar" hikâyelerine çok benzer. Yazarın, eserini kendi yaşadığı döneme uyarlamaya çalıştığına dair işaretler yapıtta vardır. Karakterler, eski Edo döneminin değil, Meyci döneminin insanlarıdır. Örneğin, Tokyo'da yeni açılan liselerden birinde okuyan genç öğrenci, yeni iş dünyasına adım atan ve kendi şirketini kuran zengin bir adam gibi değişik özellikler taşıyan karakterler vardır. Ancak eserde yeni bir estetiğe, yeni bir insanlık görüşüne rastlanmaz. Bu yapıtın başarısı, Tokugava devrinin mirasını güzel bir şekilde yansıtmasından

kaynaklanır. Eserden anlaşıldığı kadarıyla Tokugava kültürü asla samurayların tekelinde olmamıştır ve bu sınıftaki insanların çoğu zaten düzene ayak uydurmuşlardır. Bu kültürün asıl mirasını onu kıskançlıkla koruyan, Tokyo ve Ösaka bölgesindeki *çönin* sınıfının torunlarıdır.

Genç yaşta ölen Köyö'nun izinden yürüyen öğrencisi İzumi Kyöka (1873-1939), eserlerinde samuray kültürünü değil, *çönin* kültürünü ele alır ve neredeyse kusursuz şekilde aktarır. Kyöka, Edo'da değil Kanazava'da doğmuştur. Maeda'nın içine kale yaptığı Japonya'nın batı kıyısında yer alan bu zengin şehir, bir zamanlar Hokuriku bölgesinin en önemli kültür merkeziydi. Burada seramik, kakmacılık, altın ve gümüş lake teknikleri, yaldızlama işçiliği ve "*nō* Tiyatrosu" gibi geleneksel görsel sanatlar çok gelişmiştir. Babası bir kakma ustası olan Kyöka'nın, büyük babası ve amcası Tokyo'da hem *nō* oyunculuğu yapmış hem de bu konuda ders vermişlerdi. On yedi yaşındayken üniversite okumak için değil de bir romancı olmak için Kanazava'dan ayrılıp Tokyo'ya yerleşen Kyöka, Köyö ile aynı evi paylaşmış ve ondan çok şey öğrenmişti.

Kyöka'nın eserlerindeki kahramanların çoğu sanatçıdır; bu yüzden en güzel eseri olan *Uta Andon*'daki (1910) önemli karakterlerin *nō* tiyatrosundan esinlenilmiş olması bir tesadüf değildir. Köyö'dan ve Edolu olan annesinden öğrenme fırsatını bulduğu Edo lehçesini yapıtlarında ustalıkla kullanır.

Kyöka, çok sayıda öykü ve sayısı her ne kadar tartışmalı olsa da altı roman yazmıştır. Aslında yazdığı romanlar birbirleriyle ilintili kısa hikâyelerden oluşmaktadır; ancak hikâyeler ortak bir konu etrafında dönmez. Onun eserlerini çekici kılan unsur, yapıtın bütününde değil farklı bölümlerin içinde yer alan bağımsız fakat hareketli sahnelerde aramak gerekir. Bu durum, Kyöka'nın, ayrı ayrı hikâyeleri bir konu etrafında toplama yeteneğinden yoksun olduğu anlamına gelmez. Önemli sahnelerin çoğu, her zaman olmasa da, genellikle hayaletler, ruhlar veya tuhaf varlıkların sebep olduğu doğaüstü sihirli olaylar ve dönüşümler şeklinde eserlerinde ortaya çıkmaktadır.

Kyöka'nın *Uta Andon* (1910) adlı eserinde birbirine paralel iki hikâye bulunmaktadır: ilkinde, bir *nō* okulunun yaşlı müdürü ve ünlü bir *nō* davulcusu *kimliklerini gizleyerek* ülke içinde seyahat ederler; diğerinde ise, yaşlı müdürün halefi olan yeğeni, bir yarışmada *nō* yeteneğiyle gurur duyan bir masörü yenerek onun ölmesine neden olur. Yeğen, okuldan atılarak cezalandırıldıktan sonra Hakata-Buşi şarkılarını söyleyen gezgin bir sanatçı haline gelir. Ölen masörün

kızı ise bir geyşa olur ve gezgin sanatçıdan *nō* dansını öğrenir. *Nō* okulunun yaşlı müdürü ve arkadaşı geyşanın çalıştığı kasabaya geldiklerinde, eğlenmek için kaldıkları otele bir geyşa çağırırlar. Ancak, tesadüfen gelen bu geyşa ölmüş masörün kızıdır. İşte bu noktada *Uta Andon*'daki iki hikâye birleşir. Geyşa onlara Ama adlı bir dans gösterisi sunar; iki adam kızın bunu kimden öğrendiğini hemen anlarlar: "Hmm ... bu dans, bu canlılık, bu hareketler... çok iyi bir eğitim almış bu kız... çok iyi öğrenmiş. Bütün Şikoku eyaletinde bu dansı ona sadece bir kişi bu kadar güzel öğretmiş olabilir."

Bunun üzerine, ünlü davulcu ustası küçük davulunu (*kotsutsumi*) eline alarak, büyük üstat *nō* şantörü arkadaşıyla birlikte dans eden geyşaya refakat eder. Bu yapıt, Köyō'nun eserlerinden daha güzel olmakla kalmaz, Reform döneminden sonra devam eden *çōnin* geleneğinin en üstün nitelikli yapıtı olma özelliğine sahiptir.

Kyōka, *Ruko Şinso* adlı son başyapıtında, Reform döneminden sonra bir elişi atölyesinde çalışmaya başlayan samuray kökenli bir genç kızın yaşantısını öyküleştirir. Romanda kız, kırmızı ve gümüş ipliklerle bir çift yusufçuk böceği işlerken, diğer çalışan kızların onunla alay etmesine içerler ve kendini suya atarak intihar eder. Bu hikâyede zaman ve olaylar, anı biçiminde geri dönüşlerle anlatılır. Eser, günlük konuşma diliyle yazılmıştır; ancak kullanılan kısaltmalar, arkaik kelimeler ve zaman zaman kullanılan 7-5'lik hece ritmi Japon edebiyatına yeni bir üslup kazandırmıştır. Kyōka, romanlarını yazdığı kırk yıldan fazla süre içinde edebi zevklerinde tutarlıdır: genellikle kadın kahramanlar güçlü, azimli, beyaz tenli ve koca memelidir; erkek kahramanlar ise sanatçı ruhlu ve renkli Edo şivesiyle konuşabilen kişilerdir. Sahneler ve dekor, gece pırıldayan karlarla, kağıt fenerlerle, taş fenerlerle, ateşböceği ışıklarıyla ve doğaüstü unsurlarla süslenmiştir.

Rohan, Japon ulusunun sorunlarıyla yakından ilgileniyordu ama bu sorunu çözmek için gerekli kavramsal donanımdan yoksundu. Kyōka ise bu konuyu tamamıyla ihmal etmiş ve kendi özel işlerine odaklanmıştı. Kyōka, Japon düzyazısının lirik ve betimleyici imkânlarını ses, tat, içtenlik açısından sonuna dek kullanmış, kendi biçemini Tokugava dönemi romanı üzerinde temellendirerek, yaşayan ya da Ölüler Diyarı'ndan gelen kadınların tasvirinde büyük bir ustalıkla tasvir etmiştir. Kyōka'nın yapıtlarıyla kıyaslandığında, doğacı roman yazarlarının dili daha acemicedir. Birçok doğacı roman yazarının bu üslupta yazmaya başlamasına neden olan şey sadece "gerçek insan yaşamını olduğu gibi betimlemek" iddiası değildir. Bu durum,

doğacı akımın, isteyen herkesin rahatça edebiyat eseri yazabileceği bir biçem ortaya çıkarmış olmasından kaynaklanır. Kyöka'nın izinden yürüyen çok az yazar olmuştur.

Kyöka ile aynı dönemde yaşamış bir başka kadın romancı da Higuçi İçiyo'dur (1872-1896). İçiyo, ilkokul eğitimini aldıktan sonra, kendini eğiterek anı ve romanlar yazmıştır. En tanınmış yapıtı olan *Takekurabe*'de açık ve sade bir edebi Japoncayla genç bir kızın aşk hikâyesi anlatılır. İçiyo'nun 1893 ila 1896 arasında yazdığı günlük beş bölümden oluşur. Günlükte sadece kendi günlük yaşamının ayrıntılarını vermekle kalmamış, yapıtı daha zengin ve çeşnili kılmak için yazı yazma sanatı ve yazarlar üzerine olan düşüncelerini kaydetmeyi de ihmal etmemiştir. Anlaşıldığı kadarıyla İçiyo, Batı kültüründen ya hiç etkilenmemiş ya da etkilenmiş olsa bile bu etki doğrudan olmamıştır.

Rohan ve Kyöka'nın yapıtları geleneksel Japon edebiyatını Meyci Reformu'ndan sonra da devam ettirmiş olmalarından dolayı oldukça değerlidir. Bu durum, onların Japon edebiyatı geleneğiyle ne kadar yakın ilişkiler içinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca verdikleri nitelikli eserlerle, birçok yazarın iddialarının tersine, Japon edebiyatının Batıdan çok az etkilendiğini kanıtlamışlardır. Genellikle, 19. yüzyıl Japon edebiyatının, Meyci Reformu'yla birlikte aniden sona erdiği düşünülür; ama aslında böyle olmamıştır. Her ne kadar siyasi sistemdeki değişiklerin eski edebiyat ve sanat biçimlerini ortadan kaldıracağı düşünülse de böyle bir durum çok nadir görülür.

SUZUKİ DAYSETSU VE YANAGİTA KUNİO

Suzuki Daysetsu (1870-1966) Japon Budacılığı, özellikle de Zen ve Cödoşin (Pak Ülke) Budacılığı geleneği üzerinde herkesin anlayabileceği bir dille yazılar yazmış ve bu mezheplerin Japon kültürü içindeki önemini vurgulamıştır. Suzuki, neredeyse yüzyılı bulan uzun yaşamı boyunca, Japon kültürü ve Batı kültürü arasında cereyan eden çatışmanın fakındaydı. Bu yüzden, Budacılığın Japon kültürü üzerindeki önemini kanıtlamakla, aynı önemi Batılılara karşı da vurgulamış oluyordu. Eserinin yarısından fazlasını İngilizce yazan Suzuki, sadece Zen Budacılığını Batıya tanıtmakla kalmadı, daha fazlasını da yaptı. Zenin "Japon maneviyatı" üzerinde ne denli kilit bir kavram olduğunu evrensel bir dille anlattı.

Kanazava'da bir doktorun oğlu olarak dünyaya gelen Suzuki Daysetsu, lise eğitimini aynı şehirde tamamladı. Nişida Kitaro (1870-

1945) ile okul sıralarında tanıştılar ve bir ömür boyu arkadaş olarak kaldılar. Suzuki Tokyo'ya gittiğinde yirmi bir yaşındaydı. Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nin Felsefe Bölümü'ne girmeden önce, Zen Budacılığını öğrenmek ve uygulamak için Kamakura'daki Enkakuci tapınağında iki yıl eğitim aldı. 1897-1909 arasında yurtdışında kalan Suzuki, ilk on bir yılını Amerika'da, son bir yılını ise Avrupa'da geçirmişti. Japonya'ya döndükten sonra, 1911 yılında Beatrice Lane isimli bir Amerikalı kadınla evlenmiş ve onunla beraber her dört ayda bir İngilizce yayımlanan *The Eastern Buddist* (Doğulu Budacı) dergisini çıkarmaya başlamıştı. Okullarda da İngilizce öğreten Suzuki, elli yaşından sonra Kyōto'da Cōdoşin (Pak Ülke) Budacılığına bağlı Otani Üniversitesi'nde hocalık yaptı. Son yıllarında (1951-1958) tekrar Amerika ve Avrupa'da kalan Suzuki, 96 yaşında Kamakura'da hayata gözlerini yumdu.

Suzuki çok değişik konularda eserler verdi. Genel okuyucu kitlesi için yazılan eserlerden bazılarında Zen Budacılığının Japon kültürüyle olan ilişkisini irdeler. Bu konuda, pek çok yapıt vermiştir; ancak bu yapıtların çoğu birbirinin tekrarı niteliğindedir. Bu tür çalışmalarının ilki olan *Outline of Mahayana Buddhism* (Mahayana Budacılığa Giriş) adlı eseri, 1907 yılında Londra'da yayımlandı. Diğer önemli eseri olan *Nihonteki Reysey* (Japonlar ve Maneviyat) ise 1944 yılında yayımlandı. Suzuki, Budacı kutsal metinlerde kullanılan dilin filolojisi üzerine de araştırma yapmıştır. Bu konu üzerine en önemli eseri *Lanavatra Sutra*'dır (Lanavatra Sutrası). Sanskritçe yazılmış kaynak metinden başka bu metnin Çince, İngilizce ve Tibetçe çevirileri de bulunmaktadır. Ayrıca, Budacılık terminolojisinin Çince yazılmış bir dizini de içeren bu yapıt, yazarın Budacılığın alanındaki en iyi uzmanlaştığı konulardan birini temsil eder. Bunun yanında, bir Zen Budacılığı tarihçisi olan Suzuki'nin *Zenşisoşi Kenkyu* (Zen Budacılığı Düşünce Tarihi Üzerinde Bir İnceleme) isimli bir kitabı da bulunmaktadır. Birinci cildi 1943 yılında, ikinci cildi ise 1951 yılında yayımlanmıştır. Bazı eserlerinde ise Japon Zen Budacılığı ustalarını, özellikle de Zenin gündelik hayata uygunluğunu ve yaygınlığını vurgulayan Suzuki Şosan ve Bankey Yotaku'yu ele alır. Son olarak, (Pak Ülke) Budacılığı üzerine eserler vermiştir. Örneğin, *Cōdokeyşisoron* (Cōdoşin Üzerine Düşünceler) adlı yapıtı Zen Budacılığı üzerine yazdığı diğer eserleriyle kıyaslandığında, konuların daha berrak bir biçimde açıklandığı ve tasvir şeklinin daha özlü olduğu görülür. Daysetsu'nun 1948 yılında yazdığı *Myokocin* adlı kitap, eğitimsiz insanlar arasındaki Amida tapımını betimler ve irdeler. Yazar bu kitapta, Budacı etnografyadaki

özgünlük ve değişmezliği anlatır. Burada kendi türettiği "Japon Maneviyatı" deyimi, çok değerli bir terim olarak karşımıza çıkar.

Suzuki Daysetsu, Zen Budacılığı yazarı olarak ün yapmıştır. Kitaplarında, her ne kadar Zen Budacılığı deneyimlerini kelimelerle betimlemenin mümkün olmadığını vurgulasa da, kadim ustaların durumlarına açıklık getirmek için mecazlar ve kıssadan hisse niteliğindeki hikâyelere başvurur. Burada ele aldığı konuları çok nadiren geliştirir; hatta kasıtlı olarak bazı çözümlemeleri eksik bırakır, çünkü tartışma, irdeleme ve tahlil yöntemlerinin Zen Budacılığı felsefesine ihanet ettiği kanaatindedir. Ayrıca kitaplarındaki ana düşünce, her zaman kavranması zor Zen deneyimlerinden oluştuğu için bununla ilgili kavramları eserlerinde sık sık tekrarlar. Suzuki'ye göre, dille ifade edilemeyecek konular üzerinde sessiz kalmamak, dille ifade edilebilecek konular üzerinde ise ayrıntılı açıklamalara gitmemek gerekir. Onun Zen üzerindeki yorumlarının çoğu aynen yukarıdaki cümlede olduğu gibi ortada ve muğlaktır. Suzuki, başkalarının ya da başka mezheplerin Zen üzerindeki düşüncelerini yazarken son derece sistematiktir ve kılı kırk yarar. Budacı düşünceyi Suzuki kadar berrak bir şekilde irdeleyebilen çağdaş Japon yazarı hemen hemen yok gibidir. Kuşkusuz, yapıtlarında çok geniş bir Budacı terminoloji kullanmaktadır; ancak verdiği her örnekteki anlam, ya net bir şekilde tanımlanmış ya da bağlamdan anlaşılabilecek duruma getirilmiştir. İngilizce yazdığı yapıtlarında da çok net ve berraktır; onun için mühim olan hangi dilde yazdığı değil, düşüncelerinin herhangi bir dilde nasıl kolayca anlaşılabileceğidir.

Belki de sadece Suzuki'ye özgü olan bir Zen kavramı yoktur. Yazdığı *Japonlar ve Maneviyat* adlı kitabında yer alan "Elmas Sutra'daki Zen" başlıklı bölümde yazar, "akıl ve nirvanaya giriş" kavramını ele alır ve bunun "Zen teorisi"ndeki düşünce ve bilgiliğin temeli olduğunu iddia eder. "Bilgelik bilgelik değildir; ve bu halde bilgelik bilgeliktir." *Sokuhi* adını verdiği bu çelişki, ruhsal sezginin mantığını meydana getirir. Bu mantıktan hareket ederek birbirine benzeyen yargılara varılır. "Ayrım yapmak, ayrım yapmamaktır; ayrım yapmamak, ayrım yapmaktır"; "varlık yokluktur, yokluk varlıktır"; "teklik bütünlüktür, bütünlük tekliktir"; "ebediyet andır, an ebediyettir". Bu düşünce tarzını icat eden Suzuki'nin kendisi değildir. Zen kavramının özünde, onu tecrübe eden ve anlayan herkes için bu deneyimler hemen hemen aynıdır; yine Suzuki'nin sözleriyle söyleyecek olursak, o, bu gizemi sezgisel olarak kavramış pek çok insandan sadece biridir.

Göründüğü kadarıyla Suzuki, bu "sezgi"yi bütün zaman ve

mekânların en üstüne yerleştirir ve bu nedenle sezginin bütün kültürleri ve hatta tarihi bile aştığı kanısındadır. Bu nedenle, Zeni kelimelerle ifade etmek mümkünse bunu bütün dillerde ifade etmek gerektiğini savunur. Suzuki'nin özgün tarafı dilinin evrensel olmasından kaynaklanmaktadır, çünkü o Zeni nesnelleştirmiştir.

Hiçbir Japon, felsefi ve ruhani açıdan, Suzuki Daysetsu kadar yurtdışında derin bir iz bırakmamıştır. Diğer yandan, Japonlar üzerindeki etkisi öğrenci yoluyla değil –yazar hiçbir öğrenciyi yanına alıp eğitmemiştir– yakın arkadaşları vasıtasıyla olmuştur; bunlardan biri de Nişida Kitaro'dur.

Nişida, Daysetsu'dan farklı olarak Zen üzerine yazı yazmamış, dünyayı ontolojik açıdan açıklayabilmek için Zeni bir hareket noktası olarak kullanmıştır. *Zen no Kenkyu* (İyilik Üzerine) adlı ilk yapıtını kaleme almadan önce 1897-1899 yılları arasında Kyöto'daki Myoşinci tapınağında, 1905 yılında ise Toyama ilinde bulunan Kokutayci tapınağında uygulamalı Zen çalışmaları yapmıştır. *İyilik Üzerine* adlı yapıtını bizzat tecrübe ettiği 'saf deneyimler' üzerine temellendirilmiştir. 'Saf deneyim', Nişida'ya göre, hem genel idrakin hem de bireysel idrakin temelidir ve bireysel bilincin şekillenmesine yardımcı olur. 'Saf deneyim' aynı zamanda tekil bir hakikat olup çoğul şekillerden oluşan dünyanın meydana gelmesini sağlar. 'Saf deneyim' hem içinde bulunulan mutlak 'an', hem de geçmiş, gelecek veya 'an' içinde yer alabilecek muhtemel nesnelerin tümünü içeren iradi ve devingen bir varlıktır. Nişida, daha sonra yazmış olduğu *Tetsugaku no Konpon Monday* (Felsefenin Temel Sorunları, 1934) adlı eserinde 'Saf deneyim' ve 'Evrensel Dünya Diyalektiği' kavramlarını daha da geliştirmiştir. Daha sonraki savlarında iddia ettiğine göre, esasen 'sıfır' olan dünya yaradılış sürecinde diyalektik olarak sadece kendini 'yok'tan var etmekle kalmamış, aynı zamanda genel ve özel biçimlerde kendini sınırlamıştır. Bu nedenle, Nişida'ya göre bireysel bilinicin mutlak paradoksal bir yapısı vardır. Zen öğretilerinde de ifade edildiği gibi, başlangıcı olmayan 'Mutlak An' ya da 'Mutlak Bilinç', sonsuzluk ve ebediyet içindeki en küçük zaman dilimidir. Aynı şekilde 'mutlak yokluk' ve 'mutlak paradoks içindeki bireysel bilinç', aşırı uçlarda yer alan bu Zen öğretisinin kullandığı ifadelerdir. Suzuki Daysetsu'nun da *İyilik Üzerine* adlı yapıtın İngilizce çevirisinin önsözünde belirttiği gibi, Nişida kendi Zen deneyimlerinden hareket ederek bu kitabında 'Zeni bir kuram haline getirmiştir.

Daysetsu, hayatının yirmi yılından fazlasını Amerika'da geçirdi ve birçok eserini İngilizce kaleme aldı. Nişida ise Japonya'yı bir kez bile

terk etmeyerek tüm hayatını Kyōto ve Kamakura'da geçirdi. Felsefesini yazmak için kendi Japon düzyazı üslubunu yine burada oluşturdu. Bu üslubun en temel özelliği kısa cümlelerden oluşmasıdır. Japoncada normal koşullarda, niteleyici cümleler nitelenenden önce geldiğinden kısa cümleler soyut bir tartışma geliştirmek için çok uygundur. Ancak Nişida'nın kısa cümleleri sadece mantıklı bir tartışma sürdürmek için kullanılan sıradan bir araç değildir. Bunlar aynı zamanda yazarın kendini kanıtlama sürecinde geçirdiği aşamaları ve içinde bulunduğu halet-i ruhiyeyi yansıtmaktadır. Ayrıca düşünce ve kendi kendini sorgulama sürecinde geçirdiği evreler hem rasyonel hem de psikolojik olarak yazılarına yansımıştır. Örnek olarak şu cümleyi verebiliriz: "Tarih, doğa bilimleri olarak düşünülen bilimlerden daha farklı bir yerde durmak zorundadır" (*Felsefenin Temel Sorunları*). Bu cümle ile, "Tarih, doğa bilimlerinden farklı bir yerde durmaktadır" cümlesi arasında nasıl bir fark vardır? İlk bakışta bu iki cümle aynı anlama geliyor gibi görünmektedir. Şayet biz burada "doğa bilimleri olarak düşünüleni", Nişida'nın doğa bilimleri olarak düşündüğü şey olarak yorumlayacak olursak, yazarın kendi öz düşüncelerinin üslubuna ne kadar sindiğini anlamamız kolaylaşır. Ayrıca Nişida, "farklı bir yerde durur" şeklinde söylemek yerine, "farklı bir yerde durmak zorundadır" biçiminde ifade etmiştir. Dikkatle gözden geçirilecek olursa, Nişida'nın eserlerinde buna benzer "-melidir, -malıdır" şeklindeki emir kipi ifadelerine çok sık rastlanır. Bu da, yazar tarafından sorun olarak ele alınan herhangi bir konunun, okur tarafından düşünülmesi gerektiği anlamına gelir. Bu, yazarın içinde bulunduğu ruhsal durumdan kaynaklanır; çünkü yazar cümleleri seçerken sadece aklıyla değil aynı zamanda ruhuyla da düşünmektedir.

Nişida'nın felsefi düşüncelerini ifade ederken kullandığı özgün dil, I. ve II. Dünya Savaşı arasında yaşayan aydınlar tarafından ilgiyle karşılanmış ve ona pek çok taraftar kazandırmıştır. Nişida'nın düşünceleri yaygın bir hale gelince kendisine yapılan teklif üzerine 1910-1928 yılları arasında Kyōto İmparatorluk Üniversitesi'nde hocalık yapmıştır. Tanabe Hacime (1885-1962) ve Miki Kiyoşi (1897-1945) de aynı okulun yetiştirdiği felsefecilerdendir. Nişida'nın düşüncelerinin bu kadar yaygın hale gelmesinde üslubunun insanlar üzerinde bıraktığı psikolojik etki büyük rol oynamıştır. Japon okurların çoğu, irdelenen bir konudaki kavramsal ve kuramsal tutarlılıktan ziyade, konunun onlar üzerinde bıraktığı psikolojik izlenimlerle ilgilenirler. Nişida da aynen Daysetsu'nun başından geçen deneyime benzer bir Zen deneyimi geçirmiş ve bu deneyimle birlikte kendi iç dünyası ve

dış gerçekler arasındaki farkı ve benzerliği somut olarak kavramıştır. Nişida'dan sonra Kyōto Okulu'nda yetişen felsefecilerin ise başından ya böyle bir deneyim geçmemiş ya da geçmiş olsa bile onunki kadar net ve belirgin olmamıştır.

Yanagita Kunio (1875-1962), Hyogo ilinde görev yapan sekiz çocuklu yoksul bir doktorun altıncı çocuğu olarak dünyaya geldi. Suziki Daysetsu ve Nişida Kitaro ondan beş yaş büyüktü. Gençliğinde Çince şiir, nesir ve *vaka* alanında eserler veren Yanagita, 1897-1898 yıllarında Tayama Katay ile birlikte bir *Şintayşi* (Yeni Üsluplu Şiirler) derlemesi yayımladı. 1900 senesinde Tokyo İmparatorluk Üniversitesi, Hukuk Fakültesi'nin Siyasal Bilimler Bölümü'nden mezun olarak Tarım ve Ticaret Bakanlığı'nda devlet memurluğuna başladı. Okulda tarım politikası okurken Japonya'nın her tarafını gezme imkânı bulmuş, hatta 1921 yılında Okinava'ya bile gitmişti. Daha sonra Milletler Cemiyeti'nin Uluslararası Temsilciler Kurulu'nda görev aldı ve *Asahi Şimbun* gazetesinde başyazarlık yaptı (1924-1932). Ömrünün geri kalan yıllarım Japon etnografyasını geliştirmeye adadı ve seksen sekiz yaşında hayata gözlerini yumdu.

En ücra dağ ve adalar da dahil olmak üzere bütün Japonya'daki festival, düğün törenleri, yeme içme, barınma, giyim gibi âdetleri kayda geçirmekle kalmadı, aynı zamanda buralardaki masalları ve halk efsanelerini de derleyerek kitap haline getirdi. Bunların arasında çiftçiler ve balıkçılar gibi "değişmeyen insanlar" olarak tanımladığı insanlar olduğu gibi, toplumdan aforoz edilmiş göçebe azınlıklar da vardı. Kadının toplumsal ve tarihsel rolü üzerine de pek çok yazı yazdı. Yanagita Kunio'nun eseri Japonya'nın *Altın Dal*'ı olarak adlandırılabilir. Bu eser, etnografi alanında eşsiz bir kaynaktır. Birkaç yapıtında sadece bir bölgeden derlediği sözlü kayıtlara yer verir. Örneğin, *Tono Monogatari* (Tono Masalları), İvate ilinde bir köyde yaptığı alan araştırmalarından meydana gelir. Bu nedenle, çoğu eserinde farklı bölgelerin geleneklerine değinmekle beraber bazı durumlarda farklı çağların geleneklerini de ele alır. Sürekli olarak somut gerçeklere değindiği yazılarında anlatımı son derece açık ve durudur; fakat aktardığı örnekler bölük pörçük olduğu için yazılarını değerlendirmek zordur. Bu bakımdan eserlerinin hatasız olduğunu söyleyemeyiz.

Yanagita'nın uzun uzun yazmış olduğu bu masal ve gelenekler, çoğu kez kitabın konusuyla alakalı değildir. Ancak, her birinin kendi içinde eserden bağımsız bir değeri vardır. Bu değer, onların içerdiği malzemeden değil, yazarın konuya karşı hissettiği duygusal bağdan ve onlara verdiği şiirsel lezzetten kaynaklanır. Yazar hayata gözle-

rini yumuncaya kadar içindeki genç şair ruhu hiç yaşlanmamıştır. Bu özellik onun yapıtlarını Reform'dan bu yana aynı türde yazılan yapıtların en iyi örnekleri arasına yerleştirmiştir. Buna örnek olarak *Yukiguni no Haru* (Karlar Ülkesinde Bahar, 1928) ile *Momen İzen no Koto* (Pamuktan Önceki Günler, 1939) adlı yapıtlarını gösterebiliriz. Seyahat konusunda epey deneyimli olan yazar, geçtiği yerleri iyice inceleyip araştırdığı için anlattığı mekânları hem net bir şekilde betimlemiş hem de çevreye karşı olan bu duyarlılığıyla yapıtlarını renklendirmiştir. *Karlar Ülkesinde Bahar* isimli kitabında şöyle der: "Japonya gibi dört bir yanı demiryolu ağlarıyla örülü, her tarafı lapa lapa karlarla kaplı bir başka ülke dünyada az bulunur. En derin vadilere korkusuzca dalan kar, önünde ne dağ bırakır ne tepe, bembeyaz olur yaylalar." Japonya'nın güney bölgelerine göre hazırlanan bayram, festival ve tatil takviminin, kuzeyin karlı bölgelerindeki takvime uymadığını ileri sürer. "Yeni Yıl Bayramı", Japon geleneklerinin nasıl karmaşık bir hale geldiğine iyi bir örnektir. Burada yazarın anlatmak istediği bölgesel âdetlerdir. Ancak, *Karlar Ülkesinde Bahar* adlı yapıtında yaptığı açıklamalar zaman zaman konudan sapar ve kendi başına yepyeni bir içerik kazanır. Her ne kadar eleştirilecek bir konu gibi görünse de bu durum yazılarına zenginlik katar.

Yanagita bir konuyu sadece anlatmakla kalmayıp sonuca odaklı bir fikir tartışması kurmaya çalıştığından dolayı konudan sapar; bu da onun ikna gücünü zayıflatır. Bunu, *Kayco no Miçi* (Denizden Geçen Yollar, 1961) adlı yapıtında görmek mümkündür. Yazar bu kitabında, Japonların güney denizinden göç ettiğini ileri sürer ve bu iddiasını geliştirmek ister. Ancak, bunu ispatlamak için elindeki kanıtları sistematik bir biçimde ileri süremez. Yine aynı konuda, üniversite öğrencisiyken başından geçen bir olayı nakleder. Mikava bölgesinin Irako burnunda tam üç kez kıyıya yüzen hindistancevizlerini görmüştür. Tokyo'ya döndükten sonra Şimazaki Töson'a bu olaydan bahseder. Töson da bundan aldığı ilhamla meşhur şiiri "Hindistancevizi"ni yazar. Gençken görmüş olduğu bu hindistancevizleri ömrünün ileri yıllarında kaleme aldığı bilimsel bir eserin ilk satırlarında tekrar ortaya çıkmaktadır. Bu durum, okurlara klasik bir estetik duygusu verir. Bu büyük şair ve âlimin anlattığı olay ne kadar güzel, ne kadar onun hayatıyla iç içe olursa olsun böylesine tekil bir olay, Japonların güneyden geldiği savını kanıtlamaz. Yanagita'nın yazılarında kullandığı şiirsel yapı da yapıtlarındaki bilimsel niteliği zayıflatan bir unsur olarak düşünülebilir.

Yanagita, hayatını yüksek mevki sahibi bir devlet memuru ola-

rak geçirmiştir; bu yüzden şehirli egemen sınıfların tetiklediği Batı modeli toplumsal değişimlerin farkındadır. Aynı zamanda, çağdaşı olan diğer aydınların da kafasını meşgul eden iki büyük sorunun farkındadır. Bunlardan birincisi, Batılılaşma ve Japon kimliği sorunu; ikincisi ise şiddetli değişime rağmen kültürel devamlılık sorunudur. Bu sorunları çözmek konusunda Yanagita'nın uyguladığı yöntem tamamen kendine özgüdür; dikkatini kırsal kesimde yaşayan "değişmeyen insanlar"ın dünyasına çevirir. Japonya'daki kültürel devamlılığın temelini burada bulabileceğini düşünür, çünkü buradaki devamlılık değişime karşı değildir. Değişim burada da vardır, fakat yavaş ve kendi doğal akışındadır; Batıyı model almadığından değişimler sert ve ani değildir. Bu nedenle, siyasi sistemlerden farklı olarak gelişen bu "değişmeyen insanlar"ın tarihini yazmanın zamanı gelmiştir. Ancak Yanagita hiçbir zaman kendini bu "değişmeyen insanlar"ın dünyasına dahil etmemiştir. Onları objektif bir şekilde anlamaya, bilimsel ve evrensel bir dille de anlatmaya çalışmıştır. *Kyodoseykatu no Kenkyuho* (Yöresel Yaşam Araştırmaları, 1935) adlı yapıtında şöyle der: "Şimdiye dek tarihleri yazılmamış olan ilkel dünya halklarının bir gün tarihlerinin yazılacağını ümit ediyorum ve buna inanıyorum. Şayet böyle bir çalışma yapılacak olursa benim yöresel çalışmalar tekniğimi kullanacaklardır ve bu yöntemle yapılan çalışmalar hangi topluma uygulanırsa uygulansın dünya etnografyasına yeni ufuklar kazandıracaktır."

Araştırdığı konu oldukça geniş ve daha önce keşfedilmemiş bir alan olduğundan, temel kaynakları toplayıp yazıya geçirerek işe başlamıştır. Bu arada birbiriyle bağlantılı tekil gerçekler arasındaki ilişkiyi araştırmaktan da geri kalmamıştır. Israrla üzerinde durduğu konu, "değişmeyen insanlar"a ait olan dünyanın yapısal özellikleridir. Neticede bu devasa konuyu bütün yönleriyle eksiksiz bir şekilde anlatmayı başaramaz ama yukarıdakine benzer bir yapının var olduğunu hem hissetmekte hem de buna inanmaktadır. Yaşamının son yıllarında dikkatini, söz konusu yapıyı meydana getiren ana unsurlara çevirmiştir. Bu unsurlar hem eşzamanlı hem de artzamanlıydılar. Bu ana unsurlardan biri, Japonların köken olarak güneyden geldiklerine dair savdır. Bir diğeri ise yaşam, ölüm ve ataların ruhu gibi konular üzerindeki Japon inançlarıdır. Yanagita, birinci konuyu *Denizden Geçen Yollar* adlı yapıtında; ikincisini ise *Senzo no Hanaşi* (Atalarımız Üzerine, 1946) adlı kitabında anlatır. Yanagita'nın inancına göre, Japonların ölüm konusundaki temel görüşleri Budacılığın bütün ağırlığına rağmen Budacılık öncesi inançlardan pek farklı

değildir. Bu inanışa göre, ölen insanın ruhu dünyadan kopmaz ve yaşayan insanlara çok yakındır.

> Japonya'yı çevreleyen ülkelerde her ne kadar içeriği farklı şekilde ele alınsa bile, ölen kişinin ruhunun sonsuz bir uzaklığa gideceği düşüncesi hâkimdir. Ölse bile yaşadığı yeri terk etmeyerek memleketindeki bir dağın tepesinden çocuklarını, torunlarını, onların refah ve çalışkanlıklarını sevgi dolu gözlerle seyreden atalar yalnız burada vardır; yeryüzünde bu inancın hâkim olduğu tek mekân şu içinde yaşadığımız Japon adalarıdır. Bu inancın günümüze dek hangi çağdan, hangi zamandan geldiğini bilemiyoruz; fakat bunu düşünmek bile içimizi hasretle dolduruyor.

Burada Yanagita Kunio'nun bütün fikirlerini kısa ve özlü olarak görmekteyiz. Onun bu sözleri, aynı zamanda, din ve toplumu bir arada ele alan bütün Japon düşünce tarihinin sırlarını çözen bir anahtar niteliğindedir.

MASAOKA ŞİKİ VE NATSUME SÖSEKİ

Masaoka Şiki (1867-1902) ve Natsume Sōseki (1867-1916) aynı yıl dünyaya geldiler. Şiki'nin doğum yeri Matsuyama, Sōseki'ninki ise Edo'dur. Şiki'nin babası Matsuyama bölgesinde orta halli bir samuraydı. Sōseki ise bir devlet memurunun beşinci ve son oğluydu. Söseki, küçük yaştayken başka bir aileye evlatlık olarak verildi, fakat bu ailenin yanında kendisini çok mutsuz hissedince tekrar öz ailesine iade edildi. Daha sonra Söseki evlatlık verildiği ailede yaşadığı duygusal sorunları, *Miçikusa* (Yol Kenarındaki Çimenlik) adlı kitabında romanlaştırmıştır. Hem Şiki hem de Sōseki yirmi yaşına gelinceye kadar aşağı yukarı aynı eğitimden geçtiler. Ortaokul giriş sınavlarına hazırlık yapabilmeleri için Çince ve İngilizce öğreten okullara gönderilmişlerdi. Şiki, Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nin Japonca Bölümü'ne girdi, ancak yakalandığı verem hastalığından kurtulamayarak 1902 yılında mezun olamadan hayatını kaybetti. Üniversiteden ayrıldıktan sonra ölünceye kadar geçen yıllarını *hayku* ve *vaka* şiirleri yazmaya adadı. Sōseki, aynı üniversitenin İngilizce Bölümü'nden mezun oldu ve sırasıyla Tokyo, Matsuyama (1906'da yayımlanan *Boççan* adlı romanın geçtigi yer) ve Kumamato'da öğretmenlik yaptı. Sonra Tokyo'ya döndü ve 1900 yılında egitim için hükümet tarafından İngiltere'ye gönderildi. Tam Şiki'nin öldüğü yıl Japonya'ya döndü. O zamana kadar *hayku*'lar, Çince şiirler ve İngiliz edebiyatı üze-

rine makaleler yazmış olmasına rağmen önemli eserlerinin çoğunu henüz kaleme almamıştı.

Şiki ve Söseki, 1889 yılında üniversitede karşılaşmış ve bu tarihten sonra arkadaşlıkları hep devam etmişti. Şiki, Çin-Japon Savaşı sırasında yaptığı askerlik görevinden 1895 yılında Japonya'ya döndü. Sağlığı bozuk olduğundan dolayı nekâhat dönemini Söseki'nin Matsuyama'daki evinde geçirdi. Bu müddet zarfında Sōseki, Şiki'nin kurduğu ve editörlüğünü yaptığı *Hototogisu* adlı dergi için *hayku* şiirleri yazdı. Her iki yazar da kuşkusuz birbiri üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Şiki'nin Japon edebiyat geleneğini nesnel bir şekilde yeniden değerlendirmiştir. Bunu yaparken de Sōseki'den esinlendiği kanısındayız. Söseki'ye göre edebiyat, çeşitli kültür ve yazı biçimlerini içeren geniş kapsamlı bir kavramdı. Aynı şekilde Söseki de, kendi saf düşünsel ve yaratıcı yapıtlarında gördüğü edebiyat kavramını daha yakından tanımlamaya çalıştı. Bunu yapmaktaki amacı da Şiki'nin şiirinde bulduğu özgünlüğü daha kapsamlı edebi alanlara yaymaktı.

Şiki'nin ölümünün ardından Sōseki, Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nde öğretim üyesi oldu ve 1907'de *Bungakuron* (Edebiyat Üzerine Denemeler) adlı yapıtını çıkardı. Bir müddet sonra üniversitedeki görevinden istifa ederek *Asahi Şimbun* gazetesine girdi ve kendini öykü ve roman yazmaya verdi. Şiki'den çok daha uzun yıllar yaşamasına rağmen Söseki de sağlıklı bir insan değildi. Bütün hayatı boyunca ruhsal bunalımdan –kendi deyimiyle "asabi zafiyet"– kurtulamadı. İlk ciddi ruhsal bunalımını yaşadığında aşağı yukarı otuz yaşlarındaydı. Bu sorunu meditasyon yoluyla çözmek için 1894 yılında Kamakura'daki bir Zen tapınağına girdi. Ertesi yıl Tokyo'daki hocalık görevinden ayrılarak Matsuyama'ya taşındı. İkinci büyük sinir krizini İngiltere'deyken yaşadı ve bu bunalımı memlekete döndükten sonra da devam etti. 1912-1913 yılları arasında *Kocin* (Yolcu) romanını yazarken yine aynı olay başına geldi. Kırk dokuz yaşında hayata gözlerini yumuncaya kadar geçen on yıllık dönem içinde çektiği mide ülserine rağmen romanlarının çok büyük bir kısmını bitirmeyi başardı. 1910 yılında İzu yarımadasının Şuzengi tapınağında tedavi görürken büyük bir mide kanaması geçirdi; tehlikeyi atlatmasına rağmen 1916 yılında ülserden hayatını kaybetti.

Şiki'nin asıl başarısı, kendi yaşadığı dönem içinde bir edebiyat eleştirisi, özellikle de Japon edebiyatında *vaka* ve *hayku* şiirlerini konu alan bir eleştiri geleneği yaratmasında yatar. 1895'te *Nihon* gazetesinde şöyle yazar: "*Hayku* şiiri edebiyatın, edebiyat da sanatın bir parçasıdır. Bu nedenle güzellik için kıstas alınan bir değer, bütün bir edebiyat için, yani *hayku* için de geçerlidir." Onun bu yaklaşımındaki özgünlük, *hayku* şairlerinin şiire karşı olan sıradan tavrını reddet-

mesinden kaynaklanır. Ayrıca *hayku* şiirinin eleştirisi için kullanılan ölçüt, diğer yazılı edebiyat biçimleri için kullanılan ölçütten farklıdır. Bu tutumu, *vaka* şiiri üzerine yazdığı yazılarda açıkça görülmektedir: "Biz burada çağlar boyunca yapılagelen edebiyat eleştirisine kendi eleştiri anlayışımıza göre bir eleştiri getirmek istiyoruz." Böylesine bir değerlendirme *vaka* ve *hayku* okullarının yetiştirdiği şairlerin dayatmacılığına karşı çıkmadan mümkün olamazdı. Dolayısıyla Şiki, Başö'nun mutlak yetkinliğini reddettiği halde Buson'un betimleyici *hayku* şiirlerine sık sık övgüler yağdırır. Buna bir örnek olarak Buson'un aşağıdaki şiirini verebiliriz:

Haziran yağmurları,
İki ev
Ve önlerinden akan koskoca nehir

İssa'nın şiirleri Buson'unkilere kıyasla çiftçi ve esnafın günlük yaşamını daha yakından ve daha ayrıntılı olarak anlatır. Aslında Buson'un ressamlık tarafı da vardı; *buncin* üslubunda resimler yapmıştı. Şiki'nin şiiri bazen Buson'dan ziyade İssa'ya daha yakındır:

Çevirmiş benden yüzünü
Eski çorabını
Yamar karım

Başka bir şiirinde ise yaşlılığı ele alır:

Kabak çiçekleri açtığında
Tükrüğü boğazına durdu
Ve öldü

İkinci şiir, Şiki'nin ölüm döşeğinde yazdığı üç *hayku*'dan biridir. Yukarıdaki iki şiir bize Şiki'nin kuramlarındaki realizmi, yaratıcı eserlerinde nasıl hayata geçirdiğini göstermektedir.

Şiki'nin *Utatayomi ni Atauru Şo* (*Vaka* Şairlerine Açık Mektuplar) başlığı altında yazdığı uzun makale, *Nihon* gazetesinde on bölüm halinde tefrika edilmiştir. Burada, Devlet Şiir Dairesi'nin bu sanat dalı üzerinde kurduğu tekeli şiddetle eleştirmektedir. Yazara göre toplumda pek çok yetenekli şair bulunmaktadır. Şiir Dairesi'ne karşı duyulan saygı, cahil bir köylünün bir devlet bakanına duyduğu saygı kadar bile değildir. *Vaka* şiiri söz konusu olunca "herkesi eşit tutmak, önyargılı olmamak gerekir. Bu sanat dalında kıdemli, kıdemsiz, değerli, değersiz kabilinden bir ayrımcılığa yer yoktur." Yetkililere karşı böylesine ağır bir dil kullanmak, ancak Fukuzava Yukiçi ve Nakae Çömin'den sonra mümkün olmuştur. Daha önce böyle bir şeyi

hayal bile etmek mümkün değildir. Şiki, İmparator Meyci'nin büyük bir destekçisiydi ancak Devlet Şiir Dairesi için olumsuz düşünceleri vardı. Milliyetçi duygularla gönüllü olarak Çin-Japon Savaşı'na katılmış, ancak aynı milliyetçi duygular onu Japon şiirinin tartışmasız üstünlüğü konusunda ikna edememişti. Nitekim *Açık Mektuplar* adlı yapıtında "Çin şiirinin Çin şiiri olarak, Batı şiirinin de Batı şiiri olarak ayrı ayrı özgün değerleri vardır" şeklinde bir itirafta bulunmuştur. Hükümetçe önerilen fahri doktorluk unvanını "Böyle bir unvanı kabul edeceğimi düşünenler yanılıyorlar" diyerek elinin tersiyle iten Sōseki'nin arkadaşı Şiki'den de zaten böyle bir davranış beklenirdi.

Şiki, Devlet Şiir Dairesi'nin tekeline karşı gelecek kadar cesur ve gururlu bir aydındı. Onun bu cesareti yaptığı şiir eleştirilerinin ikna gücünde ve düzyazı üslubunun duruluğunda kendini ifade etmektedir. Bir insanın hem Devlet Şiir Dairesi'ne saygı duyması hem de *Açık Mektuplar*'da yazdığı şekliyle aşağıdaki ifadeyi kullanması mümkün değildir: "Tsurayuki, son derece yeteneksiz bir şairdir. *Kokinşū*'ya gelince o da berbat bir şiir derlemesidir."

Böylesine ağır bir eleştiri *Kokinşū*'nun bir "İmparatorluk Şiir Derlemesi" oluşundan kaynaklanıyordu. Şiki bu kadar keskin bir tutum takınmasaydı, *vaka* tarihini devrimci bir biçimde ele alıp yeniden değerlendiremezdi. Bunun bir sonucu olarak, en eski şiir derlemesinin *Kokinşū* değil de *Manyōşū* olduğunu ileri sürdü ve bunu takip eden ikinci büyük şiir derlemesinin *Kinkay Vakaşu* olduğunu savundu. Şiki, yeni bir şiir biçimi yaratmış değildir; ancak edebiyat tarihini yeniden ele alış biçimiyle hem edebiyat eleştirisinde yeni bir çığır açmış hem de eski edebi değerlerin değişmesine zemin hazırlamıştır. *Açık Mektuplar*'da *vaka* şiirinin "karakter değişimine" uğrayacağı yolunda bir öngörüde bulunmuş ve bu öngörüsü de yirmi yıl sonra gerçekleşmiştir.

Sōseki'nin aynı zamanda şair bir tarafı vardı. Yazdığı *hayku*'lar zaman zaman Şiki'ninkilerden çok Buson'unkilere benziyordu. Söseki bazen *buncin* üslubundan ayrılır *ukiyo-e* ile sıkı bir ilişki içinde bulunan şiir dünyasına dalar, günlük hayatın inceliklerini duygusal bir dille anlatırdı. Buna aşağıdaki şiiri örnek gösterebiliriz:

Tüter bir kedi mezarının üzerinde
Parıltıları sise boğan sıcaklık.
(1913)

Son yıllarında çoğunlukla *sumi-e* resimleriyle uğraşan Sōseki, bu resimlerden birinin üzerine şöyle bir şiir yazmıştı:

Gelmedi henüz baharın meltemleri,
Önce zihnimizi doldurur hayali.

Ve bir *hayku*'sunda şöyle der:

Tuvalin üzerinde oynayan elimdi
Bir de ne göreyim
Altında erik çiçekleri
(1916)

Söseki, hem Edo kültürü ve *hayku* şiirini hem de İngiliz edebiyatını çok iyi bilen bir yazardı. Bunu, Komatsu Takeci'nin *Shakespeare'den Öyküler* (1904) adlı çeviri kitabı için yazdığı önsözde görebiliriz. Shakespeare'in değişik eserlerinden on mısra almış ve bunlar için yazdığı yoruma birer *hayku* eklemiştir. Örnek:

Bir zamanlar şu kurukafanın da bir dili vardı ve şarkılar söylerdi.
(*Hamlet*, Perde 5, Sahne 1)

Bir şeyler dokunur iskelete,
O da ne?
Bir menekşe!

Hayatının sonlarına doğru Çince yazdığı, bir kısmı beş ve büyük bir kısmı da yedi heceli olan dörtlüklerinde sadece gelip geçen duygularını değil, bütün hayatının ve fikirlerinin bir özetini buluruz. Şiirlerinde bir yandan *Mey'en* (Işık ve Karanlık) adlı romanından ve okuduğu kitaplardan bahsederken, bir yandan da geçmişine bakarak alaycı bir üslupla Zen hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Üslubunda değişik ruh hallerinin ve klasik edebi biçimlerin ahenkli bir beraberliğini görürüz. Sonuç olarak bu yapıtlarda, yazarın içinde bulunduğu dünya bir bütün olarak gözler önüne serilmektedir.

Öğrenmek hiç zor değil, mühim olan ümitler,
Elli bahar güz geçti, göz açıp kapar gibi,
Işığı görünce de seni sükûnet bekler,
Şiir yazarsan eğer seç kelâmın pîrini.

Bir edebiyat uzmanı olan Söseki, İngiliz edebiyatı üzerindeki bilgi birikimini kendi edebiyat kuramını biçimlendirmek için kullanmıştır. Edebiyatı tanımlamak ne çağdaş ne de geleneksel Japon edebiyatçıları arasında önem verilen bir konuydu. Söseki böyle bir işe girişmekle Batı edebiyatı'nın onun üzerinde bırakmış olduğu engin etkiyi bir bakıma göstermiş oluyordu. Yazar, *Edebiyat Üzerine İnceleme*

adlı yapıtında edebiyatın iki ana unsurdan meydana geldiğini belirtir. Bunlardan birincisi idrak, diğeri ise duygulardır. İşin içine duyguları katmadan gerçekleşen idrak bilimseldir, bilimin alanına girer; buna karşın idrak olmadan insanın içine doğan hisler, edebiyatın ham maddesini teşkil eder. Söseki'nin bu yapıtı, çeşitli idrak ve duyguları irdeleyerek devam eder. Yazarın buradaki amacı, idrak ile duygu arasındaki ilişkiyi araştırmak ve böylece yazı sanatını ve edebiyatın özünü çözümlemektir. Elizabeth ve Victoria dönemi edebiyatından zengin örnekler sunan bu yapıt, ikna gücü yüksek bir üslupla kaleme alınmıştır. Söseki'den sonra hiçbir yazar onun kadar titiz ve özgün bir edebiyat tanımı yapmamıştır.

Söseki ayrıca edebiyat üzerine *Bungaku Hyōron* isminde başka bir kuramsal eser de yazmıştır. Her ne kadar başlığı *Bungaku Hyōron* (Edebi Eleştiriler, 1909) olsa da burada, 18. yüzyıl İngiliz edebiyatını anlatır. Yapıt, edebiyat tarihinde yer alan yöntembilimsel sorunların incelenmesiyle başlar. Üzerinde en fazla durduğu konu nesnelliktir, yani Japonların yabancı bir edebiyatı değerlendirebilmeleri için ya da bu konuda eleştiri yapabilmeleri için önce kendi edebi ölçütlerini saptamaları gerekir . Söseki şöyle devam eder: "Değişen sadece dildir; hangi dilde yazılırsa yazılsın, edebiyat her yerde edebiyattır. Edebiyat, edebiyat olarak kaldığı için her dildeki okuyucu onu kendi anlayışına göre değerlendirir. Zaten olması gereken de budur; insanlar, başkalarının icat ettiği kuramlara itibar ederek kendi takdir anlayışlarını terk etmemelidir." Söseki'yi böyle bir yargıya iten, kuşkusuz onun İngiliz edebiyatı hakkındaki derin bilgisiydi. İngiliz edebiyatında bile yapıtlara karşı duyulan beğeni ve saygınlık normları çağdan çağa değişiyordu. Başka bir örnek de İngiliz W. G. Aston'ın kaleme almış olduğu *Japon Edebiyatı Tarihi*'dir. Aston burada, Japon edebiyatını bir İngiliz gibi yorumlamıştır. Acaba böyle yapmaya hakkı var mıdır? Onun böyle bir değerlendirme yapmaya hakkı varsa, Japonların da İngiliz edebiyatını kendi bakış açılarından değerlendirmeye hakkı olması gerekir.

Söseki kitabının İkinci Bölüm'ünde 18. yüzyıl İngilteresini canlı bir şekilde betimler. Sadece ülkedeki felsefe, siyaset ve güzel sanatları anlatmakla kalmaz; aynı zamanda Londra'nın insanlarını, kafelerini, birahanelerini, kulüplerini, eğlence hayatını, yazarlarım ve taşradaki yaşam koşullarını anlatır. Geride kalan dört bölümde ise Addison, Steele, Swift, Pope ve Defoe hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Yazarlar hakkındaki derin bilgisi ve yapıtlarına getirdiği eleştiriler, Söseki'nin İngiliz edebiyatı konusunda ne kadar büyük bir uzman

olduğunu göstermektedir.

Eleştirisinin boyutları bize, onun iç dünyasının ne kadar zengin olduğu hakkında bir fikir vermektedir. Bunu, 1905-1908 yılları arasında peş peşe yazmış olduğu romanlardan ve kısa öykülerden anlayabiliyoruz. Bunlardan ilki 1905-1906 yıllarında *Hototogisu* dergisinde tefrika ettiği *Vagahay Va Neko De Aru* (Benim Adım Kedi) adlı yapıtıdır. Kitabın başlığından da anlaşıldığı gibi, olaylar bir kedinin ağzından anlatılmaktadır. Kedi tarafından karikatürize edilerek irdelenen mekân yazarın evidir. İngilizce hocası Kuşami ve karısı evlerine dostlarını davet ederler. Davetliler güzel sanatlar öğrencisi Meytey, âlim Kangetsu ve şair Tofu'dan oluşan küçük bir gruptur. Çeşitli konularda sohbete ve tartışmaya başlarlar. Bu sırada kedi, sahibi Kuşami'nin dizlerinde uyur gibi yaparak bütün konuşmaları dikkatle dinler. Bu romandaki toplumsal betimlemeler ve mizah anlayışı Tokugava romanlarındaki geleneği anımsatmaktadır. Bu geleneğe uyan Tokugava romanları arasında *Yüzen Dünyanın Hamamı, Tōkaydō Yolundaki Şank'ın Midillisi, Şidoken'in Hoş Hikâyesi* ve *Edo'nun Zenginliği Üzerine* adlı yapıtları örnek gösterebiliriz. Ancak, Söseki'nin romanı kendine özgü unsurlar da barındırmaktadır. Mizah zaman zaman keskinleşir ve hiciv sanatı düşünsel bir kimliğe bürünerek toplumu eleştirmeye başlar. Bu unsur Söseki'nin 18. yüzyıl İngiliz edebiyatı üzerindeki birikimine, özellikle de Swift'in hiciv sanatına kadar dayandırılabilir. 1905, Çin-Japon Savaşı'nın ikinci yılıdır ve kedi bu nedenle insanları acı bir şekilde hicvederek "huzurlu münzeviler" olarak betimler. Gerçekten de Çin-Japon Savaşı sürerken burada yaşayan aydınlar huzurludur, çünkü baskıya uğramamışlardır, ifade özgürlüklerine zarar gelmemiştir, askere alınmamışlardır. Bu insanlar münzevidir, çünkü bunlar Çin-Japon, Japon-Rus savaşları sırasında Japon kapitalizmi tarafından işe yaramaz damgasını yiyerek çürüğe çıkarılan bir gruptur.

Sōseki, *Benim Adım Kedi* adlı yapıtını yazdığı yıl İngiltere'deki deneyimlerinden yararlanarak harikulade güzel kısa öyküler kaleme almıştır. Ertesi yıl da, beceriksiz bir ortaokul öğretmeninin hikâyesini anlattığı *Boçcan* adlı romanını yazmıştır. Bu dönemde yazdığı romanlar arasında üslubunun güzelliği açısından en etkileyici olanı *Gubicinso* (Kırmızı Gelincikler, 1908) adlı yapıtıdır. Zamanın gençliğini en iyi tasvir eden eserinin *Sanşiro* (1908) olduğunu burada belirtmek isteriz. Söseki'nin büyüklüğünü değerlendirmek için şu veya bu eserine bakmak yerine, onun yeteneklerinin uzandığı yelpazeye bir göz atmak gerekir. Örneğin, ortaçağ Avrupasını da anlatmıştır, Japonya

kırsalındaki bir ortaokulu da. Neyi anlatırsa anlatsın üslubu her zaman en zarif ve süslüsünden en basitine, hatta sokak diline kadar uzanır. Bir bakarsınız herkese hiciv okları yağdırır, bir bakarsınız genç âşıkların lirik şairi olup çıkıverir. Kısacası, Söseki her konuda yazabilmekte ve her yazdığını da çok iyi bilmektedir.

Söseki'nin ilk psikolojik romanı *Sorekara* (Daha Sonra, 1909) adlı yapıtıdır ve bu yapıt yazarın son eserlerinde görülen özelliklerin hemen hepsini taşır. Romanın betimlediği dünya küçüktür ve roman başkahramanın etrafında döner. Üslubu sade, çözümleyici ve yapısal örgüsü sık dokunmuş bir romandır. Bu romandan sonra kaleme aldığı yapıtlar ise şunlardır: *Mon* (Kapı,1910), *Yolcu* (1912-1913), *Kokoro* (1914), yarı otobiyografik romanı olan *Yol Kenarındaki Çimenlik* (1915) ve ölümünden dolayı yarım kalan romanı *Işık ve Karanlık*. *Daha Sonra* adlı yapıtı, genç kahraman Daysuke ile başka bir erkek ve bir kadından oluşan aşk üçgenini anlatır. Daysuke, önceden tanıdığı kadını arkadaşına devrederek başka bir kadınla gizli bir ilişki kurar. İşte o anda trajik son başlar. Kadın hastalanır, Daysuke ise ailesi ve arkadaşları tarafından dışlanır. *Kapı* adlı romanında ise kahraman, arkadaşının elinden aldığı kadınla evlenir. Mutlu bir hayat sürmelerine rağmen hep vicdan azabı çeker, fakat bunu bir türlü karısına açıklayamaz. Kamakura'daki bir Zen tapınağında meditasyon yaparak huzur bulmaya çalışır; ancak evine döndüğünde anlar ki hayatında değişen hiçbir şey yoktur ve roman böylece biter. Buna benzer bir konu çok daha yoğun ve kusursuz bir biçimde *Kokoro* adlı romanda işlenir. Birinci kısımda olayın kahramanı olan *sensey* ya da "üstat", ona hayran olan bir öğrencinin gözüyle anlatılır. İkinci kısımda ise hocanın intihar etmeden önce yazdığı uzun bir mektup yer alır. Bu durum, o zamana dek karısıyla bir şeyleri paylaşamadığından dolayı çekmiş olduğu ıstırabın son sahnesidir. Ancak hocanın intihar kararım tetikleyen sadece suçluluk duygusu değil, aynı zamanda İmparator Meyci'nin ölümü üzerine onun en sadık yaveri olan General Nogi'nin intihar etmiş olmasıdır.

> İmparator Meyci, yazın ortasında ebediyete intikal etti. O anda Meyci'nin yaratmış olduğu toplumsal coşkunun onunla birlikte sona erdiğini anlamıştım. Bu öyle bir duyguydu ki onu sevip sayan ve ondan etkilenen bir kuşak olarak onsuz yaşamaya devam etmek, çağı topallayarak takip etmek gibi bir şeydi. Onsuz, zamanın gerisinde kalacaktık... Kalbim paramparçaydı...

Bu üç romanın hepsinde olayların tümü bir aşk üçgeni etrafında

şekillenmektedir. Sonunda kahraman ahlaki olarak adlandırılabilecek bir sorunla karşılaşır ve *Kokoro* adlı romandaki intihar mektubunda olduğu gibi, sorunla duygusal olarak yüzleşir. Bütün bunlar Söseki'nin romanlarına derin bir içerik ve yoğunluk kazandırmaktadır. Bu konuda en başarılı olduğu romanın *Kokoro* olduğunu söyleyebiliriz. Bu romanlardaki kadın kahramanlar özel önem taşımazlar; bunlar, erkeklere mutsuzluk veren ve vicdani konularda onların kafalarını karıştıran birer dekor olmaktan ileriye gidemezler.

Kokoro'dan daha önce kaleme almış olduğu *Yolcu* adlı romanının konusu farklıdır. Her ne kadar bu yapıtta da bir aşk üçgeni ön plana çıkmış olsa da bu durum, roman kahramanlarından birinin hayalî bir kurgusu olmaktan öteye geçemez. Kahraman, karısı ve genç kardeşi arasında muhtemel bir gizli aşktan şüphelenmektedir. Bu roman, her ne kadar *Kokoro*'da olduğu gibi yoğun bir şekilde kurgulanmış olmasa da karakterleri birbirinden ayıran kesin çizgiler, duygu ve düşünce farkları, sahnelerde yer yer boy gösteren iki kardeş ve genç kadını işleyen sahneler asla *Kokoro* adlı romandan aşağı kalmaz.

Söseki'nin *Işık ve Karanlık* adlı romanı, başladığı uzun ve iddialı bir yapıtın sadece giriş kısmıdır; bu bakımdan yapıtın ana fikri üzerinde bir yorum yapmak pek mümkün değildir. Orta yaşlı bir çifti konu alan roman, erkeğin hastalanmasıyla başlar ve kahramanın eski sevgilisiyle buluşmasıyla sona erer. Yapıt, psikolojik rekabetlerle, kuşkularla ve üzerinde oyun oynanan insan duygularıyla örülmüştür. Buradaki iki konu, yani erkeğin eski sevgilisiyle olan ilişkisi ve karısının sadakati hakkındaki kuşkuları daha sonra yazmış olduğu romanlara esin kaynağı olmuştur. Bu konu, *Kapı, Daha Sonra, Kokoro* ve *Yolcu* adlı romanlarının ortak temasını oluşturur. Önceki üç romanda yer alan asıl ahlaki sorun *Işık ve Karanlık* adlı yapıtında olayların merkezinde yer almaz. Ancak burada duygusal gel-gitlerin ayrıntılı ve acımasız betimleri yer alır. Bu tür karakterlerin arasında bencillikleri ve hatalarıyla öne çıkan pek çok kadın karakter bulunmaktadır. Bunun sonucunda roman, üslubuyla, psikolojik betimleriyle korkunç ve dehşet verici bir güç kazanır. Bu yüzden *Işık ve Karanlık* adlı yapıt sadece Söseki'nin en güzel eseri olmakla kalmaz, şimdiye kadar yazılmış en iyi psikolojik roman olarak Japon edebiyatındaki yerini alır. Bu yapıt, Söseki'nin en güzel eseridir; aynı zamanda Japonya'da yazılmış en iyi psikolojik romandır.

Genday Nihon no Kayka (Çağdaş Japonya'ya Giden Yol, 1911) adlı yapıtında Söseki, çağdaş Japonya'daki toplumsal dönüşümün ülkenin kendi iç dinamikleriyle değil, dışarıdan gelen etkiyle gerçekleştiğini ve bu nedenle bu dönüşümün topluma derin bir şekilde nüfuz edemediğini yazar. Bu durum, yüzeysel de olsa, kaçınılmaz ve

karşı konulamaz bir dönüşümdür. Söseki'nin de işaret ettiği gibi bu çağı yaşamak, ancak bireyci bilincin gelişmesiyle mümkün olacaktır. İnsan, başkalarına birey olarak saygı göstermek zorundadır ve birey olarak kişiliğini bu şekilde geliştirebilir. *Vatakuşi no Kocinşugi* (Benim Bireyselciliğim, 1915) adlı yapıtında da belirttiği gibi, insanlar arasındaki ilişkileri düzenleyen bireysel ve ahlaki değerler, devlet tarafından insanlara dayatılamaz. Başka bir deyişle, devlet ya da ordu, bireylerin hayatlarına müdahale edemez, ya da etmemelidir. Söseki, I. Dünya Savaşı'nı yaşamış bir insan olarak militarizmi acımasızlık, ahmaklık ve akılsızlık olarak görüyordu. 1916 yılında şöyle yazmıştı: "Almanya'da tetiklenen militarist ruh, ne yazık ki bu ülkenin hasmı olan Fransa ve İngiltere'ye de sıçramış bulunuyor. Her biri barış ve özgürlük sevdalısı olan bu ülkelerin bu ters durumdan ne kadar kötü etkilendiğini izlerken içim kan ağlıyor." Söseki, ölümünün sonuna kadar hiç ödün vermediği bu fikrini, az da olsa ülkede özgürlük havasının estiği İmparator Tayşō devrinde, yani 1920'lerde ifade etmişti. 1930'larda Japonya'yı mahveden fanatik militarizm çağı henüz uzaklardaydı.

Söseki, Japon toplumunun üzerinde büyük bir etki bırakmıştır; evi, genç aydınların uğrak yeri olmuştur. Bunların arasında Abe Yoşişige (1883-1966) gibi eğitimciler, Abe Ciro, Komiya Toyotoka gibi felsefeciler, Mogomi Yoeko ve Akutagava Ryünosuke gibi yazarlar da vardır.

MORİ ÖGAY

Mori Ōgay (1862-1922), 1889'da Ulusal İmparatorluk anayasasının resmen ilan edildiği dönemde edebiyat sahnesine çıkmıştır. Bu anayasa, Meyci dönemiyle başlayan siyasi reformların sona erdiğini haber veriyordu; fakat kültürel ve teknolojik alanda yapılan yenilikler son bulmamış, anayasa hükümlerinin çerçevesi içinde hız kesmeden devam etmişti. Reformların amacı, her ne kadar birbirine zıt iki eğilim gibi görünse de, çağdaş Batı kültürü ile Tokugava devrinden beri devam edegelen Japon kültürel mirasını bağdaştırmaktı. Ōgay, bu tür aşırı uçlar arasında yaşadı ve her iki kültürün en damıtılmış halini halkına sunmak için elinden gelen her şeyi yaptı. Okumak için gittiği Avrupa'dan dönüp, Japonya'da yazar olarak hayata başladığında takvimler 1888'i gösteriyordu, yani anayasanın ilan edilmesine bir yıl vardı. Büyük Kanto depreminin meydana geldiği yıl ise Ōgay hayata gözlerini yumdu. Otuz yılı aşkın yazarlık hayatı boyunca çağdaş

Japonya'nın hemen hemen bütün sorunlarını eserlerine yansıtmıştır. Ōgay bu bağlamda, yaşadığı çağla özdeşleşen bir kişiliktir.

Asıl adı Mori Rintaro olan Ōgay, 1862 yılında İvami İli Beyi'nin ilk oğlu olarak dünyaya geldi. Altı yaşında Çince metinleri okuyabilir hale gelmiş ve sekiz yaşında Hollandaca öğrenmeye başlamıştı. On yaşında Tokyo'ya gitmiş ve eğitimci Nişi Amane'nin yanında kalarak ondan Almanca öğrenmişti. 1881'de Tokyo Tıp Fakültesi'ne girdi ve mezun olur olmaz Japon ordusunun sıhhıye sınıfında doktorluk yapmaya başladı. 1884'te ihtisas yapmak üzere Almanya'ya gitti ve orada dört yıl kaldı. Dışarıda geçirdiği yıllar Ōgay üzerinde derin etkiler bırakmıştı. Yurtdışında hem Söseki'den iki yıl daha fazla kalmış, hem de Almanya'nın onun üzerinde bıraktığı etki İngiltere'nin Söseki üzerinde bıraktığı etkiden daha derin olmuştu. Ayrıca Söseki'den on yaş daha gençti.

Gittiği Leipzig, Münih ve Berlin gibi şehirleri sadece Avrupa olarak algılamamış, orada Japonya'dan izler de görmüştür. Ona göre Avrupa, Prusya'nın bütün bürokratik kurumlarını bünyesinde barındıran bir ülkeler topluluğuydu. Japon İmparatorluk ordusu tarafından Bismark Almanyasına gönderilmişti. Kısa zamanda Japon ordusunda bir doktorun ulaşabileceği en yüksek rütbeye erişti: Bütün Japon Orduları Kuvvet Komutanlığı'nın başhekimi oldu (1907-1916). İktidarı elinde bulunduran elit çevrenin içinde her ne kadar liberal bir bürokrat gibi görünse de ne liberalizmi savunabildi ne de ifa ettiği görev icabı buna imkânı vardı. Avrupa onun için aynı zamanda deneysel bilimin beşiği olmuştur. Pettenkoffer ile Koç'un laboratuvarlarında çalıştı. Bunlar, zamanında dünyaca tanınmış hijyen ve bakteriyoloji âlimleriydiler ve dünyanın en yüksek teknolojisine sahip laboratuvarlarda çalışıyorlardı. Tıp biliminin kâbesi sayılan bu laboratuvarlarda en çok yöntembilime önem veriliyordu.

Avrupa kültürünün bu iki farklı yönü Ōgay'ı bütün hayatı boyunca etkiledi. Japonya'ya döndükten sonra, 1889 yılında iki tıp dergisi çıkarmaya başladı. Bunlardan birincisi *Eysey Şinşi* (Yeni Hijyen), ikincisi ise *İci Şinron* (Yeni Tıp) adlı dergilerdi. Bu dergiler vasıtasıyla geçerli tıbbın, geleneksel Japon ve Çin tebabeti değil Avrupa'da uygulanan deneysel tıp olduğunu büyük bir tutkuyla etrafına yaymaya çalıştı. Alman laboratuvarlarında edindiği deneyim ona çok şeyler öğretmişti. Tıbbın "meyvelerini" toplamak tek başına işe yaramazdı; ülkeye bu "âlimin tohumlarını" getirmek gerekiyordu. Otobiyografisinde belirttiği gibi, tıbbi bilgilerini edebi eserlerine yansıttığı da olmuştur; örneğin, *Nakacikiri* (İç Duvar, 1917) adlı eserinde "doğal bilimlerden

esinlendiği" bölümler vardır.

Avrupa'nın onun üzerinde bıraktığı üçüncü etki de Alman dili sayesinde oldu, çünkü Avrupa edebiyatını bu dilde öğrenmişti. Avrupa edebiyatından çevirdiği *Doğaçlama Şiirler* (1892-1901) ve *Faust* (1913), Meyci edebiyatında derin etkiler bıraktı. Ōgay, kendi çeviri sürecinde geliştirdiği yöntemlerle Batı düşüncesinin kalıplarını verebilen ender yazarlardan biridir. Bir yandan klasik Çince üzerine sahip olduğu birikimi Japonca yazımını kolaylaştırıyor, öte yandan da düşünsel açıdan oldukça zengin bir dil olan Almancayı okuyup yazabilmesi onun edebi dünyasında yeni kapılar açıyordu. Bu iki unsur, sadece arı, duru ve özlü bir üslup geliştirmesine yardımcı olmakla kalmamış, aynı zamanda tarihî romanlarına ve biyografilerine de yansımıştır.

Avrupa'nın onun üzerinde bıraktığı dördüncü etki de kuşkusuz, Avrupa hayatının duygusal ve özgürlükçü yönüydü. Ōgay, kız ve erkek çocuklarının yedi yaşına girer girmez haremlik selamlık olarak birbirinden ayrıldığı samuray konaklarından çıkmış ve bir anda kendini asker aristokratların dolup taştığı İmparatorluk Almanyasının devasa salonlarında buluvermişti. Almanya'da ayrıca hayatının en büyük aşklarından birini yaşamıştı. Âşık olduğu kadının kimliği hakkında elimizde bilgi yok. Bilinen tek şey, kadının 1888'de Ōgay'ın peşinden Japonya'ya geldiğidir. Ancak Ōgay, ailesinin ve askeriyenin baskılarına dayanamayarak kadım memleketine geri göndermiştir. Ertesi yıl Nişi Amane'nin çöpçatanlığıyla, nüfuzlu bir generalin kızıyla evlendi. Avrupa'daki aşkını unutmak zorundaydı, çünkü ailenin en büyük oğlu olması sebebiyle geleneksel ataerkil Japon ailesinin bütün yükü onun omuzlarındaydı. Ōgay, aynı zamanda hırslı bir askerdi. Özel hayatını, bağlı bulunduğu kurumların taleplerine uydurmak zorundaydı. Gerçek hayatta sevgilisini reddetmiş olsa da, onun aşkı kalbinden hiç çıkmadı. Ondan aldığı ilhamla, evliliğinin bir yılı dolmadan *Mayhime* (Dans Eden Kız, 1890) adlı romanını yayımladı.

Ōgay, günlük hayattaki uzlaşmacı tavrını yaratıcı edebiyata dönüştürülebilen bir yazardı ve bu tavrını bütün hayatı boyunca devam ettirmiştir. Ömrü boyunca devlet idaresine sadece bir kez karşı çıktı; bu da ölümünden üç gün önceydi. Ölüm döşeğindeyken bir arkadaşına verdiği sözlü vasiyetinde Milli Savunma Bakanlığı'nın ya da imparatorluk hanedanının ölümünden sonra kendisine takdim etmeyi düşündükleri bütün takdirname, nişan ve madalyaların hepsini reddettiğini, bütün isteğinin "İvamili sade vatandaş Mori Rintaro" olarak gömülmek olduğunu belirtti. Bu vasiyetnameye müdahale

edecek hiçbir "bürokratik gücü" affetmeyeceğini belirtirken belki de işiyle aşkını karıştırdığı günler aklına gelmişti.

Sonuç olarak, Ōgay'ın Avrupa'da geçirmiş olduğu dört yıl, onun hem bürokratlığı, hem bilimsel kişiliği hem de edebiyat ve aşkları üzerinde hayatının sonuna kadar büyük bir rol oynamıştır.

Ōgay Münih'teyken, *Allgemeine Zeitung* gazetesinde Japonya ve gelenekleri üzerine bir yazı çıkmıştı. Bu makaleyi yazan kişi Japonya'da on yıl (1875-1886 arasında) geçirmiş olan Edmund Nauman adında bir Alman Jeologdu. Ōgay, Nauman'a bir tekzip yazısı gönderdi. Nauman ona cevap verince ikinci kez onu tekzip etti. Nauman yazısında, Japonya'nın çok geri, fakir, pis, salgınlarla sarsılan, son derece barbar ve geleneksel bir ülke olduğunu belirtiyor, Batıdan aldığı teknoloji ve âdetlerle kendini daha da zayıflattığını iddia ediyordu. Aslında Japon kültürü takdire şayan bir kültürdü ama Japonlar bunun ya farkında değildi ya da bile bile kendi kültürlerine burun kıvırıyorlardı. Japonya'nın geri bir ülke olduğu konusundaki iddiaları çürütmesi çok kolaydı ama Avrupa'nın bilim ve kültürünü öğrenmeye kendini adamış genç bir insan için ortada daha karmaşık olan iki sorun vardı. Bu sorunları çözebilmesi için Japon kültürünü dünya kültürü bağlamında yeniden gözden geçirmesi gerekiyordu.

Nauman'la tartıştığı sıralarda Ōgay bu bakış açısından yoksundu. Bu yüzden verdiği karşılıklar, konunun can alıcı noktasından uzak ve güçsüzdü. Ancak Ōgay, Nauman'ın üzerinde durduğu noktaları çok iyi anlamış ve kendi zayıf yönlerinin farkına varmıştı. Batılılarla yarışabilmek için sadece ezberlenmiş "Batılılaşma" kavramı yetmiyordu; onları geçebilmesi için kendi ülkesini ve geleneksel kültürünü rakiplerinin gözüyle görmesi ve değerlendirmesi gerekiyordu. Başka bir deyişle, Japonya'yı yeniden keşfetmesi gerekiyordu ve bu ihtiyacı ruhunun derinliklerinde hissettiği için yeni keşif yolculuğuna başladı. Batı dili ve kültürü hakkındaki bilgileri onun Nauman'la tartışmaya girebilmesini sağlamıştı ve yine aynı tartışma yazarın iki kültür çatışmasını masaya yatırdığı durumlarda ona rehberlik etti. Nitekim Ōgay Avrupa'dan memleketine döner dönmez her türlü aceleci reforma; ister dil, ister şehir planlaması, isterse parlamento alanında olsun karşı çıktı. Verilen bütün kararların ülkenin geleneklerine uygun olması gerektiğini savundu. *Mosa* (Derinlere Dalınca, 1911) adlı yapıtında "elden gelen eğreti, özümüze dönelim" felsefesini benimsemişti.

Ōgay sıradan bir muhafazakâr değildi. Bilim ve teknolojinin çeşitli dallarında Batı modeli ve Japon geleneği arasında tercih yapmak

gibi bir şansı yoktu. Bu konuda kimse taviz veremezdi, çünkü ortada Japonlara özgü bilimsel bir gelenek mevcut değildi. Buna tek istisna tıp bilimiydi. Tokugava devrinden beri Çin-Japon tıbbı, Hollandalıların öğretileriyle rekabet halindeydi; fakat bu konuda yetkin sayılan otorite, ülkedeki uzun geleneğinden dolayı eski Çin-Japon tıbbıydı. Bu geleneği kırmak ve tıp eğitimini Batılı bir içeriğe kavuşturmak gerekiyordu. Genç Ōgay böyle bir vazife için kendini son derece kararlı ve cesur hissediyordu, çünkü iş bilime gelince o tepeden tırnağa bir Batılıydı.

Ōgay, siyasette tamamen imparatorluk bürokrasisini benimsemişti ve bu durum sadece onun günlük hayatına değil düşüncelerine de sinmişti. Bu çerçeve içinde ülkenin liberalleşmesini ya da en azından İmparatorluk Almanyası'ndaki anayasal sistemi kendine model olarak kabul etmesini öngörüyordu. Bu düşüncelerini yazar *Çinmoku no Tō* (Sessizlik Kulesi, 1910) adlı kısa öyküsünde gayet duru ve alegorik bir şekilde ifade etmiştir. Tam o sırada sosyalist Kötoku Şüsui ve arkadaşları imparatora suikast hazırlığı içinde oldukları gerekçesiyle tevkif edilmişlerdi. Bu olay cereyan ettiği sırada Ōgay, Ordu Sıhhıye Birliği'nin başhekimiydi ve yetkilerini suistimal ettiği için hükümeti şiddetle eleştirmişti.

Çok önemli bir idari görevi ifa ettiği sırada hükümeti böylesine ağır bir dille eleştirmesi gerçekten çok büyük bir cesaret örneğiydi. Hükümet onu cezalandırmadı, fakat olay hakkında basında çıkabilecek her türlü habere sansür koydu. Zanlıları bir hafta içinde yargılayarak Kotoku ve on bir arkadaşını ölüme mahküm etti ve 1911 yılının Ocak ayında mahkemenin bu hükmü infaz edildi. Ōgay'ın sosyalizm hakkında ne düşündüğüne dair hiçbir fikrimiz yok. Yazar, Avrupa sosyalist düşüncesi hakkındaki görüşlerini *Furui Teço Kara* (Eski Bir Not Defterinden,1921) adlı yapıtında belirtmiş olmasına rağmen, öldüğü sıralarda kimsenin onun bu yapıtından haberi yoktu. İleri yıllarında bir arkadaşına yazdığı mektuptan anladığımız kadarıyla (Kako Tsurundo'ya 24 Aralık 1919'da yazmıştır) imparatorluk sisteminin I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sosyalist hareketle mücadele edebilmesi için en iyi yolun sosyalist liderlerle görüşmek olduğunu savunuyordu. Her şeyden önce liderlerin şikâyetleri dinlenmeli ve olaylar büyümeden bir çözüm yolu bulunmalıydı. Ōgay'ın güç merkezleriyle olan ilişkisi kendine hami olarak kabul ettiği Yamagata Aritomo (1838-1922) vasıtasıyla gerçekleşiyordu; fakat bu önemli şahsiyet, I. Dünya Savaşı'ndan sonra bütünüyle muhafazakârların hatta gericilerin safına katılmıştı.

Ōgay'ın edebiyata yaptığı katkıyı beş ana grupta inceleyebiliriz. Meyci döneminde onun Avrupa edebiyatına giriş mahiyetinde yazdığı yazılarından ve yaptığı çevirilerden etkilenmeyen yazar hemen hemen yok gibidir. Şayet Ōgay *Doğaçlama Yazan Şairler* adlı kitabını tercüme etmemiş olsaydı çoğu yazar adayı kabuk değiştirmeye kalkmazdı. Roman ve hikâyelerindeki konuların çeşitliliği ve karakter zenginliği Japon edebiyatında eşine rastlanamayacak türdendir. *Masui* (Anestezi) adlı yapıtındaki doktor, *Seynen*'deki (Delikanlı) şair, *Şokudo*'daki (Yemek Odası) memur, *Gan*'daki (Yaban Kızı) alıkonmuş kadın, *Hyaku Monogatari*'deki (Yüz Hikâye) insanları hor gören zengin adam, *Kano Yo Ni*'deki (Sanki) aristokrat genç ve *Hanako*'daki sanatçı gibi karakterler, kitabın sayfalarından kanlı, canlı ve üç boyutlu varlıklar olarak karşımıza çıkar. *Dans Eden Kız* ve *Yaban Kazı* adlı yapıtlarında gençlik aşkları işlenir. *Vita Sexualis* adlı eserinde ise çok daha farklı bir konudan, cinsel deneyimlerden bahsedilir. *Hanniçi* (Bir Günün Yarısı) adlı yapıtında gelin-kaynana kavgasını anlatırken *Hanako*'da yaratıcı bir sanatçının dünyasını işler. Toplumsal bir eleştiri niteliği taşıyan *Sessizlik Kulesi* ve anılarını yazdığı *Derinlere Dalarken,* hem biyografik hem de felsefi bir eserdir. Nasıl Söseki psikolojik romanı doruğa ulaştıran bir yazar olarak biliniyorsa, Ōgay da Çağdaş Japon edebiyatını konu zenginliği bakımından en üst düzeye çıkaran yazar olarak bilinmektedir.

Ōgay aynı zamanda lirik bir şairdi. *Vaka* şiirlerinden oluşan *Vaga Hyakuşu* (Benim Yüz Şiirim, 1909) adlı yapıtı onun en güzel *vaka* şiirlerinden oluşur. Bunlar, genellikle konusunu, okşanınca siyah saçlarından kıvılcımlar çıkan "Messalina* gibi kadınlardan" alan aşk şiirlerinden oluşur. Bu kadının kim olduğunu Ōgay'ın hayatından hareket ederek çıkarmak asla mümkün değildir. Ancak Ōgay'ın şiir konusunda edebiyata yaptığı en büyük katkı, 1800-1808 yılları arasında çıkan *Myōcō* adlı dergiye ve burada yazan Tekkan (1873-1935) ve Yosano Akiko (1878-1942) gibi şairlere verdiği destek olmuştur. Ayrıca *Subaru* (1900-1913) dergisinde yazan Kinoşita Mokutarō (1885-1945) ve *Bungaku* (1910) dergisini çıkaran genç yazarlar üzerindeki etkisini de unutmamak gerekir. *Myōcō* dergisinin grubu içinde ayrıca Yoşii İsamu (1886-1960), Kitahara Hakuşū (1885-1942) ve kendine

---

* Valeria Messalina; Messalina olarak da bilinir (d. 17/20 civarı-ō. 48). İmparator Claudius'un üçüncü karısı. Güçlü ve etkileyici bir kadın olmasıyla ünlüdür. Kocasına karşı yapılan bir komploya dahil olduğu anlaşılınca idam edilmiştir —*ed. notu.*

özgü toplumsal duyarlılığı olan şair İşikava Tokuboku (1886-1912) da yer almaktadır. Bu iki dergi etrafında toplanan şairler, *Şiki* okulunun üslubundan farklı olarak renkli ve görkemli bir *vaka* üslubu yaratmışlardır. Adı geçen *vaka* şairlerinden başka birçok edebi isim de bu dergilerde yazmış ve Ōgay'dan etkilenmiştr. Bunların arasında romancı Nagay Kafū (1879-1959) ve Batı şiirinden yaptığı *Kayçō On* (Medcezirin Sesi) adlı çeviriyle büyük başarı elde eden Ueda Bin (1874-1916) de vardır.

Ōgay'ın diğer büyük başarısı da Japon düzyazı geleneğinde özgün bir üslup yaratmasından kaynaklanır. Ōgay, Çin ve Avrupa retoriğini çok ince bir şekilde harmanlayarak son derece zarif bir edebi konuşma dili yaratmıştır. İmparator Meyci'nin ölümü ve yaveri General Nogi'nin intiharından (Eylül 1912) sonra yazdığı bütün tarihî romanları bu dille kaleme almıştır. İlk yazdığı *Okitsu Yagoemon no İşo* (Okitsu Yagoemon'un Vasiyeti) adlı yapıtında, dolaylı da olsa General Nogi'nin intiharını bütün kalbiyle desteklemektedir. O sıralarda elli yaşında olan Ōgay'ın intihar olayını ele alışı çağdaşı Sōseki'nin *Kokoro* adlı romanında bahsettiğinden çok farklıdır. *Kokoro*'daki kahraman için imparatorun ölümü "Meyci devri insanlarının" sonu demektir ve Nogi'nin intiharı da zaten bunu destekler niteliktedir. Ancak, Ōgay için sorun imparatorun ölümü değil onun sadık hizmetkârı olan Nogi'nin intiharıdır, çünkü Nogi, eski samuray toplumunun değer yargılarına göre hareket etmiştir. Ōgay'ın bu soruna bulduğu yanıt, ya da daha başka bir ifadeyle, Tokugava devri samuray toplumunun değerlerine karşı takındığı nihai tavır, yakın arkadaşı General Nogi'nin intiharından ve Nauman'la giriştiği tartışmayla başlayan uzun bir kimlik arayışı sürecinden sonra şekillenmiştir. Ōgay iki yıl sonra, *Sakay Ciken* (Sakay Hadisesi) adlı yapıtını yazdı. Burada düşük rütbeli bir samuray grubu, öldürdükleri Fransız denizcilerin kefaretini ödemek üzere, Fransız yetkililerin gözleri önünde gayet sakin bir şekilde *harakiri* yapmışlardır. Ōgay bu eserini aslında Japon kültürünü Batı kültürüyle mukayese etmek ve kendi kültürünü yüceltmek için yazmıştır.

