



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

J. A. M. WHISTLER'İN ESERLERİNDE JAPONİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKÇE KARPUZOĞLU

Tez Danışmanı

PROF. DR. İHSAN DOĞRUSÖZ

ÇANAKKALE – 2022



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

J. A. M. WHISTLER'İN ESERLERİNDE JAPONİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKÇE KARPUZOĞLU

Tez Danışmanı

PROF. DR. İHSAN DOĞRUSÖZ

ÇANAKKALE – 2022



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Gökçe KARPUZOĞLU tarafından Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ yönetiminde hazırlanan ve **04/07/2022** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**J. A. M. WHISTLER’IN ESERLERİNDE JAPONİZM**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

.....

(Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN

.....

Doç. Dalila ÖZBAY

.....

Tez No : 10485441

Tez Savunma Tarihi : 04/07/2022

.....
Doç. Dr. Yener PAZARCIK
Enstitü Müdürü

04/07/2022

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

Gökçe KARPUZOĞLU

04/07/2022

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Prof. Dr. İhsan DOğRUSÖZ, değerli önerileri için sayın hocam Prof. Dr. Hakan Daloğlu, alıŐma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi destekleri için sevgili eŐim Özgür Karpuzoğluna, hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme ve tezin biçimsel düzenlemeleri konusunda yardımını eksik etmeyen değerli arkadaŐım Tuğçe'ye sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.”

Gökçe KARPUSOğLU
anakkale, Temmuz 2022

ÖZET

J. A. M. WHISTLER'İN ESERLERİNDE JAPONİZM

Gökçe KARPUZOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

04/07/2022, 116

Japonya, kültürel ve sanatsal değerleriyle Avrupa sanat tarihinde, özellikle resim alanında Empresyonist Sanatçılardan başlayarak günümüze kadar olan tarihsel süreç boyunca son derece baskın bir faktör olarak kendini göstermektedir. Tokugawa Hanedanlığı boyunca uygulanan izolasyon politikası sırasında gerçekleşen toplumsal ve sanatsal yeniliklerin Avrupa'ya yayılması Batılı resim sanatçılarının sanat tarihinde bir devrim yapmasını sağlamıştır.

Bu çalışma kapsamında Japonya'nın izolasyon süreci boyunca geliştirdiği kültürel değerler, sanatsal yaratımlar incelenerek Avrupa'da yeni bir dünya olarak görülen ve *japonizm* hareketinin başlamasına neden olan bu süreç ve etkileri en nihayetinde sanatsal yaratımında son derece yoğun olarak kendini göstermiş olan Amerikalı ressam James Abbott McNeill Whistler'in eserleri kavramsal ve şekilsel açıdan irdelenecek ve literatür taraması yoluyla anlaşılır şekilde yeniden sunulacaktır.

Bu araştırma sonucunda Japonya'da dini ve politik çerçeve doğrultusunda gerçekleşen kültürel ve sanatsal dinamikler açıklanarak bunların Avrupa resim tarihindeki etkilerine ışık tutulmaya çalışılmış ve son olarak Whistler'in eserleri üzerinde bu etkiler irdelenerek tez sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Japonizm, Empresyonizm, Ukiyo-e, Manzara Resmi

ABSTRACT

JAPONISME IN THE WORKS OF J. A. M. WHISTLER

Gökçe KARPUSOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Prof. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

04/07/2022, 116

In the European art history, cultural and artistic values in Japan have manifested itself as a dominant figure in the art field during historical process from the beginning of impressionism until today. Diffusion of social and artistic innovations emerged during isolationism implemented in the period of Tokugawa Shogunate led to western painters' revolution in the history of art.

Within the scope of this study, the process accepted as a new world in Europe, its impacts which led to beginning of Japonism and last of all, American artist James Abbott McNeill Whistler's works will be analyzed with regard to conceptual and stylistic techniques and will be represented obviously thanks to making literature review by examining cultural values, artistic creations developed during isolationism.

As a consequence of this study, cultural and artistic dynamics in accordance with religious and political framework in Japan were clarified and their impacts were shed light on the history of European art and finally, this study was concluded by examining these impacts on Whistler's works.

Keywords: Japonisme, Impressionism, Ukiyo-e, Landscape Painting

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

| | |
|------------------------|------|
| JÜRİ ONAY SAYFASI..... | i |
| ETİK BEYAN..... | ii |
| TEŞEKKÜR..... | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| İÇİNDEKİLER | vi |
| KISALTMALAR..... | viii |
| GÖRSELLER DİZİNİ..... | ix |

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

| | |
|------------------------------|---|
| 1.1. Çalışmanın Amacı..... | 2 |
| 1.2. Çalışmanın Kapsamı..... | 2 |
| 1.3. Çalışmanın Yöntemi..... | 4 |

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE JAPON BASKI SANATI

| | |
|---|----|
| 2.1. Japon Kültürü: Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim..... | 6 |
| 2.1.1. Japonya'nın Dinsel Gelişimi..... | 6 |
| 2.1.2. Japon Kültür Öğeleri..... | 22 |
| 2.2. Tarihsel Süreçte Japon Devlet Yapısı ve Japon Sanatına Etkisi..... | 28 |
| 2.2.1. İzolasyon Döneminde Japon Kültür Öğeleri..... | 34 |
| 2.3. Japon Baskı Sanatının Dönüşümü ve Gelişimi..... | 52 |
| 2.3.1. Japon Baskı Sanatının Öncü İsimleri..... | 53 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JAPON KÜLTÜREL ÖGELERİNİN VE SANATININ BATI SANATINA ETKİSİ

| | |
|--|----|
| 3.1. Empresyonist Sanatçıların Eserlerin Japonizm..... | 75 |
| 3.1.1. Vincent VanGogh..... | 75 |

| | |
|------------------------------|----|
| 3.1.2. Edouard Manet..... | 79 |
| 3.1.3. Claude Monet..... | 82 |
| 3.1.4. Toulouse-Lautrec..... | 86 |
| 3.1.5. Mary Cassatt..... | 88 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
WHISTLER'IN ESERLERİNDE JAPONİZM

| | |
|---|----|
| 4.1. Whistler'ın Sanat Anlayışı ve Japonizm..... | 92 |
| 4.2. Whistler'ın Eserlerinde Japonizm Etkisi..... | 93 |

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ ve ÖNERİLER

110

| | |
|-----------------------|------------|
| KAYNAKÇA | 111 |
|-----------------------|------------|

KISALTMALAR

| | |
|-------------|----------|
| Böl. | Bölüm |
| Çev. | Çeviren |
| Der. | Derleyen |
| Ed. | Editör |
| No. | Numara |
| s. | Sayfa |
| Vol. | Volume |



GÖRSELLER DİZİNİ

| Şekil No | Şekil Adı | Sayfa No |
|-----------|--|----------|
| Görsel 1 | Goyu'da Seyahatlerini Durduran Kadınlar https://japanesegallery.com/hiroshige-ando-goyu-fifty-three-stations-of-tokaido | 54 |
| Görsel 2 | Kameido'daki Erik Parkı https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Hiroshige_1_Ando-100_Views_of_Famous_Places_in_Edo-The_Plum_Blossom_Garden_at_Kameido-00028486-020125-F06#&gid=1&pid=1 | 55 |
| Görsel 3 | Shin-Ōhashi Köprüsü ve Atake Üzerinde Ani Sağanak https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36461 | 56 |
| Görsel 4 | Davul Kulesi https://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc126215 | 58 |
| Görsel 5 | Kanawa'daki Büyük Dalga https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434 | 60 |
| Görsel 6 | İnce Rüzgâr, Berrak Sabah https://deyoung.famsf.org/files/imagecache/exhibition_preview_large/54755.456.jpg | 61 |
| Görsel 7 | Kabuki Dansı İçin Bir Kızı Giydiren Kadın https://images.metmuseum.org/CRDImages/as/original/DP135622 | 63 |
| Görsel 8 | Takashima Ohisa Saçını İzlemek İçin İki Ayna Kullanıyor https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36624 | 64 |
| Görsel 9 | Popular Suikoden'in 108 Kahramanı: Tammeijiro https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_825/Kuniyoshi-The-108-Heroes-of-the-Popular-Suikoden--Tammeijiro.htm | 66 |
| Görsel 10 | Omori'de Yosun Toplamak https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57048 | 68 |

| | | |
|------------------|---|----|
| | Yakko Edobei Rolünde Kabuki Aktörü Ōtani Oniji III | |
| Görsel 11 | https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358 | 70 |
| Görsel 12 | Çiçekli Erik Bahçesi vangoghmuseum-s0115V1962-800 | 76 |
| Görsel 13 | Tanguy Baba'nın Portresi https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/pere-tanguy | 78 |
| Görsel 14 | Emile Zola Portresi https://bayaiyi.com/wp-content/uploads/2020/05/zola.jpg | 80 |
| Görsel 15 | Japon Kostümü İçinde Camille Monet Mannering (1996), The Masterworks of the Impressionists, 151 | 83 |
| Görsel 16 | Japon Köprüsü ve Nilüfer Havuzu https://www.pivada.com/claude-monet-japon-koprusu-ve-nilufer-golu-1899 | 85 |
| Görsel 17 | Jane Avril https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/toulouse-lautrec-henri-de/henri-de-toulouse-lautrec-jane-avril-1875/ | 87 |
| Görsel 18 | Saç Modeli https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371957 | 90 |
| Görsel 19 | Yeşil ve Pembenin Uyumu: Müzik Odası https://az333960.vo.msecnd.net/images-9/harmony-in-green-and-rose-the-music-room-james-abbott-mcneill-whistler-1860-1442db27 | 94 |
| Görsel 20 | Piano https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Whistler_-_At_the_Piano | 94 |
| Görsel 21 | Altın Paravan Prideaux (1974), The World of Whistler, 92 | 96 |
| Görsel 22 | Mor ve Pembe: Altı İşaretin Uzun Çizgileri Prideaux (1974), The World of Whistler, 93 | 97 |

| | | |
|------------------|--|-----|
| Görsel 23 | Gül ve Gümüş: Porselen Diyarından Prenseler https://stringfixer.com/tr/Charles_L._Freer#wiki-4 | 100 |
| Görsel 24 | Ten Rengi ve Yeşildeki Çeşitlilik: Balkon Prideaux (1974), The World of Whistler, 94 | 102 |
| Görsel 25 | Siyah ve Altın Nocturne: Düşen Roket Prideaux (1974), The World of Whistler, 134 | 105 |
| Görsel 26 | Mavi ve Altın Nocturne: Eski Battersea Köprüsü Prideaux (1974), The World of Whistler, 135 | 107 |



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

XIX yüzyılda resim sanatına yeni bir kapı açan Japonizm, porselen, kimono, yelpaze gibi Japon objelerini içermesinin yanı sıra, modernizmin temelini atan empresyonist sanatçıları tema, kompozisyon, renk ve biçim olarak etkileyen “ukiyo-e” bakılarını da içermektedir. XVIII. yüzyıl’da Tagukawa hanedanlığının uyguladığı politika ile dış dünyaya kapalı hale gelen Japonya yaklaşık iki yüzyıl kendi içinde gelişerek birçok alanda ilerleme kaydetti. Bugünkü Tokyo olan Edo kenti o dönemde küçük bir kasabadan hanedanlığın merkezi haline gelerek shinokosho adı verilen katmanlara ayrıldı ve refah düzeyini sağlamayı başardı.

XV. yüzyılda Çin öğretilerinin güçlü etkisine bağlı kalan Japon sanatı, Kano okulunun attığı temeller ile başarılı sanatçılar yetiştirerek geleneklerini günümüze kadar sürdürmüştür. Edo döneminde, Samurai ve choinlerin ilgisiyle şekillenen sanat sadece aristokrat kesimin ilgi alanı olmaktan çıkarak kolaylıkla ulaşılabilecek materyaller sayesinde halkın da ilgi alanı haline gelmiştir. Yüzen dünya resmi anlamına gelen ukiyo-e, ahşap baskılar, illüstrasyonlar, paket kağıtları, afişler gibi birçok alanda etkili olmuştur. Günlük yaşamı, gelip geçici anları kendine konu edinen ukiyo-e sanatçıları Kabuki tiyatrosu, Bunraku performanslarının sunulduğu tiyatrolar ve şehrin dörtte birini kaplayan genel evleri de resimlerine konu etmiştir. Edo döneminin altın çağı olarak bilinen Genroku döneminde sanat ve edebiyatın ifade biçimi için prensip haline gelen ukiyo zoshinin yaratıcısı olarak görülen, Ihara Saikaku’nun etkisiyle de ukiyo-e popülerlik kazanmıştır.

Japonya’nın Meiji restorasyonu ile dış ticaret ilişkilerini geliştirmesi porselenler, paket kağıdı olarak kullanılan baskılar ve bir çok egzotik ürünün Avrupa’ya açılmasını sağladı ve 1950’lere gelindiğinde Rivoli’de bulunan küçük alışveriş dükkanlarında rahatlıkla bulunmaya başladı. Birçok koleksiyoncu gibi Philippe Burty de Japon ürünleri ve baskılarını biriktirmeye başlayarak Japon kültürüne olan hayranlığını “La Renaissance Litteraire de Artistique” dergisinde yazdığı “Japonisme I” adlı makalesinde dile getirmiştir. Burty’nin

kaleme aldığı bu makale ile Japon kültürüne olan hayranlık Japonizm adıyla resmîlik kazanmıştır. Fransa’da oluşan bu sürecin Japon sanatı ve zekasının bir çalışması olarak gören eleştirmen, Avrupa’da başlayan Japonizm hareketinin ilk etkisini yaratmış oldu.

1.1. Çalışmanın Amacı

Tezin amacı, Japonya’nın siyasi ve sosyo-kültürel gelişiminin yarattığı alt-üst sınıfının etkisi ile şekillenen ukiyo-e sanatını ve Avrupa’da yaşadıkları dönemin sanat anlayışına karşı gelerek gerçek bir devrim yaratmayı amaçlayan empresyonist sanatçıların çalışmalarında entelektüel, tema, kompozisyon, renk ve biçim olarak yarattığı etkiyi tarihsel bir süreç içinde incelemektir. Tez Japonya’da Tagukawa hanedanlığının siyasi ve sosyal alanda yarattığı refahı ve bunun sonucu olarak sanatın aristokrat kesimden çıkarak halka ulaşması ile oluşan, yüzen dünya resmi anlamına gelen ve hayatın gelip geçiciliğini anlatan ukiyo-e baskılarının doğuşunu, teknik özelliklerini, günlük yaşam konularını ele alışını, perspektifte yarattıkları yenilikleri örneklerle irdelenecektir.

Tezin asıl amacı Uzak Doğu sanatının kavramsal bakış açısı ile ele aldığı doğa anlayışıyla Empresyonistlerin doğa gözlemi ve deneye dayalı resmetme yöntemi arasında oluşan sentez ilişkisi üzerinde durarak, modern sanatın temeli ve iç dinamiğini oluşturan kavram ressamlığını oluşumun sürecini incelemektir. Japonya’da oluşan dinamik resim anlayışının siyasi gelgitler sonucu Avrupa’ya yayılması ve sanatçılar başta olmak üzere koleksiyonerler ve halkın ilgisi sonucu doğan Japonizm akımının XIX. yüzyıl resminde yarattığı devrim niteliğindeki yenilikler; ışık-gölge, renk paleti, konu, tema, kompozisyon ve atmosfer biçemi açısından karşılaştırmalı örnekler ile irdelenmesi amaçlanmaktadır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Tezin birinci bölümünde, Japon sanatının doğuşuna zemin hazırlayan sosyal ve kültürel dengelerden bahsedilmiştir. Siyasi düzen ile katmanlara ayrılan Japonya’da orta sınıfın sanat ile daha da yakınlaşması sanatsal bakış açısının günlük yaşam konularına kaymasını sağladığı için ukiyo-e sanatının oluşumunda temel niteliğindedir. Çin öğretileri doğrultusunda gerçekleşen bazı edimlerinin bir ada ülkesi olan Japonya’nın siyasi

sebeplerden ötürü dış dünyadan gelebilecek bir çok etkiye karşı kendini kapatmasının ardından tamamen kendi iç dinamiği ile gelişerek yeniden şekillenmeye başlaması ve bu doğrultuda ortaya çıkan son derece özel ve egzotik kültürel geleneklerin oluşum süreci ve bunların birbirlerini destekleyerek oraya çıkardığı sanatın ilerleyen yüzyıllarda Japonya'nın dış dünyaya açılmasının ardından yaratmış olduğu sanatsal devrimin temelleri bu bölümün asıl konusu olacaktır. Japonya'nın kendi kültüründen doğan sanat anlayışı bağlamında ortaya çıkan ukiyo-e baskı sanatının dinamikleri, tema, kompozisyon, renk, atmosfer gibi nitelikleri bu alanda önemli işler vererek günümüz Batı sanatının da gelişmesinin önemli bir basamağı olan Japon baskı ustalarının tek sayfalık renkli çalışmaları analiz edilerek tezde görsel kaynak olarak sunulacaktır.

Tezin ikinci bölümünde, Avrupa'daki sanat anlayışına geçmeden önce modernizmin doğuşunda önemli bir rolü olan endüstrileşmeden ve bunun yarattığı toplumsal sınıftan bahsedilmiştir. Bilim devrimin teknolojiye sağladığı katkılar sonucu yaşam düzeyi yükselmiş ve orta sınıf maddi güç kazanmıştır. Arz talep ilişkisinden doğan hızlı değişimler sanattın birçok yönünde modernizme olan gidişatı hızlandırmıştır. Modernleşme ile geleneklerden kopuş sanatçıların atölye ressamlığını bırakarak açık havada deney ve gözlemler ile resim yapması ile sonuçlanmıştır. Sanatta yaratılan bu devrim belirli kesimler tarafından takdir edilmese de ressamlar bu gidişatı daha çok hızlandıracak yenilikler aramış ve Avrupa resminin geleneklerinden tamamen kopuk olan Japon üslubu ile tanışarak doğu batı sentezli yeni bir alan yaratmışlardır. Japon geleneklerden etkilenme sürecinde sanatçıların yaklaşımları farklı şekillerde incelenmiştir. İlk olarak entelektüel bir yaklaşımla vazo, kimono, şemsiye ve yelpaze gibi Japon geleneklerin yansıtan objeleri resimlerinde kullanarak yeni bir atmosfer yaratan sanatçılara yer verilmiştir. Ardından tematik yaklaşımla bir fotoğraf karesini andıran, günlük bir andan bir bakışı resmediyormuş izlenimi yaratan sanatçılar incelenmiştir. Bu bağlamda Avrupalı ressamlar Japonya'nın egzotik ürünlerine olan hayranlıkları ve ukiyo-e baskılarından edindikleri tema, kompozisyon, renk gibi nitelikleri kendi süzgeçlerinden geçirerek yaratmış oldukları eserleri tüm dinamikleri ile analiz edilecek ve bu iki kültürü sentezleyen sanatçıların Doğu ve Batı kültürü arasında yaratmış oldukları ikilem karşılaştırılmalı örneklerle aktarılacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde, Paris'te tanışmış olduğu japonizm hareketi doğrultusunda Whister'in teknik ve konu bakımından yöneldiği yeni resim tarzı irdelenerek görsel

kaynaklar üzerinden açıklanacaktır. Özellikle Paris'teki küçük dükkanlarda satışa sunulmasıyla Fransa'daki sanat ortamının yanı sıra moda da yeni bir yön veren japonizm etkisi Whistlerin naif kadın figürlerine giydirdiği geleneksel işlemeli Japon kıyafetlerinde ve kendi koleksiyonu da yer alan mavi beyaz porselenlerde kendini belli etmektedir. İlk dönem eserlerinde Japon etkisini resimlerinde hala yoğun şekilde hissedilen Ön Raffaellocu akımın zarafetiyle birlikte harmanlayan Whistler İngiltere'ye döndükten sonra yapımına başladığı Nocturne serisi ile Japon baskılarının manzara tekniğini tam anlamıyla eserlerinde uygulamıştır. Sanatsal yaşamı içerisinde son derece önemli bir yer tutan bu seri ve japonizm hareketi doğrultusunda yapmış olduğu kimonolu kadın figürü resimleri görsel ve yazılı kaynak taraması çerçevesinde analiz edilecektir.