Okitsu Yagoemon'un Vasiyeti adlı yapıtını General Nogi'ye adayan Ōgay, *Sakay Hadisesi* adlı yapıtını da büyük bir ihtimalle, geç kalmış bir cevap olarak Nauman için yazmıştı. Ōgay, sebebi ne olursa olsun işlediği tarihî konuları Japon üslubuna göre fakat Çincenin veciz ifadesiyle ele almış, romanlarında geçen olayları çok net ve bilgece betimlemiştir. Bu gerçekten de çok büyük bir edebi başarıdır. Ōgay, *Sakay Hadisesi* adlı yapıtında Tokugava samuraylarının sadece etik

değerlerini ifade etmekle kalmamış, aynı zamanda kendi düzyazı üslubunu da sağlam bir temele oturtmuştur. Onun bu üslubundan en derin etkilenen iki yazar Kinoşita Mokutarō ve Nagay Kafū'dur. Ōgay'ın üslubunu çok ciddi bir şekilde değerlendiren ve dolaylı da olsa ondan etkilenen diğer iki yazar da İşikava Cun (1899-) ve Nakano Şigeharu'dur (1902-1979).

Ōgay, son edebi başarısını hayatının ileri dönemlerinde yazdığı Tokugava âlimlerinin biyografileriyle kazanmıştır. Ōgay'ın, Şibui Çūsay (1916), İzava Ranken (1916-1917) ve Höcō Katey (1917) üzerine yazdığı biyografiler son derece özgündür. Bu yapıtlar, yazarın uzun süren çalışmalarının bir ürünü olup işlediği yazarlarla kendi dünyasının ayrıntılı bir betimini içeren eserlerdir. Bu eserlerde Ōgay'ın yazı yazdığı zamanla konu aldığı yazarların geçmişi iç içe olup anlattığı olayları rahatça tasvir edebilmek için sürekli geçmişteki olaylara gönderme yapar. Okuyucular sadece biyografideki yazı sanatını tecrübe etmekle kalmaz aynı zamanda geçmişin maddi ve manevi dünyasına bir yolculuğa çıkarlar. Japon edebiyatı, Meyci devrinden bu yana kendini ifade etmek için çok farklı yöntemler geliştirmiştir. Bazen modern şiir, modern tiyatro, psikolojik roman, edebiyat eleştirisi gibi Batı edebiyatını örnek alan konulara eğilmiş, bazen de kendi geçmişine dönerek *vaka, hayku, zuihitsu* ve bazı roman türlerini tekrar gündeme getirmiştir. Ancak, bu yapıtlarda çığır açan bir üslup yeniliğine rastlanmaz; fakat Ōgay'ın biyografileri buna bir istisna teşkil eder. Ōgay'ın üslubunu örnek alarak başarılı yapıtlar veren yazarlar da vardır. Bunların arasında *Şitaya Sōva* (Şitaya'dan Öyküler, 1926) adlı yapıtın yazarı Nagay Kafū ve *Ray San'yo To Sono Ciday* (Ray Sanyo ve Zamanı, 1971) adlı eserin yazarı Nakamura Şin'içirō'yu (1918-[1997]) sayabiliriz.

Ōgay, zamanla tarihî romanlardan biyografilere geçmiştir. Bu değişimi açıklarken roman konusu için malzemeleri nasıl seçtiğini, bunu yaparken nasıl tarihsel gerçeklerle yüz yüze geldiğini ve bunlara olan saygısının nasıl çığ gibi büyüdüğünü dile getirir, fakat biyografiler üzerinde karar kılışının tek nedeni bu değildir. İçinde yaşadığı geleneksel kültürün bir parçası olan önemli şahsiyetleri yakından tanımak istemiştir. Şayet böyle olmasaydı, Ōgay gibi usta bir yazar kendini ölümün eşiğinde hissettiği bir zamanda son enerjisini böyle bir iş için kullanmazdı. Ayrıca Çüsay, Ranken ve Katey gibi yazarları seçmesinin nedeni, onları muhtemelen kendisinin ikinci kişiliği olarak görmesinden kaynaklanıyordu.

Nitekim Çüsay, kendi bölgesinde doktorluk yapmak yerine âlim

olmayı seçmiş; Ranken'in oğlu Hakken, efendisini tedavi etmek konusunda "Hollanda tıbbını" reddetmiş; Katey ise aldığı eğitimi uygulamaktan vazgeçip, kardeşi Hekizan'ı yanına alarak Saga iline taşınmış ve masallardaki keşişlere benzer bir münzevi hayat yaşamaya başlamıştır. Bütün bunlar, Ōgay'ın derinden özlemini çektiği, fakat kendi hayatında birbiri ardına verdiği ödünler yüzünden hiçbir zaman ulaşamadığı ve ulaşamayacağı bir dünyayı temsil ediyordu. Çūsay, İo ile; Hakken ise Karie Ekisay'ın torunu Taka ile evlenmişti. Ōgay'a göre her ikisi de ideal bir evlilik yapmıştı; fakat Ōgay için durum aynı değildi. Başlangıçta sıradan hikâyeler gibi duran bu öyküler, aslında orada yer alan kişilerin yaşama gücünü vurguluyordu. Onların bu yaşantısına baktıkça aynı şeyleri yaşayabilmek için onlara özeniyordu; fakat kader onu başka yerlere götürmüştü.

Ōgay, din ve felsefe konusunda son derece akıllı ve göreceli bir tavır sergilemiş bu yüzden de kendi düşüncelerini bir sisteme oturtmak için hiçbir gayrette bulunmamıştır. Ancak, yazılarında vardığı sonuçlar son derece özgün ve kapsamlıdır ve kendi çağında yaşadıklarına tanıklık eder.

UÇİMURA KANZO, ABE İSŌ VE HIRİSTİYANLIK İDEALLERİ

Yokohama bölgesine yerleşen Amerikalı Protestanlar misyonerlik faaliyetlerine Reform döneminden önce başlamışlardı (1859). Hıristiyanlığa dönen Japonlar, aralarında Uemura Masahisa'nın (1857-1925) da bulunduğu bir grup oluşturmuşlar ve buna "Yokohama Dinî Cemaati" adını vermişlerdi. Reform döneminden sonraki on yıl içinde bu misyonerler grubuna Kumamoto Batı Okulu'ndan (1871) ve Sapporo Ziraat Fakültesi'nden (1876) Japon hocalar da katıldı. Bu hocalar öğrencilerine Hıristiyanlığı öğretmeye çalışıyorlardı. Kumamotolu Hıristiyan öğrencilerin çoğu Niicima Cō (1843-1890) tarafından 1875'te kurulan Doşişa Derneği'ne katıldılar. Sapporo Dinî Cemaati'nin yetiştirdiği Uçimura Kanzo (1861-1930) faal bir Hıristiyan düşünür olarak genç insanlar üzerinde –özellikle de Japon-Rus Savaşı'ndan önce– inanılmaz bir etki bırakmıştı.

Amerikalı Protestan misyonerlerin gayretiyle Hıristiyanlığa dönen Japonların büyük bir çoğunluğu samuray kökenliydi. Bu insanlar Bakufu görevlisi ya da Bakufu taraftarıydılar ve Çoşu ve Satsuma kuvvetlerine karşı mukavemet göstermişlerdi. Bu nedenle kiliselerin örgütsel yapısı, Hollanda kilisesinin öğretileri veya inandıkları başka öğretiler en az yeni rejim konusunda gösterdikleri hassasiyet

gibi onların yakın ilgi alanı içine giriyordu; ancak her şey bununla bitmiyordu. Hıristiyanlık onlar için Batıya açılan bir pencereydi. İlgilendikleri konu sadece Batı teknolojisi değildi; Batıdan gelen yeni sistemle Tokugava feodalizminin değerleri rahatça ortadan kaldırılabilirdi. Misyonerler öğrencilerine "Japonya'ya sadakat" fikrini aşılamaya çalışıyorlardı; fakat bu sırada Japonya'da çok ilginç olaylar cereyan ediyordu. Samuray sınıfı yeni rejimin kurulmasıyla birlikte sadakat duygularını mahalli derebeylerden ulusal birliğin merkezine aktarmak zorunda kalmışlardı. Bu durum, misyonerlik eğitimi alan öğrencileri en hassas yerlerinden yakalıyordu. Ayrıca misyonerlerin çoğu cesur, kendinden emin ve fedakâr insanlardı. Üstelik bazılarının Amerikan iç savaşına katılmış olmaları genç Japonlar üzerinde son derece olumlu bir etki bırakıyordu.

Bütün bu anlattıklarımız kültür ve kişilikle ilgili konulardır; dinle alakalı değildir. Nitekim, Meyci devrinde Protestan Kilisesi'ne yazılan genç insanlar ve aydınların çoğu Hıristiyan öğretileriyle karşı karşıya gelmiş fakat vaftiz olduktan kısa bir süre sonra kiliseyi terk etmişlerdir. Onların sonradan yazmış oldukları yazılardan anladığımız kadarıyla hiçbiri, dinden çıktıkları için büyük bir vicdan azabı çekmemiş ve suçluluk duygusuna kapılmamışlardır. Örneğin, romancı Şimazaki Töson (1872-1943) için olay aynen bu şekilde cereyan etmiştir. Tokutomi Roka (1868-1927) gibi insanlar ise bütün inançlarını alenen inkâr etmiş ve Protestanlığı sadece isim olarak benimsemeyi tercih etmişlerdir. Kinoşita Naoe gibi bazı yazarlar ise hiçbir mantıklı eleştiri getirmeden Hıristiyanlıktan başka bir dine geçmişlerdir. Diğer yandan, bunların arasında din değiştirdiğinden dolayı son derece rahatsız olan buna gerekçe göstermek için ellerinden gelen gayreti gösteren Masamune Hakuçō (1879-1962) ve Arişima Takeo (1898-1923) gibi insanlar da vardı. Hıristiyanlığın öğretileri ve onun beklediği inancın Japonların dünya görüşüyle bağdaşması hemen hemen imkânsızdır. Hıristiyanlığa dönen Japonların eski inançlarını tamamen inkâr etmeden yeni inancı kabullenmeleri mümkün olmamıştır. Nitekim, inancın temelini meydana getiren nedenlerin Batıya ya da misyonerlerin kişiliklerine duyulan hayranlık olduğu durumlarda, din değiştiren insanlar eski dünya görüşlerini tamamen inkâr etmişlerdir. Ancak, aralarında inanç değiştiren öyle Japonlar vardır ki, onlar Hıristiyanlık dininin bütün vecibelerini olduğu gibi kabul etmiş ve bütün hayatlarını inançlarıyla uyumlu bir şekilde geçirmişlerdir. Buna en iyi örnek 1868 kuşağını temsil eden Uçimura Kanzo'dur.

Uçimura, Joşu Takasaki bölgesinin Edo'da görevli samuraylа-

rından birinin en büyük oğlu olarak dünyaya geldi. Beylik ve tımar sisteminin çöküşüyle birlikte babası işini kaybettiğinde on yaşındaydı. İngilizce öğrenmek için on iki yaşında Tokyo'ya geldi ve on altı yaşında Sapporo Ziraat Fakültesi'ne girdi. Bu okul aslında W. S. Clark (1826-1886) tarafından kurulmuştur. Uçimura'nm okula girişi Clark'ın görevini tamamlayıp memleketine döndüğü zamana rastlar. Clark, Amherst Üniversitesi'nin dekanı iken 1876-1877 yılları arasında Sapporo'ya davet edilmiş, bir yıl gibi kısa süre içerisinde hem ders vermiş hem de Hıristiyanlık üzerine bir sadakat yemini hazırlayarak on altı öğrencisini bu metni imzalamaları için ikna etmişti. Öğrenciler bu işi ciddiye alarak kendilerinden sonra gelen yeni üniversitelileri de aynı yemini imzalamak konusunda ikna etmeye çalışmışlardı. Uçimura, *Nasıl Hıristiyan Oldum* (İngilizce, 1895) adlı yapıtında kendisine yapılan baskılara elinden geldiğince tepki gösterdiğini, hatta daha da ileri giderek Japon tanrılarından yardım istemek için Şintö tapınağına gidip dua ettiğini yazar; fakat sonunda ikna olmuş ve yemini imzalamıştır. Bu olaydan altı ay sonra, 1878 yılında Amerikalı Metodist bir misyoner tarafından vaftiz edilmiştir. Okulun Sualtı Biyolojisi Bölümü'nden mezun olur olmaz başarısız bir evlilik deneyimi geçirmiş, bu da onun dinî inançlarını daha da güçlendirmiştir. 1884 yılının sonundan 1888 yılının baharına kadar Amerika'da özellikle de New England eyaletinde üç yıl geçirmiştir. Burada teoloji ve İncil çalışmalarına yoğunlaşarak Amerikalılar için *Japon Ruhu* adlı yapıtını kaleme almıştır.

Japonya'ya döner dönmez Tokyo'daki liselerden birinde göreve başlayan Uçimura, 1891 yılında devletin çıkardığı resmî eğitim genelgesine karşı çıkarak büyük yankılar uyandıran tartışmaların odağı olmuştur. Genelgeyi reddetmekle bütün profesörleri, hocaları, gazeteleri hatta bütün toplumu korkusuzca karşısına almıştır. Uçimura, Mart 1891'de D. C. Bell'e yazdığı bir mektubunda genelgeyi reddetmekle aslında imparatora saygısızlık yapmak gibi bir niyetinin olmadığını, fakat imparator bile olsa Tanrı'dan başka hiçbir varlığa tapınmayı vicdanen kabul edemeyeceğini belirtmektedir. Okulun müdürü bu tür törenlerin Hıristiyanlığın ibadetlerinden farklı olduğunu, bürokratik nedenler yüzünden formalite gereği yapıldığı konusunda Uçimura'yı ikna ederek onun okuldaki törene katılmasını sağlamıştır. Bu olaydan sonra Uçimura ve bir arkadaşının okuldaki görevine son verilmiştir. Bu dönemde kötü talih Uçimura'nın yakasını bırakmamış, üç ay sonra çok şiddetli bir zatürre geçirdiği dönemde ikinci karısını kaybetmiştir. Bu olayın Japon tarihindeki önemi,

Uçimura'nın imparatorun tanrılığını reddeden ilk Japon olmasından kaynaklanır.

Uçimura'nın inancına göre Tanrı tektir ve onun gücü; imparatoru, imparatorluk simgesini ve devleti aşar. Ancak, bu durum onun vatansever olmadığı şeklinde yorumlanmamalıdır, o aslında vatanını çok seven bir insandır. Onun düşüncesine göre Tanrı, sadece bir veya birkaç ülkenin tanrısı değildir, evrenseldir. Bu konuda "Hıristiyanlık evrensel bir inanç sistemidir. Ben hiçbir yabancı ulusun tekelinde olmayan *evanjelik* bir Hıristiyanlığa inanıyorum" der. Ayrıca kendi nefsini irdelemek yerine yüzünü İsa'ya döner. "Neden hep içinize kapanıp kendinizi anlamaya çalışıyorsunuz? Günahlarınızın kefaretini ödemek için çarmıhta can veren İsa'ya dönün." Bu tür inançlar Japon dünya görüşü geleneğine ziyadesiyle ters düşmektedir, çünkü Japon geleneği hep grup ruhuna ve dayanışmaya inanmış, bunun dışında olan ya da olabilecek her türlü mutlak gücü reddetmiştir. Bu nedenle Uçimura'nın sözleri Japon düşünce tarihinde çığır açıcı niteliktedir.

1894-1896 yılları arasında cereyan eden Çin-Japon Savaşı sırasında Uçimura önceden her milliyetçi gibi Japonya'yı desteklemiş, daha sonra da mutlak bir pasifist durum sergilemiş ve Hıristiyanlıkta kiliseye ihtiyaç olmadığı fikrini savunmuştur. *Seyşo no Kenkyū* (İncil Çalışmaları) adlı bir dergi çıkarmaya başlamış ve böylece yukarıda sözü geçen fikirlerini yayma fırsatını bulmuştur. Aşiyo, bakır madeninin yarattığı kirliliğe karşı verilen mücadeleye destek vermek için maden ocağının bulunduğu yere kadar gitmiş ve gördüğü sefalet onu dehşete düşürmüştür. Hemen ardından *Manşoho* gazetesinde hükümeti karşısına alarak çok ağır eleştirilerde bulunmuştur. Japon-Rus Savaşı'nın ufuktaki ilk belirtilerini sezer sezmez derhal savaş karşıtı bir tavır takınmış, fakat *Mançoho* gazetesinin hükümeti destekleyen teslimiyetçi bir politika benimsemesi üzerine Kötoku Şūsui (1871-1911) ve Sakay Toşihiko (1870-1933) ile birlikte gazeteden istifa etmiştir.

Uçimura, savaş karşıtı olmasını iki gerekçeyle açıklar. Birincisi, Yeni Ahit'teki Romalılar bölümünde yer alan "pasiflik ilkesi"dir. Bu ilkeye göre insanı insan değil, ancak Tanrı cezalandırabilir. Bu inanç, Uçimura'nın hayatının ileri yıllarında Adventist* olduğunda daha da güçlenmiştir. Ayrıca kendi özel hayatında pasif direniş göstermek su-

* Adventist: İsa'nın dünyaya tekrar geleceğine inanan kişi ya da grup —*ed. notu.*

retiyle iç huzura kavuşan Uçimura, bu inancın ülke yönetimlerine de uygulanacak bir ideal olması yolunda gayret sarf etmiştir.

Pasifizme inanmasının başka bir nedeni de yaptığı tarih çalışmalarından kaynaklanır. Rusya ve Çin'le yapılan savaşlar barışı değil militarizmi tetikleyerek ülkenin kendisine olan güvenini artırmış bu da yeni savaşa girme ihtimalini had safhaya çıkarmıştır. Ona göre, savaşı yeryüzünden silecek bir mücadele ne yazık ki mevcut değildir. "Çin'e karşı yapılan savaşın adı 'Uzakdoğu Barış Harekâtı' olarak konmuştu; fakat o sırada Rus-Japon Savaşı patlak verdi. Bu sefer onun adını da yine 'Barış Harekâtı' koydular. Savaşın Doğu'ya büyük bir barış getireceğini savunuyorlar." Uçimura bu satırları 1905'te yazdığında bütün ülke zafer haberleriyle sarhoş olmuştu. Bütün Japon Hıristiyanlar sokaklarda şarkı söyleyip dans ediyordu. Burada sadece bir kişi haklıydı. O da Uçimura'ydı. Bütün Japonya gaflet içindeydi. Uçimura'nın bu kadar net bir kehanette bulunabilmesi Tanrı'yı yanına almasından ve müstesna bir değerlendirme kabiliyetinin bulunmasından kaynaklanıyordu. Onu bu tür sıhhatli tahminlere götüren şey, dünyanın gerçekleri hakkındaki sezgisi ve nihai adalete olan inancıydı. Bu iki nokta arasında hissettiği gerilim, ona sezgilerinde rehberlik ediyordu.

Nasıl Hıristiyan Oldum adlı eseri gençlik yıllarının kısa bir özetiyle başlar ve ruhsal hayatının uzun ayrıntılarıyla devam ederek Sapporo Ziraat Fakülte'sinden Amerika ziyaretinin bitimine kadar geçen dönem hakkında bilgi verir. Ayrıca Japonya ve Amerika'daki Hıristiyanlıkla ilgili konuları ele alarak iki ülke arasındaki ilişkilerini uzun uzun irdeler. Uçimura'nın ilgi alanı sadece özeleştiri ve içe dönüş değildir. Onun gözü dışarıdadır ve amacı dünyada olan biteni dikkatle inceleyip yeniden keşfetmektir. İngilizce yazılan kitap Tokyo'da basılmış, daha sonra Japonca ve diğer dünya dillerine çevrilmiştir. Uçimura, Japonya dışında en çok bu kitabıyla tanınır. Onu Japonya'da asıl ünlü kılan; verdiği dersler, söylemleri ve basın olmuştur. Masamune Hakuçö, onun en çok 1898 yılında verdiği "Pazartesi Sohbetleri"ne hayran olmuş, Osanoi Kaoru, Şiga Naoya, Abe Yoşişige ve Takagi Yosaka ise 1902 yılında onun pazar günleri verdiği İncil seminerlerine katılmıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, ömrünün ileri yıllarında Uçimura, 'İsa'nın Dünyaya İkinci Gelişi' meselesi üzerinde yoğunlaşmıştır. İncil üzerine yazmış olduğu en iyi yapıt Romalılar ve Mektuplar üzerine yazdığı yazılardır. Burada kaynak metinle çeşitli çevirileri karşılaştırarak bunlar hakkında ayrıntılı yorum ve açıklamalar yapar. Bu

yapıt, aynı zamanda Uçimura'nın kendi öz inançlarına da ışık tutmaktadır. Eserin üslubu, abartısız, gösterişsiz, berrak ve veciz haliyle tamamen yazarın kişiliğini yansıtmaktadır. Bu kitap, Uçimura'nın eserleri arasında sadece en iyisi olmakla kalmaz aynı zamanda Meyci Reformu'ndan sonra Japonca yazılmış en büyük düzyazı şaheseridir.

Uçimura, her ne kadar maden ocaklarının yarattığı çevre tahribatı konusunda hassas, Japon emperyalizminin yayılmacı politikası karşısında pasif fakat ağır dilli bir eleştirmen olsa bile, hiçbir zaman ülkedeki sosyalist hareketlerin içinde yer almamıştır. Mart 1903'te çıkan *İncil Araştırmaları* adlı dergisinde de belirttiği gibi "Hıristiyanlık yüce Tanrı'nın öğretisidir; sosyalizm ise dünyadaki maddi hayatın gelişimi üzerine temellendirilmiş bir kuramdır." Buna rağmen, Hıristiyanlığın toplumsal konularda tamamen kayıtsız kalması imkânsızdır. Hıristiyanlık her ne kadar toplumsal reformlar için özel bir formül üretmiş olmasa da, yine de Meyci toplumuna sosyalizm kavramını tanıtan kaynaklardan biridir. Gerçekten de ilk Japon Sosyal Demokrat Partisi'ni kuran altı kişiden, başkan Abe İso'da dahil olmak üzere beşi Hıristiyandır; içlerinde sadece Kōtoku Şūsui Hıristiyan değildi. Hıristiyan olan parti kurucularından birisi Uçimura'nın kendi öğrencisi, diğeri ise Sapporo Ziraat Fakültesi öğrencilerindendi. Partinin benimsediği ilkeler arasında; bütün vatandaşlara seçme ve seçilme hakkı, lordlar kamarasının lağvı, silahsızlanma, toprak reformu, sermaye, ulaştırma, devlet destekli eğitim ve resmî parlamenter demokrasi gibi çok önemli konular bulunuyordu. Bu yüzden parti kuruluşunun üzerinden iki gün geçmeden derhal hükümetin baskısına maruz kalmıştır.

Parti kurucularından Abe İsō (1865-1949), İngilizce okumak üzere Doşişa Üniversitesi'ne girdiği sıralarda Niicima Cō'nun eşitlikçi fikirlerinin etkisi altında kalarak kiliseye devam etmeye başlamıştı. Daha sonra ise Amerikan İlahiyat Fakültesi'nde okumuş, 1891-1894 tarihleri arasında iç savaştan bu yana moda olan Toplumsal İncil öğretisinin tesirinde kalarak fakirliğin; yardım, bağış ve iane yoluyla değil, sosyalizmin getireceği değişimle ortadan kaldırılabileceğini ileri sürmüş ve bu fikirlerini *Şakayşugişa to Naru Made* (Sosyalist Olmak, 1932) adlı yapıtta dile getirmiştir. Abe, toplumsal değişimin gerçekleşmesi için üretim araçlarının devletleştirilmesi ve servet dağılımının ihtiyaca göre yeniden yapılandırılmasını önermesine rağmen işçi sendikalarının ve sosyalist politikaların gerçekleştirebileceği reform ihtimalini de tamamen göz ardı etmiyordu. *Şakaymonday Kayketsuhō* (Sosyal Sorunların Çözümü) adlı yapıtında sefaleti ortadan kaldırma-

nın bazı konularda uzun zaman alacağını, bazı konularda ise pek zor olmayacağını ileri sürüyordu. Japonya'daki sosyalizm hareketi daha sonra, başı Sakay Toşihiko ve Kōtoku Şūsui'nin çektiği *Heyminşa* grubunun materyalizme odaklı görüşüne yaklaşmasına rağmen, Abe duruşunu hiç değiştirmemiş, hayatı boyunca sosyalist, fakat aynı zamanda dinî bütün bir Hıristiyan olarak kalmıştır.

Hıristiyan sosyalizmini yaymak için çalışan önemli isimlerden biri de Kinoşita Naoe'dir. Düşük rütbeli bir samuray çocuğu olan Kinoşita, Şinşū'nun Matsumoto şehrinde dünyaya gelmiştir. Sonradan, Tokyo Meslek Okulu'nda (şimdiki Vaseda Üniversitesi) hukuk okuyarak bir yandan avukatlık, bir yandan da gazetecilik yapmıştır. Fahişeliğin lağvı için ülke çapında başlatılan kampanyaya aktif olarak katılmış ve bu arada kız kardeşinin destekleriyle Hıristiyanlığı kabul ederek yirmi dört yaşında Matsumoto şehrinde vaftiz edilmiştir. Daha sonra *Mayniçi Şimbun* gazetesine girerek muhabir olmuş, bakır madeni felaketi üzerine yazdığı yazılarda Tanako Şōzō'yu desteklemiştir. Abe ve taraftarlarına seçme ve seçilme hakkı konusunda büyük destek veren Kinoşita, Japon-Rus Savaşı sırasında yazdığı *Hi no Başira* (Alevden Sütun, 1904) adlı eserinde Sakay Toşihiko ve Kōtoku Şūsui'nin hükümet karşıtı görüşlerini bütün gücüyle onaylamıştır. *Heyminşa* grubunun 1905 yılında dağılmasından sonra İşikava Sonşiro, Abe İsō gibi yazarların kurmuş olduğu *Şinkigen* (Yeni Çağ) adlı dergide yazmaya başlamıştır. Uçimura Kanzo ve Tokutomi Roka'nın katkılarıyla dergi tamamen imparatorluk sistemi karşıtı bir tavır sergilemeye başlamıştır. *Alevden Sütun* adlı yapıt üslup olarak her ne kadar bölük pörçük olsa da siyasi ve mali güçler tarafından yönetilen topluma getirdiği cesur eleştirileri ve ince tahlilleriyle önemli bir kitaptır. Yapıttaki kahramanın düşünceleri ve hareketleri yazarın sosyalist Hıristiyan düşünceleri üzerine sağlam bir fikir vermektedir. Ancak, Kinoşita'nın yazar olarak en güçlü yönü onun *Mayniçi Şimbun* gazetesi ve *Yeni Çağ* dergisinde yazdığı keskin ve pervasız kısa makalelerinde ortaya çıkmaktadır. Hasımlarına yaptığı hücumun isabeti, hedefi iyi seçmesinden değil saldırırken dili çok iyi kullanmasından ve ifadesindeki berraklıktan ileri gelir. Örneğin, *Yeni Çağ*'da (1906) şöyle der: "Devrimden gereksiz bir şekilde korkan Japon aydınlarına büyük bir saygıyla şunu belirtmek isterim ki çağdaş Japonya'nın vatandaşları arasından birileri çıkıp seslerini yükseltmediği müddetçe imparatorların tanrı olduğuna dair geleneksel inanç red veya inkâr edilebilir. Böyle bir şey vuku bulduğunda kimsenin burnu kanamaz ve herkes rahat rahat yatağında uyuyabilir." Bir başka yerde ise duy-

gularını şu şekilde ifade eder: "Aile düzenimiz ataerkildir. Bu, kadını ve ailenin içindeki diğer insanları tanımayan mutlak bir esaret sistemidir. Bu ataerkil aile kavramını genişlettiğimizde monarşik sistemle karşı karşıya geliriz. Bu sistem devam ettiği sürece hiçbir Japon, *vatandaş* olamaz ve bireysel özgürlüğünü garanti altına alamaz."

Japon-Rus Savaşı'ndan sonra Kinoşita, hem siyasi faaliyetten çekilmiş hem de Hıristiyanlıktan uzaklaşmıştır. 1910 yılında Kotoku yargılanıp vatana ihanetten idama mahkûm edildiği zaman, bir yandan o sıralarda moda olan Okadaşiki Seyzoho adlı bir meditasyon tekniğiyle uğraşıyor, bir yandan da Pak Ülke mezhebini kuran Honen ve Gerçek Pak Ülke mezhebinin kurucusu Şinran hakkında kitap yazıyordu. Bunu yapmakla belki de içinde Hıristiyanlığın adalet kavramını reddeden bir yerini, hâlâ Japon olarak kalabilmiş bir yönünü keşfetmek için uğraşıyor ve bunun Japon tarihiyle olan ilişkisini kurmaya çalışıyordu. Altmış sekiz yaşında mide kanseri olduğunu öğrenince şu veda şiirini yazdı:

İşte geldim giderim, dokunmadan bir şeye
Kahpe toprak göz koymuş, benim gibi ödüle.

Asıl adı Tokutomi Kenciro olan Tokutomi Roka, Kumamato köyü muhtarının ikinci çocuğu olarak dünyaya geldi. Ağabeyi tarihçi ve eleştirmen Tokutomi Soho'dur. Anne tarafından amcası Meyci Hükümeti'nin ilk yıllarında danışman olarak görev alarak açık ülke politikasını savunmuş olan Yokoi Şōnan'dır. Şonan'ın oğlu Tokio ise Kumamoto grubunun ileri gelen üyelerinden biridir. Roka'nın annesi, babası ve dört ablası Hıristiyandı. Roka, Kumamoto Metodist Kilisesinde on yedi yaşında vaftiz edilmiştir; fakat Tokutomi daha sonra Hıristiyanlıktan uzaklaşarak Tolstoy'un eserleri ve düşünceleriyle ilgilenmeye başlamış ve 1906 yılında Yasnaya Polyana şehrinde bu yazarı ziyaret etmiştir. Aradan bir müddet geçtikten sonra Hıristiyanlığa tekrar dönmüş, hayatının ilerleyen yıllarında kendini ikinci kez dünyaya gelen Hz. İsa zannetmeye başlamıştır. Bazen yine kendisini ikinci Âdem gibi hissettiği ve karısı Aiko'ya Havva olarak hitap ettiği de olmuştur.

Kendi biyografisi olan *Fuci* (1925-1927) adlı yapıtını İncil üslubunda kaleme almıştır. Yazarın ilk otobiyografi denemesi olan *Omoide no Ki* (Anılarım, 1900-1901) adlı yapıtı parlak fikirler, canlı betimlerle dolu olmasına rağmen düşünsel tutarlıktan yoksundur. Roka, sosyalist bir Hıristiyan değildi, fakat toplumsal adaletsizliklere karşı duyarlı olduğu için tamamen konudan uzak sayılmazdı. 1910 yılında gerçekleşen vatana ihanet davalarından etkilendiğinde kırk iki ya-

şındaydı. Bu davalar sırasında liberal eylemciler ve sempatizanların çoğu imparatora suikast düzenlemekle itham edilmiş, büyük işkencelere tabi tutulmuş, basın susturulmuş ve sonunda başta Kötoku Şüsui olmak üzere on iki kişi idam edilmişti. Roka, 1911 yılında lisede yaptığı bir konuşmada isyan konusunda şunları söyler:

> Bu insanlara isyancı ve hain yaftası yapıştırılmıştır. Halbuki onlar büyük idealleri olan kişilerdir... Bu insanlar insanlık için ellerinden gelen her şeyi yapmaya çalışan, özgürlük ve eşitlik isteyen, yepyeni bir dünyanın temelini atabilme uğruna yüksek idealleri olan ve bu yüzden de canlarını hiç çekinmeden feda edebilen insanlardır. Kotoku ve arkadaşları zamanın hükümeti tarafından isyancı olarak görüldüler ve idama mahkûm edildiler; fakat isyandan korkmamak gerekir. Siz, gençler olarak isyandan korkmamalısınız, zaten her yeni şey bir başkaldırıdır!

Bu söylev zaman zaman kendisiyle çelişen, bazen de kendi kendini tekrar eden nitelikte olduğu için anlaşılması güç bir metindir. Ancak, anayasal hakların hiçe sayıldığı, on iki muhalif siyasetçinin gizlice idam edildiği ve idari yetkilerin kötüye kullanıldığı bir toplumda söylev verirken, en azından tutuklanmamak için dikkatli olmak gerektiği aşikârdır. Roka'nın niçin kızdığı ve böyle konuştuğu burada gayet açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

Roka, karmaşık bir ruhsal yapıya sahip olduğundan dolayı Hıristiyanlığın onun üzerinde ne denli etki bıraktığını saptamak çok zor. Kendi kuşağındaki insanlar arasında sadece o, Hıristiyanlığa karşı bir tepki duyarak bu dinden uzaklaşmak istemiş gibi görünmektedir. Bu yüzden *Şizen to Cinsey* (Doğa ve Yaşam) adlı yapıtında çok ayrıntılı bir şekilde panteist görüşlere rastlamaktayız. Ayrıca *Nihon Kara Nihon e* (Japonya'dan Japonya'ya) adlı eserinde iç güdüleri özellikle de cinsel iç güdüyü baskı altına alan sistemleri kınamakta ve bunların insan bünyesinden atılmasına yardımcı olacak doğal güdüleri adeta tanrılaştırmaktadır. İç güdülerle ilgili olan bu fikirleri, katı Hıristiyan öğretilerine bir tepki olarak doğmuş gibi görünmektedir. Roka bu konuda yalnız değildi; İvano Hömey (1873-1920) ve Arişima Takeo'nun da başına aynı şey gelmişti. Ancak Roka bunu diğerleri gibi dinden çıkışına bir mazeret olarak değil gerçekten inançlarından kurtulmak için yapmıştır. Olayı bu boyutuyla gerçekleştirebilen tek yazar da odur. Ancak inançlarından kaçmak için gösterdiği nedenler ile Masamune Hakuçö'nun bulduğu sebepler arasında fevkalade bir benzerlik görülmektedir, çünkü ikisi de Hıristiyanlığın geleneksel Japon dünya görüşüne ters düştüğü konusunda hemfikirdir.

'DOĞACI' EDEBİYATÇILAR

Taşrada doğup Tokyo'daki özel üniversitelerde (Şimdiki Vaseda Üniversitesi'nde) eğitim gören 1870 yazarları arasında sonradan "doğacı" olarak bilinen pek çok genç vardı. Aralarında en çok tanınanları Şimazaki Töson (1872-1943) ve Masamune Hakuçö (1879-1962) idi. Töson, Nagana ili, Hakuçö ise Okayama ilinde yaşayan köklü ailelerin çocuklarıydı. Öte yandan Kunikida Doppo (1871-1908), Tayama Katay (1871-1930), Tokuda Şüsey (1871-1943) ve İvano Hömey gibi yazarların hepsi küçük samuray ailelerinden geliyorlardı. Hiçbiri şehirli tüccar sınıfından (*çönin*) gelmiyordu. Konfüçyüsçülük ve tıp gibi profesyonel mesleklerle ilgilenen geleneksel, aydın samuray sınıfıyla uzaktan yakından alakaları yoktu. Bu da yetiştirilme tarzlarının Tokugava geleneklerinden hemen hemen hiç etkilenmedikleri anlamına geliyordu.

Tokyo'ya geldiklerinde ilk dikkatlerini çeken şey, Batının varlığı oldu. Onlar için Batıyı temsil eden dil İngilizce, Batı düşüncesini ve edebiyatını simgeleyen kurum da Protestan kilisesiydi. O sıralarda yalnız hükümet yetkilileri ve devlet üniversitelerinden mezun olanlar öğrenim görmek için yurtdışına gidebiliyordu. Bu nedenle Töson ve Hakuçö'nun eğitim için yurtdışına gitme imkânı olmadı. Söseki ve Ögay'ın yurtdışında tamamladıkları eğitimi, bu iki yazar kilise ve çevresinde tamamladılar. Söseki ömrünün dört yılını, Ögay ise beş yılını Batıda geçirmişti. Buna karşılık Töson beş, Hakuçö da dört yıl boyunca Tokyo'daki Protestan kilisesinin üyesiydiler. Doppo, Töson, Hakuçö ve Hömey daha yirmi yaşına gelmeden vaftiz edilmişlerdi fakat bunlardan hiçbiri beş yıldan fazla kilisede kalmadı. Kilise onlar için Batıya açılan bir pencereydi; fakat kilisede aşılanan dinsel öğreti, kendi vicdanlarının sesini dinlemek için yola çıkmış bu genç insanlara pek inandırıcı gelmedi çünkü kilise inancının temelinde, müteal (mutlak ve aşkın) varlıkla kurulan ilişki sayesinde, yani Hz. İsa ile kurulacak bağ sayesinde kurtuluşa ermek mümkün olacaktı. Kiliseden ayrıldıklarında bu dinsel öğretiler onların üzerinde derin manevi yaralar bırakmamıştı; ya da yapıtlarından anladığımız kadarıyla –Hakuçö hariç– öyle görünüyordu. Töson, 1908'de yazdığı kitabı *Haru*'da (Bahar), "İnsanlığa duyulan derin hoşgörü, merhamet ve içinde yaşadığımız şu ıstıraplı hayata karşı duyulan yergi. Acaba bu duyguları bize din mi öğretmektedir?" şeklinde bir cümle kurmuştu. Bizce Töson'un yukarıdaki sözlerini söyleyebilmesi için Hıristiyanlığın öğretilerine başvurması şart değildi. Bu, pekâlâ Batı edebiyatın-

dan öğrenilmiş bir sezgi olabilirdi.

Uçimura Kanzö ve temsil ettiği Hıristiyanlığın bu genç insanlar için "Batı kültürü ve İngilizceye girişten" daha derin bir anlamı vardı. Toplumsal gelişimin ancak bürokrasinin içinde gerçekleştiği bir sosyal yapıda Töson, Hakuçō ve onun durumundaki yazarlar hem memleketlerinden çok uzakta kalmış hem de yalnızlığa mahküm edilmişlerdi. Bu insanlar ya kendi öz benliklerinde kendilerine yeni bir benlik bulacaklar ya da bu kimliği başka bir grubun içinde elde etmeye çalışacaklardı; ama bu kimliğin adresi ne devlet gücünü elinde bulunduran siyasi hiyerarşinin içinde ne de çoktan terk etmiş oldukları köylerindeydi. Her zaman kişinin kurtuluşundan dem vuran Protestan kilisesi onlar için iyi bir seçenekti, çünkü onlara, bağımsız kişiler olarak, yeni bir kimliğin temellerini sunuyordu. Töson ve Hōmey üzerinde en derin etki bırakan yazarlardan biri de Kitamura Tōkoku'ydu (1868-1894). Tōkoku, çok genç yaşlarda (1888) vaftiz edilmesine rağmen bir süre sonra "içimdeki yaşam" adını verdiği bir tür panteizme (çok Tanrıcılık) inanmaya başladı. "İçimdeki yaşam" başlığını kullandığı kitabında bu yeni kavramın ayrıntılarını inceledi ve kısa bir süre sonra da intihar etti. Ayin ve ibadetlerin yapılış şekillerinin insanlar üzerinde yarattığı baskı, bu genç yazarlar için hayal kırıklığı yaratmıştı. Zaten kendi köylerindeki geleneklerin baskısından kurtulmak için kaçmışlar, Hıristiyanlıktan medet umarak Tokyo'ya gelmişlerdi. Uçimura için Hıristiyanlık, Tanrı'nın emirlerini yerine getirmekti, fakat bu genç insanlar kendilerini ifade edebilmek için bu yeni dinin bir vasıta olabileceğini düşünmüşlerdi. Ümitlerinin boşa çıktığını fark etmeleri çok zaman almadı; yazarlardan oluşan bir grup kurarak bu yalnızlıktan kurtulabilirlerdi. Bu nedenle, kiliseden ayrılır ayrılmaz bütün güçlerini toplayarak çok ciddi bir şekilde yazmaya başladılar; onlar yazdıkça etraflarında yazarlardan oluşan bir arkadaş grubu meydana geldi.

Hayatlarını Tokyo'nun Yamanote bölgesinde yaşamaya başlayan bu genç insanları etkileyen sadece Uçimura'nın Hıristiyanlık öğretileri değildi; Tsubouçi Şöyö (1859-1935) ve onun roman teorisi de gençler üzerinde oldukça etkili olmuştur. 1883'ten 1915'e kadar Tokyo Meslek Okulu'nda eğitim veren Şöyö, romanın öğretici olmaktan ziyade insan ruhunun derinliklerini hiçbir şey atlamadan betimlemesi ve insan duygularını gayet net ve bir bütün olarak açıklaması gerektiğini savunmuştur. Bu konuda Motoori Norinaga, Şöyō ile aynı fikirdedir. Bu fikirlerini Murasaki Şikibu'nun *Genci'nin Serüvenleri*: *Kıymetli Tarak* adlı yapıtından bahsederken ifade etmiştir. Şöyö, ayrıca *Genci'nin*

Serüvenleri'ne Shakespeare ve Victoria romanından örnekler de getirerek savunduğu prensibin uygulanacağı edebiyat alanını geliştirdi. *Macbeth'e Eleştirel Notlar* adlı yapıtında, Shakespeare'in eserlerinin çok geniş bir yorum yelpazesine olanak sağladığından bahsederek, onun yapıtlarını doğanın kendisine ya da evrene benzetmektedir. Doğada "ideal" yoktur; bu nedenle Shakespeare'in dünyası görünür ideallerden değil, bilinçaltına itilmiş ideallerden meydana gelmiştir. Dolayısıyla yazarın, karakterleri idealleştirmesi doğru olmaz. Hayatı ve karakterleri olduğu gibi, doğal haliyle vermek zorundadır. Şöyö'nun öğrencilerinden biri olan Futabatey Şimey (1864-1909), konuşmaya yakın bir tarzı doğal bir tasvir için gerekli görmüştür ve "Enço'nun rakugo monologlarının... Şikitey Samba'nın eserleri... ve... Batı edebiyatının yardımı ile *Ukigumo* (Yüzen Bulutlar, 1887-1889) adlı romanını yazdı. Öykünün kahramanı o sıralarda yazarın çağında yaşayan genç bir adamdı. Öykü, hem gerçekçi hem de alaycı bir şekilde kahramanın iş ve aşkı bulmakta yaşadığı başarısızlığı konu edinir. Şöyö'nun romanı, öğreticilikten kurtarıp doğal insan duygularına indirgemesi, gelenekselliken kurtulup bir an önce kendini ifade edebilmek için çırpınan bu genç yazarları ziyadesiyle cezbetmiştir.

Büyük bir kısmı İngilizceden çevrilen 19. yüzyıl Avrupa romanlarını okuduklarında Şöyö'nun teorileriyle ne kadar örtüştüğünün farkına varmışlardı. Hatta bazıları Katay'ın *Gerçek Tasvirler*'de değindiği gibi, "insan hayatındaki gerçekleri hiç saklamadan, olduğu gibi, açık ve son derece cüretkâr" bir şekilde betimliyorlardı. Katay, bu konuda adı geçen eserde İbsen, Zola ve Dostoyevski'den örnekler vermiştir. Bu tasvirlerdeki cüretkârlık ve samimiyet büyük ölçüde Avrupa'daki şehir yaşamı ve Meyci Japonyası arasındaki farktan kaynaklanıyordu. Katay aynı adlı eserinde üslupta hilenin bırakılmasını savunuyor. Kyöka'nın üslubuyla yazabilmek için her şeyden önce Edo edebiyatını çok iyi bilmek gerekiyordu. Ancak Katay o kadar donanımlı değildi; üstelik günlük dilde yazmak herkes için gayet kolaydı.

Günlük dilde yazabilmek bambaşka bir olaydı, ama Katay ne Rusça ne de Fransızca biliyordu; bu yüzden Tolstoy ve Zola'nın yapıtlarını değerlendiremezdi. O halde roman, insan hayatındaki gerçekleri anlatmalıydı ve bu iş karmaşık olmayan sade bir üslupla yapılmalıydı. Genç romancılar bu noktadan hareket ederek, "gerçeğin" insanların günlük hayatta yaşadıklarının bir kaydı olması gerektiğine doğru evrim geçirdiler. Böylece herkesin romancı olabileceği yeni bir çağ başlamış oldu.

Yazmaya uygun gördükleri deneyimler genellikle iki grupta topla-

nıyordu. Birinci grupta genellikle genç bir insan vardı; aile çevresinde yaşadığı geleneksel hayatı bir an önce terk edip Tokyo'ya gelmek için can atıyordu, fakat bu teşebbüsler süngüsü düşmüş bir şekilde eve dönüşle noktalanırdı. Töson'un ailesi Kiso dağlarındaki bir köyde ilaç üretim işi yapıyordu. *Aile* adlı romanında da anlattığı gibi çırak ile evin reisi arasındaki ilişki, işveren ve işçi arasındaki normal bir ilişki gibi değil, daha çok hizmetçi ve efendi arasındaki ilişkiyi andırıyordu. İnsanlar çocuklarını evlendirirken bu evliliği sadece iki insan arasında yapılan bir evlilik gibi değil, ailelerin evliliğiymiş gibi düşünmek zorundaydılar. Kahramanlar gençken böyle bir aile baskısına maruz kalmanın erkekliğe yakışmadığını düşünerek hırsla evlerini, köylerini terk ediyorlardı ama eninde sonunda hayal kırıklığına uğruyorlar ve baba evine geri dönüyorlardı.

Hakuçō'nun memleketi Okamay'dır. *Kōrfezin Kıyısında* adlı yapıtında eski bir mimari tarzda yapılmış deniz kıyısındaki büyük bir evde yaşadığından bahseder. Kalabalık bir ailesi vardır. Balıkçılık çok iyi gitmediği için kıt kanaat geçinmektedirler. "Doğru dürüst midye, istiridye ya da ahtapot gibi deniz ürünleri çıkmadığı için bu tür yiyeceklere hep hasret kaldık. Hiçbir gün oturup huzurlu bir şekilde ders çalışamadım. Ailem aklıma geldiğinde kendimi hep yaşlı hissettim. Bu duygudan da nefret ediyordum. Ne zaman köyden ayrılsam, kendimi hep kuş gibi hafif hissederdim." Bu iki eser, doğacı romancıların tekrar tekrar gündeme getirdikleri konuları işlemektedir: baba ocağı, memleket, köy, aile hayatındaki en ufak ayrıntılar ele alınır. Bu küçük dünyadan kaçıp gitmek isteyen başkahramanın duygularıyla yazarın duyguları aynıdır.

Bu yazarların yazmaya uygun gördükleri deneyimlerden biri de Tokyo'daki hayatlarıydı. Bunun için de genellikle şöyle bir tablo seçerlerdi: kahramanın genellikle bir karısı, onlarla birlikte oturan bir hizmetçisi ve metresi (geyşa) olurdu. Memleketten akrabaları ve şehirde oturan öteki yazar arkadaşları onu ziyarete gelirdi. Olay örgüsündeki konular; yoksulluk, hastalık, başka kadınlarla olan ilişkiler ve aile kavgalarıydı. Betimlenen duygular arasında kıskançlık, şiddet, ıstırap ve şehvet genellikle ön planda tutulurdu. Toplumun büyük bir kesiminden kopuk, küçük bir dünyaları vardı. Ne toplumun ileri gelenleri, ne işçiler, ne teknokratlar, ne bürokratlar onları ilgilendiriyordu; âlimler, devlet memurları ve işçilerle uzaktan ve yakından alakaları yoktu. Kahramanın duygusal yaşamı çoğunlukla canlı ve çok ince biçimde betimleniyordu ancak aklı ve iradesi ikinci planda kalıyordu. Kararlılık ya da düşünsel özgünlük hemen hemen

yok denecek kadar azdı. Tayama Katay'ın *Futon* (Yorgan,1907) adlı romanında başkahraman, kız öğrencisine karşı karmaşık duygular içindedir. Kız onu terk edince yorgana sarılır ve gözyaşlarına boğulur. Tōson'un *Şinsey* (Yeni Hayatlar, 1918-1819) adlı yapıtında ise romancı olan başkahraman ortalığı toplamak için evine gelip giden yeğeniyle aşk yaşamaktadır; kızın hamile kaldığını öğrenir öğrenmez dehşet içinde hemen Paris'e kaçar, fakat üç yıl sonra gönlünü almak için tekrar geri döner. Tōson'un bu eserinin itirafçı bir otobiyografik roman olduğunu düşünecek olursak böyle konuları ince ayrıntılarına kadar anlatmak gerçekten çok cüretkâr ve umursamaz bir tavırdır. İvano Hōmey biraz acemice yazdığı *Hatten* (Gelişme,1911-1912) adlı eserinde ise orta yaşlı bir romancıyı öyküleştirir. Romancı genç ve uçarı bir kadının peşindedir. Sonuç olarak karısıyla birbirine girerler ve bu arada çocukları ölür. *Kasō Cinbutsu*'da (Kılık Değiştiren İnsan, 1935-1936) Tokuda Şūsey, seçkin bir romancının hayatını anlatır. Romancı, kendisi gibi romancı olmak isteyen bir kadına gönlünü kaptırmıştır, fakat kadın başka birini sevmektedir. Bu yüzden kahraman acı çekmektedir. Yazar, kahramanın duygularını, kadın onu terk edinceye kadar geçen olayları çok canlı bir şekilde anlatır. Bu romancılar arasında hayatın gerçeklerini en duru ve saf şekliyle ifade etmenin tek yolu, insanların kendi deneyimlerini yazmalarından geçer. O zamanlar çok revaçta olan bu akım yüzünden yazarların hepsi romanlarına başkahraman olarak girmişlerdir, fakat bu akımın fikir babası Şōyō değildir.

Şōyō'nun "insan duygularını olduğu gibi betimleme" ilkesini bu yazarlar "insanın kendi duygularını hiç değiştirmeden ve olduğu gibi" yorumladılar ve tamamı ya da büyük bir kısmı bu düzyazı şekline doğacı edebiyat adını verdiler. Doğacı akım ya da naturalizm kelimesi (*şizenşugi*) modern Japon edebiyatında çok karışıklığa neden oldu. Katay, Tōson, Hōmey, Şūsey, Doppo ve Hakuçō gibi yazarların romanları, 19. yüzyılın doğacı romanlarından, örneğin Zola'nın romanlarından çok farklıydı. Bu iki değişik roman türü iki farklı kuramdan hareket eder ve birbiriyle çok az ortak yönü vardır. Avrupa'daki roman kuramı bilimsel ilerlemeye güvenin duyulduğu bir hoşgörü ortamında gelişti ve Tayne 1863 yılında *İngiliz Edebiyat Tarihi* adlı yapıtını bitirdi. Böylece yazar, bu yapıtıyla edebiyat tarihinin ancak kalıtım ve çevreyi betimleyen eserlerin çok iyi anlaşılmasıyla yazılabileceği iddiasını kanıtlamış oluyordu. Zola buna benzer bir kuramı romana uyguladı ve bunun sonucunda *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (1871-1893) gibi ro-

manları ortaya çıktı. Yazar, bu romanların hemen hemen hepsinde, duygu ve düşüncelerin şekillenmesinde maddi faktörlerin ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermeye çalışmıştır. Zola, romanlarında biyoloji biliminin yöntemlerini kullanmaktadır; toplumun daha geniş bir kitlesini kapsar (Balzac'ın eserlerinde de gördüğümüz gibi yazarla kahraman özdeş değildir).

Romanlar 18. yüzyıldan beri sivil toplumla ilgilenmektedir. Bu özelliklerden hiçbiri, Japon doğacı yazarların eserlerinde bulunmaz. Bilimsel yöntemlerle hiç alakaları yoktur. Zaten zamanın Japonyasında bilime ilgi yoktur; romanların dünyası küçüktür; olaylar yazarın/kahramanın yakın çevresiyle sınırlıdır. Konular, toplumun iç çelişkileri üzerine değil kişilerin yeterince olgunlaşmadıklarından dolayı yaşadıkları çelişkiler üzerine kurulmuştur. Zola'yı İngilizce çevirilerinden okumuş olan Japon yazarlar acaba onu yanlış mı anlamışlardı? Olaya böyle bakmak doğru olmaz. Japon yazarlarını asıl cezbeden şey Zola'nın Tolstoy ve Dostoyevski gibi yazarlarla olan ortak yönleriydi; Zola'yı öteki Avrupalı yazarlardan ayıran özellikleri Japon yazarlarını hiç ilgilendirmiyordu.

Bu yazarlar Baken'in öğreticiliğini ya da Kōyō ve Rohan'ın süslü ifadelerinden değil insan hayatının gerçeklerini anlatan içten ve samimi betimlemelerden hoşlanıyorlardı. Doğacı yazarlar, geçim sıkıntısı yüzünden öyle derin sorunların içindeydiler ki toplumu bir bütün olarak düşünecek halde değildiler. "İdealleştirmenin reddi" kavramını neredeyse meraksızlık, fikirsizlik ya da bir tür "anti-entelektüellik" olarak algılıyorlardı. Zola'nın bilimsel bakış açısını ya da Dostoyevski'nin din konusunda hissettiği manevi kaygıları anlayabilmeleri çok zordu. Doğacı yazarlar her ne kadar 19. yüzyıl Avrupa romanını tamamen anlayabilmiş olmasalar bile yine de onları önemli bir kaynak olarak gördüler ve kendi romanlarında kullanmak üzere malzeme topladılar.

Karışık olan başka bir durum da Fransızca *naturalisme* kelimesinin Japoncaya *şizenşugi* olarak çevrilmiş olmasıdır; fakat doğacı yazarlar naturalizm kelimesini Japoncaya Fransızcadan yanlış çevirmişlerdir. *Naturalisme* kelimesindeki *nature*, doğa bilimlerinin inceleme konusu yaptığı tabiattır. *Naturalisme* için Japoncada bulunan karşılık ise *şizenşugi*'dir; "doğal haliyle, göründüğü gibi, olduğu gibi, sahte olmayan" anlamına gelir.

Bu sözcük *naturalisme*'i tamamen karşılamaz. Fransızca kelime doğrudan doğruya doğal bilimler tarafından inceleme konusu yapılan tabiata gönderme yapar. Japoncadaki tabiat ise yapaylığın karşıtı,

Doppo'nun da ifade ettiği gibi çok tanrılı bir bakış açısından görülen doğal evrendir; fakat şehirlilerin ve iyi eğitilmiş insanların dünyasından uzaktır. Katay'ın doğacılığı, Şōyo'nun "varlıklar olduğu gibi görünür, göründüğü gibi olur" anlayışının bir uzantısıdır. Doppo'nun doğacılığı ise Musaşino'nun dört mevsimidir. Japoncada *şizenşugi*, buna benzer anlamları temsil eder ve Fransızcadaki ikiziyle pek alakası yoktur. Ancak doğacı yapıtların tümünde yazarların her zaman kendi deneyimlerini sadakatle işledikleri söylenemez. Şimazaki Tōson, *Yoakemae* (Şafaktan Önce, 1929-1935) adlı romanında Hirata Okulu'nda okumakta olan Kisokaydō yolundaki bariyer görevlisi ve o civarda yaşayan köylülerin öyküsünü anlatır. Aynı zamanda reform dönemindeki tarihî yerleri ve Kyōto, Edo, Satsuma ve Uraga gibi yerleri betimler. Reform hakkında verilen bilgiler özgün değildir. Ancak manzara tasvirleri, Kiso dağlarında yaşanan hayat ve yazarın doğum yeri insanı etkileyecek derecede canlı verilmiştir. Bu romanda yazar, Tōson'un öngörülerini dikkate almamıştır. Burada Tōson'un nasıl yaşadığı veya yaşaması gerektiği önemli değildir; önemli olan reform çağı denilen geçiş döneminde yaşayan insanların kaderi ve onların tasviridir. Bu ise, yazarın kendi özel dünyasından çok farklı bir dünyadır. Başkahraman romanda delirerek ölür. Kahramanın trajik yazgısı yazarın kendi iç sorunlarının somutlaşmış bir biçimidir. Göründüğü kadarıyla babası en büyük kızıyla ilişkiye girmiştir ve bu beraberlikten Tōson doğmuştur. Bu nedenle sonunda ikisi de delirerek ölür.

Tōson bazı yaşadığı olayları sır olarak saklamaktadır. Ancak doğacı romancı olduğu için yaşadıklarını dışa vurmak istemektedir. Bu fikir onun ilk gerçek romanı olan *Hakay*'ı (Tutulmayan Söz, 1906) yazması konusunda ilham vermiştir. Başkahraman *burakumin* olarak bilinen parya sınıfının bir üyesidir. Kökenini herkesten saklar, fakat en sonunda şartlar onu zorlayınca köyünden ayrılmak zorunda kalır. Tōson, bir romancı olarak bu yapıtında, bilinçaltını dışavurmayı denemiş ve hatta olayları tarihsel bir çerçevenin içine yerleştirmeye çalışmıştır. Tōson'un romanları, kuşkusuz, yeterince olgun değildir, fakat *Şafaktan Önce,* bir Japon'un şimdiye kadar yazdığı en muhteşem epik romandır.

Masamune Hakuçō, roman türünün haricinde eleştirel deneme yazıları da yazmıştır. Bu yapıtlar, onun Hıristiyanlığa karşı tavrı hakkında bize somut bilgiler verir. Yazar, 17 yaşında Tokyo'ya gelerek Tokyo Meslek Okulu'na girmiş, bu okulda Şoyo'dan "Shakespeare" dersleri almıştır. Kabuki tiyatrosuna olan aşkı, İngilizce öğrenmeye olan tutkusuyla birleşmiştir. Bu arada Uçimura Kanzō'nun et-

kisi altında kalarak kiliseye gitmeye başlar ve Tokyo'ya gelişinden hemen bir yıl sonra Uemura Kanzō tarafından vaftiz edilir. Aslında Hıristiyanlıkla kendi memleketi olan Okayama'da tanışmıştır. Amerikan misyonerleri tarafından kurulmuş olan bir okula devam eder ve burada misyonerlerin çıkardığı *Kokumin no Tomo* (Halkın Dostları) dergisindeki yazılara büyük ilgi gösterir. Bu yüzden Uçimura'nın etkisine girmeden çok önce Hıristiyanlık ve İngilizce ile tanışmıştır. Yakalandığı ölümcül hastalık onun Hıristiyanlığa dönmesine neden olmuştur.

İkiru to İu Koto (Yaşamak Denen Şey, 1958) adlı yapıtında bu durumu şöyle açıklar: "İnsanlar ağır hastalıklar geçirdiklerinde Buda'dan veya herhangi bir tanrıdan medet umarlar. Hıristiyanlıkla tanışınca bu dinin tanrısına tapınmak geçti içimden."

İngiliz dili, Uçimura ve kilise, Hakuçō'ya Batı edebiyatı konusunda yepyeni bir ufuk açmıştı. Aslında aynı şey öteki genç doğacı yazarlar için de söylenebilir. Ancak, Hakuçō'nun Hıristiyanlığı seçmesinin bir rastlantı olduğu konusunda ısrar etmesi onu diğerlerinden ayırır. Nitekim kiliseye üç yıl devam etmiş, sonra da kiliseyi terk etmiştir. Mezun olduğu sıralarda edebiyat eleştirileri yazmaya başlamış, Şimamura Hōgetsu (1871-1918) ve Çikamatsu Şūkō (1876-1944) gibi yazarlarla tanışmıştı. Kiliseden ayrılmasıyla oluşan boşluğu yeni tanıştığı yazar arkadaşlarıyla gidermiştir.

1901'in başlarında Hakuçō, Hıristiyanlıktan bıkmaya başlamıştı; Ocak ayında kardeşi Atsuo'ya yazdığı mektupta aynen şunları söyler: "Bu insanlar her şeye amin amin demekten başka bir şey bilmiyorlar, yeni şeyler öğrenmek için zahmete girmiyorlar, çünkü öğrenmeye hevesleri yok, ne *şamisen*'in güzel ezgilerinden keyif alıyorlar ne de edebiyattan! Hele iş şiire gelince hepsi mankafa." Ayrıca Hakuçō, tiyatro ve edebiyatın "insanlarla ilgili gerçekleri" yansıttığını söyler ve Hıristiyanlığı sahte bulduğunu belirtir. Üstelik Hıristiyanlık son derece merhametsizdir; din yolundan gidenlere dünyevi hazlardan uzaklaşarak şehit olmayı önerir. "Şehitlik mefhumuna kalben inanamıyorum. İnsanlara karşı sevgi değil de artık nefret hissettiğimi fark edince artık bu dinin bir mensubu olarak kalamayacağımı anlamıştım." Hakuçō aslında kendini diğer Japonlar gibi görüyordu; Bir Japonun özelliklerinin hepsi onda vardı. Hıristiyanlığın, Japonların ulusal karakterine uyduğundan pek emin değildi. Onun üzerinde, içine işlemiş olan Japon gelenekleri mi daha etkiliydi, yoksa sonradan eğitim yoluyla edindiği yabancı bir din mi? O, bunu ancak hayata gözlerini yumarken anlayabilirdi. Bu nedenle Hakuçō, üç büyük

sorunla karşı karşıyaydı: ölüm korkusunu acaba nasıl yenebilirdi; insanlar hakkındaki gerçeği nasıl keşfedebilirdi; Batıya karşı nasıl bir tavır takınmalıydı? Hakuçō uzun yaşamı boyunca durup dinlenmeden yazdı, çünkü başka bir gelir kaynağı yoktu. Ancak seçtiği konular hemen hemen bu üç konunun dışına hiç çıkmadı.

Ölüm korkusunun dindar olup olmamakla alakası yoktur. Genç Hakuçō'nun Budacılığa değil de Hıristiyanlığa yönelmesinin nedeni o zamanki şartlardı. Aynı şekilde Meryem'e değil de İsa'ya tapınması da ait olduğu kilisenin inançlarından kaynaklanıyordu. Şayet devam ettiği kilise New England Protestan Kilisesi değil de, Roma Katolik Kilisesi olsaydı her şey çok daha farklı olacaktı. Sorun, hangi tanrıya ya da azize tapınacağı meselesi değildi; sorun, herhangi bir yüce varlığa yakarmak için yüreğinde hissettiği samimi duygulardı. *Yaşamak Denen Şey* adlı yapıtında Hakuçō, "Ebedi hayat boş bir laf, boş bir avuntudan ibarettir; ölümden sonra vaat edilen cennet ve cehennem de öyledir" şeklinde açıklamalarda bulunur. Öte yandan, "Hâlâ efendimiz İsa'ya inanır ve güvenirim" şeklinde birinci söylediklerileriyle çelişen ifadeleri de vardır. Bu nedenle *Yokubō va Şi yorimo Tsuyoşi* (Arzu Ölümden Güçlüdür, 1954) adlı yapıtında, "Ecel vaktim gelince ya Budacılıktan bir sure okuyacağım –*Namu Amida Butsu*– ya da Hz. İsa'nın ismini mırıldanacağım; ama hangisi olacak kesin olarak bilemiyorum" şeklindeki sözleri kimseyi şaşırtmaz.

Hakuçō, ölüm döşeğindeyken yanma Uemura Masahisa'nın kızı Uemura Tamaki'yi çağırdı ve İsa'nın ismini mırıldanarak ruhunu teslim etti. Aslında Hakuçō bir tanrı olsun da hangi tanrı olursa olsun, ister Budacılığın tanrısı ister Hıristiyanlığın tanrısı fark etmez" şeklinde düşündüğü için son anında kolayca Hıristiyanlığa dönebilmişti. Bu tutum, esasen kadim Japonya'da insanların tehlikeyle yüz yüze geldiklerinde, bir Budacı tanrıdan diğerine, bir Şintō tanrısından ötekine kolayca geçebilmelerine benzeyen bir tavırdır. *Nihon Ryōiki, Şasekişū* ve *Şingaku* gibi yapıtlardan anladığımız kadarıyla Tokugava devrine kadar her Japon, istediği zaman Budacılığa, istediği zaman Şintō dinine inanabiliyordu; çünkü ikisi de geçerliydi. Hıristiyanlığa döndüğünde onun asıl amacı aşkın bir tanrı tarafından yargılanmak değil, salaha ermekti. İstediği şey, adaletin tecellisi değil huzurdu. Bu nedenle İsa'nın merhameti Budacılığın tanrısı olan Amida'nınkinden farklı değildi. Hakuçō, belki de Reform'dan bu yana Japonların geleneksel dünya görüşüne en yakın olan yazardı. Bu nedenle Hıristiyanlık Hakuçō'yu değiştirmedi, Hakuçō Hıristiyanlığı değiştirdi.

Hal böyle olunca akla şu geliyor: Şayet yazar İsa'ya değil de

Amida'ya inansaydı acaba hayatında ve yapıtlarında bir değişiklik olur muydu? Bu sorunun cevabını düşünürken Hıristiyan Japonların nüfusun ancak yüzde biri kadar küçük bir azınlık teşkil ettiğini, bir Japon için Hıristiyan olmanın bilinçli ve zor bir seçim olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Niçin Hıristiyan olmadığını kavrayabilen Japonların sayısı çok azdır ve bu yüzden Tōson gibi yazarların çoğu, hayatlarının çok erken bir döneminde Hıristiyanlıktan kopmuş ve bunu da kendilerine hiç dert etmemişlerdir. Bu konuyu kendisine dert eden tek yazar Hakuçō'dur ve bu yüzden de kiliseyi terk ederken kendi kendine gerekçeler üretmek zorunda kalmıştır. Hakuçō'nun Hıristiyanlığı reddetmek için geliştirdiği düşünce, ne Budacılık ve Şintōnun ortaya çıkardığı karmaşık sistemin ne Nakae Çōmin gibi düşünürlerin koyu maddeciliğinin ne de Yanagita Kunio'nun sergilediği etnolojik tavrın üzerine temellenmektedir. Hakuçō, insan gerçeğini "yalandan", "boş kavramlardan" ve Hıristiyanlığın hayal dünyasından soyutlayarak daha güncel ve gerçekçi bir tavırla, hatta insanın günlük deneyimleri üzerine temellenen kuşkucu bir ideolojiyle ele almıştır. Hakuçō'nun burada betimlediği "insan gerçeği", daha önce pek çok doğacı romancının ele aldığı biçimde işlenmiştir. Burada saymakla bitmeyecek kadar çok kişisel ayrıntı, ana kavramdan ve yönlendirici ilkelerden yoksun sıradan bir mekân vardır; fakat aynı zamanda keskin sezgiler, duruma göre değişen pratik kararlar da bu ayrıntıların içinde yer alır.

Hayata bu türden bir bakış açısı önce Hakuçō ve Tōson, daha sonra ise "Ben-Romancıları" tarafından paylaşılmıştır. Kişisel yaşamı en derin ayrıntılarına kadar sadakatle kaydeden bu edebiyat türünün izlerini Saykaku'dan itibaren *kyōgen* ve *Koncaku Monogatari*'ye (Koncaku Masalları), yani Japon edebiyatının başlangıcına kadar takip etmek mümkündür. Doğacı romancı olarak bilinen yazarlar kendi yapıtlarının Tokugava geleneksel edebiyatından farklı olduğuna inanıyorlardı. Ancak bunların insan gerçeklerini betimleme tutkusu, isteseler de istemeseler de onları Japon gelenekselliğinin ortasına getiriyordu. Hakuçō da bu konuda geleneksellikten uzak sayılmazdı. Ancak onu başkalarından farklı kılan neden, Japonya'daki geleneğin farkında olması ve onu Avrupai bir alaycılıkla ele alışıydı. Onun dışında kalan doğacı romancıların hepsi zamana ve eskiden beri devam edegelmiş bir dünya görüşünün içindeki gündelik olaylara, kısacası gelenekselliğe prim veriyorlardı; ama bunun farkında değillerdi. Sadece Hakuçō bunun farkındaydı. O, gelenekselliği zaten "geleneksel olmak" için tercih etmişti. Onda bu bilinç, kiliseden koptuktan sonra

oluşmuştu. Devamlı kendi fikirlerine kendisi karşı çıkmış, onları ince eleyip sık dokumuş, sürekli kendini vicdani sınavlardan geçirerek Hıristiyanlık ve Hıristiyanlığın kutsal öğretilerine karşı kendi duruşunu sağlamlaştırmıştı.

Hakuçö, İncil'i hiçbir zaman yanından eksik etmezdi. Ancak *Uçimura Kanzō* (1949) adlı yapıtında bunun çok ilginç bir kitap olduğundan bahseder ve özellikle Aziz Pavlus'un mektuplarından güzel satırlar aktararak bunu kanıtlamaya çalışır; fakat bütün bunlara rağmen Hakuçö için İncil, bir hayat öyküsünden öteye geçemez. Durup dinlenmeden günlük olayları didik didik eden Ben-romanlarını okumaktan bıkınca tamamen aykırı olan bir şeyler okumak istedi ve *İlahi Komedya* üzerinde karar kıldı. Kitaptan Dante'nin kıskanç bir karısı olduğunu öğrenmişti; öyle ki "Dante, kadının yanında nefes almaya bile korkuyordu." Hakuçö bu konuda şöyle bir yorum yapar: "Ebedi kadın denen bir şey yoktur. Bu, insanların kendi eşleri hakkında umdukları, fakat bulamadıkları için yaratmak zorunda kaldıkları bir yanılgıdan ibarettir. Aynı şekilde, Tolstoy'un evi terk ederken gösterdiği gerekçe dikkatini çekmiştir: Tolstoy, hayatın ona verdiği manevi ıstıraba tahammül edemediği için evinden ayrılıp kurtuluşu arıyordu; fakat bu gerekçe yüzeyseldi, yapaydı, bencil amaçlara hizmet ediyordu. Aslında Tolstoy karısından korktuğu için kaçmıştı. Yazarın o sıralarda yazdığı günlük, insan hayatının gerçeklerini ayna gibi yansıtıyor, trajikomik yanlarını anlatıyordu. Bu nedenle Hıristiyanlıktaki ruhsal kurtuluş bütün soyut şeyler gibi bir kurgudan öteye geçemezdi. Asıl yanılgısız gerçeklik veya hakikat, kadının kıskançlığı ve kocanın ona gösterdiği tepkiydi.

Hakuçö, Uçimura Kanzö'yu; Aziz Pavlus, Dante ya da Tolstoy'u tanıdığından daha iyi tanıyordu. Uçimura ile ilgili yaptığı bir çalışmada Kanzö şöyle demiştir: "Şöyle bir dönüp hayatıma baktığımda, hiç dağ başında vaaz vermeyi ya da olmayacak bir işi yapmayı düşlediğimi anımsamıyorum." Uçimura onların izinden gitmeye çalıştı hatta öyle yaptığını zannetti, fakat bunu başarmış olduğu son derece kuşkuludur. Ne oldu onlara, Hz. İsa'ya, Aziz Pavlus'a ve Uçimura'ya? Dünyada gerçekleştirmek istedikleri hayallerini gerçekleştiremeden ölüp gitmediler mi? Toz, toprak, boşluk olup yok olmadılar mı? Hakuçö, "yabancı bir din" olarak tanımladığı inançlara karşı verdiği mücadelede, insan gerçekliğinin sınırlarını tanımladı. *Sensayşa no Kanaşimi* (Savaş Kurbanlarının Çektiği Acılar, 1946) adlı yapıtında ise gündelik hayatın ıstıraplarını belirledi. Böyle yaparak bu ıstıraplardan kaçma arzusunu güçlendirmiş oluyordu. İki savaş arasındaki yıllarda karı-

sıyla birlikte iki kere Amerika'ya ve Avrupa'ya gitti (1928-29 ve 1936-37). Bu seyahatlerini, Batıya olan hayranlığından kaynaklanan "göz ucuyla bakış" olarak tanımlar. Sistematik modernleşme sürecinden geçen ilk nesilde, Batının bu denli putlaştırılması hiç eksik değildir. Özellikle Japon edebi geleneğinden uzaklaştıklarını iddia eden doğacı yazarlar arasında buna daha sık rastlanır. Ancak, Japonların kendilerine olan saygıları ve ulusal gururları, Batıya karşı duydukları hayranlığa putlaştırma sıfatını yakıştırmalarına engel oldu. Sadece gerçeği bulmak için kendine işkence ilkesini benimseyen Hakuçö, herkesin paylaştığı bu ortak tavra bir isim bulmayı başarmıştı.

Doğacı Japon yazarlarının çoğunun Batı ile doğrudan bir ilişkisi olmamıştır. Fransa'da üç yıl yaşayan Töson ve Hakuçö, bu durumun dışında kalan iki istisnadır. Töson'un deneyimi de Hakuçö'nunki gibi sadece Batıya bakış niteliğindeydi. Seyahat günlüğünden öğrendiğimiz kadarıyla Töson'un Batıya karşı olan ilgisi, Ögay ve Söseki'den farklı olarak, bir merak ya da hayranlığın ötesine geçemez; fakat yine Hökuço'dan farklı olarak gerçek tavrını hiçbir zaman açıklamamış, Batıya karşı olan ilgisinin adını koymamıştır. Belki de Hakuçö, öteki yazarlardan farklı olarak, hem Japon hem de Batı kültürünü aşan bir kafa yapısına sahipti. Bu duruma yalnız Uçimura Kanzö istisna sayılabilirdi, çünkü o, önce Batıya tapınış sonra da onu kıyasıya eleştirmişti. Uçimura inançlı biriydi, Hakuçö ise inançsızdı; fakat ikisinin de alanı yüce Tanrı meselesiydi. Hakuçö Batıyı hep telaş içinde gezip gördüğü kadarıyla tanımıştı; Batıya kaçışı hiçbir zaman gerçekleştiremeden öldü. Ne kadar ilginçtir ki 1950-1953 yılları arasında en son kaleme aldığı yarım kalan romanına *Otogibanaşi, Nikon Dasşutsu* (Çocuklara Öyküler: Japonya'dan Kaçış) adını vermiştir.

KÖTOKU ŞÜSUİ, KAVAKAMİ HACİME VE SOSYALİZM

Şüsui Kötoku Dencirö 1871 yılında Tosalı bir tüccarın üçüncü çocuğu olarak dünyaya geldi. Tutuklanıp vatan haini ilan edildikten yaklaşık bir yıl sonra 1911'in başında idam edildi. İlke olarak özgürlük, eşitlik ve kardeşliği benimseyen Şüsui, yazdığı yazılarla Meyci Hükümeti'ni kıyasıya eleştirmiştir.

Yazıları dikkatle incelendiğinde, Nakae Çömin'den klasik bir eğitim aldığı ve ondan çok etkilendiği anlaşılır. Hocası gibi Hıristiyanlık dinine hiç ihtiyaç duymadan Fransız Devrimi'nin ilkelerine girerek oradan sosyalizme ilerlemiştir; fakat Abe İsö'dan ve eski Japon sosyalistlerinin hemen hemen hepsinden çok farklıydı.

Japon-Rus Savaşı öncesinde Şüsui'nin siyasi tutumu Hıristiyan sosyalistlerden çok da farklı değildi; hem Şüsui hem de Hıristiyan sosyalistler ahlaki kaygılarla hareket ediyorlardı. Şüsui, *Nicusseyki no Kaybutsu Teykokuşugi* (Emperyalizm: 20. Yüzyılın Canavarı, 1901) adlı yapıtında ve öteki yazılarında konuyu tamamen etik açıdan, yani özgürlük, eşitlik ve kardeşlik açısından ele alarak, zamanındaki milliyetçilik ve militarizm hareketlerini kıyasıya eleştirmiştir: Emperyalizm devleti büyütür ama insanları da küçültür. Yaptığı eleştiriler o zamanın koşullarında zehir gibi iğneleyiciydi ve rakiplerinin zayıf noktalarını bularak onlara saldıran yeni bir üslubu vardı; fakat Şüsui'nin eleştirileri, emperyalizmi kaçınılmaz yapan şeyin ne olduğu konusunda ipuçları verecek bir sosyal ve sınıfsal yapı tahliline kadar gitmedi. Uçimura Kanzō, Şüsui'nin kitabına bir önsöz yazdı. Abe İsō'nun destekçilerinden beş kişi, Şüsui ile işbirliği yaparak aynı yıl Sosyal Demokrat Parti'yi kurdular.

Şüsui'nin Hıristiyan sosyalistlerle paylaştığı başka bir ortak yön de parlamentarizme olan inancı ve mevcut yasal düzeni kullanma konusundaki azmiydi. Şüsui'nin ikinci teorik eseri *Şakayşugi Şinzu*'dur (Sosyalizmin Esası, 1903). Burada yazarın Marksist düşünceden özellikle Komunist Manifesto ve Engels'in Ütopik Bilimsel Sosyalizminden etkilendiği açıkça görülmektedir. Eserde, sosyal yapıda ve özellikle üretim biçimlerinde yapılması gereken temel reformlara ağırlık verilmiş, insanlığın manevi değerleri ve bunun gelişimi ele alınmamıştır. Şüsui bu değişimlerin genel oy hakkıyla ve bunu takip edecek sosyalistlerin parlamenter zaferiyle gerçekleşeceğini ummaktadır (nitekim ilk oy kullanma hakkı erkeklere yirmi yıl sonra verilmiştir). Şüsui 1901 yılı Sosyal Demokrat Parti'sinin politikalarına hâlâ sadıktı.

Şüsui ve Hıristiyan sosyalistlerin üçüncü ortak özelliği de pasifizme olan inançlarıdır. Uçimura Kanzō, Kinoşita Naoe gibi Hıristiyan yazarlar, Japon-Rus Savaşı'ndan önce ve sonra istikrarlı bir şekilde barışçı olarak kalmayı becerdikleri halde Sakay Toşikoko ve Şüsui gibi bazı yazarlar Marksizmin yolunda ilerlemişlerdir. Sakay ve Şüsui önceleri *Manşoho* gazetesinde savaş karşıtı makaleler yazdıkları halde gazetenin Rusya'ya karşı düşmanlığı politika olarak benimsemesi üzerine 1903'te gazeteden ayrıldılar. Daha sonra Kasım 1903'ten Ocak 1905'e kadar *Heymin Şimbun*'da (Halkın Gazetesi) yazılarına devam ettiler. 1905'te ise *Halkın Gazetesi*'nin yerini alan *Çokugen* gazetesinde yazılarını yayımladılar.

Bu yazarlar yazılarında, Uçimura'nın yaptığı gibi savaştaki toplu katliamları kınamakla yetinmiyorlar; savaşın kapitalizme hizmet et-

tiğini, sıradan insanların acı çekip zarar gördüğünü savunuyorlardı. *Halkın Gazetesi*'nin 6 Mart 1904 baskısında muhataplarına şöyle sesleniyorlardı: "Kan dökmekten çılgınca zevk alan savaş bağnazları! Biz inanıyoruz ki savaşın bittiği gün duyduğunuz bu hastalıklı zevk yerini pişmanlığa ve utanca bırakacaktır." Ayrıca nüfusun yarısını meydana getiren kadınlara da şöyle sesleniyorlardı: "Kadınlar! Savaş çıkar çıkmaz size çok şeyler söylenecektir, sizden ülkenize sadakat beklenecektir, sizden Japonya için elinizden gelen her şeyi yapmanız istenecektir. Öyleyse biz sizin için soralım bu insanlara: Kadınlar neden işin başından beri devlet işlerinden haberdar edilmemiştir?" Şüsui ve Sokay ayrıca ülke içindeki gazetelerin durumunu da eleştirirler. Onlara göre İngiliz gazeteleri Boer Savaşı* konusunda çok sert eleştiriler getirmiştir. Amerikan gazeteleri ise Filipin'in işgalini kınamıştır; ancak Japonya'daki sözüm ona gazetecilik yapan gazeteler toplumu yönlendirmeleri gerekirken savaşa övgüler düzmekte, askerlere samimiyetsiz kahramanlık destanları yazmakta, savaş için halktan para toplama kampanyalarını desteklemektedirler. "Biz bu yazımızla 'titre ve kendine dön birleş' fikrine karşı çıkıyor ve şiddetle kınıyoruz. Herkesin koyun gibi söyleneni yaptığı bir ülkede birleşmenin ne faydası olacak. Güneş balçıkla sıvanmaz. Mantıktan yoksun bir galeyan çılgınlıktan başka bir şey değildir. İnsana düşünme hakkı vermeyen milli galeyan hiçbir ülkeye şan ve şeref sağlamaz."

Şüsui, savaş sırasında anarşizmin mantıksız şiddetini kabul etmedi. Gözlerini Avrupa'daki sosyalist partilere çevirerek onlardan ilham almaya çalıştı, çünkü bu partiler parlamentodaki yerlerini almak için günbegün güçleniyorlardı. Ancak 1905'te, Mayıs ayından yıl sonuna kadar Amerika'da bulunduğu bu arada, Devrimci Sosyalist Parti'nin üyeleriyle yaptığı görüşmelerden sonra Parlamenter sosyalist parti fikrini değiştirerek anarşizmi benimsedi. Yavaş yavaş değişen fikirlerini 1907 yılında şöyle açıklamıştı: "Seçim ve parlamenter politikalarla gerçek toplumsal devrimi başarmak kesinlikle imkânsız. Sosyalizmin amacına ulaşabilmesi için mutlaka işçilerin tek vücut halinde birleşerek hareket etmesi gerekiyor. Şu anda tek inandığım ve düşündüğüm şey budur." Bu zamandan itibaren Kropotkin ile yazışmaya ve ondan alıntılar yapmaya başladı. Artık Hıristiyan sosyalistlerden tamamen kopmuştu, fakat Japon emperyalizmi onun

---

* Boer Savaşı: İngiltere ile Güney Afrika Cumhuriyeti (Transvaal) ve Oranj Bağımsız Devleti adlı iki Boer (Afrikaner) Cumhuriyeti arasındaki savaş (11 Ekim 1899-31 Mayıs 1902) —*ed. notu.*

anarşist ideallerini devam ettirmesine izin vermeyecekti. Zaten bu ideallerini gerçekleştirmesine ömrü de yetmedi.

Kötoku Şüsui 24 Ocak 1911'de idam edildi. Üç hafta sonra 14 Şubat 1911'de Kavakami Hacime (1879-1946), *Özgün Japon Milliyetçiliği* adlı yapıtını yazmayı bitirdi. Kitap, Mart ayında *Çuōkōron* dergisinde yayımlandı. Kavakami bu yapıtında gayet açık ve anlaşılır bir şekilde anarşistlerin idam edilmesinin önemini anlatmıştır. Japonya'nın anarşistleri sağ bırakmamasının nedeni, Batı ülkelerindeki gibi şiddet hareketlerinden çekindiğinden dolayı değildi. Devlet, idealist düşünürleri tehlikeli buluyor ve onlardan nefret ediyordu. Bu insanlar hiçbir şeye karışmadan, suya sabuna dokunmadan yaşamış olsalar bile devlet onları yine asardı. Japonların en değer verdiği şey, en üstün kurum devletti. Burada en büyük korku devlete tapınmanın ortadan kalkmasıydı. Kavakami bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirir: "Japonlar sadece devlet için canlarını ve kanlarını feda ederler. Devletten üstün bir güç için kendilerini asla feda etmezler. Bunun bir sonucu olarak da düşünce adamları prensiplerini, din adamları ise inançlarını devlet için feda etmeye hazırdırlar. Bu yüzden biz Japonların arasından büyük felsefeciler, büyük din adamları çıkmaz, yani Japonların Tanrısı devlettir ve imparatorun kendisi rejimin ilahi gücüdür. Bir başka deyişle, imparator soyut ilahi devlet gücünün ete kemiğe bürünmüş olan şeklidir." Acaba Kavakami'ye bütün bunları ilham veren kısa bir süre önce hayatını kaybetmiş olan Kötoku muydu? Bunu anlamak zor.

Şüsui, 1910 yılında hapishanedeyken sadece sosyalizm, barış ve anarşizm gibi konular üzerine değil Hz. İsa hakkında da kitap yazmıştır. İmparatorluk sistemini eleştiren *İsa'nın Katli* adlı bu yapıtı 1911 yılında ölümünden sonra yayımlanmıştır. Şüsui, hocası Nakae Çōmin'in ölümünden bir yıl sonra 1902'de *Hocam Çōmin* adlı eserini yazmış ve burada hocanın kişiliğini ve hayatını anlatmıştır. Kitap büyük bir ustalıkla yazılmış bir eserdir; şu cümleyle sona erer: "Efendimiz terk-i dünya eyledi; sanki hiç ölmemiş gibi aramızdadır varlığı gani gani." Bu ustaca yazılmış satırlar, sadece yazarın duygularına tercüman olmakla kalmamakta günümüz okuyucuları üzerinde de büyük bir tesir bırakmaktadır. Hapishanedeyken yazdığı yazıların arasında avukatına hitaben kaleme aldığı *Savunmam* adlı yapıtı da bulunur. Burada anarşizmin ideallerinden, şiddetle olan ilişkisinden bahsettiği gibi devrim ve isyan arasındaki farkları da irdeler. Ayrıca ağzından laf alabilmek için savcının sorgulama sırasında ona uyguladığı hile, cebir ve şiddetten de bahseder. *Şikey no Mae* (İdamdan

Önce) başlıklı hapishane notlarında ise yaşam ve ölüm meselesini titiz, fakat son derece sakin bir şekilde ele alır; beş bölüm olarak planladığı bu yazının ancak bir bölümünü bitirebilmiştir. "İnsan için en önemli konu ölüm değildir; sorun onun ne zaman ve nasıl öleceğidir. Bundan daha da önemlisi, bence o insanın o zamana kadar nasıl yaşadığıdır. Nasıl olsa ölüm kapımı bir gün çalacak. İçim huzurlu, vicdanım rahat. Ölümle her an yüzleşmeye hazırım." Hapishanedeyken şiir de yazmıştır:

Yeteneksizim ama hayata güvenim var
Ümitsiz olsam bile Tanrıya akmaz yaşlar.
(*Gokuçū Şokan*, 1910)

Bu dizelerde onun bağımsız ruhu ve korkusuz soluğu hissedilir.