1.3.Çalışmanın Yöntemi

Tezde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tezin oluşum sürecinde konuyla alakalı bilgi bulunduran kaynaklar incelenmiş, akabinde araştırma konusuyla ilgili kaynakların araştırılması, analiz edilmesi amacıyla genel bir alanyazın taraması yapılmıştır. Japon baskı sanatıyla alakalı yayımlanmış kitaplar, tezler ve makaleler incelenmiş; burada yer alan yorum, eleştiri tespit ve değerlendirilmelerden faydalanılmıştır. Bu araştırmadan yapılan çıkarımlar ile çalışma olayları neden sonuç ilişkisi içerisinde inceleyen betimsel araştırma yöntemi çerçevesinde ilerletilmiştir.

Tezde kaynak tarama, görsel inceleme ve karşılaştırma yöntemleri kullanılmıştır. Japon sanatı konusunun çalışılmasındaki temel zorluk, konu hakkında çok az sayıda Türkçe kaynağın var olmasıdır. Bu sebeple alanyazın taraması sırasında farklı dillerden kaynaklar Japon baskı sanatı temele alınarak derlenmiştir. Çalışmanın konusuyla ilgili kaynaklara ulaşabilmek amacıyla, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi kütüphanesinin veri tabanlarına erişilmiş, YÖK tez arama sayfasından yararlanılmıştır. Japon sanatı ile ilgili yurtdışında yayınlanmış kaynaklar irdelenmiş ve temin edilmiştir. Görsel verilerin toplanmasında basılı

kaynakların yanı sıra internetten de sıkça faydalanılmıştır. Literatür taraması süresince, bilgilerin bir kısmı İngilizce kaynakların çevirilerinin yapılması yoluyla derlenmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE JAPON BASKI SANATI

Bu bölümde tarihsel süreçte Japon kültüründeki değişim ve Japon baskı sanatına yansımaları irdelenmiştir. Akabinde Japon baskı sanatının öncü isimleri ve eserleri incelenmiştir.

2.1. Japon Kültürü: Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim

Japonya, hem Rus hem Amerikan askeri gücüne karşı gelen tek ülkedir. Modern zamanlarda Çin'in çoğunu ve İngiltere Krallığının çoğunu kaplayan tek güç olan Büyük Avrupa'ya boyun eğmeyen tek Asya ülkesidir. Son olarak, dünyada uygulanan nükleer savaşa karşı gelen tek ülkedir. Onu bu hale getiren tarihi görmezden gelemeyiz (Tames, 1974: 321).

Çin alfabesi kanjiye göre “doğan güneş” anlamına gelen Japonya, birçok dinin keşiştiği, samuray, geysa kültürleri ve sanatsal gelişimleri, iklimsel ve topografik çeşitliliği ile kültürel zenginliğin yaşandığı bir ada ülkesidir. Bu bölümde Japonya'nın dinsel kültürel değişimi farklı başlıklar altında incelenecektir.

2.1.1. Japonya'nın Dinsel Gelişimi

Japonlar, kendi dinleri olan Şinto inancının yanında Hindistan üzerinden Çin'e ve oradan kendilerine ulaşan Budizm, Konfüçyüçülük ve Taoizm dinlerini de benimsemişlerdir. “Budizm Japon adasına varmadan önce Japonya gençtir, halen rüyadadır ve Nietzsche'nin diyeceği gibi “dans eden yıldızı doğurabilecek” durumdadır” (Campell, 2020:469).

Uzun yıllar boyu Japon dinin temel taşı olarak görülen Şinto, egzotik törenler, doğadan alınan ilginç tapınma sembolleri, festivaller ve mistik mabet atmosferleri ile eski atalarından günümüz modern izleyicilere kadar Japon halkının yerli inancı olmuştur. Şinto, yerli terim olan kami ile aynı anlama gelen shin ve yol anlamında to/michi diye iki

ideoloji'den oluşmuştur (Ono, 1962). Kamilerin yolu olarak adlandırılan bu inanışın inanç temeli doğaya dayanmaktadır ve köklerini Japon mitolojisinden almaktadır. Kaynağını dağ, güneş, yağmur, nehir gibi doğal fenomenleri temsil eden ilahlardan alan Şinto inanışında halk bu tabiat fenomenleri yoluyla tanrılarıyla iletişim halinde olabiliyordu. Kamiler ve doğa fenomenleri arasındaki bu sonsuz etkileşimi Campell şu şekilde aktarmaktadır;

Aziz Davet Eden Erkek İzanagi Aziz Davet Eden Kadın İzanami'e "Gövden nasıl yapılmıştır?" diye sordu. Kadın yanıtladı: "Gövdem mükemmel büyüyor, fakat aynı biçimde büyümeyen bir parçası var." Ve Aziz Davet Eden Erkek dedi ki: "Benim gövdem de mükemmel büyüyor fakat aşırı büyüyen bir parçası var. Dolayısıyla benim aşırı büyüyen parçamı senin iyi büyüyen parçanla birleştirip topraklar oluştursak doğru olmaz mı?" Aziz Davet Eden Kadın, "İyi olur" dedi. (...) Aziz Davet Eden Erkek ile Aziz Davet Kadın önceki gibi Aziz Sütun'nun çevresini dolandılar. (...) Japonya'nın yedi adasını doğurdular ve adlandırdılar. Sonra yer, deniz ve mevsimler, rüzgarlar ağaçlar ve dağlar, kırlar ve ateşin otuz aziz ruhunu doğurup adlandırdılar (Campell, 2020: 475-476).

Kojiki ve Nihon Shoki, Yamato Hanedanlığının ortodoksisini yasallaştırma amacıyla 8. Yüzyıl başlarında derlenmiştir. Onlar hem mitoloji hem tarih koleksiyonudur. İki kitapta tanrıların hiyerarşisi farklı ele alınmıştır. Örneğin, ilk kaminin adı Kojiki'de *Ame-no-mi-naka-nushi-no-kami*, Nihon Shoki'de *Kuni-toko-tachi-no-mikoto* olarak geçmektedir. Öyleyse, Japon mitolojisi daha önceki çeşitli hikayelerden üretilmiştir ve bu hikayelerin sürekliliği çok önemli değildir sonucunu çıkarabiliriz (Nobutaka, 1998: 3).

Japon halkı için kültürel miras değeri taşıyan mitsel anlatımlar Şintoizm'in mudakkes metinlerini içeren *Kojiki ve Nihon Shoki*'de sözlü anlatımdan yazılı metne geçirilmiştir. Kojiki ve Nihon Shoki sırayla 712 ve 720 yıllarında tamamlanan kaydedilmiş ilk eserlerdir (Borgen, 1990: 61). Kojiki, en eski Japon eseri olarak döneminin poetik formları ve tarihçesini içermekle Japon dil edebiyatı ve tarihi için oldukça önemli bir yapıt niteliği taşımaktadır. Bu kitap hikayeleştirilmiş arkaik dini ritüel anlatımların yanında Japon

tarihinde önemli anları da aktardığı için tarih kitabı niteliği taşımaktadır. Kısaca Kojiki ve onun tasviri niteliğini taşıyan Nihon Shoki yalnızca antik anlamda değil eski Japon mitleri ve tanrıları, tarihi ve şiirlerinin başlıca muhafaza kaynağıdır.

Kojiki ve Nihon Shoki, Yamato Hanedanlığının ortodoksisini yasallaştırma amacıyla 8. Yüzyıl başlarında derlenmiştir. Onlar hem mitoloji hem tarih koleksiyonudur. İki kitapta tanrıların hiyerarşisi farklı ele alınmıştır. Örneğin, ilk kaminin adı Kojiki’de *Ame-no-mi-naka-nushi-no-kami*, Nihon Shoki’de *Kuni-toko-tachi-no-mikoto* olarak geçmektedir. Öyleyse, Japon mitolojisi daha önceki çeşitli hikayelerden üretilmiştir ve bu hikayelerin sürekliliği çok önemli değildir sonucunu çıkarabiliriz (Nobutaka, 1998: 3).

Şimdi Gök Tanrılar, İzanagi ve İzanami adlı tanrılara topluca emir verdiler ve dediler ki; “Bu etrafta süzülen ülkeyi düzenleyin, sabitleyin ve tamamlayın!” Onlara göksel ve mücevherli mızrağı verdiler ve talimatlarını bu şekilde bildirdiler. Bu nedenle iki tanrı göğün asma köprüsünde durup, söz konusu mücevherli mızrağı aşağıya doğru dürttüler. Ve onunla karıştırdılar. Ve karıştırmak suretiyle tuzlu akıntıyı pıhtılaşmasını sağladılar ve mızrağı yukarı çektiler. O zaman mızrağın ucundan damlayan tuzlu su bir yığın meydana getirdi ve bir ada oluşturdu. Bu ada Onogoro adasıdır (Nauman,2005: 56).

Toplam sekiz çocuk meydana getiren İzanami ve İzanaginın yarattığı bu çocuklar Japonya’nın sekiz adasını temsil eder. Japonya’da sekizden fazla ada olduğu ortaya çıkmış olmasına rağmen “Sekiz Büyük Ada Ülkesi” olarak (*obo-ya-shima-kuni*) adıyla anılmıştır.

İzanagi ve İzanami’nin yarattığı son çocuk ateş tanrısı kagu-tsuchi’dir. Bu tanrı doğum sırasında annesi İzanami’yi öyle şiddetli yaktı ki, kadın hasta oldu ve “öldü”. (...) İzanami ölünce, İzanagi’nin kalbi öfke ve kederle doldu. *Ko-ji-ki*’ye göre büyük süvari kılıcını çekerek, ateş-tanrısının kafasını kesti; ya da *Nihon-gi*’de anlatıldığı gibi onu üç parçaya ayırdı ve her parça bir tanrı haline dönüştü (Mackenzie, 1996: 292).

Hem din hem tarih kitabı niteliği taşıyan bu iki kitapta sözü geçen Japon adasının oluşumunu sağlayan İzanami ve İzanagi'nin çocuğu olan başlıca üç tanrı şu şekildedir.

Güneş Tanrısı Amaterasu, babası İzanagi ölümler dünyasından dönüp kendini arındırdığı sırada yıkadığı sol gözünden doğmuştur. Bu sırada sağ gözünden ay tanrısı Tsukuyomi, burnundan da sonuncu çocuk olan Susanoo doğar. Japonca dilinde *terasu* parlaklık ve yansıma anlamına geldiği için mitolojide Amaterasu güneş tanrısı olarak geçer. Doğduğunda okadar parlaktır ki ailesi onu dünyayı uzaktan aydınlatması için cennete gönderir. Giysileri mücevherlerle kaplıdır ve ışıktan oluşan gerdanlığı samanyolunu oluşturur (Wilkinson, 2017: 223). Babaları İzanaginın verdiği görevi kabul etmeyerek cehenneme sürülme cezası alan alan Susanoo son kez kardeşi Amaterasu'ya veda etmek için cennete çıkar ancak burada ormanları ve dağları yok ederek büyük zarara sebep olduğu için kardeşi tarafında cennetten kovulur. Kardeşi Susanoo ile rekabete giren Amaterasu bu savaşı kaybettiği için kendini bir mağaraya kapatır;

Amaterasu, korkuya kapıldı ve kaya mağarasının kapısını açtı, içeri girdi ve kendini mağaraya kapattı. Daha sonra *Takama-no-hara*¹ tamamen karanlığa gömüldü ve *Ashi-hara-no-naka-tsu-kuni*² tümüyle karanlıktı. Bu yüzden karanlık hüküm sürdü ve yaz sinekleri gibi sayısız tanrının çılgılığı her yeri kapladı ve her türlü felaket ortaya çıktı (Karpati, 1993: 11).

Tüm evrenin, yaşamın kaynağı ve mutlak gücü olan Güneş Tanrısı Amaterasu'nun yarattığı bu karanlığın hastalıklar, ölümler ve doğa yıkımına sebep olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Evren ve doğa üzerinde sahip olduğu bu güçle Amaterasu'nun Yunan mitolojisinde Demeter'e benzediğini keşfedebiliriz. Demeter Güneş Tanrısı olmasada tarım ve bereketin ana tanrıçasıdır. "Homeros destanlarında "güzel saçlı kraliçe", "güzel örgülü Demeter" diye anılan toprak ve bereket tanrıçası Demeter Hesiodos'a göre Kronosla

¹ Japon mitolojisinde bir yer. Şintoizm'de kaminin yaşadığı yer olup Ama-no uki-hashii (Cennetin Yüzen Köprüsü) ile Dünyaya bağlandığına inanılır.

² Takamagahara (Cennet) ve Yomi (Cehennem)'nin arasında bir yerdir.

Rheia'nın kızı, ikinci tanrı kuşağındandır” (Erhat, 1972: 107). Demeter'in gücü, kardeşi Kore Hades tarafından kaçırıldığında güçlü bir şekilde kanıtlanır.

Altın saçlı Demeter diğer kutsanmış tanrılardan ayrı oturdu ve orada kaldı. Daha sonra insan oğlu için tüm besleyici topraklar üzerinde çok ölümcül ve acımasız yıllara sebep oldu: toprak tohum filizleyemedi, zengin saçlı Demeter için onu sakladı. Öküzler tarlalarda boşuna saban çekti. (...) Böylece Demeter, acımasız bir kıtlıkla insanoğlunun tüm yarışını yerle bir etti (...) (Karpati, 1993:11).

Bu örnekleri incelediğimizde aşağılanan ve yas tutan bereket tanrısının dünya üzerinde güneş tanrısı ile benzer zararlara yol açtığı tartışılmazdır. Yunan ve Japon mitolojisinde bu şekilde ortadan kaybolma ölümü sembolize eder. Kojiki'nin son derleyeni Donald L. Philippi'ye göre, güneş tanrısının çekilmesi ölümü sembolize edebilir (Karpati, 1993: 12). Tıpkı *Manyoshu*³ daki kendini kayalara hapsetmenin ölmek ve kaya mezarına gizlenmek anlamına geldiği gibi.

Cenneti aydınlatan Amaterasu kendini mağaraya kapattıktan sonra tüm evrenin karanlığa gömülmesine ve kötü ruhların dünyaya verdiği zararlara engel olmak isteyen sayısız tanrı birleşerek Amaterasu'nun saklandığı mağaranın önünde ona bir oyun oynamaya başladılar;

Onlar Toko-yo'nun en uzun ağlayan kuşlarını bir araya topladı ve onların ağlamalarını sağladı. Bir ayna getirdiler, etrafını sayısız *maga-tama*⁴ ile kapladılar. Erkek bir geyiğin omuz kemiğini çıkarıp Ame-no-kagu-yama dağından papaka ağaçları getirip bunlarla bir kehant gerçekleştirdiler (Karpati, 1993: 9).

³ On bin yaprak koleksiyonu. Nara döneminde MS 759'dan bir süre sonra derlenen Japon şiiirlerinin en eski koleksiyonudur. Antolojisi, Japonya'nın şiiirsel derlemelerinin en saygınlarından biridir.

⁴ Japonya prehistroyasında son Jomon döneminden Kofun dönemine kadar uzanan eğri, virgül şeklinde boncuklardır.

Bu sırada kahkahalarla eğlenen tanrıların ve kuşların çıkardığı gürültüye kayıtsız kalamayan Amaterasu, gizlendiği mağaranın kapısını dışarı da neler olup bittiğini görebilecek kadar araladığında diğer tanrıların boncuklarla süslediği aynanın yansımada kendini görünce dikkati dağıldı. Bu sırada Amenotajikarawo onu aniden mağaradan dışarı çıkardı. Ameterasu mağaradan çıktıktan sonra Takama-no-hara tekrar aydınlanır.

Amaterasu'nun mağaradan çıkması yükselen güneşin güçlü bir imgesidir ve çok uzun yıllar japon bayrağında kullanılmıştır (Wilkinson, 2017: 223) Japon halkı şu an hala Güneş Tanrıçası Amaterasu'ya adanan *Ise Jingu* tapınağında tanrıları için ibadet edebiliyor. Heian döneminden *Engishiki*⁵ ve *Sandai Jitsuroku*⁶ gibi erken kayıtlara göre, özellikle Kinki bölgesinde olmak üzere Amateru ya da Amateru-mitama adında birçok tapınak vardır (Takeshi, 1978: 3). Japon ruhsal yaşamı için önemli bir tanrı olan Amaterasu, Şinto dinin resmileşmesinden sonra daha güçlü bir role sahip oldu. Japon imparatorluk soyu efsanesini atası olduğuna inanılan Ameterasu ve İmparatorluk ailesi, Şinto dininin ikinci dünya savaşının ardından resmîyetini kaybetmesine rağmen Japon maneviyatı için önemini hala korumaktadır.

Her kaminin kendine ait bir sembolü vardır ve Amaterasu'nun sembolü de aynadır. Buna bağlı olarak her tapınakta izleyiciden kalıcı olarak saklanan kutsal ayna, kılıç ve mücevherli taç gibi kutsal sayılan ve kamilere adanan objeler bulunmaktadır.

İzanagi yeraltı dünyası Yomi'den kaçtıktan sonra yaptığı arınma ritüeli sırasında burnundan doğan Susanoo, fırtına tanrısıdır. Rüzgâr ve denizle de ilişkisi olduğu bir gerçektir. Babası İzanagi'nin verdiği okyanus ve denizleri yönetme görevini kabul etmeyen Susanoo yeraltı dünyasında yaşayan annesinin yanına gitmek ister.

⁵ Engi Dönemi'nin prosedürleri. Yasalar ve gelenekler hakkındaki Japon kitabı. Ana parçasının yazımı 927 yılında tamamlanmıştır.

⁶ Resmi olarak yazdırılan Japon tarih metnidir. 901 yılında tamamlanan Altı Ulusal Tarih serisinin altıncı ve son metnidir. 858-887 yıllarını kapsar.

İzanagi Susanoo'ya; “Nasıl yani, benim sana emanet ettiğim topraklara hükmetmek yerine sen ağlayıp haykırıyor musun?” diye sorar. Susanoo, “haykırıyorum çünkü annemin toprağı yer altı dünyasına gitmek istiyorum” diye cevap verir. Izanagi sinirlenir ve “eğer öyleyse, sen bu topraklarda ikamet etmeyeceksin” der ve onu sürgüne gönderir (Borgen ve Ury, 1990: 69).

Babası Izanagi tarafından yaşadığı topraklardan sürgün edilip dünyaya gönderilecek olan Susanoo veda etmek için ablası Amaterasu görmeye cennete gider. Onun cennete girmesiyle tüm dağlar ve nehirler sallanır, her yerde depremler olmaya başlar. Amaterasu bunları duyunca “kardeşim buraya iyi bir niyetle gelmez, aksine o benim topraklarımı yağmalacaktır” diyerek sinirlenir.

Amaterasu derhal saçını açar ve hem sağda hem de solda iki örgü çevirir, benzer şekilde başlığına ve her bir koluna kıvrımlı mücevherlerden doluşan bir dizi doladı. Sırtına içinde bin tane ok bulunan bir sadak astı, ve dirseklerine savaşı dirsek pedlerini taktı ve selam verdi. (...) “Neden buraya geldin?” diye sordu. Susanoo, “Kötü bir niyetim yok, büyük tanrı bana neden ağladığımı ve bağırdığımı sorduğunda, annemin topraklarına gitmek istediğim için ağlıyorum dedim. Ve sonra o, bu topraklarda hüküm süremezsın dedi ve beni sürgün etti. Buraya sana katılacağımı söylemek için geldim. Kötü bir niyetim yok” diye cevap verdi. Amaterasu, “Faka ben senin niyetinin samimi olduğunu nerden bileceğim” diye sordu. Susanoo, “Her birimiz yemin edelim ve çocuk doğuralım” diye cevap verdi (Borgen ve Ury, 1990: 69).