Kōtoku Şüsui'den etkilenen tek kişi Kavakami değildi. Tokutomi Roka ve Ōgay'ın Şüsui ve onun bahtsız sonu hakkındaki düşüncelerinden daha önce bahsetmiştik. Daha sonra Nagay Kafū ve İşikava Takuboku'nun aynı yazar hakkındaki düşüncelerini ele alacağız. Hükümet, dava ve idamlarla ilgili her türlü bilgiyi önlemiştir. Bu da yazarların tarihteki yerlerini daha da sağlamlaştırmıştır.

Kavakami Hacime hayatının büyük bir kısmını iktisatçı ve âlim olarak geçirmiştir. Mutlu bir evliliği ve onu her zaman destekleyen bir ailesi olmuştur. Bu bakımdan başından mutsuz bir evlilik deneyimi geçen gazeteci ve devrimci Kōtoku Şüsui'den farklıdır. Marksist ekonomi dersleri veren Kavakami, ileri yaşlarında dağılmanın eşiğinde olan Yeraltı Komünist Partisi'ne aktif üye olarak katılmış, fakat çok geçmeden tutuklanmıştır. İnançlarından feragat etmeden mahkûmiyetten kurtulması büyük ölçüde karısının verdiği destek ve cesaret sayesinde olmuştur. Kavakami, mutlu bir çocukluk dönemi geçirdiği halde, Şüsui bu konuda onun kadar şanslı değildi. Bir köy muhtarının oğlu olarak Yamaguçi vilayetinde dünyaya gelen Kavakami, daha birkaç aylık bebekken annesini kaybetti. Onu, büyükannesi ve büyükbabası büyütmüştür. İleriki yaşlarında yazdığı *Rikuhōō Kanşō* (Lu You'ya Övgü) adlı yapıtında, şairin vatansever ve gerçeği arayan bir insan olduğunu yazmaktadır. Bu üç değişik vasıf, yani şairlik, vatanseverlik, gerçeği arayan kişi olma vasfını Kavakami'yi betimlemek için de kullanabiliriz. Onun bu vatanseverliği, zamanın aydınlarının "yönetim ve yöneticileri tanı" şeklinde özetlenebilecek vatanseverlik anlayışıyla tamamen örtüşüyordu. Yazdığı dönemdeki aydın arkadaşları gibi o da şairdi. Gerçeğin peşinde koşan Kavakami, dinî ve etik açıdan kendini tamamlayabileceği bir kişilik arayışı

içindeydi. Gerçek ya da "Yol", zaten Lu You'nun da peşinde olduğu bir kavramdı. Lu You bunu yeni Konfüçyüsçülükle, Kavakami ise ilahi hakikatte arıyordu. Kötoku ise sadece bir vatansever ve şairdi. Gerçekleri aramak için çıktığı bir yol yoktu. Kavakami'nin kişiliği yukarıda saydığımız üç unsurdan oluşuyordu.

Kavakami bir şair olduğu halde onun en büyük eseri şiir olarak yazılmamıştır. Bu eser *Cicoden* (Otobiyografi, 1943-1946; 1947'de yayımlanmıştır) adlı yapıttır ve düzyazıyla yazılmıştır. Çok küçük yaşlardan başlayarak hayatını anlattığı bu otobiyografiden çok şeyler öğreniyoruz: 1898'de Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nde hukuk okumaya başlayan yazar, yine o yıllarda İncil ile tanışmış, Hıristiyanlığın özgecilik idealinden ve Uçimura Kanzö'nun konuşmalarından çok etkilenmiştir. Söylemlerinden etkilendiği bir başka yazar da Tanaka Şözö'dur. Şözö, Aşiyo bakır madenlerindeki kirlilikten son derece rahatsızdır. Bundan zarar gören insanlar adına çeşitli konuşmalar yaparak etrafındaki insanları konuya duyarlı olmaya çağırmaktadır. Şözö'nun yaptığı bu konuşmalar Kavakami'yi harekete geçirmiş, 1901 yılında bütün elbiselerini madencilere yardım komitesine bağışlamıştır. Kavakami'nin gerçeği arama konusundaki asıl misyonu bu andan itibaren başlar. Her ne kadar İncil onun hayatında her zaman büyük bir rol oynamış olsa bile, yazarın başından hiçbir zaman vaftiz olmamıştır; bu yüzden de doğacı romancılar ve Arişima Takeo gibi nihai bir ayrılık da yaşamamıştır. Mezun olup evlendikten sonra Kavakami, üniversitede iktisat hocası olmuş, 1905'ten itibaren yayımlanmaya başlayan *Şakayşugihyōron* (Sosyalizm Üzerine Söylemler) adlı köşe yazılarıyla ün yapmıştır. Sonra nedendir bilinmez birdenbire mesleğini bırakıp, ailesini terk etmiş, İtö Şöşin'in kurduğu "adem-i mevcudiyetçiler" adlı Budacı düşünürler grubuna girmiştir (1876-1963).

Bu ani değişiklik göründüğü kadarıyla, yazarın özgeci ideallerini uygulamaya geçirmek istemesinden kaynaklanıyordu. İnandığı değerler ve kuramlarla kendi kişiliği arasında bir birlik ve beraberlik kurmak için çırpınıyordu. Bunu ancak fedakârlık yaparak başarabilirdi. Çocukluğundan beri zaten hep aynı duygular içindeydi ve bu duygular bütün hayatı boyunca hiç değişmemişti. İleri yaşlarında batmanın eşiğinde olan Yeraltı Komünist Partisi'ne girdiğinde ise bu duyguları doruk noktasındaydı. İtö Şöşin ve kurduğu grup bir süre sonra onda hayal kırıklığı yarattı ve orada aradığını bulamayan yazar 1908 yılında gazeteciliğe döndü. Kyöto İmparatorluk Üniversitesi'nde yeniden iktisat dersleri vermeye ve üretken bir şekilde yazılar yazma-

ya başladı. 1913-1915 yılları arasında Avrupa'da okudu. 1916 yılında gazetede yazılarına devam etti. Bu yazılarını *Binbō Monogatari* (Fukaralık Öyküleri, 1917) adlı kitapta toplayarak 1917 yılında yayımladı. Yazar bu kitabında, yoksulluğu ekonomi bilimi açısından inceler ve soruna çözüm yolları getirmeye çalışır. Bulduğu en önemli çözüm yolu, bireyin ahlakının kendini yeniden yapılandırmasıdır, yani ahlaki değerlerde reform gerekmektedir. Kavakami'nin özgecilik inancından kaynaklanan bu yapıt, Japonya'da bu türde yayımlanan ilk kitaptır. Mükemmel bir Japoncayla yazılmış olan bu eser, dönemin gençleri arasında büyük ilgi uyandırmış, onları etkilemiş, hatta II. Dünya Savaşı yıllarında savaşa aktif olarak katılacak pek çok sosyaliste rehber olmuştur. Kavakami'nin insanlar üzerinde bu yapıtı kadar etkili olan başka bir eseri daha yoktur. Japonya'da Marksist sosyalistler, Hıristiyan sosyalist kuşağından sonra politika sahnesine çıkmışlardır. Ne kadar ilginçtir ki *Fukaralık Öyküleri* Marksist bir eser olmadığı halde, Marksist sosyalistlerin en büyük ilham kaynağı olmuştur. Bunu kimse inkâr edemez.

Kavakami'nin bir iktisatçı olarak entelektüel gelişimi otobiyografisinde ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Burada en önemli olay, onun bireysel özgecilikten Marksizme kadar uzanan yolculuğudur. Bu yolculuğunda ilk uğradığı düşünür John Ruskin'dir. Ondan aldığı ilhamla 1923 yılında *Şihonşugi Keyzaygaku* (Kapitalist Ekonomik Teorilerin Tarihî Gelişimi) adlı yapıtını yazmıştır. Ayrıca Marksizmden etkilenerek *Şihon-Ron Nyūmon* (Sermayeye Giriş) ve *Keyzaygaku Taykō* (Ekonominin Temelleri) adlı yapıtlarını bitirmiş ve bunlar 1928 yılında yayımlanmıştır. Ayrıca yaşadığı diğer olaylar otobiyografisinde kronolojik bir sırayla yer alır. Kısaca özetleyecek olursak; 1929 yılında solcu politikacı ve Kyōto Üniversitesi'nin eski hocalarından olan Yamamoto Senci'nin katledilmesine büyük tepki göstermiştir. Yine aynı yıl Ōyama İkuo ile İşçi Köylü Parti'sini kurmuş, birlikte çalışırken başlarına çeşitli olaylar gelmiş ve daha sonra da ayrılmışlardır. 1932'de Komünist Parti'ye girerek yeraltı faaliyetlerine karışmış, 1933 yılında tutuklanmış ve 1937 yılına kadar hapishanede kalmıştır. Hapishanedeyken üç eser yazmıştır. Bunlar sırasıyla *Gokuçū Dokugo* (Hapishaneden Monologlar,1933), *Gokuçū Nikki* (Hapishane Günlüğü,1935) ve *Gokuçū Zeygo*'dur (Hapishane Yazıları,1937). Ayrıca otobiyografisinde serbest bırakılmasını sağlamak için sosyalist inançlarından feragat etme olasılığı üzerine düşüncelerini belirtmektedir.

Kavakami'nin otobiyografisini bir edebiyat şaheseri yapan, yalnızca dilinin berraklığı ve tasvirlerin canlılığı değildir. O, aynı za-

manda çok yönlü, tutarlı, hiçbir zaman çizgisini değiştirmemiş bir yazardır. Karakterinin oluşumu ve fikirlerinin gelişimi aynı sürecin bir parçasıdır. Bu iki önemli olay, onun içinde yaşadığı çağı büyüleyici bir şekilde aktarmaktadır. Otobiyografisinde Kavakami'yi kötü gösterecek bir yazıya pek rastlanmaz. Olsa bile hemen savunmaya geçer. Bu da bize, Kavakami'nin, ailesini bir kenara bırakacak olursak, hayatına giren bazı insanlara karşı biraz haksızlık ettiğini göstermektedir. Yine de bu kitabın ortaya koyduğu dünya, çağdaşı olan öteki yazarların yapıtlarındaki kurmaca dünya ile kıyaslandığında çok daha fazla bilgi içerdiği yadsınamaz bir gerçektir. Örneğin; Töson'un *Vita Nuova* (Yeni Hayat), Şiga Naoya'nın *An'ya Kōro* (Gece Yolculuğu) ve Kobayaşi Takici'nin *Tōseykatsuşa* (Parti Yaşamı) adlı yapıtları Kavakami'ninki ile kıyaslandığında hayal mahsulü olmaktan öteye geçemez. Bu nedenle yazarın otobiyografisi çağdaş Japon edebiyatının en güzel yapıtlarından biridir.

Hapishaneden çıkan Kavakami'nin II. Dünya Savaşı yıllarında yazdığı tek eser otobiyografisi değildir. Söz yazarı şair Lu You ile ilgili olan çalışmaları ve kendi şiiri arasında çok yakın bir bağ vardır. "Doğaçlama Dizeler" adlı şiirinde şu satırlara rastlanır:

Suratım bumburuşuk, gözlerim hep sulanır
Alnıma dikkatli bak, elem öfke izleri
Gönlüm yolları bilen sanki bir yaşlı aygır
Bedense iflas etmiş bir kurbağayı andırır

Bu şiir Çincedir ve birçok Çin şiirine gönderme yapar: "Suratım bumburuşuk" Han hanedanlığı *Chu Ci* seçkisindeki bir şiirdendir; "gözlerim hep sulanır" Tang şairi Han Yu'nun "Eriyip Giden Mumların Altında" şarkısından alınmıştır; üçüncü ve dördüncü satırlar Lu You'nun bir şiirinden uyarlanmıştır:

Kalbim yaşlı bir at gibi, bilir gidecek nereye
Bedenimse bir kurbağa, vıraklar girmez düzene.

(Kalbin at olarak betimlenmesi Lu You'nun *Güney Siçuan Şiirleri* seçkisindeki "Kendim" adlı şiirinden alınmıştır, kökeni Han Feizi'ye dayanmaktadır.)

Şair aynada gördüğü yüzündeki acı ve öfke izlerine bakar. Öte yandan acı ve öfke sadece geçmişe ait olan duygular değildir:

Ne zaman biter savaş, barış nasıl gelecek
Aylak gönlüm diyor ki, savaş hiç bitmeyecek

Savaşın hâlâ devam etmekte olduğu 1944 yılında yazdığı bu dizeler

acı ve öfkenin bugün de mevcut olduğunu göstermektedir. Kavakami, başlangıçta gideceği yönü biliyordu, fakat bir zaman sonra bunun mümkün olmayacağını anlamış, *Hapishane Yazıları* adlı yapıtında kendi durumunu irdelemişti. Buradan anlaşıldığına göre emekliye ayrılmaya karar vermişti ve bunu da hapishaneden çıkar çıkmaz hemen gerçekleştirecekti. Yazılardan anlaşıldığı kadarıyla emeklilik istemesinin nedeni Marksizmin bir safsata, Komünizmin hatalı bir hareket olmasından kaynaklanmıyordu; çünkü bir düşünür olarak, amacı uğruna tek başına elinden gelen her şeyi yapmıştı ve artık kendisini içeri attıracak hiçbir harekete bulaşmaya cesareti ve gücü kalmamıştı. Gerçekten de Çince şiirindeki konular, otobiyografisinde işlediği mevzuların büyük bir kısmını yoğun bir şekilde içerir. Japonca yazdığı serbest şiirler onu etkileyen konulara gösterdiği tepkileri ifade eder; fakat Çince şiirleri kadar dokunaklı değildir. *Yeni Yıl* (*Miso*, 1944) adlı şiir kitabında bulunan *Miso* (Fasulye Salçası) şiirinde alışveriş yapmak için girdiği bir dükkândaki satıcı kadınla aralarında geçen konuşmaları betimler: kıtlıktan dolayı karneyle satılan fasulye salçasını alır. Yaşadığı zor koşullara ve yoksulluğuna rağmen şiirinde hüzün ve yakınmadan eser yoktur. Tam tersine olayı gayet nüktedan hatta yarı alaycı bir biçimde anlatmaktadır. Emekli olduktan sonra şehirde şair olarak yaşamak Kavakami için zulüm değildi. Aslında serbest şiir ona, gerçek kişiliğinin en azından bir yönünü ifade etme imkânı sağlamıştır.

Kavakami'nin "vatanseverliği" ilk defa I. Dünya Savaşı sırasında Avrupa hakkında yazdığı denemelerle ortaya çıktı. Bu deneme, bir Ōsaka gazetesinde, *Sokoku Kaerimite* (Memleketime Bakış) adı altında 1914 yılında tefrika edilen ve 1915'te yayımlanan yazılardan oluşmaktadır. Özgeciliğe olan inancı ve Japonya'nın gerçekleri bütün hayatı boyunca onun ilgi odağı olmuş ve yazdığı yazıların merkezinde yer almıştır. Örneğin, *Hapishane Yazıları* adlı eserinde tutuklanıp içeri atılan bazı solcuların inançlarını inkâr ettiğine hatta utanmadan yoldaşlarına ihanet ettiğine dikkat çeker ve hangi şartlar altında olursa olsun bu hareketin son derece alçakça ve rezilce bir davranış olduğunu savunur. "Bu tür davranışları teşvik edip ödüllendirmek bütün Japon ulusunun törelerini yerle bir edecektir" Hapishane müdürüne sunduğu notlarda bunlar yazılıdır. Görülüyor ki ulusun töreleri konusunda endişeli olan hapishane müdürü değil Kavamaki'dir.

Kavakami'nin vatanseverlik ve ahlak konuları üzerine olan düşüncelerinin, yazarın bilimsel kişiliği ve onun sonuçları üzerinde derin psikolojik etkileri olduğu görülmektedir. Yazarın uzun ve sı-

kıntılı bir dönemden sonra ulaştığı sonuçlar, yaşadığı çağın bütün zorluklarına rağmen elde edilmiş sağlam, bilimsel gerçeklerdi. *Ekonominin Temelleri* adlı kitabın önsözünde yazar şöyle demiştir: "Beni diri diri ateşe atsalar bile kuramsal inançlarımı değiştirmem ve bu konuda tereddüde düşmem." *Hapishane Yazıları* adlı yapıtında ise şöyle der: "Japon Komünist Partisi'nin yok olması ya da Komünist Enternasyonal'in ortadan kaldırılması bile beni kuramsal inançlarım konusunda en ufak bir tereddüde düşürmez."

Acaba gerçeği arayan Kavakami dinsel kaygılarıyla akademik düşüncelerini nasıl bağdaştırmıştır? Onun benimsediği Marksizm, iktisat biliminin sınırlarım aşarak bütün tarihsel diyalektik alanına yayılmıştır. Özgecilik ve iktisat kavramları birbiriyle bağdaşabilir, fakat burada zor olan Marksizm ve dinsel inançların uzlaşmasıdır. Kavakami bunların hiçbirini terk etmemiş ve hapishanedeyken yazdığı *Hapishane Yazıları*'nda ve kendi otobiyografisinde gerçeği "dinsel gerçeklik" ve "bilimsel gerçeklik" olmak üzere ikiye ayırarak düalistik bir tavır sergilemiştir. Bilimsel gerçek dış dünyaya, dinsel gerçek ise iç dünyaya dair kavramlardır. İç dünyaya ait zihinsel durum, insanın kendi şuuru hakkındaki bilgisidir, yani kendi şuuru hakkındaki idrakidir. Budacı inançlara, özellikle "Pak Ülke" ve "Zen" mezheplerindeki inançlara gönderme yapan Kavakami, "dinsel gerçeklik" ve "bilimsel gerçekliğin" birbirini tamamlayıcı rolleri üzerinde durur ve ancak bu iki şey yan yana geldiği zaman insanların idrakindeki madde ve ruh dünyası birbirini tamamlayarak bir bütün haline gelecektir. Felsefe olarak "zıtların vahdeti" ya da "karşıtların birleşmesi" kavramı konuya aydınlık getiremeyecek kadar basit bir düşüncedir. Buna karşın gerçeği arayan Kavakami, Marksist olmak için kendi kişiliğinden vazgeçmemiş, kendi bireyselliğini korurken Marksizmi kendine mal etmek için elinden geleni yapmıştır. Bu bir entelektüel safsata değildir. Bu, bir bakıma kişinin yalnız ve tek başına yaşadığı bireysel bir trajedidir.

ARİŞİMA TAKEO VE NAGAY KAFÜ

Reform sonrasında doğan ilk entelektüel nesil, yeni kurulan Meyci devleti ile birlikte gelişti. Bu insanlar, Ögay gibi güç odaklarının merkezinde ya da Sōseki gibi güç odaklarından çok uzakta olsalar bile Meyci devletine ait olduklarını, onunla birlikte geliştiklerini görüyorlar hatta bir bakıma kendilerini Meyci Japonyasıyla özdeşleştiriyorlardı. Bu eğilim, kişisel değerler ve devletin kaderi arasında çizilen bir paralellikte pekiştiriliyor ve bunların yan yana devam etmesi için vatandaşlar teşvik ediliyordu. "Kendini yönet, aileni yönet, devletini

yönet, dünyaya barış getir" gibi kavramlar Tokugava devri Konfüçyüs kültürünün değerleriydi. Meyci devrinde bu değerlere, Batıda çok sık rastlanan milliyetçilik de eklenmişti. Yine de bu konuda bazı istisnalar olmuştur.

İstisnalardan biri "doğacılar" olarak bilinen romancıların grubuydu. Taşralardan geliyorlardı, özel üniversitelerde okumuşlardı ve yazar olmak istiyorlardı. Bu üç özellik onların Meyci bürokrasisinde kariyer yapmasını olanaksız kılıyordu. Bu insanlar kentsoylulara kıyasla Konfüçyüsçülük hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmiyorlardı; şehirlilerin geleneğinin içinden çıkmış *kabuki* tiyatrosu ya da roman hakkında ise çok az bilgileri vardı. "Kendini yönet, aileni yönet, devletini yönet, dünyaya barış getir" gibi kavramlar, onlar için pek bir şey ifade etmiyor ve kendilerini de bütün bunları yapmaya mecbur hissetmiyorlardı. Batı hakkında edindikleri bilgiler doğrudan doğruya Batıdan değil yazar ve düşünür Tsubouçi Şōyō'dan geliyordu. Bu yazarlar çevrelerinde oluşan Batılılaşmaya destek olamadıklarından ya da onu eleştirmek için yeterli bilgiye sahip olmadıklarından dolayı kendi küçük dünyalarına çekilip orada yaşamaya başlamışlar, dikkatlerini oraya toplamışlardı. Bu, yazar Sōseki'nin anladığı manada bir bireycilik değildi. Yazar, bireyciliği sivil toplumun yapısal bir parçası olarak görüyordu; birey, toplumsal değerlerin temel taşıydı ve kişinin kendini kanıtlama vasıtasıydı. Doğacı romancılara tavır ve tutum olarak belki de en yakın olan yazar Hakuçō'ydu. Hakuçō, Protestanlıktan çok etkilenmişti. Protestanlık ise bireyin kurtuluşuna, devletin kurtuluşundan daha fazla önem veriyordu.

Hakuçō'dan başka diğer istisnai iki örnek de Arişima Takeo ve Nagay Kafū adlı yazarlardır. Bu yazarlar kendilerini sadece Meyci Hükümeti'nden değil bütün toplumdan koparmışlardır. Kasıtlı olarak devleti ve toplumu eleştirmekten uzak durdular. Kōtoku Şūsui ve Kavamaki Hacime'den farklı olarak toplumsal reformları gerçekleştirme konusunda kendilerini hiç sorumlu hissetmediler. Onların tek amacı kendi kendini kanıtlamak, inançları doğrultusunda diledikleri gibi yaşamaktı. Bu da bir tür bireycilikti fakat bazı sınırlı koşullar altında mümkün olabilecek bir bireycilikti.

Bu iki yazar da Meyci toplumunda başarı kazanmış samuray bürokratların en büyük oğullarıydı. Arişima'mn babası Satsumalı bir samuraydı. Meyci Hükümeti Maliye Bakanlığı'nda yüksek mevkilere kadar gelmiş sonra da Japon Posta Vapurları, Japon Tren Yolu İşletmeleri gibi birçok hükümet destekli kamu kuruluşlarında kilit isim olarak yer almıştı. Kafū'nun babası Kyüiçirō'nun kariyeri de aşağı

yukarı aynıydı. Kyüiçirö, Ovarili bir samuraydı. Meyci Milli Eğitim Bakanlığı'nda yüksek dereceli bir memur ve sonra da Japon Posta Vapurları'nın yönetim kurulunda üye olarak görev yaptı. Son işinde Yokohama ve Şanghay şubelerinden sorumluydu. Her iki aile de varlıklı ve zengindi. Takeo, tarımla uğraşmak istediğinde babası ona Hokkaydö'dan çok büyük bir çiftlik satın aldı. Kafü yurtdışında öğrenim görmek istediğinde de aynı şekilde babasından yardım görmüş hemen kendisine bir Japon bankasının yurtdışındaki şubelerinde çalışabilmesi için gerekenler yapılmıştı. Bu eski samuraylar, son derece yetenekli ve uyumlu insanlardı; klasik Çince ve modern Batı öğretileri konusunda derin bilgileri vardı. Arişima Takeşi, Maliye Bakanıyken gümrük tarifeleri üzerinde pazarlık yapmak için oluşturulan grupla birlikte Avrupa'ya gitmişti. Nagay Kafü'nun babası, Ovari'de bulunan Vaşizu Kidö Konfüçyüs akademisinde öğrenim görmüştü. Sonradan Princeton Üniversitesi'nde tahsiline devam eden Kyüiçirö, Batı öğretilerine de aşinaydı. Çince şiirler yazdı ve bu şiirlerini *Rayseykakuşū* başlığı altında on ciltte topladı.

Kısacası, Meyci elit sınıfının bu iki üyesi, oğullarının gözünde devlet gücünün simgesiydiler. Şayet bu genç adamlar kendilerini babalarına karşı kanıtlamak isterlerse bunu ancak devletten ve devletin egemen sınıfından uzaklaşarak başarabilirlerdi. Takeo, Gakuşüin Koleji'ni bitirdikten sonra Hokkaydö'ya gitti ve Sapporo Ziraat Fakültesi'nde okumaya başladı. 20 yaşındayken *rakugo* (bir tür meddahlık) öğrenciliğine karar veren Nagay Kafü, popüler Edo yazarları tarzında romanlar yazmaya başladı. Kafü'nun seçtiği yol, babasının onun için düşlediği kariyerden çok farklıydı. Arişima Takeo, 1922 yılında babasından aldığı çiftliğin mülkiyetini orada çalışan köylülere devretmiş, sonra da sevgilisi ile birlikte intihar etmiştir. Böylece babasının hiçbir zaman yapmaya muktedir olmadığı bir işi yapmış (köylülere topraklarını vermiş) özgürlük ve bağımsızlığını ispatlamıştı. Kafü her ne kadar uzun bir zaman ekonomik olarak babasına bağımlı olsa da ergenlik çağından beri süregelen yaşam tarzı onun babasından bağımsız olduğunu gösteriyordu. Yazılarında *buncin* dünyasından uzaklaşmamıştı. *Buncin* dünyası Konfüçyüsçü öğretiler demekti; babası ve dedesi böyle bir atmosfer içinde büyümüştü.

Hayatlarında belirleyici rol oynayan ikinci öğe Arişima için Hıristiyanlıkken, Kafü için Edo edebiyat geleneğidir. Arişima, Sapporo'dayken Hıristiyan olan Nitobe İnazö'nun evinde kaldı (1862-1933) ve Ziraat Fakültesi'nde ders verdi. Daha sonra Uçimura Kanzö'dan ders almak için Tokyo'ya gitti ve 1901 yılında Serbest Sap-

poro Hıristiyan Kilisesi'ne katıldı. Dokuz yıl sonra kiliseyi terk etti. Bir genç insan için Hıristiyanlık, toplumun insan üzerindeki egemenliğine bir alternatif olabilirdi. En azından bir süre Arişima Takeo da, Uçimura Kanzö ve Kinoşita Naoe gibi Hıristiyanlıkta devletin değer sistemini ve otoritesini aşan bir gücün olabileceğini düşünmüştü.

Arişima için Hıristiyanlık ne demekse Kafū için de Konfüçyüsçü *buncin* geleneği de o demekti. Bu geleneğin bir kısmı devlet idaresi ile ilgili olduğu halde, diğer kısmı "yaşamın sanat olarak değerlendirilmesi gerektiği" (*fūryū*) fikriyle ilgilidir. Bu fikre inanan şair ve okullar vardır. Bunlar Soray Okulu, Kökaşa Okulu ve şairleri Terakado Seyken ve Naruşima Ryūhoku'ydu. Bu hayat görüşünün siyasetle hiç ilgisi yoktu, toplumdan uzak ve çekiciydi. Aşk, şarap, kadın ve şarkının verdiği hazlar yasak değildi. Siyaset dünyasından ve toplumdan uzak durmak Konfüçyüsçü öğretiyle çelişmiyordu. Zaten Konfüçyüs'ün kendisi şöyle diyordu: "Sana ihtiyaç duyulduğunda ahval müsaitse ortaya çık, müsait değilse saklan" (*Konfüçyüsçü Öğretiler* VIII, 13). Hayatı sanata dönüştürmek ise ancak yazı, şiir, hat sanatı ve resimle mümkün olabilirdi. Kafū'nun aşırı hovardalığı ve yazı yazmaya karşı olan tutkusu, bir parçası olduğu bu geleneği inkâr ettiği anlamına gelmiyordu. Ayrıca Kafū, bu yaşam tarzıyla Meyci devrinin askerî cuntasına karşı da sürekli pasif bir direniş içindeydi. Ancak Arişima'nın Hıristiyanlıktan kopması ya da Kafū'nun milliyetçilik ya da kültürel gelenekten birini seçebilmesi için geleneksel *buncin* kültüründen çok daha başka şeylere ihtiyaç vardı; bunu, Batıda yaşarken edindikleri deneyimlerle öğrendiler.

1903 yılında iki genç yazar, Arişima 25, Kafū 24 yaşındayken Japonya'dan ayrıldı. Arişima, Amerika'da üç yıl, Kafū ise dört yıl kaldı. Japonya'ya dönmeden evvel Avrupa'yı da ziyaret etmişlerdi. Uçimura ve Kötoku Şüsui'nin Halkın Grubu adlı topluluğun haricinde bütün Japon halkı, Rus tehditlerine ve muhtemel bir savaşa karşı birlik olmuşlardı. Amerika'da ise eyaletçiliğe, serbest rekabete ve bireyciliğe karşı derin bir inanç vardı. Bu çelişik iki durumun genç yazarları etkilemiş olması ve bireycilik eğilimlerini güçlendirmesi doğaldı. Arişima Amerika'da Whitman ve Kropotkin'in eserleriyle tanıştı. Japonya'ya dönüş yolunda Londra'ya uğrayarak Kropotkin'i ziyaret etti ve Kötoku Şüsui'ye verilmek üzere ondan bir mektup aldı. Japonya'ya döndükten sonra Whitman hakkında yazılar yazmaya başladı; Kavakami Hacime ve Yoşino Sakuzö (1873-1993) gibi yazarları ve Tokyo aydınlar grubunda hâkim olan demokratik düşüncenin önderlerini tanımaya başladı. İnançların politika alanında değil, kendi kişisel faaliyetlerin-

de meyvesini gördü; Hokkaydō'daki 400 dönümlük arazisini köylülere hibe etmişti. *Nōcōkayhō Tenmatsu* (Çiftliğin Kurtuluşunun Tam Özeti) adlı yapıtında şöyle demiştir: "Üretim araçları özel mülkiyete ait olamaz. Bunlar kamuya ait olmalıdır, müşterek mülkiyet olmalıdır." *Şiyū Nōcō Kara Kyōsannō'en e* (Özel Arazi'den Halka Ait Çiftliğe, 1923) adlı yapıtında açıkladığı gibi çiftliğini gerçekten de bütün çalışan işçilerin ortak olduğu bir işletmeye dönüştürmüştür. Çiftliğin donatım ve yönetimi için Hokkaydō Üniversitesi Tarım İktisadı Bölümü'nden görüş aldı, fakat yine de böyle bir örgütün kapitalist toplumda uzun zaman ayakta kalabileceğinden pek emin olamıyordu. Başarısızlığın onu düş kırıklığına uğratmayacağını yazıyor ve "Gelecekte ne olacağı beni ilgilendirmiyor" şeklinde sözlerine devam ediyordu; ama bu sözleri sosyalist öğretiyle bağdaşmıyordu. Bu olsa olsa kendi inançlarına göre yaşamaya çalışan bir insanın kişisel fikirleri olabilirdi. Zaten Arişima için mühim olan kendini ifade etmek, kendini kanıtlamaktı.

Kafū da yalnız yaşamak için ihtiyaç duyduğu kendine güveni Amerika'da bulabilirdi. Japon toplumundan ve onun Batı odaklı sancılı değişiminden kaçıp ülkesi hakkında eleştiri ve değerlendirme yapmak istediğinde Batı kaynakları ona çok yardımcı olmuştu. Ona göre insan, merkezin nasıl çalıştığını biliyorsa şubenin nasıl çalıştığını anlamakta güçlük çekmeyecekti. Onun için merkez sadece Amerika değildi, başka bir yer daha vardı, orası da Fransa'ydı. Zaten Amerika'ya gitmeden önce bu ülkeye karşı çok büyük ilgi duymuştu. Oraya gitme fırsatını eline geçirince de metresinden ayrılarak Amerika'yı terk etmekte hiç tereddüt etmedi. Paris'te üç ay, Lyon'da sekiz ay geçirdi. Aniden babasından bir haber aldı; babası Japonya'ya dönmesini emrediyordu. İstemeye istemeye ülkesinden ayrıldı. Babasına karşı koyacak kadar maddi imkânı yoktu. Bu ayrılış Fransa'ya olan gönül bağını daha da güçlendirmişti. Kafū, Fransa'ya hayranlık duyan sayısız Japon aydınından ilkiydi. Onun bu hayranlığı bütün hayatı boyunca devam etmiş, yapıtlarında itici bir güce dönüşerek Kafū'yu yazar olarak başkalarından çok daha özgün kılmıştır. Eserlerinde ısrarla kışla karşıtı, türedi zengin karşıtı ve hizipçi karşıtı konuları işler. Örneğin, *Şinkiçōşa Nikki* (Seyahatten Dönen Birinin Günlüğü, 1909) adlı yapıtında askerî rejimin Rusya ile savaş sırasında ülkeyi nasıl harap ettiğinden, nasıl çirkinleştirdiğinden bahseder. *Risay Mokuroku* (Felaketin Kataloğu, 1946) adlı eserinde ise Pasifik Savaşı sırasında sürdürülen askerî yönetime zehir gibi bir eleştiri getirir. Ayrıca Kafū'nun Edo kültürüne ve onun modernleşmiş toplumdaki izlerine karşı bir gönül bağı vardır; onun için bu kültür, duygusal öğelerin en yoğun

olduğu çok uzaklarda kalmış bir hasret ülkesidir.

Arişima Takeo sosyalizme yakınlaşmış, Nagay Kafû da Japonya'daki askerî rejimin faaliyetlerini eleştirmişti. Ancak, hiçbiri Japonya'nın Asya toprakları üzerinde genişleme politikası üzerinde yorum yapmadı. Ayrıca "Çin Üzerine 21 İstek" olarak bilinen dayatmanın uygulanmasına; 1918 yılında Sibirya'ya sevk edilen askerî birliklere ya da "Çin'deki 4 Mayıs Harekâtına" tamamen sessiz kaldılar. Arişima 1923 yılındaki büyük Kanto depreminden kısa bir süre önce öldü. Sağ olsaydı polis saldırısına uğrayan Koreli öğrencilere veya depremden sonra çıkan karışıklıkta saldırıya uğrayan insanlara acaba yardım eder miydi? Burası şüphelidir. İki yazar da Japonya'nın iç işleriyle ilgilenmişti. Batı düşüncesi ve edebiyatı ile ilişkileri de olmuştu, fakat çevredeki Asya ülkelerinde neler olup bittiği ya da Japonya'nın Asya politikasının ne olduğu onların pek ilgisini çekmemiştir. Bu konularla ilgilenen ve Japonya'nın Çin ve Kore politikasına karşı devamlı eleştirel bir duruş sergileyen düşünür Yoşino Sakuzō'ydu. Sakuzō, Arişima ile aynı yılda dünyaya gelmiş ve gençliğinde vaftiz edilmişti. Ölünceye kadar (1933) sosyal demokrat tutumunu hiç değiştirmemişti. Yoşino, Japon birliklerinin Sibirya'ya gönderilmesine karşı çıkacak kadar cesurdu. 1923'teki büyük depremde Koreli öğrencileri savundu. 4 Mayıs Hareketi'ne anlayış gösterdi. 1927'de Japon birliklerinin Shandöng'a gönderilmesine karşı çıktı. 1928'de Japonya'nın Çin üzerinde iddia ettiği haklardan vazgeçmesi gerektiği fikrini savundu ve 1932 yılında Japon orduları tarafından gerçekleştirilen Mançurya'nın işgalini kıyasıya eleştirdi. Yoşino ve diğer iki yazar arasındaki fark, onların kişisel deneyimlerinden kaynaklanıyordu. Yoşino 1906'dan 1909'a kadar üç yıl boyunca Çin'de yaşamış, 1910-1913 yılları arasında ise Avrupa'da öğrenim görmüştü.

Arişima ardında çok sayıda edebiyat eseri bırakmıştır. Onun en iyi bilinen eseri *Aru Onna* (Kadının Biri, 1919) adlı romanıdır. Arişima bu romanında 19. yüzyılın sonlarına doğru yazılan Maupassant'ın *Bir Hayat* adlı eseri ya da Flaubert'in *Madame Bovary* adlı yapıtına benzer bir konuyu ele alır. Yazar bu eserinde güzel ve inatçı bir orta sınıf kadınının hayatını gerçekçi bir biçimde işler. Konu, kadının aşkları üzerinde döner. Kadın, kendi hayatını yaşayabilmek için toplumdaki önyargı ve ikiyüzlülüğe karşı mücadele vermektedir ve bu mücadelesinde yenik düşer. Bu konu Doğacı Japon Romancılar tarafından çok sık işlenen bir konudur fakat Arişima'nın yaklaşımı biraz daha farklıdır. Arişima'nın romanında başkahraman erkek değil kadındır. Üstelik tasvirleri de Şimazaki Tōson'a kıyasla daha düzenli ve tertiplidir; kadının kişiliği de daha berrak betimlenmiştir. Arişima kendi-

ni hiçbir zaman doğacı romancılar grubunda görmedi. Kuşkusuz bu eser gerçekçi Avrupa romanları örnek alınarak yazılmış en başarılı yapıtlardan biridir. Bu yapıttaki baş karakter büyük bir ihtimalle Arişima'nın kendisidir. Nitekim yazarın sonu romandaki kahramanının sonuna çok benzemektedir. *Oşiminaku Ay va Ubau* (Aşktan Kaçamazsın, 1920) adlı yapıtında Arişima insanın kendi kendini ifade gücünün gerçek aşkta doruğa çıktığını ve ölümün de insanın kendi kendini en iyi kanıtlama yöntemi olduğunu söyler. Arişima uzun zamandır dergi yazarı Hatano Akiko'ya âşıktır, fakat kadın evlidir. Karuizava'daki tatil evinde birlikte intihar ederler. Karuizava'ya giderken arkadaşına yazdığı veda mektubunda Arişima, ölümün kadın ve erkek arasında ruhsal ve zihinsel bir bütünlük sağlayacağını belirterek böyle bir ölümü yüceltir. Onun bu tutumu Çikamatsu'nun *Sonezaki'de Aşk İntiharı* adlı yapıtını hatırlatmaktadır. Arişima gerçek kişiliğini, arazisini köylülere hibe etmekte ve aşkta bulmuştur bu nedenle bireyci bir hayat sürdüğü söylenebilir.

Arişima'nın aşk intiharı Tokyo'da olumlu karşılandı. İster politikayla ilgili, ister duygusal, isterse herhangi bir önemsiz sorumluluktan dolayı olsun Japonya'da her intihar ayrı bir değer taşır ve sebebine bakılmaksızın intiharlar her zaman olumlu karşılanır. Bu durum, en çok aşk intiharları için geçerlidir. Bu tür ölüm şekli *kabuki* ve *cōruri* oyunlarında çok işlendiği için halk kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Nagay Kafū bu görüşe karşı çıkarak istisnai bir tavır sergiler. *Vaydan* (Kirli Hikâye,1924) adlı eserinde sadece intihar eylemini incelemekle kalmaz onu gerektiren koşulları da inceleyerek şehvet düşkünü kadın ve erkeğin yaptığı ahlaksızlığı kınar. Kafū konuyla ilgili nesnel bir eleştiri yapmaktan ziyade bu tavrıyla zinaya karşı olan nefretini dile getirmektedir. Aslında Kafū'nun kendisi de çapkının biridir. Kaçamak cinsel ilişkilerden hoşlanır, fakat onun seçtiği kadınların hepsi geyşa, barlarda çalışan garson kızlar veya fahişelerdir. Ancak o, bu tür bir yelpazeden memnundur; hatta hayatı boyunca namuslu bir kadınla ilişkisi olmadığını övünerek anlatır. Daha önce de gördüğümüz gibi, bir taraftan evliliği yürütürken öbür taraftan da fahişelerle düşüp kalkmak *buncin* geleneğinin bir parçasıdır. Böyle bir sistem içerisinde sergilenen davranışlar yaşamanın dayanılmaz hafifliği içinde yapılıyordu; zarif ve medeniydi. Bu geleneğin bozulmaması gerekiyordu; bunu bozmak bu camianın insanlarına yakışmazdı. Yapılacak en kötü şey ise düzgün bir kadınla ilişki kurmaktı, çünkü böyle olduğu zaman sistem altüst oluyordu.

Kafū, yapıtlarında ve hayatında bu eski geleneğin belirlediği dav-

ranış şekillerine her zaman saygı duymuştur. Buna karşı gelenlerden de nefret ederek onları küçümsemiştir. Arişima'nın hayatı boyunca peşinden koştuğu zarif ve bohem bir hovardalıkla romantik aşk yan yana olamaz. O, hem mutlak ve somut olanı hem de müteal olanı aramıştır. Kafū, belki de aşkı böyle tanımlamadığından dolayı bu tür bir aşkın tanımını yaparken toplumsal bir kavram olan zinayı seçiyordu; ama ilişkileri devam ederken böyle bir şeyi düşünmek âşıkların akıllarının ucundan bile geçmezdi. Kafū'nun söylediği doğruydu. Onun bahsettiği türden bir ilişki kuşkusuz kanuni anlamda zinaydı; fakat insani açıdan bu kavrama nasıl bakmak gerekiyordu? Âşıkların sadece şehvet için yan yana geldiklerini kanıtlamak çok zordu. Olaya dışarıdan bakan birisinin bunu anlayabilmesi için ilişkinin içine girmesi gerekiyordu ve bu da imkânsızdı.

Kafū'nun Arişima hakkındaki eleştirisi derinlikten yoksun olsa bile Kafū'nun nefreti derinlikten yoksun değildi. Herhalde Arişima'nın yaşamını noktalayıncaya kadar hayatından memnun olduğunu, ölümünde ise kendini son defa kanıtladığını derinden hissetmişti; yoksa onun üstüne bu kadar gidip ondan nefret etmezdi. Kafū kendini hayata değil yazılarına adamıştı. Onun için yazmak bir kültür sorunuydu ve onun sıkı sıkı sarıldığı kültürler birbirine hem zaman hem de mekân olarak çok uzaklardı. Kafū'nun düşünceleriyle kendi içinde yaşadığı zaman ve mekân örtüşmüyordu. İçinde bulunduğu zaman ve mekânda yaşayan Arişima kendi açısından doğru şeyi yapmıştı, yanlış olan Kafū'nun düşünceleriydi. Öte yandan içinde bulunduğu zaman ve mekânda yaşayan Kafū da kendi açısından eleştirilerinde haklıydı, Arişima haksızdı; ya da bunun tersi.

Kafū Japonya'ya geri döndükten hemen sonra *Furansu Monogatari* (Fransa'dan Anılar, 1909) adlı yapıtını yayımladı. Bu eserde Fransa'da yaşadığı sırada başından geçen gerçek ve gerçek olmayan olayları öykü şeklinde anlatır. Kitap, son derece duygusal bir tarzda yazılmıştır. Derin bir ayrıntıyla verilen tasvirlerdeki coşku ve hayranlık, gökyüzünün rengi de dahil olmak üzere Fransa'nın o güzelim zamanlarının Uzakdoğu'dan gelmiş bir genç adam için ne anlama geldiği hakkında bize bilgi vermektedir. Fransa, Nakae Çōmin için siyasi bir felsefe, İnoue Kovaşi için de yasal bir sistemdi; fakat Kafū için bu kavramlardan hiçbiri geçerli değildi. Fransa onun için kadim bir kültürü hatırlatan şiirsel ve duygusal bir hayat tarzıydı. Bu kültür Kafū'ya kendi ülkesini çağrıştırmış ve sık sık Fransa'yla Japonya'yı karşılaştırmasına neden olmuştur. Yazdığı eserlerde bunları görmek mümkündür. *Kōça no Ato* (Seyahat Günlüğü; Çaydan Sonra, 1911);

Hiyorigeta (Açık Hava Pabuçları, 1915) adlı yapıtlarında Tokyo'nun ani Batılılaşmasına gösterdiği eleştirel tepkiler yer alır. Tepki ve eleştirileri Ōgay ve Söseki'ninkilere çok benzer olmasına rağmen onlardan biraz farklı düşünür. Ōgay ve Söseki Japonya'nın Batılılaşmasını eleştirdikleri halde bunun kaçınılmaz olduğunu kabul etmişlerdir. Kafū bu konuyla hiç ilgilenmemiştir. O, tarihin akışından ve toplumdan kendini soyutlamış ve hayatını Edo kültürünün hâlâ yaşamaya devam ettiği Tokyo'nun arka sokaklarında geçirmiştir. Bir kültür eleştirmeni olarak eleştirileri tek taraflı ve özensizdir; fakat insan olarak çevresine karşı takındığı tavır açık, kararlı ve ödünsüzdür. Bu yapıtlarda ve daha sonra yazdığı eserlerinde Fransa artık ön planda değildir. Onun yerini; mevsimler, gelenekler, görenekler ve arka sokakların duygusal hayatı almıştır. Zaman içinde bu üslup ilerlemiş, olgunlaşmış ve en mükemmel haline gelmiştir.

Bu tarihten itibaren geyşa evlerinin bir müdavimi haline gelen Kafū, romanlarını yazmadan önce içinde bulunduğu dünyadaki olan biteni ve duyguları yakından gözlemlemiştir. Örneğin *Udekurabe* (Müsabaka, 1916) adlı romanında patronun gözüne girmek isteyen üç geyşayı ele alır. *Okemezasa* adlı yapıtı ise geyşaların yaşadığı eğlence semtinin müdavimi olan nüfuzlu bir zengini keskin bir dille hicveder. Tokugava dönemi sonu Konfüçyüsçüleri hakkında yazılar yazan Ōgay gibi Kafū da aynı dönemde Vaşizu Kidō ve Ōnuma Çinzan'ın etrafında toplanan şairleri öyküleştirmiştir. Yapıtın adı *Şitaya Öyküleri*'dir ve üslubu Ōgay'inkinden daha lirik, daha yumuşaktır. Ayrıntılı betimlemeler yapıtın okuyucu üzerinde bıraktığı etkiyi güçlendirir.

Kafū, 1930'lu yılların sonundan Pasifik Savaşı bitinceye kadar, Japonya'nın askerî idarenin elinde inim inim inlediği zamanlarda, kendini tamamen toplumdan soyutladı ve bütün zamanını eğlence hayatının yoğun olarak yaşandığı yerlerde geçirdi. Bu dönemdeki en önemli eseri *Bokutō Kitan* (Sumida'nın Doğusunda Bir Sevda Serüveni, 1937) adlı yapıtıdır. Kafū bu eserinde erkeklere olan sıcacık ilginin kala kala ancak aşağı sınıfın kadınlarında kaldığını, hayatın sillesini yemiş orta sınıf kadınlarda artık bunun görülmediğini iddia eder. Kafū'nun en iyi eseri belki de bu romandır; aynı zamanda Tanizaki'nin *Sasameyuki* (Makioka Kız Kardeşler) adlı romanıyla aynı düzeyde olup savaş yıllarının Japonyasını anlatan yeri doldurulamaz bir sanat şaheseridir. Kafū, Pasifik Savaşı'nın başladığı 1941 yılında *Tamenaga Şunsui* adlı yapıtını bitirdi. 1945 yılında yazdığı *Risay Mokuroku* (Felaketin Kataloğu) adlı yapıtında şöyle diyordu: "Bugün Hitler ve Mussolini denen iki şeytanın öldüğünü öğrendim; ilahi ada-

letin pençesinden kimse kurtulamaz". Faşizmin en koyu döneminin yaşandığı o günlerde, değil bu sözleri yazacak, böyle bir fikri aklından geçirmeye cesaret edecek insanların sayısı tan ağarırken görebileceğiniz yıldızlardan daha azdı. Fransız edebiyat kültürünü geç Konfüçyüsçü Tokugava geleneğinin üzerine yerleştiren Kafü, ne zaman *şamisen*'in sesini duysa Paris'in arka sokaklarından gelen kokuları hatırlardı ve sonunda bir Japon yazarı olarak başarılamayacak bir şeyi başardı. O da bireycilikti.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sanayileşme Çağı

1885 KUŞAĞI

Çin ile yapılan savaştan sonra (1894-1895) Japon sanayii özellikle pamuk ipliği üretimi gibi hafif sanayi alanlarında büyük ilerlemeler kaydetti. Rus-Japon Savaşı (1904-1905) ve I. Dünya Savaşı arasındaki dönemde gemi yapımı, demir çelik gibi devlet yatırımı olan ağır sanayi dalları da gelişti. Hafif sanayide tekele doğru kayan bir eğilim vardı; bu da en belirgin şekilde pamuk ipliği ve kâğıt yapımında geçerliydi. Denizaşırı yapılan iki savaşta kazanılan askerî zaferler ve milli sanayileşmedeki başarı Meyci İmparatorluğu'nun devlet gücünü pekiştirdi. Asya topraklarına genişlemeye doğru eğilim artık daha belirgin bir hale gelmişti ve bu durum, düzeni eleştiren düşünceleri bastırma politikasını güçlendirdi. Hükümetin siyasi şekli Rus-Japon Savaşı'ndan sonra meydana gelen iki olayla daha belirgin hale geldi. Japonya, Kore'yi topraklarına ilhak ettiğinde pek çok solcu eylemci devlete ihanetle yargılandı. Kore'nin işgalini "Çin'e dayatılan 21 talep" (1914-1915) takip etti ve hemen ardından 1918 yılında Sibirya'ya asker gönderildi. Vatana ihanet davalarının ardından 1918 yılında çıkan ve pirinç kıtlığına tepki olarak gelişen köylü isyanları bastırıldı ve ardından Kamu Düzeni Yasası (1925) çıktı.

Sanayileşmeyle birlikte şehirlerdeki nüfus yoğunluğu arttı. Örneğin Tokyo nüfusu 1900 yılında 1,5 milyonken, 1920 yılında bu sayı 2 milyonu aştı. Mecburi eğitime katılma oranı 1887 yılında %66,7 olduğu halde 1910 yılında bu oran %98,1'e çıkmış ve eğitim çok daha geniş kitlelere yayılmıştı. 1910 yılında Tokyo'daki üniversiteye ilaveten Kyōto, Tōhoku ve Kyüşü'de üç yeni imparatorluk üniversitesi kuruldu. Rus savaşından sonra ortaya çıkan ekonomik durgunlukta çok önemli bir sorun ortaya çıktı. Üniversite eğitimi almış olan gençler iş bulamıyordu. Bu okumuş işsizler kitlesi düzeni eleştirmiyordu ama devletten onlara bir hayır gelmeyeceğini bildikleri için de devletle yürekten özdeşleşemiyorlardı. Kendi kaderlerini devletin kaderiyle özdeş tutan reform dönemi kuşağından sonra 1885 kuşağı ortaya çıktı. Rusya ile yapılan savaş sırasında bu insanlar gençti fakat dev-

letten uzak ve bazen de ona karşıydı. Bunlar daha çok kendi sorunları üzerine yoğunlaşmışlardı. Şiga Naoya (1883-1971), Tanizaki Cun'içirö (1886-1965) gibi romancılar ve Kinoşita Mokutarö (1885-1945), Kitahara Hakuşü (1885-1942) gibi şairler bütün hayatları boyunca kendilerini bireyin duygusal yaşamına, estetiğe, Japon diline ve Japonya'nın kültürel değerlerine verdiler. Japon siyaseti, Japon toplumunun yapısı ve işleyişi onların ilgi sahası içine girmiyordu. Meyci Reformları çok uzaklarda kalmıştı. Yeni sistem onlara seçme hakkı vermiyordu; onu bir "veri" olarak kabul etmek zorundaydılar. Üstelik Rusya'daki Ekim Devrimi gibi bir olayı önceden tahmin etmelerine imkân yoktu, çünkü Japonya'da komünist partisi yoktu. Ayrıca sistemi bir bütün olarak eleştirmek için etkili bir düşünsel araç olan Marksizm, 1920'lere kadar Japon aydınları arasında pek bilinmiyordu.

Baskıya rağmen düzene baş kaldırma tamamen yok sayılmazdı. Kötoku Şüsui ve Sakay Toşihiko'nun kurduğu *Heyminşa* grubunun takipçisi olan iki aydın, Arahata Kanson (1887-1981) ve Ösugi Sakae (1885-1923), 1912 yılında *Modern Düşünce* adlı dergiyi, daha sonra da 1914 yılında sosyalist bir duruş sergileyen *Halkın Gazetesi*'ni çıkardılar. Arahata, 1922 yılında Japon Komünist Partisi'nin kurulmasına yardım etti. Anarşist düşünceleriyle işçileri ve aydınları derinden etkileyen Ösugi, büyük deprem sırasında çıkan kargaşada, Kenpeytay siyasi polisi komiser Amasaku tarafından 1923 yılında katledildi. Arahata ve Ösugi, bu kuşak içindeki küçük sosyalist azınlığın iki üyesiydi. Rus-Japon Savaşı ve Ekim Devrimi arasındaki dönemde bu azınlığın farkında olduğu sorunlar, şair ve gazeteci İşikava Takuboku'nun eserlerinde çok açık bir şekilde ifade edilmişti (1885-1912).

1910 Ağustosunda Takuboku devlet üniversiteleri ve özel üniversitelerden mezun olanların yarısının işsiz olduğunu ve öğrencilerin daha okul yıllarında bu sorunla ilgilenmeleri gerektiğini söyleyerek onları ikaz etmişti. İdeallerini, yönünü ve çıkış noktasını kaybeden gençliğin iç hesaplaşmaları ve kendi kendine zarar verme eğilimleri konusunda pek çok yazılar yazdı. O sırada Meyci oligarşisi yükselişe geçmişti. Bu konuda Takuboku şöyle der: "Devletin gücü artıyor ve her tarafa yayılıyor. Sosyal yapı her köşeyi tutmuş durumda. Neredeyse bu süreç bitmek üzere." Takuboku bu durumu çağın önüne duvar örmek olarak görüyordu ve şöyle devam ediyordu: "Ayaklanıp karanlığa karşı savaş açmalıyız. El ele verip bu duvarı yıkmalıyız. El ele verip çağımızdaki sosyal ve bilimsel düşünceyi yakalamalıyız." Çağdaş düşünceye yönelik bu istek Takuboku'yu 1910'lu yıllarda ge-

lişmeye başlayan doğacılık akımının yazarlarından ayırır. Daha önceden bahsettiğimiz Şimazaki Tōson, Tayama Katay, Tokuda Şüsey ve Masumune Hakuçō gibi yazarlar, Ögay ve Sōseki'den farklı olarak kendilerini Meyci devleti ile asla özdeşleştirmediler, çünkü doğacılar kendi kuşaklarını temsil eden aydınların arasında yer almıyorlardı. Bunlar, düşünsel hayattan ve aydınlar sınıfından kendilerini ihraç etmiş bir gruptu. Takuboku hiç taraf tutmadan gençliğin her iki kesimini de temsil ediyordu: Bir tarafta için için kendisiyle hesaplaşan bir kesim, öbür tarafta ise çağının koşullarına baş kaldırıp savaş açan bir kitle vardı.

Takuboku, 1886 yılında ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya geldi ve çocukluğunu köyde geçirdi. Babası İvate bölgesindeki bir Zen tapınağının rahibiydi. Marioka'da ortaokulu bitirdikten sonra Hokkaydō'da bir yıl öğretmen ve gazetecilik yaptı ve 1908 yılında Tokyo'ya gitti. 1912 yılında tüberkülozdan ölünceye kadar hayatını gazetecilik yaparak kalemiyle kazandı. Aynı yıl içinde annesi tüberkülozdan bir yıl sonra da aynı hastalıktan karısı hayatını kaybetmişti. Takuboku çok farklı edebi alanlarda yazılar yazmıştı. En önemli şiir kitapları 1910 yılında basılan *İçiaku no Suna* (Bir Avuç Dolusu Kum) ve 1912 yılında ölümünden sonra çıkan *Kanaşiki Gangu*'dur (Üzgün Oyuncaklar). Ayrıca iki makalesi vardır. *Varera no İçidan to Kare* (Bizim Grubumuz ve O) adlı romanı 1910'da, "Ciday Heysoku no Gencō" (Çağın Bloke Edilmesi: İşler Şimdi Nasıl?) adlı makalesi de 1911 yılında İngilizce olarak yazılmıştır.

Onun şiirlerinde göze çarpan en önemli öğelerden biri de ruhsal planda verdiği "iç mücadeledir". Derin bir duyarlılıkla aşktan, hasretten, içkiden, hastalıktan ve yoksulluktan bahseder.

Unutmam ben o kadını bana bir avuç kum veren
Silemeden yanağını sel boşandı gözlerinden.
(Bir Avuç Dolusu Kum)

Yine onlarladır kalbim
Köyüm eski, insan yaşlı
İçince hep hatırlarım
Satılmış tarlaları
(A.g.e.)

Lirik bir şair olarak Takuboku'nun dünyası 1909 yılında yayımlanan *Subaru* (Ülker Yıldızı) dergisinin kurucuları Kinoşita Mokutarō ve Kitahara Hakuşü'nun dünyasından o kadar uzak değildi. Aynı kuşağın

estetik romancısı Tanizaki Cun'içirō'dan da uzakta sayılmazdı; fakat onun eserlerinin başka ilginç bir yanı daha vardı.

Acısa da bana karım
Üzülse de arkadaşım
Dilimden hiç düşmeyecek
Çünkü DEVRİM senin adın.
(Üzgün Oyuncaklar)

Bir zamanlar uzak sandım
Bazen durup hayıflandım
Teröriste uzak kaldım
Şimdi kalbim onunladır.
(A.g.e.)

Bu satırları yazan şair ile *Bizim Grubumuz ve O* adlı romanı yazan romancının ikisi de Takuboku'dur. Romandaki kahraman bir gazetecidir; devrimci fikirleri ve sosyalist bir toplum kurma özlemiyle öteki arkadaşlarından çok uzaklaşmış hatta onlara yabancılaşmıştır. Ancak devrim için gerekli şartların zamanın Japonyasında var olmadığının farkına vardığından dolayı kendini "bencil" ve "aylak" olarak niteler. Öte yandan toplumu rahatsız etmekte olan olayların mantığının farkındadır; düzenin toplumsal olarak yeniden yapılanmaya doğru gittiğinden artık emindir. Bu dönemin hiçbir romanında bu romandaki kahraman kadar alaycı ve ıstırap yüklü bir karakter yoktur. Zaten Takuboku'yu da öteki yazarlardan ayıran yönü, bu "acıların adamını" iyi betimlemesinde yatar.

Kōtoku Şūsui, 1911 yılında vatan haini ilan edilmiş ve ölüm cezasına çarptırılmıştı. Ölmeden önce anarşist inançlarını dile getiren bir savunma hazırlayıp avukatına gönderdi. Takuboku, bu yazılı savunmanın (*Çinbenşo*) bir kopyasını aldı. Bu esere kendi düşüncelerini ve tepkilerini de ekleyerek Şūsui'yi ölümsüz kılacak *Hapishaneden Mektup* adlı yapıtını yazdı. Bu yapıtı o devirde yayınlaması asla mümkün değildi. Bu, ancak gelecek nesiller için saklanabilecek bir kayıttı. Takuboku eserinde Kōtoku'nun görüşlerine olan saygısını ve sevgisini dile getirir. Kropotkin'in *Bir Devrimcinin Anıları* adlı İngilizce kitabından uzun uzun alıntılar yapar. Anlaşıldığı kadarıyla ömrü vefa etse yazarın da anarşist olacağı kesindir, yani vatana ihanetten yargılanacak ve sonra da Ōsugi Sakae gibi bir şahsiyet olarak karşımıza çıkacaktı.

Kısacık hayatında Takuboku da Heinrich Heine gibi *Şarkılar Ki-*

tabı adlı bir şiir kitabı yazdı. Gençlik aşkıyla dolu şiirleri Japon gençleri arasında hâlâ bilinir ve zevkle okunur. Heine'nin *Almanya'da Din Tarihi ve Felsefe* adlı kitabında olduğu gibi, Takuboku da *Hapishaneden Bir Mektup* adlı yapıtında rejimin yanında değil, rejime isyan eden insanların yanındadır. Heine bir gazetecidir ve Karl Marx ile mektuplaşmaktadır. Takuboku da bir gazetecidir. Şüsu'nin *Savunmam* aslı eserini gizlice kopya etmiştir. Kuşkusuz bu iki insan arasında çok büyük farklar vardır. Heine, Almanya'nın zulmünden kaçarak Avrupa'da bir kültür merkezi olan Paris'e sığınmıştır. Takuboku ise Uzakdoğu'nun tecrit edilmiş bir adası olan ülkesinde dört tarafı sularla kaplı olup gidecek bir yeri yoktur. O, yapmış olduğu şeyden başkasını yapamazdı. Ona ancak sessiz sedasız hayatının sonunu beklemek düşüyordu. Hem kendi hem de ailesinin sonunu beklemekten başka çaresi yoktu. Buna karşın Takuboku, 20. yüzyılın başındaki Japon gençliğinin karşı karşıya kaldığı gerçekleri, hem kendileri hem de başkaları için vuku bulabilecek olasılıkları en net ve şaşmaz bir biçimde gözlemleyebilen bir yazardı.

Aynı kuşakta olup da Takuboku'dan daha uzun yaşayan diğer yazarlar, I. ve II. Dünya Savaşı arasındaki yıllarda en önemli eserlerini yayımladılar. 1914-1919 yılları arasında Japon sanayinin gelişimiyle birlikte ödenmiş sermaye üç kat, fabrika işçilerinin sayısı iki kat arttı. Elektrik üretiminde iki kat, demir çelik üretiminde ise iki kattan fazla bir artış görüldü. Savaş sonrası 1920'li yıllarda korku ve telaş dönemi yaşanmıştı. 1929 yılında dünyanın büyük ekonomik krize girmesiyle herkes tarımdan kaçmış, kırsal kesim çökmüştü. Bu zaman içinde Satsuma-Cöşü oligarşisini, Meyci Hükümeti'nin kapitalist partiler dönemi takip etmişti. İlk çoğunluk hükümeti 1918 yılında kurulmuş ve 1925 yılında sadece erkeklere seçme ve seçilme hakkı verilmişti. Bu siyasi düzen 1922 yılında gizlice kurulan komünist partiye karşı çok sert önlemler almış, 1925 yılında Kamu Düzeni Yasası'nı çıkarmıştı. Ancak düzen, sosyalist partilere ve bu partilerin endüstri sektöründe görülen uyuşmazlıklar karşısındaki tutumuna ses çıkarmamıştı. Bunlara örnek olarak Tokyo Belediye Tramvay İşletmeleri, 1929 İşçi Hareketi'ni ve 1930'daki Kanebö işçi hareketlerini örnek gösterebiliriz. Hükümet, Sosyalist Parti'nin bu tür işçi hareketlerine müdahale etmesine izin vermişti.

Hükümet dış siyaset olarak Asya Kıtası'nda yayılmacı bir politika uygulamayı öngörüyordu. Çin'e 21 maddelik bir talep listesinin iletilmesinin ardından Japon orduları Sibirya'ya sevk edildi. Bu konuda Batıyı ikna etmişlerdi. Japonya müttefik devletlerin safına

katıldı ve 1922'de Washington, 1930'da Londra Deniz Silahsızlanma Antlaşmasını imzaladı. Dönemin şehirli aydınları, savaş sonrası Avrupasının düşüncesine, edebiyatına ve yaşam biçimine büyük ölçüde aşina olmaya başladılar. Yeraltı faaliyetleriyle I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Marksizm; pek çok âlim, öğrenci ve sanatçıyı etkisi altına aldı.

1931 yılında Çin'e yapılan askerî müdahaleden Pasifik Savaşı'na kadar uzanan 2. dönem, militarizmin en sert ve şoven çağıdır. Japonya, müttefikler safını 1933'te terk etti. 1933 yılında müttefiklerin safından ayrılmış, 1934 ve 1936 yıllarında Deniz Silahsızlanması Antlaşmaları'ndan çekilmiş ve 1940 yılında Nazi Almanyası ve Faşist İtalya ile müttefik olmuştur. 1941 yılında da Pearl Harbor saldırısını gerçekleştirmiştir. Bu arada Mayıs 1932 ve Şubat 1936 yıllarında iki hükümet darbesi girişimi olmuş, fakat bunlar başarısızlıkla sonuçlanmıştır; ancak devlet mekanizması içinde ordunun gücü gittikçe yükselmektedir. Kutsal imparator simgesi ve Kamu Düzenini Koruma Kanunu sayesinde siyasi polis, Marksist, solcu ve liberallerin arasından çıkan radikal muhalifleri tutuklayarak içeri atmış, tutuklamadıklarının da konuşma özgürlüklerini ellerinden alarak onları sessizliğe mahkûm etmiştir.

1885 kuşağından sadece birkaç kişi Marksizmin öğretilerine kendini yakın hissetmiştir. 1920'lerde ve 1930'ların başında kendilerini bu öğretiye yakın hisseden aydınlar, 1900 yılları civarında ortaya çıkan kuşaktır. Miki Kiyoşi (1897-1945), Nakano Şigeharu (1902-1979), Kurahara Korehito (1902-) ve Kobayaşi Takici (1903-1933) gibi isimler bu kuşağın yazarlarındandır. Bu kuşakta yaşayan pek çok yazar Marksizmin öğretilerine karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışlarını da düşünsel mücadele ile desteklemişlerdir. Onlar için Marksizmi göz ardı etmek ya da ona tepki göstermemek imkânsızdır. Ancak Japon Proleter Sanatları Federasyonu gibi örgütlerle Marksizm, yazarlar arasında çok sayıda taraftar topluyordu. (Bu birliğin adı o dönemde kurulan diğer pek çok birlik gibi Esperanto'nun* uluslararası diline uydurulmak için değiştirildi; yaygın olarak bilinen NAPF ya da 'Nap' şeklini aldı). Marksizmin yazarlar arasında prim yaptığı za-

---

* *Esperanto* (orijinal adıyla *Lingvo Internacia*), kendini Dr. Esperanto olarak tanıtan Polonyalı göz doktoru Ludwik Lejzer Zamenhof tarafından, farklı dilleri konuşan kişiler arasındaki iletişim zorluklarının, öğrenilmesi kolay bir ortak dille aşılabileceği düşüncesiyle 1887 yılında üretilen bir yapay dildir —*ed. notu.*

manlarda Şiga, Tanizaki, Saytō Mokiçi ve Kinoşita Mokutarō (1882-1953) gibi yazarların hepsi kırkının üzerindeydi ve kendi yollarını bulmuşlardı, doğru bildikleri yoldan artık ödün veremezlerdi; hem zaten bunun için ne hevesli ne de istekliydiler. Marksizm ile yüzleşerek kendi duruşlarını yeniden değerlendirme gereği duymadılar. Bu tavırları 1930'lardaki askerî yönetimi önemsemedikleri anlamına gelmiyordu. Bu nedenle Şiga, Tanizaki ve Mokutarō kendilerini siyasi ve ulusal sorunlardan soyutlayarak kendi bireysel sanat bahçelerinde çiçek yetiştirdiler. Ne askerî rejimi doğrudan eleştirdiler ne de bağnazların arasına katıldılar. Gerçekten de bütün bir ulusun bağnazlık seli içinde yüzdüğü bir zamanda onların duruşları sadece pasif direniş oldu.

Bu kuşak içindeki bazı yazarlar Marksizme tepki göstermek bir yana, şu veya bu yoldan dönemin aşırı milliyetçiliğini benimseyip, düzeni destekleyen şakşakçı bağnazların korosuna katılarak askerî cuntaya övgüler düzdüler. Saytō Mokiçi bunlardan biriydi. Diğeri ise, yakın arkadaşı Şiga ve Arişima Takeo ile 1910 yılında *Şirakaba* (Beyaz Kayın Ağacı) adlı dergiyi kuran Muşanoköci Saneatsu'ydu (1885-1976). Hayatının ilerleyen dönemlerinde Tolstoycu bir hümanist olmuştu. Ne Şirakaba grubuna yakın olan Rodin hayranı şair ve heykeltıraş Takamura Kōtarō (1883-1956), ne de *Bungey Şuncū* dergisinin kurucusu ve başarılı romancı Kikuçi Kan (1888-1948) yazılarında bağnaz milliyetçiliği eleştirdiler; tam tersine destek bile verdiler.

İlk Meyci kuşağında son derece güçlü olan kendini devletle bir tutma eğilimi, Japon-Rus Savaşı ve Tayşō demokrasisi yılları arasında hiçbir şekilde sönüp gitmedi. Siyaset dünyasından bilinçli olarak uzaklaşmak, siyasi eleştiri yapabilmek için insanın eline koz vermez. Siyaset dünyası bireyi siyasal sürece dahil etme eğilimi gösterdiğinde, bu kuşağın üyeleri hiç direnmediler; kendilerini Japon imparatorluğuyla özdeşleştirme konusunda bir istekleri vardı. Şiga'nın tutumunda Muşanokōci'de görülmeyen bir asilzadelik eğilimi göze çarpıyordu. Tanizaki de Japon kültür geleneğiyle arasında kişisel bir bağ olduğunu sezmiş olmasına rağmen Kikuçi hiç böyle bir şey hissetmedi. Öte yandan Kinoşita Mokutarō ve Saytō Mokiçi'nin rejim taraftarı tavırlarına bir anlam vermek çok zordu. Mokutarō'nun iç dünyası belki daha geniş ve daha tutarlıydı. Duygusal ve entelektüel bir dünyası olmasına rağmen duyguları yoğun ve aşırı değildi. Mokiçi ise belki de kapkaranlık ve kör bir duygu yumağıydı.

TANİZAKİ CUN'İÇİRÖ VE DİĞER ROMANCILAR

Tanizaki Cun'içirö'nun doğum yeri Tokyo'dur. Okul taksitlerini ödeyemediği için Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nin Japon edebiyatı Bölümü'nü bırakmak zorunda kalıncaya kadar başkentte eğitim görmüştür. Cun'içirö'nun yazı yazma hevesi çok küçük yaşlarda başladı. Başından üç evlilik geçti. İlk karısından 1900 yılında boşanınca, romancı arkadaşı Satö Haruo (1892-1964), boşadığı karısına talip olup onunla evlendi. Ertesi yıl gerçekleşen ikinci evliliği de başarısızlıkla sonuçlandı. Son evliliğini 1935 yılında yaptı ve Ösaka'ya taşınarak karısı ve onun iki kız kardeşiyle birlikte yaşamaya başladı. En önemli eserleri arasında *Çicin no Ay* (Bir Aptalın Aşkı, 1924-1925), *Manci* (Girdap, 1928-1930), *Tadekuumuşi* (Bazıları Isırgan Sever, 1928-1929), *Mömoku Monogatari* (Bir Körün Romanı, 1931), *Aşikari* (1932), *Şunkinşö* (Sazende Şunkin, 1933), *Sasameyuki* (Makioka Kız Kardeşler, 1943-1948), *Kagi* (Anahtar, 1956) ve *Fütenröcin Nikki* (Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi, 1961-1962) gibi romanlar bulunmaktadır. Ayrıca bir Japon klasiği olan *Genci'nin Serüvenleri*'ni çağdaş Japoncaya çevirmiş (1939) ve *Gölgelere Övgü* (1933) adıyla yayımlanan denemeler yazmıştır.

İleri yaşlarında kaleme aldığı "Setsugoan Yava" (1963-1964) adlı denemede, kendisini Nagay Kafü ile karşılaştırmıştır. Yazar burada, ailesinin Kafü'nun ailesi kadar zengin olmadığından söz eder. Toplumsal eleştiri konusunda Kafü kadar uzlaşmaz ve katı bir tavrı yoktur. Ayrıca Kafü'nun "düzensiz cinsel hayatını" da beğenmez, fakat onunla hemfikir olduğu çok önemli bir konu vardır; o da "sanat, sanat içindir" ilkesidir.

Kısacası, Tanizaki bu denemesinde, Kafü ile aralarındaki ekonomik farktan söz eder; topluma, cinselliğe ve sanata bakış açılarını karşılaştırır. Tanizaki, hayatı boyunca Kafü gibi tamamen sorumsuz, serbest, pürüzü olmayan bir hayat yaşamayı istemiştir, ama bunu hiçbir zaman başaramamıştır. Bunun da sebebi iki yazarın ekonomik durumları arasındaki farklılıktır. Kafü da zaten aynı fikirdedir. Ayrıca bütün bunlara başka bir neden daha ilave etmek gerekir. Kafü, hayatının beş yılını Batıda geçirdiği halde, Tanizaki sadece 1918'de kısa bir süre için Japonya'dan ayrılmış ve Çin'i ziyaret etmiştir.

Reformlardan sonra Japonya, Batı modellerini örnek alarak çok hızlı bir kalkınma sürecine girmiş, fakat Batının hayat tarzı hakkında birinci elden yeteri kadar bilgi olmadığından, Japon insanının kendi toplumunun bir özeleştirisini yapması başlangıçta pek o kadar kolay

olmamıştır. Bu eleştirileri yapabilen Fukuzava Yukiçi, Nakae Çömin, Ögay, Sösekı ve Kafū gibi aydınlar da zaten yurtdışında okumuştur. Tanizaki'nin böyle bir deneyimi olmamıştır. Bu da onu Kafū'dan ayıran pek çok özellikten biridir. 1868 yılında doğan Kafū, kuşağının en son temsilcilerinden biridir. Tanizaki ise ondan tam on sekiz yıl sonra gelen 1885'liler kuşağına aittir. Her ikisi de kendi kuşaklarının özelliklerini taşırlar. Kafū, Pasifik Savaşı devam ederken yazdığı bir yazıda siyasi iktidarı ellerinde bulunduranları şiddetle eleştirmiş, Mussolini ve Hitler'i "Şeytan İkilisi" olarak nitelemiştir. Yine aynı yıllarda, Tanizaki'nin yazdığı *Makioka Kız Kardeşler*'de sergilenen tavır ise, "sanat sanat içindir" ilkesidir. Bu roman, ne bir toplum ve siyaset eleştirisi sunmuş ne de ortadaki gerçeklere alternatif bakış üreten bir incelemedir.

Kadın-erkek ilişkileri hakkında Tanizaki, Kafū'nun kadınları adi bulup aşağıladığını ve onları gönül eğlendirilecek varlıklar olarak gördüğünü belirterek kendisinin, 'kadınları erkeklerden daha üstün saydığını' iddia etmiştir: "Ben kadınlara her zaman saygı duyarım. Eğer bir kadın bunu hak etmiyorsa, benim nezdimde o kadın kadın değildir." Dikkat edilecek olursa, yazarın söyleminde kadın-erkek eşitliğinden hiç eser yoktur. Kafū'nun cinsel tercihi geyşalardan fahişelere kadar hep profesyonel kadınların arasında olmuştur. Ayrıca bunların haricindeki kadınlara hiç 'bulaşmadığından' dolayı kendisiyle gurur duyar. Kafū da evlenmiştir, ama evliliği bir yıl bile sürmemiştir. Halbuki Tanizaki hayatının büyük bir kısmında aile babasıdır. Her iki yazarın da tema olarak seçtiği ana konu kadın-erkek ilişkileridir. Ancak yazarlardan biri hafifmeşrep kadınlarla geçirdiği zevkü sefa âlemlerini anlatmış, diğeri ise orta sınıftaki aşk ilişkilerini betimlemiştir. Bu farkın büyük ölçüde yazarların özel hayatlarından kaynaklandığına şüphe yok. Ancak, yazarların farklı kültürel gelenekleri takip ettiğini ve bu durumun sanata karşı olan tavırlarını da etkilediğini göz önünde bulundurmak gerekir.

Kafū bir entelektüeldi (*buncin*), Tanizaki ise ballad dramacılığı (*cōruri*) geleneğinin takipçisiydi. Edolu *buncin*'ler, yani mürekkep yalamış kalem ehli, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak hayatlarının büyük bir kısmını kadınların bol bulunduğu eğlence merkezlerinde geçirmiş; günlük, sıradan konular üzerine çok zarif şiirler yazmışlardı. Onlara göre eğlence, ince bir zevk imbiğinden geçmiş, yani zarif olmalıydı. Zarafeti olmayan kaba saba hevesleri (*yabo*) yermişlerdir. Bir fahişeye âşık olup onunla birlikte intihar etmek, zevksizliğin ve yavanlığın doruğudur. Yanagisava Kien'in *Yalnız Uyumak* adlı yapı-

tında belirttiği gibi, kalem erbabının masum iyi aile kızlarıyla gönül maceralarına girişmesi asla söz konusu olamazdı. Kafū'nun da belirttiği gibi, *buncin* edebiyatının kökenini Heyan devri Japonyasında değil, Çin klasiklerinde aramak gerekiyordu; *buncin* edebiyatının asıl merkezi burasıdır. Merkezin içindeki yapıtlar bilindiğinde, onun şubelerinde olan bitenler çok daha rahat anlaşılacaktır. Yine ona göre, genel merkez artık Avrupa'ya taşınmıştı. Avrupa kültürüne olan yaklaşımı hem onun bu kültürü anlamasını sağladı hem de Reform sonrası Japonya kültürüne etkili bir biçimde katkıda bulunmasına yardım etti. Bu bakımdan Kafū, *buncin* edebiyatının en sadık takipçilerinden biridir.

Öte yandan, Tokugava devrinin oyun yazarlarından Çikamatsu, ikili aşk intiharları konusunda şaheserler vermiştir. Yapıtlardaki başkahramanlar, yoğun duygusallıklarından dolayı değil, ölümü yüceltmek için intihar etmektedirler. Daha sonraları, Tsuruya Nanboku (1755-1829), sadò mazoşist cinsel dürtülere övgüler düzmüştür. Tanizaki Cun'içirō'nun romanlarına hâkim olan da bu türden duygulardır. *Cōruri* ve *kabuki* olarak bilinen Japon kukla tiyatrolarında konuları güzelleştirmek ve yüceltmek için geleneksel *şamisen* çalgısı kullanılır. Tanizaki ise aynı etkiyi, 'gölgeler' adını verdiği görsel bir öğe ile eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Bunun için de eski Japon edebiyatına gözlerini çevirerek Muromaçi devrindeki *nō* oyunlarına, Kamakura devrindeki *Heyke Monogatari* adlı yapıta ve Heyan devrindeki *vaka* şiirlerine kadar inmiştir. Kısacası Tanizaki, Kafū gibi Çin klasikleriyle değil, Japon kültürünün estetik mirasıyla ilgilenmiştir. Kafū, 19. ve 20. yüzyıl Fransız şiirinden tercümeler yaptığı halde, Tanizaki çok eski bir yapıt olan *Genci'nin Serüvenleri*'ni çağdaş Japoncaya çevirmeyi tercih etmiştir.

Tanizaki'nin *Gölgelere Övgü* adlı eseri, başlığından da anlaşıldığı gibi, Tokugava devri üslubunda yapılmış evlerin iç mekânlarındaki gölgelerden ve insan hayatının alacakaranlıklı yönlerinden bahseder. Yazar, bu ortamdaki ustaca düşünülmüş ışık-gölge oyunlarından, yağın, dumanın, rüzgârın, yağmurun ve insanın kirlettiği renklerden, soldurduğu parıltıdan, sırtında kimonosu incecik vücuduyla odanın içinde bir hayalet gibi dolaşan güzel kadınlardan söz eder. Ancak bütün bunlar, Tokugava devrinde geliştirilmiş olan estetik özelliklerdir; aynı şeyin günümüzde uygulanabilmesi biraz şüphelidir. Diğer yandan, Tanizaki daha da ileri giderek, "karanlıktaki güzelliği sezmek Doğu insanına özgüdür" şeklinde bir sav ileri sürer. Bu iddiayı iki açıdan sorgulamak gerekir. Her şeyden önce böyle bir eğilimin

Doğu'ya özgü olduğu hakkında elimizde gerçek bir kanıt yok. Nitekim Pekin'deki Tiendan tapınağı gibi ihtişamlı binaların hiçbiri, güzel bir sonbahar gününde içine girip oturmak için inşa edilmemiştir. Bir de ortaçağ katedrallerinin vitraylı muazzam pencerelerini düşünün... İç mekân karanlık olmadan vitrayların o pırıl pırıl güzelliği nasıl ortaya çıkabilir ki? Onlar ancak karanlıkta hayat bulur.

Makioka Kız Kardeşler adlı yapıtın dışında Tanizaki'nin bütün romanları kısadır. Romanlarının büyük bir kısmı, hiçbir noktası ve virgülü atılamayacak derecede dopdolu yazılmıştır. Bunlara *Sazende Şunkin* ve *Anahtar*'ı örnek gösterebiliriz. Karakterlerin sayısı fazla değildir ve genellikle kadın-erkek ilişkilerini, evli çiftler arasına girerek kadınla ilişki kuran üçüncü kişileri anlatır; erkekle ilişkiye giren üçüncü kişi hemen hemen hiç yok denecek kadar azdır. (Buna tek istisna olarak *Aşikari* adlı yapıtını gösterebiliriz. Burada üçüncü kişi, kadının kız kardeşidir ve erkekle olan ilişkisi tamamen platoniktir.) Karı-koca ile sevgili üçgeninin haricinde, bu kahramanların ana, baba, kardeş, çocuk veya tanıdıkları gibi insanların sahneye çıktıkları pek görülmez. Görülse bile, romanın genel akışı içinde oynadıkları rol önemsizdir. *Makioka Kız Kardeşler*'i bir yana bırakacak olursak, Tanizaki'nin romanları hayal gücüne dayanan somut yapıtlardır ve Tanizaki, kahramanlarının ruhsal ve bedensel çözümlemelerini yaparken, onları toplumsal ilişkilerden soyutlayarak anlatır. Yazar, olayı ve karakteri daha iyi betimleyebilmek için kahramanlarını genellikle ortanın üstündeki sınıf içinden seçer.

Romandaki ilişkiler genellikle ikiye ayrılır. Birincisinde erkek kadına çılgınca âşıktır ve köle gibi sadıktır; kadının elinde acı çekmekten az ya da çok haz duymaktadır. Bazı romanlarında kadın kahramanın pek çok sevgilisi olduğu halde, sevgilinin bulunmadığı romanları da vardır. Tanizaki'nin yapıtlarında bunun aksi olan bir duruma, yani sadakatsiz bir erkeğe âşık olan bir kadına pek rastlanmaz. Öteki tür ilişkilerde ise çiftler evlidir; *Svastika* adlı romanda olduğu gibi uyumlu bir cinsel hayatları vardır. Bazen, *Bazıları Isırgan Sever* romanında olduğu gibi hiç sevişmezler, bazen de *Anahtar*'da olduğu gibi karşılıklı cinsel tatminsizlik söz konusudur. Üçüncü kişi bir erkektir; *Svastika* ise buna istisna teşkil eder. Buradaki üçüncü kişi kadının lezbiyen sevgilisidir. *Bazıları Isırgan Sever*'de üçüncü kişi olan sevgili, evli kadını mekânında ziyarete gider, çünkü koca onların bu ilişkisine rıza göstermektedir. *Anahtar* adlı romanında ise koca, birtakım manevralardan sonra karısı ile erkeği yan yana getirir; onların birlikteliği kocayı kıskandırmakta, fakat kıskandırırken de cin-

sel arzularını kamçılamaktadır. Kocada hem sadist hem de mazoşist eğilimler vardır.

Tanizaki'nin başarısı, tensel aşkın pek çok türünü, toplumdan soyutlayarak, kapalı kapılar ardında ele almasında yatar. Başka hiçbir Japon yazar erotizmi onun kadar kapsamlı bir biçimde işlememiştir. Ayrıca Tanizaki, hayatının ilerleyen dönemlerinde yaşlı erkeklerin cinsel hayatlarım konu etmiştir. *Anahtar* ve *Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi* bu tür yapıtlarına örnektir ve yine hiçbir Japon romancısı yaşlı erkeklerin cinsel hayatına onun kadar ayrıntılı betimlemeler getirmemiştir. Aynı şekilde, körlerin gözüyle kadın güzelliğini betimleme ya da kör bir kadın ve erkeğin cinselliği gibi konuları Tanizaki'nin dışında kimse ele almamıştır. *Bir Körün Romanı*, kadın güzelliğini düşleyen kör bir adamı tasvir eder. *Sazende Şunkin*'de ise, kör olan kadındır. Erkek ise sonradan kendini kör ederek kadınla sadece bedensel değil ruhsal olarak da mutlu bir beraberlik sağlar. Sado-mazoşist erkekler, Tanizaki edebiyatının ortak özelliğidir. Erkek karakterlerin, kadın vücudunun bazı bölgelerine karşı hassasiyeti vardır. Özellikle *Bir Aptalın Aşkı, Sazende Şunkin* ve *Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi* adlı romanlarında erkek karakterler, kadınların ayaklarına karşı kuvvetli erotik hisler beslerler. Kadın karakterlerin ise, *Svastika*'daki kocası iktidarsız olan kadın kahraman ve onun gibi bazı istisnalar dışında alışılagelmiş cinsel tercihleri vardır. Kadın kahramanların da karakter olarak bazı ortak yanları vardır. Kaba, ahlaksız, sanatçı yeteneği olan, kendini beğenmiş, zarif ya da çekingen olabilirler. Ancak, her zaman genç, hayat dolu ve güzeldirler; erkeklerin aklını başından alırlar ve ipler hep onların elindedir. Erkekler, ancak bu kadınların vücutları sayesinde kendilerini bulurlar ve kanıtlarlar.