Shinto pratisyenleri, “Görebildiğimiz ya da hissedebildiğimiz güç, gizem, olağanüstülük, kontrol edilemezlik, gariplik olan her şey, basitçe algı yetimizin ötesindeki her herşey Kami'yi oluşturan şeydir” der (Nelson,1996: 27). Kami çoğunlukla tanrı olarak çevrilmesine rağmen ingilizcedeki *god* kelimesiyle tam olarak örtüşmemektedir. Her biri kendi kültürlerinin alt yapılarında farklı amaca hizmet etmiştir. Kamilere çoğunlukla somut

nesnelere veya güneş, ay, yıldızlar gibi doğa fenomenleri aracılığıyla ibadet edilebiliyordu. Göller, denizler, dağlar, ormanlar kamilerin yaşadığı yerler olarak rüzgar, kasırga gibi doğa durumları da kamilerin yaptığı eylemler olarak düşünülürdü. Ayrıca kurt, yılan, ayı, maymun gibi birçok hayvana da kami olarak tapılırdı. Antik dönemlerde Çin, Kore ve Hindistan gibi ülkelerden etkilenen Japonya, Buddha, tanrı ve cennet kavramlarını kendi kültürüyle harmanlamıştır. 16. Ve 17. Yüzyıllarda Hristiyan, Katolik ve Protestan dinlerinin etkili olmasıyla ülkeye tanıtılan yeni bir tanrı fikrini anlamaya çalışmışlardır. Bu sürecin sonunda Japonya’da antik kami fikri modern toplumda daha karmaşık bir hal almıştır. Kami, yaratım konusu, somut nesnelere, çalışma süreçleri olarak betimlenmiştir (Nobutaka, 1998: 3). Kamiler diğer ülkelerin dinlerinde olduğu gibi insan oğluna benzer davranışlar sergiler. Kamilere tapma eylemi diğer dinlerden farklı olarak *yorishiro*⁷ aracılığıyla yapılırdı. Kayalar, hayvanlar ağaçlar, aynalar bilinen *yorishiro*lardandır. Okinunushi ve tavşanın hikayesi Japonların, en mütevazı canlıların bile ruhu olduğunu ve aslında onların kılık değiştirmiş tanrılar olabilecekleri hakkındaki geleneksel inançlarını göstermektedir (Wilkinson, 2017: 227) Tören sırasında kaminin fiziksel olarak oradan bulunmasını sağladığına inandıkları bir ağaç kaminin bedeni olarak görülürdü. Dağlar sadece kaminin yaşadığı kutsal yerler olarak değil aynı zamanda kaminin bedeniydi. Böyle dağlar şu an *shintai* olarak adlandırılır ve Mt. Miwa en ünlü olanıdır (Nobutaka, 1998: 4)

Doğa fenomenleri aracılığı ile kamilere tapınma durumu en somut halini *sanreizan* terimi ile adlandırılan üç kutsal dağ ile alır. Bunlar: Fuji, Tate ve Haku dağlarıdır. Bunlar dağ öğretisi için kutsal fenomenlerdir. Shinto inancında bu dağlarda ve onların nehirleri boyunca akan kutsal gücün varlığına inanılırdı.

Kamilerden istenen şeyler çok çeşitlidir. Hastalıktan kurtulmak, uzun ömür, mutlu evlilik ve başarılı bir iş bunlardan bazılarıdır. Japon halkı kamilerinden istekleri için veya onlara olan saygıları göstermek için ibadetlerini *Shrine* adı verilen tapınaklarda gerçekleştiriyorlardı. Kaminin yaşadığı yer olduğuna inanılan bu kutsal yerler halkın

⁷ Shinto terminolojisinde bir *yorishiro*, kami adı verilen ruhları çekebilen ve böylece onlara dini törenler sırasında işgal edebilecekleri fiziksel bir alan veren bir nesnedir. Kelimenin kendisi kelimenin tam anlamıyla yaklaşım ikamesi anlamına gelir.

tanrularına duydukları saygıyı göstermek yanda sağlık, mutluluk, para gibi isteklerini için ibadetlerini gerçekleştirdikleri yapılardır.

Shinto için sembol niteliği taşıyan bu yapılar genellikle kırsal alanlara inşa edilmiş durumdadır. Bu durum Shinto inancı ve doğanın i içe olduğu fenomenini kanıtlar niteliktedir. Shinto tapınaklarının belirgin özellikleri *torii*⁸ kapıları ve *shimenawa*⁹ adı verilen halatlardır. Ve bu tapınaklar birçok farklı tanrıya adanmıştır. Her tanrının tapınağı farklılık gösterse de her biri aslında bir kamidir. Bu tapınma mekanlarının rahipleri genellikle buldukları noktaların çevresinden seçilirdi. Kalıcı görev yapan rahipler olsa da çoğu görevinde kalıcı değildi. Japonya’da bulunan birçok farklı dinin arasında en büyükleri olan Shinto dinine bağlı olan yüz milyondan fazla insan vardır. Bu rakam Japonya’nın yüzde 80 inden fazlasına tekabül eder. Bu rakam her ne kadar büyük olsa da Shinto dinine inanan insanları çok az bir kısmı kendini Shintoist olarak tanımlar.

Japonya genelinde yüzlerce Shinto tapınağı vardır. Ise tapınağı yaklaşık altı yüz çalışanı ile bunlara bir örnektir. Tapınaklarda rahipten müzisyene ve ofis çalışanlarına kadar birçok farklı alanda çalışan vardır.

Kamilerin yaşadığına inanılan bu tapınaklar, genellikle beton ve ağaçtan yapılma büyük bir kutsal alan ve *shinden* adı verilen bir geite sahiptir. Tapınakların ana tanrıçalarının, kimsenin göremediği ayna veya buna benzer kamiye ait bir obje ile orada yaşadıklarına inanılır. Kami geçidinin önünde *haidan* denilen, insanların gelip dua edebildikleri tapınma alanı ve bu iki alanın arasında kk bir ormanı andıran kırsal alan bulunur.

Japon inancının temel taşı niteliği gören şinto inancının tam olarak ortaya çıkış tarihi bilinmese de M.Ö.300 ve M.S. 300 yıllarını kapsayan Yayoi Döneminde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Doğa temeline dayanan ve animistik bir ruha sahip olan şinto dini asıl

⁸ Shinto tapınaklarının girişinde ve içinde bulunan geleneksel bir Japon kapısıdır ve sembolik olarak dünyadan kutsal aleme geçişi ifade eder.

⁹ Shinto arınma ritüellerinde kullanılan pirinç samanı veya kenevir ipidir.

büyük gelişimini yazılı tarihin başlangıcı olan Kofun döneminde sağlamıştır. Japon halkının ihtiyaçlarına bağlı olarak kendiliğinden oluşan bu inanç sistemi var olduğu toplumun efsaneleri, mitleri, gelenekleri ve imparatorluk yaşantısının ruhundan doğmuştur ve belli ritüelleri belli kuralları ile varlığını sürdürmektedir.

Japonya'ya Çin'den gelen yazı sisteminin beraberinde gelen Budizm inancının önce halk arasında sonra elit kesimin çevresinde yayılmaya başlamasıyla belli bir kesimden gelen tepkiler üzerine Şinto'nun kutsal metinleri sayılan *Kojiki* ve *Nihon Shoki* adlı iki eser kaleme alınmıştır ve Şinto inancının belli mitleri ve efsaneleri bu eserlerde yaşatılmıştır.

Kojiki ve *Nihon Shoki*'deki karakterin Konfüçyüsçülük, Taoizm ve YingYang teorisinden etkilendiğini söylemek kaçınılmaz olacaktır. “Budizm öncesi zamanda, Shinto dini, tüm sosyal yapının dayandığı bir törenler ve kanunlar sistemiydi. Adı, “tanrıların yolu” anlamına gelen Çin’ce bir kelimedir ve bunun Japonca’daki karşılığı *Kami no michi*’dir. Ancak, tanrıların çok sayıda olmasına rağmen, beşinci yüzyıl sonlarına kadar, rahipler tarafından sözlü olarak düzenlenen ayinlerde (*norito*) bunların sadece küçük bir bölümü önemli rol oynadılar ve daha sonra, Çin’ce karakterlere dayanan yerli bir yazılı metin kullanılmaya başladı” (Mackenzie, 1996: 282).

Shinto kelimesine Japon yazılı metinlerinin ilk örneklerinde rastlanmamaktadır. Bu kelime o dönem Japonya'ya birçok farklı kültürden giren çeşitli dinlerden ayrılması için kullanılmıştır. İlk olarak *Nihon Shoki*'de karşımıza çıkan Shinto kelimesi modern Japon inancının terimsel ifadesidir.

En basit anlamıyla Japon halkının yerli dini anlamına gelen ve kullanımı oldukça eskilere dayanan Shinto kelimesi ilk yazılı metinlerde açıkça ifade edilmemiştir. Tek bir anlam ifade etmeyen bu kelime birçok anlam barındırmaktadır. Tarihçi Tsuda Sokichi erken Japon edebiyatında Shinto kelimesinin varlığını çalışmış ve onu altı kategoriye ayırmıştır: 1) “Japonya’da batıl inancı da içeren, nesilden nesile aktarılan yerli geleneklerde bulunan dinsel inanış” ; 2) “Otorite, güç, hareketlilik, yada bir kaminin eylemi, kaminin durumu, kami olmak, yada kaminin kendisi” ; 3) kami ile ilgili fikir ve öğretiler; 4) belli bir tapınak

tarafından yayılan öğretisi; 5) politik yada ahlaki norm olarak “kaminin yolu” ; ve 6) Yeni dinde bulunan mezhepçi Shinto (Toshio, 1981: 4). Şu çok açıktır ki Shinto birçok farklı anlam ifade edebilmektedir.

Shinto inancındaki ritüeller, dini pratikler, semboller gibi birçok inanç unsuru hem dış dünyadan bir kültür etkisi hem de Japonya'nın kendi gelenekleri ile ortaya koyduklarıdır. Japonya, altıncı yüzyıl civarı Kore üzerinden aldığı Budizm öğretileri ile kendi inanç sisteminde çarpıcı bir dönüşüm yaşadı. Japon kültüründeki mitler ve tanrıların hatta Kojiki ve Nihon Shoki'de geçen tanımların bile dış dünyadan gelen etkilerle var olduğunu söylemek mümkündür. Budizm'in dini metinleri aracılığıyla Japon adasına giren Çin yazı dili *kanji* tanınmaya başladıktan sonra fikirlerini yazı diline aktarmak isteyen Japonlar için Çin öğretilerinden etkilenmek kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Kojiki ve Nihon Shoki'de anlatılan tanrıların özellikleri ve olayların konseptinin dış dünya öğretileri olan Budizm, Taoculuk, Konfüçyüsçülük'ten etkilenmiş olduğu bir gerçektir.