Bu ilişkilerde, Hıristiyan inançlarında rastlanan ruh ve beden çelişkisine dair hiçbir emare görülmez. Ne vücut günahkârdır, ne de cinsel sapıklıklar şeytan işidir. Tanizaki, Hıristiyan tanrısına inanmaz, bu nedenle de Şeytan hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Dünyevi zevkleri, fani ve çirkin olduğu için reddeden Budacı düşüncenin de izine rastlanmaz. Ancak burada, insan varlığının kendini kanıtlamasını görüyoruz; doğal olarak bu süreç, maddi varlıkların dünyasına ait olan maddi bir olgu ve eylemdir. Tokugava rejiminin resmî öğretisi olan Konfüçyüsçü ahlak kurallarına göre tensel aşk, ancak âşıkların kendilerini kurban ettikleri anda en mükemmel haline ulaşır; Çikamatsu'nun eserlerindeki aşk intiharları bu konuya iyi bir örnek oluşturur. Cinsel arzular içgüdüseldir; kanun, kural ve töre tanımaz. Bu nedenle tensel aşkın kendi kendini ifade edebilmesi için

sistem tarafından tanımlanan kanun, kural ve ideolojilerin hepsini reddetmesi kaçınılmazdır. Ancak, Konfüçyüsçü sistemin yapısı Meyci devrinde çatırdamaya başlayınca, Kafü gibi yazarların öncülüğünde bireyselcilik devreye girmiş, eski ideolojilerin içi boşalmaya başlamıştır. Artık *Sazende Şunkin*'de görüldüğü gibi, âşıklar cinselliklerini yaşabilmekte ve öbür dünyaya kadar beklemeye lüzum kalmadan sevginin ikinci evresi olan saf ve ruhsal aşkı dünyada tadabilmektedirler. Elbette ki ölüm, *Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi* ile *Anahtar* romanlarında olduğu gibi yaşı geçkin kahramanlara daha yakındır; ancak ölüm korkusu onların kurtuluşu aşkta aramalarım ve aşkı yüceltmelerini gerektirecek kadar önemli değildir. Kahramanlar artık ölümün yaklaşmasını mutlak bir yok oluş olarak algılarlar; bu da onları toplumsal engellerden kurtarır ve bedensel zevklerin okyanusuna atar. Burada artık rahat rahat yüzebileceklerdir.

Tanizaki'nin romanları elbette ki kendi hayatının ya da bir başkasının doğrudan güncesi değildir. Bunlar tamamen maddi bir dünya anlayışının üzerine kurgulanmış ve onu hazcı, estetik ideallerle yorumlamaya çalışan yapıtlardır. Hayat, bu idealler çerçevesinde tanımlanır ve bu görüşe uymayan her şey göz ardı edilir. Bu bakımdan, Tanizaki'nin romanlarında yarattığı dünya tamamen soyuttur. Buna tek istisna *Makioka Kız Kardeşler*'dir ve bu eser, Tanizaki edebiyatının doruk noktasını teşkil eder. II. Dünya Savaşı sırasında yazılan bu şaheser, Japon edebiyatı tarihinde bir dönüm noktasıdır.

Roman, 1943 yılında bir dergide tefrika edilmeye başlanmış, fakat sıkıyönetimin sansürüne uğrayarak ancak 1947 yılında tamamlanabilmiştir. Ösaka-Kobe bölgesinde yaşayan zengin bir ailenin günlük hayatını en ince ayrıntısına kadar tasvir eden bu roman, o sıralarda otuz yaşını çoktan gerilerde bırakmış olan yazarın, üçüncü karısı ve onun iki kız kardeşiyle birlikteyken yaşadığı olaylardan esinlenmiştir. Dört kız kardeşten ikincisinin düzgün bir evliliği vardır; üçüncü kız kardeş de evlenmek ister, bu yüzden birçok uygun delikanlıyla tanıştırılır; daha bağımsız bir yapıya sahip olan en küçük kız kardeş, bir işe girer ve burada kendi kısmetini kendisi bulur. Roman genel olarak bu üç kız kardeş üzerine, özellikle oldukça tutucu ve içine kapanık olan Yukiko üzerine odaklanmıştır. Ancak romanda, başta ikinci kızın kocası ve en küçüğün sevgilisi olmak üzere geniş bir yelpazeye yayılan bir karakterler zinciri vardır. Romanda dramatik olaylara pek yer verilmez. Öykü bir dizi ufak olaylarla gelişir: Bunun içinde Kyöto'da bulunan Heyan tapınağındaki kiraz ağacı çiçeklerinin seyranı, yabancı bir dostun vedası, sokağa çıkarken giyilecek

elbiseler, önemsiz hastalıklar gibi basit ve sıradan olaylar vardır. Öyküde toplumdan uzakta yaşayan âşıklar yoktur, ve hikâyenin örgüsü Yukiko'dan öteki kız kardeşlerine, oradan da etraftaki kişilere gelişigüzel bir biçimde ilerler.

Ancak roman, hükümet, ordu ya da olayların geçtiği zamanın tarihî koşullarına pek dokunmaz. Bu nedenle yapıt, düzene eleştiri getirmez. O halde zamanın askerî yönetimi romana niçin sansür getirmiştir? Ayrıca, neden orta sınıfın hayatıyla ilgili bu ufak tefek ayrıntıları okuyucu sıkıcı bulmaz? Bütün bu sorulara verilebilecek tek bir yanıt var.

Tanizaki, son derece bağlı olduğu o hayatın ve toplumun tamamen yok olacağını; binalardan, sofra takımlarından, yerel dilin ahenginden, kimonolardaki ince zevkten ve kadınların zarif simaları ile tavırlarından eser kalmayacağını savaş sırasında buruk bir şekilde fark etmişti. Bütün bunların bir daha dönmemek üzere tamamen ortadan kalkacağına öylesine inanmış olacak ki, bu kayıp zamanları ve öğeleri bütünleştiren, özlem duyduğu hayat tarzını canlandıracak tek yolun böyle bir roman yazmak olduğuna karar vermişti. Bu nedenle, uzun zamandan beri ilgi odağı olan tensel aşkı bırakmış, toplumun çok küçük bir parçasının tamamını ele almıştır. Kadınları ilaheleştirme refleksinden vazgeçmiş; onların küçük dünyasını ve orada yaşananları kutsal bir tören haline getirmiştir. *Makioka Kız Kardeşler*, Tanizaki'nin kaybolmuş zamanlara duyduğu özlemi yansıtır. Romandaki karakterlerin gerçeğe son derece yakın oluşu ve okuyucunun kendini talihsiz kadın kahraman Yukiko ile özdeşleştirmesi, yazarın geçmişi geri getirmeye çabalarken hissettiklerinden kaynaklanır. Betimlediği kadın ve erkeklerden aktardığı bu hisler, okuyucuya pırıl pırıl yansır. Tanizaki, bu romanını yazdığı sırada 10. yüzyıl Japon kadın yazarlardan Murasaki'nin *Genci'nin Serüvenleri* adlı öyküsünü eski dilden yeni dile çevirmiştir. Kendi romanını yazarken Murasaki'den etkilenmiş ve böylece 10. yüzyıldan beri süregelen bir roman geleneğini de kendi yapıtında devam ettirmiştir. Bu gelenek, romanda anlatılan parçaların, bütüne bağlı olmak zorunda olmayışıdır; yani, parça parça verilen olaylar, bütünden bağımsızdır.

Makioka Kız Kardeşler'in Japon romanındaki esas önemi, geleneklere tepki göstermesinden değil, geleneklerin içinde bulunan ihtimalleri mükemmel bir biçimde verebilmiş olmasından ileri gelir. Bu yapıt, Kokinşū'dan bu zamana kadar süregelen Japon estetiğinin bir özeti gibidir: Dünyevi konular, ebedi bir "şimdiki zaman içinde yaşayan" duygular, imbikten geçmiş bir duyarlılık, günlük hayatın tören-

selliği, mevsimlerin yakın fakat geçici güzelliği gibi konuların hepsi yapıtta yer almaktadır. Mimari bir bütünlükten yoksun olmasına rağmen her bölümü mükemmel ve zarif bir şekilde örülen *Makioka Kız Kardeşler*, Japon romancılığının en büyük anıtlarından birisidir. Tanizaki'nin bütün kalbiyle hissettiği "dünün dünyasına dönme arzusu", romanda çarpıcı bir berraklıkla ifade edilmiştir. Bu kadar güzel bir yapıtın sansürcülerin elinde yok olup gitmesi gerçekten çok büyük bir kayıp olurdu. Tanizaki "dün" dediği zaman, içinde askerî yönetimin olmadığı bir dünyadan bahsetmektedir. Roman, böyle bir dünyayı özlemle yansıtır; burada askerî makamların hışmını çekecek hiçbir eleştiri yoktur.

Tanizaki ile aynı kuşaktan olan Şiga Naoya'nın (1883-1971) romanlarındaki hayal dünyası daha sınırlıdır. Şiga, birçok kısa öyküsünde ve tek uzun romanı olan *An'ya Kōro*'da (Gece Yolculuğu, 1921-1937), olayların merkezindeki bir "ben"den hareket ederek onun etrafında gelişen günlük olayları sade, duru ve yalın bir biçimde anlatır. *Gece Yolculuğu*'nun başkahramanı, Şiga'nın kendisi gibi zengin bir romancıdır ve başından çok kötü iki olay geçmiştir. Bunlardan birincisi, kahramanın evlenme talebinin sürekli reddedilmesi ile ortaya çıkar. Daha sonra ağabeylerinden bunun nedenini öğrenir. O, anne-kayınpeder arasındaki gizli ilişkiden doğan bir "günah çocuğu"dur ve bu yüzden gelin adayları ile onların aileleri kahramanı devamlı reddetmektedirler. Sonunda evlenecek birini bulur; bu da kahramanın başına ikinci felaketi getirir. Karısı, genç bir aile dostuyla düşüp kalkmaya başlamıştır. Romanın kahramanı bu olaylara pek tepki vermemiş gibi görünür ve "babasından" uzaklaşarak seyrek de olsa gece hayatına başlar. Daha sonra tek başına seyahate çıkar, hasta olur ve buna benzer olaylar romanda devam eder gider. Bu arada, büyük ruhsal çalkantılar yaşamaktadır; karamsardır, insanlardan nefret ettiği için içine kapanmıştır, çevresindeki dünyaya ve orada geçen olaylara hiç tahammülü kalmamıştır.

Bütün bunlar kahramanın kişiliğine mükemmel bir şekilde yansıtılmış, sakin ve net bir dille betimlenmiştir. Burada zinanın ahlaki bir eleştirisi yapılmaz; ayrıca zamanın siyasi ve toplumsal olayları kahramanı hiç ilgilendirmez. Onun hareketlerini ve düşüncelerini yöneten sadece duygularıdır; duyguları onu nereye çekerse kahraman oradadır. Tamamen duygularının yönettiği sınırlar içinde yaşamaktadır. Bu bakımdan *Gece Yolculuğu*, okurlara, tümüyle bağımsız bir insan modeli sunmaktadır. Dışa kapalı olan bu bireyi, din, felsefe, ideoloji, ekonomi ve politika gibi sistemler etkilemez. Bu romanda da

mimari bir bütünlüğe rastlanmaz; olaylar ve sahneler sanki bağımsız olarak yazılmış kısa öyküler gibi birbirini izler. Sahneler çoğu kez mistik bir güzellikle betimlenmiştir; örneğin, kahraman dağlarda yalnız başına kaldığı zaman kendini evrenle bütünleşmiş gibi hisseder. Romanı bütünleştiren tek öğe, kahramanın olayların merkezindeki güçlü varlığıdır ve bu haliyle roman, Japonya'ya özgü *emakimono* resimlerine benzer.

Zaten Şiga Naoya'nın Söseki kadar güçlü etik ve toplumsal kaygıları yoktu. Söseki'nin bir romancı ve eleştirmen olarak edebiyat sahnesine çıkabilmesi için kendi zamanındaki Konfüçyüsçü geleneği ve Batı edebiyatını çok iyi bilmesi gerekiyordu; fakat Şiga için bu durum geçerli değildi. Şiga Naoya'nın çalışmaları, Batıdan çok az etkilenmiştir. Etkilenmiş olsa bile bu etki, roman tekniği ile ilgili birkaç noktadan öteye geçemez. Bu nedenle, onun üzerindeki Batı etkisi dolaylı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bunun sebebi de endüstrileşmenin ithal ettiği Batılı modellerin toplumda meydana getirdiği değişikliklerdir. Dolayısıyla Şiga Naoya, tamamen Japon kültürünün içinden çıkan bir üründür. Heyan devrinden bu yana devam etmiş kültürel geleneklerden haberdar olan Tanizaki'den farklı olarak Şiga, hiç farkına varmadan ya da hiç böyle bir niyeti olmadığı halde *İse Monogatari* zamanına kadar uzanan bir Japon dünya görüşünü temsil eder. Bu dünya görüşü; gündelik olayların sadeliği, müteal değerlerin yokluğu da dahil olmak üzere estetik duyarlılık ve üslup olarak, bütün yerine parçadan başlama eğilimiyle ifade edilebilir.

Şiga da Tanizaki gibi eserlerinde köylülerin hayatına yer vermemiştir. Zaten onların kuşağında köylülerin hayatını anlatan yazarlara pek rastlanmaz. Yazarların çoğu, şehirli zengin sınıfın gelenekleri dışına çıkmaya cesaret edememiştir. *Tsuçi* (Dünya, 910-1912) adlı romanın yazarı Nagatsuka Takaşi (1879-1915) bu yazarlar arasında önemli bir istisnadır. Babası, İbaraki Bölgesi Meclisi'ne üye zengin bir çiftçidir. Nagatsuka Takaşi, ortaokul eğitimini yarıda bırakmış, Tokyo'ya giderek 1900 yılında şair Masaoka Şiki'nin öğrencisi olmuştur. Bu dönemde *vaka* şiirleri yazmış, bunlardan bazıları 1908 yılında kurulan *Araragi* (Porsuk Ağacı) dergisinde ustasının eski öğrencilerinin yazdıklarıyla birlikte yayımlanmıştır. Gırtlak tüberkülozundan ölmeden önce, iki önemli *vaka* seçkisi yayımlamıştır. Bunlardan biri *Byōçūzatsuey* (Hasta Yatağımdan Şarkılar, 1912), öteki ise *Hari no Gotoku* (Bir İğne Gibi, 1914-1915) adlı yapıtlardır. Aşağıda şiirlerinden iki örnek veriyoruz:

Caddede gidip gelir
Bir sürü insan,
Ve bekler hüzünlü kış ağaçları.

Nehrin kenarındaki bambuların içinde
Büyüyen gün çiçeğini koparamaz kimse;
Ve, rivayet edilir ki, solar gider kendi kendine.

Dünya adlı romanın kahramanı fakir bir köylüdür. Kahraman, 80 km uzaklıktaki Tone nehrinin kanal yapımında çalışırken karısının hastalandığını öğrenir. Bunun üzerine işini bırakıp hemen eve koşar, ancak kasabada doktor yoktur. Karısı, düşük yaptığı için kan kaybından ölmüştür. Kahraman, artık karısının babasıyla yaşamak zorundadır. Her ne kadar bu iki insan birbirinden hoşlanmasa da, damat ayrı yaşayacak kadar zengin değildir. Kahraman, bir süre sonra komşunun tarlasına girip hırsızlık yapar; yakalanıp polise teslim edilirken mal sahibine onu affetmesi için yalvarır. Buna karşılık, orada boğaz tokluğuna çalışıp yardım edeceğini söyler. Mal sahibinin karısı dul komşusuna ve onun öksüzlerine acır, kocasından şikâyetini geri almasını ister ve böylece dava düşer. Ancak, kahraman hâlâ polislerden korkmaktadır; polise gidip hırsızlık yapmadığına dair ifade vermesi gerekmektedir. Böylece dava kendiliğinden kapanacaktır. Kahraman bütün bunları bildiği halde, "Evet, ama ben oraya gidersem suçumu itiraf etmekten kendimi alıkoyamam" der. Onun bu itaatkâr tavrı, komşu Toçigi köyünün sakinlerinin isyankâr tutumlarından son derece farklıdır. Toçigi köylüleri, 1890'larda Aşiyo bakır madenleri işletmesi çevreyi kirlettiği ve zehirlediği için şikâyette bulunmuşlar ve bu şikâyetleri dikkate alınmayınca da ayaklanmışlardır.

Dünya adlı yapıt, Tone havzasında yaşayan köylülerin günlük hayatlarını en ince ayrıntısına kadar tasvir eder. Köylülerin sefaletinden, cehaletinden, insani değerlerinden, kurnazlıklarından ve sıcaklıklarından bahseder; insan, onların hayatında doğayla iç içedir. Göz alabildiğine uzanan sarı çiçek tarlaları, hasır bir şapka üzerine düşen yağmur damlaları, çamurlu patikalar, gurup vakti ışıldayan Tone nehri, gece gökyüzüne doğru yükselen ormanlı tepeler, rüzgârda uçuşan yapraklar ve ocakta yanan odunun kokusu muhteşem güzelliktedir. Şair Nagatsuka, bunları romanında o kadar güzel tasvir etmiştir ki, satırların arasından adeta toprağın kokusu fışkırır. Bunun nedeni, anlattığı şeyleri çok iyi bilmesidir. Romanın gücü sadece köylülerin sefalet içerisindeki hayatlarını dile getirmesinden değil, doğayla kurduğu şiirsel iletişimden ileri gelir. Ancak bu yoksulluğun temelinde

yatan sebepleri açıklamaya kalkışmaz; herhangi bir direnişten, dayanışmadan ya da sömürülen köylülerin duygularından da bahsetmez. Bu durum, belki de yazarın zengin bir çiftçi çocuğu olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca böyle konuların pek gündemde olmadığı 1910'lu yıllarda yapıtını hazırlarken yazar hastadır. 1907 yılında hükümet, ülkede güvenliği sağlamak için son engel olan isyankâr Yanaka köyünü baraj yapmak bahanesiyle sular altında bırakmıştır. Direnişle ilgisi bulunan Kötoku Şüsui, 1911'de idam edilmiş ve politik hayatının neredeyse tümünü köylülere adayan Tanaka Şözō ise 1913 yılında eceliyle ölmüştür.

1885 kuşağının en çok sevilen yazarlarından biri de Nakazato Yanosuke müstear ismiyle yazı yazan Nakazato Kayzan'dır (1885-1944). Nakazato, Kanazava bölgesinde yaşayan ve pirinç ticareti yapan bir çiftçinin oğludur. İlkokulu bitirdikten sonra telefon idaresinde çalışmaya başlar daha sonra da ilkokul öğretmeni olur. Küçük yaşlarda Hıristiyanlığa ilgi duyan Nakazato, Tokyo'ya taşındıktan sonra Heyminşa grubunun üyeleriyle tanışır. Vatana ihanet davaları ve Kötoku Şüşi'nin idamından sonra Okada düşünce grubunun toplantılarına gitmeye başlar. Burada romancı, düşünür ve politik eylemci Kinoşita Naoe ve Tanaka Şözō ile tanışır. Nakazato'nun başyapıtı, 1913 yılında yirmi sekiz yaşındayken başlayıp 1941 yılında bitirdiği *Daybosatsu Tōge*'dir (Daybosatsu Geçidi). 1931 yılında Çin ve Kore'ye, 1939 yılında da ABD'ye olmak üzere iki kez yurtdışına seyahate çıkmıştır. Hayatının son yıllarım (1930 sonrasını) doğduğu köyde geçirmiş ve savaş sırasında Tokyo'daki edebi çevrelerle ilişkisini kesmiştir. Savaşa karşı kayıtsızdır. İmparatorluk ordularından yana olmasına rağmen, savaşı sade bir vatandaş gibi eleştirmiş ve savaş propagandalarında etkin rol oynamamıştır. Daha sonra da Vatansever Japon edebiyatçıları Derneği'nin kurul üyeliğinden 1942 yılında istifa etmiştir.

Tokugava döneminin son yıllarında kurgulanan *Daybosatsu Geçidi*'nde, toplumun alt kesiminden pek çok karaktere rastlanır. Bunların arasında sıradan samuraylar, işsiz güçsüz aylaklar, doktorlar, şövalye ruhlu haydutlar, kör rahipler, cambaz kadınlar, çarıklı milyonerin kızı, hacca giden genç kız gibi değişik tipler bulunur. Konu; hırs ve özveri, ahlaksızlık ve masumiyet, kılıç dövüşleri ve aşk sahneleriyle örülüdür. Karakterler ve olaylar Bakin'in *Sekiz Köpek* adlı romanındaki kadar gerçeküstü boyutlarda değildir. Romanın üslubu ne Bakin'inki kadar süslü ne de Şiga Naoya'nınki kadar sadedir. Karakterlerin ruhsal durumları, moda olan basmakalıp kavramlarla yüzeysel olarak betimlenir. Ancak en az iki karakter özgün kişiliğe

sahiptir. Karakterlerden biri kitabın Birinci Bölüm'ündeki başkahraman Tsukue Ryūnosuke'dir. Bir kılıç ustası olan cengâver Tsukue Ryūnosuke, Daybosatsu Geçidi'nden geçen yolcuların önünü kesip onları sebepsiz yere öldürür. Komay Notono Kami adlı diğer karakter ise Şögun'un eski bir emir eridir ve idealist fikirleri vardır. Bu kahraman, son bölümde Pasifik Okyanusu'ndaki ıssız adaların birinde tarıma dayalı sınıfsız bir toplum kurmayı amaçlar. Batı teknolojisi ve eşitlikçi düşüncelere açıktır. Bu tür nihilist ve ütopik karakterlere Japon edebiyatının her çağında rastlanır. Nakazato, bu karakterleri *Daybosatsu Geçidi*'nde son derece özgün bir şekilde dengelemektedir. Tanizaki'nin karakterleri genellikle içinde etik değerlerin bulunmadığı soyut mekânlarda yer alır. Şiga'nın kahramanları etik davranışlarını duyguları üzerine temellendirirler; Nakazato'nun bu iki kahramanı ise toplumsal değer sisteminin tümünü karşılarına alarak hayatlarını sürdürürler.

Romanın ütopik özelliği, sonlara doğru ortaya çıkar ve bu son kısmın yapıtın diğer bölümleriyle olan ilişkisi oldukça muğlaktır. Romanda en sevilen karakter nihilist cengâverdir ve halkın aşırı beğenisinden dolayı zamanın mitolojik kahramanları arasına girmeyi başarmıştır. Bunun nedenini, belki de, orta sınıf insanların o zamanki ruhsal yapısında aramak gerekir. Savaştan sonraki dönemde görülen hızlı sanayileşme, toplumda çok ani ve sancılı değişimlere sebep olmuştur. Savaş milyonerleri, ekonomik bunalım ve işsizlik, tekelci sermayenin büyümesi, sosyalist düşüncenin yayılması ve bu yayılmayı bastırma çabaları hep bu değişimlerin ürünüdür. İnsanlarda Meyci oligarşisini takip eden hükümete karşı bir direnme isteği oluşmuş olsa bile, bunu gerçekleştirecek hiçbir yol bulamamışlar, reformlar konusundaki bütün ümitlerini kaybetmişlerdir. *Daybosatsu Geçidi*'ni okuyan kesim ile örgütsüz ve ümitsiz bir şekilde pirinç ayaklanmalarına katılan halk, aynı yoksul kitledir.

Nogami Yaeko (1885-[1985]), Kyūşū'nun Usukiçö bölgesinde yaşayan zengin bir sake üreticisinin kızıdır. Küçük yaşta Tokyo'ya giden Nogami, Meyci Kız Lisesi'ni bitirdikten sonra, geleceğin büyük *nō* ustası olan Nogami Toyoiçirō'yla evlenmiştir. Sonradan yazar Söseki'nin öğrencisi olan Nogami, aralarında *Meyrō* (Labirent, 1936-1956) adlı yapıtın da bulunduğu pek çok roman yazmıştır. Ancak, araya giren savaştan dolayı yazarın 1936 yılında başladığı *Labirent* adlı romanı yirmi yılda tamamlanabilmiştir. *Labirent,* 1930 yılının başından Pasifik Savaşı'nın patlak verdiği zamana kadar geçen dönemi, bu dönem içindeki Marksist hareketi ve onun merkezinde yer alan pek

çok karmaşık olayı en ince ayrıntılarına kadar betimler. Kitap, Japon aydınları kuşağının içeriden görülen bir tarihçesi olarak türünün tek örneğidir. Bu aydınların hayatta kalanları, savaş sonrası dönemin edebiyat ve fikir hayatında önemli rol oynamışlardır. Ayrıca, kitapta seçilen roman kahramanı eski bir Bakufu bakanı ve eski bir Senato üyesi olan İi'nin torunudur. Kahraman, hayatını *nō* oyunlarına adamış, ilerleyen yaşlarında Meyci Hükümeti'ne ve 1930'ların askerî cuntasına hışım yağdırmıştır. Yazar, böyle bir kurguyla imparatorluk sistemine iki açıdan saldırmaktadır: İlk olarak, Tokugava sisteminin değer yargılarıyla rejimi eleştirmekte; ikinci olarak ise, Marksizmin eleştirel ve sosyal düşüncesiyle düzeni kıyasıya tenkit etmektedir. Bu açıdan, romanın çağdaş Japon düşünce tarihi içinde çok özel bir yeri vardır.

KİNOŞİTA MOKUTARÖ VE DİĞER ŞAİRLER

İşikava Takuboku ile dönemin bazı şairleri 1920 yılları civarında çok değişik ve özgün şiirler yazmışlardır. Şiirlerini *Subaru* dergisinde yayımlayan iki şair, Avrupa özlemini, egzotizmi, popüler şarkıların yarattığı hisleri ve Tokugava devrinin *cōruri* adlı oyunlarını ustaca bir araya getirerek kendi şiirsel dünyalarını yaratmışlardır. Bu egzotizmi bizzat yaşamak isteyen şairler, Nagazaki'ye giderek oranın yabancılarla içli dışlı olan 400 yıllık atmosferini koklamışlardır. Bu iki şair, Ōta Masao müstear ismini kullanan Kinoşita Mokutarö (1885-1945) ve Kitahara Hakuşū'dur (1885-1942). Bu şairler; ritim, söz dağarcığı ve üslup olarak Ueda Bin (1874-1916) tarafından Japoncaya çevrilen çağdaş Avrupa şiirlerinden çok etkilenmişlerdir. Öte yandan, geleneksel şarkıların dünyasına ve *gidayū* yerel dramasındaki o sevimli tada, Tokugava devrinde *iki* olarak bilinen kadın-erkek arasındaki ince ilişkilere yakın durmuşlardır. Bu şairler en çok iki kaynaktan etkilenmişlerdir. Birincisi, Ueda Bin'in çevirisi olan *Kayçōon* (Dalgaların Sesi, 1905) adlı seçkisi; ikincisi ise, Genroku devrine ait *Matsu no Ha* (Çam Yaprakları) adlı seçkide bulunan Genroku popüler şarkılardır. Bu eserlerden aldıkları ilhamla Mokutarö, *Şokugo no Uta* (Yemek Sonrası Şarkıları, 1919); Hakuşū ise *Caşūmon* (Kâfirlerin Gizli Şarkıları, 1909) adlı yapıtını yazmıştır.

Batıya duyulan özlem, Takuboku'nun deyişiyle "kapana kıstırılmış" bir dönemden kaçıştı; fakat her şey bununla bitmiyordu. Onlar, Batı modellerini örnek alarak girmiş oldukları hızlı kalkınma sürecinde, kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkan modelleri kaynağın-

dan elde etmek istiyorlardı. Bu duygu, ilk Meyci kuşağının modern devleti oluşturmak için gerekli bilgileri edinmek amacıyla verdiği uğraştan çok farklıydı; bunların beklentileri daha amaçsız, daha bencil ve daha odaksızdı. Kinoşita Mokutarö, *Yemek Sonrası Şarkıları* adlı yapıtının girişinde şöyle yazmıştır:

Ne kadar çok
Düşündüm gitmeyi
Denizlerin ardındaki
O uzak ülkelere.

Dönemin diğer şairlerinden Hagivara Sakutarö (1886-1942), içinde bir parça alay da barındıran *Cunjō Şōkyokuşū* (Masum Kısa Şiirler, 1925) adlı eserinde söyle der:

İsterdim gideyim Fransa'ya
Ama Fransa çok uzakta.

Bu dönemin şairleri, Söseki ve Ōgay'dan farklı olarak "denizlerin ardında" ne öğreneceklerini ya da Fransa'da ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Zaten o dönemde Sakutarö, Fransızca bile konuşamıyordu. Mokutarö daha sonra araştırma yapmak için yurtdışına gitmiş olsa da, buram buram gençlik kokan şiirlerindeki coşkusu artık yoktu. Bu genç insanların derdi sadece "çekip gitmekti", ama gidecek paraları bile yoktu. Onları çepeçevre saran sosyal değişimin kaynağına gitmek istiyorlardı; sadece Batının endüstrileşmeye yönelik yüzüyle değil, onun diğer kültürel kaynaklarıyla da tanışmak istiyorlardı, ama bu kaynaklar dünyanın öbür ucundaydı. Durumları, Tokugava Konfüçyüsçülerinden olan Ogyū Soray ve ekolünün durumundan farksızdır; bu insanlar öğreti ve sanat anlayışlarının merkezi olarak Çin'i görmelerine rağmen hiçbir zaman peşinde oldukları bilgilerle doğrudan temas sağlayamamışlardır. Bu şairler, gerçekten de kendilerinden bir kuşak sonra, iki savaş arasında faaliyet gösterecek olan şairlerin ortak ve belirgin özelliklerini taşıyan öncülerdir. Bu kuşağın aydınlarının, Avrupa ile doğrudan hiçbir deneyimi olmamıştır; fakat kitap okuyarak Batı kültürünü veya en azından onun bir bölümünü çok derin bir biçimde öğrenmişlerdir. Batıya yelken açan yolculardan oluşan bir kuşaktan sonra Batılı kitabevlerinin müdavimlerinden oluşan bir kuşak gelmiştir.

20. yüzyılın başlarında, sanayileşmenin etkisi birçok insanın günlük hayatında pek hissedilmiyordu; insanların kıyafetleri, yiyecekleri ve evleri hâlâ gelenekseldi. Üstelik orta sınıfa hâlâ ataerkil

bir aile yapısı egemendi. Kafü'nun 1908 yılında Japonya'ya döndüğü zaman gözlemlediği Edo'daki duygusal hayat, 19. yüzyıldakinden pek farklı değildi. Bunu ıssız arka mahallelerden yükselen *şamisen* seslerinden de anlamak mümkündü. Kafü'nun betimlediği sahnelere karşı hâlâ sımsıcak bir duyarlılık hisseden iki şair vardı. Bunlardan biri Mokutarö, diğeri ise Hakuşü'ydu. Hakuşü'nun *Tokyo Keytbutsuşi* (Tokyo Manzaraları, 1909) adlı seçkisinde yer alan "Okaru Kanpey" adlı şiirinin bir bölümü şöyledir:

O kadın ağlıyor,
Sarsılıyor vücudu zarifçe,
Sanki ne o, ne de dünya var...
Şamisene vermiş kendini
Taşıyor coşkuyu zirveye
Hepsi o kadar...

Hakuşü, yalnızca yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi serbest şiir yazmakla kalmamış, aynı zamanda *vaka* şiirleri de yazmıştır. Bunlardan oluşan *Kiri no Hana* (Paulovnia Çiçekleri) adlı ilk şiir kitabı 1913 yılında yayımlanmıştır. Masaoka Şiki ve İtö Saçio geleneklerini takip eden Saytö Mokiçi'nin (1882-1953) *Porsuk Ağacı* dergisinde çok sayıda şiiri yayımlanmıştır. Ancak, bu şair hiç serbest şiir ya da *hayku* yazmamış, kendini *vaka* şiirine vermiştir. *Şakkō* (Kırmızı Işık) adlı ilk şiir kitabı 1913 yılında; 1910'lardan sonra yazmış olduğu "Aratama" (İşlenmemiş Mücevher) adlı şiirleri ise 1921 yılında yayımlanmıştır. Bu şiirlerde Manyöşü'dan alınan vezin ölçüleri kullanılmıştır; şiirsel eda olarak da Şiki ekolünü hatırlatır. Ancak Mokiçi, yansımalı sözcükler de dahil olmak üzere daha önceki *vaka*'larda hiç kullanılmayan 'oğlancılık', 'beyin kesme kılavuzu' ve 'Gauguin'in portresini görünce' gibi çok pervasız sözcükler kullanmıştır.

Yamagata bölgesinde yaşayan bir toprak ağasının üçüncü oğlu olan Mokiçi, Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nin tıp bölümünden 1910 yılında mezun olmuş, daha sonra bir psikiyatri kliniğinde çalışmıştır. *Kırmızı Işık* adlı eserinde kendini "deli bekçisi" olarak tanımlar. Hakuşü'nun şiirlerinden farklı olarak Mokiçi şiirlerinin konuları yalnızca Sumida nehrinin kıyıları, *şamisen* ve Tokyo meyhaneleri ile sınırlı değildir. Bu şiirler aynı zamanda, Yamagata'nın kırlarını, akıl hastanesini, yolculuk manzaralarını, sevdiği kadınların vücutlarını, arkadaşlarını ve müteveffa annesini de anlatır. *Kırmızı Işık* adlı yapıtında bulunan "Ohiro", "Gelinim", "Okuni" adlı şiirler bunlara örnektir. Bu yapıtında ayrıca, annesiyle ilgili uzun bir şiiri de vardır. Doğa

manzaraları, seyahat ve aşk, *vaka* şiirleri için alışılagelmiş konular arasındadır; fakat Mokiçi ne delileri ne de çalıştığı akıl hastanesini şiirlerine konu eder. Mokiçi'nin *vaka* şiirlerindeki konular son derece özgündür ve şairin işinden cinsel yaşamına kadar olan bütün hayatını kapsar. Bu da bize, şairin yalnızca duygularını değil, fikir dünyasını da *vaka* şiirleriyle anlattığını gösterir.

Nakano Şigeharu, *Saytō Mokiçi Nōto* (Saytō Mokiçi Üzerine Notlar, 1941) adlı yapıtında Mokiçi'nin yazdığı şiirlerin daha "felsefi" olmaları nedeniyle öteki şairlerin şiirlerin daha farklı olduğunu iddia etmiştir ki haksız da değildir. Japon lirik şiirinde düşünsel derinlik ya da felsefeye hemen hemen hiç yer verilmez; bu da, Japon şiirini Çin şiirinden ayıran en önemli özelliklerden biridir. Mokiçi'den önce *vaka* şiirleri sevgi dünyasının duygularını anlatırdı, insanın cinselliği üzerine felsefe yapmazdı. Aşağıda Mokiçi'nin şiirlerinden birkaç örnek veriyoruz:

O gece
Okşarken sevdiğim kadının göz kapaklarını
Bir ölmediğim kaldı.
(Ohiro şiir sırasının üçüncüsü, *Kırmızı Işık,* 1913)

Buda'nın zamanından kalma
Kadınlar vardı orda
Şimdi gün ışığında yürüyen
Bir kadın görüyorum ben.
("Miyamasuzaka", *Kırmızı Işık,* 1912)

Kadınlar hakkında yukarıdaki satırları yazan şair, kendisi için de şunları söyler:

Yürür gider o yaldızlı patikada adım adım
Gölgeler değil yürüyen, yürüyen benim hayatım.
("Yalnız Patika", *İşlenmemiş Mücevher,* 1913)

Uçar ateşböcekleri bile
Kısacık ömrüyle
Sabahları çimlerde,
Ne kadar kısa olursa olsun
Sen de hayatından vazgeçme.
("Ateşböcekleri", *İşlenmemiş Mücevher,* 1914)

Saytō Mokiçi'nin başarısı, *vaka* şiirlerinin alanını genişleterek konu-

lara zihinsel iç gözlem zenginliğini getirmesinde yatar. Öte yandan *vaka* şiirleri, Mokiçi'nin öngördüğü düzende yazılsa bile, bunların içe dönük bir gözlem için uygun olup olmadığı tartışma konusudur.

Hagivara Sakutarō (1886-1942), 39 yaşına kadar Gunma bölgesinin Maebaşi kasabasında yaşamıştır; buna rağmen taşrayı hiç sevmez. *Aoneko* (Mavi Kedi, 1923) adlı kitabında yer alan "Kalabalığa Özlem" adlı şiirinde "Ben taşradan korkarım" diyerek şehrin kalabalığına karışma arzusunu dile getirir. Bahsi geçen şehir, 1920'lerin Tokyo'sudur ve bu şehir Japonya'da Batının ve Batılı şairlerin simgesidir. Sakutarō için Tokyo demek, çevirilerinden öğrendiği Poe, Baudelaire, Schopenhauer gibi şairlerin memleketi demektir. Şairin ilk şiir kitabı *Dolunayda Ulumak*, ikincisi de *Mavi Kedi* adını taşır. Her iki kitapta da genellikle *vaka*, *hayku* veya baladlar gibi serbest şiirler vardır. Sakutarō, kafasında canlanan gerçeküstü imgeleri duygusal bir konuşma diliyle aktarır. Şiirlerinin konuları arasında ölü kurbağalar, vahşi köpekler, cesetler, kadın saçı, çürümüş istiridyeler, böcek yumurtaları vardır; bunların hepsi de içine kapanmış genç bir insanın yalnızlığını ve keskin duyarlılığını anlatır. *Dolunayda Ulumak* adlı yapıtının ilk şiiri şöyle başlar:

Yerin altından görünür yüzü
Görünür yalnızlığı hasta adamın.

Sakutarō, Edo'nun kültür mirasından uzaklaşmış, çevirilerden öğrendiği Batı şiirinden ilham almıştır. Şiirdeki asıl amacı, kendini günlük dille dilediği gibi ifade etmektir. Bu tavrıyla doğacı Japon yazarlarına yaklaşır. Ancak bu yazarlar, kendilerini her gün içli dışlı oldukları bir hayatın ince ayrıntılarına verdikleri halde, Sakutarō dışa değil, içe bakar. Bu nedenle Sakutarō, kendini ulusal edebiyatın geleneklerinden mümkün olduğu kadar soyutlayan ve kendi iç dünyasını anlatmak için yeni yöntemler geliştirmeye yoğunlaşan ilk Japon şairidir. Doğacılık akımının yarattığı "ben-romanı", iki savaş arasında çıkmış, büyük beğeni kazanımştır ve herkesin romancı olabileceğini müjdeleyen yeni bir çağı başlatmıştır. İşte bu dönemde Sakutarō'nun şiirlerini okuyan herkes şair olmaya sevdalanmıştır.

Takuboku genç öldü, fakat öteki dört şair Pasifik Savaşı'na kadar hayattaydı. Daha sonra da bahsedeceğimiz gibi, Kinoşito Mokutarō, zamanla lirik şiirden uzaklaşarak daha geniş düşünsel alanlara kaymıştır. Kitahara Hakuşü ise şiir yazmaya devam etmiştir. Bunların çoğu; *vaka*, serbest şiir, çocuk şiirleri ve şarkı sözleridir. Bu şiirler, üslup ve konu açısından *Kâfirlerin Gizli Şarkıları* ve *Paulovnia Çi-*

çekleri adlı yapıtlarında yer alan şiirlerin bir devamı niteliğindedir, yani kişisel, cinsel ve duygusal şiirlerdir. İçinde hiçbir felsefi, politik ve düşünsel unsura rastlanmaz. Şiirler, Japon dilinin sunduğu bütün olanakları kullanarak insan duygularını ve hassasiyetini en ince ayrıntılarına kadar eşi görülmedik bir akıcı üslupla ifade eder. Yamada Kōsaku (1886-1965) tarafından bestelenen bu şiirler, büyük bir hayran kitlesi kazanmış ve ününü bugüne kadar sürdürmüştür. Hakuşū, belki de son yetmiş yıldır geniş halk kitleleri tarafından en çok okunan şairdir.

Hagivara Sakutarō'yu ünlü kılan sadece onun genç şairler üzerinde bıraktığı etki değildir. Hagivara, ömrünün son yıllarına doğru eski *vaka* klasiklerinden aşk şiirleri seçmiş, bunları yorumlayarak *Ren'ay Meykaşū* (En Güzel Aşk Şiirleri, 1931) adlı kitabını yazmıştır. Ayrıca *hayku* şairi Buson'u yeniden yorumlayarak düşüncelerini *Kyōşū no Şicin no Şicin Yosa Buson* (Bir Hasret Şairi: Yosa Buson, 1936) adlı kitapta toplamıştır. Bu kitaplar Sakutarō'nun en güzel düzyazı örneklerindendir. Şair aynı zamanda şiir üzerine makaleler ve yarı felsefi denemeler yazmıştır. Ancak, bu denemelerindeki anlaşılması imkânsız yazı üslubundan, Batının felsefi kavramlarını yeteri kadar anlayamadığı belli olmaktadır. Sakutarō'ya kadar hiçbir yazar böylesine anlaşılmaz bir üslup kullanmamıştır. Buna rağmen yazdığı yazılar, şiir üzerine çıkan deneme ve makalelerde etkili olmaya devam etmiştir.

Vaka şairleri dünyasına *Porsuk Ağacı* grubunun önemli simalarından birisi olarak giren Saytō Mokiçi, 71 yaşında dünyaya gözünü yumuncaya kadar *vaka* şiirleri yazmaya devam etmiştir. İçinde toplam 22.000'den fazla şiirin yer aldığı on altı ciltlik bir şiir antolojisi çıkarmıştır. Ayrıca şair Hitomaro'nun bütün eserleri hakkında yazdığı yorumlar, 1937-1939 yılları arasında yayımlanmıştır. Şair, yazdığı sayısız *vaka* incelemelerinin yanı sıra Sanetomo, Şiki ve Saçio hakkında da birçok eleştiri yazısı yazmıştır. Denemeler yayımlamış, ayrıca seyahatname ve günce de yazmıştır. Seyahatname ve günce dışındaki bütün yazıları *vaka* şiiri ile ilgilidir. *Vaka* kuramının özü "doğadan ilham almak"tır (*şasey*). *Tanka ni Okeru Şasey* (Tanka Şiirinde Doğadan İlham Almak, 1920) adlı denemesinde şunları söyler: "Bir *tanka* şairi için 'doğadan ilham almak' demek, nesnelerin gerçek şeklini algılamak ve doğa-insan bütünlüğünü şiire yansıtabilmek demektir."

Mokiçi'nin 'doğadan ilham almak' kavramı, sadece şairin çevresini tasvir etmesi ile sınırlı değildir. Bu kavram aynı zamanda, 'duy-

guların kendiliğinden taşması' anlamına da gelmektedir. Böylece algılanan ve anlatılan gerçek, sadece dış dünyayı değil, kısmen de olsa şairin iç dünyasını da kapsar. 'Doğadan ilham alma' kavramı çok geniş bir tanım olduğu için hemen hemen bütün *vaka* türlerini bu tanımın içine sokmak mümkündür. Bunun dışında kalan *vaka* şiirleri, Mokiçi'nin deyişiyle, şairin kalbinden dökülen duygular değil, mekanik bir şekilde yazılmış ikinci ya da üçüncü sınıf şiir denemeleridir. Zamanla Mokiçi'nin *vaka*'larındaki şiirsel ustalık gitgide azalmış, şiirlerini basit doğa tasvirleri işgal etmeye başlamıştır. Bu tür yapıtlarında taşan duygulara pek rastlanmaz. Kısacası, bunlar bir tür natürmort resim niteliğindedir. Doğal olarak hayatı boyunca 20.000'i aşan şiir yazan bir insan için her zaman şairane yazmak mümkün değildir. Mokiçi, *Porsuk Ağacı* dergisini çıkararak etrafına pek çok şair toplamış, "doğadan esinlendiği" *vaka* şiirleri ile iki savaş arasında şiir dünyasının en önemli şahsiyetlerinden biri haline gelmiştir. Ancak ne yazık ki bu ekolün şiirlerinin hepsi olmasa bile büyük bir kısmı günlük hayatın sıkıcı tekdüzeliğinden kurtulamamıştır.

Saytö Mokiçi, bir yandan psikiyatrist olarak görev yapmış; öte yandan da edebiyat çalışmalarına devam etmiştir. Mokiçi'nin, *vaka* türünün haricinde şiir yazmamasının nedeni belki de büyük uzmanlık isteyen mesleğinden ve bu mesleğin oluşturduğu düşünce yapısından ileri gelmektedir. Mokiçi son derece dürüst, namuslu, azimli bir çiftçi çocuğudur. Bu yüzden şiirlerinde şehirli insanların ucuz kurnazlıklarına, teknoloji merakına ve değişim çılgınlığına karşı bir tepki görülür ve bu tepkisinde bazen saldırgan bazen de savunmacı bir konumda yer alır.

Gerçek sebebini kestirmek zor, ancak Mokiçi, *vaka* şiirlerinde hem kişisel ifade biçimini muhafaza etmek hem de bu şiirin olanaklarım geliştirerek şiire düşünsel bir boyut vermek istemiştir. Diğer yandan, *vaka* biçiminin sınır ve olanakları göz önünde bulundurulduğunda, derin ve geniş felsefi düşüncelerin bu tür bir şiirin içine sığmayacağı aşikârdır. Şair-doktor Mokiçi, yaşantısı itibariyle hem bilimsel yöntemlerden hem de edebi araştırma yöntemlerinden haberdardır. Nakano Şigeharu'nun da belirttiği gibi, bu iki yöntem birbirinden tamamen farklı sayılmaz. Nitekim, Mori Ögay da. hekimlik yaparken kullandığı bilimsel yöntemleri Tokugava Konfüçyüsçüleri için kullanmış ve iyi sonuçlar elde etmişti. Mokiçi de aynı şeyi Hitomaro üzerine yaptığı araştırmada kullanabilirdi.

Ancak Mokiçi'nin edebi ve bilimsel yaklaşımları tutarlı bir dünya görüşü oluşturacak şekilde birbirini tamamlayıcı değildi. Her ne

kadar 'doğa' ve şiirin üstesinden gelebilecek düzeyde donanımlı olsa da, toplumun tarihî gelişimi karşısında bir çocuk kadar çaresizdi. 1930'ların askerî yönetimi içinde Çin istilasına övgüler düzmek, Tōcō ve onun gibi askerî cuntanın diğer üyelerini methetmek, propaganda amaçlı saçma sapan *vaka* şiirleri yazmak, Mokiçi'nin kendi kendine verdiği bir karar değildi; sıkıyönetim ondan bunları yapmasını istemiş ve o da reddetmek için uygun bir bahane bulamamıştı. Hepsi bu kadardı, yoksa o bir fırsatçı değildi, bir çocuk kadar saf ve böndü. 1923 yılında Almanya'da okurken Hitler'in Münih Darbesi'ne şahit olmuştu. O zamanki tuttuğu notlara dayanarak daha sonra bir yazı yazmış ve bu yazı bir sonsözle 1935 yılında *Hittoreru Ciken* (Hitler Hadisesi) adıyla yayımlanmıştı. Burada yazar, devamlı olarak darbenin 'kendisi gibi sıradan bir tıp öğrencisinin' anlayamayacağı kadar karmaşık olduğundan, Hitler'i çözümlemek için sadece psikoloji bilmenin yetmeyeceğinden bahseder. Nazizmi, tarihsel ve toplumsal olarak incelemek ve eleştirmek için hiçbir çaba göstermez. Nitekim bu kayıtsız tutumunu Hitler'in ölümüne karşı gösterdiği tepkiden de anlayabiliriz. Aslında bu bir tepki değil tepkisizliktir, çünkü günlüğünde Hitler'in ölümü yazılı olduğu halde onun hakkında hiçbir yoruma rastlanmaz. Halbuki Hitler öldüğü zaman Kafū, "Hiçbir şey ilahi adaletin pençesinden kaçamaz" demiştir.

Kinoşita Mokutarō, İzu bölgesinin İtō şehrinde yaşayan bir tuhafiyecinin en küçük oğluydu. Küçük yaşta annesini kaybedince onu ablası büyüttü. On iki yaşındayken ağabeyi ile birlikte Tokyo'ya yerleşti. Ressam olmak istiyordu, sonra bu isteğinden vazgeçti. Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'ne girdiğinde dil ve edebiyat okumak istiyordu, ancak kendini Tıp Fakültesi'nde buldu. Kariyer seçimi konusunda ailesinden büyük baskı görmüştü. Mezun olduktan sonra cildiye dalında uzmanlaştı ve 1916 yılında Çin'in Mukden şehrine yerleşti. O sıralarda tıp, genç Mokutarō'nun ilgi odağı değildi. 1922 Temmuzunda ağabeyine yazdığı bir mektupta: "Bu kanser beni yiyip bitiriyor" diyordu. Şiir ve oyunlarının büyük bir kısmını, Mukden'e taşınmadan önceki on iki yıl içinde Tokyo'da yazdı. Bu oyunların arasında *Nanbanci Monzen* (Bir Barbar Kilisesinin Kapılarında, 1914) adlı yapıtı da yer almaktadır.

Mukden'de çalışırken, 1917 yılında eniştesi Bay Kavay'ın kızıyla evlendi. Mokutarō burada hem cilt kanserine yol açan bakteriler üzerine araştırma yapmış, hem de Çin Budacı sanatının tarihçesini araştırmıştır. Manşū şehri ismini Japon sömürgecilerden almıştır. Manşū'daki iklim ve yaşam biçimi, Mokutarō'nun gençlik yıllarını ge-

çirdiği Edo'dan tamamen farklıdır. Şairin ilgi alanı burada değişmiş, önceleri *kabuki* tiyatrosu ve *ukiyo-e* resimleri ile ilgilenirken burada Nara Budacı heykellerinin Hindistan ve Çin ile olan ilişkisini araştırmaya başlamıştır. En çok ilgi duyduğu konu, tarihsel süreç içinde kültürün Batıdan Doğuya doğru izlediği yoldur. Mokutarō, kültürün Yunanistan'dan Hindistan'a, oradan Kuzey Çin ve Kore'ye nasıl geldiğini, sonra da 6. ve 7. yüzyıllarda Japonya'ya kadar ulaşarak Suiko ve Tenpyō Buda heykellerini nasıl meydana getirdiğini merak etmiştir. Bu konuda bazı kuşku ve beklentileri vardır ve bunları tatmin etmek ister. Bu tutumunu: "En sonunda aradığımı buldum ve 'kerameti kendinden menkul' bir iş keşfettim" sözleriyle açıklar. Japonya'ya dönmeden önce Mukden'deki işinden istifa etmiş ve ressam Kimura Şōhaçi ile önce Kore'ye sonra da Çin'e seyahat ederler. Özellikle muhteşem Buda heykellerinin bulunduğu Yun Gang mağaralarında on yedi gün geçirirler. Makutarō, bu ziyaretini *Unkō Niçiroku* (Yun Gang Güncesi) adıyla 1920 yılında kağıda dökmüştür. Bu kitap birkaç ekleme ile 1922'de *Daydō Sekibutsuci* (T'a Tung Mağara Tapınakları ve Taş Buda Heykelleri) adıyla yeniden yayımlanmıştır. Mokutarō'nun Yun Gang mağaralarına olan ziyareti, Chavannes'in ziyaretinden üç yıl sonraya rastlar. Ayrıca, onlardan on sekiz yıl önce bu mağaraları ziyaret eden başka bir Japon daha vardır; o da İtō Çūta'dır. Çuta, mağaraların varlığını bilim dünyasına ilk duyurandır. Bu nedenle, konu hakkında yazı yazan ilk kişi Mokutarō değildir. Ancak yazar, eserlerinde anlattığı konuyu bilimsel verilerle desteklemiş, daha önceki çalışmalara atıflarda bulunmuş, savlarını çizim ve fotoğraflarla güçlendirerek ayrıntılı açıklamalara yer vermiştir.

Mokutarō, mağara tapınaklarıyla ilgili çalışmasının taslağını hazırlayıp önsözünü de yazdıktan sonra, 1921'de tek başına seyahate çıkarak ABD'yi ve Avrupa ülkelerini ziyaret etmiştir. En uzun süre kaldığı ülke Fransa'dır. Bu seyahatin nedenlerinden biri de bakteriler üzerine yaptığı çalışmadır. 1924 yılında Japonya'ya döndükten sonra Ayçi Tıp Fakültesi'nde profesör olmuştur. Avrupa'da geçirdiği üç yıl Mokutarō'yu derinden etkilemişti. Her şeyden önce tıp kariyeri artık onu çevreyle uzlaştıracak bir araç olmaktan çıkmış, gerçek bir bilim aşkı haline gelmiştir. Mart 1922'de en büyük ağabeyine yazdığı bir mektupta şöyle der: "Özgür bir vatandaş olarak artık bilimi, sadece saf bilimi seçmiş bulunuyorum." İkinci olarak, 'düşünce özgürlüğü ve bireycilik' üzerine kurulmuş olan Avrupa'nın ahlak sisteminden etkilendiğini söyleyebiliriz. Aynı yılın ocak ayında karısına yazıp göndermediği bir mektubunda bu konudan şöyle bahseder: "Fransa'ya

geldikten sonra düşüncelerim çok değişti. Hayatın esas manasının maneviyat olduğunu anlamış bulunuyorum." Bu düşünce değişikliği, Japon aile sisteminin üstünlüğüne inandığından dolayı neo-Şintō Tenri dinini seçen karısıyla arasında bir sürtüşmeye yol açmıştır. Üçüncü önemli konu da, Mokutarō'nun eski Japon Hıristiyanlarının tarihine karşı duyduğu ilgidir. Gençliğinde yoğun olan bu ilgi, Mukden'de yaşadığı yıllarda küllenmiş olduğu halde şimdi yeniden alevlenmiştir. Şu anki ilgisi tamamen egzotizmden uzak, samimi ve bilimseldir. Mokutarō, eski Japon Hıristiyanların, Batı kültürünün manevi değerlerine 16. ve 17. yüzyıllarda nasıl tepki gösterdiklerini incelemek istemektedir. Avrupa'dayken bu konuda bol miktarda veri toplamış ve Japon Katolik Hıristiyanları hakkında bir dizi inceleme yayımlamıştır.

Bu incelemelerin çoğu, özellikle de *Nihon ni Okeru Krişitan no Undō* (Japonya'da İlk Hıristiyan Akımı, 1928) adlı eseri bir bibliyografya özelliği taşır ve sorunları dar bir bakış açısıyla ele alır. Ancak bazıları daha geniş bir tarihsel bakış açısına sahiptir. Mokutarō, zamanın aydınlarının Hıristiyanlıkla ilgilenme nedenleri üzerinde araştırma yaparak bazı sonuçlara varmıştır. Buna göre ilk neden 'düşünsel merak'tır. Bu merak önceleri Batı teknolojisine yöneldiği halde bazı aydınlar "Rönesans düşüncesi ve Roma-Yunan felsefesi ile de ilgilenmişlerdir. İkinci neden ise, Hıristiyanlığın ahlaki disiplinine karşı gösterilen ilgidir. Tek eşlilik, kadınlara saygı ve onlara köle gibi davranmama, Japon geleneğine Hıristiyanlıktan girmiştir. Üçüncü önemli neden de Hıristiyanlığın tek tanrılı bir din olup, felsefesini insanlık kavramı üzerine kurmuş olmasıdır. O zamanlar bu kavramın nasıl algılandığını kestiremiyoruz, fakat misyonerler bunu böyle öğretmişlerdir. Dördüncü neden de, Hıristiyanlık öğretilerinin savunduğu insanlar arası eşitliktir. Misyonerlerin kurmuş olduğu tıbbi kliniklerde, hayır kurumlarında ve kiliselerde fakir köylü çocukları ile ağa (*daymyō*) çocuklarının yan yana oturması halka çok ilginç gelmiş ve onların kalbini fethetmiştir. Ancak, bazı aydınlar Hıristiyanlığa tepki göstermişlerdir; bu da, Hıristiyanlık dininin Japon tanrılarını reddetmesinden kaynaklanmaktadır. Mokutarō bu durumla, Budacılığın ilk kez Japonya'ya geldiği zamanlar ya da aydınların komünizmle ilk tanıştığı zamanlar arasında bir paralellik kurar.

Mokutarō'nun sunduğu üçüncü neden, yani Hıristiyanlığın çok tanrılı değil de insan odaklı bir din olması ve bu dinin Japon tanrılarını dışlayarak onlara inanmanın bir küfür olduğunu öğretmesi, Hıristiyanlığa düşman olanların eline büyük bir koz vermiş, bu dine

inananlara uygulanan baskının önünü açmıştır. Şintö dini çok tanrılı animistik bir dindir. Mokutarö'nun *Japonya'da İlk Hıristiyan Akımı* adlı yapıtı, bütün diğer önemli meseleleri gün ışığına çıkarır. Bu nedenle yapıt, Mokutarö'nun uzmanlık alanı olan Çin Budacılık sanatından sonra onun hayatında yepyeni bir aşamayı temsil eder. Her iki çalışmada da kültürün Doğuya doğru nasıl hareket ettiği ele alınır.

Mokutarö Japonya'ya döndükten sonra, 1926 yılında Töhoku Üniversitesi Tıp Fakültesi'nden kendisine hocalık teklifi gelinceye kadar hep Nagoya'da yaşamış, daha sonraki on bir yılını ise Senday'da geçirmiştir. Tıbbi araştırma alanını genişleten Mokutarö, bir yandan doğum lekeleri üzerine çalışmaya başlamış, bir yandan da Hıristiyan Japonlar hakkındaki incelemelerine devam etmiştir. Ancak bu arada *Manyōşū, Kokinşū, renga* ve *hayku* gibi klasik Japon şiiriyle de ilgilenmeye başlamıştır. Bu çalışmalarını gerçekleştirirken Yamada Yoşio, Abe Cirö ve Komiya Toyotaka gibi uzmanlardan çok yardım görmüştür. 1937 yılında 52 yaşındayken gençliğini geçirdiği Tokyo'ya dönerek Tokyo İmparatorluk Üniversitesi'nde profesör olmuştur. Pasifik Savaşı'nın başlamasına yalnızca birkaç yıl vardır. Bu dönemde cüzzam araştırmaları, geleneksel Çin-Japon tedavi yöntemleri, Konfüçyüs öğretileri ve Japon bitki örtüsüyle ilgilenmeye başlamıştır. Aynı dönemde yazdığı *Hyakusō Zufu*'da (Resimli Botanik Kılavuzu) bin sayfadan fazla çiçek çizimi; çiçeklerin yerli ve Latince isimleri bulunur. Yazar bu eserinde, çiçek türlerini gayet muntazam bir şekilde sınıflayarak onları bir sanatçı duyarlılığı ile resmetmiştir. Geleneksel Çin tedavi yöntemlerine olan ilgisi, belki de eski Çin'deki metafizik dünya görüşüne duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır. Geleneksel Japon tedavi yöntemlerini de Japon halkının 'bilimselliğini' sorgulamak için gözlemlemiştir. Japonya'nın geleneksel tedavi yöntemleri tamamıyla Batılılaşıp bir bilim haline gelmeden önce, 'Hollanda tıbbının öncüsü' olarak bilinen Sugita Genpaku (1733-1817) ve ondan daha önce de 'geleneksel tıbbı' (*kohō*) temsil eden Yoşimasu Tödö gibi isimler vardı. Yoşimasu, geleneksel Çin yöntemlerinin yerleşmesini savunduğu halde, kendi bulduğu yöntemde sadece Japon tıbbına yer vermiştir. Bu bakımdan Yoşimasu, felsefeci yazar Ögyu Soray'ı anımsatır. Soray da başlangıçta Çin kaynaklı klasik Konfüçyüsçülüğe dönmeye niyetlendiği halde, metafizik Zhu Xi'den sapmış, pozitivizm yolunda ilerlemeye başlamıştır. Mokutarö, bazı özel sorulara cevap arama sürecinde her zaman düşünce akımlarının geniş kapsamlı tarihsel hareketlerini göz önünde bulundurmuştur.

Mokutarö da Ögay gibi geçimi ile kariyeri arasında sürekli ta-

viz vermek zorunda kalmıştır. Ōgay, askerî doktorlukla yazarlığı bir arada yürütmeye çalışmış; Mokutarō ise hem üniversitede profesörlük hem de yazarlık yapmıştır. Ancak, Ōgay idari görevleri yüzünden araştırmalarına erkenden son vermiş olmasına rağmen, Mokutarō bütün hayatı boyunca bilimsel araştırmacı olmaya devam etmiştir. Ōgay'ın en büyük başarısı, Japonya'da deneysel tıbbı kurmuş ve bunu bizzat desteklemiş olmasıydı. Mokutarō'nun zamanında böyle bir şeye ihtiyaç kalmamıştır. Çünkü tıp biliminin içinde bulunduğu farklı koşullar ve doğa bilimleri üzerine yapılan çalışmalar ve elde edilen bilgilerdeki gözle görülür artış nedeniyle tıp çalışmaları giderek daha fazla uzmanlaşmıştır. Mokutarō, 1922 yılında Fransa'da okurken Vatsuci Tetsurō adında bir arkadaşına yazdığı mektupta şöyle der: "(Mantar üzerinde yaptığım çalışmalarla) Dünya standartlarına ulaştığımı zannediyorum." Ōgay otuz yıl önce Almanya'dan dönüp tıbbın deneysel bir bilim olduğu fikrini ileri sürdüğü zaman, kimse herhangi bir Japon âlimin böyle bir şey söyleyebileceğini aklının ucundan bile geçiremezdi.

Doğa bilimlerinin herhangi bir alanında uzmanlaşmak, zaman ve zihinsel emek ister. Mokutarō, araştırmalarından kalan bütün vaktini kültür ve sanat çalışmalarına vermiştir. O, çok zeki ve yepyeni fikirlerle yüklü bir insandır; fakat bu fikirlerini Ōgay'ın Tokugava Konfüçyüsçülerinin biyografisinde yaptığı gibi geliştirip değişik alanlara uygulayamamıştır. Eğer çalışmalarını bu düzeye getirebilseydi, düşünsel kariyerinin doruğuna ulaşmış olurdu. Bilim ve edebiyatın aynı anda insan bilincinde nasıl mevcut olabileceği sorunu herhalde Mokutarō'da özel bir yoğunluk kazanmıştı. Ōgay, bilimsel araştırmaları bırakıp tarihsel çalışmalarına yoğunlaştığında pozitivist yöntemleri kullanmaya başlamıştı. Mokutarō ise şair ruhuna laboratuvarlarda huzur arayan birisidir. *Kenkyūşitsu-ura no Kūsō* (Bir Laboratuvardan Hayalî Düşünceler, 1940) adlı yapıtında 'Artık doğada ve sanatta bulamadıklarımı, bilimde, laboratuvarlarda arıyorum' demiştir. Mokutarō'yu önce ziyaret eden bilimsel hayallerdir ve ardından onları kanıtlamak için gerekli olan uzun bir süreç. "Laboratuvarda çalışırken sanki şiir yazıyormuşum gibi geliyor. Bu yüzden laboratuvar bana edebiyatı bıraktırdı."

Mokutarō'nun düşünce biçimi, daha doğrusu zihinsel yaklaşımının temeli morfolojikti. Hayatının sonlarına doğru öyle bir noktaya geldi ki, artık incelediği cansız Budacı heykeller ile canlı varlıkların dokularının morfolojisi arasında pek büyük fark kalmamıştı. Bu nedenle Japonya'nın bitki örtüsünü incelerken olaya hem şair hem âlim,

aynı zamanda hem ressam hem de sınıflandırma konusunda uzman bir âlim gözüyle bakıyordu. Mokutarō, Yun Gang betimlemelerinden birçok seyahatnameye ve tıp tarihi çalışmalarına kadar yazdığı bütün yazılarla savaş arası dönemin edebiyatında kayda değer bir rol oynamıştır. Bundan daha da önemlisi, Mokutarō'nun yazılarının arka planında yer alan ruhsal ve zihinsel âlemdir. O, başka hiçbir çağdaşına nasip olmayan daha geniş, daha tutarlı, daha bilimsel, daha şairane ve daha zengin bir dünyaya sahipti. Japon İmparatorluğu kökünden çatırdarken bile ayakta dimdik kalan işte bu dünya idi.

1900 KUŞAĞI

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1918 pirinç ayaklanmaları ile başlayıp 1923 yılında yaşanan büyük depremle son bulan dönem, 'Tayşō demokrasisi' olarak bilinir. Bu isim, hem çağın kendisinden hem de dönemin nispeten liberal politikasından gelir. Ayrıca bu dönem, 1900 kuşağının yetişkin olduğu dönemdir. Bu kuşağın aydınlarını diğerlerinden ayıran başlıca özellik, Marksizmle karşı karşıya gelen ilk aydınlar olmalarıdır. Bu karşılaşma, çeşitli şekillerde sonuçlanmış; bazı çevrelerce kabul edilip bazılarınca reddedilmiş, hatta 1930'ların sonunda da tanınmamıştır. Bu kuşağın başka bir özelliği ise kendi kendilerini eğitme konusunda Batıdan oldukça etkilenmeleridir. Bu aydınlar, savaş arası dönemde faaliyet göstermişlerdir; bazıları hastalıktan, on beş yıl süren savaşta aldıkları yaralardan ya da polis müdahalesinden dolayı ölmesine rağmen, çoğu sağ kalmış ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra etkili olmuşlardır.

I. Dünya Savaşı, Japonya'daki sanayileşmenin ikinci aşamasını belirlemiştir. Ancak bu durum, Japonya'yı Batıdaki gelişmiş ülkelerle aynı seviyeye getirememiştir. Örneğin 1920 yılındaki çelik üretimi, Almanya'dakinin onda biriydi. Bu rakam 1937 yılında bile Almanya'nın ancak üçte birine ulaşabildi. Daha da önemli olan, Japonya'nın dünya pazarına girmesi ve endüstrinin gelişme hızıydı. Böyle apar topar bir ekonomik gelişmenin bazı yan etkileri olması ise kaçınılmazdı.

Uluslararası ilişkiler söz konusu olduğunda Japon kapitalizmi, dünya pazarının giderek daha da farkına varmaya başladı. Özellikle Çin'de görülen ekonomik yararların gitgide daha fazla su yüzüne çıkması, 1915 yılında yazılan "Yirmi Bir Talep"in temelini oluşturmuştur. Askerî birliklerin 1918 yılında Sibirya'ya sevk edilmesi de aynı nedene dayanır. Bu birlikler, 1922 yılında kurulan devrimci yeni

hükümete bir tehdit unsuru oluşturmuşlardır. Vatanda ise işgücü hareketi ilk kez toplumda önemli bir güç haline gelmiştir. 1914'te yalnızca 8.000 işçi sendika üyesiydi; dört yıl sonra bu rakam 63.000'e ulaştı. Ortaya çıkan etkilerden biri de bu artışı takip eden ekonomik bunalım ve paniğe gösterilen ani tepkiydi. Panik ortamı, 1929-1932 yıllarında dünya çapında yaşanan Büyük Bunalım'dan önce, 1920 ve 1927 yıllarında olmak üzere iki kere oluştu. Bu zamanların koşulları, yani işsizlik, iflaslar ve üniversite mezunları için kısıtlı istihdam olanakları, Ozu Yasucirö'nun (1903-1963) 1929 yılında çektiği, *Daygaku va Detakeredo* (Mezun Oldum Ama...) adlı filmde çok gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır. Aynı zamanda ortaya çıkan Büyük Bunalım, Japonya'da yaşayan köylülerin hayatına büyük darbe vurmuş, çiftliklerini ve köylerini terk etmelerine sebep olmuştur. Ordu subaylarının çoğu köylü ailelerden geliyordu. Köylerde görülen yıkım onlar için hem maddi hem manevi anlamda vatanlarının yerle bir olması demekti.

Hükümetin bu olaylara yaklaşımı iki yönden incelenebilir. Japonya, yurtdışında Çin'e kadar uzanan sömürgeci yayılma ile Batıya yönelik uzlaşmacı politikasını birleştirmiş, 1922 yılında Washington'da, 1930 yılında ise Londra'da Deniz Kuvvetleri Sınırlandırma Antlaşması'nı imzalamıştır. Üstelik 1925'te ordusunun dört birliğini dağıtmıştır. Askerî birliklerde görülen bu azalma, büyük ölçüde Batılı devletlerin baskısından kaynaklanmıştır; aynı zamanda bu durum, insanların, özellikle de şehirli kesimin savaş karşıtı tavırlarını yansıtır. Akutagava Ryünosuke (1892-1927) bu dönemde "Şögun" adlı bir hikâye yazmış, militarist Japonya'nın bir simgesi olan komutan Nogi'nin kendi oğluyla yaşadığı fikir çatışmalarından bahsetmiştir.

İç politika söz konusu olduğunda ise hükümet sürekli sol görüşlü partileri bastırmaya çalışmış, 1925 yılında Asayişi Koruma Kanunu'nu yürürlüğe koymuştur. Bu kanun, 1930'larda yaşanan düşünce kontrolüne zemin hazırlamıştır. Öte yandan İmparatorluk Anayasası'nın ilanından yirmi dokuz yıl sonra, yani 1918'de, ilk kez parti üyelerinden oluşan bir kabine kurulur ve kamunun gitgide güçlenen ısrarı üzerine 1925 yılında erkeklere oy kullanma hakkı verilir. 'Tayşö demokrasisi' demek, bir İmparatorluk bürokrasisine sahip olan hükümetin yapısında demokratikleşme demek değil, hükümet politikasının İmparatorluk Anayasası çerçevesinde biçimlendirilebilmesi demekti. Bu, döneme hâkim olan liberalizm ruhuyla uzlaşma çabasıydı. Tayşö demokrasisi, aynı dönemde Almanya'nın Weymar Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen reformlardan tamamen farklıydı,

çünkü Weymar Cumhuriyeti'nde yeni bir siyasi düzen oluşturmak için anayasada değişiklikler yapılmıştı. Bu farklılık, emperyalist faşizmi anayasa çerçevesine oturtmanın neden mümkün olduğunu bir nebze de olsa açıklıyordu. Ancak Naziler, bütün siyasi düzeni değiştirmeyi gerekli görmüşlerdi. Şüphesiz radikal sağcı Kita İkki (1883-1937) ve onun bir tür milliyetçi sosyalizmi önerdiği eseri *Nihon Kayzō Hōan Taykō* (Japonya'yı Yeniden Yaratma Taslağı, 1919), 1930'lu yıllarda yönetimi ele geçirmeye çabalayan genç subaylar üzerinde son derece etkili olmuştur. Bu uç grup, daha deneyimli olan başka bir subay grubu (Kontrol Grubu) tarafından kadrolar içindeki nüfuzlarını artırmak ve böylece emperyalist faşizm politikasını yaymak amacıyla kullanılmıştır. Daha deneyimli olan subay grubunun, Japonya'yı "yeniden yaratmak" gibi bir niyeti elbette ki yoktur.

Döneme hâkim olan düşünce yapısı, Rus Devrimi'nden oldukça etkilenmiştir. Doğrudan Komintern (Komünist Enternasyonel) güdümünde olan Japon Komünist Partisi, 1922 yılında yasadışı bir örgüt olarak kurulmuş, iki yıl sonra dağıtılmış ve 1926'da yeniden yapılanmıştır. 1923 yılındaki büyük depremden ve Ōsugi Sakae'nin ölümünden sonra sosyalizm kuramı, Marksizm ve özellikle de Ekim Devrimi etrafında yoğunlaşmıştır. Hıristiyan sosyalizmi ya da anarşizm gibi karşı düşünceler gölgede kalmıştır. Komünist Parti'nin ilk yıllarındaki kuramsal yol göstericileri, *Musankaykyū Undō no Hōkōtenkan* (Proletarya Hareketinin Yön Değişimi, 1922) adlı eserin yazarı Yamakava Hitoşi (1880-1958) ve daha sonra *Hōkōtenken va İkanaru Şokatey o Toruka* (Yön Değişimi Hangi Seyri İzleyecek?, 1925) kitabını yazan Fukumoto Kazuo'dur (1894-[1983]). Ancak daha sonraları, partinin çizgisi Komintern'den gelen emirler doğrultusunda değişmiştir. Yamakava'nın sosyalizm kuramı, işçi sınıfında aktif sosyalistler olmasının önemini vurgular; Fukumoto'nunki ise öncülerin düşünsel saflığının soldaki bütünlükten daha önemli olduğunu öne süren bir çeşit elitizmdir. Bu iki düşünce arasında çıkan çatışma üzerine müdahalede bulunan Komintern, her iki düşünceyi de eleştirmiştir. Yamakava, 1926'da yeniden yapılanan Komünist Parti'ye katılmamış, Komintern'in etkisinden uzaklaşarak kendi Marksist kuramını geliştirmiştir. Daha sonra bu kuram, İşçi ve Köylüler Topluluğu'nda bulunan halefleri tarafından geliştirilmiştir.

Hükümetin bütün baskılarına rağmen iki savaş arası dönemde faaliyetlerine devam eden Komünist Parti, endüstriyel işgücünün çok az bir bölümünü etkileyebilmiş, köylüler üzerinde ise neredeyse hiç etkili olamamıştır. Sosyalist bir devrim için gerekli koşullar eksikti

ve devrimci bir hareket olarak Komünist Parti tamamıyla başarısızdı. Buna rağmen, bir kuram olarak Marksizm, 1923 depremi ve subayların yönetimi ele aldığı 1936 yılı arasındaki dönemde şehirli birçok aydını cezbetmiştir. Âlim, yazar ve sanatçılardan oluşan bir dizi Marksist grup ve örgüt kurulmuş, bunların sonuncuları dönemin uluslararası yaklaşımına uygun olarak Esperanto dilinden isimler almışlardır. 1928'den 1931 yılına kadar faaliyet gösteren *Nippona Artista Proleta Federacio* (NAPF) ve *Federacio de Proletaj Kultur Organizaj* (KOPF, 1931-1934) bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu tür örgütlerin temelinde, yasadışı ve devrimci olmalarının getirdiği ruh hali yatar. Bu ruh hali, yasaklı olduğu için görünmez bir kılığa bürünen Komünist Parti'nin ürettiği kuramlar ve edebi eserlerle vücut bulur. NAPF adlı örgütün dergisi olan *Senki* (Savaş Bayrağı), 26.000 tiraja ulaşmış ve Kobayaşi Takici (1903-1933) gibi son derece yenilikçi yazarların eserlerini yayımlamıştır. 1928 yılında Miki Kiyoşi (1897-1945) ve Hani Gorō (1901-[1983]) *Şinkō Kagaku no Hata no Moto ni* (Yeni Bilimin Işığında) adlı bir dergi yayımlamışlardır. Bu dergide Miki, felsefe ve Marksizm üzerine denemeler yazmış; Hani ise modern Japon tarihini Marksist bir bakış açısıyla yeniden incelemiştir. Daha sonra Hani ile Norō Eitarō (1900-1934), *Nihon Şihonşugi Hattatsuşi Kōza* (Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci Üzerine Notlar, 1932'den itibaren) adını taşıyan bir seri yayımlamışlardır. Zaten Norō, 1930 yılında yayımlanan *Nihon Şihonşugi Hattatsuşi* (Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci) adlı eserin yazarıdır. Böylece bu iki yazar, hareketin gidişatını belirleyen iki önemli şahış olmuşlardır.

Marksizm, bu kuşağın ilgi odağı haline gelmiş ve dönemin hiçbir genç düşünürü Marksizm üzerine kafa yormadan kendi konumunu belirleyememiştir. Her genç düşünürün bunu başarabilmesi de kolay olmamıştır. Üstelik bu ihtiyacı hissedenler yalnızca genç aydınlar değildir; Mori Ōgay bile hayatının son yıllarında *Eski Bir Defterden* adlı eserinde sosyalist düşüncenin tarihçesini yeniden gözden geçirmeye niyetlenmişse de ömrü bunu tamamlamaya yetmemiştir. Ölümünden on yıl kadar önce bütün eserlerini neredeyse tamamlayan Akutagava Ryūnosuke, *Bungeytekina Amari ni Bungeytekina* (Edebi, Hepsi Çok Edebi, 1927) adlı eserinde "Proletarya Edebiyatı Nedir?" (*Puroretaria Bungey to va Nan de Arō?*) başlığını taşıyan bir deneme yazmış ve burada konu üzerine derin düşüncelere dalmıştır. İntiharından yalnızca birkaç ay önce yazdığı bu denemede, 'burjuvazinin yerini er ya da geç proletaryaya bırakacağından' bahseder. 1920'li yıllarda Marksizm, 19. yüzyılın sonlarındaki Protestancılığa benzer. Her iki hareket

de kitleleri etkilemede yetersiz kalmış, ancak genç aydınları derinden etkilemiştir. Genç aydınları etkileme konusunda Marksizmin Protestancılıktan çok ötede olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Marksist partilerin siyasi etkisi bu kadar kısıtlıyken nasıl oldu da Marksizmin düşünsel etkisi böylesine geniş bir alana yayıldı? İlk nedeni, I. Dünya Savaşı'ndan sonra ivme kazanan ekonomik iniş-çıkış dönemlerinde gitgide açılan zengin-fakir uçurumunda aramak gerekir. Bu uçurum sosyal adaletsizliği açık seçik bir biçimde gözler önüne sermiştir. Başka bir neden de, Komünist Parti'nin varlığı ve adaletsizliğe karşı verdiği savaştır. Yasaklı olmasına rağmen Parti'nin varlığı hissedilmektedir; Komintern'in etkisi ise her zamankinden daha uzak ve belirsizdir. Japonya'da Sovyetler Birliği'ne giderek izlenimlerini kaydedecek bir André Gide yoktu. Bu nedenle, nasıl o dönemin mevcut yönetimi imparatoru tanrılaştırıyorsa, Japon solu da Komünist Parti'yi benzer bir biçimde kutsal kabul etti. Burada Parti'nin üste çıkan özellikleri, kişisel cesarete ve ahlaki duygulara odaklanabilmesiydi.

Marksizmi savunan ekonomist Kavakami Hacime, 1932 yılında, yani elli üç yaşındayken Komünist Parti'nin yasadışı örgütüne katıldığında, bu örgüt yıkılmanın eşiğindeydi. Kavakami'yi düşüncesiz ve etkisiz olduğu son derece bariz olan bu harekete katılmaya iten neden, yalnızca kendi vicdanını rahatlatmaktan ibaret olabilirdi. Romancı yazar Dazay Osamu (1909-1948) aynı yılda, yani 1932'de Parti'den ayrıldı. Ancak bu hareketin yazarın vicdanı üzerindeki etkisi ve bu nedenle ortaya çıkan suçluluk duygusu yıllar boyunca devam etti. Dazay ölümünden kısa bir süre önce *Ningen Şikkaku* (İnsan Olmaya Değmez, 1948) adlı romanı kaleme aldı. Bu romanın en azından bir bölümünde bir insan olarak başarısızlığa uğramasını Komünist Parti'ye olan inancını yitirmesine bağlar. Ancak bu dönemin aydınları için Marksizmin tek çekici yönü ahlaki öğesi değildi.

Dünyayı değiştirme arzusu, dünyanın mevcut durumunu olduğu gibi yorumlayabilme ihtiyacını doğurur. Marksist kuram, dünya savaşından Rus Devrimi'ne, 1919 Kore Direniş Hareketi'ne, Çin'deki Dört Mayıs Hareketi'ne, Japon imparatorluk sistemine, kapitalizme, ekonomik durgunluğa, işsizlikten edebiyat ve sanata kadar birçok olay arasındaki yapısal ilişkinin anlaşılıp açıklanabileceği tek düşünsel çerçeveyi sunuyordu; ya da sunuyor gibi görünüyordu. Japonya'da devrimci düşünce geleneğinin çok zayıf olduğu, sosyolojik ve bilimsel düşüncenin de Japon entelektüel topluluğu içinde pek köklü bir geçmişi olmadığı akılda tutulmalıdır. Marksizm yalnızca devrimci değil,

aynı zamanda 'bilimseldi'; bu nedenle de bütün tarih ve toplumun net ve kendi içinde tutarlı bir yorumunu yapabiliyordu. *Yeni Bilimin Işığında* dergisinde toplanmış olan kuşakta, Almanya'dan yeni dönmüş olan Miki Kiyoşi ve Hani Gorō'dan daha fazla yazar vardı. Bu yazarların karşı karşıya kaldıkları soru ise hep aynıydı: Ne yapılması gerekiyor? Japonya kapitalist bir ülkeydi ve toplumun temelinde aile yer alıyordu. Âlimlerin yapması gereken ilk şey, bu sistemin nasıl meydana geldiğini ve reformlardan sonra nasıl değişip geliştiğini araştırmaktır.

Bu dönemdeki 'demokrasinin' özelliklerinden biri, bir nebze de olsa Batıya, özellikle de Milletler Cemiyeti'ne açılmaktır. Böylece Japonya'daki militarist ve aydınların Batı felsefesi, edebiyatı ve sanatı ile doğrudan temas kurması açısından daha geniş olanaklar sağlanmıştır. Japon aydınları, düşüncelerini ve kişiliklerini Batılı kitapları inceleyerek oluşturmuşlardır. Japonya'ya ithal edilen bu kitaplar, son derece etkileyici bir sayıya ulaşmıştı. Akutagava Ryūnosuke, modern Batı edebiyatını, eserlerin İngilizce çevirilerinden okumuş ve Batıya hiç gitmemesine rağmen bu konudaki bilgisinin çokluğu ve derinliği ile kendisinden önce gelen bütün yazarları gölgede bırakmıştır. Bu bakımdan dönemin aydınlarına iyi bir örnek teşkil eder. Daha sonraki yıllarda Strindberg ile Baudelaire'den alıntılar yapmış, Rilke ve Valéry'den bahsetmiş ve Batı edebiyatının temelinde yatan Yunan ve Hıristiyan kültürlerini tam olarak anlayabilmek için büyük çaba sarf etmiştir.

1900 kuşağının yazarları, kendilerinden sadece birkaç yaş büyük olan Akutagava'dan iki yönleriyle ayrılırlar. Bu kuşağın yazarlarından bazıları, Batı kültürünün belirli bir alanını Akutagava'nın yaptığından çok daha derin bir biçimde incelemişlerdir. Örneğin Miki Kiyoşi, modern felsefe hakkında önemli çalışmalar yapmış; Hayaşi Tatsuo (1896-[1984]), Rönesans döneminin dünya görüşünü araştırmış; Vatanabe Kazuo (1901-1975), ise 16. yüzyılın Fransız edebiyatı üzerine uzmanlaşmıştır. Aynı dönemde Batı edebiyatının özellikle 19. ve 20. yüzyılına ait sayısız eser Japoncaya çevrilmiştir. Böylece çok daha fazla sayıda Japon yazarı İngiliz, Fransız, Rus ve Alman roman ve şiirlerini okuyabilmişlerdir. Bu döneme kadar hiçbir yazar Çince şiir yazmamış ve pek azı Çin şiirlerini zorlanmadan okuyabilmiştir. Kültürel açıdan ilgi alanlarının odak noktası, yalnızca çevirilerden öğrendikleri kadarıyla tanıdıkları Batıya kaymıştır. Bu tür aydınların en bilinen örnekleri 'Yeni Duyarlılık' ya da Şinkankaku-Ha adını taşıyan bir grubun arasından çıkmıştır. Kavabata Yasunari (1899-1972)

ve Yokomitsu Riiçi (1898-1972) bu grubun en iyi bilinen üyeleri arasındadır. Bu yazarlar, Horiguçi Daygaku'nun (1892-1981) çevirdiği gerçeküstücülük akımına ait Fransız şiirlerindeki tasvirler ile imge dizilerinden ilham almış; kendi şiirlerinde de benzer tasvirler oluşturmaya çalışmışlardır. 'Yeni Duyarlılık Ekolü', kendi dillerine çevrilen edebi eserlerden ilham alan ilk kuşak yazarlarının tepkilerini yansıtması bakımından gerçekten de yenidir.

Batı kültürüne olan bu yoğun ilginin mutlaka Marksizmle karşı karşıya gelmesi gerekmez; zaten Marksizmin temel taşlarını oluşturan metinlerin aslı Almancadır. Örneğin, Miki Kiyoşi hiçbir zaman Komünist Parti üyesi olmamıştır; fakat düşüncelerinin Marksizme çok yaklaştığı bir dönem de geçirmiştir. Yine de Batıya olan ilgi, Marksizmin kabul edildiği anlamına gelmez. Nanbara Şigeru (1889-1974) ve Yanagihara Tadao (1893-1961) gibi bazı yazarların eserleri Protestan ve Kant ilkelerine dayanmalarına ve tamamıyla liberal bir tutum sergilemelerine rağmen, hiçbir zaman Marksist bir tavır takınmamışlardır. Bazı yazarların Batı ile olan ilişkisi ise, onlarda keskin bir eleştiri alışkanlığının, özgür ve asi bir bireyciliğin oluşmasına ve siyasi açıdan hiçbir hiziple anlaşmaya varamamalarına neden olmuştur. Bu yazarlar arasında Hayaşi Tatsuo, Vatanabe Kazuo ve romancı İşikava Cun (1899-[1987]) gibi isimler yer alıyordu. Bunlar, iki savaş arası ve savaş sonrası dönemlerde yaşadılar; kendi inanç ve tavırlarından hiçbir zaman ödün vermediler. Marksist değillerdi, ancak emperyalist faşizme de boyun eğmediler; aslında çoğu Marksistten daha dikbaşlıydılar. Edebiyat eleştirmeni Kobayaşi Hideo (1902-[1983]), Marksizmin tarihi ve edebiyatı yorumlamasına farklı bir açıdan karşı çıkmış, bunları yerel kültür mirasına doğru adım adım yaklaştırdığı kendi düşünce tarzıyla değerlendirmiştir.

MARKSİZM VE EDEBİYAT

Japonya'da Marksistler yalnızca yabancı dilde yazılmış eserleri çevirerek bunlar üzerine yorum yapmakla kalmamış, Japonya'nın tarihindeki gelmiş geçmiş bütün gerçeklikleri incelemek, tanımlamak ve anlatmak için Marksist yöntemleri kullanmışlardır. Bu girişim iki biçimde gerçekleşmiştir. Bunlardan birincisi tarih yazıcılığıdır. Özellikle modern Japon tarihi mercek altına alınmış ve bu yazılar kapitalizmin gelişim sürecine bir açıklama getirmiştir. Diğeri ise Marksist bir tavır benimsemiş olan yazarların çeşitli şekillerde kendilerini ifade etmesidir.

Tarihyazımı yönteminde görülen ilk önemli yenilik, Norō Eitarō'nun (1900-1934) yirmi yedi yaşındayken yazdığı *Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci* adlı eserinde gerçekleştirilmiştir. Norō'nun yöntemsel yaklaşımı üç açıdan yeniydi. Öncelikle eserlerinde; üretim biçimi, üretim vasıtası, mülkiyet ve teknoloji gibi eşzamanlı sosyal ve tarihî kavramları, toplumda meydana gelen yapısal değişikliklerin tarihsel gelişimini betimlerken kullanmıştır. Böylece karşılaştırmalı tarihi düşünceye olanak tanımış ve tarihçilerin bütün dünyanın konuştuğu bir dil kullanarak Japonya olgusunu anlatmalarım sağlamıştır. Norō, kendi yazdığı Japonya tarihinde, Meyci devrinin yol açtığı Japon Endüstri Devrimi'ni, iki eşzamanlı durum arasındaki dengesizlik olarak tanımlamıştır. Bu iki durum, "feodal biçimli üretim" ve "son derece gelişmiş kapitalist bir temele dayanan üretim"dir. Norō, Özgürlük ve İnsan Hakları hareketini takip eden ayaklanma ve bölünmelere de açıklama getirir. Modern Japon tarihini, toplumun sosyal yapısıyla birleştirerek yazmaya çalışmış; bu denemesinde siyasi olgularla üretim ve bilinç biçimleri üzerine yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda, olaylara güç sahiplerinin değil de halkın gözünden, yani tabandan bakan bir tarihçe yazmaya çabalamıştır. Bu tarihçede, duygu ve düşünceleri her koşulda bir parça gizemli ve anlaşılmaz olan önemli liderler değil, halk kitleleri ön plana çıkarılmış; böylece tarihin 'tesadüflerle örülü olması' değil, 'kaçınılmazlığı' incelenmiştir.

Benzer bir yaklaşım, Hattori Şisō'nun (1901-1956) eserlerinde de göze çarpar. Bunlar arasında *Meyci İşinşi* (Meyci Reformları'mn Tarihçesi, 1928) ve *Seysan İşinşi Kenkyū* (Reform Tarihçesinin Bir İncelemesi: Son Hesaplaşma, 1928) adlı eserler göze çarpar. Ancak bu iki yazarın birlikte yazdığı *Nihon Şihonşugi Hattatsuşi Kōza* (Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci Üzerine Notlar) adlı inceleme dizisi, yaklaşımlarının en tipik örneğini teşkil eder.

Norō, 1930 yılında Parti'ye üye olmuş, 1932'den itibaren yasadışı faaliyetlerde boy göstermiş ve bundan iki yıl sonra polis tarafından yakalanarak gördüğü işkenceler yüzünden ölmüştür. Hattori ve Hani'nin ortaya attığı yöntemsel sorunlar, onları takip eden Marksist âlimlerin ilgilerini çeken temel konulardan biri olmuştur. Meyci Reformları'nın tarihçesinin, Marksist sosyolojik ve tarihî kavramlara uygulanıp uygulanmaması, 'Rotacılar' (Kōzaka) ile 'İşçiler ve Köylüler' (Rōnōha) adını taşıyan gruplar arasındaki çatışmaların temel nedenlerinden biri olmuştur. Adı geçen Marksist sosyolojik ve tarihî kavramlar arasında üretim, mutlakiyet ve 'Asya üretim biçimi' gibi önemli kavramlar yer alır. Hani'nin köylü yükselişi hakkında yaptı-

ğı ve köylülerin rolü üzerine yoğunlaşan çalışmaların etkisi uzun bir süre devam etmiştir. Herbert Norman (1909-1957) da *Japonya'da Modern Devletin Kurulması* (1940) adlı eserinde benzer bir çizgi izlemiştir. Hani'nin çalışmaları, tarihçiler açısından günümüzde de son derece değerli bir kaynaktır.

Marksist tarihyazımı geniş kapsamı, ya da en azından geniş bir kapsama sahip olduğu iddiası, dönemin insanlarını, edebi eserlerle onların sosyolojik ve tarihî arka planı arasındaki ilişkiyi daha da yakından tanımaya sevk etmiştir. Akutagava Ryūnosuke bile "İçinde yaşadığımız çağın ötesine geçemeyiz; içinde bulunduğumuz sınıfın da öyle" demiştir. Aono Suekiçi (1890-1961) gibi Marksist edebiyat kuramcıları, aydın sınıfa ait yazar ve sanatçıları, yaratıcı eserlerini kullanarak 'proletaryanın bütün sınıfı kapsayan hareketine' katılmaları konusunda ikna etmiştir. Ancak bunun ön koşulu, proletarya davasının amacından haberdar olmaktır. Bir yazarın üzerine alması gereken görevler, edebiyatın tarihte oynadığı rol açısından son derece net bir biçimde belirtilmiştir. Öte yandan, Marksist bir yaklaşımı benimseyen tarihyazımı; edebiyatı, tarih yazılarından söküp atmak için de uğraşmıştır. Bunun belki de iki nedeni var. Bunlardan birincisi Marksist tarihin insan kişiliği ya da duyguları hakkında hemen hemen hiçbir yorum yapmamasıdır. Bu durum, tarihin reddetmeye çabaladığı 'tesadüfi öğeler'e katkıda bulunmaktadır. Ayrıca Marksist tarih yazıları, yanlış anlaşılmış birçok soyut kavram içerir; bunlar da zor ve anlaşılmaz bir üslup oluşturur. Elbette Hani Gorō ve Yamakava Hitoşi gibi istisnalar mevcuttur; bu yazarların bazı eserleri düzgün bir üsluba sahiptir; fakat çoğu Japon Marksist eserde, Marx'ın Almancada gösterdiği ustalığın zerresine rastlanmaz. Bu eserler, sıkıcı tekdüzelikleriyle Marx'ın eserlerinden ayrılırlar. Japon Marksistler bir bakıma hem edebiyatı tarihselleştirmişler, hem de onu tarihyazımından çıkarmışlardır.

Marksizmin iki savaş arası dönemde Japon edebiyatına ne gibi katkıları oldu? Hiç şüphesiz Marksizm, edebiyatın ele aldığı konularda bir genişlemeye yol açtı. 1928 yılından itibaren NAPF örgütünün bir üyesi olan bankacı Kobayaşi Takici (1903-1933), *Kani Kōsen* (Yengeç Konservelerinin Gemisi, 1929) adlı romanım yazarak bu tür gemilerde çalışan işçilerin içinde bulundukları perişan koşulları tasvir etmiş, bu işçi gruplarından birinin ayaklanmasından bahsetmiştir. İşçilerin ayaklanması, bir savaş gemisinin olaya müdahale etmesi yüzünden yenilgiyle sonuçlanmıştır. Romandaki tasvirler canlıdır ve konuşmaların arasına serpiştirilmiştir. Her ne kadar romanın karakterleri yer

yer yazarın sözcülüğünü yapıyor gibi görünse de, okurun bazı gerçekleri iyice anlamasına özen gösterilmiştir. Gemideki işçileri denetleyen konserve fabrikası müdürü, fabrikadan aldığı cesaretle işçilere despotluk yapar ve zalimce davranır. Fabrika da sırtını hükümete ve silahlı kuvvetlere dayamıştır; böylece istediği gibi saltanat sürer.

Bu anlatılanlar, roman için yeni konulardır. Kobayaşi, 1930 yılında Tokyo'ya gitmiş, tutuklanıp serbest bırakıldıktan sonra 1931'de Parti'ye katılmıştır. Otuz yaşındayken siyasi polisin elinde son nefesini verene kadar yazmaya devam etmiştir. *Tōseykatsuşa* (Parti Yaşamı) adlı öteki başyapıtı, 1933 yılında *Tenkan Ciday* (Değişim Çağı) başlığı altında yayımlanmıştır. Roman, birinci tekil şahısla yazılmış ve kahraman sadece 'ben' zamiriyle ifade edilmiştir. Parti üyesi olan kahraman, bir fabrikanın işçilerini yönetimin işçi çıkarma politikasına karşı örgütlemeye çalışmaktadır. Yasadışı faaliyetlerde bulunan kahraman polisin dikkatini çekmemeye çalışır; Parti üyesi olmayan bir kadınla yaşadığı ilişkiyi de hiç tereddüt etmeden 'bütün proletaryayı özgürleştirmek' gibi yüce bir amaç uğruna kullanır. Yazar bu tutumu eleştirmez; kahramanın içinde bulunduğu aşırı baskı altındaki ortamda amaca ulaşmak için her yol mubahtır. Bundan önce Japon edebiyatında böyle bir tutumu benimseyen hiçbir kahramana rastlanmaz.

Yengeç Konservelerinin Gemisi, yazarın hayal gücünden süzülen konuların yeniden düzenlenmesiyle oluşmuştur. Romandaki karakterler düşünsel olarak yazardan uzak bir tutum sergilerler, fakat *Parti Yaşamı* adlı romanın 'ben' olarak ifade edilen kahramanı ile yazar arasında hiçbir mesafe yoktur. Şimazaki Töson ve Şiga Naoya'nın "ben-roman" üslubuyla yazdığı romanlarda da aynı etki görülür. Aradaki fark, konuların nasıl ele alındığında değil, ne tür konulardan bahsedildiğinde gizlidir. Kobayaşi'nin eserlerinde Marksizm bir yazarın hayatını değiştirir; ancak yazarın hayatı hakkında yazdıklarını etkilemez. Kobayaşi bu biçimde yazan tek Marksist yazar değildir; Miyamoto Yuriko (1899-1951) ile Nakano Şigeharu'nun (1902-1979) da aralarında bulunduğu pek çok yazar aynı üslubu benimsemişlerdir. Miyamoto, Nobuko adlı bir kadının hayatı hakkında yazar. Nobuko'nun kişiliği ile Nakano'nun roman kahramanlarından biri olan Yasukiçi'nin kişiliği neredeyse yazarlarınınkiyle bire bir aynıdır; ne Nobuko ne de Yasukiçi, yaratıcılarının deneyimleri dışına çıkmaya cesaret edemezler. Miyamoto ve Nakano, Japon edebiyatına yeni konular ve meseleler kazandırmışlardır; fakat bunun nedeni deneyimlerinin yeni olmasıdır, yani roman tekniği açısından herhangi bir

yenilik getirmemişlerdir.

Miyamoyo Yuriko orta sınıf bir Tokyo ailesinin kızıdır. 1918-1919 yıllarında babasıyla New York'a gitmiş ve burada tanıştığı antik Doğu dillerini inceleyen bir Japon araştırmacıyla evlenir. Kısa bir süre sonra, yani 1924 yılında eşinden ayrılır. *Nobuko* (1924-1926) adlı romanında bu dönemden bahseder ve genç bir kadının zihinsel ve ekonomik açıdan özgürlüğüne nasıl kavuştuğunu anlatır. Nobuko, yaşamını kendi özgür iradesiyle seçen bir kadın kahramandır. Bu yönüyle Japon edebiyatının ilk örneklerinden birini oluşturur. Nobuko, Tanizaki Cun'içirō'nun *Makioka Kız Kardeşler* adlı yapıtının pasif karakteri Yukiko ve Arişima Takeo'nun *Bir Kadın* adlı romanındaki özgür bir yaşam uğruna içgüdülerini dinleyen kadın kahramandan farklıdır. Miyamoto, kocasından boşandıktan sonra, bir süre Tokyo'da Rus edebiyatı üzerine çalışan Yuasa Yoşiko ile birlikte yaşamıştır. 1928 yılında birlikte Sovyet Rusya'ya gitmişler ve burada iki buçuk yıl kalmışlardır. Daha sonra altı aylık bir Avrupa seyahatine çıkmışlar, böylece üç yıl Japonya'dan uzakta yaşamışlardır.

Miyamoto'nun ikinci romanı *Futatsu no Niva* (İki Bahçe, 1947), yazarın babasıyla ve kardeşleriyle olan ilişkisinden, Yuasa'daki hayatından ve iki evin farklılıklarından bahseder. Romanda Nobuko, hem özgür bir karaktere kavuşmuş, hem de toplumdaki ve tarihteki yerini benimsemiştir. Ayrıca gittikçe feminist bakış açısı kazanan bir kadın olarak konumunun da farkındadır. Bu roman, 1920'nin son yıllarındaki zengin bir ailenin yaşamını istisnai bir güzellikle tasvir eder ve özlemle anar. Romanda anlatılan dünya, Şiga Naoya'nın son derece iyi bildiği, ancak objektif bir gözle bakıp eleştiremediği bir dünyadır. 'İki bahçe' arasında özgürce gezinen Miyamoto Yuriko, hem son derece bağlı olduğu, hem de sert bir biçimde eleştirdiği burjuvaziye ait bir ailenin hayatını romanında en ince ayrıntısına kadar resmetmiştir. *İki Bahçe*, yazarın Moskova seyahatinden önce sona ermiştir. Miyamoto'nun *Dōhyō* (İşaret, 1947-1950) adlı üçüncü romanı Nobuko'nun Sovyetler Birliği'ndeki hayatını anlatır. Bu sürecin sonunda Nobuku, bir sosyalist olarak gerekli olgunluğa ulaşmıştır. Ancak yazar, bu çevreyi, ikinci romanında anlattığı çevre kadar yakından tanımaz. Üçüncü romanın şaşırtıcı uzunluğu belki de ne yazarın ne de kahramanın bildiği çok sayıda konunun eklenmesinden kaynaklanır.

Sovyetler Birliği'nden döndükten sonra Miyomoto, 1930 yılında NAPF adlı örgüte, bundan bir yıl sonra da Komünist Parti'ye katılmıştır. Miyomoto Kenci (1908-[2007]) ile evlenmiş, sıklıkla gözaltına

alınmasına rağmen birçok kısa öykü ve inceleme yazmıştır. Kocasının 1933'ten II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar süren hapis hayatı boyunca ona 1.000'den fazla mektup yazmıştır. Bu mektuplarda en çaresiz durumlarda bile görülen derin aşk ve manevi kuvvet ifadeleri Yuriko'nun hapisteki kocasıyla nasıl bir uyum içinde olduğunun ve dönemin koşullarının somut birer kanıtıdır. Bunun da ötesinde, mektupların her biri birer edebiyat şaheseridir. Bu mektuplar 1950-1952 yılları arasında *Cūninen no Tegami* (Yirmi Yıllık Mektuplar) başlığıyla yayımlanmıştır. Japonya'nın teslim olduğu 15 Ağustos 1945 tarihine kadar hükümet, savaşı eleştirenlerin suçunu affedeceği konusunda hiçbir ipucu vermemiştir. Bu nedenle, SHAPE adlı NATO karargâhının emri üzerine Asayişi Koruma Kanunu yürürlüğe girene ve siyasi tutuklular salıverilene dek Miyomoto özgür kalamamıştır. 9 Ekim 1945 tarihinde tahliye olan Miyomoto, Yamaguçi bölgesindeki baba ocağından gelmiş olan Yuriko tarafından karşılanmıştır. Tahliyesinden önceki dönem 1946-1947 yıllarında yayımlanan *Banşū Heyya* adlı öyküde, ikilinin kavuşmasından Komünist Konfreansı'na kadar geçen süre ise *Fūçiso*'da anlatılır. Miyomoto'nun romanları doğrudan kendi hayatını yansıtır; hayatının özgünlüğü ise Japon edebiyat dünyasını daha da zenginleştirmiştir.

Marksizmin edebiyata katkısı, yalnızca konularda görülen bir çeşitlenme ile sınırlı değildir. Bir şair olarak edebiyat dünyasına adım atan Nakano Şigeru, yazdığı çözümleyici yazılarda soyut kavramları günlük konuşma diliyle kaynaştırıp dile keskin bir duyarlılık eklemiş, bu üslupla yazdığı düzyazılarda durmadan belli bir konuyu aramıştır. Düşündükçe yazan ve yazdıkça düşünen yazarın eserlerinde, düşünce ve hassasiyet iç içe geçmiştir. *Geycutsu ni Kansuru Haşirigakiteki Oboegaki* (Sanat Üzerine Karalamalar, 1927) adlı eserinde bu konuya "Çoğu yazar; sanat, sanat eleştirisi ve sanat eleştirisi kriterleri hakkında öter durur" cümlesiyle değinir. Bu cümlede kullandığı sözcükler (sanat, sanat eleştirisi ve sanat eleştirisi kriterleri), yazarın konuya yaklaşımını gösterir; 'öter durur' ifadesi ise eleştirilerinde kullandığı günlük dile örnek teşkil eder. Soyut kavramlarla aynı cümlede kullanılan günlük ifadeler, öznellik ile nesnellik arasında bir zıtlık yaratarak, Nakano'nun deyişiyle, 'düzgünlüğü içeriğe bağlı olan düzgün bir üslup' oluşturur. Öyleyse, Nakano'nun yazılarındaki, özellikle de eleştirilerindeki keskinlikle Marksizm arasındaki ilişki neydi?

Hiç kuşkusuz şairin, sürgün edilen Korelilere vedasını ve onları gönderen devlete öfkesini anlatan "Ame no Furu Şinagava Eki" (Yağmurda Şinagava İstasyonu) adlı şiiri gibi şiirlerindeki ton da devrimcidir.

Güle güle Lee,
Güle güle Lee, kadınım,
Git ve paramparça et mutsuzu
O sert, kalın ve pürüzsüz buzu.

Öte yandan, Marksist tarihçilerin yazdığı çoğu şiir anlaşılmaz ve gariptir. Yazarların kafa karışıklığı romanlara da yansımıştır; zaten Marksist metinlerin çevirisi de pek kaliteli sayılmaz. Nakano'nun üslubundaki başarı, büyük ölçüde kişisel etkenlerden kaynaklanır. Ancak Marksist bir şairin sosyal bilimlerden faydalanması, gerçeklere ve onların bağlamına saygı duyması gerekmektedir. Sosyal bilimleri, gerçeği algılamaya yarayacak bir aracın ötesine geçirmek ve devrimci bir edebiyat yaratmak için, şairin öznelliği ve hassasiyeti; aşkı ve nefreti, gerçekleri aramaya yardımcı olmalıdır. Nakano, gerçekleri göstermenin, hatta onları bilmenin bile otoriteyle karşı karşıya kalmak anlamına geldiği bir dönemde yaşıyordu. Marksizm olmasaydı, Nakano Şigeharu da olmazdı; bu bağlamda Marksizm, Japon edebiyatında belli bir üslup yaratmıştır.

Son olarak, Marksizmin edebiyata diğer bir katkısı da, yazarları, editörleri ve eleştirmenleri içinde bulundukları küçük dünyanın, yani Japon edebiyatının demir parmaklıklarından kurtarmış olmasıdır. Elbette bu, yazarların siyasi olaylarda aktif olarak yer aldıkları anlamına gelmez. Karıştığı siyasi olaylar yüzünden polisin elinde son nefesini veren Kobayaşi Takici gibi bazı yazarlar buna istisnadır. Nakano da hapiste ağır koşullar altında geçirdiği üç yıldan sonra sol görüşlü iddialarından vazgeçmiştir. Ancak, edebiyat tarihi için bundan daha önemli ve kesin olan bir şey varsa, o da yazarların edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi Marksizm üzerinden değerlendirmeye başlamaları, yazar olarak sosyal ve tarihî yükümlülükleriyle kaygılarının yön değiştirdiğini, en azından değiştirmesi gerektiğini kabul etmeleri olmuştur. 'Kaygılı' olarak nitelendirilebilecek bir düşünce sistemi ortaya çıkmış, bunun etkileri ise iki yönlü olmuştur. Japonya'nın Çin istilası devam ettikçe, savaşı eleştirenlere uygulanan baskı artmış; hükümet, yazarların militarizmi teşvik etmesini istemiştir. 1930'un son yıllarından Pasifik Savaşı'na kadar devam eden bu dönemde, en azından bazı Marksist yazarlar savaşı eleştirmeye devam etmişlerdir. Elbette bu yazarların doğrudan bir eleştiri yayınlamaları mümkün olmamış; ancak onlar yine de militarizme çeşitli açılardan direnmişlerdir.

Sol görüşten 'vazgeçmesinden' ve tahliyesinden sonra Nakano Şigeharu birçok roman yazmıştır. Bunların arasında *Mura no İe* (Köyde-

ki Ev, 1935), *Kişa no Kamataki* (Buhar Makineli İtfaiye, 1937), *Uta no Vakare* (Şarkıları Arkada Bırakmak, 1939) ile *Kūsōka to Şinario* (Hayalci ve Senaryo, 1939) gibi yapıtlar bulunur. Bu eserlerin hiçbirinde militarizmle uzlaşma emaresine rastlanmaz. Örneğin, *Şarkıları Arkada Bırakmak* adlı romanın kahramanı bir *vaka* toplantısında, *vaka* ile ilgili her şeyi geride bıraktığını ve 'kendisinin de hayatın vahşi ve gaddar yönlerine dönmek istediğini' hisseder. Bu, sosyal bir yergi olarak kabul edilebilir. 1940-1941 yılları arasında yazdığı *Saytō Mokiçi Nōto* (Saytō Mokiçi Üzerine Notlar) adlı yapıtta Nakano, Mokiçi'nin bilimsel çalışmaları üzerinde durmuş, bu çalışmalarda gerçeklere gösterilen saygıdan, Mokiçi'nin duygularını felsefi bir biçimde genellemeye olan eğiliminden ve bu genellemelerin Batı etkisiyle olan alakasından bahseder. Burada Nakano, neredeyse kendini anlatıyor gibidir. Bu tutum, her şeyde "Japon ruhunu" vurgulayan savaş propagandasıyla paralel olmaktan çok uzaktır. Saytō Mokiçi, Çin Savaşı'nı destekliyordu; Pasifik Savaşı zamanında ise savaşa olan desteği aşırı boyutlara ulaşmıştı; her koşulda imparatora ve onun ordularına övgüler düzüyordu. Nakano Şigeharu ile aynı kuşaktan olan, fakat Marksist bir tavır sergileyen diğer yazarlar ve Mokiçi ile selefleri arasında gözle görülür bir fark vardı. Miyamoto Yuriko, "Hiroba" (Kasaba Meydanı) adlı hikâyeyi yazdıktan sonra hikâyenin bazı bölümleri sansürcülerin gazabına uğramış ve bu haliyle öyküyü bir dergide yayımlatmayı başarmıştır. Sansüre uğrayan bölüm, Sovyet şarkıları söyleyen gençleri duyduğunda kahramanın verdiği tepkiyle ilgilidir. "Ah, biz de bir gün söyleyeceğiz bu şarkıları!" Yazılarına böyle bir hava hâkim olduğu için 1939 yılında "Yükselsin şarkımız!" diyerek heyecanını dile getirmiştir. Saytō Mokiçi, 1946 yılında bu işleri bıraktıktan ve bir Yamagata köyüne çekildikten sonra Muşanokōci Saneatsu'nun (1885-1976) ağzından sadece şu sözcükler dökülmüştür: "Hepimiz aldatıldık." Ne Saytō ne de Muşanokōci edebiyat dünyasında olup biten sosyo-politik olaylara dikkat eder ve bunlara karşı bilinçli bir tavır sergiler. Zaten bunu yapmalarını sağlayacak bir kavrama sistemleri de yoktur. Faşizm tepeden indiğinde, ona karşı savunmasız bir konumda kalmışlardır. Oysa Miyamoto'nun Japon dünyasının sınırlarını aşan Marksist bir düşünce sistemi ve yöntemi vardır.

Öte yandan, Marksizmin bir kuşağın yazarlarını sosyo-politik sorunlara yöneltmesi, aynı zamanda eski sosyalistlerin, yazılarında militarizmi ve savaşı desteklemelerine olanak tanımıştır. Eski sosyalistler, Uzakdoğu Refah Çemberi'ni savunan teorinin oluşumunda aktif rol oynadılar. Marksizmden vazgeçen yazarlar illa ki sosyal so-

runlardan vazgeçmiş değillerdi. Bu yazarlardan bazıları görüşlerini öteki uca taşıdılar; evrensellikten özgülcülüğe, enternasyonalizmden milliyetçiliğe, akılcılıktan mantıksızlığa uzanan bir yol seçtiler. Bu duruma verilebilecek belli başlı örneklerden biri 'Japon Romantizm' ekolüdür. Bu ekolün bilindik simaları arasında Yasuda Yojürö (1910-1981) ve Kamey Katsuiçirö yer alır. Kamey, bir Marksist olarak çıktığı bu yoldan 1930 yılında 'vazgeçmiş' ve tam beş yıl sonra *Nippon Rōmanha* (Japon Romantizm Ekolü) adlı dergiyi kurmuştur. Yasuda, hiçbir zaman komünist hareketlerde boy göstermemiş; buna rağmen Kamey gibi, çocukluğunu Marksizmin düşünsel hayata hâkim olduğu Tokyo'da geçirmiştir. İronik olansa, emperyal estetik ve kültürel geleneklerin temsilcisi olan ve gelecek nesiller üzerinde büyük etki bırakan bu iki yazarın Marksizmin nankör çocukları olmasıdır.

AKUTAGAVA, KAVABATA VE TAYŞÖ ROMANI

Nasıl 1920 yıllarının Tayşö demokrasisini en iyi temsil eden siyasi kuramcı Yoşino Sakuzö ise aynı dönemi en iyi temsil eden yaratıcı yazar da Akutagava Ryūnosuke'dir (1892-1927). Akutagava hemen hemen bütün eserlerini otuz beş yaşındaki intiharından önceki son on yıl içinde yazdı. Eserlerinin büyük bir bölümünü kısa öyküler, eleştiri yazıları ve aforizmalar oluşturur. Her ne kadar birkaç uzun öyküsü bulunsa da roman ya da bir konuyu etraflıca inceleyen araştırması yoktur. Ömrü de edebi kariyeri gibi kısa sürmüştür. Buna rağmen, kısa öykülerindeki biçim ve içerik çeşitliliği, çağdaşlarından kat kat zengindir.

Sosyalizm ile Marksizmdeki ilerlemelerden haberdar olduğu ve kendini bu akımlarla ilgili görüşünü belli etmek zorunda hissettiği için 1885 kuşağından ziyade 1900 kuşağına daha yakındır; ayrıca, sınıf bilinci, ulus bilincine kıyasla daha üstündür. *Daydōci Şinsuke no Hansey* (Daydöci Şinsuke'nin Gençliği, 1925) adlı otobiyografik yapıtındaki öykü kahramanının arkadaşları tarafından sınıfsal ayrımcılığa tabi tutulduğunu anlatır. Kahraman, kendisi gibi orta sınıf gençlerin arasında hiçbir çekincesi olmadığı halde burjuva gençlerin arasında kendini çok kötü, bambaşka biriymiş gibi hissetmekte; hem kendinden hem de onlardan nefret etmektedir. *Kappa* (1927) adlı eleştirel romanında o kadar ileri gider ki, gazetelerin siyasi partileri nasıl yönlendirdiğini, bu gazeteleri de sermayenin nasıl parmağının ucunda oynattığını hicvederek anlatır. Ulusal ülkü olarak tanıtılan şeyin, aslında minareye kılıf uydurmak olduğunu biliyordu.

Şūcū no Kotoba'da (Bir Cüceden Özdeyişler, 1923-1925) şöyle der: "Şimdiye kadar adalet hiçbir zaman Japonya'nın çıkarlarıyla ihtilafa düşmemişti." Bu tip bir adalet için savaşmak aptallıktan başka bir şey değildi. Ordu, askerlere emirleri körü körüne uygulamaları için baskı yapıyor, bu da onları sorumsuzluğa itiyordu. O sıralarda dillerden düşmeyen "İş, tutum, saygı" sloganının hiçbir anlamı yoktu; çünkü, militarizm abartılmış bir budalalıktan ibaretti. Aynı eserinde militarizmi çok sert bir dille eleştirirken *Kappa*'da aile sistemine karşı alaycı bir yaklaşım sergilemiş, basına uygulanan sansürü de şiddetle kınamıştır. Eserleri, büyük ölçüde kendisinin militarizm ile milliyetçiliğe duyduğu karşıtlık ile liberalizme duyduğu yakınlıktan beslenmiştir.

Akutagava, kuşaklar boyunca Tokyo'nun merkezinde (*şitamaçi*) yaşayan bir ailenin çocuğuydu. Bu bölge, geleneklerini ve kültürel özelliklerini en yoğun şekilde devam ettirmiş semtlerden biriydi. Akutagava, Edo döneminden gelen aydın sınıfın zevklerine hayrandı. Giyim zevki, kabalığa tahammülsüzlüğü, titizliği ve daha da önemlisi Çin ve Japon edebiyatları üzerine olan engin bilgisiyle dile karşı gösterdiği hassasiyet, eski Edo geleneğinden besleniyordu. Bu tutumu, onun büyük ölçüde içgüdüsel azimden ve bilimsel düşünce disiplininden yoksun olduğunu gösteriyordu. En verimli dönemine tekabül eden 1921 yılında, iki derginin yeni yıl baskılarında iki kısa öyküsü yayımlandı. Bu öykülerden ilki olan "Şūzanzu" (Sonbahar Manzarası) geç Ming ve erken Çin döneminin iki aydın ressamı Wang Shiku ile Yun Shouping hakkındaydı. Diğer öykü olan "Yamaşigi" (Çulluk) ise Krasnaya Polyana'daki Tolstoy ile Turgenyev'i konu alır. "Sonbahar Manzarası"nın son satırı şöyledir: "İki harika ressam el çırpıp gülüştüler." "Çulluk"un son cümlesi ise ona çok benzer: "İki adam birbirlerinin gözlerinin derinliklerine bakıp tıpkı önceden prova edilmiş bir koro gibi gülüştüler." Bu benzerliğin bir tesadüf olmadığı aşikâr. İnsana, yılbaşında gülüp mutlu olmak yakışır, hele ki bu yılbaşları Batı ile Doğu arasındaki farkı vurguluyorsa. Bu edebi dil oyunları, yazarın hâlâ Edo *buncin* (eski edebiyatçı) geleneğini devam ettirdiğini göstermektedir. Aynı geleneğin örneklerini onun parodilerinde de görmek mümkündür; çünkü, buradaki üslubu Edo dönemi *kyōka* şairlerinin ve halk romancılarının üsluplarıyla benzerlik gösterir. *Aru Hi no Ōişi Kuranosuke* (Ōişi Kuranosuke'nin Hayatından Bir Gün, 1917) adlı yapıtı *kabuki*'nin *Kırk Yedi Rōnin* hikâyesinden bir bölümü hicveden fevkalade bir eserdir. "Çalılıklar Arasında" (*Yabu no Naka*, 1922) ise *Koncaku Monogatari*'den alınan bir bölümün kara mizah

haline getirilmiş bir öyküsüdür. Aynı özellik "Susanoono-Mikoto", "Nezumi-Kozō Cirokiçi" ve "Şōgun" gibi halk kahramanlarını ele alan kısa öyküleri için de söylenebilir. Akutagava'nın eski Edo edebiyatçılarının zevklerine yaklaşan bu tutumu, onu, kendisinden sonra gelen kuşaklara değil ondan önceki kuşaklara daha yakın kılar.

Akutagava aynı zamanda Tayşō döneminde Batı kültürüne karşı duyulan yoğun ilginin en sağlam temsilcilerinden biridir. *Daydōci Şinsuke'nin Gençliği* adlı yapıtta sahneye çıkan başkahraman; sevgiyi, gururu, nefreti, doğanın güzelliklerini ve kadınları çocukluğundan beri sadece kitaplardan okuyarak öğrenen bir kişidir. Hayatı, hayatın içinde değil kitapların sayfalarında arar. Bir yandan *Genroku Haykay* gibi kadim Japon edebiyatını okurken bir yandan da çağdaş Avrupa oyun ve romanına bayılır. Akutagava, İngilizce çevirilerinden okuduğu Strindberg, Nietzsche, Gogol, Dostoyevski, Flaubert ve Baudelaire'den alıntılar yapar. Eleştirel roman türünün en iyi örneklerinden biri olan *Kappa*'yı kaleme alan bir yazarın böyle bir eseri yazabilmek için çok kitap okumuş olması gerektiği kuşkusuz. Nitekim Akutagava, yalnızca 19. yüzyıl Avrupa yazarlarını değil, onlardan önce kalem oynatmış olan Swift ve Samuel Butler gibi yazarları da derinlemesine okumuştur. Akutagava'nın edebiyat bilgisi her ne kadar Shakespeare'den İrlandalı oyun yazarlarına, Villon'dan Valéry'ye uzansa da onun Batıyla olan ilişkisi Sōseki, Ōgay ya da Kafū'dan çok farklıydı. Akutagava'dan önceki yazarlar önce Batıya seyahat etmiş ve orada yaşarken Batı edebiyatıyla tanışmışlardır. Batıya hiç seyahat etmeden ve oradaki hayatla doğrudan hiç deneyimi olmadan Batı edebiyatını takdir edip bağrına basan ilk yazar Akutagava'dır. Akutagava, Tokyo'da ağırlıklı olarak yabancı yayınlar satan Maruzen adlı bir kitabevinin ürünüdür diyebiliriz.

Akutagava'nın kısa öykülerinin kaynağı çok geniş bir yelpazeye yayılır ve bunlar genellikle eski Japon masal ve destanlarından esinlenmiştir. Örneğin; "Kōşoku" (Şehvet, 1921) ve "Yabu no Naka" (Çalılıklar Arasında, 1922) adlı öyküleri *Koncaku Monogatari*'den; *Ogata Ryōsay no Oboegaki* (Ogata Ryösay'ın Anıları, 1917), *Hōkyōnin no Şi* (Bir Hıristiyanın Ölümü, 1918) ve *Kirişitohoro Şōnin-den* (Aziz Kristofer'ın Öyküsü, 1919) eski Hıristiyan rahiplerinin yazılarından; *Nezumi-kozō Jirokiçi* (1920) bir Tokugava dönemi öyküsünden; "Butōkay" (Balo, 1920) ise eski bir Meyci dönemi hikâyesinden uyarlanmıştır. "Çulluk" ve "Sonbahar Manzarası" gibi bazı öyküler ise yurtdışında geçer. Üslubu bazen Japonya'da misyonerlik yapmış eski rahiplerin üslubuna, bazen *sōrōbun* olarak bilinen edebi üsluba, ba-

zen de sivri dilli Edo lehçesine veya çağdaş konuşma diline benzer; ancak her zaman berrak ve etkileyicidir. Bu kadar farklı üslupları onun kadar başarılı bir şekilde kullanabilen yazar çok azdır. Betimlemeleri genellikle açık, görsel odaklı, müstehzîdir ve daima anlattığı dönemi ustalıkla yazdığı için okuyucunun, geçmişi zihninde canlandırmasını sağlar.

Akutagava'nın öykülerinin arasında sanatçıların yaratıcı yaşamını anlatan "Gesaku Zanmay" (Mektupların Arasında, 1917) ve "Karenoşō" (Kuru Tarlalar, 1918); "Kumo no İto" (Örümcek Ağı, 1918) ve "Toşişun" (1920) gibi çocuk öyküleri; *Kappa* gibi yergiler ile çağdaş orta sınıfın yaşamını anlatan "Aki" (Sonbahar, 1920) ve "Genkaku Sanbō" (Genkaku'nun Dağ Evi, 1927) gibi psikolojik öyküler de bulunur. Bu öyküler de diğerleri gibi ustaca kurulmuş ve kaleme alınmıştır. Örneğin "Genkaku'nun Dağ Evi"nde küçük bir serveti olan yaşlı bir adamın veremden ölümü anlatılır. Hikâyenin başında yaşlı adamın yatalak karısı, kızı, damadı, torunları, metresi ve metresinden olan çocukları betimlenir. Daha sonra bu insanların cenazede tuttukları ağıt ve gözyaşı anlatılır; bu kişiler tören bitip taziyeleri kabul ettikten sonra yaşlı adamı tamamen unuturlar. Yaşlı adamı yakılacağı yere götüren üniversiteli bir akrabası yolda Wilhelm Liebknecht'in *Anılar* adlı kitabını okumaktadır. Yaşlı adam ölümünden önce kendini hep yalnız hissetmiştir; çünkü, ailesi onu hep yalnız bırakmıştır. Yas tutan kişiler sağlığında onunla ilgilenmemişlerdir. Hepsi adam sağken ona hiç yakınlık göstermeyen insanlardır. Üniversiteli genç, yolda acı acı bunları düşünür. Öykü, hem acı ve neşesiyle sonsuza dek hep aynı sürüp giden tekdüze yaşamı hem de üniversitelinin okumakta olduğu Liebknecht'in anlattığı dönemi yansıtır. Akutagava'nın kısa öyküleri çoğunlukla iki önemli unsurun karışımından oluşur. Birincisi, insana dair hiç değişmeyen hakikâtler; ikincisi ise belli bir döneme damgasını vuran özelliklerdir.

Akutagava, intiharından önce büyük bir sinir krizi geçirmiş ve bunu sürekli devam eden halüsinasyonlar takip etmiştir. Onu "delilik ile ölüm" arasında yaptığı son seçime götüren süreci ölümünden sonra yayımlanan "Çarklar" (*Haguruma*) adlı eserinde anlatmaya çalışmıştır. *Aru Ahō no İşşō* (Bir Aptalın Özgeçmişi) ve *Daydōci Şinsuke'nin Gençliği* adlı otobiyografik eserlerinde ise geriye dönerek kendi hayatının bir muhasebesini yapar. Bu yapıtlarındaki üslubu bulanık olmak bir yana son derece soğukkanlı, diri, sade ve özlüdür. Yazar, bu yapıtlarda kendinden bahsettiği halde konuyla yazarlığı arasına mesafe koyabilmiş, olayları tarafsız ve berrak bir dille anla-

tabilmiştir. Bu nedenle sanatıyla kendi yaşadığı acıları aşabilen bir insandır. Ayrıca bütün bunları yaparken geleneksel Japon kültüründen hiçbir zaman uzaklaşmamıştır. *Bir Aptalın Özgeçmişi* adlı yapıtta öyle paragraflar vardır ki hiçbiri birkaç cümleyi geçmez; fakat Japon geleneğinin varlığı en yoğun burada hissedilir. Yapıttaki kahraman, azgın denizin önünde metresiyle buluşur, aralarında bir iki kelimelik ölümcül bir konuşma geçer. Bu hesaplaşmayı yaparken her ikisi de son derece sakindir.

Akutagava'nın arkadaşı şair Satō Haruo (1892-1964) da aynen onun gibi duyarlı bir kişiliğe sahipti. Ölümünden sonra Akutagava'nın edebi ününün yayılmasında büyük rol oynayan Kikuçi Kan (1888-1948), başarılı bir romancı ve yayınevi sahibiydi. Akutagava, Japon edebiyatının Batı ve Doğu klasikleri tarafından şekillendirildiğini düşünüyordu. Onun bu edebiyat görüşünü belki de en iyi biçimde devam ettiren romancı Hori Tatsuo (1904-1953) oldu. Zaman 1940 yıllarına doğru hızla ilerlerken Satō ve Kikuçi, militarizmle uğraşmaya başladıklarında Hori ortalığı kasıp kavuran siyasal akımlardan uzak, Nagano ilinin bir köşesinde bir taraftan hastalığıyla uğraşıyor, bir taraftan da *Kaze Taçinu* (Rüzgâr Yine Başladı, 1936-1937) adlı uzun öyküsünü yazıyordu. Bir verem sanatoryumunda geçen bu eser Nagano'nun yaylalarında dünyadan bihaber yaşayan bir kadın ve erkeğin hayatını anlatır. Yapıtta kadının sağlık durumundaki değişiklikler ve mevsimlerin değişmesinden başka bir olaya pek rastlanmaz. Öykü, kahramanların iç dünyalarındaki çok küçük duygusal ayrıntıları bile betimlemesi açısından Heyan devrindeki saraylı kadınların güncelerini andırır (örneğin, *Kagerō Nikki*). Öykünün ortalarına doğru kadın ölür. Eserin geri kalan kısmında ise erkeğin hayalinde canlandırdığı kadınla yapmış olduğu konuşmalara yer verilir. Kitap bu özelliğiyle, ikinci perdesinde hayaletler ortaya çıkan *nō* oyunlarına benzer. Hori daha sonra, Pasifik Savaşı'nın patlak verdiği 1941 yılında yayımlanan *Naoko* adlı yeni romanında sözünü ettiğimiz öyküyü genişleterek yeniden ele alır. Japonya'daki bütün şehirlerin askerî marşlarla inim inim inlediği bu dönemde *Naoko*, direniş hareketinin bir simgesi olarak cuntanın yüzüne tokat gibi inmiştir. Tanizaki'nin *Makioka Kızkardeşler* (*Sasameyuki*) adlı yapıtı için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Marksist edebiyat akımının ortaya çıktığı 1920'li yıllar, aynı zamanda, Japon aydınlarının gittikçe artan bir oranda Avrupa'dan gelen Batılı kültürel akımların etkisi altında kaldığı bir dönemdir. Örneğin, 1921 yılında gösterime giren *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* bu

dönemi etkileyen önemli filmlerden biridir. Hicikata Yoşi (1898-1959) tarafından sahneye konan ve 1924 yılında Tsukici Tiyatrosu'nda oynanan Reinhard Göring'in kaleme aldığı *Seeschlacht* (Deniz Savaşı, 1918) adlı oyun büyük ilgi çeken bir dışavurumcu tiyatro yapıtıdır. Fransız sürrealist şiirleri ve Paul Morand'ın kısa öyküsü "Ouvert la Nui" (Gecenin Açılışı, 1924) gibi dönemin yankı getiren yapıtlarını tercüme eden Horiguçi Daygaku'dur (1892-1981). "Yeni Hissiyatçılar" grubuna dahil olan bazı yazarlar Marksist edebiyat akımına direnerek gözlerini savaş sonrası Avrupasına çevirmiş ve onların tekniklerinden ilham aramışlardır. Bu grubun en önemli ismi olan Yokomitsu Riiçi (1898-1947), lirizmi bütünüyle redderek yeni çağı yansıtan uzun bir roman türü yaratmaya çalışmış ve bu yeni türde soyut ve ağır bir dil kullanılması gerektiğini savunmuştur. Riiçi bilimle ilgileniyordu ve bu yeni biçim arayışını da roman kahramanlarını genellikle âlimler arasından seçerek gösteriyordu. 1936 yılında Avrupa'ya yaptığı kısa bir geziden sonra yazdığı Doğu ve Batı kültürlerini karşılaştıran, kendisinin felsefi olarak nitelendirdiği *Ryoşū* (Vatan Hasreti, 1937-1946) adlı romanı geniş bir okuyucu kitlesi bulmuştur. Ticari amaçla yazan romancıları bir tarafa bırakacak olursak, Yokomitsu 1930 yıllarında belki de en çok okunan yazardı. Yokomitsu, yeni roman türünün en önde gelen yazarlarından biriydi; çünkü o, esin kaynağını sadece Batıda yazılan roman çevirilerinden ve çağdaş Japon edebiyatından almıştı. Her ne kadar bu yeni roman türü için lirizmden uzak durmak, uzun romanı taşıyabilecek sağlam bir yapı kurmak, geniş bir kültürü kucaklayan bilimsel konuları seçmek gibi özgün hedefleri olsa da, düşündüklerini yapabilecek yeterli bir donanımı yoktu. Her şeyden önce Japon dili hakkındaki sezgileri Nakano Şigeharu ya da İşikava Cun kadar güçlü değildi. Ayrıca, bilimsel düşünmeye alışkın olmadığı gibi Doğu ve Batı kültürünü, örneğin Akutagava kadar özümleyememişti. Nasıl Akutagava'yı Akutagava yapan yabancı kitapların satıldığı Maruzen kitabevi ise, Yokomitsu'yu Yokomitsu yapan da Japoncaya çevrilen yapıtlardı; bu bakımdan Yokomitsu'nun kendi okurlarından farkı yoktu.

Yokomitsu'nun iki çağdaşı, konularını sınırlayarak, özellikle kısa öykülerde ondan daha büyük başarılara imza atmıştır. Bu yazarlar, Kavabata Yasunari (1899-1972) ve İbuse Masuci'dir (1898-1993). Kavabata'nın en büyük iki tutkusu genç kızlar ve Japon porselenleriydi. *Senbazuru* (Bin Beyaz Turna) adlı romanında "yüzeyine yayılan yaşam ışıltısıyla neredeyse bir şeyler hissediyormuş gibi görünen" bir fincandan bahseder. Kavabata'nın öykülerindeki erkek kahramanla-

rın gözünde porselen bir sürahinin yüzeyi bir kadının teninden farksızdır. *Bin Beyaz Turna* adlı romanında bir porseleni betimlerken "... belli belirsiz bir kırmızı dalgalanıyordu sırın altında; hem sıcak hem de soğukmuş gibi duran büyüleyici bir ten..." der. *Yukiguni*'de (Karlar Ülkesi) ise, "soluk kırmızı motifli insan tenine benzer porselen"den bahseder. Kadınlara ve porselenlere yalnızca bakmak değil dokunmak da zevklidir; erkek kahramanın parmak uçlarında hissettikleri onun kadınlarla ve porselenlerle olan ilişkisinin özünü oluşturur. *Karlar Ülkesi*'nin kahramanı ise: "Ne de olsa bu parmaklar göreceğim kadının anılarıyla yüklü" şeklinde konuşur. Burada, duyuları kullanarak ona benzeyen nesneleri kadınla eş tutmakta ve onu eşyalaştırmaktadır. Kısacası, kadını porselenle, porseleni de kadınla özdeşleştirir. Kaldı ki, kadına benzeyen yalnızca porselen değildir. Kavabata'ya göre *Karlar Ülkesi*'nde betimlenen kış gecelerindeki samanyolunun bile "kadınsı bir cazibesi" vardır.

Kavabata'nın romanlarında kadına karşı olan tutum hiç değişmez. *İzu no Odoriko*'da (İzulu Dansçı, 1926) bir genç kızın "çıplak, beyaz vücudunda pavlonya fidanı gibi esneyen bacakları", *Mizuumi*'de (Göl, 1954) ise "pencerenin önünde duran genç kızın çıplak, solgun bedeni ile şafakta solgun görünen yapraklar" betimlenir. Bunların hepsi de kendi öznel gerçeklikleri içinde insanı büyüleyen nesnelerdir. Bunun en uç örneğine kısa romanı *Nemureru Bico*'da (Uykuda Sevilen Kızlar, 1960-1961) rastlanır. Bu eserde, yaşlı adam deniz kıyısındaki randevu evinde uyuşturularak yatağına konmuş genç bir kızı okşayarak seyreder. Bilinci yerinde olmayan çıplak genç kız başına gelenlerin farkında değildir. Ölümünden sonra yayımlanan kısa romanı *Tanpopo*'daki (Karahindiba) güzel peri kızının tuhaf bir hastalığı vardır; cinsel aşkın doruğundayken heyecandan yattığı erkeği göremez olur. Kadın görülmek için yaratılmıştır, görmek için değil. Yine ölümünden sonra yayımlanmış olan sürrealist *Kataude* (Tek Kol) adlı yapıtındaysa cinsellikten sonra bütün vücut ortadan kalkar, geriye kala kala kadının cinsel organı kalır.

Yokomitsu, insan ilişkileri üzerine uzun romanlar yazmayı seçtiği halde Kavabata kadın güzelliğine yoğunlaşarak kendi duygu dünyasını anlatan kısa romanlar kaleme almıştır. Roman formatında yazdığı *Karlar Ülkesi* (1935-1947), *Bin Beyaz Turna* (1949-1951), *Yama no Oto* (Dağların Sesi, 1949-1954) gibi eserlerin hepsi kısa yapıtlardır. Ayrıntıları betimlerken gösterdiği sezgisel hassasiyet, bir kuyumcu terazisinden farksız ve de eşsizdir. *Karlar Ülkesi*'nin başlangıcında yer alan ünlü paragrafta bu ustalığı açıkça görürüz. Kahraman, cam-

dan dışarıyı seyrederken karşıda oturan kızın camdaki aksini gece manzarasıyla iç içe geçmiş bir şekilde görür: "Dışarıdan gelen akşam güneşi, kızın yüzünün ortasını bir yangın yerine çevirince, kelimelere vurulamayacak bir güzellik oluşmuştu... Şimamura, bir an kalbinin durduğunu hissetti." Bu cümle Kavabata'nın özgün üslubunun en iyi hissedildiği bölümlerden biridir. Burada önemli olan, kızın karakteri, aklından geçenler, yaşamı ya da ilişkileri değildir; önemli olan, yüzünün camdaki yansıması ve istasyon şefini çağırırken duyulan "hüzünlü fakat kadife gibi yumuşak" sesidir. Aslında buradaki güzellik kavramı *Hi Mo Tsuki Mo* (Hem Hüneş Hem De Ay, 1952) adlı yapıtındaki porselenlerin güzelliğiyle aynıdır: "Alacakaranlıkta bakınca, porselenin sır rengi eşsiz güzellikteydi."

Kavabata'nın hikâyelerindeki kadın ve erkekler, silik ve derinliksiz karakterlerdir. Yazar, bunları sadece duyusal izlenimleri yansıtan araçlar olarak kullandığından bir sahneyi tamamlayan dekor olmaktan öteye gidemezler. Ancak, *Karlar Ülkesi*'ndeki Komako, bu duruma bir istisnadır. Roman, bir keyif adamı olan Şimamura'yı ve onun bir geyşayla olan gönül macerasını anlatır. Kız, Niigata bölgesinin karlı dağlarındaki kaplıcalardan birinde çalışmaktadır. Kadına karşı nefret ya da aşk gibi derin duygular beslemeyen erkek, kendi kendine mırıldanırken ona kadını hatırlatan tek şeyin parmakları olduğunu söyler. Buna karşılık, geyşa Komako, ona sırılsıklam âşıktır ve bu aşk kadının bütün söz ve davranışlarından açıkça okunmaktadır. Komako, Kavabata'nın diğer kadın kahramanlarının aksine yazarın porselen sevgisini ifade etmek için kullandığı basit bir araç ya da görmek istediği manzaralar için kullanabileceği bir tanık değildir. Onun varlığı, Kavabata'mn diğer kadın kahramanlarına kıyasla şaşırtıcı derecede net, kesin ve canlıdır. Gerçekten de *Karlar Ülkesi*, Komako ve romanın diğer bazı özellikleri sayesinde Kavabata'nın başyapıtı olmaya hak kazanmıştır. Kavabata neden sadece bu romanda, böyle bir karakteri yaratabilme gücüne erişmiş olabilir? Kavabata, *Bin Beyaz Turna* ya da *Dağların Sesi* adlı romanlarını yazarken kahramanlarını gerçek insanlar arasından seçmediğini; ancak, Komako'yu yaratırken durumun farklı olduğunu, hatta bu yüzden gerçek hayatta birlikte olduğu kadınla olan ilişkisinin değiştiğini anlatır. Roman kahramanı olan Komako'yu yaratırken, gerçek hayatta tanıdığı kadının konuşma ve davranışlarından etkilenmiş ve onu aynen yapıtına aktarmış gibi görünmektedir. Bu durum ise, Kavabata'nın genel çizgisinin tamamen dışında bir uygulamadır. Yaşayan bir kadından esinlenerek oluşturduğu roman karakteri de son derece gerçekçi olmuştur.

Gerçeklikle kurulan bu samimiyet, Kavabata'nın betimleyici gücünü harekete geçirmiş ve bu özelliğin eserdeki her satıra, her sözcüğe ve hatta her boşluğa sinmesine neden olmuştur. Öyle ki, sayfaların arasından sızan karlı dağ rüzgârları insanın tüylerini ürpertmektedir.

Hiroşimalı bir toprak sahibinin ikinci oğlu olarak dünyaya gelen İbuse Masuci, Tokyo'daki Vaseda Üniversitesi'nde ve Japon Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim gördü, fakat mezun olamadı. Hayatının büyük bölümünü Tokyo'da geçirdi. 1923 yılındaki büyük depremden sonraki dönemde bol sayıda eser verdi. Romanlarındaki karakterlerin büyük bir bölümünü köylüler, çiftçiler, balıkçılar, avcılar, rahipler, doktorlar, polisler, tren biletçileri gibi insanlar oluşturur. Yanagita Kunio'ya göre bu karakterlerin ortak özelliği, devir değişse bile değişmeyen insanlar olmalarıdır. Bu insanlar, değişen zamanla birlikte değişikliklere uyum sağlarlar ve idarecilerin elinde oyuncak olabilirler; fakat hiçbir zaman ne çağının ilerisine geçebilirler ne de devrin moda akımları içerisinde kendilerini kaybederler. Marksist edebiyat hareketi Japon sahillerine vurduğunda, İbuse bu akıma dahil olmamıştır. Askerî yönetimin yıldızı parlayınca hiç farkına varmadan kendisini bu hareketin içinde bulmuş, hatta görevli olarak Singapur'a gönderilmiştir. Diğer yandan, her zaman savaş propagandası yapmaktan uzak durmuş, savaştan sonra da siyasetin ve günlük yaşamın uğradığı büyük değişime rağmen kişisel dünyasını hiç değiştirmemiş, hep aynı kalmayı yeğlemiştir.

İbuse, *Tacinko Mura* (Tacinko Köyü, 1939), *Sankyō Fūbutsuşi* (Vadiden Manzaralar, 1948) ve *Yōhay Tayçō* (Yüzbaşı, 1950) adlı kısa öykülerinde köy hayatını, Nagatsuka Takaşi'nin *Yeryūzū* adlı yapıtında betimlenen yoksul çiftçi yaşamından daha tarafsız ve eleştirel bir biçimde ele alır. *Yeryūzū* adlı yapıtta, insan kalbinin yüceliği Şimaki Kensaku'nun yapıtlarına nazaran daha derin ve duyarlı bir şekilde yansıtılır. Şimaki Kensaku (1903-1945) aslında solcudur, fakat sol görüşlerinden vazgeçtiğini açıkladıktan hemen sonra emekli olup bir köye yerleşerek bütün vaktini köydeki "günlük hayatı" incelemeye adamıştır. En ünlü yapıtına da bu ismi vermiştir (*Seykatsu no Tankyū*, 1937). Acaba İbuse'nin yarattığı köylü kahramanların kalplerinin derinliklerinde neler vardır? Cömert ve kurnazdırlar, fakat eleştirel ruhları yoktur; yöneticilere hem boyun eğerler hem de kin güderler, ama direnişe geçemezler; gelenek ve batıl inançlar tarafından elleri kolları bağlanmıştır fakat iş menfaatlerine gelince kafaları zehir gibi çalışır, her biri hayat mühendisidir; sefaletin derecesi ne kadar büyük olursa olsun sonsuz bir teslimiyet ve sabır içinde karşılarlar; köy hayatını

en ince ayrıntılarına kadar bilirken köyün dışındaki dünyadan habersizdirler. Yanagita, köylerdeki yaşam tarzını, gelenekleri, dağda ve adalarda yaşayan halkların dış dünyadan soyutlanmış, kendilerine özgü kültürlerini inceleyip kaleme alarak bunların sağlam bir kaydını tutmuştur. İbuse, köylü yaşamını ustalıkla betimlediği yapıtlarında bu insanlara karşı hem sıcak hem de eleştirel bir tutum sergiler ve bu iki farklı tutumunu bir arada muhafaza edebildiği için de eserlerinin mizahi bir özelliği vardır.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında Hiroşima civarında yaşayan köylülerin büyük bir bölümü çalışmak için Kuzey Amerika'ya gitmişlerdir. Nagatsuka'nın Tone nehri havzasında yaşayan bir köylünün, böyle bir şey yapabileceği gerçekten inanması zor bir rivayet gibidir. İbuse'nin kısa öykülerinde yer alan kahramanlardan bazıları, "Havay'den dönen" Japon işçileridir. İbuse, bu tür insanların farkında olduğu için Tokugava döneminin son zamanlarında bir yerden diğerine savrulan gezgin işçiler hakkında öyküler yazmaya başlamıştır. 1937 yılında *Con Mancirō Hyōryūki* (Con Mancirö'nun Gezi Notları), 1954-55 yıllarında ise *Hyōmin Usaburō* (Aylak Usaburö) adlı iki kitap yazmıştır. Her iki eserde de tecrit döneminde tekneyle yurtdışına giden insanların deneyimlerini ve Japonya'ya döndüklerinde nasıl karşılandıklarını anlatır. Bu eserlerdeki başkahramanlar, dönemin aydın kesiminden değil, kaderin cilvesine uğrayarak hayatın dikenli yollarından yürüyen basit ve sıradan insanlardır. Yanagita Kunio'nun "değişmeyen kişiler" olarak nitelendirdiği bu karakterler, Japonya'da yaşadıkları süre içerisinde köy yaşantısının dışına çıkamadıkları için ancak Havay ya da Kamçatka'ya çalışmaya gittiklerinde başka toplumların da var olduğunu fark ederler. Amerikalı veya Rusların da kendileri gibi insan olduğunu ancak o zaman anlarlar. İbuse, eserlerinde hem Hiroşima köylerinde tarım ve hayvancılıkla geçinip içe dönük ve kapalı bir hayat yaşayan insanları, hem de bu yaşamı terk edip dış dünyayı keşfeden karakterleri anlatır. İbuse'nin romancılık dünyasını olgunlaştırarak tamamlayan en önemli yapıtı *Kuroi Ame* (Siyah Yağmur, 1965-1966) olmuştur. Burada, Japon ulusunun dışa karşı direncini yerle bir eden ve belki de gelmiş geçmiş en büyük saldırı olan atom bombasını ve onun insanlık için ifade ettiği anlamı betimler. Daha önce hiçbir yazar "değişmeyen insanlar"ın dünyasını betimlemede İbuse kadar net ve kusursuz olamamıştır. Aynı zamanda, yazarın eserlerindeki mizah öğesi Akutagava'ya kıyasla daha zengindir. Mizah, yazarlar arasında çok yaygın bir anlayış değildir; nitekim, Yokomitsu ve Kavabata gibi şehirli yazarlar ya da

Nagatsuka ve Şimaki gibi taşralı yazarlar mizah duygusundan tamamen yoksundur.

Akutagava'dan sonra Tayşō dönemini en iyi temsil eden yazar Osaragi Cirō takma adıyla yazan Nociri Kiyohiko (1897-1973) olmuştur. Osaragi, Walt Whitman'ın eserlerinden çok etkilenmiştir. Whitman'ı ona tanıştıran Yoşino Sakuzō ve Arişima Takeo'dur. Osaragi'nin en ünlü eseri *Kurama Tengu* adlı seri romanıdır. Burada, romanın başlığıyla aynı adı taşıyan bir kılıç ustasının maceraları anlatılır. Başkahraman, adını Yoşitsune'ye kılıç silahşörlüğünü öğreten uzun burunlu mitolojik dev Tengu'dan alır. Bu roman serisindeki kitapların sayısı otuzu bulur; bunların haricinde satış rekorları kıran romanları da vardır. Kurama Tengu, Bakufu döneminin son yıllarında yaşamış ve savaşmıştır; hem İmparator hem de Bakufu gruplaşmalarından uzak kalarak insanların özgürlüğü için savaşmayı tercih etmiştir. Nasıl Nakazato'nun *Daybosatsu Geçidi* adlı yapıtındaki nihilist kahraman vatana ihanet mahkemelerinin yaşandığı korkunç dönemi simgeliyorsa, ideallerini Fukuzava Yukuçi dönemi üzerine kuran Kurama Tengu da oy hakkı ve işçi mücadelesinin yaşandığı dönemi simgeler. Kurama Tengu, asla Nakazato'nun nihilist kahramanı gibi keyif için adam öldürmez; kılıç düellosu onun için bir amaç değil, hedefe ulaşmasını sağlayan bir araçtır.

Her ne kadar bugün için geçerli olmasa da, halka hitap eden romanlar o sıralarda günlük gazete ve aylık dergilerde devamlı tefrika ediliyordu. I. Dünya Savaşı'ndan sonra bu tür yayınların tirajı önemli ölçüde artış gösterdi. Örneğin, 1904 yılında gazetelerin toplam tirajı 1.630.000 iken, 1924 yılında bu rakam 6.500.000'e kadar yükselmiştir. İki savaşın arasında kalan yıllar ise tefrika romanların altın çağını yaşadığı dönemdir. Bugünkü kuşak için televizyon neyi ifade ediyorsa, o dönemin kuşağı için de tefrika romanlar aynı şeydi. Bu dönemde halk romanları yazan sanatçı yalnız Osaragi Cirō değildi. Kikuçi Kan'ın çağdaş şehir yaşamını anlatan romanları ile Yoşikava Eici'nin (1892-1962) tarihsel konuları ve halk için usta bir biçimde ele alan eserleri de geniş bir okuyucu kitlesine sahipti. Onu en iyi temsil eden eser, *Asahi Şimbun* gazetesinde (1935-1937 ve 1938-1939 yılları arasında) tefrika edilen ve Çin-Japon Savaşı sırasında büyük rağbet gören romanı *Miyamoto Musaşi*'dir. Kitaba adını veren karakter, ne toplumu dışlar ne de özgürlükçüdür; bu nedenle, kendinden önce gelen roman kahramanlarına benzemez. Kılıç dövüşü, onun için, keyfî ya da belli bir amaç için yapılan bir eylem değildir; o, kılıç dövüşünü ruhsal gelişim sürecinin bir parçası olarak görür. Askerî propagan-

danın sömürgeci savaşa, Japon Romantik Ekolü'nün Japon kültürüne, Kyōto filozoflarının ise Doğu Asya Ortak Refah İşbirliği'ne "manevi bir kimlik kazandırmaya" çalıştığı bir dönemde Yoşikava da halk için yazdığı romanlarındaki kılıç ustasına "manevi bir boyut kazandırmaya" çalışmıştır. *Miyamoto Musaşi,* aslında bir savaş propagandası olarak yazılmamıştı. Ancak, nasıl *Kurama Tengu* kendi çağındaki liberal ruhun "İncil'i" niteliğinde olmuşsa *Miyamoto Musaşi* de 1930'lardaki askerî cuntanın en önem verdiği "manevi değerleri" temsil eden kutsal bir kitap niteliğindeydi.

Osaragi Cirō sadece halka hitap eden romanlar yazmamıştır. Savaştan sonra kaleme aldığı *Pari Moyu* (Paris Yanıyor, 1961-1963) adlı eserinde Paris halkını anlatmıştır. Onun devamı niteliğindeki *Tennō no Seyki* (İmparatorların Yüzyılı) adlı son romanını ise ölümünden kısa bir süre önce tamamlamıştır. 1967 yılının Ocak ayından Nisan 1973'e kadar *Asahi Şimbun*'da tefrika edilen bu son romanında Meyci Reformu ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Binlerce yerli, yüzlerce yabancı karakterin yer aldığı bu kitaptaki zengin olay örgüsü, çoğunlukla farklı bakış açılarından verilir. Salt tarihsel gerçekleri kitapta olduğu gibi veren Osaragi, kesinliğe kavuşmamış durumlarda var olan bütün ihtimalleri sıralar; fakat sadece tahminden ibaret olanları da belirtmeyi ihmal etmez. Edo Kalesi'nin teslimiyle sonuçlanan müzakerelerde İngilizlerin Japonlara yaptığı baskı gibi konular, bu duruma örnek gösterilebilir. Yazar, tarihsel gerçekleri ne süslemeye gerek duyar ne de bunları tekil olarak irdeler; tekil gerçekler, bütün öteki gerçeklerle ilişkilendirilerek tümel olarak ele alınır. Yazar, insanların tarihsel süreçteki rolünü yargılarken, yaptığı soğukkanlı ve tarafsız değerlendirmeleri aklın imbiğinden geçirerek kendi savını ve sesini duyurur. Bu da, gerçekten önemli olan tarihî simalara daha fazla gönderme yapıldığı anlamına gelmektedir. Öte yandan, kendilerine gösterilen genel ilgiden dolayı halk arasında bir kahraman olduğu halde tarihsel açıdan hiçbir önemi olmayan insanlar da vardır; bu tür insanlar çok az anılır. Bu bakımdan, *İmparatorların Yüzyılı* adlı yapıt, her ne kadar tarihî roman olarak bilinse de, aslında bilimsel bir tarih çalışması niteliğindedir.

Osaragi, Meyci Reformu'nu, resmî tarih kitaplarındaki gibi imparatorluğun yeniden doğuşu olarak değil, birtakım dış etkenler sonucunda ortaya çıkan fiili bir durum olarak yorumlar. Bu fiili durum, ülkenin dışarı açılmasını isteyen dış baskı, askerî sınıfın köylü isyanları karşısında yaşadığı çözülme, imparatoru tutan grubun Bakufu taraftarları üzerindeki zaferi, modernleşme politikalarının benimsen-

mesi ve imparatorun ülkeyi birleştirme konusunda bir sembol olarak kullanılması gibi etkenlerin yan yana gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Osaragi, mücadele halindeki bu grupların arasında taraf tutmaz, her ikisine de eşit mesafede durarak onları tarafsız bir şekilde inceler. Osaragi'nin bu tutumu, Fukuzava Yukiçi ile Nakae Çōmin'in grup çatışmalarını ilgisizce izleyip dünyanın akıbetini merak etmelerine benzer. Ayrıca bu durum, kendi yarattığı hayalî karakter olan Kurama Tengu'nun durumuna benzer. Tengu gibi özgürlükçü bir kahramanın yaratıcısı olan yazarın, *İmparatorların Yüzyılı* gibi bir eseri yazması tesadüf olamaz.

Yazarlık mesleğinin başından itibaren Osaragi, eserlerindeki canlı betimlemelerle ün kazanmıştır. Ayrıca, koşulları ve karakterlerin kişiliklerini tarafsız bir biçimde betimlemesini sağlayan keskin bir muhakeme yeteneğine sahiptir. *İmparatorların Yüzyılı,* tarihsel bir kayıt olmanın ötesinde Japon edebiyatındaki tarihsel roman türünde bir dönüm noktasıdır. Onun bu eserinde, sadece çağı ve onun içinde cereyan eden toplumsal değişimleri değil, Japon halkının çektiği derin acıları, yaşadıkları dramı da görmekteyiz. *İmparatorların Yüzyılı,* Japon edebiyatı tarihinde karşımıza çıkan eserlerin çoğundan kapsam ve derinlik olarak daha üstündür.

YABANCI EDEBİYAT VE ŞAİRLER ÜZERİNE UZMAN ÂLİMLER

Doğal olarak, ülkede yapılan en derin yabancı edebiyat çalışmaları, Klasik Çin edebiyatı ve tarihi alanında oldu. Çince çalışmalarının merkezi haline gelen Kyōto İmparatorluk Üniversitesi'nde Naytō Konan (1866-1934), Kuvabara Citsuzō (1870-1931) ve Kano Naoki (1868-1907) gibi âlimler, Edo'daki atalarından miras kalan Çin edebiyatı çalışmalarında pozitivist yöntemler uyguladılar; tarihçi Kayzuka Şigeki (1904-[1987]) ve edebiyatçı Yoşikava Kōcirō (1904-1980) bu ortamda yetiştiler. Yaptıkları çalışmalar, hem Çin'de hem de dünyanın değişik yerlerindeki sinologlar arasında ün kazandı. Yoşikava'nın *Toho Şiçū* (Tu Fu'nun Şiir Sanatı Üzerine Notlar) adlı eseri, Çin klasikleri üzerine yazılan bir eleştiri yapıtıdır; ancak Tang hanedanlığının şiirleri, sosyal hayatı ve toplumuyla ilgili kıymetli bilgiler sunan bu yapıt, bir eleştiri kitabından ziyade kendi başına bir edebiyat eseri niteliğindedir. Konfüçyüsçü edebiyat geleneği, modern edebiyat eleştirisiyle ilk kez bu eserde tanışmıştır. Yoşikava'nin Klasik Çin edebiyatına olan bu yaklaşımı sonradan Japon klasikleri için de uygun bir yöntem haline gelmiştir. Yoşikava, Soray'ın düşüncelerini, Çin filozoflarının düşünceleriyle karşılaştırmış ve onun ne kadar orijinal

olduğuna dikkat çekmiştir. Ayrıca Norinaga'nın Çin üzerine yaptığı çalışmalar hakkında ayrıntılı yazılar yazarak, *Cinsay, Soray, Norinaga* (1975) ve *Motoori Norinaga* (1977) adlı eserlerinde, Norinaga'nın düşüncesiyle kendi düşüncesi arasındaki benzerliğe işaret etmiştir.

Batı edebiyatı çalışmalarının Çin edebiyatı çalışmalarından geride kalmasının başlıca iki sebebi vardı. Birincisi, Tokugava dönemi âlimlerinin oluşturduğu bilgi birikimiyle kıyaslandığında, Batı üzerine bilinenler yok denecek kadar azdı. İkinci olarak da, pozitif filoloji ilk kez Batıda gelişti; dolayısıyla, Batı edebiyatı üzerine yetişen uzman âlimlerin sayısı çok fazlaydı. Japon Batı edebiyatı çalışmalarının bu seviyeye ulaşması kolay olmadı, bunu ilk başaran Vatanabe Kazuo'nun (1901-1975) François Rabelais'den yaptığı *Gargantua ve Pantagruel* (1943-1964) adlı çevirisi oldu. Ayrıntılı dipnotlarla süslenmiş olan bu çeviri, metin yorumu açısından, modern Fransızca da dahil olmak üzere, herhangi bir dile yapılmış mevcut en iyi çeviridir. Ayrıca bu eser, berrak ve akıcı üslubuyla Japon dilinin ifade gücünü sınırlara taşımış (Rabelais'in kelime dağarcığını düşünün!) ve yazıya o zamana kadar görülmedik sınırsız bir hayal gücü ve entelektüel mizah gibi yepyeni öğeler katmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen Batı edebiyatı çevirileri arasında Japon dilini bozan ve yozlaştıran çeviriler olduğu kadar, Vatanabe'nin Rabelais'den yaptığı çeviride görüldüğü gibi, dili zenginleştiren tercümeler de vardır. Vatanabe'nin ortaya koyduğu diğer yapıtlar da çığır açıcı nitelikteydi. 16. yüzyıl Fransız felsefesi üzerine yaptığı çalışmadaki bilimsel duruşu, sonradan onun düşüncelerini o kadar derinden etkilemiştir ki adeta bu duruş kişiliğinin bir parçası haline gelmiştir. Oldukça üst düzey bir bilimsellikle yazılmış olan yapıtta, Vatanabe'nin tüm kişiliği görülmektedir. 16. yüzyıl Fransası, din ve hümanizm arasında geçen pek çok çatışmaya sahne oldu. Vatanabe; Erasmus, Montaigne, Rabelais ve bunlar gibi daha birçok Fransız hümanistin aşırı bağnazlığa karşı mücadelesini ayrıntılı bir şekilde verirken, aynı zamanda, okura kişiliğiyle ilgili bilgi de sunar. Vatanabe'nin yaşadığı çağın bir entelektüel tecrit ve koyu bir bağnazlık çağı olduğunu hatırlatmak gerekir.

Vatanabe Kazuo, bu çağa ustalıkla direnebilen nadir simalardan biridir. Savaş sırasındaki söyleşilerinde ve savaş sonrası yazılarında entelektüel tecritçiliği harmış, "Japonluk" denen ve hemen her yerde "başkalık, farklılık, biriciklik" anlamına gelen bu kavramı kendine göre ve izafi olarak incelemiştir. Bunu yapabilmek için Fransa'ya bakmıştır. Vatanabe, kendi ülkesini incelerken Voltaire'i örnek almıştır. Voltaire, *İngilizler Hakkında Felsefi Mektuplar* adlı eserinde

İngiltere'yi nasıl değerlendirdiyse, Vatanabe de Japonya'ya uzaktan bakmayı ve hatta Montesquieu'nun *İranlı* adlı yapıtında olduğu gibi kayıtsız ve bağımsız bir tavır takınmayı tercih etmiştir. Bağnazlıkla mücadele etmek için *Rakugo* (Neşeli Monologlarınım ve Yüzen Dünyadaki Hamam) gibi romanların komik üslubundan faydalanmış, ayrıca Erasmus ve Rabelais'den öğrendiği hiciv yöntemlerini kullanmıştır. Böylece, bu uzman Fransız edebiyatçısının sayesinde, adına entelektüel hiciv diyebileceğimiz yepyeni bir yazım türü doğmuştur.

Kuşkusuz, Japon toplumunda grup odaklı toplumsal değerler son derece önemli bir yer tutar. Bu nedenle azınlıktaki aydınların bu özelliklerini koruyabilmeleri için bilinçli, tutarlı, kılı kırk yaran bir bireyselcilik sergilemeleri gerekmektedir. Kafü'nun bireyciliği o kadar güçlüydü ki o zamanlar "iki şeytan" adı verilen Mussollini ve Hitler'in yenilgileri ve ölümü üzerine zafer çığlığı atmaktan kendini alamamıştı. Ne yazık ki bu, münzevi bir sevinç çığlığıydı; yani onu toplumun geri kalan kısmından ayırdığı için, yalnız bırakan soyut bir sevinç. Vatanabe bu despotların yenilgisini anı kitabında "Tanrım, ne büyük sevinç!" şeklinde kutlar. Savaş yılları ve sonrasında Vatanabe, başkalarıyla olan ilişkisini hiçbir zaman kesmedi; fakat öğrencileri ve aydınlarla olan ilişkisinin onun için ne kadar büyük bir anlam ifade ettiğini daha iyi anlamıştı. Kendinden sonra gelen âlimler ve yazarlar üzerinde bıraktığı derin etki ise, aslında herkesle teker teker kurduğu kişisel ilişkilerden kaynaklanıyordu.

Batı edebiyatı çevirilerindeki artan bolluk, bilimsel ve teknik terimlerin günlük konuşmalara sızması gibi nedenler, daha önce de belirttiğimiz gibi, Yokomitsu Riiçi'nin yapıtlarını acemi bir üslupla yazmasına sebep olmuştur. Yokomitsu'nun kelime dağarcığını kullanarak şiir yazmak, dünyanın en zor işlerinden biri olsa gerek. Öte yandan şair, kendi üslubunu meydana getiren öğelerden vazgeçmiş olsaydı, geriye yaşadığı modern çağı şiirine taşıyacak hiçbir şey kalmazdı. Modern Japon şiirinin bu meselesi, I. ve II. Dünya Savaşları arasında ortaya çıkmıştır ve günümüzde bile hâlâ kesin olarak çözülemeyen bir sorundur. Diğer yandan, şairin çevresi, içinde bulunduğu durum, hayal gücü de modern şiir sorununa çözüm getirebilecek öğeler olarak görülebilir. Şiirlerinde kullandıkları özgün kelime dağarcığı ve şiirlerindeki gür sesin gücüyle çok geniş okuyucu kitlesini peşinden sürükleyen iki şair vardır: Bunlardan ilki Miyazava Kenci (1896-1933), öteki de Nakahara Çüya'dır (1907-1937). Miyazava, aslen İvate vilayetinden olup ziraat mühendisliği yapmıştır; Nakahara ise şehrin arka sokaklarını çok iyi bilen bir Tokyoludur.

Miyazava Kenci, ömrünü köylülerle birlikte geçirdi. *Nōmingeycutsu-*

Ron (Köylü Sanatı, 1926) adlı eserinde, "Profesyonel sanatçılar tamamıyla yok olmalıdır. Herkes kendi estetik duyarlığını ön plana çıkarmalıdır" ve ayrıca "Bütün hayatımızı ve tarlalarımızı koskocaman bir dört boyutlu sanata dönüştüremez miyiz?" diye yazdı. Miyazava, şiirlerine tarlaları konu etti ve çocuklar için yazdığı masallarda ise halkın hayatını ele aldı. Şiirlerini İvate bölgesinin şivesiyle yazdı. Doğadaki sesleri taklit eden sözcükleri etkili bir şekilde kullandı. Harati köyünün folklor dansı üzerine yazdığı şiirindeki dil gerçekten cıvıl cıvıldı:

dah-dah~dah-dah-dah~dah~sko~dah~dah
Bu gece dışarıda, bir hilalin altında Karatavuğun kara tüyü dimdik durur başında
Elde kılıç pırıl pırıl savrulur sağa sola –Haratay'ın aslanları oynuyorlar doya doya.

("Haratay Köyü'nün Dansçıları", *Bahar ve Asura*)

Miyazava Kenci, Budacılığın *Cōdōşin* (Pak Ülke) mezhebine inanan bir ailede doğup büyüdü ve küçük yaştan itibaren Budacılığın kutsal öğretilerini okumaya başladı. Daha sonraları ise Niçiren mezhebine geçti ve bu öğretinin sadık bir takipçisi oldu. Günlük yaşantısında bile dinsel içerikli sözcükleri sık sık kullanmaktan çekinmedi. Bir ziraat mühendisi olduğu için jeoloji ve kimya terminolojisine aşinaydı. Ancak, Yokomitsu ile karşılaştırıldıkları zaman birbirlerinden ayrıldıkları noktalar olduğu görülür. Romancı Yokomitsu, eserlerinde kendinin de pek iyi bilmediği birtakım bilimsel sözcükler kullanıyordu ve belki de bu kelimeleri kullanarak romanlarını süslediğini zannediyordu. Ancak, Miyazava Kenci, günlük yaşamında her zaman aşina olduğu kelimeleri kullanmıştır. Bunların arasında "atmosferik katman" ve "iki-fazlı sistem" gibi bilimsel terimler olduğu gibi, *Asura* (örselenmiş Şeytan) ve "atom" gibi Budacı terimler de bulunmaktadır:

Hiddetten mosmorsun, acı mı acı
Tükürürüm içine Nisan bulutlarının
Dişlerim kenetli, yüzüm umacı
Benim adım Asura, bana katlanın

Miyazava'nın şiirlerinin büyük bir bölümü üç ciltlik, *Haru to Şura* (Bahar ve Asura, 1923, 1925, 1926) adlı eserde toplanmıştır. Miyazava, şiirlerinde, bölgesel şive de dahil olmak üzere Budacı terimler, bilimsel terimler ve yansımalı seslerden meydana gelen akıcı bir dil kullanır. Bu dil, yapmacık değildir; Miyazava'nın yüreğinden taşıp gelen bir sestir. Kullandığı dilin insan zihninde uyandırdığı sahneler

o kadar canlıdır ki şiir bitse bile şairin soluğu okuyanların kulaklarında hâlâ yankılanmaya devam eder. Miyazava'dan başka hiçbir şair bu kadar zengin bir kelime dağarcığını böyle şiirsel kullanmamıştır. Yapıtlarındaki diğer bir özellik de hayal gücündeki devasa boyuttur. *Nōmingeycutsu-Ron Kōyō* (Köylülerin Sanatına Bir Bakış) adlı eserinde Miyazava şunları söyler: "'Ben' olma bilinci önce bireyde başlar, sonra grup bilincine doğru hareket eder, oradan da toplumsallaşarak evrenselleşir." Miyazava'nın hayal gücü, yıldızlara ve saman yoluna kadar uzanır. Ölümünden sonra yayımlanan *Gingatetsudō no Yoru* (Galaktik Trenyolunun Gecesi) adlı çocuk masalında görülen bu dizginsiz hayal gücünü şiirlerinde de gözlemlemek mümkündür. Bu, *Kokinşū* şiir antolojisinden beri, lirik Japon şiirinde ilk kez görülen çok ender bir özelliktir.

Miyazava'nın şiirlerinin tümünde, yukarıdaki yapıtta görülen lirik akıcılığa rastlanmaz. *Bahar ve Asura* adlı yapıtında, küçük kız kardeşinin ölümünün ardından tuttuğu yası anlatan *Musey Dōkoku* (Sessiz Ağıt) başlığı altında topladığı beş şiir yer alır. Bu şiirlerden birinde, özellikle *Eyketsu no Asa* (O Sabahki Elveda) adlı eserinde diri ve gösterişli bir üslupla duyguları üzerine yoğunlaşır. Bu üslup, *Manyōşū*'nun şairi Hitomaro'nun ölen karısı için yazdığı ağıt türündeki şiirleri (*çōka*) anımsatır. Şiir şöyle başlar:

> *Gün bitmeden güzel bacım,*
> *Çok uzaklara gideceksin sen,*
> *Sulu sepken yağarken, garip bir aydınlık dışarıda bekleyen seni,*
> *(Hadi git şimdi, git de bana biraz kar getir, e mi!)*

Ve şiir dualarla biter:

> *Dualarım yediğin o iki tabak "kar" üstünedir*
> *Kalpten ve yürektendir,*
> *Dilerim Tanrıdan o iki tabak kar sofranda rızık olsun.*
> *Mekânın cennet olsun.*

Miyazava Kenci, Tōhoku ilinin küçük bir köyünde veremden hayata gözlerini yumduğunda yokluk içindeydi.

Yamaguçi bölgesinde doğan ve sonradan değişik taşra kasabalarını dolaşan Nakahara Çüya, 1925 yılında on sekiz yaşındayken Tokyo'ya gitmiş ve otuz yaşında o da veremden ölmüştü. Nakahara ilk yazdığı şiirlerinden itibaren hayata hep ölüm açısından bakmış, sanki genç yaşta öleceğini sezmiş gibi yaşamın kısa kesitlerini büyük bir tutkuyla, tek tek şiirlerinde dile getirmişti. 1927 yılında yirmi

yaşındayken günlüğüne "Benim kendi başıma, ezeli ve ebedi olarak anladığımı sandığım bir şey var; o da filozof Bergson'un 'Zaman' adını verdiği kavram" diye yazdı. "Sâkasu" (Sirk, 1929) şiiri "Bir varmış bir yokmuş, kızıl bir savaş varmış" satırlarıyla başlar ve "Fuyu no Çömonkyö" (Çömon Geçidi'nde Kış, 1937) adlı şiiri de "sanki bir ruhu varmış" gibi memleketinin vadilerini kat eden çağlayanlarla biter. "Rincū" (Son Dakikalar, 1928) adlı şiirinde, bir kadının ölümü üzerine hissettiği zaman akışını vurgulamaktan kendini alamaz. Burada ruhun tenden ayrılan yalnızlığıyla, sokaktaki çocukların umursamaz gürültülerini kıyaslamaktadır. Bu çarpıcı tezatlık, Alban Berg'in *Wozzek* adlı yapıtının bitiş şeklini akla getirir. Nakahara Çūya'mn gençliği, çeşitli eserlerinde de belirttiği gibi ruhunun derinliklerini keşfetmek için sarf ettiği beyhude çabalarla, yaşadığı dünyadaki varlıkların özünde bulunan gizemi anlamaya çalışmakla ve inancın kıt olduğu bir dünyada verdiği ümitsiz mücadele ile geçmiştir. Bir şiirinde "Gel Yasuko'm, gel yatalım uslu uslu beraber" ve bir diğerinde "Sen de gel ey hasretini çektiğim feragat" diye mırıldanırken, *Şōgo* (Öğle Molası) adlı yapıtında "memurların öğle yemeği molası"nı ele alır ve bu konuda keskin ve dokunaklı gözlemleri vardır. "Şuncitsu Kyöso" (Bir Bahar Sabahında Çılgın Düşünceler) adlı şiirinin son iki mısraında, hayatla acı acı dalga geçer;

Hayat gerçekten bir hayalmiş,
Şişme bir balon misali
İçi boş bir güzellikmiş.

Şiirlerinin büyük bir kısmını, *Yagi no Uta* (Keçilerin Şarkıları, 1934) ve *Arişi Hi no Uta* (Geçmiş Günlerin Şarkıları, 1938) başlığı altında iki koleksiyonda toplamıştır. Bu şiirlerdeki görsel tasvirler çok zengin ve özgündür. Örneğin Nakahara, *Geçmiş Günlerin Şarkıları*'nda yer alan "Yuki no Fū" (Kar) adlı şiirinde "Ōtaka Gengo zamanında lapa lapa yağan karı", "öksüz çocukların ellerini" ve "Rusya'daki bir kır evinin çitlerini" tasvir eder. "Haciray" (Utangaçlık) adlı şiirinde ise sonbahardaki gökyüzü, "ölmüş çocukların ruhlarıyla kaplıdır" ve bulut gibi yumuşacık kürklerle örtülüdür:

Ve o uzak yaylaların koynunda
Kuzu postuna bürünmüş bir fil var
Eski günlerden kalma.

Şair, *Donten* (Dumanlı Gökler, 1936) adlı eserinde dumanlı gökyüzünün derinliklerindeki "kara sancağı" uzun uzun izler. "Hone"

(Kemikler, 1934) adlı şiirinde ise şair ölmüştür ve yakıldıktan sonra geride kalan kemikleri doğduğu kasabanın içinden geçen nehrin kenarına yığılmıştır. Şair bunları seyretmektedir.

Nakahara'nın şiirlerinde, sadece incelenen karakterlerin görsel özellikleri değil, aynı zamanda okunduğu zaman şiirin kulakta bıraktığı yankı da önemlidir. Muhtemelen başka hiçbir modern Japon şairi, Nakahara kadar dilin işitsel olanaklarının farkına varamamıştır. Yapıtlarında bu şiirselliği 7-5'lik hece ölçüsü kullanarak sağlamıştır. Bazen gerekli yerlerde bu hece ölçüsünü bozmuş ya da tekrarlamalara gitmiş olsa da, kullandığı dil basit ve günlük konuşmalarla sınırlıdır.

"Şun Şō Kankay" (Bir Bahar Akşamında Duygular) adlı şiiri yukarıda belirtilen hece ölçüsünün kullanıldığı mısralarla başlar:

Ame ga agatte kaze ga fuku	*Yağmurlar azalırken rüzgâr esiyor,*
Kumo ga nagareru tsuki kakasu	*Bulutlar süzülürken ay gizleniyor.*
Minasan konyava haru no yoi	*Duyunuz, bu gece bahar gecesi*
Nama attakay kaze ga fuku.	*Ilık rüzgâr tenlerde çok hoş oluyor.*

Bu şiir, beş adet dört mısralık dizelerden oluşur. Her dörtlükte birinci ile dördüncü mısra aynıdır.