İlk olarak Hindistan'da Sakyamuni olarak anılan tarihsel bir figür aracılığıyla ortaya çıkan Budizm dini ilk zamanlar küçük bir perspektife hitap ederken M.Ö. 3. Yüzyılda dönüşüm geçirerek öğretileri Kral Asoka aracılığıyla tüm Hindistan'a hızla yayılmaya başladı. M.S. Yaklaşık olarak 1. Ve 3. Yüzyıllar arasında Budizm dini Mayahana Budizm'ine evrildi ve yerli tanrılar Buda ve Badhisattva gibi figürlerle birleşerek daha geniş kitlelere hitap etmeyi başardı. Budizm dini ilk dönemlerinde Çin'de pek uyum yakalayamamış olsada yaklaşık 4. Yüzyıl civarı Budist kutsal metinlerinin Çinceye çevrilmesiyle Budizm Çin'de sağlam bir temel oturtmayı başardı. Çin Budizm'i geliştikçe zamanla Çin'in etrafındaki ülkeler yazıyı da içeren Çin kültürü, Konfüçyüsçülük ve Budizm'den etkilenmeye başladı. Çin'de etkisini gösteren Budizm, kanallarını genişleterek önce Kore yarımadasına oradan da 6. Yüzyıl'da Japonya'ya ulaşmayı başardı.

Altıncı yüzyıl ortalarında Japonya'nın Çin ve Kore gibi ülkelerle ilişkilerini güçlendirmesiyle Budist öğretiler Kore üzerinden Japonya'ya tanıtılmaya başlandı. Budizm, Japonya'ya ulaşmadan uzun yıllar önce Hindistan, Orta Asya ve Çin'de çoktan uzun bir tarihe sahipti. Budizm, Japonya'ya çok yakın olan bu ülkelerde kendi doktrinlerini,

meditasyon sistemini ve disiplinini geliştirmiş durumdaydı. Çin halkının hayatının tamamlayıcı bir parçası haline gelmiş olan Budizm dini Japonya'nın 5.,6. Ve 7. yüzyıllarındaki tarihsel süreçte Çin toplumu ve Budizm etkisi altında sosyal, kültürel, dini ve politik birtakım değişiklikler geçirmesine ön ayak olmuştur. Japonya'nın diğer Asya Ülkeleri ile etkileşiminin sonuçlarının Budizm dini getirmesi çok şaşırtıcı olmamıştır.

538 yılında Kore yarımadasından Japonya'ya getirilen sutralar aracılığıyla Budizm halk arasında genişleyerek yayılmasını sürdürdü. Japonya'nın erken Budizm dönemi özellikle Çin ve Kore Budizm'inden güçlü bir şekilde etkilenmiş durumdaydı. Keşişler, sanatçılar ve zanaatkarların Japon adasına göç etmesi teşvik edildikten sonra Çinli ve Korelilere çirak olmaya hevesli gençler yoluyla Budizm öğretileri Japon kültüründe kendine sağlam bir zemin hazırlamış oldu.

Dönemin Baekje kralının Kore'den Japonya'ya gönderdiği Sakyamuni heykeli ve sutralar aracılığı ile Japon topraklarına nüfuz eden Budizm dini, Kore kökenli *Soga klanı*¹⁰ve Kore'den gelen göçebeler tarafından uygulanmaya başladı. Japon Budizm'i olarak adlandırdığımız bu yeni süreç uzun bir zaman içinde dönüşüm geçirerek Japonya'da varlığını sürdüren birçok mezhep ve okulu ve birçok görüşü oluşturmuş durumdadır. Zen meditasyonlarından Şingon ritüllerine kadar çok çeşitli dinsel pratikleri içinde bulunduran Japon Budizm'i tarihsel bir dönüşümün doruk noktasıydı. İngiliz diplomat Charles Eliot Japon Budizm'inin bu yeni topraklarda insanlar tarafından nasıl karşılandığını ve karşılaştığı bu yeni kültürün süzgecinden geçerek kendine hazırladığı sağlam zemini şu şekilde yorumlamıştır;

Japon Budizm'inin en göze çarpan özelliği, ülkenin hem politik hem de sosyal açıdan genel durumu ile samimi etkileşimidir. O çok fazla ve ani gelişen politik değişiklere cevap verdi ve kendi mezheplerine bağlayarak sanatlarında kendilerini ifade etmelerini sağladı (Kitagawa, 1965: 322).

¹⁰ Asuka döneminin en güçlü aristokratik grubudur ve Budizm'in yayılmasında büyük rol oynamışlardır.

Eliot'ın bu ifadesi açıktır ki, Japon toplumu halihazırda sahip olamadığı bazı olguları Budizm dininde bulmuştur. Budizm köklerini salmaya başladığı bu topraklara kendi felsefesinde barındırdığı yeni ve mucizevi olgular sunmuştur. Bunlardan en önemlisi ölümden sonra yaşam olgusudur.

Bu süreçte Çin yazı sistemi kanjinin Japon kültürüne empoze edilmesiyle Japonlar, Çin yazı karakterlerini kendi kelimeleri ile birleştirerek yeni bir yazı kültürü yarattılar. Bu süzgeçten geçirme işi çok derin bir sistem yaratmış olmasa da Japonların kendi kimliğini yansıtan bir sonuca varmış durumdaydı. Çin karakterlerinin Japon diline adaptasyonu Japonya'nın dış dünyanın değer ve yargılarını kendi öz dokusu içinde özümsemesine katkı sağlamış oldu. Buddha ve Bodhisattva'ları Kamilere eş değer görmeleri bunun sonucu olmuştur. James B. Pratt için bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır;

Japonlar her türlü şeyi yapabilecekleri Budizm'i yabancı kanallar yoluyla kendi toplumuna almış durumdaydı. Onlar Budizm'i basitçe, naçizane, samimi bir şekilde kabul etti ve sonra onu kendi dönüşen dehalarına empoze ettiler (Kitagawa, 1965: 323).

Bu derin kültürel dönüşüm yabancı fikirleri, görüşleri, dinsel inanışı kopyalama konusunda Japonya için temelde bazı sorunlarda yaratmış durumdaydı. Japon halkı geçen yüzyıl içinde Budizm'in karmaşık sanatı, mimarisi ve ritüellerini öğrenip içselleştirmeye başladı ancak bu Budizm öğretilerinin derin anlamının tam olarak anlaşıldığı anlamı taşııyordu.

Yeni bir dinin ışığında gerçekleşen bu dönüşümün akabinde Japon hükümeti kendilerine tanıtılmış olan Budizm'in kutsal metinlerini kopyalamak için bir düzen kurdu. Hatta din adamlarından yerli din Şinto'dan istenen sağlıklı bir yaşam, uzun ömür, iyi gelir, güvenli doğum gibi dünyevi ihtiyaçlar için edilen dualara uygun olan kendi kutsal yazılarını okumaları istendi. Bu durumu Japon topraklarında büyük arazilerin Budist tapınaklarına bağışlanması izledi. Budizm dinine bu kadar çok yaklaşmış durumda olan Japonya'da halk isterse Çin'de Budist öğretileri çalışmak kaydıyla rahiplik yapabiliyordu. Budizm

öğrenimini destekleyenlerden biri de önemli Budist kutsal metinleri üzerine dersler veren Prens Shotoku'ydu (Kitagawa, 1965: 324).

Bütün bu olgular bağlamında 6. ve 8. Yüzyıllar arasında Japonya'da gelişen ve kültürel olarak Budizm geleneklerine bağlı olan bu yeni din, evrensel olandan çok özel olana hitap etmesi, yerli dinin inanç ve uygulamalarını barındırması, yerel kültür ve sosyo politik yapı ile bütünleşmesi gibi belli karakteristik özelliklere sahipti. Japonya'nın dış dünya ile etkileşimi sonucu en yoğun ilişki kurduğu Çin'den kendi öz dokusuna kendi kültürü ile içselleştirerek aldığı Budizm dini Japonya'da Çin'de olduğundan daha farklı bir dönüşüm geçirmiştir. Çin Budizmi Nirvanadan fenomenal dünya ile ilgiliyken Japon Budizm'i soyut felsefenin dışında halkın günlük ve somut haline odaklanıyordu. Çin Budizm'i bireysel öğretiden ziyade evrensel olana önem verirken Japon Budizm'i devlet güvencesine önem veriyordu. Kısaca Çin Budizm'i Çin halkının ve Budizm dinin miraslarını harmanlayarak felsefi bir sentezi ifade eder. Fakat Çin'den Japonya'ya geçen Budizm kendini bu yeni ülkede felsefi bakış açısına çok az ilgi duymuştur. Hin metafiziğinin terimleri bir tür moda haline geldi, Budist ayinleri bir gösteri...din sanat oldu ve sanat bir din (Kitagawa, 1965: 325). Fakat bu durum Japonya'da ortaya çıkan ve kurallara dayalı olan Budist geleneklerin Japon Budizm'i tarafından sorgulandığı ve görmezden gelindiği anlamına gelmez. Japon Budizm'i kendi somut deneyimleri ışığında geleneksel Budizm'i belli dinsel aktarımlar aracılığıyla yorumlamaya ve kabul etmeye istekliydi.

Yaklaşık 7. Yüzyıl sonraları ve 8. Yüzyıl başlarını kapsayan bir dönem olan Hakuho döneminde Budizm Japonya'da hızlı bir şekilde yayılmaya başladı. Birçok sosyal sınıf ve farklı bölgelerde gelişmeye başlayan Hakuho Budizm'i klanların elinde zenginleşmeye ve gelişmeye devam etti. Merkez dışı bölgelerde de birçok insan tarafından benimsendi ve Japon takımadası boyunca inşa edilen tapınaklarla desteklendi. Bu tapınakların ilki Kral Jomei tarafından 639 yılında yaptırılan çok büyük bir alan kaplayan ve ilk ulusal tapınak olan *Kudara Odera*'dır. Bu tapınağı zamanla *Kawara-Dera*, *Süfuku-ji* ve *Yakushi-ji* tapınakları izlemiştir. (Yoshida, 2003: 5). Bu bağlamda Budizm'in bu döneminin en büyük özellikleri Budizm'in hanedanların dışında normal insan arasında da benimsenmeye başlaması ve Japonya boyunca bölgesel alanlara çok sayıda Budist tapınağının inşa edilmesidir.