Aşağıda verilen örnek de, *Keçilerin Şarkıları* adlı toplu eserlerden alman on mısralık "İmōto Yo" (Bacım Benim) şiirinin ilk mısralarıdır;

Yoru, utsukuşii tamaşii va nayte	*Gece oturmuş ağlar güzeller güzeli can*
Kanoco koso atariki nanoni	*Haklı olsa ne fayda, haksız çıkmış bir kere*
Yoru, utsukuşii tamaşii va nayte	*Gece oturmuş ağlar güzeller güzeli can*
Şindatte ii yō ... to yū no de atta.	*"Ah ölüp de kurtulsam!" der bak iç çeke çeke.*

"Gece oturmuş ağlar güzeller güzeli can" mısraının tekrar edilmesi, argo bir sözcük olan *atariki* deyiminin aniden ortaya çıkıvermesi, Miyazava Kenci'nin "Git şimdi, git de bana biraz kar getir, e mi!" şeklindeki kadın diliyle yazılmış olan tümcesi... Bütün bunların hepsi birbirini andırır biçimde kullanılmıştır. Bu benzeşme tesadüf olabilir mi? Gerçekten de, aynen Miyazava'nın şiirinde olduğu gibi Nakahara'nın şiirinde de son mısra, "Dua etmekten başka hiçbir şey yapamam"la bitmektedir. Çocukluğundan beri Miyazava'nın "Bahar ve Asura" adlı şiirlerini zevkle okuya gelen Nahakara, ürettiği yapıtlarıyla Miyazava'nın izinden gittiğini belli etmiştir. Çağdaş Japon dilinin en güzel yapıtlarını veren bu şairler, Japon şiirinde yepyeni bir çığır açmıştır.

ÜÇ ÖNEMLİ ŞAHSİYET

Hayaşi Tatsuo (1896-[1984]), İşikava Cun (1899-[1987]) ve Kobayaşi Hideo (1902-[1983]), Tayşō demokrasisi döneminde gençtiler ve o sıralarda Marksizm modaydı. Daha sonra gelen askerî yönetim sırasında bireycilikten hiç taviz vermeyerek düzene karşı çıktılar. Yaşadıkları çağdaki moda akımlara direnmiş olmaları, çelişkili gibi görünse de, onları bu dönemin en önemli temsilcisi yapmaktadır.

Tayşō döneminin Batı odaklı kültürel ilgisinin en hevesli takipçilerinden biri de Hayaşi Tatsuo'ydu. Yirmi iki yaşına basmış genç bir insan olarak, Batı düşüncesi ve sanatı uğruna *kabuki*'yi reddetti; çünkü, Batı düşüncesi ve sanatı insanlığın kendini ifade biçimiydi ve içinde akıl, mantık ve irade vardı. *Kabuki* ise, Tokugava döneminin *gününü gün et* felsefesinden hareket ederek insanlardaki duygusallık, cinsellik gibi kavramlara dayanan bir estetik anlayışı temsil ediyordu. *Kabukigeki ni Kansuru Kōsatsu* (*Kabuki* Üzerine Düşünceler) adlı denemesinden anlaşılacağı gibi, Hayaşi, zamanının moda akımlarını takip etmiyordu. *Kabuki*'yi dışlamasının nedeni, bu konudaki cehaleti değildi. *Kabuki*'ye karşı duyduğu sempatiye rağmen onu reddediyordu.

Bu konuda kararlıydı ve nitekim *kabuki*, Tokugava dönemi ve Japon kültürü gibi konularda sonradan hiçbir şey yazmadı. *Miyabinaru Utage* (Fêtes Galantes, 1927) adlı ilk eserinden başlayarak *Seyşinşi* (Düşünce Tarihi, 1969) adlı eserine kadar geçen zaman içinde genellikle İtalyan Rönesansı ve Watteau, Verlaine, Debussy gibi yazarlar üzerine eser verdi. 1938 yılında Bergson'un *Le Rire* (Gülme) adlı eserini Japoncaya çevirdi ve sonradan 1976 yılında çevirisini tekrar gözden geçirerek üzerinde bazı değişiklikler yaptı. Düzeltilmiş çevirinin yorum ve sonsöz kısmında *Le Rire* üzerine yazılmış başka eserlere de yer verir. Gönderme yaptığı yazarların arasında Freud ve Levi-Strauss da vardır. Hayaşi, bu yapıtında, Bergson'un totemcilik düşüncesine işaret ederek, onun "gülmek" hakkındaki varsayımlarını Molière'in komedisi üzerine temellendirdiğini, fakat Rabel'in kaba espri anlayışından hiç esinlenmediğini iddia etmektedir. Ancak Hayaşi, Bergson'un teorileriyle daha sonraki teoriler arasındaki ilişkiyle ilgilenmez. Aynı şekilde Bergson'un *Le Rire* adlı eserinin hiç değiştirilmeden, Tokugava döneminin şiir mizahına ve şiir kurgusuna uygulanıp uygulanamayacağı meselesi üzerinde de durmaz.

André Gide'nin *L'Immoraliste* ve *Les Caves du Vatican* adlı eserlerini Japoncaya çeviren İşikava Cun da, Tokugava döneminin eserleri

başta olmak üzere, Çin ve Japon klasikleri hakkında derin bilgiye sahiptir. Önemli eserleri şunlardır: *Nanga Daytay* (Nanga Resim Sanatına Giriş, 1959); Edo esnafı, *haykay* ve Çin şiiri şairlerinin kısa biyografilerini içeren *Şokoku Kicin-Den* (Taşradan Önemli Portreler, 1957); Ueda Akinari'nin *Yağmur ve Ay Masalları* adlı eserinin eski dilden modern Japoncaya dil içi çevirisi, *Şinşaku Ugetsu Monogatari* (1953-1954); *Vatanabe Kazan'ın Biyografisi* (1941); ve yine bir dil içi çeviri örneği olan, *Şinşaku Kociki* (1961). Eserlerinden de anlaşılacağı gibi İşikava, hem Doğu hem de Batı kültürünü çok iyi biliyordu. Bu bakımdan kendi çağının yazarları arasından en çok Akutagava'ya benzer; ancak ondan daha bilgilidir.

Kobayaşi Hideo da Batı odaklı bir kültürel ortamda yetişti ve kariyerinin ilk yıllarında 19. ve 20. yüzyıl Fransız edebiyatı eğitimi aldı. İncelediği Fransız yazarları arasında Rimbaud, Valéry ve Bergson'u gösterebiliriz. Ancak, Hayaşi Tatsuo'dan farklı olarak, Batı düşüncesi üzerindeki eğitimini derinleştirmedi. Bunun yerine, Batı kültüründen aldığı düşünce yöntemlerini, kendisini daha öncelikli olarak ilgilendiren sorunlar üzerinde kullandı. İncelediği konular genellikle kişilik ve düşünce, zihin ve beden, yaşam ve ifade gücü arasındaki ilişki ve hassas dengelerdi. Fransız sembolistleri üzerine yazdığı eser, bu sorunlara olan ilgisini daha da artırmıştır. Kobayaşi her şeyden önce bir edebiyat eleştirmenidir. Ancak, Japon kültürü ve edebiyatı ya da Avrupa kültürü ve edebiyatı üzerine yazdığı bütün yazılarda odaklandığı konu ve uyguladığı yaklaşım her zaman aynı kalmıştır. Yaratıcı deha üzerine yazdığı yazılar her zaman yoğun ve kişiseldir. Bu eserlere örnek olarak *Mōtsuaruto* (Mozart, 1946), *Gohho no Tegami* (Van Gogh'un Mektupları, 1949-1952), *Minamotono Sanetomo* (1943) ve *Motoori Norinaga* (1965-1977) gibi yapıtları gösterebiliriz. Kobayaşi, Japon kültürü üzerine hiç eser yazmamış olan Hayaşi Tatsuo'dan ve eserlerinde Edo ruhunu devam ettiren İşikava Cun'dan oldukça farklıdır. Çağımızın sanayi toplumunda Edo kültürünü değiştirmeden yeniden canlandırmak kuşkusuz olanaksız; bunu başarmak, İşikava'nın Fransız edebiyatı için uyguladığı karmaşık yönteme benzer bir yöntem uygulamakla mümkün olabilir.

1920'li yıllarda Japonya'da gözlemlenen Batı eğilimli kültürel tercihler, Hayaski, İşikava ve Kobayaşi için bir çıkış noktası olmuş; fakat bu yazarların Batıya karşı tutumları farklı alanlarda gelişmiştir. Biri, Batı kültürü üzerinde ayrıntılı bilgi edinip bunu evrenselleştirmiş; biri, Japon kültürü üzerindeki engin bilgisini Batı kültürüyle dengelemiş ve bir diğeri ise iki kültür arasındaki zıtlığı içselleştirmiştir.

Her ne kadar yolları ayrılmış olsa da, aralarında ortak bir yön vardır; hiçbirisi Batıyı ilahlaştırmamıştır.

Hayaşi'nin dünya görüşü, zaman zaman Marksist kurama yaklaşmıştır; İşikava Marksizmle ilgilenmiş, ancak onunla içli dışlı olmaktan özellikle kaçınmıştır; Kobayaşi ise Marksistleri eleştirir. Hayaşi'nin Marksizme olan ilgisi sıradan bir ilgi değildir. *Kabuki*'den koptuktan sonra, aydınca yaşam ve düşünce özgürlüğü gibi konular onun ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu nedenle 18. yüzyıl rasyonalizmine özel bir önem verir ve bunu *Yōroppa ni okeru Şūkyōteki Seyşin no Suii to Hatten* (Avrupa'daki Din Anlayışının Değişimi ve Gelişimi, 1927) adlı yapıtında ele alır. *Yuibutsuron no Rekişi* (Materyalizmin Tarihi, 1950) adlı kitabında yer alan "militan" materyalizm başlıklı konuyu ise, Epikuros ve Lukretius döneminden Marx'a kadar ayrıntılı bir şekilde inceler.

Kuno Osamu'nun da belirttiği gibi, Hayaşi'nin Marksizmi, "Tanrı tanımazcılık (ateizm)"a verdiği önemden dolayı, Japonya'daki Marksist düşünce bağlamında oldukça önemlidir. Ayrıca kullandığı özgün metodolojisiyle de dikkat çeker. Marksist kuramı sadece muayyen olay dizilerinin yorumu için kullanmakla kalmamış, aynı zamanda kuramın prensipleri ve çerçevesi üzerinde yaptığı kritik değerlendirme için, tek tek bağımsız durumları ele alıp incelemiş ve bu konuda pozitivist bir yöntem geliştirmiştir. Bu nedenle, çok zarif ve güzel bir eser olan *Şakay Şisōşi, Çūsey* (Toplumsal Düşünce Tarihi: Ortaçağ, 1932) adlı eserinde, "her özel durum üzerinde genelleme yapmamak" gerektiğini açıkça ortaya koyar. Bu da bize, Soray'ın uyarılarını hatırlatmaktadır; "Önce kayıtları inceleyerek kurum ve geleneklerin özelliklerini tespit etmek ve bunları karşılaştırmak gerekir. Bu süreç bittikten sonra, olayın geçtiği çağa bakılır. Yoksa sabit bir ölçüt kullanarak değişik çağlara eleştiri getirmek, işin kolayına kaçmaktır." *(Yōntem Üzerine Sōylem) Toplumsal Düşünce Tarihi: Ortaçağ,* adlı yapıt, ortaçağdaki aydınların sadece bir kısmının rahipler sınıfına hizmet ettiğini göstermektedir. Rahiplerin büyük bir kısmı monarşinin emrindedir. Geriye kalan kesimin içinde kendilerini siyasi olarak burjuvazi ve kitlelerle özdeşleştirenler de vardır. Bu nedenle Hayaşi, halkın büyük bir kısmı tarafından benimsenen, "aydın rahip, egemen sınıfın üyesidir" düşüncesini reddeder. Hayaşi, kuşkusuz, modern toplumun farklı yorumlarından ve onun içinde yer alan aydınların üstleneceği toplumsal rollerden haberdardı. Ayrıca, fikirlerin, içinde bulunulan sosyal koşulların çok ötesine kadar ulaşabileceğinden bahsetmiş ve bunun da bir tür düşünce özgürlüğü olduğunu vurgulamıştır. Bu yüzden, *Kyōsanşugiteki*

Ningen (Komünist Adam, 1951) adlı eserinde Stalin'i eleştirir.

Soğuk savaş döneminde, yoğun bir anti-komünist propagandanın ortasında, komünizm karşıtı olmadığı halde, Stalin'i sertçe eleştirebilen ilk Japon olması kesinlikle bir tesadüf değildir. Hayaşi, otuz yıllık Sovyetler Birliği deneyimini, komünizmin ideallerinden ayrı düşünmediğinden dolayı komünizmi Sovyet Rusya ile birlikte ve Sovyet Rusya'yı komünizm ile birlikte incelemenin elzem olduğunu savunur.

Marksizmin kuramları, romancı İşikava Cun'un ilgisini çekmez; onun ilgilendiği şey sosyalist hareketin kendisidir, hatta içinde anarşizm bile olsa. Şunu unutmamak gerekir ki yazar, çok koyu bir bireycidir, her zaman iktidar karşıtı olan faaliyetlerin yanında yer almıştır. 1930'larda yazdığı *Fugen* (1936) adlı romanda, yeraltı faaliyeti başlatan Komünist Parti üyesi bir kadının gerçeküstü öyküsünü anlatır. *Hakubyō* (Kara Kalem Resimler, 1939) adlı romanının kahramanları ise Nazilerden kaçan bir mimar ve eşi, Sovyetler Birliği'nden kaçan bir kadın ressam ve Stalin'in tasfiyesinden canını kurtarıp, Tokyo'ya yerleşen bir gazete muhabiridir. Romanda, gazete muhabiri şöyle konuşur: "Ben düşmanmışım, hay allah daha neler! Üstelik de halkın düşmanıymışım! Evet, Stalin beni böyle suçluyordu... Bana... Benim gibi ona hiçbir zaman sadakatsizlik etmemiş bir insana. O söylüyordu, O sahtekâr, Lenin'in mirasını çarpıtan, onu bir banka soyar gibi gasp eden Stalin söylüyordu. Peki o zaman döktüğümüz bütün o kanlara ne oldu?"

Bu sözleri söyleyen, İşikava'nın 1939 yılında yazdığı romandaki kahramandır ve romanda varılan sonuçlar, Hayaşi Tatsuo'nun daha sonra, çok titiz araştırmalar yaparak hazırladığı *Komünist Adam* adlı eserindeki sonuçlarla örtüşmektedir. Sovyetler Birliği gerçeğinin bir hayal kırıklığıyla sonuçlanması gerçekten çok acıydı; artık, Hayaşi ve İşikava ideoloji ve devletin gücünün birbirinden farklı iki kavram olduğunun farkına varmışlardır. Ancak bu, bir ideoloji için diğerini terk edecekleri anlamına gelmiyordu. Bir devlet iktidarına gösterilen sadakatin başka bir devlete transfer edilmesi demek de değildi. Hayaşi'nin "düşünce özgürlüğü" ve İşikava'nın "zihin hareketi", aşırı Japon milliyetçiliğiyle uzlaşmayı reddeder. İşikava, *Mucintō* (Sonsuz Fener, 1946) adlı eserinde, "Savaşın dışarıdan görünen kargaşası, düşünen bir beyin için anlamsız bir alandır" der.

Kobayaşi Hideo, kuram ile insanlar arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak çok önemli bir noktadan Marksistlere saldırırken, bu noktanın en zayıf nokta olduğunu düşünüyordu. 1929 yılında yazdığı gibi, ona göre, kuramlar aynen moda ürünleri gibi dışarı-

dan ithal edilen varlıklardı, desenlerdi. Bu yaklaşım yanlı bile olsa, Japonya'nın iki savaş arasındaki kültürel koşulları göz önünde bulundurulduğunda fevkalade önemlidir. Zaten Marksistlerin çoğu, zamanı geldiğinde militarizmi desteklemiş, savaş kaybedilince de barışsever olup çıkmışlardır.

Bununla birlikte Kobayaşi, etrafındakilerin moda akımlara olan tutkusunu eleştirmekten başka işler de yaptı. Hayat ve düşünce arasındaki yakın bağlantıyı vurgulayan özgün bir estetik yarattı. Örneğin, seyrettiği bir filmdeki atletlerin vücutları ve hareketleri çok dikkatini çekmişti. Bu vücutlarda, aklın tümüyle ete kemiğe dönüştüğü o anki güzelliği fark etmiş ve bu da ona *Orinpia* (Olympia, 1940) adlı yapıtı için ilham vermişti. Yirmi yıl sonra yazdığı *Orinpikku no Terebi* (Televizyonda Olimpiyatlar, 1964) adlı eserinde şunları söyler: "Atletlerin yüz ve vücut ifadelerindeki sadelik, berraklık ve bütünlük öyle göz kamaştırıcıdır ki hayran olmamak elde değil. İnsanların uzaklara atabileceği şeyler sadece Olimpiyatlarda olduğu gibi gülle ve mızrak değildir; bilgiyi ve düşünceyi de tıpkı gülle gibi uzaklara göndermek ve savurmak mümkündür." *Mozart* adlı kitabında da, besteciyi bu kez sesin ete kemiğe bürünmüş hali olarak görür: "Mozart'ın ezgileri, doğanın sarp kayalıklarına ve insanın yumuşak bedenine sımsıkı ve mükemmelce tutunan bir müziktir" der.

I. ve II. Dünya Savaşı arasındaki dönemde moda olan düşünce akımları, Meyci dönemindeki aydınların peşinden gittiği akımlardan çok farklıydı. Çömin, Ögay, Söseki ve Rohan'ı ortaya çıkaran etken, sadece "moda akımlar" değildi; onların düşünce ve fikirlerini kendi maddi varlıklarından ayrı düşünmek mümkün değildir. Kobayaşi'nin de belirttiği gibi, Tokugava döneminin Konfüçyüsçüleri olan önceki aydınlar, kendilerini ithal malı fikirlerle avutmuyorlardı. Aynı şekilde iki savaş arasında yaşayan Marksistler de inançlarından vazgeçmemişti ve onlar için Marksizm, Yokomitsu ve grubunun inandığı "Yeni Duyarlılık" türünden yüzeysel bir kavram değildi. Noro Eitarö'nun fikirleriyle kendi maddi varlığı arasındaki bağ yüzeysel olsaydı, o ne polisin elinde can verirdi ne de *Japon Kapitalizminin Gelişim Tarihi* adlı eserini yazması mümkün olurdu; ve pek tabii Marx da kendi düşünce sistemini başka bir yerden kopya etmemişti. O zaman Kobayaşi'nin Marksizm hakkındaki düşüncesi neydi?

Kobayaşi, rasyonel pozitivistlerin yaptığı gibi Marksist kuramdaki mantıksal yapıya eleştiri getirmedi. Ayrıca Popper gibi, onu sosyolojik bir teori olarak ele alıp diğer teorilerle de karşılaştırmadı. Tam tersine, soyut kavramlar sistemiyle somut duyguların (ki o buna

"sağduyu" der) yerlerini değiştirdi, sosyolojinin yerine estetiği koydu. Bu, onun için "Nasıl yaşamak gerekir?" sorusuna verilen bir cevaptı; aynı zamanda bu görüş, kişiliğin zihinsel ve bedensel bir bütün olduğunu öngörüyordu. Bu estetik duygusu zaman zaman gayet yoğun bir şekilde, sadece bir defaya mahsus olmak üzere içsel deneyimlerde ortaya çıkıyordu ve bu yüzden de özneldi. Aynı zamanda, zaman kavramını aşma eğilimi olduğundan dolayı tarihüstü bir niteliği de vardı. Kobayaşi, bir Edo dönemi âlimi olan Norinaga üzerine yaptığı çalışmasında şunları söyler: "Ben Norinaga'nın düşünce biçimini ve yapısını tasvir etmek istemedim. Buradaki ses Norinaga'nın gerçek sesidir, düşündüklerini kendisi söylemektedir." Buradaki "gerçek ses", "bir zamanlar yaşamış olan bireyin dayanma gücü" anlamındadır; yani Norinaga'nın kalbi (*kokoro*), gönlü, aklı ve kişiliğidir.

Buradaki *kokoro* yani kalp, İşida Baygan'ın bahsettiği *kokoro*'ya çok yakındır. İşida, "Şintö, Budacılık ve Konfüçyüsçülükte sadece ve sadece bir *satori* (aydınlanma mertebesine erişme, nirvana) vardır" der. Baygan için de Şintö, Budacılık ve Konfüçyüsçülüğün "düşünce biçimi ve yapısı" ikinci derecede önemli olan konulardı. Ona göre önemli olan, içteki "kalbin" dıştaki düşünce sistemlerine gösterdiği tepkiydi. Bu nedenle Kobayaşi, öznel ve tarihüstü "kalbin" içsel deneyimlerini göz önünde bulundurarak Marksist tarihçilere karşı çıkar.

Kobayaşi bu tutumuyla, belki Mozart üzerine son derece güzel ve akıcı bir yazı yazabilirdi; fakat Japonya'nın Çin işgali üzerine nesnel bir şekilde yazı yazması asla mümkün değildi. İnsan hayatının sadece "bir kereye özgü" varlığını tarihsel bir sürece indirgemek ne kadar imkânsızsa, tarihi de bir tarihçinin "kalbi" meselesine indirgemek o kadar zordur.

Hayaşi Tatsuo, Marksizmin terminolojisiyle süslenmiş propagandaları çoktan fark etmişti. Bu nedenle Japon askerî cuntasının yaptığı propagandayı anlamak için kendisini zorlamasına gerek yoktu. Hayaşi, 1940 yılında yazdığı *Şinsukora Ciday* (Yeni Skolastik Çağ) adlı eserinde şunları söyler: "Şu an sahnede sergilenen yapmacık oyunlar insanı çileden çıkartacak kadar aptalca. Öyle ki izlemek bile mümkün değil. Şayet uçurumun kenarında *ölüm dansı* sergileyecek kadar bir vaktimiz varsa, ben bu zamanı Epikürcü bahçemde ürün yetiştirerek geçirmeyi tercih ederim." Hayaşi, savaş süresince sessizliğini bozmaz, daha sonra çıkardığı *Hangoteki Seyşin* (Taşlamalar, 1946) adlı yapıtında "Fikirlerin savaşında çok ilginç bir taktik uygulanır; böyle bir durumda insan karşısındaki hasmını alt edebilmek için salt rakamların gücünden faydalanır. Benim düşünce ve eylemlerimi

belirleyen ise hicivdir, alaydır, taşlamadır" der ve şöyle devam eder: "Özgürlük âşığı birisi için kara mizahtan daha güzel bir şey olabilir mi?" Gerçekten de Hayaşi bu duruşunu bütün hayatı boyunca hiç değiştirmemiştir.

Japon-Çin Savaşı sırasında İşikava Cun'un yazdığı roman belki de bu savaşı anlatan en iyi eserdir. *Marusu no Uta* (Merih'ten Şarkılar) adlı bu roman ilk kez 1938 yılında *Bungakkay* dergisinde yayımlandı, fakat askerî cuntanın baskısıyla satışı yasaklandı. Romanın kahramanı, Tokyo'nun arka sokaklarından birinde oturmaktadır. O sırada dışarıda çılgın bir müzik vardır. Kahraman kulakları yırtarcasına çalan bu "Merih" adlı şarkıya daha fazla dayanamaz, dışarı fırlar, bir şeyler içtikten sonra hemen bir sinemaya dalar. Perdede Japon-Çin Savaşı'ndan sahneler vardır, ağır bir bombardımanın ardından sahne değişir ve perdede şirin bir köy belirir. Söğüt ağaçlarıyla süslü ırmak kenarında kurulmuş bir köydür bu. Birkaç "Cesur Japon askeri" bir köy evinin önünde toplanmıştır ve herkes gülümsemektedir. Komutanları gibi görünen genç de gülümseyerek ellerini iki çocuğun başına koymuştur. Çocukların ikisi de yabancıdır. Bu aslında dışarıdan barışçıl bir sahne gibi görünür; ancak, çocuklardan hiçbirinin yüzünde gözyaşı, bunalım, boşluk, mutsuzluk ifadesinden eser yoktur. Kapana kıstırılmış sessizliklerinin ortasında, "HAYIR!" diye haykırmaktadırlar.

İşgalcinin gülmeye zorladığı kurban... Kurbanın içinde bulunduğu durum... Ve kurbanın hissettiklerini anlayamayan işgalci... İnsanların yüzlerinden HAYIR! dediklerini anlamaktan aciz bir toplum ve onun yöneticileri... Kaçınılmaz bir şekilde *bataklığa saplanan* Çin seferi... "Barış Harekâtı" denilen seferin içyüzü... Bunların hepsi küçücük bir film karesinde özetlenmiştir. İşikava'nın *Merih'ten Şarkılar* adlı eseri, belki de, Japon-Çin Savaşı devam ederken yazılan en çarpıcı ve en gerçekçi eserdir.

Kobayaşi, savaş bitinceye kadar bu harekâtı eleştiren hiçbir şey yazmadı. Tarihi yorumlamak için genellikle ihtiyaç duyulan kavramsal vasıtaları, Marksizmin ilkeleri de dahil olmak üzere, bir kenara ittiği için I. ve II. Dünya Savaşı arasındaki farkı net bir şekilde anlamakta zorlanıyordu. 1937 yılında yazdığı *Sensō ni Tsuite* (Savaş Üzerine) adlı eserinde İşikava, "Savaş kazanılması gereken bir şeydir" diyordu. İşikava'ya göre kazanılması gereken savaşın içinde söğüt ağaçlarıyla süslü ırmak kenarındaki köyün çocukları da vardı. Diğer yandan, Kobayaşi, cunta propagandacılarının kervanına katılmadı. *Şina yori Kaerite* (Çin'den Dönüş, 1930) adlı eserinde şunları söyler;

"Resmî politikanın işine yarayacak edebi ve bilimsel kuram ya da eğilimleri insanların beyinlerinden söküp almak tamamen beyhude bir uğraştır." Gerçekten de Pasifik Savaşı devam ederken, eserlerine konu olarak bu mücadeleyi değil, klasik Japon edebiyatını almıştır. 1946 yılında yayımlanan *Mucō to İu Koto* (Fani Demek Ne Demek) adlı kısa eserinde Kobayaşi Hideo, sanatsal biçime, doğaya ve dile karşı olan bütün hassasiyetini ortaya koymuştur.

Bir yazarın gelecekte neler yapacağını kestirmek zordur. Örneğin Hayaşi Tatsuo, 1980 yılına kadar önemli bir eser yazmamıştır. Bergson'un *Le Rire,* Voltaire'in *Felsefi Mektuplar* ve Fabre'nin *Souvenirs Entomologiques* (ortak çeviridir) gibi çevirileri dışında, on cilde yakın denemesi ve bazı kısa eserleri vardır. Ancak şair, şiir ya da roman türünde eser vermemiştir. Yazılarında genellikle başta ortaçağ ve Rönesans dönemi din, felsefe, edebiyat ve sanatı olmak üzere Batı düşünce tarihiyle ilgili konuları işler; ayrıca klasik Yunan ve modern çağ üzerine de yazıları vardır.

Hayaşi'nin eserlerinin çoğu Marksizm üzerinedir. *Toplumsal Düşüncenin Tarihi* adlı eserinde ortaçağı ele alır; *Materyalizmin Tarihi* adlı eserinde materyalizmin aslında Tanrı tanımazcılık olduğunu ileri sürerek Stalinizmciliğe eleştiri getirir. Ayrıca, çağdaş Japon toplumunun ve kültürünün özellikle entelektüel yönlerini eleştiren yazılar da yazmıştır. Hayaşi Tatsuo, savaş yıllarında, sesini çıkarmamış olsa da her türlü düşünceyi egemenliği altına almak isteyen cuntacı kuram ve felsefelerin karşısında yer almıştır. Yazıları soyut bile olsa berrak bir üslubu vardır; kışkırtıcılık ya da duygusallıktan uzak bir şekilde, her zaman işlediği konu ile kendi arasına entelektüel bir mesafe koyar. Japon konuşma sanatının yarattığı düşünce ve ifade karmaşasına onun eserlerinde rastlanmaz. Kısaca, Hayaşi, mantıksal yazı sanatının modern Japoncadaki mümkün olan en iyi örneklerini vermiştir.

Ancak Japon edebi dilini en usta kullanan yazar İşikava Cun'dur. Kısa eserlerindeki üslubu, Çinceden çok etkilenmiş olduğunu gösterir. Kullandığı kelimelerin zenginliği, üslubunun berraklığı ve kolay anlaşılır olması açısından İşikava'nın eserleri, Kafū'nun eserlerinden daha üstün olup neredeyse Mori Ōgay'ın eserlerindeki düzeyi yakalamaktadır. İşikava, bölgesel dili de mükemmel bir şekilde kullanır. Bu yüzden kısa öykü ve denemelerindeki mizahi ve alaycı üslubuyla, gündelik hayatın gerçeklerine konuya hâkim bir şekilde yaklaşır.

Seyyu Niçiroku (Batıya Yolculuk, 1965) adlı gezi dergisinde yayımlanan yazısı, okura hiçbir yeni bilgi vermediği halde, okuru hemen etkisi altına alır. Kısacası, İşikava çok çeşitli ve geniş bir yel-

pazede eserler vermiştir. Yazdığı kısa önsöz ve yorumlar, Çin-Japon edebiyat geleneğinin en zarif örneklerindendir. Bu şekilde yazabilen yazarlar, *buncin* grubuna girer; bunu başaramayanlar ise amatördür. Bu tanıma bağlı kalacak olursak, geleneksel anlamda, Nagay Kafû'dan bu yana edipler sınıfının üyesi olarak adlandırılabilecek tek şair takma adı İsay olan İşikava'dır. *İsay Hitsudan* (İsay'dan Denemeler, 1950-1951) adlı eserinin Önsöz'ünde İşikava şunları söyler: "*Haolin Yulu* adlı yapıtın bir satırında 'klasik edebiyatı izah ederken lisanı fuzuli kullanmayın' ifadesi vardır. Bu ne demektir? Bu, Altı Eski Çin Klasiği'ndeki dipnotların açık seçik ve berrak olduğu anlamına gelir, içinde zor bir terminoloji yoktur. Ben de zaten zor terimlerden pek hoşlanmam. Doğru olan da budur. Her zaman açık seçik olmak gerekir. Altı Klasiğin yazıldığı zamandan bu yana dünya çok değişti; ve eğer yazı, anlatılmak isteneni birkaç kelimeyle anlatan bir sanat olmasaydı, biz şimdi ne iş yapardık acaba?"

İşikava, *Taşradan Önemli Portreler* adlı eserine benzer tarihî biyografiler de yazmıştır. Kahramanın portresini kısa ve kolay anlaşılır bir biyografiyle hayata döndürmek, Klasik Çin edebiyatının kullandığı önemli biçimlerden biridir. Bu tarz, Batıda da yaygın olarak kullanılmıştır. Örneğin, *Taşradan Önemli Porteler* adlı eserin bazı kısımları bize, John Aubrey'in *Kısa Hayatlar* adlı eserini hatırlatır. İşikava aynı zamanda bir edebiyat eleştirmenidir. İşikava'nın bu edebi türü kullanmasının nedeni, Mori Ōgay döneminden beri süregelen Batı etkisidir. Oşikava'nın edebi eleştiri alanındaki en iyi eseri *Mori Ōgay* (1942). İşikava'nın bu eserinin özgün oluşu bazı nedenlerden kaynaklanır, örneğin, Çüsay, Ranken ve Katey'in biyografilerinin en iyi yapıtlar olduğunu söyler; Ōgay'ın kişiliğini anlatırken *Vago Hyakuşu* adlı yapıtı esas alır; Ōgay'ın yaptığı çevirileri ve onların etkilerini tahlil edip değerlendirir.

İşikava'nin üslubunu, bilgisini ve eleştiri anlayışını harmanladığı eserleri denemeleridir. Örneğin, *İsay'dan Denemeler* adlı eseri, *Menbōni Tsuite* (Yüz Hatları) adlı denemesi ile başlar, *Ren'ay* (Aşk) ve *Kenryolu* (Güç) adlı denemeleriyle devam eder ve *Şigoto ni Tsuite* (İş) adlı denemesiyle biter. İsihava, bu denemelerinin hiçbirinde kesin bir sonuca varmaz ve fikirleri tek bir noktaya odaklanacak derecede yapısal bir mimari sergilemez. Tıpkı bir film şeridi gibi kareden kareye atlar; bu karelerin de ayrı bir tadı vardır. Onun yazılarını okumak güzergâhı belli olmayan eğlenceli bir yolculuğa çıkmaya benzer. İşikava'nın, "Yüz Hatları" denemesinde de belirttiği gibi "insan aklındaki hareket, dilin yarattığı sanat yapıtlarına yansır."

İşikava, romanlarıyla da tanınır. Bu romanlar karakterlerin üzerine kuruludur ancak İsikava'ya göre yazdığı romanların güzelliği, kullanılan dilin insan suretiyle bütünleşmesinde değildir, asıl güzel olan dilin işleyişidir. "Bir insanın yazıya dökülen kişiliği ile maddi varlığı arasındaki ilişkinin aslında hiçbir sanatsal değeri yoktur." Bu açıdan bakıldığında İşikava'nın romanları deneme türünde verilen eserlere çok benzer. Aslında yazarın en iyi eserleri gerçeküstü kısa öyküleridir. *Fugen* ve *Merih'ten Şarkılar* adlı eserlerini savaş yıllarında yazmıştır. Savaş bittikten sonra yazdığı eserleri ise şunlardır: *Ōgon Densetsu* (Altın Efsane, 1946), *Yakeato no İesu* (Ateşler İçinde İsa, 1946), *Şion Monogatari* (Yıldız Çiçekleri, 1956), *Kicu Dōco* (Yetmiş Yedi Yaşındaki Kız Çocuğu, 1960). Bu eserlere bir Çin-Japon klasiği komedisi olan *Otogibanaşi Kiyomori* (Kiyomori: Komik Biten Hikâye, 1951) adlı eserini de ekleyebiliriz. Bu eserdeki hikâyelerin her biri birer sanat şaheseridir.

Kobayaşi Hideo, Rimbaud ve Mozart ve Cézanne'ın sanatı üzerine de yazılar yazmıştır. *Dosutoefusuki no Seykatsu* (Dostoyevski'nin Hayatı, 1939) adlı eserinde, bu büyük yazarı konu alır. Kobayaşi, yazdığı en iyi yapıt olan *Motoori Norinaga* adlı eserinde, sanatı ve bilgeliği hayatla birlikte ele alır. Başta tarih konusundaki fikirleri olmak üzere, düşünce sisteminin bütün özellikleri bu eserde, kısa ve öz bir şekilde verilmiştir. Yazar burada, Norinaga'nın "kalp" kavramını irdeleyerek kadim çağdaki ibadetleri, bunun Norinaga'ya ne kadar cesaret ve destek verdiğini, onu nasıl sonunda kadim filolojiye doğru çektiğini büyük bir coşkuyla anlatır. Bu kadar güzel bir tasvir ve içebakış ancak Kobayaşi gibi bir dehanın şiirsel duyarlılığıyla mümkün olabilirdi. Diğer yandan, Kobayaşi'nin filolojik çalışmaları için kullandığı pozitivist yöntemler biraz karışıktır. Norinaga'nın efsane ve tarihi, "sözcük" ve "nesneleri" birbiriyle harmanlamasını savunurken de anlaşılır olmaktan çok uzaktır. Bir tarihçinin "kalbi"nde "sözcüklerin" "nesnelerle" aynı olması, gerçek dünyada kelimelerle nesnelerin aynı şey olduğu anlamına gelmez. "Vatandaşların günlük hayatlarında yaşayan tarihi" betimlemek için bu yöntem belki yeterli olabilir; ancak kitlelerin kalbine yönelip, kalbin deruniliğini, tarihin harici konumuyla bağdaştırmak için aynı yöntem asla kâfi değildir. *Kociki*'nin yazıldığı kadim çağda da yaşayan insanlar vardı, fakat bu insanlar, bir ulusun "insanları" olduklarının farkında değillerdi.

Kobayaşi'nin yazıları, Japon nesrinin sanatsal yapısındaki sırlarını belki de ilk kez doğru bir şekilde irdeleyen örneklerdendir. Bu anlamda eleştiriyi edebi bir tür haline dönüştüren Kobayaşi'dir. Ancak bu çığır açıcı ürün için de bir bedel ödenmiştir. Bu bedel, insanın

içselleştirdiği doğal ve toplumsal dünyayı aşan bir dış dünyayı anlamak için, o zamana kadar geliştirilen bütün güçlü ve etkin yöntemlerin hepsinden vazgeçmektir.

Savaşlar arasındaki yıllarda, Hayaşi, İskikava ve Kobayaşi; Batı düşüncesinin Japon edebiyatına meydan okumasına tepki göstererek, Heyan ve Tokugava dönemlerinden bu yana var olan Japon kültürünün yapısını ortaya koymuşlardır. Yaşanan içsel deneyimlerle kişisel kimliğin keşfi, ithal malı kavramsal vasıtalarla nesnel dünyada yol bulmak için yapılan manevralar, gücü eleştiren sanatın adını almış kara mizah, bütün yerine parçayı yücelten düşünce... İşte bunların hepsi, Baygan, Soray ve Tokugava dönemi *kyōka* şairlerinin eserlerinde zaten karşımıza çıkan özelliklerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Savaş Sonrası Yıllar

TOPARLANMA DÖNEMİ

Japon edebiyatı tarihinin bu dönemi, I. ve II. Dünya Savaşı arasında ortaya çıkan yazarlar kuşağıyla son bulur. Bu kuşağın savaştan sonra verdiği eserlerden ve onlardan önceki kuşağın verdiği yapıtlardan bahsetmiştik. II. Dünya Savaşı'ndan sonra eser vermeye başlayan daha genç yazarlar vardır; ancak bu kuşağın eserlerini nesnel bir biçimde değerlendirerek tarihsel bir çerçeveye oturtmak zordur. Her şeyden önce, bu yazarların büyük bir bölümünün sanat hayatı hâlâ devam etmektedir ve biz, onların gelecekte nasıl bir tavır takınacaklarını ve ne tür eserler vereceklerini şimdiden kestiremeyiz. Bu nedenle, bu yazarların yapıtlarının tarihsel önemini değerlendirmek olanaksızdır. İkinci olarak, bu kitabın yazarı için devamlı değişmekte olan bir kültüre objektif bir şekilde bakmak ve kendi çağdaşı olan yazarların eserlerini değerlendirmek, uzak geçmişteki yapıtları değerlendirmekten çok daha zordur. Bu nedenle, yazmış olduğumuz bu bölüm, edebiyat tarihi sayılmaz. 1945 yılından bu yana epey zaman geçti. Biz, o tarihten bu yana, Japon edebiyatında ortaya çıkan sorunları ve gelişmeleri bizzat yaşamış bir yazar olarak tarafsız bir gözle değerlendirmeye çalıştık.

Savaşın sona ermesiyle birlikte, işgalci güçlerin baskısı altında, Japonya'nın sosyal ve siyasal yapısı büyük değişimlere uğradı. Bu değişimlerden biri, Japonya'daki askerî sistemin tümüyle ortadan kaldırılmasıdır ve bu durum, yeni anayasanın 9. Maddesi'nin "barış" bendi başlığı altında hayata geçirilmiştir. Diğer bir değişim ise, imparatorluk bürokrasisinin demokratik bir hale getirilmesidir. Bunu yapabilmek için imparatorun hukuki yetkisi kısıtlanmış, demokratik bir meclis kurulmuş, sendikalara ve siyasi partilere faaliyet özgürlüğü verilmiş ve ifade özgürlüğü koruma altına alınmıştır. Diğer yandan, siyasi yapıdaki bu ani değişim, siyasal bilince ve davranışlara hemen yansımamıştır. Resmî kurumlarla halk arasındaki ilişkilerde, resmî görevlinin sıradan vatandaştan çok üstün olduğu anlayışı hâlâ hüküm sürmektedir; bu da, Japon toplumunun, diğer ülkelerde olduğu

gibi burjuva ihtilaline tanık olmamasından kaynaklanır. Başkent ve vilayetler arasındaki ilişkide, Meyci Hükümeti'yle başlayan merkeziyetçiliğin bütün özellikleri görülür ve yerel özerklik hâlâ zayıftır.

1945 yılından sonraki yıllarda toplum hayatında meydana gelen en büyük değişiklik, sosyal ve siyasal eşitliğin yayılması ve savaştan önceki yıllarda aile içinde, okullarda, şirketlerde ve diğer kurumlarda hüküm süren katı hiyerarşinin yumuşatılmasıdır; fakat bu önemli değişim, Japon toplumunun grup odaklı değerlerinde büyük değişiklikler olduğu anlamına gelmez. Japon toplumu hâlâ grup odaklı bir toplum olmaya devam etmektedir. Savaşın bitimini takip eden yıllarda oluşan toplumsal anlayış, insan haklarına ve azınlık gruplarının fikirlerine karşı duyarsızdır; fakat, aynı zamanda, oldukça eşitlikçidir; gruplar ve grup üyeleri arasında koyu bir rekabet bulunur ve toplumda bireyi gruba dahil etme gibi güçlü bir eğilim vardır.

İşgalden bu yana görülen en büyük değişim, şüphesiz ABD ile Japonya arasında görülen yakınlaşmadır. Eskiden Mihver Blok'unun üyesi olan Japonya, bir anda Amerika'nın müttefiki olmuştur. Sadece siyaset, ekonomi, ordu, bilişim, bilim ve popüler kültür gibi alanlarda değil, neredeyse hayatın her alanında Amerika'nın çok yoğun bir etkisi görülür. Japonya, savaştan önce hiçbir ülkeye, bu kadar geniş alanda, Amerika'ya bağlı olduğu kadar bağlı kalmamıştır. Çin, eski Japonya'yı çok derinden etkilemişti; ancak bu ekonomik ve siyasi baskı getirmeyen bir etkiydi. Japonya, 19. yüzyılda dışa açıldığı zaman, askerî baskı altındaydı ve bunu takip eden Batılılaşma sürecinde kendine hiçbir gelişmiş ülkeyi örnek almamıştı. Batılılaşma, kitlelerin hayatını önemli bir şekilde etkilememişti, fakat savaştan sonraki dönem için aynı şeyi söyleyemeyiz.

Savaş sonrası Japon iktisat tarihini iki döneme ayırabiliriz. Savaştan sonraki ilk on beş yılda Japon ekonomisi, önce Amerika'dan yardım almış daha sonra da Kore Savaşı'nın yarattığı ekonomik koşullardan yararlanarak Pasifik Savaşı'nın yol açtığı tahribatı atlatmıştır. 1950-1960 döneminin ortalarında, kişi başına düşen reel milli gelir, savaştan önceki ortalamayı tutturmuştu; fakat Japonya hâlâ yoksuldu (1956 yılında *kişi başına düşen* milli gelir 226 dolardı, yani ABD'de kişi başına düşen milli gelirinin onda biriydi ve bu rakam Batı Avrupa ülkelerindeki kişi başına düşen milli gelirden çok daha aşağılardaydı). Televizyon, otomobil ve deniz aşırı seyahatler, sıradan insanlar için tamamen bir hayaldi. Savaş esnasında yaşanan tecridin ardından, Batı edebiyatına karşı büyük bir merak uyanmıştı. Amerikalı ve Avrupalı yazarlar, çevirilerinden okunuyordu ve ayrıca ortaya

bir "Batıyı Anlatan Kılavuzlar" furyası çıkmıştı (Fukuzava Yukiçi'nin ilk kılavuzunun yayımlanmasından tam seksen yıl sonra!)

İkinci on beş yılda, ekonomide hızlı bir büyüme görüldü. Japon sanayi ürünlerinin satıldığı iç ve dış pazarlar çok hızlı bir şekilde genişledi ve Japonların hayat standartları önemli ölçüde yükseldi (1969 yılında kişi başına düşen milli gelir 1.304 doları buldu; bu rakam, ABD'deki kişi başına düşen milli gelirin üçte biri kadardı, yani Batı Avrupa ülkelerinin rakamlarına ulaşmıştı). Artık her eve televizyon ve otomobil girmiş, yabancı ülkelere toplu seyahatler başlamıştı. Aynı zamanda, Batının kültürel mirasına duyulan ilgi azaldığı için çevirilerde de ani bir düşüş görüldü. Bu dönemde gençliğin dikkatini çeken, Vietnam Savaşı ve öğrencilerin başlattığı "yeni sol" hareketi oldu. Güdümlü tüketim toplumuna karşı verilen bu mücadele başarısızlıkla sonuçlandı.

1945-1960 yılları arasına denk gelen ekonomik toparlanma döneminde edebiyat çok canlı ve üretkendi. Bunu takip eden on beş yıllık refah döneminde ise edebiyat eski yaratıcı gücünü kaybetti. Öte yandan savaşı kaybeden ülkelerden biri olan Almanya, savaştan sonra ekonomik olarak çabuk toparlanmasına rağmen, yaratıcılık olarak tamamen felç olmuş durumdaydı. Yeni yaratıcı oluşumların başlayabilmesi için 1960'lı yıllara kadar beklenmesi gerekti. Savaş sonrası yılların birinci döneminde Japon edebiyatını besleyen kaynak, insanların savaş sırasında edindiği tecrübelerdi; ayrıca buna dışa açılma ve o ülkelerde edinilen deneyimleri de katmak gerekir. 1960'lardan sonra ise Japon edebiyatının akışını belirleyen unsur, Vietnam Savaşı ve o sıralarda ortaya çıkan yüksek tüketim oldu. Şimdi yukarıda sözünü ettiğimiz iki koşulun Japon edebiyatını nasıl yönlendirdiğini inceleyeceğiz.

GEÇMİŞE BAKIŞ: SAVAŞ DENEYİMİ

İnsanların Japonya'da tanık oldukları Çin ve Pasifik Savaşı deneyimlerini, Japon faşizminden bağımsız olarak düşünemeyiz. Savaş sonrasında Japon kimliğini ve Japon faşizmini anlamak için pek çok girişim yapıldı. Bu girişimlerde Japonya'nın iktisadi durumu, siyasi devlet kuramları, toplumsal ve psikolojik açıklamalar ve geleneksel kültüre getirilen eleştiriler, çeşitli alanlarda mercek altına alındı. Bunların arasında, düşünceleri en iyi tahlil edip, doğru tanımları okura sunan ve dönemin gençlerini en çok etkileyen Maruyama Masao'nun (1914-[1996]) *Genday Seyci no Şisō to Kōdō* (Modern Politikada Fikir-

ler ve Davranışlar, Birinci Bölüm 1956, İkinci Bölüm 1957) adlı eseridir. Bu koleksiyondaki denemeler şunlardır: *Çōkokkaşugi no Ronri to Şinri* (Aşırı Milliyetçiliğin Teorisi ve Psikolojisi, 1946), *Nihon Faşizumu no Şisō to Undō* (Japon Faşizm Düşüncesi ve Hareketi, 1947), *Gunkoku Şi Hayşa no Seyşin Keytay* (Askerî Devlet Yöneticilerinin Zihniyeti, 1949).

Maruyama bu denemelerde, Japon faşizminin tarihini ve yapısını Nazi faşizmi ile karşılaştırıp, Japon faşizminin kendine has özelliklerini ortaya koyar. Japon faşizminde, ideolojik olarak, "aile devleti", ziraatçılık, "Büyük Asyacılık" gibi kavramlar vardır; kurumsal olarak, halen var olan devlet yapısı korunmuştur, kitlesel örgütlenme yoktur. Japon faşizmini destekleyenlerin arasında sadece küçük fabrika sahipleri değil, aynı zamanda küçük toprak sahipleri ve resmî görevliler de bulunur. Ayrıca, Japon faşizmi kentlerde çalışan memurların ve aydınların da pasif desteğini almıştır. Son olarak, Japon faşizmi, tabandan gelen faşizmle tepeden gelen faşizmi sürekli olarak birleştiren bir sistemle çalışmaktadır. Almanya ile karşılaştırıldığında, Japon faşizmi, az gelişmiş bir sanayi ve kısıtlanmış demokrasi ortamında varlığını sürdürmüştü. Bu nedenle, Japonya'da ortaya çıkan faşizm, içerik olarak Almanya'daki faşizmden farklıydı. Demokratik olarak gelişmemiş bir imparatorluk devleti olmak, yapısal olarak şu anlama geliyordu: Burada sadece devlet egemendi, kendisini aşan herhangi bir mutlak güç ve değer yoktu. Maruyama, aşırı milliyetçilik üzerine yazdığı denemesinde şunları söyler: "Siyasi ve ahlaki güç devletin tekelindedir. Devletin gerçekleştirdiği bütün icraat kendi içinde meşrudur. Bu nedenle devlet gerek iç gerekse dış icraatından dolayı *kendisini aşan* hiçbir ahlaki kurala uymak zorunda değildir." Başka bir deyişle, "mutlak değer taşıyan varlık, hükmeden imparatorun kendisidir." Devletin meşruiyeti yasalara tabi değildir, fakat şekil olarak yapısal bir bütünlük taşır. Bu yüzden devlet halka hizmet etmek için değil, halk devlete hizmet etmek için vardır.

Üstelik devlet yöneticileri, kendi verdiği kararlardan dolayı sorumlu tutulamaz. Bu, sadece basit bir bireysel ahlak anlayışı değildir; devletin yapısı içinde onları sorumluluktan muaf tutan bir mekanizma mevcuttur. Nitekim bu açıdan bakıldığında, savaş sonrası Tokyo'da Amerikalıların kurduğu savaş suçlularının yer aldığı mahkemede suçluların verdiği ifadeyle, Almanya'daki Nürnberg Savaş Suçluları Mahkemesi'nde sanıkların verdiği ifadeler birbirinden çok farklıdır. Tokyo'daki sanıklar "mevcut şartlara boyun eğdiklerini" ve "cuntanın kendileri için çizmiş olduğu yörüngeyi takip etmek zo-

runda kaldıklarını" ifade etmişlerdi. "Mevcut şartlara boyun eğme" ifadesini, sanıklardan biri kendini savunurken şöyle dile getirmişti: "Herkes ne yapıyorsa biz de onu yaptık." Herkesin ne yaptığı ise "genel eğilimlere ve olayların gidişatına" bağlı olarak yorumlanmaktadır. Maruyama bunu, *Yöneticilerin Zihniyeti* adlı eserinde "yoktan var edilen bir şey, yokken tezgâhlanan bir şey, durup dururken bir yerlerden çıkıveren bir şey" olarak tanımlar. Tokyo mahkemesindeki sanıkların çoğu, komutanların, istemedikleri halde Pasifik Savaşı'na girdiklerini söylemişlerdi. Dikkat çeken savunmalardan birinde ise, hiçbir görevlinin karar verme yetkisine sahip olmadığından bahsedilmişti. Bu da şu anlama geliyordu: Askerî kanuna göre askerî disiplini sağlama yetki ve sorumluluğu tümen komutanına veriliyordu. Bu nedenle, Çin'deki Japon ordusunun sıkı yönetim komutanı, Nankin soykırımından kişisel olarak sorumlu tutulamazdı. Bu sebepten dolayı, bir grup askerin şöyle veya böyle davranmış olması, o gruptaki üyelerin kendi kendilerine verdikleri kararlardan değil, o anki "genel eğilimlerden" kaynaklanıyordu. Başka bir deyişle, ortada büyük bir grup vardı ve bu grup bir hedefe doğru ilerlerken öteki küçük gruplar onu takip etmekteydi. Böylece, herhangi bir davranışın yarattığı sorumluluk, gruptaki belli bir kişi üzerinde yoğunlaşmıyor, grubun tamamına dağılıyordu.

Japon faşizmi konusunda yapılan incelemeler, bizi, Japon dünya görüşüne yön veren iki önemli unsura götürür. Bunların ilki, grubu aşabilecek bir değerin bulunmamasıdır; ikincisi ise, grubun bireyi kendisine dahil etme çabasıdır. Dolayısıyla, Japon faşizmini endüstri devriminin derecesi ve jeopolitik koşullara dayanarak izah etmek imkânsızdır. 1930'larda ortaya çıkan aşırı milliyetçilik eğilimi, Japon düşünce sisteminde görülen bir istisna değildi; aksine bu eğilim yıllar boyunca bastırılan bir duygunun gün ışığına çıkması olarak açıklanabilir. Bu görüşü, Maruyama Masao'nun hemen hemen bütün eserlerinde düzenli olarak görmek mümkündür. Maruyama, II. Dünya Savaşı yıllarında, Japon faşizmi incelemelerine başlamadan önce, *Nihon Seyci Şisō Şi Kenkyū* (Japon Siyasi Düşünce Tarihi İncelemeleri, 1952) adlı eserini ve bu eserden sonra da *Rekişi İşiki no Kosō* (Tarihsel Şuurun Eski Alt Katmanları, 1972) adlı eserini yazdı. Maruyama, *Japon Siyasi Düşünce Tarihi İncelemeleri* adlı eserinde, Soray'ın "tarihe yön veren insanın eylemleridir" yönündeki düşüncesinin altını çizer; fakat onun aksine, Tokugava döneminin Konfüçyüsçü düşünürleri gibi, doğal ve toplumsal düzenin sürekli oluşundan bahisle, "tarihin kendiliğinden ortaya çıktığını" savunur. *Tarihsel Şuurun Eski Alt*

Katmanları adlı eserinde ise, daha da gerilere gidip, *Kociki'de* görülen tarihsel bilincin özelliklerini irdeler; bunu yapabilmek için "olmak-oluşmak", "sonra-ondan sonra" ve "temayül" gibi terimleri kullanır. Maruyama'ya göre tarih, "biri gidip biri gelen olaylar dizisidir" ve bireyin tarihe bakarken yapması gereken şey "bir olayın sonucunda neyin geleceğini" anlamak ve ona uymaktır. Japonlara özgü geleneksel dünya görüşü, aklın sınırlarını aşan hiçbir değeri kabul etmez ve adından da anlaşılacağı gibi tamamen dünyevidir. Bu görüş, bireyi gruba dahil etme eğilimindedir. Mekân açısından bakıldığında bütün yerine parçayla ilgilenir. Zaman söz konusu olduğunda ise, geçmiş ve bugünü birlikte alıp incelemek yerine sadece bugüne yoğunlaşır. Maruyama'nın da belirttiği gibi, bu dünya görüşü, sadece siyasette ve ekonomide kendini göstermez, estetikte ve bütün insan davranışlarında da ortaya çıkar. Japon edebiyatı, insan aklını aşan dünya görüşünün, Japonlara özgü geleneksel dünya görüşüyle çatışmasından ortaya çıkmıştır. Japon edebiyatı bu iki görüşü de içselleştirir, meşrulaştırır, müteal taraflarını da budar.

İnsanlar savaş deneyiminde savaş meydanlarında yaşadıklarını kastediyorlardı. Ōoka Şōhey'in (1909-[1988]) savaş meydanında edindiği tecrübeler sonradan verdiği eserlerin temelini oluşturdu ve edebi yapıtlarındaki tutarlılığın özünü yarattı. Stendhal'ın eserlerini ve Stendhal üzerine yazılan eserleri çeviren Ōoka, 35 yaşında askere alındı ve 1944 yılında Filipinlerin Mindoro adasına gönderildi. 1945 yılında adaya çıkarma yapan Amerikan güçleri tarafından esir alındı ve savaş sonuna kadar kalacağı Leyte'deki savaş esirleri kampına gönderildi. Ōoka, Japonya'ya döndükten sonra 1946 yılında, *Furyoki* (Bir Esirin Savaş Anıları) adlı kitabını yazdı; kitap, 1948 yılında da yayımlandı. Yazar, Japon ordusu çekildikten sonra kendi kaderine terk edilen küçük bir müfrezede askerdir. Artık amaç savaşmak değildir; bu ülkenin tropik dağlarında, tepelerinde, hayatını idame ettirebilmek için mücadele vermektedir; fakat düşman tarafından esir edilip esir kampına gönderilir. Yazar, esir kampında başına gelenlerin de kaydını verir. Onu asıl etkileyen, dağlarda geçirdiği hayattır. Burada yaşam şartları çok zordur; ölümün soğuk nefesini her an ensesinde hisseder. Bu kötü koşullarda bile, etrafındaki doğa ona harikulade güzel görünür. Ancak arkadaşları teker teker ölmeye başladıklarında tek düşüncesi hayatta kalabilmek olmuştur. Aynı zamanda, "budalaca düzenlenmiş bir savaşın aptal bir kurbanı olarak ölmek" istemez. Dikkatini doğadan ayırıp hayatta bu badireden kurtulma yöntemlerine yoğunlaşır. Ölüm-kalım mücadelesinde doğa, onun yenmesi

gereken rakiplerden biridir. Yazar bu yapıtının ilk bölümünde, esir düşen kahramanın ruhsal durumunu ve davranışlarını büyük bir soğukkanlılıkla, kısa ve öz olarak anlatır. Bu roman, Pasifik Savaşı'nın anılarını anlatan en iyi yapıtlardan biridir. Esir kamplarını anlatan İkinci Bölüm, Japonların grup psikolojisini, grup dağıldıktan sonra yitirdikleri aidiyet duygularını ve kaybolan değerlerini klinik bir acımasızlıkla mercek altına alır. Kurmay subaylar bile ordu dağıldığında, alışmış oldukları düzen kaybolduğunda, belki kendilerine yardımcı olabilecek imkân ve inançlarını yitirmekte, yaşam arzularını kaybetmektedirler. Maruyama Masao'nun Tokyo duruşmasındaki gözlemleri ve Ōoka'nın Leyte esir kampındaki izlenimleri, bütün iyi ve kötü yanlarıyla örtüşmektedir.

Ōoka, *Bir Tutsağın Anıları* adlı yapıtında değindiği yamyamlık konusunu *Nobi* (Ovadaki Yangın, 1951) adlı eserinde ayrıntılı olarak işler. İlk yapıtındaki roman kahramanı, eline fırsat geçtiği halde Amerikalı bir askeri öldürmez, fakat *Ovadaki Yangın* adlı eserdeki kahraman, Filipinli bir kadını vurur. *Ovadaki Yangın* adlı yapıt, insanın bir davranış biçimini tercih etme ya da etmeme meselesini yeniden irdeleyen bir eserdir. *Bir Tutsağın Anıları* adlı yapıtta, böyle bir kişisel hesaplaşma karşımıza çıkmaz. Ōoka'nın bu eserden sonraki önemli çalışması *Reyte Senki*'dir (Leyte Savaşı'nın Günlüğü, 1967-1969). Eserin 1971'deki baskısındaki Sonsöz'de de belirttiği gibi, romanını yazarken hem Amerikan hem de Japon kaynaklarından yararlanmıştır. Bu tutumu, ilk iki romanındaki tutumundan farklı bir duruş sergiler. Yazar ilk iki romanında, olayları bir askerin gözüyle anlattığı halde *Leyte Savaşı'nın Günlüğü*'nde nesneldir. Leyte adası, Amerikan ve Japon orduları arasında yapılan kanlı bir savaşa sahne olmuştur ve bu savaşta Japon ordusu 90.000 askerini kaybetmiştir. Yazar, *Leyte Savaşı* adlı yapıtında, savaşı çok kapsamlı bir şekilde ele alır. Bu mücadelede "verilen kararları, stratejileri, savaşın akışını ve sonuçlarını" ayrıntılı bir şekilde anlatır. İki ordunun hareketlerini ve genel vaziyeti anlatırken kullandığı veciz ve özlü üslubu, Voltaire'in *XII. Charles* adlı eserini anımsatır. Roman ilerledikçe savaşın çılgınlığı daha belirgin hale gelir; insanlar bütün güçlerini başka insanları yok etmek için harcamaktadır. En büyük kurban ise hiç alakaları olmayan bir savaşın içine sürüklenen yerli halktır. Savaştan otuz yıl sonra okuruyla buluşan bu yapıt, *Helke Monogatari*'den beri yazılan en iyi savaş edebiyatı ürünüdür.

Noma Hiroşi (1915-[1991]), eserlerinde, savaş meydanlarındaki hayatı değil kışlalardaki yaşamı anlatır. Noma, 1941'den 1944'e kadar üç yıl süreyle değişik kışlalarda yaşadı. Bu dönem içinde, Çin ve

Filipinler savaşlarına katılmış, seyyar bir hastanede çalışmış, *kenpeytay* askerî polis tarafından tevkif edilerek askerî hapishaneye atılmıştır. Yazar, *Şinkū Çitay* (Boş Bölge, 1952) adlı yapıtında "orduya ve savaşa karşı olan nefret ve kızgınlığını" dile getirir. *Boş Bölge,* "insan öfkesinin" de edebiyata damgasını vurabileceğini gösteren ender yapıtlardan biridir. İbuse Masuci'nin *Kara Yağmur* adlı romanı, atom bombasının yarattığı dehşeti anlatır. Fukunaga Takehiko'nun *Şi no Şima* (Ölüm Adası, 1966-1971) adlı yapıtı ise bombanın yarattığı felaketin, kadın kahraman tarafından nasıl algılandığını, onun ruhunda nasıl derin yaralar açtığını ayrıntılarıyla ele alır. Yazar bu romanda, savaştan sonra ortaya çıkan yeni roman tekniklerini kullanmıştır. Yapıtta, çift katmanlı bir zaman akışı, kadın kahramanın kendi kendiyle yaptığı konuşmalar ve yazar adayı olan bir karakterin betimlemeleri yer alır.

Japonya'nın mağlubiyeti pek çok yazarın eserine doğrudan ya da dolaylı bir şekilde konu olmuştur. Ancak bu yenilgi, Dazay Osamu'nun (1909-1948) *Şayō* (Batan Güneş, 1947) ve *Ningen Şikkaku* (İnsanlıktan Atılmak, 1948) adlı eserlerinde en acıklı biçimini bulur. Tsugarulu büyük bir toprak ağasının oğlu olarak dünyaya gelen Dazay, küçük yaşta yazmaya başlar ve 1930'da Romantik yazarlar ekolüne katılır. Üniversite yıllarında Komünist Partisi'nde bazı yasadışı eylemlere katıldığından dolayı polisin dikkatini çeker. 1932 yılında komünizme olan inancını inkâr ederek içeri atılmaktan kurtulur.

Dazay, değişik yıllarda dört kez intihar girişiminde bulunmuştur. Dazay, Doğacı romanlarında, ekonomik olarak çöken köklü Tsugaru ailesinin boş gururunu, zorluklara alışma mücadelesini anlatır. Bu yapıtlar aynı zamanda, başarısız geçen bir hayatın süslenmiş güzelliğine ve yazarın narsisizmine tanıklık eder. Japon edebiyatında başka hiçbir yazar, böyle hasta ruhlu, zayıf iradeli, kibirli ve aşırı alıngan bir karakterin çöküşünü bu kadar güzel bir biçimde işlememiştir. Dazay'ın *ben-romanları,* kuşkusuz, Japon imparatorluğunun kaderiyle değil, yazarın kendi kişisel hayatıyla ilgilidir. Bununla birlikte, Dazay'ın *Batan Güneş* adlı eseri, imparatorluğun güneşinin battığı bir döneme, *İnsanlıktan Atılmak* adlı romanı ise Japonya'nın bağımsız ülkeler ailesinden atıldığı bir zamana rastlar.

DÜNYAYA AÇILAN JAPONYA

Japonya'daki çağdaşlaşma süreci Meyci dönemi reformlarıyla başladı ve uzun bir döneme yayıldı. Toplumsal yapıyı ve teknolojiyi yenilemek için Batının bilimsel yöntemleri örnek alındı. Bu süreçte, Batı

dillerinden pek çok kavram tercüme yoluyla Japoncaya girdi. Böylece, Japonya ve Japon tarihi araştırmaları söz konusu olduğunda, Batı toplumunu esas almak bir alışkanlık haline geldi. Aşırı milliyetçilik ve savaş yüzünden sekteye uğrayan bu süreç, sonradan tekrar devreye girdi ve Japonların Batı hakkındaki düşünce ve anlayışlarının ne kadar kıt ve yüzeysel olduğunu gösterdi. Gözden geçirilen konulardan ilki, Japoncaya tercüme edilen kavramların Japoncadaki anlamlarıyla kaynak dildeki anlamları arasındaki fark oldu. İkinci olarak dikkat edilen nokta ise, Batıdan ithal edilen bilimsel düşünce ile Japon halkı arasındaki ilişkinin zayıflığıydı. Üstüne üstlük, bilimsel düşüncenin yeşerip boy attığı Batı toplumlarıyla Japon insanının tarihsel süreç içinde hiçbir teması olmamıştı. Japonya, şimdiye kadar Batıdan pek çok şey öğrene gelmişti ve bundan sonra da gidecek uzun bir yolu vardı. Bu nedenle, en azından kendine özgü öğrenme yöntemleri geliştirmeliydi.

Bu yaklaşımın en büyük destekçilerinden biri de Mori Arimasa'dır (1911-1979). Mori, savaş esnasında ve savaştan sonra Paskal üzerine makaleler yazdı. 1950 senesinde işgal altındaki Tokyo'yu terk edip Paris'e taşındı ve kırk yaşında Descartes üzerine çalışmaya başladı. Daha önce Japonya sınırları dışına çıkmamış Mori için Batı toplumuyla bu ilk karşılaşmanın yarattığı "kültür şoku"nu atlatmak zor olmuştu; fakat Fransız edebiyatı çalışmalarına yoğunlaşabilmesi için bu şoku atlatması gerekiyordu. Bunu nasıl başarabilirdi? Sorunu çözmek için düşünsel yaklaşımları bıraktı. Kendini bütünüyle ve samimiyetle Fransız kültürüne verdi. Bu kültürün kavramlarına bir Japon olarak değil, bir Fransız gibi yaklaşması ve onları özümsemesi gerekiyordu. Bunun tersini yapmak, kavramları anlamak değil, Fransızcadan Japoncaya tercüme yapmak demekti ve bunu istemiyordu. Mori'nin kavramları kendine uygun olan bir biçimde yeniden tanımlaması gerekiyordu.

Bu durum, yazarın bilinçli olarak seçtiği uzun bir uyum ve yeniden toplumsallaşma süreci oldu. Mori, bütün bu "yolculuğa hazırlık" olarak nitelendirdiği deneyimlerini *Tozakaru Nōtorudamu* (Uzaklaşan Notre Dame, 1974) adlı eserinde ayrıntılı olarak anlatır. Aslında Mori "yolculuğa hazırlıkları" derken gerçek bir "yolculuğu" kastetmiyordu. Fransa'da geçirdiği yirmi beş yıl içinde ne Descartes üzerine Fransızca ne de Japon kültürü üzerine Japonca eser verdi. Yazdığı tek şey, hep "yolculuğa hazırlık" üzerine oldu. Burada, Fransa'daki deneyimlerinden, bu ülke hakkındaki izlenimlerinden, temas etmiş olduğu yabancı kültürün onu en çok etkileyen yönlerinden bahsetti. 1957

yılında yayımlanan *Babiron no Nagare no Hotori Nite* (Babil'den Geçen Nehir, 1957) adlı yapıtından, 1976 yılında yayımlanan *Harukanaru Nōtorudamu* (Uzaklardaki Notre Dame, 1976) adlı eserine kadar olan yapıtlarında, lirik ve çözümleyici bir dille Fransız kültürünü ve bu kültüre karşı olan duyarlılığını dile getirdi. Yazıları sistematik ve iyi kurgulanmış değildir; ancak bazı bölümleri fevkalade betimlemeler ve derin içebakışlarla süslüdür. Bu eserler, Bir Japon'un bakış açısıyla yazılmış felsefi deneme türünün başyapıtlarıdır. Japon ve Batı kültürünün hesaplaşması söz konusu olduğunda Mori'nin eserleri kadar keskin, ayrıntılı ve kılı kırk yaran başka bir yapıt yoktur.

Deneyimler, Mori'nin iç dünyasının temelini teşkil eder. Felsefesini oluştururken kişisel deneyimlerini esas alır; aynı zamanda, kişisel deneyimleri aşan nesnel bir dünya düzeni olduğunun da farkındadır. Ne yazık ki kişisel deneyimlerle, dünya düzeni arasında kuramsal bir ilişki olduğunu ortaya çıkarmaya sağlığı izin vermemiştir. Mori Arimasa, gerçek kimliğini Batıya yönelerek bulmuş, Japon kültürünü tartışmak için hiçbir teşebbüste bulunmamış, başka bir deyişle, bu işe çok geç başlamıştır.

Savaştan sonra Japonya'da, Batı Avrupa'nın edebi mirasını özümseyen ve bu malzemeyi kendi Japon edebiyat geleneği için kullanarak yeni yapıtlar üreten pek çok yazar vardır. Örneğin, oyun yazarı Kinoşita Cunci (1914-[2006]), ilk kez 1979'da sahnelenen *Şigosen no Masturi* (Meridyen Şenliği) adlı oyununda, çağdaş Avrupa tiyatrosundan öğrendiklerini, yakından tanıdığı Japon halk hikâyeleriyle harmanlayarak Japonya'daki drama türünün en güzel örneklerinden birini vermiştir. Edebiyat eleştirmeni Terada Toru (1915-[1995]), bir taraftan Fransız edebiyatıyla ilgilenirken, diğer taraftan da özellikle ortaçağ Japon kültürü ve Dōgen üzerine yoğunlaşmıştır. Yazar, *Dōgen no Gengouçū* (Dōgen'in Dilbilimsel Dünyası, 1974) adlı yapıtında, bu büyük Zen üstadının kutsal kitaptaki konuşmalarını, Zen öğretisinin bir parçası olarak değil, bütünüyle dilbilimsel bir sistem olarak algılamış, bu sistemle insanın doğası arasında bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bu, gerçekten de özgün bir yaklaşımdır. Zen felsefesinin söze ihtiyacı yoktur, fakat sözlü bir ifade kullanıldığında bu söz, yapısal tahlilin nesnesi haline gelir. Terada'nın bu yaklaşımı Fransız edebiyat geleneğinden öğrendiğini sanıyoruz. Terada'nın şair kişiliği, onu düşünce ve birey arasındaki yakın ve inkâr edilemez ilişkiyi incelemeye itmiştir. Sözü geçen iki farklı yaklaşımın kaynaşması sonunda ortaya çıkan *Dōgen'in Dilbilimsel Dünyası*, savaştan sonra edebiyat alanında verilmiş anıtsal bir yapıttır.

Romancı Nakamura Şin'içirō (1918-[1997]), Fransız şair Gérard de Nerval'ın eserlerini çevirdikten sonra, 1957'de Heyan edebiyatı üzerine bir yapıt verdi. Ayrıca, rüya ile gerçeğin, geçmişle bugünün iç içe geçtiği pek çok roman yazdı. Proust'tan etkilenerek yazdığı *Rai San'yo to Sono Ciday* (Rai San'yo ve Yaşadığı Çağ) adlı yapıtını 1971 yılında tamamladı. Proust'un yarattığı karakterler ve onların zamanın salonlarıyla olan ilgisi, ancak uzun zamandır rafine edilmiş bir kültürün hüküm sürdüğü bir dönemde mümkün olabilirdi. Bu karakterlerle, Tokugava döneminin son zamanlarında ortaya çıkan aydın yazarlar arasında yaşam tarzı olarak pek çok ortak nokta vardı. Günümüzdeki Tokyo'nun yaşam tarzı ve âdetleri bu karakterlere uygun değildi; çünkü Tokyo, savaşın küllerinden yeniden doğmuş, canlı, fakat hoyrat bir şehirdi. Ancak Kinoşita, Terada ve Nakamura için aynı şeyi söyleyemeyiz; çünkü bu üç yazar gençliklerinde kısa bir zaman Batıya büyük bir hayranlık duyduktan sonra tekrar kendi Japon geleneklerine dönmüşlerdir. Kuşkusuz Batı kültürüne olan ilgileri hâlâ çok derindi ve bütün hayatları boyunca devam edecekti. Terada'nın Dōgen'i, Kinoşita'nın halk efsaneleri ve Nakamura'nın *Genci'nin Serüvenleri* gibi konular, bu yazarların sonradan ilgi alanına giren konular değildi; çocukluklarından beri bunlarla haşır neşir olmuşlardı. Düşüncesinde ve yapıtlarında ABD'nin etkisinin en derin hissedildiği yazar Tsurumi Şunsuke'dir (1922-). Tsurumi, 1938 yılında Amerika'ya gitti ve üniversite eğitiminden sonra Pasifik Savaşı sırasında iade edilen diğer Japonlarla birlikte ülkesine döndü. *Nihon Şisō no Kanōsey* (Japon Düşüncesinin Boyutları, 1964) adlı kitabında dönüş nedenini açıklarken, "Ülkem yenilirken onun yanında bulunmayı düşündüm" der. Tsurumi'ya göre, "dili Japonca olan ve kendini Japon kültürüne ait hisseden birinin çalışabileceği tek ülke vardı", o da Japonya idi. "Dili Japonca olan ve kendini Japon kültürüne ait hisseden" kişiler sadece şehirli aydınlar ve aydın geçinenler değildi; başta sıradan Japon insanı olmak üzere herkes Japon olmaktan büyük gurur duyuyordu. Tsurumi için "Amerika'nın da ayrı bir yeri vardı; fakat, *Şisō no Kagaku* (Bilim Olarak Düşünce, kuruluş 1946) adlı dergi için yazdığı makalelerde, Amerika'da yaşadığı dönemi değil çağdaş Japon toplumunu anlattır. Tsurumi ayrıca, Amerikan düşünce kuramını açıklamak yerine, çevresinden yeni konular bulmuş ve bu konuları pozitivist bir tutumla ele almıştır. Bu, onu diğer Japon aydınlarından farklı kılar. *Bilim Olarak Düşünce* dergisine emeği geçen diğer kişiler ve Tsurumi o zamana kadar yapılmayan bir ilki gerçekleştirerek siyasi "dönüşümü" (*tenkō*) bilimsel bir tarzda ele alıp

çözümlediler. Ayrıca, popüler romandan *iroha karuta* oyun kartlarına kadar popüler sanatın değerini ve tarihî önemini araştırdılar. Tsurumi incelemeye değer konular bulmakta çok yetenekliydi; bu, belki de kişiliğinin bir parçasının başka bir kültürle yoğrulmasından ve kendisiyle Japon kültürü arasına mesafe koyabilmesinden kaynaklanır.

Tsurumi'nin konuşma dilinde kullanılan sözcüklerle, düşünceleri anlatırken kullanılan terminoloji arasında sürekli olarak gidip gelen üslubu, sert tartışmaları bile günlük konuşma tadında devam ettirme imkânı verir. Lirik bir Japoncayla yazmak zor değildir, fakat düşünsel ve felsefi gerilimi her an canlı tutabilmek o kadar kolay bir iş değildir. Bütün bunları düşündüğümüzde Tsurumi'nin kendine özgü üslubunun Japon düzyazı sanatına büyük katkıda bulunduğu söylenebilir.

Tsurumi, aynı zamanda ilginç bir davranış modelinin de kâşifidir. Örneğin, 1930'lu yıllarda Amerika'da ortaya çıkan "özgürlükçü sol" hareketin inançlarını Japonya'da yaşatmak istemişti. Japonya gibi grup odaklı yaşam biçiminin ağırlıklı olduğu bir toplumda hemen hemen hiç kimse hayatını kendi inançlarına göre şekillendirmeye kalkışmaz; çünkü topluma ayak uydurmak en güvenli yoldur. Bunun aksini yapmak büyük fedakârlıklarda bulunmayı gerektirir. Aktif solun Marksist tutumu benimsediği bir ülkede ise özgürlükçü solun çok daha az üyesi vardır. 1930'ların Amerikası, 1960'larda Tokyo'daki Amerikan Elçiliği'nin önünde, Vietnam Savaşı'nı protesto eden, oturma eylemleri yapan Japon insanını yaratmıştır.

Japonya, savaştan sonra sadece Batıya değil Çin'e de açıldı. Takeuçi Yoşimi (1910-1977) Çin ile ilişkilerin yeniden kurulmasına en çok öncülük eden yazarlardan biriydi. Eserlerinin büyük bir kısmı 1966 yılında yayımlanan *Takeuçi Yoşimi Hyōronşū* (Toplu Eleştiriler) adlı yapıtında yer alır. Takeuçi, Lu Xun'un eserleri aracılığıyla Çin'i ve Çin aracılığıyla da çağdaş Japon tarihini inceler. Takeuçi burada, Lu Xun'un düşüncelerini esas alır. Lu Xun'a göre, Çin'in sömürgeleştirildiği iki dünya savaşı arasındaki dönemde, "köle ve kölenin efendisi aynı kişilerdir". Burada köle Çin'dir, ya da daha geniş bir anlamda düşünecek olursak Asya kıtasıdır. "Efendi" ise görülen yönüyle Batı emperyalizmi, hissedilen yönüyle ise Batı kültürüdür. Efendi ve tebaa arasındaki ilişki her iki tarafı da yozlaştırmış ve insanlıktan çıkarmıştır. Buradaki sorun, kölelerin haklı, efendilerin haksız olmasından ziyade, kötülükleri doğuran ters ilişkinin doğasıdır. Bu nedenle, Japonya'nın çağdaşlaşma sürecinde olduğu gibi, köleler efendi olmak için ayaklanacak olurlarsa bu soruna hiçbir çözüm buluna-

mazdı. Böyle bir durumda tek çözüm yolu, köleliği ve efendiliği inkâr etmek, kölelerin yeniden yapılanmalarına izin vermek ve efendilere de direnç göstermekti. Bu da, Çin'de olduğu gibi, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı çıkmak anlamına geliyordu.

1948 yılında, Takeuçi, *Çūgoku no Kinday to Nihon no Kinday* (Çin'de Modern Çağ ve Japonya'da Modern Çağ) adlı eserini yazdı. Aynı dönemde, Mao Zedong'un komutasındaki Halkların Özgürlük Ordusu, Çin'i sömürgecilikten kurtarmak ve Çin toplumunda köklü bir değişim başlatmak için büyük mücadele veriyordu. Köleler, kendi kendilerinin efendisi olmaya gayret ediyorlardı; bu yüzden hem yerli hem de yabancı efendilerini ezip geçiyorlardı. Takeuçi'ye göre bu durum, Japonya'da, Meyci Reformu zamanında yaşananlardan tamamen farklıydı. Çin, Batı kültürünü reddedip ona karşı direniyordu; ancak Japonya, Reform döneminde hiç direnmeden Batı kültürünü kabul etmiş ve çağdaşlaşma sürecini bu kültür üzerine kurmuştu. Bu yüzden, Japonya'nın da Batı gibi sömürgeci bir devlet haline gelmesi kaçınılmazdı.

Mao Zedong ve Kültür Devrimi'ne karşı sonradan yöneltilen eleştiriler Takeuçi'nin Çin devrimi hakkındaki derin sezgilerini değiştirmedi; çünkü ulusal kurtuluş ve devrim sadece Çin'e özgü bir olgu değildi. Takeuçi'ye göre Japonya ve Batı ülkeleri, Lu Xun gibi bir şahsiyeti yaratmaktan acizdiler. Gerçekten de ne Frantz Fanon Fransa'da doğmuştu, ne de Che Guevara ABD'de. Bu yüzden Fransa, Amerika ya da Japonya'da yaşayan birisi için devrimcileri anlamak hemen hemen imkânsızdı; çünkü bunu yapabilmek için onlarla aralarında bir tür gönül bağı kurmaları, kendilerini onların yerine koymaları gerekiyordu. Takeuçi, başkalarını anlama konusunda bu "imkânsızlık" sınırını aşmış nadir Japonlardan biriydi. Yönetilenlerin işe önce kendilerinden başlamaları gerekiyordu. Ona göre, Batı kültürünün haklı evrenselliği, Batının dünyaya hükmetmesinden kaynaklanıyordu. Takeuçi ayrıca, Japonya'nın Batıyı kopya eden "akademik muhafazakârlık" politikasını, Japon bürokrasisini ve Japon Komünist Partisi'nin yöneticilerini de eleştirdi.

Takeuçi, tartışmalarını, Lu Xun dönemindeki Çin üzerine ve Japon çağdaşlaşma hareketine yoğunlaştırdı. Bu eleştirilerden etkilenen bazı Japon aydınları Üçüncü Dünya ile de ilgilenmeye başladılar. Üçüncü Dünya'ya gösterilen ilginin artmasında, Vietnam Savaşı ve Japon kapitalist sisteminin Güney Kore, Tayvan ve Güneydoğu Asya'ya yayılması önemli bir rol oynadı. Oda Minoru (1932-[2007]), Tsurumi Şunsuke ile birlikte Vietnam Barış Örgütü'nü (1956-1974)

kurdu ve savaşı protesto etmek için mitingler düzenledi. Değişik ülkelerde dolaşarak konuşmalar yaptı, yazılar yazdı. Yaptığı konuşmalarda, Japonya'nın siyasi, iktisadi ve kültürel güç merkezlerini eleştirdi. Özellikle, Kore ve Güneydoğu Asya'daki düzen karşıtı aydınlarla işbirliği yaparak bir dayanışma cephesi oluşturmaya çalıştı. Filistin kamplarında yazı yazarken, yazısının üslubuyla uğraşacak vakti yoktu. Yazılarında okura gür sesiyle konuşma dilinde hitap ediyordu. Üçüncü Dünya ülkelerine açılma bilinci, Oda Minoru gibi alışılmadık türden, yepyeni yazarların ortaya çıkmasını sağladı.

Asya ve Afrikalı Yazarlar Örgütü'nün Japonya temsilcisi Hotta Yoşie (1918-[1998]) de Üçüncü Dünya ülkeleriyle ilgilendi, *İndo de Kangaeta Koto* (Hindistan'da Düşünce Hayatı, 1957) ve *Goya* (1973-1976) adlı eserlerini yazdı. *Goya*'da, aynı adı taşıyan ressamdan hareket ederek o zamanın İspanyasını anlatır. Hotta'ya göre İspanya, Batı Avrupa ile Üçüncü Dünya ülkeleri arasında bir köprüdür. Hotta, II. Dünya Savaşı bitinceye kadar Şanghay'da kaldı. Savaş bittikten sonra Japonya'ya döndü ve birçok roman yazdı. Hotta, *Hiroba no Kodoku* (Meydandaki Yalnızlık, 1951) adlı romanında, Pasifik Savaşı'nın önemi üzerinde durarak Çin'in Japonlar tarafından işgalini anlattı.

Takeuçi Yoşimi ve arkadaşı Takeda Taycun (1912-1976) da savaş bittiğinde Şanghay'daydı. Bir Budacı olan Takeda, 1930'larda ortaya çıkan solcu hareketlere katıldı ve Çin klasikleri eğitimi aldı. Ustaca kaleme aldığı *Şi Basen* (1943) adlı yapıtının ilk baskısı savaş devam ederken yapıldı. 1948 yılında yapılan ikinci baskısında kitap, yeni adı olan *Tarihi Kayıtların Dünyası* başlığıyla çıktı. Takeda, savaştan sonra pek çok roman yazdı. Örneğin, *Hikarigoke* (Işık Saçan Yosun, 1954) adlı romanında, çok kötü şartlar altında yaşayan insanları inceledi. Romanlarında olayların geçtiği yer, Üçüncü Dünya ülkeleri değildi. Takeda, Üçüncü Dünya ülkelerindeki kötü koşulların Amerika'nın askerî üstünlüğü ve Japonya'nın ekonomik gücü yüzünden oluştuğunu biliyordu. Aynı kötü koşullar, zaten kendi ülkesinde de mevcuttu. Buna örnek olarak, Aynu köylerini ve ülke içindeki akıl hastanelerini veriyordu. Bu yazarlar, Batı Avrupa ülkeleri ve Amerika dışında yepyeni bir malzeme keşfetmişlerdi; o da Asya ve Üçüncü Dünya ülkeleriydi.

HIZLI BÜYÜME VE GÜDÜMLÜ TOPLUM

Japonya, ekonomisini düzelttikten sonra dışa açıldı. 1960-1970 yılları arasında tarım kesiminde çalışanların sayısında hatırı sayılır bir

düşüş görüldü. 1975 yılında Başbakanlık İstatistik Dairesi'nin verdiği rakamlara göre, tarımla uğraşan vatandaşların sayısı nüfusun sadece % 12,6'sıydı. Yine aynı dönemde işçiler, orta sınıf vatandaşlar haline gelmiş, güç dengeleri istikrara kavuşmuştu. Ancak, 1960'lı yılların sonlarına doğru öğrenci olayları patlak verdi. Bu genç insanlar, hem güdümlü olan iç politikayı, hem de Amerika'nın izinden giden dış politikayı şiddetle kınıyordu. Bu durum, toplumsal sistemin temelinde bir yara gibi duran istikrarsızlığı azdırdı. İstikrarsızlıkla birlikte, edebiyat daha modüler ve ticari bir hale gelmiş, medyanın etkisini hissetmeye başlamıştı. Artık yazarlar, içinde bulundukları toplumsal sistemin sabit ve değişmez olduğunu kabul ederek bütün dikkatlerini "edebiyata yakın konulara", özellikle de estetik ve özel hayatın psikolojisi gibi temalara yönelttiler. Edebiyatın modülerleşmesi bu anlama gelmekteydi. Ticarileşme ise, sansasyondan faydalanarak alışılagelmiş olan tutucu toplumsal değerlere teslimiyet anlamına gelmektedir. Güdümlü toplum, ekonomik refah hakkındaki kararlı tercihi ile bazı yazarların dikkatini bağımsız bireyler ve azınlık grupları üzerine çekerek toplumun genel yapısı hakkında bazı şüphelere ve eleştirilere neden olmuştur. Bu yazarların seçtiği konular, eski günlere duyulan hasretten, Japonya'daki demokratikleşme sürecinin daha ileri bir düzeye taşınmasına kadar geniş bir yelpazeye yayıldı. "O güzel eski günler" ya da "demokrasi", kuşkusuz farklı insanlar için farklı şeyler ifade eder.

Örneğin Yasuoka Şötarö (1920-), romanlarında etrafındaki dünyayı ve oradaki hassas ruhsal değişimleri anlatır. Bunu yaparken de Şiga Naoya kadar net, İbuse Masuci gibi nüktedan bir dil kullanır. Amerika'nın küçük bir kasabasında aşağı yukarı bir yıl geçiren Yasuoka, buradaki anılarını *Amerika Kancō Ryokō* (Amerika: Duygusal Bir Yolculuk, 1962) adlı kitabında anlatır. Bu kısa yapıt, Japonya'nın çok yakın ilişki içinde bulunduğu o dev ülke hakkında bize pek yeni bir şey söylemez. Ancak, kaybolmuşluk duygusunu, iç sıkıntısını ve Amerika gibi koskocaman bir ülkede tek başına kalan bir Japonun ruhundaki fırtınaları, Japon edebiyatında bu kadar güzel anlatan başka bir eser de yoktur. Dış dünya, ancak yazarın modülerleşmiş bireysel mekânına etki ettiği müddetçe vardır, burada da öyle olmuştur. Japonya ve Amerika arasındaki fark, son tahlilde, yazarın birinci ülkeyi yakından tanımasından, ötekini de tanımamasından kaynaklanmaktadır.

Mişima Yukio (1925-1970) da aynı kategoriye sokabileceğimiz yazarlardan birisidir. Edebi gelenek açısından nasıl Yasuko ve

Şiga Naoya'yı aynı grubun içine sokuyorsak, Mişima'yı da Yasuda Yojürö'nun bir halefi olarak düşünebiliriz. Yasuko, iyi bir psikolojik roman yazarı olduğu halde, estetiğe önem vermez. Mişima iyi bir psikolojik roman yazarı olmadığı gibi, iyi bir estetikçi de sayılmaz. Mişima'nın biyografisini yazan John Nathan, yazarın erotik ölümü yücelten bir kişiliğe sahip olduğunu söyler. Mişima'nın estetik anlayışının temelinde Eros, ölüm ve Japon Romantik Ekolü'nün yapmacık üslubu yer alır. Mişima, *Kinkakuci* adlı kitabında Kyöto'daki Altın Köşk'ü ele alır ve onun etrafında bütün toplumdan uzak ve tecrit edilmiş küçük bir dünya kurar. Ancak, bu küçük dünyanın içine savaş sonrası Japonya'nın gerçeklerini ve Japon toplumunu yerleştirmek için hiçbir gayrette bulunmamıştır. Ancak bu durum, Mişima Yukio olgusunun sadece bir yüzüdür.

Mişima, kitlelere yön veren ticaretin, kullana kullana en çok ticarileştirdiği yazarlardan biridir. Yazar olarak kendini estetik modülüne kapatacağı yerde, medyanın dikkatini çekebilmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Geleneksel kılıç oyunlarını öğrenmiş, kendisine ait çıplak fotoğraflarından oluşan sergiler açmış ve bazı arkadaşlarına Japon savunma sporlarını öğretmiştir. 1912 yılında General Nogi, harakiri yaptığı zaman, cesedi bulununcaya kadar kimsenin bundan haberi olmamıştı; fakat Mişima, 1970 yılında arkadaşlarıyla birlikte Bireysel Savunma Güçleri askerî kuruluşunun merkezini bastığında bütün medyaya intihar edeceğini önceden ilan etmişti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, reklam filmlerinde oynayarak marka haline gelen pek çok yazar olmuştur, fakat hiçbirisi Mişima kadar sansasyon yaratarak kendi reklamını yapmayı becerememiştir; bu da onun ikinci önemli özelliğiydi.

Mişima, *Kamen no Kokuhaku* (Bir Maskenin İtirafları, 1948) adlı ilk eserinden *Kinkakuci* (1956) adlı eserine kadar olan süre içinde sadece para kazanmak için eser vermedi. İster estetik ister siyasi olsun, onun inandığı değerlerle hızla büyüyen toplumun değer yargıları çelişiyordu. Bir romanın yüz binlerce okuyucunun zevkine hitap edebilmesi için, kitapta anlatılanlarla halkın değerlerinin uyuşması gerekiyordu. Önceki kuşağın yazarlarından Nakazato Kayzan, Osaragi Jirö ve Yoşikava Eici kendi dönemlerinde bu ince ayrıntıyı yakalayarak başarılı olmuşlardı. Şimdi ise, ekonomik genişleme döneminde bunu başaran Şiba Ryötarö (1923-[1996]) oldu. Şiba'nın kahramanları artık eski günlerin cesur cengâverleri değildi; onların yerini aydın kahramanlar almıştı ve romanda oynadıkları roller, hayalî değil gerçekçiydi. Yeni kahramanların yaşadığı dönem, Meyci Hükümeti'nin

başlangıcında meydana gelen Rus-Japon Savaşı'nın yaşandığı yıllara rastlar. Özel hayatlarında gelenekçi olmamalarına rağmen, bu kahramanların liderlik özellikleri ve güçlü iradeleri vardır ve olayların gidişatını doğru tahmin edebilirler. Burada, "çalışkan ve azimli bir görevlinin" portresi çizilmektedir. Bu insanların amaçları artık ikiye bölünmüştür; bir yandan güdümlü toplumun geleneklerinden kopup kaçmak istemekte, öte yandan da oraya demir atıp, kariyer yapmayı ve başarılı olmayı arzulamaktadırlar. Okur, bu kitaplar vasıtasıyla biraz tarih öğrenmektedir; ya da en azından kitaptaki heyecanlı olayların akışına kapılarak öğrendiğini zannetmektedir.

Abe Kōbō'nun (1924-[1993]) *Suna no Onna* (Kum Tepecikleri Kadını, 1962) adlı yapıtında ve öteki eserlerinde, kişinin düzene yabancılaşması ele alınır. Kişi, düzene elini vermekle, kolunu alamadığı gibi, bir de onun içine çekilmekte, ayrıca çaresizlik, kurtuluş için gösterdiği her çabanın önünü kesmektedir. Bu insanların durumu, örümceğin ağına düşen bir böcekten farksızdır. Alegorik bir şekilde betimlediği sahneler, en az Kafka'nın eserleri kadar meşum ve ürkütücüdür. Topluma yabancılaşan azınlığın en aşırı ucunu, çevreciler teşkil eder. Bunlar sanayi ürünleri ve sanayi atıklarını en büyük sorun olarak kabul etmektedirler. Minamatalı kadın şair İşimura Miçiko (1927-), 1968 yılında denizdeki civa kirliliği yüzünden zehirlenen insanlara yardım etmek amacıyla Minemata Hastalığı Konferansı'nı düzenlemiş ve kurbanların durumlarını anlatan yazılar yazmıştır, İşimura ayrıca, *Tsubaki no Umi no Ki* (Kamelyalar Denizi'nden Hatıralar, 1976) adlı eserinde, gençlik yıllarının Japonyasına ait anılarını dile getirir; daha sonra sistem tarafından yok edilen bu bölgenin doğasını ve kültürünü çok canlı bir şekilde anlatır. Bu bölgenin yok edilmesi Minemata hastalığını beraberinde getirmiştir. Toplumsal sistemi eleştirirken eski günleri hasretle anmak, Mişima Yukio'nun eserlerinde de çok sık rastlanan bir durumdur ve bu da onun üçüncü önemli özelliğini meydana getirir. Mişima için "en güzel eski dönem", imparatorun hâlâ kutsal olduğu ve kültürel birlik ve bütünlüğü temsil ettiği 1930 yılı ve sonrasıdır.

Nakano Şigeharu ve Miyamoto Yuriko'dan sonra gelen yazarlar kuşağı için acaba Marksizm ne ifade ediyordu? 1946 yılında kurulan *Kinday Bungaku* dergisinin, Ara Masahito (1913-1979) gibi 1945-1960 yılları arasında faaliyet gösteren edebiyat eleştirmenleri, dönemin moda akımlarının temsilcileridir. Bu eleştirmenler yazılarını yazarken mümkün olduğu kadar Marksist edebiyatı, politikadan ayırmaya çalışmışlardır. Onlara göre, edebiyat bağımsız olmalıdır ve Komünist

Parti'nin izinden yürümemelidir.

1960 yılından sonra "tam bir demokrasi" ya da "tam bir hümanizmayı" vurgulayan bir kuşak ortaya çıktı. Bu kuşağın getirdiği tutarlı ve etkili eleştiriler artık Marksizmi esas almıyordu. İnoue Hisaşi (1934-[2010]), bu kuşağın yazarlarından biriydi. İnoue, ustaca kullandığı dili ile eğlenceli yazılarını, toplumu eleştiren bir araca dönüştürdü. Bunu yaparken de Tokugava döneminin *senryū* ve *kyōka* geleneklerine can vererek onları zamanımıza taşıdı. İnoue'nin ilk kez 1979 yılında sahnelenen *Şimicimi Nihon, Nogi Tayşō* (Japonculuk: General Nogi) adlı komedisi belki de, İmparator Meyci Hükümeti'ni en acımasız biçimde eleştiren ilk oyundur. Bu kuşak yazarlarından bir diğeri ise Ōe Kenzaburō'dur (1935-). Ōe, *Hiroşima Nōto* (Hiroşima Üzerine Notlar, 1965) ve *Okinava Nōto* (Okinava Üzerine Notlar, 1970) adlı yapıtlarında, toplumdan soyutlanan atom bombası kurbanlarının durumunu; savaşın ve Amerikan üslerinin yok ettiği köyleri, kısacası Japonya'nın içindeki "Üçüncü Dünya"yı anlatır. Her iki eserde de bütün bu acılara neden olan güç odaklarına direnme duygusu göze çarpar. Ōe, romanlarında, 1960 sonrası sosyal sistemin içinde gizli kalmış her türlü istikrarsızlık unsuruna değinir. Bu romanlarına *Kōzui va Vagatamaşii ni Oyobi* (Ruhum Sular Altında, 1973) ve *Dōciday Gēmu* (Şimdiki Zamanın Oyunu, 1979) adlı yapıtlarını örnek olarak gösterebiliriz. Ōe ilk romanda, medeniyetin saldırganlığından ve yıkıcılığından bahsederek, onun düzen, verim ve güç odaklı felsefesini, zekâ özürlü bir çocuğun gözüyle eleştirir. İkinci romanında ise Ōe, Şikoku dağlarında, kendi küçük dünyasında yaşayan küçücük bir "şehir devletiyle" Japon imparatorluğu arasında geçen hayalî savaşı, çok değişik ve komik bir biçimde anlatır. Ōe burada, bölgesel özerklik efsanesi, devletin büyüyüp devleşmesi, halka körü körüne uygulanan baskı, boş yere girilen savaşlar, yeni çevrecilik anlayışı ve bütün bunların insanlık için önemi gibi sorunsalları ele alır ve bunlara yanıt arar.

Ōe, neden protesto ediyor ve niçin direniyordu? O ne bir siyaset eleştirmeni, ne de Marksist eleştirmenler gibi, son yirmi yılda gerçeküstü öykülerinde ortaya çıkan "süper ekonomik güce" bir alternatif sistem sunan bir devrimciydi. Rabelais'den hippilere kadar, farklı karakter ve yaşam tarzlarını konu edinirken, kurulu düzene ve onun değer sistemine karşı duyduğu muhalefeti de dile getirir. Ōe, bütün bunları reddederken hangi değerlere sarılmaktadır? Kim bilir; onun inandığı değerler belki de barış, doğadaki ağaçlar ve insan hayatının kıymetidir. Bir yazar kalkıp da bu narin, hassas, çıtkırıldım değerler

üzerinde konuşmayacak olursa, sorunların hepsi dilsiz kalacaktır. Bir çağın koşulları ve o devrin yarattığı kuşağın gerçekleri, ancak ve ancak, onları olduğu gibi kabul etmekle ortaya çıkarılabilir. O koşulları ve gerçeği sadece kabul edip betimlemek bir çözüm yolu getirmez. Sorunları çözmek için eleştiri ve inkârın arka planında yer alan unsurları çok iyi saptamak gerekir.

Sözlükçe

Aynu: Önceleri *Aynu* halkı *Ezo* olarak anılıyordu. Japonlardan çok daha önce adada yaşamaya başlamış olan bu yerli halk, Tokugava zamanında Honşü'ya yerleştirilmiş ve bir daha da buradan çıkmalarına izin verilmemiştir.

Altı Klasik: Çin felsefesinin en eski eserleridir. Bunlar, Konfüçyüsçü diğer edebiyatçı felsefe okullarının temelini teşkil eden öğretilerdir: *Değişimler Kitabı* (I Jing), *Kasideler Kitabı* (Shi Jing), *Tarih Kitabı* (Shu Jing), *Ayinler Kitabı* (Li Jing), *Musiki Kitabı* (Yue Jing) ve *İlkbahar ve Sonbahar Yıllıkları* (Chun Qiu).

Amaterasu (ōmikami): Japon mitolojisinde Güneş tanrıçasıdır. İmparatorluk hanedanının bu tanrıçanın soyundan geldiği rivayet edilir. İse tapmağı tanrıçanın en büyük kült alanıdır.

Asayişi Koruma Kanunu (1925): İmparatorluk sistemine ve özel mülkiyete karşı olan grupları sindirmek üzere alınmış olan kanun tedbiri. Bu tür (solcu) grupların üyeleri zaman zaman tutuklanmıştır.

Aşigaru: Önceleri piyade sınıfına verilen isim. Tokugava devrinde en düşük rütbeli samuray için kullanılmıştır.

Aşio Maden Ocağı: Toçigi vilayetindeki Aşiyo bakır maden ocaklarındaki kirlilik 1888 yılında bölgede oturan köylülerin ve ocakta çalışan işçilerin hükümeti protesto etmesine neden oldu. Olayı takip eden otuz yıl içerisinde bu protesto eylemi büyük bir mücadeleye dönüştü. Bu mücadelede maden işçilerine ve bölge sakinlerine en büyük desteği veren parlamenter Tanaka Şözō'dur.

Ato Şite: *Nō* oyununda başroldeki oyuncunun, hayalet kılığında ikinci kez sahnede görünmesi.

Azuma-Uta: *Manyōşū*'nun 14. rulosunda yer alan şiir ve türküler. Bunlar, Japonya'nın doğu bölgelerinde yaşayan halk tarafından doğaçlama üretilmiştir.

Bakufu: Sözcük olarak 'çadır devleti' anlamına gelir. Kamakura,

Muromaçi ve Edo dönemlerinde hüküm sürmüş olan askerî yönetime verilen isim.

Banka: *Manyōşū* derlemesindeki ağıtlara verilen isim.

Benkey: Bkz. *Yoşitsune.*

Ben-romanı: *Şişōsetsu.* Karakter, olay, zaman ve mekân olarak yazarın yaşamıyla büyük benzerlikler gösteren bir tür otobiyografik roman.

Biva: Uda benzeyen geleneksel bir müzik aleti.

Biva hōşi: Biva eşliğinde türkü söyleyerek Japonya'yı dolaşan kör, Budacı rahipler. Bu rahipler ortaçağda yaşamıştır; bazı açılardan Türk halk ozanlarına benzerler. *Biva hōşi*'ler hem önemli haberleri etrafa yaymışlar, hem de *Heyke Monogatari* gibi yapıtların derlenmesinde önemli rol oynamışlardır.

Bugaku: T'ang hanedanı zamanında Çin'den Japonya'ya gelen saray müziğinin en eski biçimi.

Bugey: Savaş sanatları.

Bugyō: Feodal Japonya'da merkezî hükümetin özel bir görevle taşraya atadığı yüksek dereceli devlet memuru. Bir tür 'sulh hâkimi'.

Buncin: Çin edebiyatından esinlenen Japon sanatçıların benimsediği bir üsluptur. Bu terim başlangıçta, Çin'de emekliye ayrılan ya da gözden düştüğü için meslekten çıkarılan devlet memurlarının boş zamanlarında girişiktikleri kültürel faaliyetleri betimlemek için kullanılmıştır. Japonya'da ise sosyal konumu yüksek olmayan kişiler de bu sınıfa dahil olabiliyordu.

Bunraku: *Ningyō cōruri* adı verilen kukla tiyatrosu oyunları için sonradan kullanılan terim. Bu sözcüğün şimdiki adı *Asahi-Za*'dır ve Ōsaka'daki *Bunrakuza* tiyatrosundan esinlenerek türetilmiştir.

Burakumin: Tokugava döneminde toplumdan afaroz edilmiş köylü azınlık, parya. Bu topluluğa uygulanan yasal ayrımcılık, Meyci iktidarı zamanında kaldırılmış olmasına rağmen toplumsal konumları pek fazla değişmemiştir.

Buşidō: Samuray sınıfının ahlaki ilkeleri. 'Savaşçının yolu', sa-

vaşçı, savaşçı sınıf üyelerinin uymaları gereken davranış kuralları ve erdemler. Bağlılık, fedakârlık, sadakat, tevazu, adabımuaşeret, titizlik, kanaat, tutumluluk, savaşçılık ruhu, onur ve sevgi, *Buşidō* için en gerekli erdemlerdendi.

Cheng Kardeşler: Adları Cheng-i (1033-1108) ve Cheng Hao (1032-1085) olan bu Neo-Konfüçyüsçü filozoflar, Zhu Xi ve Wang Yangming tarafından tamamlanan iki okulun kurucularıdır. Cheng Hao, evrenin akıl tarafından yönetildiğini, Cheng-i ise yönetilmediğini savunmuştur.

Çadō: Geleneksel çay seremonisi. Sözcük olarak 'çay yolu' anlamına gelir.

Çacin: Japonya'daki geleneksel çay seremonilerinde törenin kurallarını yerine getirerek çay hazırlayan ve servisi yapan kişi.

Çika renga: "Yeraltı *renga*'sı". Soylulardan ziyade halk arasında revaç bulan *renga* şiiri. Rahip Guzay, bu konuda bilinen en yetkin simalardan biridir.

Çōka: Birbirini takip eden 5 ve 7 heceli dizelerden meydana gelen ve 7 heceli bir dizeyle biten şiir. Japon edebiyat geleneğinde yer alan, uzunluğu önceden saptanmamış ender şiir formlarından biridir. Heyan döneminden sonra fazla kullanılmamıştır.

Çōnin: 'Şehirli, kentli, kentsoylu'. Edo devrindeki (MS 16.-19. yüzyıl) toplumsal sınıflardan birine verilen ad. Bu sınıf genellikle büyük şehirlerde yaşayan tüccar ve zanaatkârlardan oluşurdu.

Çūnagon: Heyan döneminde kullanılan bir asalet unvanı.

Daymyō: Muromaçi döneminin sonlarında ve Edo devrinde yaşamış olan feodal beylere verilen isim. Toprak ağası.

Dengaku: Kadim zamanlardan 17. yüzyıla kadar devam edegelen kırsal kökenli bir halk oyunu. *Nō* tiyatrosunun atası olarak bilinen bu halk oyununda önemli ölçüde akrobatik hareketler bulunur.

Ekō: Rahip Şinran'ın Pak Ülke Budacılığı öğretilerinde yer alan ana kavramlardan biridir. 'Liyakat aktarımı' anlamına gelir. Bu da, kutsal metinleri okuyup edinilen erdemleri kişisel aydınlanma yolunda kullanarak ya da

başkalarının faydasına sunarak gerçekleştirilir. Şinran bu kavramı daha ziyade Buda'nın zatında bulunan erdem ve özellikleri insanlığa aktarmak olarak yorumlamıştır.

Emakimono: 'Parşömen rulo resimler'. Heyan, Kamakura ve Muromaçi döneminin öykü anlatan rulo resimleri. Bir tür resimli roman. Örneğin *Genci Monogatari* adlı romanı anlatan rulo resimlere *Genci Emaki* adı verilir.

Fudoki: Nara döneminde hükümetin emriyle illerden toplanan veri kayıtlarının genel adı. *Fudoki* kayıtları, illerin tarımsal, iktisadi, folklorik yapıları hakkında kıymetli bilgiler verir. Zamanla pek çoğu kaybolan bu kayıtların günümüze kadar gelebilmiş en iyi örneği *İzumo Fudoki*'dir.

Fundoki: 713 yılında merkezî yönetimin emriyle derlenmiş, Japonya'nın bütün yerleşim yerlerini gösteren atlaslar. Her *fudoki*'de arazi, tarım ürünleri, yollar, köprüler ve bölgenin tarihi hakkında bilgiler vardır. Bunların arasında sadece *İzumo Fudoki* günümüze kadar eksiksiz olarak ulaşabilmiştir.

Fūzoku-uta: *Kōday kayō* adıyla bilinen türkülerin alt kategorilerinden biridir. Köken olarak Nara dönemi (8. yüzyıl) öncesine kadar iner. Japonya'nın doğu illerinde yaygın olan halk türkülerinden oluşmuştur.

Gabuntay: Zarif edebi dil ve ifade. Genellikle Heyan dönemindeki *kana* edebiyatına öykünür.

Gagaku: Eski Japon saraylarına T'ang hanedanı zamanında Çin'den gelen görkemli şarkı ve dans türü.

Geyşa: Başlangıçta misafirleri eğlendiren kızlara verilen isimdi. Daha sonra çeşitli geleneksel sanat dallarında eğitilen kadınlar için bu ad kullanılmaya başlandı. Batılılaşmanın yaygınlaşmasıyla geyşalar, çok uzaklarda kalmış bir geçmişin eğlence hayatını yansıtan kurumsal kişilikler haline geldi.

Genci Monogatari: Dünyanın en eski romanlardan biri olan bu yapıt, Heyan döneminin en büyük şaheseridir. Saray aristokratlarından Bayan Murasaki Şikibu tarafından 11. yüzyılda kaleme alınan bu eser elli dört bölümden oluşur. 'Işık saçan prens' olarak bilinen Hikaru Genci'nin hayatını ve aşk serüvenlerini anlatır.

Gensey rieki: 'Dünyanın nimetlerinden istifade etmek'. Japonlara ait bir Budacı kavram olup ibadet, dua ve ayin yoluyla dünyevi faydalar sağlama amacını güder.

Gidayū: 17. yüzyılın sonlarında Ōsakalı sanatçı Takemoto Gidayū'nun başlattığı bir tür *cōruri* sanatı. Dramatik biçimde söylenen bir tür şarkı.

Giri: 'Görev'; toplumun bütününe borçlu olunan şey.

Gō: Japonların severek oynadığı Çin kökenli bir tür dama oyunu. Oyunda amaç, taşları çizgilerin kesiştiği noktalara yerleştirerek en büyük alanı ele geçirmektir.

Gokenin: Saray muhafızı. Kendilerini Minamotono Yoritomo'nun sadık hizmetkârı olarak gören Japon savaşçılar.

Gozan Bungaku: Gozan tapınaklarında Zen rahipleri tarafından Çince yazılmış edebiyat eserlerine verilen isim.

Gozan-ban: Kamakura ve özellikle de Kyōto'da bulunan Gozan tapınaklarında basılan kitaplara verilen isim. Bu işlem, Kamakura döneminden Muromaçi dönemine kadar devam etmiştir. Gozan tapınakları Zen mezhebine aitti; ancak, bu tapınaklarda kurulan matbaalarda Zen metinlerinin yanında Çin klasikleri ve tıp çalışmaları da basılıyordu.

Gunki Monogatari: 'Savaş hikâyeleri' ya da 'harp menkıbeleri'. Temalarını savaşlardaki olaylardan alan *Heyke Monogatari* ve *Tayheyki* gibi ortaçağ yapıtlarına verilen isim.

Hagi daymyō: Yazarı bilinmeyen *kyōgen* oyunu.

Haybun: Edo devrinde görülen edebi bir tür. *Haybun,* aslında *hayku* şiiri ile normal düzyazının bir karışımıdır. Düzyazı burada, aynen Başō'nun seyahat güncelerinde olduğu gibi, anlatılan olayla şiir arasında bir bağlantı kurar.

Haykay renga: Kaba, esprili, mizahi, *renga* tarzı şiirler. Hiciv, taşlama.

Haykay: Hece ölçüsü 5-7-5 olan kısa şiir. Sonraları *hayku* olarak adlandırılmıştır.

Hanafuda: İskambile benzer çiçek desenli kartlarla oynanan bir tür oyun.

Handayū buşi: Edolu sanatçı Handayū ile ortaya çıkan bir *cōruri* (kukla oyunu) tarzıdır. Özellikle 1680-1770 yılları arasında revaç bulmuştur.

Handen nōmin: 'Kendilerine arazi tahsis edilen köylüler'. Handen Şucü sistemine göre arazi sahibi edilen çiftçiler.

Handen şucū: Özel bir statüsü olan arazi mülkiyeti. Bu sisteme göre köylüler sağken bu arazilerini ekip biçebilirlerdi. Ancak malik öldükten sonra toprak devlete dönerdi. Yalnızca ekilemeyen araziler miras olarak bırakılabilirdi.

Hanka: *Çōka* şiirlerinin sonuna eklenen *vaka* şiiri. *Kaesiuta* ve *hanka* olarak da bilinen bu şiirler, genel olarak *Manyōşū* döneminde yazılmıştır.

Heyke Monogatari: 12. yüzyılın sonlarına doğru *Gunki Monogatari* tarzında yazılmış uzun bir romandır, ancak yazarının kim olduğu bilinmemektedir. 1160-1185 yılları arasında Japonya'yı yöneten Tayra sülalesinin yükselişini ve düşüşünü anlatır.

Heykyoku: Tayra sülalesinin iktidara gelişini ve çöküşünü anlatan ağıtlardan meydana gelir. *Heyke Monogatari*'nin temelini oluşturan bu metin *biva hōşi*'lerin eşliğinde anlatılırdı.

Hinayana: 'Küçük araç' ya da 'küçük vasıta' anlamına gelen Sanskrit kelime. Mahayana Budacıları bu terimi genellikle Hindistan ve Güney Doğu Asya'da hâkim olan Theravada Budacılığını küçümsemek için icat etmişlerdir. Bu mezhep, kişisel çabalarla nirvanaya ulaşmanın yöntemlerini inceler.

Hizakurige: Cippenşa İkku (1765-1831) tarafından Edo döneminde *kokkey-bon* tarzında yazılmış mizahi bir roman. İlk bölümü 1802'de yayımlanan bu uzun romanda iki gencin *Tōkaydō* yolu üzerinde yaptıkları gezi ve yaşadıkları maceralar anlatılır. Aynı türde yazılmış pek çok esere esin kaynağı olan *Hizakurige*, Edo döneminin en büyük yapıtlarından biridir.

Hokku: *Renga* şiirinin ilk dizeleri.

Hollanda çalışmaları ve Hollandalı âlimler: Tokugava zamanında Japonların iletişim kurdukları ilk Avrupalılar Nagazaki'deki Hollandalı tüccarlardır. Avrupa kültürünü araştırmak isteyen herkes Hollanda dilini araç olarak kullanmış ve yapılan çalışmaların tümü 'Hollanda araştırmaları' olarak adlandırılmıştır.

Honci Suicaku: Şintö tanrılarının (*kami)* bazı Budalar veya Bodhisattvalarla aynı düzeyde olduğunu savunan dinsel itikat, kuram ve düşünce. Örneğin, bu inanışa göre Şintö tanrısı Haçiman, Amida Buda'nın farklı bir tecellisidir.

Honkadori: Kadim zamanlarda yazılmış olan bir *vaka* şiiri üzerine temellendirilen yeni *vaka* şiiri. Bu çalışmalar genellikle eski şiire yeni bir tat, düzen ve bakış açısı getirdiği için karşılıklı okunduğunda ilginç durumlar ortaya çıkardı. Genel olarak *Honkadori*'ler ve *Şin Kokinşū* arasında yakın bir ilişki vardır.

İçinen sanzen: Bir Tenday/Niçiren öğretisi. Bu öğretiye göre maddi dünyadaki bütün olgular, insanların günlük hayatlarında tecrübe ettikleri herhangi bir düşüncenin içinde mevcuttur.

İki: Edo sosyetesinin benzemek için can attığı dış ve iç görünüş. Görünüş ve tavır olarak zarif, özel yaşamında da görgülü ve bilgili olmak.

İkkō ikki: Muromaçi devrinde Amida düşüncesinden esinlenerek ortaya çıkmış köylü isyanlarına verilen isim.

İnsey: Tahtından feragat eden imparatorların özel yönetim sistemi. Bu sisteme göre, görevden çekilmiş imparatorların kendilerine ait ve hükmeden imparator tarafından denetlenmeyen bağımsız sarayları vardı.

İroha karuta: Üzerlerinde Japon heceleri olan kartlarla oynanan bir oyun. Oyuncular bütün kartları tek tek görerek iyi bilinen bir dörtlüğü tamamlamaya veya ilk mısrasını okumaya çalışır.

Cinşin no Ran: Cinşin İsyanı. 672 yılında tahta geçmek için verilen bu mücadele, İmparator Temmu'nun hükümdar olmasıyla sonuçlanmıştır.

Cōdo Şinşū: Gerçek Pak Ülke mezhebi. 13. yüzyılda Şinran tarafından Pak Ülke mezhebi temel alınarak geliştirilen bir mezhep.

Cōdo-Şū: Pak Ülke mezhebi. Hönen tarafından 12. yüzyılın sonlarında kurulan bir Budacılık mezhebidir. Ana öğreti, Amida Buda'ya kayıtsız şartsız iman etmektir. İnsan, gelecekte Pak Ülke'de gerçekleşecek olan kurtuluşa kavuşacaktır.

Jōkamaçi: 'Kale devlet'. Feodal dönemde askerî kaleler etrafında gelişen şehirler.

Cōkyū no Ran: Tahttan inen İmparator Go-Toba'nın Kamakura Şōgunluk idaresini devirmek için 1221 yılında gerçekleştirdiği başarısız darbe girişimi. *Şōkyū no Ran* olarak da bilinmektedir.

Coşi: *Tanka* şiirine giriş olarak farklı uzunluklarda yazılan şiir. Bunlar genellikle anahtar bir kelimeyle ana şiire bağlanırdı.

Cōruri: Dramatik türküler eşliğinde oynanan kukla oyunu.

Cunşi: Efendisi ölen birinin, sadakat göstergesi olarak intiharı.

Kabuki: Japonya'nın ulusal tiyatro biçimlerinden biri. 18. yüzyılın ikinci yarısında çok yaygın olduğu halde Meyci Reformu'ndan sonra yıldızı sönmeye yüz tutmuştur.

Kadō: Tütsünün Yolu. İşin erbabı olan kişinin, değişik türlerdeki tütsüleri anlamaya ve tespit etmeye çalıştığı zarif bir hobi türüdür. Kişinin bu konudaki becerisini diğer sanatlar hakkındaki bilgisiyle birleştirerek oynayabileceği oyunlar vardır.

Kaeri-ten: Japonların Çince bir metni okuyup tercüme etmelerine olanak sağlayan yazılı özel işaretler.

Kagura: *Kamiasobi* olarak da bilinen *Kagura,* Şintō tanrılarına ibadet etmek için yapılan dans ve müzikten meydana gelmiştir; kökeni 9. yüzyıla kadar iner.

Kakekotoba: Şiirde kullanılan en vurucu, en etkileyici kelime. Şiirde hecenin bölünüş şekline göre bir kelime bazen iki anlama gelebilir. Örneğin, 'Ōsaka bariyeri' ifadesini ele alalım. *Ōsaka*'nın ilk ünlüsü olan *Ō* sesi eskiden *kana* hece alfabesinde 'au' şeklinde yazılıyordu. Japoncada 'buluşmak' anlamına gelir. Bu nedenle yukarıdaki ifade, 'Ausaka bariyeri' şeklinde yazıldığı zaman anlam değişmekte 'Ōsaka bariyerinde buluşma' anlamına gelmektedir.

Kakemono: Duvara asılan parşömen rulo resimler ya da hat sanatı örnekleri.

Kambun: Japonların Çince bir cümleyi kendi gramer kurallarına göre oluşturmalarına olanak sağlayan, özel okuma işaretleri eklenmiş Çince metin.

Kami: Şintö tanrıları. Tanrısal niteliğe sahip hayvan, insan ya da herhangi bir varlık.

Kana: Japon Hiragana ve Katakana hece alfabelerine verilen genel isim.

Kana Monogatari: *Kana* hece alfabesiyle *monogatari* tarzında yazılmış roman.

Kana-maciri: Çince karakterler ve Japon hece alfabelerinden biriyle yazılmış olan metin.

Kanazōşi: 17. yüzyılın sonlarına doğru beğeni kazanan, basit ve klasik Japoncayla yazılmış kısa hikâyeler.

Kanō-ha: Bir resim okulu. Muromaçi döneminde Kanö Masanobu (1454-1550) tarafından kurulmuş ve toprak ağası feodal asiller tarafından desteklenip yönetilmiştir.

Kanşi: Çince şiirler.

Karma: Genellikle 'kader' olarak çevrilen Sanskrit bir Budacı terim. *Karma* aslında insanın hayatı boyunca yaptığı iyi ve kötü işlerin toplamıdır. Bu işler, kişinin şimdiki hayatında ya da bundan sonra yaşayacağı öteki hayatlarda bazı sonuçlar doğurur. Bu nedenle, insanın şimdiki hayatında başına gelenler bundan önceki hayatlarının *karma*'sının bir sonucudur.

Karon: *Vaka* şiiri üzerine yapılan bilimsel çalışma. *Vaka* kuramı.

Katarimono: Genellikle müzik eşliğinde anlatılan öykü.

Kenpeytay: Askerî polis, jandarma. Askerî cuntanın hâkim olduğu yıllarda büyük güç kazanmıştır.

Kōan: Zen Budacılığında meditasyon yapan kişiye sezgi yoluyla aydınlanmasını sağlamak için yöneltilen sorular. Bu tür sorular genellikle çözümsüz ya da saçma problemlerden oluşur.

Kōday kayō: *Kociki* gibi Nara dönemi öncesinde derlenmiş eserlerde rastlanan çeşitli şarkı ve ağıtlara verilen isim. Bu terim kitabımızda, 'kadim ağıtlar' ya da 'kadim türküler' olarak geçmektedir.

Kociki: Günümüze kadar ulaşmış en eski Japon tarihi olan *Kociki,* İmparator Ono Yasumaro'nun emriyle derlenmiş

ve MS 712 yılında İmparator Gemmey'e sunulmuştur. Tanrılar çağından İmparatoriçe Suiko'nun (592-628) saltanatına kadar geçen zaman dilimini ele alan yapıt, tarihî gerçeklerden çok efsanelerden oluşur.

Kokindencu: *Konkinşū* şiir seçkisinde yer alan bilgilerin aktarımı, bu aktarımı sağlamak için gereken gizli öğreti.

Kokinşū: *Kokin Vaka-Şū* olarak da bilinir. İmparator Daygo'nun emriyle Kino Tsurayuki (946) tarafından derlenen *vaka* şiirleri seçkisi. 20 bölümden ve 1.100 şiirden oluşur. İmparatorun emriyle derlenen *vaka* şiirleri seçkilerinin (*Çokusenşū*) en eskisidir.

Kokon Çomoncū: Taçibana Narisue (1250) tarafından derlenen ve 1254'te tamamlanan *setsuva*'lar.

Kokoro: Her olgunun tözü, cevheri. İnsanlarda akla, kalbe ve ruha tekabül eder.

Koku: Pirinç ölçmek için kullanılan bir birim, yaklaşık olarak 180 litre. Samuraylara verilen maaş, *koku* birimiyle ölçülen belirli bir pirinç miktarının maddi bedeli kadardı. Toprak ağalarının zenginlikleri ve güçleri, merkezî hükümetin bu topraklarda yetişebileceğini düşündüğü pirinç miktarı kadar olmuştur. (1 koku pirinç yaklaşık 135 kg eder.)

Kokubunci: MS 741 yılında İmparator Şomu'nun emriyle bütün ülke çapında kurulan resmî manastırlara verilen isim.

Kokugaku: Edo döneminde ortaya çıkarak Japon gelenek ve kültürünü ön planda tutmayı amaçlayan bilim ve felsefe okulu. Bu okul, Edo dönemi yöneticilerinin desteklediği Konfüçyüs öğretilerine bir tepki olarak doğmuştur.

Kokuşi: Taşradaki hükümet görevlileri.

Konfüçyüs'ten Kutsal Sözler Kitabı: Üstat Kong ya da Kong-Zi olarak bilinen Çinli filozof Kong Qui'nin (MÖ 551-479) sözlerinin öğrencileri tarafından hazırlanmış kaydıdır. Sonradan Çin felsefesine hâkim olan Konfüçyüsçü öğretinin temel metni haline gelmiştir.

Koncaku Monogatari: Heyan döneminin sonlarında derlenen ve otuz bir bölümden oluşan *setsuva*'lar. Bu *setsuva*'ların üçü kaybolmuştur. Geleneksel kaynaklar bu eseri Minamoto

Takakuni'nin derlemiş olduğunu belirtse de bu konu üzerinde çok ciddi şüpheler vardır. Halk folklorunu ve saray dışında gelişen halk edebiyatını yansıtması açısından oldukça önemli bir kaynaktır.

Koto: Oturarak çalınan on üç telli Japon müzik aleti. Bir tür Japon kanunu.

Kouta: Kaynağı *Kanginşū* derlemesi olan, Muromaçi dönemi türküleri.

Kuruva: Kadın ticaretinin yapıldığı bölgeler. Yetkililer, belli bölgelerin etrafını duvarlarla çevirerek fuhuşu kontrol altına almaya çalışmışlardır. Her ne kadar bu bölgeler, toplumsal yasak ve baskıların yumuşadığı ayrı dünyalar haline gelmiş olsa da bu yerlerin dışında da kadın ticareti serbestçe yapılabiliyordu.

Kyōgen: *Nō* tiyatrosu sahnelenirken aralarda sergilenen eğlendirici oyunlar.

Kyōka: Komik bir *tanka* şiiri.

Kyōun-Şū: Rahip İkkyū tarafından Budacılığa dair çeşitli konular üzerinde yazılan Çince şiirler. Nüktesi ve tuhaf davranışlarıyla ün kazanan bu ilginç Zen rahibinin şiirlerini öğrencileri derlemiştir.

Maçi-Şū: Tokugava devrinin başında ve ondan önce Kyōto ve Ōsaka şehirlerinin etrafındaki yörede *çōnin* için kullanılan sözcük.

Mae Şite: *Nō* oyununda başroldeki oyuncunun sahnede ilk kez görünmesi.

Mahayana: 'Büyük vasıta' ya da 'büyük araç' anlamına gelen Budacı Sanskrit bir terim. *Hinayana* Budacılığında kendi gayretleriyle nirvanaya ulaşan ideal varlık *Arhat*'tır. *Mahayana* Budacılığındaki ideal varlık ise, bütün insanlık kurtuluncaya kadar nirvanaya ulaşmayı reddeden Bodhisattvadır.

Maki: Rulo; rulo yapılmış yazılı bir metin ya da resim. Yazılı rulo metinler kitap şekline getirildiği zaman *maki* sözcüğü, 'kitaptaki bölüm' anlamında kullanıldı. Ancak, bu eserdeki *maki* sözcüğü daha uzun metinler için kullanılmıştır.

Makura kotoba: Betimleyici sözcük öbeği ya da tamlama. Beş heceli olup *tanka* şiirlerindeki seçilmiş bir sözcüğü niteler. Örneğin, 'Ankara güzeldir' cümlesindeki 'güzel' ifadesi, Ankara'ya ait olan bir özelliği belirtmektedir. Bu edebi geleneğe göre, 'Ankara' sözcüğünün her kullanılışında bu ifade şiirde 'Güzel Ankara' olarak ortaya çıkacaktır.

Mana: Çince karakterlerin ses değerlerini kullanarak Japon dilini yazılı hale getirme yöntemi.

Manyōşū: En eski *vaka* şiir seçkisidir. Kimlerin derlediği belli olmayan bu seçki, 8. yüzyılın sonunda vücuda getirilmiştir. İçinde pek çok şair tarafından yazılan 4.500'den fazla şiirin yer aldığı bu yapıt, 20 bölümden oluşur. Seçkiye katkıda bulunan sanatçıların arasında en iyi bilinen isim, şair Hitomaro'dur.

Masu Kagami: 14. yüzyılın ortalarında *monogatari* tarzında yazılmış olan bu yarı tarihsel öyküleri kimin derlediği bilinmiyor. Yaşlı bir rahibenin ağzından çömezlere anlatılan öyküler Japonya'da 1184-1333 yılları arasında geçen olayları konu alır.

Meygetsu-ki: Saray mensubu ve aynı zamanda bir şair olan Fucivara Teyka'nın (1162-1242) güncesi. 1180-1235 yılları arasındaki zaman dilimini kapsar. Dönemin politika ve edebiyatı için iyi bir kaynaktır.

Meyci Reformu: Tokugava, Bakufu Hükümeti'nin yıkılmasından sonra İmparator Meyci'nin kayıtsız şartsız egemenlik ilkesiyle 1868'de iktidara gelişi. İmparator Meyci'nin ülkede çağdaş reformları başlatması.

Mencius: (Meng-Zi, MÖ 371?-289?) Öğretileri Konfüçyüs'e ilham veren filozof. Konfüçyüs, onun öğretilerini düzenleyerek geliştirmiştir.

Miçiyuki: 'Seyahat' anlamına gelen bu sözcük *nō* ve *cōruri* oyunlarında 'seyahat sahnesi' anlamında kullanılmaktadır. *Cōruri*'de seyahat, âşıkların yüce ölümlerine olan uçuşlarını simgeler. Bu noktada oyunun metinsel ve dramatik tarzı şiirsellik ve duygu yüklüdür.

Momici: Sonbaharda sararıp kızıllaşan çınar yaprakları.

Mono no aware: Keder; hüzün; efkâr. Dünyanın gidişatına bakıp efkârlanmak.

Monogatari: Bu sözcüğü meydana getiren yazı karakterleri, 'bir şeyden bahsetmek' ya da 'bir şeyler anlatmak' anlamına gelir. Ancak bu terim, genellikle Heyan, Kamakura ve Muromaçi dönemlerinde yazılan öykü ve roman gibi anlatı türleri için kullanılır.

Monogatari-e: Resimli *monogatari*. Resimlerle anlatılan *monogatari*; resimli roman. Esasen *emakimono*'dan farksız olup onun *monogatari*'lere uygulanmış biçimidir.

Nanga: Güneyden gelen resimler. Bu tür resimler ilk kez Çin'in güneyinde Zen mezhebi mensupları tarafından yapılmıştır. Malzeme olarak sadece mürekkep kullanılır, dolayısıyla tek renklidir. Japonya'da edebi çevrelere hitap eden ressamlar arasında büyük ilgi görmüştür.

Nembutsu: Pak Ülke Budacılığında Buda için okunan dua. Tamamı *Namu Amida-Butsu*'dan oluşan bu üç kelimelik dua 'Yüce Amida Buda'ya hamdüsenalar olsun' anlamına gelir.

Nihon Ryōiki: 9. yüzyılın başında Rahip Keykay tarafından derlenen 112 *setsuva*.

Nihon Şoki: Günümüze kadar gelen Japon tarihi üzerine yazılmış en eski ikinci belge. Prens Toneri'nin emriyle Ono Yasumaro ve arkadaşları tarafından derlenip 720 yılında tamamlanan bu yapıt, 30 bölümden oluşmaktadır. *Kociki* ile aşağı yukarı aynı zaman dilimini kapsamış olsa da olayların akışı MS 697 yılına kadar sürer. Yapıt, Çince kaleme alınmıştır.

Ningyō Cōruri: *Cōruri* şarkılarıyla birlikte oynanan bir kukla oyunu.

Nincō: İnsanın gerçek duyguları; dışarıdan gelen hiçbir etkinin tesiri altında kalmayan saf ve temiz duygular.

Nincōbon: Tamamen insan duyguları üzerine temellendirilmiş olan kitaplar. Bunlar özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında çok ilgi gören duygusal ve romantik öyküler ile uzun anlatılardır.

Nirvana: Hinayana Budacılığının amacı; varmak istediği son nokta. Bu sözcük, kelime anlamı olarak 'boşluk' ya da 'yok olup kaybolma' manasına gelse de dinsel bir terim olarak daha olumlu bir anlam taşır. Arzuların, nefsaniyetin sona erdiği bir yer olarak bilinir.

Nō: 14. yüzyılda ortaya çıkan bir tür Japon tiyatrosu.

Nyobō Bungaku: Saraylı kadınların yarattığı edebiyat. Bu terim ilk defa, Heyan döneminde yaşayan ve yapıt veren kadın aristokratlar için kullanılmış olsa da sarayda görevli, fakat aristokrat olmayan kadınların yapıtlarını da kapsar.

Ōbaku-Şū: Bakufu'nun ülkeyi diğer dünyadan ayıran tecrit politikası döneminde Japonya'ya Çin'den giren bir tür Zen mezhebi. Mezhebin Çin kaynaklı olması özellikle arzulanmıştır.

Okagemayri: Günümüzde Mie vilayetinde bulunan İse tapınağına yapılan kitle ziyaretleri veya hac ödevi. Hacılar genellikle aniden karar vererek bu tür coşkulu ziyaretleri gerçekleştirirdi. Hacıların arasına katılmak isteyenler, anne, baba, aile ya da onlara hükmeden insanları hiçe sayarak hiçbir hazırlık yapmadan yola çıkarlardı.

Okurigana: Japoncadaki Çince karakterlere eklenen çekim ekleri. Bu ekler genellikle Hiragana veya Katakana hece alfabesiyle yazılır.

Önceki Kralların Yolu: Geçmişte kusursuz yöneticilerin bulunduğunu belirten Konfüçyüsçü bir kavram. Konfüçyüs'e göre bu kral Dük Zhou'dur. Sonradan Japon filozof Ogyū Soray (1666-1723) bu kavramı, Konfüçyüsçü düşüncenin gelişimini irdelemek için kullanmıştır.

Otogi-Zōşi: Öykü cep kitabı. Muromaçi dönemi kısa hikâyeleri. Toplamı 23 hikâyeden oluşan bu seri 1700 yılında Ōsakalı yayıncı Şibukava Seyeymon tarafından yayımlanmıştır. Şibukava bu 23 öyküyü Muromaçi dönemine ait olan seçkilerden almıştır.

Rakugo: Bir kişinin sahnede tek başına yaptığı güldürü, komik monolog.

Rekişi Monogatari: Tarihî hikâyeler, tarihsel öyküler. İlk kez Meyci döneminde ortaya çıkan bu terim; Heyan, Kamakura ve Nambokuçō devrindeki saray hayatını konu alan sekiz kitabı kapsar. Bu kategorideki en önemli eserler, *Eyga Monogatari* ve *Okagami*'dir.

Renga: Bağlı dize. Aslı *tanka* olan bu şiirlerin ilk üç dizesi sırayla 5-7-5 heceli tümcelerden meydana gelir ve bir kişi tarafından düzenlenir. Son iki dize ise yedişer heceden

oluşup başka bir kişi tarafından yazılır. 13. yüzyılda ortaya çıkan bu gelenek, 100 ardıl şiir sistemi ortaya çıkıncaya kadar devam etmiştir. Sonradan klasikleşen bu yeni şiir geleneğine göre şairler, önce bir konu seçerler ve sırayla bunu geliştirerek devam ederlerdi. Sırası gelen şairin, ondan önceki şiirden bir konu seçip geliştirmesi gerekiyordu.

Ritsuryō: Ceza ve idare yasaları anlamına gelmektedir. T'ang hanedanı zamanında Çin'den alman bu yasalar, 7. yüzyıldan itibaren Japon devlet idaresinin temelini oluşturmuş ve Kamakura Bakufu dönemine kadar varlığım korumuştur.

Rōnin: Efendisini kaybetmiş samuray. Samuraylar genellikle kendilerini efendilerinin hizmetine adamış olan savaşçılardır. Efendilerini kaybetmeleri, onların bir 'başıbozuk' haline gelmelerine neden olduğu için ilk toplumsal konumlarıyla bir çelişki teşkil eder.

Sabi: Başka dillere çevrilmesi zor olan bu kavram, hüzünle karışık dingin bir sadeliği dile getirir. Şiirden çay seremonilerine kadar her alanda varlığı umulan bir kavramdır. Özellikle Matsuo Başō'nun şiir ve öğretisiyle yakından ilgisi vardır.

Saybara: Kökeni çok eskiye dayanan bir grup türkü ve ağıt. Bu yapıtlar Heyan döneminde *koto* için uyarlanarak saraylarda müzik eşliğinde söylenmiştir.

Sa'in: Çift meclisli parlamentodaki meclislerden biri; sol meclis. Bu meclis, Meyci Hükümeti'ne yasama hakkında tavsiye verirdi. Sağ meclise ise idari konularda danışılırdı.

Sakamori: Sınır bekçileri. Bu bekçilerden bazılarının şiirlerine *Manyōşū*'da rastlanır.

Sake: Pirinçten yapılan ve alkol oranı 12-20 derece arasında değişen bir tür Japon rakısı.

Sakoku: Tecrit edilmiş ülke. Tokugava rejimi tarafından uygulanan tecrit politikası.

Samuray: Japon savaşçısı.

Sangaku: Çin'den gelen eski bir zaman eğlencesi. 10. yüzyılda yaygın bir eğlence türü haline gelen *sangaku*'da müzik

ve dans eşliğinde sihirbazlar, akrobatlar, jonglörler yer alırdı.

Sansui: 'Dağ ve su' tabloları.

Sarugaku: Heyan devrinde ün kazanan bir komedi türü. Ses ve mimik üzerine kurulmuş görsel bir sanat. Bu sözcüğü meydana getiren Japonca karakterler 'maymun müziği' anlamına gelmektedir. Bazı uzmanlar *sangaku*'dan türediğine inanırken bazıları ise *sangaku*'yla aynı zamanda ortaya çıkan fakat ona benzeyen bir görsel sanat olduğunu ileri sürer. *Sangaku*'ya çok benzemesine rağmen daha sanatsaldır.

Satori: Ermiş kişi, ermiş olma durumu. Gönül gözünün açılması, 'uyanma'. Zen Budacılığında aydınlanma kavramı. İnanca göre bu mertebeye erişen kişiler, varlıkları gerçekten olduğu gibi görmeyi başarırlar.

Sedōka: Manyōşū'dan önce ortaya çıkmış olan bu şiir formu, Manyōşū döneminde çok yaygınlaşmıştır. 5-7-7/5-7-7 hece kalıplarından oluşmuş altı dizeden meydana gelir.

Seii Tayşōgun: Barbarlara boyun eğdiren general. 8. yüzyılda Aynulara karşı açılan savaştan sonra zaman zaman Japon generallere verilen unvan. Minamotono Yoritomo'dan sonra askerî hükümetin başında yer alan generallere verilen isim. Şōgun.

Senryū: Kısa, komik şiirler.

Sensey: Hoca, öğretmen; aynı zamanda, 'Hoca(m)', 'Efendi(m)', 'Üstad(ım)' gibi anlamlara gelen saygı sözcüğü olarak da kullanılır.

Seppuku: Bir savaşçı için onurlu bir ölüm sayılan, karnını deşerek intihar etme biçimi.

Sessuō: İmparator naibi için kullanılan en eski sözcük. *Sessuō*'lar, özellikle imparator küçük yaşta tahta çıktığı zaman etkinlik göstermişlerdir.

Setsuva: İçeriği bazen dinî bazen de dinî olmayan öyküler. Bu öykü türü 8. yüzyıldan başlayarak ortaçağa kadar büyük bir gelişme göstermiştir. Bunlar, kitleleri hedef alan gerçek halk edebiyatı olmasa da çağın günlük yaşantısına ışık tutarlar. Özellikle dinî konular üzerine yazılan bu tür öyküler, daha önceki öykülerden uyarlanmıştır

ve rahat anlaşılmasını sağlamak için küçük bir sözlük ve açıklamalar içerir. *Nihon Ryōiki* ve *Koncaku Monogatari,* bu tür öykülerin en iyi bilinen örnekleri arasında yer alır.

Sevamono: Kukla ve *kabuki* oyunlarında gerçek insanların hayatını işleyen konular. Bunun karşıtı ise doğaüstü varlıkları ve bunların davranışlarını konu alan tarihsel oyunlardır.

Şarebon: Nükteli kitaplar. Hayat kadınlarının yaşadığı, eğlence bölgelerinde geçen yaşamı konu alan yarı müstehcen romanlar.

Şasekişū: Rahip Mucū tarafından derlenen bu *setsuva* öyküleri on bölümden oluşur. 1279 yılında başlayan derleme 1283 yılında bitmiş olmasına rağmen daha sonra 1295 ve 1308 yıllarında bazı eklemeler yapılmıştır. Buradaki hikâyeler ve masallar Budacılık öğretilerini halka öğretmeyi amaçlar.

Şikken: Şögunlar. Naip. Bu sözcük ilk kez imparator naibi için değil, Höcō sülalesinden gelen Şögunlar için kullanılmıştır.

Şin Kokinşū: *Şin Kokin Vaka-Şū* olarak da bilinir. *Çokusenşū* türünün bir örneği olan ve İmparator Go-Toba'nın emriyle başlanarak 1205 yılında bitirilen bu yapıtta aşağı yukarı 200 *vaka* şiiri bulunur. Fucivara Teyka, Minamoto Miçitomo, Fucivara Ariie, Fucivara İetaka ve Fucivara Masatsune tarafından derlendiği bilinmektedir.

Şingaku: Edo döneminde İşida Baygan (1685-1744) tarafından kurulan ahlaki felsefe. Ahlaki ve manevi öğretiler.

Şincū: Aşk intiharı. Toplumsal baskılar yüzünden birlikte olamayacaklarını anlayan kadın ve erkeğin aşklarını yüceltmek için ölümü seçmeleri. Bunun en görkemli örneklerini Çikamatsu Monzaemon'un (1653-1724) eserlerinde görüyoruz.

Şiranami-Mono: Başkahramanı haydut olan bir tür *kabuki* oyunu. Bu tür oyunlar yazar Kavatake Mokuami (1816-1893) ile özdeşleşmiştir.

Şitamaçi: Eski adı Edo olan asıl Tokyo. Şehrin ana merkezi. Eski *çōnin* (şehirli esnaf ve tüccar) kültürünü en iyi muhafaza eden merkezî bölge.

Şite: *Nō* ya da *kyōgen* oyunlarının başkahramanı.

Şizenşugi: Doğacılık; özellikle de 20. yüzyılın ilk on yılında yaygın olan Japon doğacılığı. 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan Fransız natüralist akımıyla aynı etkiyi yaratmayı hedefleyen bir yazın türü.

Şōen: Tımar. İmparatorlar, aristokratlar veya Buda tapınaklarının sahip olduğu geniş araziler ya da onun üzerine yapılmış büyük malikâneler. Bunlar başlangıçta önemli kişilere ve tapınaklara bağışlanan vergisiz arazilerken zamanla daha geniş bir alana yayılmıştır.

Şōgun: Bkz. *Seii Tayşōgun.*

Şōci: Kâğıttan yapılmış sürgülü kapı, pencere ya da paravan.

Şōmyō: Kadim zamanların Hint kökenli Budacı ilahileri.

Şuinsen: 'Kırmızı mühürlü gemiler'. Tokugava Hükümeti'nin tecrit politikasından önce ulusal birliğin sağlanmaya çalışıldığı dönemde, özel kırmızı mühürlü fermanlarla Japonya ile ticaret yapmak için izin alan yabancı gemiler.

Soga kardeşler: Tarihte bu iki kardeş gerçekten yaşamış ve 1193 yılında babalarının intikamını almışlardır. Daha sonra tiyatro ve romanda ana babaya karşı olan sevginin ve kişisel kahramanlığın simgesi haline gelmişlerdir. Ancak intikam konusu ve işlenen karakterler, tarihsel akış ile hiç alakası olmayan, hatta mantıksız birtakım olay örgüleriyle ilişkilendirilmiştir.

Sokuşin Cōbutsu: Şingon Budacılığında bir kavram. Üç gizemli ilkeyi uygulayarak nirvanaya ulaşmak.

Sōmonka: *Manyōşū*'daki aşk şiirlerine verilen genel ad.

Sōrōbun: Çince sözcüklerle yazılan ve son yüklem olarak *sōrō* fiilinin kullanıldığı bir Japon yazı türü.

Suiboku: Japonya'ya Budacılıkla birlikte Çin'den gelen bir tür mürekkepli resim çalışması. Mürekkepli fırçayla yapılan manzara resimleri.

Suiboku-ga: Çin tarzı mürekkep ve fırça resimlerinden oluşan bu yapıtlar, özellikle Muromaçi döneminde revaç bulmuştur.

Sumi-e: Fırça ve mürekkeple yapılan bir tür resim.

Suşi: Sirke ve diğer özel lezzet verici soslarla hazırlanmış lapa pirincin üzerine kılçıkları ayıklanmış balık parçaları konarak servis edilen yemek.

Tabi: Japon ayakkabılarıyla giyilen ve ayak başparmağını diğer dört parmaktan ayran bir tür geleneksel çorap. Şekil olarak sadece başparmağı olan eldivenlere benzemektedir.

Tayheyki: Kırk bölümden oluşan bir *Gunki Monogatari.* Yazarı belli olmayan bu eserin 14. yüzyılın sonlarında yazıldığı sanılmaktadır. Eser, 1319 ve 1371 yılları arasındaki iç savaşı konu alır.

Tayhō Ritsuryō: İmparator Tayhō döneminin ilk yılında yürürlüğe giren idari kanunlar (701).

Tayka Reformları: 645 yılından itibaren uygulanan bir dizi reform. Bu reformlardan sonar Japonya'da Çin'in adli ve idari yönetim biçimi benimsenmiştir.

Taysaku: Devlet memuriyetinde terfi için yapılan sınavlarda adaylara sorulan sorular.

Tanka: Günümüzde *tanka* ve *vaka* terimleri birbirinin yerine rahatça kullanılmaktadır. Aslında *tanka* beş dizeli kısa şiir anlamına gelir ve 5-7-5-7-7 hece kalıbıyla yazılır. *Tanka,* zamanla Japon lirik şiirinin en önemli türü haline gelmiştir. 'Japon şiiri' anlamına gelen *vaka* sözcüğü sadece *tanka*'yı değil *sedōka* gibi diğer şiir türlerini de kapsar.

Tengū: Japon mitolojisinde uzun burunlu bir şeytan.

Terakoya: Tokugava döneminde halk sınıflarına temel eğitim veren tapınak okulları.

Tsukuba-Şū: Nicō Yoşimoto (1302-1388) ve Rahip Gusay tarafından 14. yüzyılda derlenen *renga* şiiri seçkisi.

Udaycin: Heyan döneminde çok üst düzey bir yöneticiye verilen unvan. Sağ illeri beylerbeyi.

Udon: Buğday unundan yapılan, spagetti uzunluğunda kesilmiş bir tür kalın erişte.

Ukiyoburo: Şikitey Samba (1797-1844) tarafından yazılıp 1809 ve 1812 yılları arasında yayımlanan bir tür uzun *kokkeybon* romanı. Edo dönemindeki hamamları konu alan roman, buraya gelen kadın ve erkeklerin anlattıkları hikâyelerden oluşur.

Ukiyo-e: 'Yüzen dünyanın resimleri'; çoğunlukla ünlü cariyeler, aktörler, manzaralar ve günlük hayattan sahneleri gösteren, 18. ve 19. yüzyıla ait resimlerdir. Bu resimler, tahta kalıplarla yapılan baskılarla elde edilirdi.

Uşin: Zevklerin zarafet ve inceliğini temsil eden estetik bir kavram.

Uta Monogatari: Şiir ve düzyazı karışımından oluşan romanlar. Düzyazıyla kaleme alınmış olan bölümler *vaka* şiirinin arka planını oluşturur. *Heyçū Monogatari, İse Monogatari* ve *Yamato Monogatari* adlı yapıtlar, bu türü en iyi temsil eden örneklerdendir.

Uta: Bkz. *vaka.*

Uta-avase: 10. yüzyılın başından itibaren Japonya'da yaygınlaşan şiir yarışması. Her şaire bir konu verilir ve bu konu üzerine şiir yazmaları istenirdi. Bir veya iki hakem de yazılan şiirler arasında hangisinin daha güzel olduğuna karar verirdi.

Utagaki: Eski bir köy festivali. Bu geleneksel festivallerde kızlı erkekli gruplar oluşturan gençler, yazdıkları aşk şiirlerini birbirlerine sunarlardı.

Uta-makura: Romantik özelliklerinden dolayı şiirlerde sık sık adı geçen yer isimleri.

Utsuho Monogatari: 10. yüzyılın sonlarına doğru yazılmış uzun roman. Kimin tarafından yazıldığı bilinmiyor.

Vabi: Doğa ve kırlardan esinlenen ruhsal sükûnet hali. Çay seremonisi ve *haykay* şiiri ile yakından ilgilidir.

Vaka: Japon şiiri için kullanılan genel bir terim; sonradan sadece *tanka* şiir formunu betimlemek için kullanılmıştır. Bkz. *Tanka.*

Vaki: *Nō* oyunlarında ikinci başkahraman.

Vatakuşi Şōsetsu: 'Ben romanı'. Otobiyografik roman. Meyci döneminde

(1868-1912) ortaya çıkan bu roman türü, birinci tekil şahsın ağzından yazılır ve yazarın kişisel duygu, düşünce ve tepkileri anlatılır.

Yabo: Kabalık, nezaketsizlik. *İki*'nin karşıtı.

Yamato: Japonya'nın en eski ismidir. Özellikle Çin kültürünün etkisinden önceki dönemleri betimlemek için kullanılır.

Yamato-e: Japonlara özgü bir resim tarzı. Adı ilk kez 999 yılında kullanılan bu resim türü, zamanla Çin örneklerini taklit eden Japon resimlerinin yerini almıştır.

Yayoi: Japonya'da MÖ 2. yüzyıldan MS 250 yılına kadar geçen zaman dilimi içinde yer alan tarih öncesi üç kültürden biri.

Yin Yang: Çin felsefesindeki iki evrensel ilke veya güç. *Yin* ilkesi; dişilik, edilgenlik, soğuk, karanlık, ıslaklık ve yumuşaklık gibi özellikleri temsil eder. *Yang* ilkesi; erkekliği, hareketi, sıcaklığı, parlaklığı, kuruluğu ve sertliği temsil eder. *Yin* ve *Yang* birbirlerini tamamlayan iki güçtür ve evrendeki bütün olgular onların bu karşılıklı ilişkisinden doğar.

Yirmi Bir Talep: Avrupa güçlerinin I. Dünya Savaşı ile meşgul olduğu sırada Japonya'nın Çin üzerindeki nüfuzunu artırmak amacıyla Aralık 1914'te, Çin Cumhuriyeti Başkanı Yuan Şigay'e ilettiği taleplerdir. Bu talepler; siyasi, mali ve askerî meselelerde kayda değer imtiyazlardan oluşuyordu. Mayıs 1915'te anlaşmanın imzalanmasından önce biraz değiştirilerek verilen ültimatom.

Yōeki: Eski zamanlarda işçi yevmiyesi üzerinden alınan vergi.

Yomihon: 'Okuma kitabı, elkitabı, başucu kitabı'. 19. yüzyılın ilk yarısında popüler olan ve çoğunlukla Çin sözlü edebiyatından etkilenmiş tarihî aşk hikâyelerinden oluşan bir roman türü.

Yoşitsune (MS 1159-1189): Heyci İsyanı sırasında dünyaya gelen bu kahraman, Japon tarihindeki ilk Şögun Minamotono Yoritomo'nun dokuzuncu kardeşidir. Yakışıklı, zarif ve ince yapılı Yoşitsune, dövüşte esrarengiz bir yeteneğe sahip olsa da efsaneye göre nihai mağlubiyete mahkümdur. Kyöto köprüsündeki düelloda, iriyarı cengâver Rahip Benkey'i yenmiş ve bunun sonucunda

sadık bir yardımcı kazanmıştır. *Heyke Monogatari*'nin Üçüncü Bölüm'ü bu trajik kahramanı anlatır.

Yoşivara: Kadın ticareti yapılan eğlence merkezlerinin bulunduğu bölge. Edo'nun *Yoşivara* kültürü resmî olarak kabul görmemiştir; fakat zamanın sanatçılarına ve edebiyatçılarına esin kaynağı olmuş, sanat ve edebiyatın önemli bir parçası haline gelmiştir.

Yügen: Japon kültürüne özgü estetik bir kavram. Japon şiirinde, duyguları açıkça ifade etmeden ima yoluyla aktarma anlamına gelir.

Yüsoku Kocitsu: Saray ve asker toplumundaki düzgün davranış ve görgü kurallarını konu edinen eserler.

Zazen: Oturarak yapılan Zen meditasyonu. Tefekkür, dalınç.

Zuihitsu: Çeşitli konularda yazılan makaleler, yazılar.

JAPONCA İSİMLER ÜZERİNE NOT

Bu kitapta geçen bütün isimler, Japon geleneğindeki önce soyad sonra ad sırası yerine Batı geleneklerine göre önce ad sonra soyad olarak yazılmıştır; isimlerdeki uzun okunan ünlüler üzeri çizgili harflerle gösterilmiştir.

Dizin

1830 Kuşağı 555, 564, 609, 610, 612, 643
1860 Kuşağı 556
1868 Kuşağı 644, 645, 687
1885 Kuşağı 725, 730, 742, 770
1900 Kuşağı 756, 761, 770
1920) 773

A

ABD 19, 395, 496, 548, 560, 571, 576, 611, 615, 618, 624, 630, 631, 633, 636, 638, 644, 662, 664, 688, 690, 706, 708, 718, 719, 742, 752, 779, 801, 802, 810, 811, 812, 813, 814
Abe Ciro 678
Abe İsō 691, 692, 706, 707
Abe Kōbō 816
Abe Yoşişige 678, 690
Acolas, Emile 629
Açık Mektuplar 672
Afyon Savaşları 549, 550, 570, 571, 573, 609
ağıt 31, 75, 78, 79, 83, 85, 86, 90, 93, 97, 98, 246, 248, 364, 413, 786, 833
ahlak 83, 134, 188, 198, 228, 279, 290, 338, 345, 348, 369, 379, 387, 396, 429, 431, 443, 463, 465, 481, 489, 493, 499, 518, 606, 657, 714, 736, 752, 803
Aile 698
Akdeniz 18, 24
"Aki" (Sonbahar) 773
Akşam Haberleri gazetesi 630
Akutagava Ryünosuke 210, 645, 678, 743, 757, 759, 761, 764, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 779, 780, 790
Alevden Sütun 692
alfabe 55, 75, 474
âlimler 49, 75, 202, 338, 341, 359, 402, 437, 438, 461, 462, 467, 549, 698, 775, 782, 784, 824
Allgemeine Zeitung gazetesi 681
Almanya 26, 435, 611, 678, 679, 680, 729, 751, 755, 756, 757, 761, 802, 803
Altı Hanedanlık dönemi 110, 115, 125
Amaterasu 56, 57, 59, 60, 61, 329, 402, 498, 512, 552, 819
Ame Utsu Nami 653
Amida (Budizmin Tanrısı) 42, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 179, 180, 204, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 248, 255, 266, 273, 274, 276, 345, 662, 703, 704, 825, 831
Anahtar 735, 737
Andō Şōeki 439, 449, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 466, 478, 492
animizm 40
"Ansey Tutuklama Harekâtı" (Ansey no Daygoku) 610
An'ya Kōro (Gece Yolculuğu) 713, 739
Aoneko (Mavi Kedi) 748
Aono Suekiçi 764
Arahata Kanson 726
Ara Masahito 816
Araragi (Porsuk Ağacı) 740
Aray Hakuseki 34, 318, 368, 383, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 411,

433, 436, 437, 488, 500, 501, 505, 572, 581, 582
aristokratlar 21, 33, 34, 36, 37, 49, 50, 52, 53, 54, 62, 77, 84, 86, 89, 94, 95, 96, 97, 101, 105, 107, 109, 121, 122, 131, 132, 138, 139, 142, 145, 147, 148, 151, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 171, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 194, 196, 197, 201, 202, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 234, 235, 241, 242, 248, 250, 252, 255, 257, 258, 260, 261, 265, 268, 269, 270, 275, 284, 285, 296, 297, 298, 301, 304, 309, 310, 352, 354, 356, 361, 368, 409, 417, 418, 447, 588, 629, 631, 683, 832, 836
Arişi Hi no Uta (Geçmiş Günlerin Şarkıları) 787
Arişima Takeo 687, 694, 711, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 731, 766, 780
Arişima Takeşi 717
Aru Ahō no İşşō (Bir Aptalın Özgeçmişi) 773
Aru Hi no Ōişi Kuranosuke (Ōişi Kuranosuke'nin Hayatından Bir Gün) 771
Aru Onna (Kadının Biri) 720
Asahi Journal 19
Asahi Şimbun gazetesi 666, 670, 780, 781
Asayişi Koruma Kanunu 630, 757, 767, 819
askerî sınıf 36, 38, 274
Aston, W. G. 17, 19, 674
astroloji 396
astronomi 486, 487, 489, 490, 493, 494, 495, 498, 548, 551, 559, 564, 565
Asuka dönemi 52
Asya 21, 27, 31, 40, 41, 51, 56, 63, 70, 71, 84, 101, 147, 149, 323, 352, 372, 395, 504, 548, 625, 632, 720, 725, 729, 763, 811, 812, 813, 824
Asyalı Kimliğinin Kaybı 625
aşigaru (en düşük rütbeli samuray) 326, 819
Aşikaga şōgunları 304
Aşikaga Takauci 216, 268, 299, 300, 301, 582
Aşikari 732, 735
aşk 37, 54, 65, 71, 72, 75, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 97, 98, 99, 100, 102, 120, 134, 139, 140, 141, 143, 156, 157, 167, 168, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 195, 197, 198, 199, 200, 239, 246, 249, 270, 271, 281, 286, 289, 290, 291, 293, 296, 297, 298, 309, 367, 369, 405, 406, 414, 416, 429, 430, 442, 471, 474, 475, 476, 522, 523, 530, 531, 534, 553, 579, 594, 624, 652, 658, 661, 676, 677, 683, 699, 721, 722, 733, 734, 736, 742, 747, 749, 767, 777, 822, 836, 838, 839
aşk şiirleri 75, 85, 93, 97, 102, 120, 140, 281, 289, 291, 296, 442, 749
ataerki 745
Ato Şite (ikinci başkahraman) 307, 819
Aubrey, John 797
Avrupa 18, 19, 20, 24, 25, 28, 29, 36, 48, 53, 78, 168, 218, 226, 227, 241, 318, 325, 395, 409, 435, 496, 498, 504, 546, 548, 559, 618, 628, 630, 631, 636, 640, 644, 646, 652, 662, 678,

679, 680, 681, 682, 683, 684, 697, 699, 700, 706, 708, 712, 714, 717, 718, 720, 721, 729, 734, 744, 745, 752, 753, 766, 772, 774, 775, 790, 801, 802, 809, 813, 824, 836, 839
ayaklanmalar 257, 273, 434, 435, 436, 547, 554, 603, 605, 607, 763
aydınlanma 113, 224, 229, 236, 237, 239, 277, 462, 621, 623, 631, 646, 651, 794, 821, 834
aydınlar 35, 54, 71, 72, 87, 94, 109, 116, 123, 136, 175, 260, 304, 335, 337, 341, 344, 348, 355, 436, 438, 481, 483, 551, 555, 569, 572, 590, 651, 665, 675, 718, 727, 730, 733, 753, 756, 759, 793, 810
Aynu halkı 488, 813, 819
Ayzava Seyşisay 549, 552, 558, 560, 561, 562, 563, 564
Aziz Pavlus 705
Azuma-Uta 97, 98, 99, 100, 101, 819

B

Babamın Ölüm Günlüğü 585, 586
Babiron no Nagare no Hotori Nite (Babil'den Geçen Nehir) 809
Bağımsız Doğu 629, 631
Bahar ve Asura 785, 786, 788
Bakufu Hükümeti 212, 213, 214, 215, 218, 234, 247, 257, 264, 268, 269, 273, 275, 276, 278, 285, 293, 299, 324, 335, 337, 342, 351, 354, 383, 390, 392, 393, 401, 402, 407, 434, 435, 437, 467, 473, 482, 483, 487, 503, 532, 547, 549, 552, 555, 560, 562, 563, 564, 567, 568, 570, 571, 580, 582, 583, 592, 593, 596, 609, 610, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 625, 626, 627, 635, 636, 637, 638, 639, 643, 645, 647, 651, 653, 686, 744, 780, 781, 819, 830, 832, 833
Bankey Yōtaku 345, 346, 347, 348, 662
Bansay Sōyaku Şōki (Barbarlar Üzerine Çalışma Yapan Bir Topluluğun Başına Gelen Talihsiz Olaylar) 569
Başō 19, 34, 162, 163, 229, 317, 318, 368, 369, 383, 390, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 441, 442, 445, 446, 468, 513, 575, 654, 655, 657, 671, 823, 833
Batı 17, 19, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 39, 40, 43, 44, 45, 82, 86, 115, 151, 152, 153, 154, 155, 179, 221, 222, 223, 244, 248, 263, 265, 303, 321, 322, 323, 326, 328, 362, 368, 370, 390, 395, 396, 397, 400, 436, 437, 438, 439, 448, 449, 455, 482, 483, 486, 487, 488, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 519, 539, 541, 545, 548, 549, 551, 552, 556, 557, 558, 559, 561, 562, 564, 565, 567, 568, 569, 571, 572, 573, 577, 611, 612, 613, 618, 619, 620, 621, 622, 624, 625, 627, 628, 631, 634, 635, 638, 640, 644, 645, 646, 647, 648, 650, 651, 653, 654, 661, 668, 672, 673, 678, 680, 681, 684, 685, 686, 687, 695, 696, 697, 702, 703, 706, 709, 716, 717, 718, 719, 720, 729, 732, 740, 743, 744, 745, 748, 749, 752, 753, 756, 757, 761, 762, 769, 771,

772, 774, 775, 783, 784, 789, 790, 791, 796, 797, 799, 801, 802, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 840
Batı Edebiyatı 303, 673, 702, 783, 784
Batılılaşma 618, 621, 622, 623, 624, 640, 643, 646, 649, 668, 681, 801
Baudelaire, Charles 350, 748, 761, 772
Bazıları Isırgan Sever 735
Benim Adım Kedi 675
ben-romanı 182, 652, 704, 820
Benten-Kozō 599
Berber 589, 590
Berg, Alban 787
Bergson, Henri 787, 789, 790, 796
Bilime Övgü 622, 624, 644
Bilim Olarak Düşünce dergisi 810
Bin Beyaz Turna 776, 777
Binbō Monogatari (Fukaralık Öyküleri) 712
Bir Aptalın Aşkı 736
Bir Buçuk Yıl 631, 632, 634, 635
Bir Devrimcinin Anıları 728
Bir Dizi Kayıtlar 656, 657
Bir Hac Öyküsü 601
Bir Hayat 720
Bir Kadın 766
Bir Kōrün Romanı 736
Bir Maske'nin İtirafları 539
biva (müzik aleti) 220, 254, 260, 261, 264, 265, 820, 824
biyografik romanlar 63, 652
Blake, William 19
Boçcan 675
Bodhisattva 113, 150, 155, 204, 206, 207, 230, 273, 311, 430
Boer Savaşı 708
Bokutō Kitan (Sumida'nın Doğusunda Bir Sevda Serüveni) 723
Buda 40, 49, 52, 53, 55, 77, 95, 100, 105, 106, 107, 113, 114, 127, 131, 134, 139, 150, 151, 152, 153, 154, 171, 172, 173, 180, 188, 189, 202, 204, 205, 217, 221, 226, 229, 231, 237, 238, 255, 259, 266, 283, 284, 287, 288, 310, 330, 331, 332, 333, 346, 347, 348, 351, 357, 369, 380, 396, 405, 406, 450, 490, 497, 498, 499, 516, 518, 531, 580, 598, 648, 653, 702, 752, 822, 825, 831
Budacılık 19, 23, 25, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 77, 84, 86, 89, 93, 102, 105, 107, 108, 110, 112, 114, 116, 117, 119, 121, 126, 139, 140, 147, 149, 150, 151, 153, 162, 171, 173, 175, 179, 180, 188, 189, 190, 194, 200, 203, 204, 205, 206, 217, 220, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 241, 248, 258, 259, 262, 265, 266, 271, 272, 275, 279, 280, 284, 287, 297, 306, 309, 310, 318, 327, 328, 331, 333, 335, 336, 338, 344, 345, 347, 351, 353, 354, 359, 366, 372, 377, 380, 387, 396, 406, 417, 424, 433, 438, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 457, 460, 465, 468, 477, 487, 494, 496, 500, 502, 503, 508, 509, 511, 513, 516, 517, 525, 557, 558, 560, 575, 580, 595, 596, 606, 649, 656, 658, 661, 662, 668, 703, 704, 753, 754, 785, 794, 825, 835
Bugaku (en eski saray müziği biçimi) 820
Bugey (dövüş sanatları) 400, 820
buncin 438, 439, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 448, 466, 566,

640, 671, 672, 717, 718, 721, 733, 734, 771, 797, 820
Bungakkay dergisi 795
Bungaku dergisi 683
Bungaku Hyōron 674
Bungakuron (Edebiyat Üzerine Denemeler) 670
Bungey Şuncū dergisi 731
Bungeytekina Amari ni Bungeytekina (Edebi, Hepsi Çok Edebi) 759
Bunka Kuço (Bunka Dönemi İçin Haykay Notları) 584
Bunka Rokunen Nikki (Bunka'daki Altıncı Yılın Günlüğü) 584
Bunka Şūreyşū 120, 122, 126, 137
Bunkyō-Hifu-Ron 110, 115, 138
Bunmeyron no Gayryaku (Uygarlık Tarihinin Özeti) 620
bunraku (*ningyō cōruri*'nin bugünkü adı) 471
Bunsey Kuçō (Bunsey Dönemi İçin Haykay Notlar) 584
Buşidō 228, 300, 342, 343, 400, 401, 404, 406, 820, 821
Butler, Samuel 772
Butōkay (Balo) 772
Būyūk Boşluk 606
Būyūk Bunalım 757
Byōçūzatsuey (Hasta Yatağımdan Şarkılar) 740

C

Cappenşa İkku 34, 552, 587, 588, 589, 590, 611, 824
Caşūmon (Kâfirlerin Gizli Şarkıları) 744
cehennem 86, 119, 151, 155, 226, 228, 396, 409, 412, 429, 484, 499, 531, 580, 703
cennet 55, 59, 86, 100, 154, 188, 191, 221, 224, 226, 228, 362, 396, 465, 499, 518, 557, 558, 580, 703, 786
Cézanne, Paul 798
Chan mezhebi 232
Cheng kardeşler 382, 385, 386, 498, 821
Cheng Zu (imparator) 655, 656, 657
Chibbett, David 19, 543
Ch'ing Hanedanı 27, 32
Chuang Tsu 54
Cici Şinpō (Günlük Haberler) 620
Cicoden (Otobiyografi) 711
Cimmu (imparator) 55, 61
Cimusaku (Çağdaş Politika) 560
Cinmu (imparator) 581, 605
Cinnō Şōtōki 269, 270, 271, 299, 399
Cinşin İsyanı (Cinşin no Ran) 58, 75, 76, 825
Cito (imparatoriçe) 55
Ciunsonca Onkō 438
Ciyen (Tenday mezhebi başrahibi) 219, 223, 247, 248, 257, 258, 259, 260, 261, 269, 270, 299, 399
Ciyū Şimbun gazetesi 627, 629
Cizō 169
Cizvitler 327, 358
Clark, W. S. 688
Cōdokeyşisoron (Cōdoşin Üzerine Dūşūnceler) 662
Cōdo mezhebi 42, 150, 151, 152, 155, 156, 180, 217, 218, 227, 228, 229, 232, 240, 241, 248, 262, 275, 276, 285, 313, 345, 452, 477, 580, 825
Cōdo Şinşū mezhebi 218, 227, 228
Con Mancirō Hyōryūki (Con Mancirō'nun Gezi Notları) 779
Cōō 283, 284
cōruri 24, 359, 369, 405, 408, 409, 412, 413, 414, 429, 430, 433, 439, 440, 441, 442, 468, 469,

471, 472, 473, 475, 476, 481, 482, 483, 485, 486, 519, 520, 522, 590, 593, 594, 598, 628, 634, 721, 733, 734, 744, 820, 823, 826, 830, 831
Coxinga Savaşları (Kokusen'ya Kassen) 410, 470, 485
Cūcūşin-Ron 106, 112, 114, 115, 154, 155, 236
Cūninen no Tegami (Yirmi Yıllık Mektuplar) 767
Cunjō Şōkyokuşū (Masum Kısa Şiirler) 745
cunşi (sadakat intiharı) 402, 826

Ç

çadō (geleneksel çay seremonisi) 821
Çağdaş Politika 564
"Çalılıklar Arasında" (Yabu no Naka) 771
"Çarklar" (Haguruma) 773
çayevi 447
çay seremonisi 42, 274, 282, 283, 284, 353, 355, 356, 821, 838
Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi 736, 737
Çicin no Ay (Bir Aptalın Aşkı) 732
Çikamatsu Monzaemon 34, 318, 368, 369, 370, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 429, 430, 433, 468, 469, 470, 473, 474, 485, 519, 522, 523, 554, 702, 721, 734, 736, 835
çika renga ('yeraltı rengası') 293, 821
Çikusay 359, 360, 423
Çin 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 70, 71, 72, 75, 81, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 97, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 131, 132, 134, 137, 139, 146, 147, 151, 152, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 175, 181, 198, 202, 203, 205, 218, 220, 221, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 243, 244, 251, 256, 261, 264, 265, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 296, 298, 302, 303, 318, 327, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 348, 353, 357, 368, 370, 371, 372, 376, 379, 380, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 397, 398, 410, 411, 427, 435, 436, 437, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 471, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 493, 495, 497, 502, 506, 507, 511, 516, 531, 540, 548, 549, 550, 554, 562, 567, 569, 572, 573, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 588, 590, 591, 594, 596, 597, 599, 609, 618, 620, 621, 622, 625, 626, 627, 628, 641, 645, 646, 647, 649, 654, 655, 656, 657, 670, 672, 675, 679, 682, 684, 689, 690, 713, 720, 725, 729, 730, 732, 734, 742, 745, 747, 751, 752, 754, 756, 757, 760, 761, 768, 769, 771, 780, 782, 783, 790, 794, 795, 797, 798, 801, 802, 804, 806, 811, 812, 813, 819, 820, 822, 823, 828, 831, 832, 833, 836, 837, 839
Çin Edebiyatı 101, 782
Çin-Japon Savaşı 625, 670, 672, 675, 689, 780

Çinsetsu Yumiharizuki (Yeni Ay: Acayip Bir Hikâye) 596
Çiteyki (İkametgâh Günlüğü) 151, 162, 163, 254, 255, 256, 656
Çō Baygay 35
Çōgo (Boş Lakırdılar) 654
çōka 72, 73, 74, 77, 78, 80, 83, 92, 93, 94, 139, 423, 786, 821, 824
Çōkokkaşugi no Ronri to Şinri (Aşırı Milliyetçiliğin Teorisi ve Psikolojisi) 803
Çokugen gazetesi 707
çōnin 34, 35, 38, 172, 318, 325, 335, 348, 354, 355, 358, 359, 362, 368, 369, 370, 407, 409, 411, 412, 416, 417, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 441, 446, 461, 462, 466, 467, 468, 469, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 493, 502, 503, 504, 511, 519, 520, 522, 523, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 547, 587, 609, 652, 658, 659, 660, 695, 821, 829, 835
Çōya Şimbun (Ulus) gazetesi 636
Çūgoku no Kinday to Nihon no Kinday (Çin'de Modern Çağ ve Japonya'da Modern Çağ) 812
Çuōkōron dergisi 709
Çūsey (Toplumsal Düşünce Tarihi: Ortaçağ) 791
Çūşingura (Efendisine Sadık Kulların Elkitabı) 472, 473, 474, 475, 476, 478, 519, 524, 628
Çūşinsuikoden (Sadık Uşaklar) 592

D

Dağların Sesi 777
Daha Sonra 676, 677
Dans Eden Kız ve Yaban Kazı 683
Dante Alighieri 705
Daybosatsu Tōge (Daybosatsu Geçidi) 742, 743, 780
Daydōci Şinsuke no Hansey (Daydōci Şinsuke'nin Gençliği) 770, 772, 773
Daydō Sekibutsuci (T'a Tung Mağara Tapınakları ve Taş Buda Heykelleri) 752
Daygaku va Detakeredo (Mezun Oldum Ama...) 757
daymyō (toprak ağası) 33, 277, 292, 305, 311, 323, 324, 325, 326, 356, 357, 399, 407, 437, 440, 467, 484, 547, 753, 821, 823
Daytokuci tapınağı 282, 283, 288, 289, 290, 355
Dazay Osamu 760, 807
Dazay Şunday 383, 437, 442, 473
Debussy, Claude 789
Dengaku (bir tür halk oyunu) 302, 303, 821
Denizden Geçen Yollar 668
derebeyi 323, 460, 467, 483, 588, 600
Derinlere Dalarken 683
Descartes, René 808
dinî öyküler 118
direniş 20, 742, 760
Dōciday Gēmu (Şimdiki Zamanın Oyunu) 817
Dōgen 23, 43, 218, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 257, 266, 277, 278, 279, 348, 649, 809, 810
doğacı akım (natüralizm) 35, 699
doğacılık 652, 748, 836
Doğacı Roman 652
Doğacı romancılar 652, 653, 716, 720, 727
Doğaçlama Yazan Şairler 683
doğa sevgisi 98, 141, 142, 143

doğaüstü varlıklar 267, 305, 306
Doğu 18, 33, 40, 51, 82, 86, 151, 397, 398, 486, 545, 548, 573, 622, 631, 638, 648, 690, 734, 735, 752, 754, 771, 774, 775, 790, 824
Doğu'nun Amacı ve Japon Sanatı Üzerine 648
Doktor Caligari'nin Muayenehanesi 774
Dolunayda Ulumak 748
Donten (Dumanlı Gökler) 787
dōri (akıl, mantık) 258, 259
Dostoyevski, Mihayloviç 697, 700, 772
Dosutoefusuki no Seykatsu (Dostoyevski'nin Hayatı) 798
Doşişa Derneği 686
Doşişa İngilizce Okulu 651
Dünya 741