Budizm'in Japonya'ya varmasıyla kami ve buda olgusunun birleşmesi doğru orantılı olarak gelişmiştir. Bu sürecin ilk aşamalarında *jinguji* adı verilen tapınaklar birçok gezginin de ziyaret ettiği dağlara inşa edilmeye başlandı. Bu yeni tapınak kültürünün altında yatan olgu; kamilerin Budist ayinler eşliğinde ibadet gerçekleştirildiğinde daha güçlü hale geleceği olgusuydu. Şinto ibadethaneleri ve Budist tapınakların birleşmesi durumu bütünleşmiş bir türbe-tapınak yapısını ortaya çıkarmıştır. Tüm bu yeni olguların ilerleyen aşamalarında Budist tapınakları koruduğuna inanılarak inşa edilen *chinju* adı verilen Şinto mabetleri ortaya çıkmıştır. Genellikle küçük yapılar olan bu mabetler Budist tapınaklara inşa edilir ve bulunduğu köyü veya tapınağı koruduğuna inanılırdı. Chinju mabetleri Şinto ve Budizmin birleşmesinin inşası olmuştur. 9. Yüzyıla gelindiğinde kami, “ışıkları yumuşatan ve toza karışan” (*wako dojin*) buda, bodhisattva ya da devaların bize Budist yolu göstermeleri için usta anlamı olduğu görülmektedir. (Teeuwen, 2000: 95). 9. Ve 10. Yüzyıllarda, Budizm ile karakterleri iyileştirilebilecek olduğu düşünülen tehlikeli ruhlardan bilgeliklerini arttıracak budalara kadar Budist inanışlarla kamiler teşvik edildi. Bu şekilde bir kamiye ibadet etmek, Sakyamuni'den Fudo Myoo'ya ya da saf Amida Ülkesine kaçan Kannon ya da Yakushi'ye kadar Budist tanrıların büyüleri güçlerinin serbest bırakılmasını mümkün kılıyordu. (Teeuwen, 2000: 95).

Budizm'in Japon topraklarındaki varlığını geliştirmesine yardımcı olan klanlardan biri de Soga Klanıydı. Aristokrat Soga Klanı lideri Soga Umako Budizm'in yayılmasına engel olmaya çalışan Mononobe ve Nakatomi Klanlarına karşı gelmiş ve Budizm'in yayılmasını, Çin kültürü, bürokrasisi ve yönetim metotlarının benimsenmesini sağlamıştır. Budizm'in ilgi görmeye başladığı dönemde Mononobe ve Nakatomi aileleri önderliğinde birçok Japon yeni dinin kendi yerli inançlarının temelinde bulunan Kamilere, tanrılara ve kutsal ruhlara karşı bir güç olduğunu ve onlara saygısızlık ettiğini düşünüyordu. Halk bu dönemde Japonya'da başlayan bir salgın hastalığın bile Budizm dini ve onun için inşa edilen tapınaklardan kaynaklandığını düşünmüştür. Mononobe ve Nakatomi ailelerinin halkı Budizm'e karşı kışkırtma konusunda başarılı olmasıyla birlikte Japon halkı salgının yerli Kamilerin öfkesi olduğunu düşündü ve yeni dine karşı nefret beslemeye başlayarak Soga Klanının yaptırdığı tapınakları yerle bir etti. Bu olay sonunda Budizm dini Japon halkından büyük bir darbe alarak çöküşe geçti.

Soga Klanı yaşananlara rağmen Japon topraklarında hala Budizm'e inananların olduğuna ve onu destekleyeceklerine inanarak Budizm'i yayma politikalarından vazgeçmedi. Budizm'e inanan ve onu destekleyerek alanını genişletmeye çalışan başka klanlarda mevcuttu. Göçmen olan Hata ailesi gibi birçok yabancı aile Budist tapınaklar inşa etti. Bizim bugün bildiğimiz o dönemlerden kalan yaklaşık 50 tapınak kalıntısı mevcuttur; bunlar Yamato'da Asuka civarında ve çoğunlukla Kansai'de konumlanmaktadır (Yoshida, 2003: 4).

Japonya adasına yapılan dinsel aktarımın kültürel etkisi Japon halkının yerli dinsel inanışında değişikliklere yol açması için yeterliydi. Bunlardan en önemlisi kami düşüncesinde yol açtığı değişikliklerdi. Buda ve bodhisattva ile ilgili fikirler ve onların halk arasında tapınma objeleri olarak kullanımı kami olgusunu daha da karmaşık bir hale getirdi. Shinto ve Budizm'in kaynaştığı ilk aşamada, yolu kaybetmiş veya kaybolmuş bir kaminin ortaya çıkan Budizm tarafından kurtarılabildiği olgusu ortaya çıktı. Ayrıca kaminin yaygınlaşmaya başlayan Budist dharmayı koruduğu fikri de ortaya atılmıştır. (Nobutaka, 1998: 5). Bu iki inanışın harmanlanması *shin-butsu* kavramını doğurdu. Bu kavram kamilerin ve budanın birleşmesidir ve bu kavramla birlikte resmen yeni bir inanış ortaya çıkmış durumdadır. Japonya'nın modern dönemi olan Meiji restorasyonuna kadar Shinto ve Budizm inançlarının birlikteliği devam etti ancak Meiji hükümeti *shinbutsu bunri*¹¹ politikasıyla Shinto inancını Budizm'den, kami olgusunu da Buda'dan ayırmıştır. Bu bağlamda Japonya dini inanış açısından iki ayrı kategoride incelenmelidir. Bunlardan ilki *shinji* yani kami ile ilgili olan diğeri *butsuji* yani Budizm ile ilgili olandır. Toplum güvenliği ile alakalı ritüeller shinjinin tarzı, cenaze ve anma töreni gibi olanlar ise butsujinin tarzıydı. Her ne kadar kami ve buda bir olarak görünse de dinsel fonksiyonları ve rolleri bakımından tamamen ayrı iki inanıştı.

¹¹ Meiji restorasyonundan sonra ortaya çıkan, Shinto'yu Budizm'den ayıran ve Budist mabetler birleşmiş olan Shinto tapınakları ayıran terimdir. 1868 yılında iktidarı ele geçiren hükümet bu politikayı Budist mezheplerin gününü azaltmanın bir yolu olarak gördü. İlerleyen zamanlarda yayınlanan ilk emir ile Budist rahiplerin görevden alınması sağlandı. Budist terminolojisinin kamilere uygulanması ve Budist heykellere saygı gösterilmesi yasaklandı.

2.1.2. Japon Kültür Öğeleri

Chado ve *Wabi* olarak adlandırılan çay içme ritüelleri, Takeno Joo, Murato Shuko ve Sen Rikyu gibi sanatçıların elinde olgunlaşarak yüzyıllar içerisinde orta çağ Japon kültürünün merkez noktasına ulaşmış kültürel, estetik ve dini bir olgudur. *Wabi* ve *Chado* çay içme sanatı Japon estetiği ve dinsel geleneklerinin bir sentezini oluşturarak Japonya'nın ilerleyen sürecinde de kültürel aktivitelerin temelinde varlığını korumayı başarmıştır. Yaklaşık dört yüz yıldır Japonya'da varlığını sürdüren çay içme seremonileri için kullanılan *Cha-no-yu* kelimesi kökeninde çay için sıcak su anlamını taşımaktadır. Günümüz de bile hala birçok asker, sanatkar, zanaatkar ve halk tarafından uygulanan bu dini ritüel, estetik, maddi ve dinsel olguların kutsallığı olarak ifade edilebilir. Dinsel çay içme seremonileri yüzyıllar boyunca Japon halkının günlük hayatında yer alan her detaya derinlemesine yerleşmiş ve toplumun zevk ve alışkanlıklarının şekillenmesinde merkezi bir nokta olmuştur.

Çayın ve çay içme kültürünün tartışmasız şekilde anavatanı sayılan Çin'de Zen rahipleri arasında uykularını ertelemek için kullanılmaya başlayan çay içme ritüelleri sakin ve sade bir hayatı amaçlayan karakteristik bir kültür. Çay'ın kökeni hakkındaki gizem Çin'de prehistorik tarihlere kadar dayanmaktadır. Efsaneye göre ilahi şifa tanrısı olarak görülen İmparator Shen Nung, diğer kaşifler gibi şans eseri çayı keşfediyor. Hijyen konusunda endişeli olan Shen Nung içmek için kullanacağı suyu kaynatıyor ve bir gün suyu kaynatığı sırada rüzgâr esintisi tencerenin altında yanmakta olan dallardan bir yaprağı kaynayan suyun içine uçuruyor ve bu karışımın eşsiz aroması Shen Nung'u etkiliyor. O gün kullandığı dallar bugün resmi adı *Camilla sinensis* olan ağaçtan gelmiştir (Bard, 2000: 2). Bu efsanenin aksine Budizm ile bağlantılı olan başka kaynaklarda çayın kökeni hakkında farklı teoriler yer almaktadır. Bazı kaynaklar çay ağaçlarının diğer bitkilerin yetiştirilmediği Güney Batı Çin'de bulunan Hunan şehrine özgü olduğunu iddia ederken aslında çay yetiştiriciliğinin Sichuan şehrindeki Yangtze nehrinde başlayarak Yunnan ve daha sonra merkez Çin boyunca yayıldığı düşünülmektedir (Bard, 2000: 2).

5. Yüzyıl'da çay diğer ürünler gibi ticaret ürünü halini almıştır. Antik Çin'de bazıları için ulaşılmaz bir madde olan çay, bazen portakal, zencefil ve diğer aromatik bitkiler ile

karıştırılarak tıbbi bir içecek olarak tüketiciliyordu. İlk zamanlar kurutulmamış yeşil yapraklar ile hazırlanan içecek yaygınlaşmadan önce imparatora bir hediye olarak kullanılacak kadar değerli bir maddeydi daha sonra T'ang döneminin ortalarında halk arasında yaygınlaşarak ferahlatıcı bir içecek olarak tüketilmeye başlanmıştır. Çin kültüründe günlük ritüellerin yansırı dini bir amaca hizmet eden çay seremonileri Taoist öğretilerin olağanüstü fiziksel ve ruhsal görüşü ile ilişkisi olduğuna inanılıyordu. Çin halkı çay içme seremonilerini bedensel sağlıkları, ruhsal canlılıkları ve güçlerini arttırmaları ile ilişkilendirmiştir. Çin'de erken tarihli bir kaynakta bu duruma şu şekilde değinilmektedir;

Devamlı olarak çay içmek insanı güçlü ve canlı bir hale getirir... ay ağrıları ve ülseri tedavi eder, böbrek hareketliliğini arttırır, balgamı durdurur, susuzluğu giderir, ferahlatıcı bir etkiye sahiptir ve insanın uyku isteğini bastırır. Eğer sonbaharda toplanırsa nefes problemlerini iyileştirir ve sindirimi geliştirir (Ludwig, 1981: 371).