E

Edebiyat Üzerine İnceleme 673
Edo 23, 24, 32, 38, 163, 229, 349, 351, 354, 356, 358, 368, 375, 380, 381, 382, 395, 407, 408, 416, 418, 419, 425, 426, 434, 448, 456, 467, 469, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 494, 519, 522, 523, 527, 529, 530, 533, 534, 539, 540, 541, 547, 550, 552, 553, 554, 556, 563, 565, 567, 569, 570, 577, 579, 580, 584, 586, 587, 589, 590, 596, 600, 604, 613, 614, 618, 627, 636, 638, 639, 640, 642, 643, 645, 647, 651, 652, 658, 659, 660, 669, 673, 687, 697, 701, 717, 719, 723, 746, 748, 752, 771, 772, 773, 781, 782, 790, 794, 820, 821, 823, 824, 825, 828, 835, 838, 840
Edo'da Refah 637, 639
Edo'nun Zenginliği Üzerine 675
Egava Hidetatsu 569
eğlence 156, 181, 293, 296, 304, 359, 365, 366, 416, 429, 440, 447, 476, 478, 481, 484, 485, 511, 523, 525, 526, 527, 528, 550, 553, 578, 579, 580, 591, 593, 594, 598, 599, 637, 638, 674, 723, 733, 822, 833, 835, 840
Eisay 221, 232, 233, 234, 237, 282
Ekim Devrimi 726, 758
Ekonominin Temelleri 715
Eliot, T. S. 244
emakimono (parşömen rulo resimler) 24, 130, 288, 740, 822, 831
emperyalizm 548
Emura Cotey 35, 577, 578
Engels, Friedrich 548, 707
Ennin 107, 108, 129, 130, 152, 154, 313
Epikuros 791
Epikürcü düşünce 89, 90, 794
Erasmus 783, 784
Erik Takvimi 594, 595
erotizm 429
esîr 337, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 389, 394, 457, 458, 487, 490, 491, 498
Esperanto 730, 759
eşcinsellik 426
etik 18, 43, 279, 337, 338, 369, 370, 374, 377, 380, 381, 387, 410, 451, 489, 491, 493, 684, 707, 710, 740, 743
Ev Hapsi Yazıları 617
evlilik 104, 132, 169, 174, 175, 183, 194, 201, 457, 461, 584, 686, 688, 698, 710, 732
Eyga Monogatari 152, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 270,

471, 832
Eyketsu no Asa (O Sabahki Elveda) 786

F

Fabian, Fukan 328, 329, 330, 331, 332, 341
Fabre, Jean-Henri 796
fahişe 358, 367, 515, 639, 692
Fanon, Frantz 812
faşizm 724, 758, 769, 802, 803, 804
fedakârlık 169, 325, 370, 410, 465, 711, 821
Felsefi Mektuplar 796
Fenollosa, Ernest 17, 648
Feodal dönem 47, 215, 241, 268, 269, 272, 292, 301, 302, 324, 447, 609, 617, 618, 763, 820, 821, 826, 827
Firar Türküleri 641
Flaubert, Gustave 539, 720, 772
Fransa 20, 26, 168, 497, 548, 549, 554, 611, 627, 628, 629, 636, 678, 706, 719, 722, 723, 745, 752, 755, 783, 808, 812
Fransız Direniş Hareketi 20
Freud, Sigmund 789
Fuci 693
Fucita Tōko 549, 552, 556, 558, 560, 562, 563, 564, 570
Fucita Yükoku 560
Fucivara Hanedanlığı 87, 104, 121, 122, 148, 150, 152, 179, 212, 397
Fucivarano Kintō 157, 159, 165, 166, 167
Fucivarano Teyka 216, 219, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 258, 260, 283, 418, 830, 835
Fucivarano Yorimiçi 152
Fucivara Seyka 336, 338, 339, 348
fudōçi 342
Fudoki 31, 40, 57, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 98, 397, 822
Fugen 792
Fukaralık Öyküleri 712
Fukuçi Oçi 635
Fukumoto Kazuo 758, 761, 762, 783
Fukunaga Takehiko 807
Fukuō Hyakuva (İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler) 620
Fukuō no Ciden (Otobiyografi) 555
Fukurō Yamabuşi (Yamabuşi ve Baykuş) 602
Fukuzava Yukiçi 208, 555, 610, 611, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 632, 635, 637, 638, 640, 642, 643, 644, 671, 733, 780, 782, 802
fundoki 822
Furansu Monogatari (Fransa'dan Anılar) 722
Furui Teço Kara (Eski Bir Not Defterinden) 682
Furyoki (Bir Esirin Savaş Anıları) 805
Furyubutsu (Zarif Buda) 653
Futabatey Şimey 652, 697
Futatsu no Niva (İki Bahçe) 766
Fūtenrōcin Nikki (Çılgın Bir İhtiyarın Güncesi) 732
Futon (Yorgan) 699
"Fuyu no Çōmonkyō" (Çōmon Geçidi'nde Kış) 787
fuzoku-uta (eski taşra türküleri) 71, 72

G

gagaku (saray müziği) 24, 122, 302
Gakumon no Susume (Bilime Övgü) 619
Gan (Yaban Kızı) 683

Gargantua ve Pantagruel 783
Gautier, Louise Judith 629
Gempey Savaşları 212, 216, 220, 261
Genci Monogatari (Genci'nin Serüvenleri) 18, 30, 37, 133, 136, 149, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 176, 177, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 208, 209, 237, 245, 246, 247, 256, 429, 501, 505, 506, 510, 511, 593, 696, 732, 734, 738, 810, 822
Genday Nihon no Kayka (Çağdaş Japonya'ya Giden Yol) 677
Genday Seyci no Şisō to Kōdō (Modern Politikada Fikirler ve Davranışlar) 802
genelev 38, 317, 358, 408, 479, 484, 594, 612
General Nogi 676, 684, 815
"Genkaku Sanbō" (Genkaku'nun Dağ Evi) 773
Genroku kültürü 34, 325, 368, 369, 370, 392, 401, 407, 418, 428, 429, 432, 439, 744, 772
Gensey 349, 350, 823
Genşin (Enşin Sōzu) 105, 153, 154, 155, 156, 189, 194, 218, 221, 255
Gerçek Kanun (şōhō) dönemi 217
Gerçek Tasvirler 697
gerçeküstücülük 762
"Gesaku Zanmay" (Mektupların Arasında) 773
Geycutsu ni Kansuru Haşirigakiteki Oboegaki (Sanat Üzerine Karalamalar) 767
geyşa 27, 594, 637, 638, 660, 698, 721, 723, 733, 777, 822
Gide, André 760, 789
Gingatetsudō no Yoru (Galaktik Trenyolunun Gecesi) 786
giri (görev) 99, 367, 370, 406, 408, 411, 412, 417, 427, 475, 823
Gocūnotō (Beş Katlı Pagoda) 653
Go-Daygo 215, 216, 268, 269, 270, 271, 299, 398, 582
Gogol, Nikolay Vasilyeviç 772
Gohho no Tegami (Van Gogh'un Mektupları) 790
Gokuçū Dokugo (Hapishaneden Monologlar) 712
Gokuçū Nikki (Hapishane Günlüğü) 712
Gokuçū Zeygo (Hapishane Yazıları) 712
Go-Toba (imparator) 215, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 254, 257, 270, 271, 826, 835
Goya, Francisco 813
Gozanban 282
Gozan (rahipleri, tapınakları, şiiri) 28, 33, 36, 37, 218, 274, 276, 278, 279, 281, 282, 313, 578, 579, 823
Gök Âlemi 59, 60, 61, 66
gökbilim 436
Gölgelere Övgü 732, 734
Göring, Reinhard 775
Gubicinso (Kırmızı Gelincikler) 675
Gukanşō 219, 223, 244, 247, 257, 258, 259, 261, 269, 270, 399
Gunki Monogatari 33, 37, 823, 824, 837
Gunkoku Şi Hayşa no Seyşin Keytay (Askerî Devlet Yöneticilerinin Zihniyeti 803
Güneydoğu Bahçesi 594
Güney Sarayı 268, 269, 270, 271, 299
Günlük Haberler 620
Gyokuçi Ginşa şair grubu 550, 575, 577

H

"Haciray" (Utangaçlık) 787
Hac ziyareti 436, 439, 555, 601, 602, 603, 832
Haçiban Nikki (Sekizinci Günlük) 584
Ha-dayusu (İsa'ya Reddiye) 328, 330, 331
Hagakure felsefesi 300, 370, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 410, 427
Hagivara Sakutarō 745, 748, 749
Hakay (Tutulmayan Söz) 701
Ha-Kirişitan (Hıristiyanlığa Reddiye) 332, 333, 341, 345, 366
Hakubyō (Kara Kalem Resimler) 792
Hakuin 438
Hakurikan Bōun (Kimuro Bōun) 529, 532, 535
halk festivalleri 71
Halkın Gazetesi 726
Halkların Özgürlük Ordusu 812
Hamam 589, 590
Hanako 683
Hanamiçi Tsurane 535
handen nōmin (toprak sahibi çiftçiler) 47
Handen-Şūcu sistemi 104
Hangoteki Seyşin (Taşlamalar) 794
Han Hanedanlığı Tarihi Kayıtları 581
Hani Gorō 92, 251, 252, 363, 600, 759, 761, 763, 764
Hanniçi (Bir Günün Yarısı) 683
Han Yu 713
Hapishaneden Mektup 728
Hapishane Yazıları 714, 715
Hara Katsurō 149, 313
harakiri 472, 473, 533, 684, 815
Harima Fudoki 66, 67, 68
Hari no Gotoku (Bir İğne Gibi) 740
Haru (Bahar) 695
Harukanaru Nōtorudamu (Uzaklardaki Notre Dame) 809
Haşimoto Sanay 610
Hatalarım Üzerine Düşünceler 573
Hatano Akiko 721
hat sanatı 169, 356, 440, 447, 718, 826
Hatten (Gelişme) 699
Hattori Nankaku 383, 442, 443, 444
Hattori Şisō 763
Hayaski 790
Hayaşi Razan 328, 339, 340, 341, 348, 356, 460
Hayaşi Tatsuo 328, 339, 341, 356, 460, 592, 761, 762, 774, 789, 790, 791, 792, 794, 795, 796, 799
haybun 130, 420, 823
haykay 296, 297, 318, 355, 359, 368, 408, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 433, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 476, 527, 529, 553, 584, 585, 596, 657, 772, 790, 823, 838
haykay renga (hiciv taşlama) 296, 297, 368, 420, 421, 823
hayku 26, 30, 34, 141, 146, 162, 163, 208, 317, 318, 416, 423, 539, 584, 608, 669, 670, 671, 672, 673, 685, 746, 748, 749, 754, 823
hedonizm 466, 553
Heine, Heinrich 728, 729
Hekiekifu (Firar Türküleri) 640
heteroseksüelilk 425
Heyan dönemi 19, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 82, 84, 89, 94, 103, 104, 105, 109, 110, 115, 122, 125,

129, 132, 133, 136, 138, 139, 142, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 181, 182, 185, 186, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 210, 215, 217, 218, 219, 221, 233, 242, 243, 245, 247, 249, 250, 260, 262, 263, 264, 265, 270, 271, 275, 276, 281, 284, 285, 286, 293, 296, 297, 302, 305, 306, 309, 310, 334, 337, 352, 355, 356, 360, 364, 365, 415, 420, 429, 446, 470, 471, 507, 514, 529, 596, 653, 657, 734, 737, 740, 774, 799, 810, 821, 822, 828, 831, 832, 833, 834, 837

Heyke Monogatari 37, 211, 220, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 299, 305, 306, 522, 734, 820, 823, 824, 840

Heyke Savaşları 260

Heyminşa grubu 692, 726, 742

Heymin Şimbun (Halkın Gazetesi) 707

Hıristiyanlık 39, 41, 43, 53, 225, 240, 241, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 341, 345, 346, 351, 358, 366, 371, 393, 395, 396, 429, 436, 493, 496, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 563, 573, 651, 652, 653, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 711, 712, 717, 718, 736, 742, 753, 754, 758, 761, 772

Hicikata Yoşi 775

Higuçi İçiyo 661

Hikarigoke (Işık Saçan Yosun) 813

Hi Mo Tsuki Mo (Hem Hüneş Hem De Ay) 777

Hinayana Budizmi 112, 114

Hindistan 205, 221, 231, 232, 318, 411, 454, 549, 752, 824

Hi no Başira (Alevden Sütun) 692

Hint felsefesi 40

Hiraga Gennay 440, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 533

Hirata Atsutane 40, 454, 511, 551, 552, 556, 557, 558, 559, 564

Hiroba no Kodoku (Meydandaki Yalnızlık) 813

Hiroşige 553

Hiroşima 21, 317, 573, 581, 779, 817

Hitaçi Fudoki 66, 67, 69, 72, 73, 98

Hitler, Adlof 317, 723, 733, 751, 784

Hittoreru Ciken (Hitler Hadisesi) 751

hiyerarşi 276, 325, 466

Hiyorigeta (Açık Hava Pabuçları) 723

Hōcō ailesi 213, 215, 233, 250, 277, 398, 685, 835

Hōcōki 219, 254, 255, 256, 284

Hōgen Monogatari (Hōgen'ın Hikâyesi) 596

Hōkōtenken va İkanaru Şokatey o Toruka (Yön Değişimi Hangi Seyri İzleyecek?) 758

Hokusay 553

Hōkyōnin no Şi (Bir Hıristiyanın Ölümü) 772

Hollanda 323, 392, 436, 437, 438, 439, 440, 449, 461, 486, 488, 494, 497, 512, 547, 564, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 686, 754, 824

Hollandalılar 318, 326, 481, 482, 487, 489, 490, 502, 548, 559,

682
Hollanda Öğretileri 438
homoseksüellik 425
Hon'ami ailesi 357
Hon'ami Kōetsu 354, 355, 356, 357
Honci Suicaku kuramı 150, 265, 266, 825
Honçō Monzui 161, 162, 163, 164, 165
"Hone" (Kemikler) 787
Hōnen 23, 154, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 232, 247, 248, 255, 825
honkadori (bir şiir türü) 244, 245, 246
Honkyō Gayhen (Dinimize Bir Katkı) 556
Horiguçi Daygaku 762, 775
Hori Tatsuo 761, 762, 774, 789, 790, 792, 794, 796
Hossinşū 265
Hototogisu dergisi 670, 675
Hugo, Victor 628
Hyaku Monogatari (Yüz Hikâye) 683
Hyakusō Zufu (Resimli Botanik Kılavuzu) 754
Hyōmin Usaburō (Aylak Usaburō) 779

I

I-Ching (Değişimler Kitabı) 150, 336, 385, 819
I. Dünya Savaşı 17, 665, 678, 682, 690, 714, 725, 729, 730, 756, 760, 780, 783, 784, 793, 795, 800, 839
II. Dünya Savaşı 17, 20, 665, 712, 713, 729, 737, 756, 767, 784, 793, 795, 800, 804, 813, 815
Işık ve Karanlık 676, 677

İ

ibadet 238
İbsen, Henrik 697
İbukioroşi (İbuki Dağından Rüzgâr) 558
İbuse Masuci 775, 778, 779, 807, 814
İçiaku no Suna (Bir Avuç Dolusu Kum) 727
İçikava Dancuro 408, 409, 521
İçikava Kansay 550, 553, 575, 578
İçinen Yūhan (Bir Buçuk Yıl) 628
iç savaş 268, 285, 288, 296, 326, 404, 570
İhara Saykaku 34, 35, 108, 172, 318, 368, 369, 407, 414, 415, 416, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 439, 442, 456, 466, 474, 476, 477, 478, 517, 595, 596, 704
İhtiyar Fukuzava'dan Öyküler 622, 623, 635
İkeno Tayga 441, 443, 444, 446
İkkyū (Zen rahibi) 274, 284, 288, 289, 290, 291, 292, 829
İlahi Komedya 705
İlahi Yol 347, 506
"İmōto Yo" (Bacım Benim) 788
İmparatorların Yüzyılı 781
İncil 327, 651, 688, 689, 690, 691, 693, 705, 711, 781
İncil Araştırmaları dergisi 691
İndo de Kangaeta Koto (Hindistan'da Düşünce Hayatı) 813
İngiliz Edebiyat Tarihi 699
İngilizler Hakkında Felsefi Mektuplar 783
İngiltere 21, 26, 168, 323, 497, 548, 554, 611, 624, 626, 669, 670, 675, 678, 679, 708, 784
İnoue Hisaşi 817
İnoue Kovaşi 722

insan hakları 609, 630, 631, 633, 645
insey sistemi 147, 148, 197, 201, 212, 825
intihar 65, 99, 183, 189, 267, 307, 402, 404, 405, 406, 408, 410, 412, 414, 460, 465, 473, 474, 475, 515, 523, 524, 533, 564, 569, 593, 598, 605, 620, 658, 660, 676, 677, 684, 696, 717, 721, 733, 734, 807, 815, 834
İppen (rahip) 228, 229, 230
İsa 328, 329, 330, 331, 333, 396, 557, 689, 690, 693, 695, 703, 705, 709
İsay Hitsudan (İsay'dan Denemeler) 797
İse Monogatari 130, 133, 134, 135, 136, 143, 169, 174, 356, 360, 362, 511, 529, 740, 838
İskikava 799
İsoda Dōci 359
İspanya 323, 497, 813
isyan 215, 271, 273, 274, 275, 299, 301, 311, 331, 333, 340, 391, 435, 529, 547, 555, 582, 602, 603, 605, 625, 626, 631, 642, 657, 694, 709, 729
İşida Baygan 348, 388, 437, 439, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 478, 481, 499, 504, 511, 794, 799, 835
İşikava 790, 795
İşikava Cōzan 345, 348, 349, 356, 575
İşikava Cun 43, 44, 540, 650, 685, 726, 728, 732, 734, 762, 766, 775, 789, 790, 792, 795, 796
İşikava Sonşiro 692
İşikava Takuboku 684, 710, 726, 727, 728, 729, 744, 748
İşimoda Tadaşi 51, 313
İşimura Miçiko 816
işsizlik 126, 743, 757
İtalya 26, 730
İtalyan Rönesansı 789
İtō Cinsay 24, 369, 372, 373, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 388, 437, 441, 451, 457, 461, 462, 504, 783
İtō Çüta 752
İtō Saçio 650, 746, 749
İtō Şōşin 711
İvano Hōmey 694, 695, 696, 699
İyilik Üzerine 664
İzava Ranken 685
İzumi Şikibu 130, 158, 159, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 189, 190, 192, 194, 196, 209, 286, 305, 696, 822
İzumo Fudoki 57, 61, 66, 67, 822
İzu no Odoriko (İzulu Dansçı) 776

J

Japon Budizmi 108, 115, 150, 348, 661
Japon Endüstri Devrimi 763
Japon Hükümeti Kayıtları 582
Japon kapitalizmi 675, 756
Japon Kapitalizminin Gelişim Tarihi 793
Japon Komünist Partisi 715, 726, 758, 812
Japonlar ve Maneviyat 663
Japon Pasifik Savaşı 37
Japon Proleter Sanatları Federasyonu 730
Japon Romantik Ekolü 781, 815
Japon Ruhu 688
Japon-Rus Savaşı 651, 654, 655, 686, 689, 692, 693, 707, 731
Japon takımadaları 496
Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci 763
Japonya'da Modern Devletin

Kurulması 764
Japonya'nın Popüler Tarihi 581, 583
Japonya ve Çay Seremonisi 648

K

kabuki 26, 35, 36, 38, 146, 308, 325, 335, 359, 408, 409, 411, 424, 428, 439, 468, 469, 470, 471, 473, 476, 484, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 527, 529, 539, 553, 554, 578, 593, 599, 608, 658, 701, 716, 721, 734, 752, 771, 789, 791, 826, 835
Kabukigeki ni Kansuru Kōsatsu (Kabuki Üzerine Düşünceler) 789
kader 63, 189, 190, 193, 347, 403, 417, 432, 493, 552, 657, 686, 827
Kader 657
kadın-erkek ilişkisi 101, 208, 733
kadın günceleri 176, 182
kadın yazarlar 178, 180
Kadim Kralların Yolu ilkesi 384, 386, 387, 388, 451
Kadim Tarihten Hikâyeler 557
kadim türküler 65, 71, 97, 141, 158, 298, 827
Kaeri-ten (Çince bir metni okumaya olanak sağlayan yazılı özel işaretler) 28, 826
Kâfirlerin Gizli Şarkıları 748
Kaga köylü isyanı 272, 273
Kagatobi 600
Kagerō Nikki 130, 176, 177, 178, 182, 184, 187, 199, 774
Kagi (Anahtar) 732
kakemono hat sanatı 282, 283
Kakinomoto no Hitomaro 31, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 98, 296, 749, 750, 786, 830
Kamakura Budizmi 23, 42, 204, 217, 230, 241, 247, 248, 249, 256, 260, 262, 264, 265, 266, 272, 284
Kamakura dönemi 23, 26, 34, 36, 37, 105, 154, 211, 220, 229, 235, 237, 243, 250, 263, 264, 265, 267, 268, 274, 277, 278, 279, 284, 399, 823
kambun 29, 116, 147, 167, 177, 562, 569, 826
Kamen no Kokuhaku (Bir Maskenin İtirafları) 815
Kamey Katsuiçirō 472, 770
Kami (Tanrı) 41, 57, 59, 60, 61, 151, 227, 504, 505, 517, 827
Kamo Kargaşası 604
Kamono Çōmey 162, 163, 219, 243, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 265, 284, 418
Kamono Mabuçi 82, 252, 438, 456, 457, 458, 468, 479, 482, 500, 501
Kamo no Savagitaçi (Kamo Kargaşası) 603
kana hece alfabesi 28, 103, 104, 109, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 139, 156, 177, 181, 193, 201, 264, 265, 327, 338, 346, 358, 359, 507, 525, 822, 826, 827
kana-maciri 104, 131, 264
Kanaşiki Gangu (Üzgün Oyuncaklar) 727
kanazōşi (17. yüzyılda yazılmış kısa hikâyeler) 358, 363, 369, 426, 429, 827
kana zukay alfabesi 103
kanci sembolleri 28, 54, 55, 75, 117, 125, 131
Kani Kōsen (Yengeç Konservelerinin Gemisi) 764
Kanke Kōşū 122, 124, 126, 127, 128

Kannon 127, 155, 169, 204, 654
Kano Naoki 782
Kanō resim ekolü 648
Kanō Tan'yū 354
Kano Yo Ni 683
Kan Sazan 35, 349, 514, 573, 574, 575, 576, 577, 578
Kansey Reformları 592
Kanşi (Çince şiirler) 827
Kant, Immanuel 488, 762
Kantō bölgesi 225, 226, 228, 242, 268, 292
Kapı 677
kapitalizm 756
Kappa 770, 771, 772, 773
Karay Senryü 529
"Karenoşō" (Kuru Tarlalar) 773
Karlar Ülkesi 776
Karlar Ülkesinde Bahar 667
karma felsefesi 113, 169, 189, 430, 598, 827
Kasō Cinbutsu (Kılık Değiştiren İnsan) 699
katakana alfabesi 203, 257
katarimono (sözlü edebiyat yapıtları) 220, 260, 827
Kataude (Tek Kol) 776
Katolik Kilisesi 226, 241, 703
Kavabata Yasunari 17, 43, 317, 761, 775, 776, 777, 778, 779
Kavakami Hacime 658, 665, 706, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 718, 760
Kavatake Mokuami 527, 554, 599, 600, 601, 608, 835
Kaybara Ekiken 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 386, 457
Kayco no Miçi (Denizden Geçen Yollar) (eser) 667
Kayçōon (Dalgaların Sesi) 744
Kayçō On (Medcezirin Sesi) 684
Kaydan Botan Dōrō (Peony Lantern'in Garip Hikâyesi) 612
Kayfūsō 54, 55, 76, 95, 120, 125, 164, 165
Kaykoku Heydan (Bir Deniz Ülkesi Üzerine Askerî Görüşler) 592
Kaykoroku (Hatıralar) 613
Kaysey Okulu 644
Kaytenşişi 560
Kayzuka Şigeki 782
Kaze Taçinu (Rüzgâr Yine Başladı) 774
Keene, Donald 19, 286, 287, 288, 295
Kemmu Reformları 268, 269, 270, 285, 299, 301
Kendine Ait Bir Oda 20
Kenkyūşitsu-ura no Kūsō (Bir Laboratuvardan Hayalî Düşünceler) 755
Kenpeytay (askerî polis, jandarma) 726, 827
Keykay 116, 117, 118, 132, 831
Keyō Gicuku 644
Keyseykay Şicūhatte (Metres Satın Almanın Kırk Sekiz Yolu) 592
Keyzaygaku Taykō (Ekonominin Temelleri) 712
Kısa Hayatlar 797
Kızıl Uçurumun Karşısındaki Şarkı 641
Kicu Dōco (Yetmiş Yedi Yaşındaki Kız Çocuğu) 798
Kikuçi Hisanori 589
Kikuçi Kan 731, 774, 780
Kimura Şōhaçi 752
Kinday Bungaku dergisi 816
Kinkakuci 815
Kinkay Şü 251
Kinkay Vakaşu 672
Kinoşita Cunci 809, 810

Kinoşita Mokutarō 650, 683, 685, 726, 727, 731, 744, 745, 746, 748, 751, 752, 753, 754, 755, 756
Kinoşita Naoe 646, 687, 692, 707, 718, 742
Kino Tsurayuki 109, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 145, 164, 165, 166, 175, 245, 256, 307, 672, 828
Kiri no Hana (Paulovnia Çiçekleri) 746
Kirişitohoro Şōnin-den (Aziz Kristofer'ın Öyküsü) 772
Kişa no Kamataki (Buhar Makineli İtfaiye) 769
Kitahara Hakuşū 683, 726, 727, 744, 746, 748, 749
Kita İkki 758
Kitamura Tōkoku 652, 696
Kitao Masanobu 553
Kiyomizu Monogatari 358, 359, 427
Kobayaşi Hideo 43, 44, 762, 789, 790, 792, 796, 798
Kobayaşi İssa 43, 44, 527, 553, 584, 585, 586, 671, 713, 730, 759, 762, 764, 765, 768, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 798, 799
Kociki 28, 31, 35, 40, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 98, 120, 141, 269, 271, 317, 364, 397, 500, 501, 504, 505, 507, 509, 511, 512, 798, 805, 827, 831
Kocin (Yolcu) 670
Kōça no Ato (Seyahat Günlüğü) 722
Kōçiyama 600
Kōda Rohan 556, 644, 645, 647, 649, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 700, 793
Kōdōkan Kayıtları 560, 562, 563
Kōdōkan Kicutsugi (Esas Kōdōkan Kayıtları) 560
Kōdōkanki (Kōdōkan Kayıtları) 560
Kōkaşa Okulu 718
Kokinşū 20, 32, 33, 34, 37, 73, 93, 100, 104, 109, 110, 122, 123, 124, 125, 128, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 167, 185, 191, 219, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 418, 420, 511, 629, 672, 738, 754, 786, 825, 828, 835
Kokon Çomoncū 31, 265, 828
Kokoro 676, 677, 684
kokoro (maddi öz) 339, 343, 371, 463, 465, 466, 467, 794
Kōko Şimbun (Halk) gazetesi 611, 635
Kōko Şişa grubu 575, 578
koku (pirinç ölçmek için kullanılan birim) 324, 342, 374, 399, 440, 472, 512, 513, 570, 636, 828
Komatsu Takeci 673
Komiya Toyotoka 678
Komünist Adam 792
Komünist Enternasyonel 758
Komünist Parti 712, 758, 759, 760, 762, 766, 792, 816
Koncaku Monogatari 29, 30, 31, 37, 68, 136, 147, 149, 155, 161, 176, 179, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 220, 264, 265, 286, 312, 704, 771, 772, 828, 835
Konciki Yaşa (Tefeci) 647, 658
Konfüçyüs 39, 40, 54, 55, 62, 67, 95, 99, 111, 164, 270, 318, 328, 329, 330, 336, 337, 338, 369, 371, 379, 381, 382, 384,

385, 386, 391, 393, 394, 402, 442, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 457, 458, 459, 460, 484, 488, 490, 495, 496, 503, 506, 511, 513, 516, 548, 549, 550, 551, 556, 565, 567, 614, 628, 638, 655, 657, 716, 717, 718, 754, 828, 830, 832
Konfüçyüsçülük 23, 24, 25, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 49, 50, 53, 56, 82, 90, 94, 99, 100, 102, 108, 111, 112, 121, 134, 163, 164, 170, 171, 175, 186, 188, 198, 217, 262, 263, 271, 278, 279, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 348, 350, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 393, 394, 405, 429, 433, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 450, 451, 452, 454, 455, 457, 458, 461, 462, 464, 465, 468, 473, 474, 484, 487, 488, 489, 490, 493, 494, 495, 496, 499, 500, 501, 503, 504, 506, 508, 509, 516, 517, 518, 528, 548, 549, 554, 560, 561, 563, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 573, 575, 578, 579, 581, 590, 592, 596, 598, 620, 621, 657, 695, 711, 716, 717, 718, 724, 736, 737, 740, 782, 794, 804, 819, 821, 828, 832
KOPF 759
Kore 47, 50, 51, 56, 87, 95, 339, 358, 391, 393, 397, 400, 645, 720, 725, 742, 752, 760, 801, 812, 813
Koşiden (Kadim Tarihten Hikâyeler) 557
"Kōşoku" (Şehvet) 772
koto (bir tür Japon müzik aleti) 170, 171, 173, 174, 175, 186, 197, 253, 359, 667, 702, 829, 833
Kōtoku Şūsui 570, 632, 682, 689, 691, 692, 694, 706, 707, 708, 709, 710, 716, 718, 726, 728, 742
Kōtoku Şūşi 742
kouta 297, 358, 366
Kōzui va Vagatamaşii ni Oyobi (Ruhum Sular Altında) 817
Körfezin Kıyısında 698
köylü ayaklanmaları 506, 508, 555, 577, 607, 624
köylüler 32, 34, 37, 38, 48, 67, 97, 98, 102, 138, 149, 202, 207, 218, 228, 266, 273, 275, 292, 305, 310, 323, 333, 391, 403, 428, 435, 439, 440, 455, 463, 493, 510, 529, 547, 561, 588, 602, 603, 604, 605, 608, 617, 624, 758, 778, 824
Kropotkin, Pyotr 708, 718, 728
Kūkay (rahip) 54, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 127, 132, 138, 139, 154, 155, 236, 491
kukla tiyatrosu 26, 368, 405, 409, 468, 482, 820
Kumazava Banzan 349, 371, 372, 373, 374, 381, 386
"Kumo no İto" (Örümcek Ağı) 773
Kunikida Doppo 695, 699, 701
Kuno Osamu 791
Kurahara Korehito 730
Kurama Tengu 780, 781
Kuroi Ame (Siyah Yağmur) 779
Kurozumi Munetada 551
kuruva (fahişelerin yaşadığı bölge) 358, 359, 365, 366, 426, 554, 599, 829
Kūsōka to Şinario (Hayalci ve

Senaryo) 769
'Kutsal Üçleme' kuramı 107, 279
Kuvabara Citsuzō 782
Kuvabara Takeo 632
Kültür Devrimi (Çin) 812
Kyōden 34, 479, 480, 481, 519, 532, 553, 589, 591, 592, 593, 594, 596, 599
Kyodoseykatu no Kenkyuho (Yōresel Yaşam Araştırmaları) 668
kyōgen 26, 33, 35, 36, 38, 176, 208, 268, 275, 286, 293, 297, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 359, 363, 364, 408, 428, 588, 704, 823, 829, 836
kyōka 355, 360, 444, 478, 483, 527, 529, 532, 533, 534, 535, 536, 588, 590, 592, 596, 608, 647, 652, 653, 659, 660, 661, 697, 771, 799, 817, 829
Kyokutey Bakin 34, 519, 554, 592, 594, 596, 597, 598, 599, 600, 653, 700, 742
Kyōsanşugiteki Ningen (Komünist Adam) 791
Kyōşū no Şicin no Şicin Yosa Buson (Bir Hasret Şairi: Yosa Buson) 749
Kyōto 31, 32, 33, 103, 127, 128, 129, 133, 134, 142, 145, 148, 167, 171, 178, 202, 212, 213, 214, 215, 218, 223, 225, 226, 228, 233, 241, 248, 250, 251, 252, 254, 255, 259, 260, 262, 263, 268, 270, 272, 273, 276, 288, 301, 304, 323, 327, 328, 341, 342, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 358, 368, 375, 405, 408, 415, 418, 419, 425, 438, 456, 461, 467, 474, 477, 502, 573, 577, 578, 579, 596, 616, 637, 638, 644, 651, 662, 664, 665, 666, 701, 711, 712, 725, 737, 781, 782, 815, 823, 829, 839
Kyōun-Şū 28

L

Lanavatra Sutra 662
Lenin, Vladimir 792
Le Rire (Gülme) 789, 796
Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire 699
Levi-Strauss, Claude 789
L'Immoraliste ve Les Caves du Vatican 789
Liebknecht, Wilhelm 773
lirik şiir 54, 71, 74, 82, 94, 97, 125, 139, 140, 157, 175, 281, 303, 368, 423
logos 490
Lotus Sutra 42, 105, 151, 153, 204, 206, 230, 231, 232, 234, 240, 248, 351
Lukretius 791
Lu Xun 811, 812
Lu You 711, 713

M

Macbeth'e Eleştirel Notlar 697
Madame Bovary 720
Mae Şite (başkahraman) 307, 829
Mahayana Budizmi 39, 114, 221, 280
Makioka Kızkardeşler (Sasameyuki) 733, 735, 737, 738, 739, 766, 774
Manci (Girdap) 732
Manşoho gazetesi 689, 707
Manyōşū 23, 28, 32, 42, 47, 52, 53, 54, 55, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 102, 104, 109, 120, 125, 126, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,

144, 158, 164, 165, 242, 243, 245, 248, 252, 281, 397, 438, 500, 511, 516, 672, 746, 754, 786, 819, 820, 824, 830, 833, 834, 836
Mao Zedong 812
mappō felsefesi 197, 201, 217, 230, 258, 259, 262
Marksist tarihyazımı 764
Marksizm 38, 39, 41, 44, 541, 707, 712, 714, 715, 726, 730, 731, 744, 756, 758, 759, 760, 762, 764, 765, 767, 768, 769, 770, 789, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 816, 817
Marusu no Uta (Merih'ten Şarkılar) 795
Maruyama Masao 802, 803, 804, 805, 806
Marx, Karl 548, 624, 729, 764, 791, 793
Masamune Hakuçō 43, 652, 687, 690, 694, 695, 696, 698, 699, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 716, 727
Masaoka Şiki 252, 649, 650, 669, 670, 671, 672, 684, 740, 746, 749
Masui (Anestezi) 683
Materyalizmin Tarihi 796
Matsudayra Tatsuzō 604
Matsu no Ha (Çam Yaprakları) 744
Matsuo Başō 34, 162, 368, 390, 414, 833
Matsuzaki Kōdō 569
Maupassant 720
Mauriac, François 20
Mavi Kedi 748
Mayhime (Dans Eden Kız) 680
Mayniçi Şimbun gazetesi 636, 692
meditasyon 105, 152, 154, 179, 232, 237, 238, 239, 247, 462, 463, 670, 676, 693, 827
Menbōni Tsuite (Yüz Hatları) 797
Mencius 336, 338, 340, 378, 379, 382, 386, 389, 450, 451, 492, 543, 562, 614, 656, 830
Merih'ten Şarkılar 795
Metres Satın Almanın Kırk Sekiz Yolu 592
mevsim şiirleri 140
Meyci dönemi 27, 328, 541, 644, 654, 658, 684, 772, 807
Meyci Hükümeti 547, 555, 570, 583, 610, 611, 615, 620, 621, 624, 627, 644, 653, 693, 706, 716, 729, 744, 801, 815, 817, 833
Meyci İşinşi (Meyci Reformları'nın Tarihçesi) 763
Meyci Reformları 29, 32, 35, 36, 323, 548, 552, 555, 561, 583, 600, 609, 610, 629, 640, 643, 644, 661, 691, 726, 763, 781, 812, 826, 830
Mey'en (Işık ve Karanlık) 673
Meygetsu-Ki 29
Meyrokuşa grubu 624
Meyroku Zaşşi dergisi 640
Meyrō (Labirent) 743
Miçikusa (Yol Kenarındaki Çimenlik) 669
Miki Kiyoşi 665, 730, 759, 761, 762
militarizm 678, 707, 768, 771
Milli Öğreti 461
Minamotono Sanetomo 218, 219, 242, 249, 250, 251, 252, 253, 417, 749, 790
Ming Hanedanlığı 278, 382, 387, 410, 655, 657
Miso (Fasulye Salçası) 714
misyonerlik 226, 273, 323, 326, 333, 393, 557, 686, 687, 688, 753, 772
Mişima Yukio 17, 317, 539, 814, 815, 816

Mito geleneği 384, 549, 550, 552, 556, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 605, 612
mitoloji 56, 61, 512
Miura Bay'en 43, 437, 439, 457, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495
Miyabinaru Utage (Fêtes Galantes) 789
Miyamoto Yuriko 43, 44, 342, 343, 344, 345, 402, 403, 765, 766, 767, 769, 780, 781, 816
Miyazava Kenci 632, 766, 784, 785, 786, 788
Miyomoto Kenci 766, 767
mizah 92, 123, 129, 130, 199, 311, 362, 363, 390, 432, 439, 477, 483, 484, 527, 528, 529, 531, 532, 535, 536, 568, 580, 588, 589, 625, 637, 643, 675, 771, 779, 780, 783, 799
Mizuumi (Göl) 776
Modern Düşünce dergisi 726
Mogomi Yoeko 678
Moğollar 276, 562
Molière 33, 789
momici (gazel) 295
Mōmoku Monogatari (Bir Körün Romanı) 732
Mon (Kapı) 676
Monogatari-e (resimli monogatari) 831
monolog 554, 593, 832
Montaigne 783
Montesquieu 629, 784
Morand, Paul 775
Mori Arimasa 808, 809
Mori Ōgay (Mori Rintaro) 35, 43, 44, 540, 556, 645, 646, 650, 651, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 695, 706, 710, 715, 723, 727, 733, 745, 750, 754, 755, 759, 772, 793, 796, 797
Mosa (Derinlere Dalınca) 681
Moskova 766
Motoki Yoşinaga 486, 488
Motoori Norinaga 321, 384, 388, 437, 439, 449, 455, 488, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 551, 556, 557, 559, 575, 596, 625, 696, 783, 790, 794, 798
Mōtsuaruto (Mozart) 790, 793, 794, 798
Mucintō (Sonsuz Fener) 792
Mucō to İu Koto (Fani Demek Ne Demek) 796
Mumyōşō 254, 255, 256, 257, 284
Mura no İe (Köydeki Ev) 768
Murasaki 738
Muromaçi dönemi 24, 26, 27, 28, 36, 37, 42, 176, 215, 217, 241, 268, 271, 274, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 290, 296, 297, 298, 306, 308, 311, 325, 334, 352, 354, 355, 359, 362, 366, 369, 425, 428, 469, 471, 734, 820, 821, 822, 823, 825, 827, 829, 831, 832, 836
Musankaykyū Undō no Hōkōtenkan (Proletarya Hareketinin Yön Değişimi) 758
Musey Dōkoku (Sessiz Ağıt) 786
Mussollini, Benito 784
Muşanokōci Saneatsu 731, 769
Muzo Kyüsō 368, 437
münzevi edebiyat 34, 36
Müslümanlık 493, 496
Myōcō dergisi 683
Myokocin 662
Myōtey Mondō 328, 330, 331

N

Nagasaki 328, 384, 392, 405, 437,

481, 482, 486, 488, 489, 493, 497, 618, 627
Nagatsuka Takaşi 740, 741, 778, 779, 780
Nagay Kafū 35, 375, 441, 540, 576, 639, 640, 650, 684, 685, 710, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 732, 733, 734, 737, 746, 751, 772, 784, 796, 797
Nakacima Sōin 579
Nakae Tokusuke (Çōmin) 555, 611, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 644, 651, 704, 706, 709, 722, 733, 782, 793
Nakahara Çüya 784, 786, 787, 788
Nakamura Şin'içirō 645, 685, 810
Nakano Şigeharu 650, 685, 730, 747, 750, 765, 767, 768, 769, 775, 816
Nakazato Kayzan (Nakazato Yanosuke) 742, 743, 780, 815
Nambokuçō Savaşları 269, 272, 299
Namiki Senryū 470, 472
Nanaban Nikki (Yedinci Günlük) 584
Nanbanci Monzen (Bir Barbar Kilisesinin Kapılarında) 751
Nanbara Şigeru 762
Nanga Daytay (Nanga Resim Sanatına Giriş) 790
Naniva Monogatari 358, 360
Nankay-Sensey 632, 633
Nansō Satomi Hakkenden (Nansō Satomi'nin Sekiz Kōpeği) 596
Naoko 774
NAPF örgütü 730, 759, 764, 766
Nara dönemi 23, 26, 31, 32, 42, 48, 50, 51, 53, 55, 65, 72, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 97, 101, 103, 104, 105, 106, 120, 121, 122, 142, 145, 147, 150, 302, 309, 361, 365, 752, 822, 827
Naruşima Ryūhoku 555, 580, 611, 612, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 718
Nathan, John 815
NATO 767
Natsume Sōseki 43, 44, 276, 556, 645, 646, 650, 651, 669, 670, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 683, 684, 695, 706, 715, 716, 723, 727, 733, 740, 743, 745, 772, 793
Naytō Konan 782
Nembutsu mezhebi 105, 153, 154, 155, 195, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 238, 247, 249, 255, 267, 274, 831
Nemureru Bico (Uykuda Sevilen Kızlar) 776
Neo-Konfüçyüsçülük 337, 338, 339, 340, 341, 348, 357, 371, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 387, 389, 390, 393, 394, 452, 455, 458, 489, 490, 549, 573, 821
Nerval, Gérard de 810
New York 766
Nezumi-Kozō 599
Nezumi-kozō Jirokiçi 772
Nicusseyki no Kaybutsu Teykokuşugi (Emperyalizm: 20. Yüzyılın Canavarı) 707
Niçiren 42, 105, 218, 230, 231, 232, 235, 236, 240, 266, 311, 349, 350, 351, 354, 357, 477, 785, 825
Nietzsche, Friedrich 772
Nihai Yücelik 374, 377, 379
Nihon Faşizumu no Şisō to Undō (Japon Faşizm Düşüncesi ve Hareketi) 803

Nihon Gafu (Japon Lirik Şiirleri) 581
Nihon Gayşi (Japonya'nın Popüler Tarihi) 581
Nihon gazetesi 670, 671
Nihon Kara Nihon e 694
Nihon Kayzō Hōan Taykō (Japonya'yı Yeniden Yaratma Taslağı) 758
Nihon ni Okeru Krişitan no Undō (Japonya'da İlk Hıristiyan Akımı) 753
Nihon Ryōiki 30, 31, 155, 203, 205, 256, 267, 366, 703, 831, 835
Nihon Seyci Şisō Şi Kenkyū (Japon Siyasi Düşünce Tarihi İncelemeleri) 804
Nihon Seyki 581
Nihon Şihonşugi Hattatsuşi Kōza (Japonya'da Kapitalizmin Gelişim Süreci Üzerine Notlar) 759, 763
Nihon Şisō no Kanōsey (Japon Düşüncesinin Boyutları) 810
Nihon Şoki 28, 35, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 98, 141, 271, 397, 398, 512, 831
Nihonteki Reysey (Japonlar ve Maneviyat) 662
Niicima Cō 686, 691
nincō 368, 370, 374, 406, 407, 408, 411, 412, 417
nincōbon (bir roman türü) 38, 579, 580, 593, 594, 596
Ningen Şikkaku (İnsanlıktan Atılmak) 807
Ningen Şikkaku (İnsan Olmaya Değmez) 760
ningyō cōruri (kukla tiyatrosu) 405, 468, 471, 476
Ninomiya Sontoku 552
Nippon Rōmanha (Japon Romantizm Ekolü) adlı dergi 770
nirvana 113, 234, 235, 335, 468, 663, 794, 824, 829, 831, 836
Nise Monogatari eser 360, 361, 362
Nişida Kitarō 650, 651, 661, 664, 665, 666
Nitobe İnazō 717
Nitta Yoşisada 268, 299, 300, 301
nō 17, 24, 26, 27, 33, 36, 37, 38, 146, 176, 268, 275, 293, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 335, 344, 356, 359, 428, 469, 480, 519, 521, 529, 531, 539, 659, 660, 734, 743, 744, 774, 821, 829, 830, 832, 836, 838
Nobi (Ovadaki Yangın) 806
Nobuko 766
Nōcōkayhō Tenmatsu (Çiftliğin Kurtuluşunun Tam Özeti) 719
Nogami Yaeko 743
Nogi Tayşō (Japonculuk: General Nogi) 817
Noma Hiroşi 806
Nōmingeycutsu-Ron Kōyō (Köylülerin Sanatına Bir Bakış) 786
Nōmingeycutsu-Ron (Köylü Sanatı) 784
Norman, Herbert 764
Norō Eitarō 759, 763, 793
Noyama Goku Bunko (Noyama Hapishanesi Yazıları) 613

O

Ōcōyōşū 154, 155, 168, 173, 188, 194, 205, 221, 248, 262
Oçikubo Monogatari 167, 168, 169, 184; 186, 187, 188, 199, 364
Öe Kenzaburō 121, 125, 817
Ogata Kenzan 356, 368

Ogata Ryōsay no Oboegaki (Ogata Ryōsay'ın Anıları) 772
Ôgon Densetsu (Altın Efsane) 798
Ogyū Soray 24, 34, 279, 318, 321, 338, 349, 368, 372, 373, 374, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 419, 433, 435, 437, 440, 441, 442, 448, 451, 452, 453, 456, 457, 460, 473, 478, 500, 501, 507, 513, 528, 556, 718, 745, 754, 782, 783, 791, 799, 804, 832
Okacima Kanzan 382, 478, 479
Ôkagami 193, 194, 195, 196, 197, 201, 202, 426
Okakura Kakuzō 556, 648, 649
Okemezasa eser 723
Okinava Nōto (Okinava Üzerine Notlar) 817
Okitsu Yagoemon no İşo (Okitsu Yagoemon'un Vasiyeti) 684
Okitsu Yagoemon'un Vasiyeti 684
Ôkubo Toşimiçi 555
okumin no Tomo (Halkın Dostları) dergisi 702
Ôkuninuşi (bir tanrı) 57, 58, 60, 61, 66, 74, 557
Olimpiyatlar 793
Omoide no Ki (Anılarım) 693
Omorosōşi 71, 72, 73
On Emir 330
Oneo Sadamoto 656
Ônin Savaşları 272, 288
onna kabuki (kadınların oynadığı kabuki oyunları) 359, 408
On Yedi Maddelik Anayasa 48
Ôoka Şōhey 805, 806
Oragaharu 584
Orinpia (Olympia) 793
Orinpikku no Terebi (Televizyonda Olimpiyatlar) 793
Oritaku Şiba no Ki (Çalı Yangınında Geçen Günler) 391
ortaçağ 24, 25, 28, 36, 48, 53, 217, 675, 735, 796, 809, 823
ortaçağ Avrupası 199
Ôsaka 32, 66, 256, 325, 327, 328, 341, 345, 348, 351, 358, 368, 407, 408, 415, 419, 425, 434, 439, 449, 467, 468, 469, 473, 493, 511, 513, 516, 552, 582, 602, 603, 605, 618, 628, 630, 659, 714, 732, 737, 820, 826, 829
Osanoi Kaoru 690
Osaragi Cirō (Nociri Kiyohiko) 780, 781, 782, 815
Ôsugi Sakae 726, 728, 758
Oşiminaku Ay va Ubau (Aşktan Kaçamazsın) 721
Ôşio Heyhaçirō 552, 578, 603, 604, 605, 606, 607, 613
Ôşio İsyanı 605
Ôşū Şinobu Gun, Date Gun no Ôyakuşō-Şū İkki no Şiday (Ôşū Bölgesinin Şinobu ve Date Köylerindeki Ayaklanmaların Durumu) 607
Otobiyografi 620, 626
Otogibanaşi Kiyomori (Kiyomori: Komik Biten Hikâye) 798
Otogibanaşi, Nikon Dasşutsu (Çocuklara Öyküler: Japonya'dan Kaçış) 706
Ôtomono Tabito 87, 88, 89, 90, 125
Ôtomono Yakamoçi 74, 82, 83, 86, 92, 93, 94, 139
Ôtōşici Zatsuşi (Kamo'nun Doğusu: Dördüncü Saat) 579
Outline of Mahayana Buddhism (Mahayana Budacılığa Giriş) (eser) 662
Ôyama İkuo 712
Ozaki Kōyō 647, 658, 659, 660, 700

Ozeki San'ey 565, 568, 569
Ozu Yasucirō 757

Ö

Özgün Japon Milliyetçiliği 709
Özgürlük ve İnsan Hakları hareketi 630

P

Pak Ülke Budizmi 86, 100, 105, 151, 152, 153, 154, 179, 180, 185, 188, 189, 194, 197, 201, 204, 205, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 238, 248, 262, 263, 266, 267, 274, 275, 276, 311, 345, 452, 503, 661, 662, 693, 785, 821, 825, 831
panteizm 696
pantomim 307, 408, 441
Pari Moyu (Paris Yanıyor) 781
Paris 20, 31, 352, 629, 631, 699, 719, 724, 729, 781, 808
Parti Yaşamı 765
Pasifik Savaşı 37, 719, 723, 730, 733, 743, 748, 754, 768, 769, 774, 796, 801, 802, 804, 806, 810, 813
Paulovnia Çiçekleri 748
Po Chü-i 162, 165, 166
Poe, Edgar Allan 748
Porsuk Ağacı dergisi 746, 749, 750
Portekiz 323, 325, 326, 497
pozitivizm 754
Prens Şōtoku 47, 53, 460
"Proletarya Edebiyatı Nedir?" (Puroretaria Bungey to va Nan de Arō?) 759
Protestanlık 217, 218, 227, 228, 651, 686, 687, 695, 696, 703, 716, 759, 760, 762
Proust, Marcel 810

Q

Qu Yuan 636

R

Rabelais, François 783, 784, 817
rahipler 32, 33, 36, 41, 53, 54, 105, 117, 155, 202, 203, 204, 209, 218, 229, 231, 234, 260, 261, 267, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 286, 292, 293, 298, 305, 311, 331, 344, 359, 363, 366, 428, 530, 588, 742, 778, 791
Rahip Sayçō 105, 106, 107, 122, 233
Rahip Sōgi 294, 295, 297
Rahip Süden 335, 342
Rai San'yo 35, 399, 550, 552, 575, 577, 581, 685
Rai San'yo to Sono Ciday (Rai San'yo ve Yaşadığı Çağ) 810
Rangen (eser) 654
Ray Şunpü 581
reform 29, 233, 241, 435, 577, 691, 701, 712, 725, 837
Rekişi İşiki no Kosō (Tarihsel Şuurun Eski Alt Katmanları) 804
Rekişi Monogatari 193, 832
Ren'ay Meykaşū (En Güzel Aşk Şiirleri) 749
renga 28, 37, 146, 288, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 304, 325, 355, 359, 366, 368, 414, 415, 416, 420, 421, 423, 588, 754, 821, 823, 824, 832, 837
Renkanki (Bir Dizi Kayıtlar) 655
Rennyo 273, 274
Reyte Senki (Leyte Savaşı'nın Günlüğü) 806
Rigaku Kōgen (Felsefe Üzerine İnceleme, Bonrey) (eser) 628
rikki (esîr) 374

Rikuhōō Kanşō (Lu You'ya Övgü) 710
Rilke, Rainer Maria 761
Rimbaud, Arthur 20, 317, 790, 798
"Rincü" (Son Dakikalar) 787
Rinpa ekolü 325, 352
Rinzay mezhebi 342
Risay Mokuroku (Felaketin Kataloğu) 719, 723
ritsuryō (ceza ve idare yasaları) 31, 47, 48, 51, 54, 55, 70, 97, 104, 105, 147, 148, 151, 172, 201, 221, 222, 833, 837
Rōnin çetesi 405, 408, 428, 472, 473, 474, 475, 476, 482, 520
Rōnin (efendisini kaybetmiş samuray) 474, 771, 833
Rousseau, Jan Jacques 628, 629
Rōnesans 20, 26, 28, 753, 761, 796
Ruko Şinso 660
Rus Devrimi 758, 760
Rus-Japon Savaşı 690, 725, 726, 816
Ruskin, John 712
Ryoşū (Vatan Hasreti) 775
Ryūkyō Şinşi (Yanagibaşi'nin Yeni Kayıtları) 555, 580, 612, 636

S

sadakat 41, 49, 93, 121, 175, 192, 198, 211, 239, 269, 273, 301, 340, 394, 401, 402, 403, 404, 406, 410, 411, 461, 464, 465, 466, 467, 473, 474, 475, 476, 491, 549, 560, 562, 597, 598, 599, 600, 614, 623, 635, 643, 687, 688, 708, 821, 826
sadakat yemini 198, 403, 688
Sahte Kanun (zōhō) dönemi 217
Sakamoto Ryōma 610
"Sâkasu" (Sirk) 787
Sakay Ciken (Sakay Hadisesi) 684
Sakay Toşihiko 689, 692, 726
sake (bir tür Japon rakısı) 87, 88, 361, 365, 579, 603, 833
Sakuma Şōzan 551, 552, 561, 562, 564, 565, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 613, 615, 616
sakura (kiraz çiçekleri) 250
samuray 34, 35, 218, 219, 220, 228, 249, 250, 261, 266, 272, 276, 277, 299, 300, 301, 302, 318, 323, 324, 325, 326, 335, 337, 341, 345, 349, 353, 354, 355, 356, 359, 368, 369, 370, 398, 401, 402, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 424, 425, 427, 428, 431, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 446, 463, 467, 469, 472, 475, 481, 483, 502, 503, 504, 510, 511, 522, 523, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 547, 551, 553, 555, 556, 562, 570, 571, 575, 587, 591, 593, 599, 603, 604, 609, 610, 611, 612, 616, 617, 618, 619, 620, 627, 628, 637, 638, 652, 657, 659, 660, 680, 684, 686, 687, 692, 695, 716, 717, 742, 819, 820, 833
sanatçı 185, 254, 303, 355, 356, 479, 484, 566, 569, 612, 653, 659, 660, 683, 736, 754, 780, 823
sanayileşme 547, 743, 745, 756
sangaku (bir eğlence türü) 833, 834
Sango-Şiiki 111, 112
Sankyō Fūbutsuşi (Vadiden Manzaralar) 778
Sannin Kiçisa 554, 599
Sansuicin Keyrin Mondō (Üç Sarhoşun Siyasi Tartışmaları) 555
Sanşiro 675
San'yō Şişō (San'yō'nun Şiir

Derlemesi) 581
San'yūtey Ençō 612
Sapporo Dinî Cemaati 686
sarugaku (bir komedi türü) 302, 303, 304, 309, 325, 335, 355, 359, 469, 834
Sasameyuki (Makioka Kız Kardeşler) 723, 732
Satō Haruo 732, 774
Satō İssay 566, 570
satori (ermiş olma durumu) 42, 232, 238, 239, 240, 241, 461, 465, 466, 468, 606, 794, 834
Savaşçının Yolu 342, 401, 404
savaşçı sınıf 35, 42, 148, 197, 241, 248, 251, 252, 275, 276, 282, 300, 303, 354, 407, 821
Savunmam 729
Saygyō (Satō Norikiyo) 219, 229, 248, 249, 250, 252, 296, 305, 417, 418, 575
Saytō Mokiçi 31, 322, 543, 546, 650, 731, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 769
Sazende Şunkin 735, 736, 737
Schopenhauer, Arthur 748
sedōka (bir tür şiir formu) 74, 139, 837
Seeschlacht (Deniz Savaşı) 775
Sekihekifu (Kızıl Uçurumun Karşısındaki Şarkı) 640
Sekiz Kōpek 597, 598, 742
sekkyōbuşi (bir tür görsel sanat biçimi) 359, 364, 365, 366, 598
Senbazuru (Bin Beyaz Turna) 775
Sencūşō 265
Senki (Savaş Bayrağı) dergisi 759
Senno Rikyū 282, 283, 284, 418
senryū (mizahi şiirler) 35, 439, 440, 478, 527, 529, 530, 532, 534, 535, 536, 817, 834
Sensayşa no Kanaşimi (Savaş Kurbanlarının Çektiği Acılar) 705
Sensō ni Tsuite (Savaş Üzerine) 795
Senşindō Saki (Senşindō'dan Kayıtlar) 603, 605, 613
Senzayşū 157, 243
Senzo no Hanaşi (Atalarımız Üzerine) 668
Sessizlik Kulesi 683
setsuwa (bir öykü türü) 31, 33, 70, 169, 220, 260, 265, 828, 831, 834, 835
Sevdalı Bir Adamın Yaşamı 595
seyahatname 749, 756
Seykenroku 572
Seyki no Uta 560
Seynen (Delikanlı) 683
Seysan İşinşi Kenkyū (Reform Tarihçesinin Bir İncelemesi: Son Hesaplaşma) 763
Seyşinşi (Düşünce Tarihi) 789
Sey Şōnagon 39, 177, 179, 180, 181, 184, 185, 360, 448
Seyşo no Kenkyū (İncil Çalışmaları) 689
Seyyō Cicō (Batı Yakasında Gidişat) 619
Seyyō Cicōşo (Batının Yeni Koşulları) 568
Seyyō Dōçū Hizakurige (Şanks'ın Midillisi Batıda) 611
Seyyu Niçiroku (Batıya Yolculuk) 796
Shakespeare, William 17, 19, 471, 520, 673, 697, 701, 772
sınır jandarmaları (*sakimori*) 95, 96
Siebold, P. F. von 547
Siyasi Tartışmalar 633
Sōçōki (İki Kelebek Üzerine) 592
Sonezaki'de Aşk İntiharı 721
Song Hanedanlığı 357
Song Konfüçyüsçülüğü 369, 376, 377

Song-Yuan Hanedanlığı 397
Sorekara 676
sōrōbun edebi üslubu 772
Sosyalist Parti 651, 708, 729
sosyalizm 682, 691, 692, 708, 709, 758, 770
Souvenirs Entomologiques 796
Sovyetler Birliği 760, 766, 792
Stalin 792
Stendhal 805
Strindberg 761, 772
Subaru dergisi 683, 727, 744
Suehiro Tetçō 636
Sugavara ailesi 122
Sugavara Miçizane 109, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 161, 162, 164, 165, 166, 175, 472, 521
Sugita Genpaku 439, 482, 486, 487, 754
suiboku (kara kalem) resimleri 42, 274, 277, 278, 282, 283, 353, 355
Su Kıyısının Ardı 596
sukuse 189, 190
Sumida'nın Doğusundan Esen Sevda 639
Suna no Onna (Kum Tepecikleri Kadını) 816
Sung dönemi 25, 30, 38, 39, 42, 43, 51, 107, 218, 232, 233, 234, 239, 244, 274, 276, 277, 278, 279, 318, 562
Susanoo (Fırtına Tanrısı) 57, 59, 60, 61, 66
suşi 837
Suzuki Daysetsu 649, 650, 661, 662, 663, 664, 665, 666
Suzuki Şōsan 332, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 366, 438
Svastika 735, 736
Swift, Jonathan 772

Ş

Şakaymonday Kayketsuhō (Sosyal Sorunların Çözümü) 691
Şakay Şisōşi, Çūsey (Toplumsal Düşünce Tarihi: Ortaçağ) 791
Şakayşugihyōron (Sosyalizm Üzerine Söylemler) 711
Şakayşugişa to Naru Made (Sosyalist Olmak) 691
Şakayşugi Şinzu (Sosyalizmin Esası) 707
Şakkō (Kırmızı Işık) 746, 747
Şamanizm 40
şamisen (üç telli bir müzik aleti) 364, 366, 369, 408, 414, 440, 472, 475, 526, 588, 702, 724, 734, 746
şarebon (bir roman türü) 35, 38, 479, 591, 592, 594, 596, 835
Şarkıları Arkada Bırakmak 769
Şarkılar Kitabı eser 728
Şasekişū 31, 220, 235, 260, 265, 266, 267, 366, 703, 835
Şayō (Batan Güneş) 807
Şeytan 118, 119, 327, 331, 394, 499, 733, 736, 837
Şiba Kōkan 444, 482, 483, 815
Şi Basen 813
Şibui Çūsay 685
Şidoken'in Hoş Hikâyesi 675
Şiga Naoya 690, 713, 726, 731, 739, 740, 742, 743, 765, 766, 814, 815
Şigosen no Masturi (Meridyen Şenliği) eser 809
Şihon-Ron Nyūmon (Sermaye'ye Giriş) 712
Şihonşugi Keyzaygaku (Kapitalist Ekonomik Teorilerin Tarihî Gelişimi) 712
Şikey no Mae (İdamdan Önce) 709
Şikitey Samba 552, 697

Şimaki Kensaku 778
Şimamura Hōgetsu 702
Şimazaki Tōson 35, 586, 645, 667, 687, 695, 696, 698, 699, 701, 704, 706, 713, 720, 727, 765
Şimicimi Nihon, Nogi Tayşō (Japonculuk: General Nogi) 817
Şina yori Kaerite (Çin'den Dönüş) 795
Şingaku öğretisi 228, 348, 434, 439, 461, 462, 463, 466, 467, 468, 469, 475, 481, 511, 703, 835
Şingon mezhebi 105, 106, 107, 110, 112, 114, 116, 145, 204, 222, 233, 265, 271, 272, 276, 353, 438, 836
Şinkiçōşa Nikki (Seyahatten Dönen Birinin Günlüğü) 719
Şinkigen dergi 692
Şinkō Kagaku no Hata no Moto ni (Yeni Bilimin Işığında) 759
Şin Kokinşū 20, 33, 34, 37, 93, 100, 145, 146, 157, 219, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 418, 825, 835
Şinkū Çitay (Boş Bölge) 807
Şinonome Şimbun (Doğu Bulutu) 627
Şi no Şima (Ölüm Adası) 807
Şinran 218, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 236, 240, 248, 249, 266, 273, 693, 821, 822, 825
Şinron 560
Şinron (Yeni Bakış) 560, 561, 562, 564
Şinsey (Yeni Hayatlar) 699
Şinsukora Ciday (Yeni Skolastik Çağ) 794
Şinşaku Kociki 790
Şinşaku Ugetsu Monogatari 790
Şintō kuramı 40, 42, 77, 105, 107, 134, 149, 150, 151, 173, 227, 228, 244, 254, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 285, 302, 307, 318, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 340, 371, 372, 397, 405, 438, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 465, 468, 484, 495, 506, 510, 516, 551, 552, 557, 558, 560, 563, 580, 688, 703, 753, 754, 794, 825, 826, 827
Şion Monogatari (Yıldız Çiçekleri) 798
Şirakaba (Beyaz Kayın Ağacı) dergisi 731
Şiranami-Mono (Hırsız Oyunları) 554
Şisō no Kagaku (Bilim Olarak Düşünce) 810
Şitaya Öykūleri 723
Şitaya Sōva 576, 685
şite (başkahraman) 307, 308, 309, 361, 819, 829, 836
Şiyū Nōcō Kara Kyōsannō'en e (Özel Arazi'den Halka Ait Çiftliğe) 719
Şizen to Cinsey (Doğa ve Yaşam) 694
şōen (tımar) sistemi 269, 836
Şōgo (Öğle Molası) 787
şōgun 213, 214, 215, 218, 233, 242, 250, 257, 279, 298, 301, 304, 325, 331, 332, 335, 339, 342, 345, 348, 350, 351, 355, 356, 381, 389, 390, 391, 393, 399, 400, 436, 437, 463, 467, 484, 530, 743, 757, 834, 836, 839
Şōin Şikō (Şairane Karalamalar) 614
Şokoku Kicin-Den (Taşradan Önemli Portreler) 790
Şokudo 683

şōmyō (dinî ilahiler) 24
Şosetsu Şinzui (Romanın Özü)(eser) 652
Şōtoku Tayşi 47, 48
Şūcū no Kotoba (Bir Cüceden Özdeyişler) 771
Şūiçi Katō 19, 20, 21, 22, 317, 318, 319, 321, 322, 513, 539, 540, 541, 545
"Şuncitsu Kyōso" (Bir Bahar Sabahında Çılgın Düşünceler) 787
Şun (imparator) 340
Şunkinşō (Sazende Şunkin) 732
"Şun Şō Kankay" (Bir Bahar Akşamında Duygular) 788
Şunşoku Tatsumi no Sono (Bahar Renkleri) 594
Şunşoku Umegoyomi (Erik Takvimi) 553, 594
Şūsu 729
"Şüzanzu" (Sonbahar Manzarası) 771

T

Tacinko Mura (Tacinko Köyü) 778
tada ikki (Tekil Esîr) 374
Tadekuumuşi (Bazıları Isırgan Sever) 732
Takagi Yosaka 690
Takamura Kōtarō 731
Takano Çōey 552, 564, 565, 568, 569, 570
Takaray Kikaku 317, 369, 416, 417, 424, 425, 442
Takaray Kokaku 368
Takaşima Şūhan 569
Takeçino Kurohito 80, 81
Takeda Taycun 813
Takekurabe 661
Taketori Monogatari 130, 132, 133, 136, 168, 169, 171, 174
Takeuçi Yoşimi 811, 812, 813
Takuan 342, 343
Tama no Mihaşira (Ruhun Gerçek Desteği) 557
Tamenaga Şunsui 553, 579, 589, 593
Tanabe Hacime 665, 706, 709, 710, 716, 718, 760
Tanaka Şōzō 646, 692, 711, 742
T'ang hanedanlığı 30, 31, 32, 38, 47, 51, 52, 54, 81, 86, 87, 89, 95, 103, 104, 107, 110, 115, 122, 137, 151, 152, 161, 162, 164, 165, 197, 198, 203, 232, 281, 820, 822, 833
Tani Bunçō 566
Tanizaki 18, 723, 726, 728, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 743, 766, 774
tanka 71, 72, 73, 74, 78, 94, 139, 360, 423, 529, 532, 534, 749, 826, 829, 830, 832, 837, 838
Tanka ni Okeru Şasey (Tanka Şiirinde Doğadan İlham Almak) 749
Tanomura Çikuden 550, 552, 575
Tanpopo (Karahindiba) 776
Tao 54, 575
Taoculuk 39, 40, 42, 68, 70, 102, 107, 108, 279, 336, 606
taraşikomi tekniği 352
tarihyazımı 763, 764
taşlama 199, 200, 479, 580, 823
Taşradan Önemli Porteler 797
taşralı soylular 202
Tayama Katay 486, 645, 652, 666, 695, 697, 699, 701, 727
Tayheyki 37, 272, 275, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 473, 483, 522, 529, 582, 583, 823, 837
Tayka Reformları 47, 48, 49, 837
Tayra ailesi 212, 213, 214, 216, 261, 262, 264, 519, 581, 824
Tayşō demokrasisi 731, 756, 757,

789
Tayvan 323, 812
tecrit 36, 147, 149, 179, 323, 333, 370, 447, 539, 548, 575, 609, 615, 616, 618, 729, 779, 783, 815, 832, 833, 836
Tekkan 683
Temmu (imparator) 58, 76, 825
Tenday mezhebi 105, 106, 107, 108, 109, 113, 145, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 204, 218, 219, 221, 222, 230, 231, 232, 233, 237, 240, 247, 257, 265, 270, 276, 327, 335, 825
Tenkan Ciday (Değişim Çağı) 765
Tenkay 335, 336, 339, 342
Tennō no Seyki (İmparatorların Yüzyılı) 781
Tenpō kıtlığı 567, 603, 604
Tenpō Reformları 596
Terada Toru 809, 810
Terakado Seyken 579, 580, 637, 639, 640, 718
Tetsugaku no Konpon Monday (Felsefenin Temel Sorunları) 664
Teyçū Kōron 620, 626, 637
The Eastern Buddist dergisi 662
tımar 105, 201, 221, 222, 269, 688
tıp 20, 375, 376, 417, 424, 449, 457, 486, 489, 490, 494, 495, 497, 498, 502, 548, 559, 564, 565, 679, 682, 695, 751, 752, 754, 755, 756, 823
T'ien 40, 70
Times 18, 21
tiyatro 26, 36, 210, 302, 303, 304, 308, 310, 370, 408, 409, 410, 468, 471, 472, 474, 476, 519, 539, 591, 685, 702, 775, 826, 836
Toho Şiçū (Tu Fu'nun Şiir Sanatı Üzerine Notlar) 782
Tōkaydō Çū Hizakurige (Tōkaydō Yolundaki Şanks'ın Midillisi) 536, 587, 589, 590, 675
Tokuda Şüsey 695, 699, 727
Tokugava dönemi 26, 28, 35, 306, 344, 348, 358, 367, 372, 435, 454, 469, 481, 519, 551, 566, 568, 583, 601, 650, 654, 657, 658, 660, 684, 716, 723, 734, 742, 772, 783, 789, 799, 810
Tokugava Hükümeti 325, 334, 351, 836
Tokutomi Roka (Tokutomi Kenciro) 652, 687, 692, 693, 694, 710
Tokyo 32, 529, 547, 584, 586, 589, 590, 611, 627, 630, 635, 637, 642, 644, 645, 647, 648, 652, 653, 658, 659, 662, 666, 667, 669, 670, 679, 688, 690, 692, 695, 696, 698, 701, 702, 711, 717, 718, 721, 723, 725, 727, 729, 732, 740, 742, 743, 746, 748, 751, 754, 765, 766, 770, 771, 772, 778, 786, 792, 795, 803, 804, 806, 808, 810, 811, 835
Tokyo Niçiniçi Şimbun (Tokyo'dan Günlük Haberler) gazetesi 635
Tolstoy, Lev 693, 697, 700, 705, 771
Tominaga Nakamoto 384, 388, 437, 439, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 461, 462, 478, 494, 496, 500, 501, 504
Tomioka Tessay 640
Tono Monogatari (Tono Masalları) 666
Toplumsal Düşüncenin Tarihi 796
toprak sahipleri 652, 803
Tori no Nakane (Kuş Ötüşü) 569
Tosa Nikki 109, 122, 123, 128, 129, 130, 136, 168, 177
Tōseykatsuşa (Parti Yaşamı) 713,

765
Tōson, Yoakemae (Şafaktan Önce) (eser) 701
"Toşişun" (1920) 773
Toyotomi Hideyoşi 324, 325, 326, 336, 341, 350, 358, 400, 657
Tozakaru Nōtorudamu (Uzaklaşan Notre Dame) 808
Tsubaki Çinzan 550, 566, 569, 576, 577, 723
Tsubaki no Umi no Ki (Kamelyalar Denizi'nden Hatıralar) 816
Tsubouçi Şōyō 556, 645, 652, 696, 697, 699, 716
Tsuçi (Dünya) 740
Tsuçinoe Uma Yūşitsu Bunkō (Ev Hapsi Yazıları) 614
Tsuda Sōkiçi 51
Tsuga Teyşo 479
Tsūgen Sōmagaki (Muhteşem Sefa Evi) 592
Tsukuba-Şū 33, 275, 293, 294, 296, 298, 311, 360, 529, 837
Tsurezuregusa 284, 285, 286, 287, 288, 360
Tsurumi Şunsuke 810, 811, 812
Tsuruya Nanboku 554, 734
Turgenyev 771
tüccar 34, 35, 97, 126, 202, 228, 292, 325, 345, 354, 355, 356, 403, 407, 411, 425, 428, 432, 436, 439, 448, 455, 462, 463, 464, 466, 467, 469, 474, 475, 477, 483, 494, 499, 502, 503, 510, 511, 514, 523, 525, 527, 547, 550, 552, 553, 554, 558, 564, 588, 589, 591, 593, 595, 596, 599, 603, 604, 609, 617, 658, 695, 821, 835

U

Uçida İtsumi 569
Uçimura Kanzō 43, 44, 217, 556, 646, 651, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 696, 701, 702, 705, 706, 707, 711, 717, 718
Udekurabe (Müsabaka) 723
Ueda Akinari 34, 444, 479, 506, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 528, 790
Ueda Bin 684, 744
Uemura Masahisa 686
Ugetsu Monogatari 18, 479, 514
Ukigumo (Yüzen Bulutlar) 697
Ukiyoburo (Yüzen Dünyanın Hamamı) 35, 589, 838
Ukiyodoku (Yüzen Dünyanın Berber Dükkânı) 589
ukiyo-e (ahşap baskı gravürleri) 353, 354, 439, 479, 525, 526, 527, 566, 672, 752, 838
Ukiyo no Arisama (Yüzmekte Olan Bir Dünyanın Ahvali) 601, 602
Ulusal Eğitim 482, 511, 512, 551, 552, 559
Ulusal Öğreti (*kokugaku*) 400, 456, 479, 500, 506, 625
Ulus gazetesi 642
Unkō Niçiroku (Yun Gang Güncesi) 752
Unmey (Kısmet) 655
Urabe ailesi 272
uşin (zevklerin inceliğini temsil eden estetik bir kavram) 243
Uta Andon 659, 660
uta-avase (bir tür şiir yarışması) 125, 137, 138, 139, 141, 159, 160, 161, 838
utagaki tōrenleri 72
Uta no Vakare (Şarkıları Arkada Bırakmak) 769
Utatayomi ni Atauru Şo 649, 671
Utsuho Monogatari 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 184, 185, 186, 187, 188, 195,

197, 199, 838
uygarlık 18, 103, 621, 623, 646
Uygarlık Tarihinin Özeti 623
Uzakdoğu 101, 654, 690, 722, 729, 769

Ü

Üç Kiçisa 600
Üç Krallık Savaşı 47
Üç Sarhoşun Siyasi Tartışmaları 632
Üçüncü Dünya 812, 813, 817

V

vabi 27, 274, 283, 353, 448
vabi-sabi 27
Vagahay Va Neko De Aru (Benim Adım Kedi) 675
Vaga Hyakuşu (Benim Yüz Şiirim) 683
Vago Hyakuşu 797
vaka 26, 28, 30, 36, 74, 77, 86, 87, 93, 94, 115, 122, 123, 124, 126, 129, 133, 134, 137, 138, 139, 141, 142, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 174, 176, 177, 181, 219, 242, 243, 244, 245, 247, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 265, 281, 283, 284, 286, 293, 294, 295, 296, 297, 305, 349, 355, 362, 392, 420, 441, 505, 507, 534, 649, 650, 666, 669, 670, 671, 672, 683, 684, 685, 734, 740, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 769, 824, 825, 827, 828, 830, 835, 837, 838
Vakan Rōey-Şū 165, 166
Vaka Şiir Derneği 242, 252
vakaşu kabuki (genç erkeklerin oynadığı kabuki) 359, 408
vaki (yardımcı kahraman) 309
Valéry, Paul 761, 772, 790
Varera no İçidan to Kare (Bizim Grubumuz ve O) 727
Vaseda Üniversitesi 586, 644, 692, 695, 778
Vasuregatami (Anılar) 569
Vaşizu Kidō 723
Vatakuşi no Kocinşugi (Benim Bireyselciliğim) 678
Vatanabe Kazan 551, 552, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 572, 573, 578, 603, 761, 762, 783, 784
Vatanabe Kazan'ın Biyografisi 790
Vatansever Japon Edebiyatçıları Derneği 742
Vaydan (Kirli Hikâye) 721
Verlaine, Paul 789
Verne, Jules 628
Victoria Dönemi 674, 697
Vietnam Savaşı 802, 811, 812
Villon, François 772
Vita Nuova (Yeni Hayat) 713
Vita Sexualis 683
Voltaire 783, 796, 806

W

Wallenstein 471
Wang Yangming 334, 373, 393, 437, 465, 552, 603, 605, 606, 821
Watteau, Antoine 789
Weymar Cumhuriyeti 757, 758
Whitman, Wolf 718, 780
Woolf, Virginia 20
Wordsworth, William 22
Wozzek 787

Y

yabancı düşmanlığı 550, 618
yabancılaşma 36, 37, 539
"Yabu no Naka" (Çalılıklar Arasında) 772
Yagi no Uta (Keçilerin Şarkıları) 787

Yağmur ve Ay Masalları 790
Yakeato no İesu (Ateşler İçinde İsa) 798
Yalnız Uyumak 733
Yamabeno Akahito 78, 80, 81, 82, 94, 141, 142
Yamada Binyo 658
Yamada Kōsaku 749
Yamaga Sokō 280, 371, 372, 373, 377, 386
Yamagata Bantō 437, 439, 488, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499
Yamaguçi bölgesi 612, 710, 767, 786
Yamakava Hitoşi 313, 758, 764
Yamamoto Senci 712
Yamamoto Tsunetomo 368, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 427
Yama no Oto (Dağların Sesi) 776
Yamanoueno Okura 86, 89, 90, 91, 92, 95, 125, 308
"Yamaşigi" (Çulluk) 771
yamato-e (Japonlara özgü bir resim tarzı) 156, 352, 355, 471
Yamato Sarayı 41
Yamazaki Ansay 371, 372, 386, 452
Yanagava Seygan 552
Yanagibaşi Anıları 637, 639, 640, 642, 643
Yanagihara Tadao 762
Yanagisava Kien 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 528, 733
Yanagisava Yoşiyasu 381, 382, 383, 392, 440, 442
Yanagita Kunio 649, 666, 667, 668, 669, 704, 778, 779
yarō kabuki (erkekler kabuki'si) 408
Yasegaman no Setsu (Sahte Cesaretin Öyküsü) 620
Yasuda Yojürō 770, 815
Yasuoka Şōtarō 814
Yaşamak Denen Şey 703
Yemek Sonrası Şarkıları 745
Yengeç Konserveleri Gemisi 765
Yeni Ay 597, 598, 599
Yeni Bilimin Işığında dergisi 761
Yeni Çağ dergisi 692
Yeni Duyarlılık Ekolü 762
"Yeni Hissiyatçılar" grubu 775
Yeni Yıl (Miso) 714
yeraltı rengası 821
Yin Yang 318, 329, 330, 332, 337, 379, 487, 490, 491, 498, 622, 839
Yirmi Bir Talep 756, 839
Yoakemae (Şafaktan Önce) 701
Yōhay Tayçō (Yüzbaşı) 778
Yokohama Dinî Cemaati 686
Yokoi Şōnan 552, 693
Yokomitsu Riiçi 762, 775, 776, 779, 784, 785, 793
Yokubō va Şi yorimo Tsuyoşi (Arzu Ölümden Güçlüdür) 703
Yolcu 676, 677
Yol Kenarındaki Çimenlik 676
Yomiuri Şimbun gazetesi 658
Yomono Akara 529, 532, 534, 535
Yōroppa ni okeru Şūkyōteki Seyşin no Suii to Hatten (Avrupa'daki Din Anlayışının Değişimi ve Gelişimi) 791
Yosa Buson 425, 439, 444, 445, 446, 448, 671, 672, 749
Yosano Akiko 683
Yoşida Kenkō 261, 274, 284, 285, 286, 287
Yoşida Şōin 555, 564, 571, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 643, 651
Yoşii İsamu 579, 683
Yoşikava Eici 780, 815
Yoşikava Kōcirō 782
Yoşimasu Tōdō 754
Yoşino Sakuzō 718, 720, 770, 780

Yoşişige Yasutane 151, 152, 162, 163, 254, 255, 656
Yoşitsune: Bin Kiraz Ağacı 470, 519
Yoşivara bölgesi 358, 425, 441, 481, 523, 525, 528, 530, 553, 578, 579, 592, 593, 840
Yuasa Yoşiko 766
Yūbin Hōçi Şimbun (Posta) gazetesi 636
yūgen (duyguları ima yoluyla aktarma) 27, 243, 310
Yuibutsuron no Rekişi (Materyalizmin Tarihi) 791
Yukiguni (Karlar Ülkesi) 776
Yukiguni no Haru 667
"Yuki no Fū" (Kar) 787
Yūsenkutsu (Yu-Hsien-K'u) 164
Yūzen Dūnyanın Hamamı 675
Yūzmekte Olan Dūnyanın Ahvali 603

Z

zanaatkâr 37, 38, 131, 202, 305, 312, 345, 357, 369, 460, 463, 464, 588, 617
zazen (oturarak yapılan Zen meditasyonu) 237, 238, 239, 240, 249, 346, 840
Zeami Motokiyo 306, 307, 308, 309, 310, 313, 344, 469
Zen 19, 37, 42, 43, 105, 217, 218, 221, 228, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 248, 265, 266, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 292, 318, 332, 334, 335, 336, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 353, 382, 426, 438, 452, 461, 540, 606, 649, 650, 653, 661, 662, 663, 664, 665, 670, 673, 676, 715, 727, 809, 823, 827, 829, 831, 832, 834, 840
Zenran 225
Zenşisoşi Kenkyu (Zen Budacılığı Düşünce Tarihi Üzerinde Bir İnceleme) 662
Zhu Xi 334, 336, 337, 338, 339, 340, 374, 375, 376, 377, 378, 386, 388, 394, 397, 398, 399, 400, 457, 490, 498, 549, 550, 570, 592, 606, 754, 821
zikir 41, 127, 154, 221, 222, 223, 229, 238, 311, 345, 346
zina 192, 411, 461, 524, 722
Zoku Gūron (Ahmakça Taşlamalar) 615
Zola, Émile 697, 699, 700

Japon edebiyatı Türkiye'de sınırlı sayıda kişinin bilgi sahibi olduğu bir alandır. Üniversitelerimizde Japon Dili ve Edebiyatı bölümleri yeni yeni açılmakta. Şuiçi Kato'nun *Japon Edebiyatı Tarihi* bu alanda Türkiye'de bir ilk ve temel kaynak eser olma özelliği taşıyor. Bu eser, İngilizceye çevrildiğinde uzman Batılı eleştirmenler bile bu konu hakkında ne kadar az şey bildiklerini anlamışlardı. Kitap ayrıca Profesör Kato'nun düşünce ve kıyaslamalarındaki derinlik ve kozmopolit bakış açısıyla da dikkat çekmektedir. Kato, Japon edebiyatına hem Japon gözüyle içeriden hem de yabancı gözüyle dışarıdan bakabilmeyi beceren bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir. Şuiçi Kato, edebiyatı, diğer tarihçiler gibi roman, şiir, tiyatro ve deneme olarak tanımlama kolaycılığına düşmek yerine, onu modern Japon düşüncesinin gelişiminde önemli rol oynayan her tür metin olarak görmektedir.

Şuiçi Kato, Japon edebiyatını, ortaya çıktığı dönemlerdeki toplumsal ve ekonomik koşullardan asla ayrı tutmadan ele almaktadır. Ona göre edebiyat, birtakım olaylar dizisini yansıtan basit bir ayna değildir. Akıcı bir Türkçe ve ustalıklı şiir çevirileriyle Türk okurunun karşına çıkan bu kitap; sizi güzel yazılarıyla, şiirleriyle ve zekice edebi buluşlarıyla hayranlık uyandıran yazarlarla tanıştıracak ve hakkında çok fazla bir şey bilmediğiniz Japonya'nın sadece 1500 yıllık edebiyat serüvenini değil aynı zamanda tarihini ve kültürünü de yakından tanımanızı sağlayacaktır.

Prof. Şuiçi Kato (1919-2008) edebiyat ve kültür konularındaki kitaplarıyla tanınmış eleştirmen, yazar, doktor ve akademisyen. II. Dünya Savaşı sırasında Tokyo Üniversitesi'nde tıp eğitimi gördü. Milliyetçi Japonların yabancılarla ilgili hiçbir şeyi hoş karşılamadıkları bu dönemde, Fransız edebiyatıyla ilgili bir çalışma grubuna katıldı; bir taraftan Latince öğrendi bir taraftan da *Şin Kokinşu* şairlerini okudu. Savaştan sonra Hiroşima'ya atılan atom bombasının etkilerini tespit etmekle görevlendirilmiş bir Japon-Amerikan ortak araştırma ekibine katıldı. Ardından bir araştırma bursuyla Paris'teki Pasteur Enstitüsü'ne gitti. Japonya'ya döndükten sonra tüm zamanını yazmaya ayırdı. 1958'de Asya ve Afrikalı yazarlar konferansına katıldıktan sonra doktorluğu tamamen bıraktı. Hem Fransızca, Almanca ve İngilizce gibi Batı dillerine hakimdi hem de Japon ve klasik Çin edebiyatına vakıftı. Yale Üniversitesi'nde okutman, Berlin Özgür Üniversitesi'nde ve British Columbia Üniversitesi'nde profesör ve Ritsumeikan Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde konuk profesör ve Kyoto Dünya Barışı Müzesi'nde müdür olarak çalıştı. 1980'den ölümüne kadar *Asahi Şimbun* dergisinin kültür sanat sayfalarındaki köşesinde edebiyat, toplum, kültür ve uluslararası ilişkiler konularında yazılar yazmıştır. Başlıca eserleri şunlardır: *Form*, Style, *Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*, 1971; *A Sheep's Song: A Writer's Reminiscences of Japan and the World*, 1999; *The Japan-China phenomenon: Conflict or compatibility?*, 1974; *Six Lives/Six Deaths: Portraits from Modern Japan* (Robert Jay Lifton ve Michael R. Reich ile birlikte), 1979.

Liste Fiyatı : 65
Kazancınız : %25
Kalender Fiyat : 50

ISBN 978-605-4238-85-9

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