700lü yıllarda Çinli yazar Lu Yun tarafından kaleme alınan çay üzerine bir monografi imparatorluk himayesine girerek çay içme kültürünün klavuzu niteliği kazandı. Lu Yu ay üzerine yazdığı yazıda Çin'de ritüele yakın sosyal bir gelenek halini alan çayla ilgili görgü kurallarını anlatmıştır. Ayrıca Lu Yu ayın sosyal bir içecek olarak önemini vurgulamının yanında Çin'in antik zamanlarından beri Budizm ile olan bağına da değinmiştir. Lu Yu'ya göre Sung döneminde küçük bir dağ tapınağında görev yapan bir rahip vardır ve pirinçle yaşamak yerine çay içmeyi tercih etmiştir (Ludwig, 1981: 373). Çayın Budizm ile ilişkisi olduğuna ve Budist manastırlarda meditasyon sırasında uyanık kalma amacı ile ve toplantılarda ritüeller sırasında kullanıldığına dair kanıtlar mevcuttur.

ay kültürünün giderek ülkeyi etkisine aldığı Sung Hanedanlığı döneminde zarif porselen çay bardaklarının kullanıldığı çay evi kültürü ortaya çıkmıştır. İnce bir toz haline getirilen ayı daha iyi ırpamak için tasarlanan geniş çay kaseleri Çin'de ilerleyen zamanlarda adeta bir sanat objesi niteliği kazanmış oldu. ay içme kültürünün yaygınlaşmasını çay ritüelini zenginleştirmeyi amaçlayan kokulu çaylar ve zengin kesim arasında düzenlenen yarışmalar ve davetler izledi. Bu yüzden, antik zamanlardan beri Çin'de mükemmel bir

niteliğe sahip olduğu düşünölen çayın zevkli bir meşgale olarak ölkeler boyunca yayılmaya başlaması şaşkırtıcı değildir.

Çin’de varlığını sürdüren çay içme geleneğinin insanların üzerindeki güçlü gizemi ilerleyen zamanlarda özellikle Zen Budistleri arasında yaygın hale gerek bugün bile etkisini sürdüren olağan üstü bir sanat formuna dönüştüğü Japon’ya ya kadar ulaşmıştır. Nara döneminde T’ang kültüründe barınan birçok farklı olgu ile birlikte Japon adasına getirilen çay içme ritüelleri erken Japon kaynaklarında Budist öğretiler ile ilişkilendirilmektedir. Tarihsel olarak şüpheli görülse bile, 729 yılında İmparator Shomu, *Mahaprajnaparamita* sutrasını okumak için yüzlerce rahibi imparatorluk sarayına davet etmiş ve onlara çay ikram etmiştir (Ludwig, 1981: 374). 1600’lü yıllarda çay içme kültürü dini kültürden sıyrılarak saraylarda, askeriyede ve zengin sınıfın tüketimine sunuldu. Çayın ölkede de sevilip tüketiminin yaygınlaşmasının ardından, sağlığa iyi geldiğine inanılan ve dinsel ritüellerin vazgeçilmez bir olgusu haline gelen bu içecek birçok insan tarafından toplumsal sosyalleşmenin de temelinde yer almaya başladı. *C’ha ching*¹²’de yemeğin yanında çay içme, misafirlere çay ikram etme, çay bitkisinin yetiştirildiği dağlarda dans edip şarkı söyleme adetleri ile ilgili birçok alıntı yer almaktadır (Ludwig, 1981: 372). Lu Yu’nun monografilerinde geçen çay hazırlama aletleri ve içme üzerine görgü kuralları, Nara döneminde çayla tanışan Japon halkının devraldığı bir davranış biçimi olmuştur. Çin’de Tang döneminde varlığını gösteren çay ritüelleri, toplanmalar ve rekabetler Sung dönemine gelince dönüşüm geçirerek ölkede boyunca yayılmaya başlamış ve Japonya’da Kamakura döneminde diğer birçok yeni elementle birlikte benimsenmeye başlanmıştır. Çay üzerine oluşmaya başlayan estetik kültür, oyunlar, şiirler ve çay üzerine yazılan yazılar ile zenginleştirilerek doğudaki çay kültürünün gelişimi desteklenmiştir.

Japonca’da çay için sıcak su anlamına gelen *Chanoyu* Japon güzellik anlayışını optimize ederek hayatı tümüyle bir sanata çevirmeyi amaçlamıştır. Japon sanatını etkilemenin dışında insanların ve sosyal hayatın tüm dokusunu değiştiren bu estetik kültür Sen Rikyu tarafından eşsiz bir eğlence anlayışı olarak yorumlanmıştır. Japonya’daki çay

¹² Tang Hanedanlığı döneminde Çinli yazar Lu Yu tarafından kaleme alınan, dünyada çay üzerine yazılmış ilk monografi olarak bilinmektedir. “Çay bitkileri, güney bölgesindeki çay ağaçlarının sağlığa olan faydalarına ilaveten güzellerdir.” Sözleriyle başlayan ve çayın kökeni, çay yetiştirme ve toplama yöntemleri ve aletleri, çayı kaynatma ve çay tüketen ünlü kişiler ve onların hikayelerine kadar birçok konu içerir.

içme kültürünü “*Way of Tea*” kalıbına dönüştüren Rikyu, bu terim ile askerin sınıfın katı kontrolüne karşı çayın ve Zen kültürünü birleşimi ifade ederek çay törenlerinin önemini vurgulamak istemiştir. Rikyu *Chanoyu* prensiplerini şu şekilde ifade etmiştir; *Wa*: harmoni, doğa ve insan arasındaki uyum; *Kei*, saygı ve tüm şeylere karşı minnettarlık tutumu; *Si*, saflık, arzusuz bir kalp tazeliği, ve *Jaku*, huzur. *Chanoyu*’daki güzellik ifadesi “*wabi*”dir (Anonymus, 1976: 156). Bu temel kavramlar insanı yalnız ve yalıtılmış bir varlık olarak görür.

Chanoyu’nun amacını ve ruhunu ifade etmek çok kolay olmasa da çay içme olgusundan daha derin bir anlama sahip olduğu açıktır. Doğa ile bir bütün oluşturarak insan ruhunu arındırmayı amaçlayan Zen budizmi altında gelişmiş seremoniler, sakinlik ve sadeliğin güzelliğini ortaya çıkarmaya çalışan insanın sezgisel çabasını somutlaştırmayı amaçlıyordu. Sakinlik, sadelik, saflık ve inceliği ruhunda barındıran seremoniler geleneklere ve ritüellere titiz bir ilgi ile yaklaşıyordu. Bu çay seremonileri aynı zamanda Japon kadınlarının evliliğe hazırlığın bir parçası olarak öğrendikleri sanatlardan biriydi (Mori, 1991: 86). Çay seremonileri erken tarihlerde kadınların katılımına kapalı şekilde gerçekleştirilmiş olsa da ilerleyen dönemlerde kadınlara kendi hayatlarını kontrol etmeyi sağlayan bir düzen oluşturarak onlara geleneksel bir sanatın öğreticisi gibi toplumun estetik algısında ve sanatın diğer kollarında etkili olmayı öğreterek toplumda saygı görebilmelerini sağlamıştır. Çay kültüründe kadınların rolü okadar önemli bir hale geldi ki *Chanoyu* artık gelecek nesillerde annelik rolünün bir parçası olarak görülmeye başlandı. Çay seremonilerinde kadının rolünün giderek önemli hale gelmesiyle kamusal alanlarda çalışmalarına izin verilmeyen üst sınıf Japon kadınlarının geleneksel çay sanatlarını evliliğe hazırlık dersi olarak genç kızlara öğretmeleri konusunda sertifikalı eğitmen olabilmelerine olanak tanıyarak aile için yükümlülüklerinden ödün vermeden para kazanma yolu yaratmış oldu. Seremonilere kadınlarının katılımının arttırılmasıyla toplumdaki rolü yenilenen seremoniler geleneksel kültürün ve değerlerin öğretilmesi ve korunmasında yeni bir biçim yaratmış oldu.

Hem tapınaklarda hem de sarayda çay üzerine gelenekleri ve kuralları ile tanınan Murata Shuko çay geleneğinin Japon kültürüne adaptasyonu ve dinsel karakterlerin öneminin geri kazanımı üzerine yaptığı yenilikler çay kültürünün tarihinde önemli bir yer

tutar. ay ritüellerine Zen üslubu ile yaklaşımı ile *wabi* stilinin kurucusu olarak görölmektedir. Shuko ay evlerinin girişinde bulunan ve *tokonoma* adı verilen resepsiyonlarını kaligrafi ile süsleyen, *yojohan* adı verilen içerisinde 4 mat ve bir yarım matın bulunduğu odalarda çay hazırlayan, *ro* adı verilen yerli Japon ocaklarını kullanan ve Japon mutfak gereçlerini kullanan ilk kişi olarak bilinir (Anderson, 1987: 480). Geleneksel ay seremonileri Shuko'nun kullandığı gibi dört mat ve bir yarım mattan oluşan kare formundan kapalı odalarda gerçekleştirilirdi. Bu odalara genellikle kapalı anlamına gelen *kokai* ya da *sukiya* adı verilirdi (Sadler, 1963: 6). Takeno Joo'da seremoniler için Shuko ile benzer tarzda odalar kullanmış olsa da estetik açıdan farklılıklar göstermekteydi. Joo, kendi çay odasının duvarlarını Shuko'nun kullandığı yumurta kabuğu rengi kağıtlar ile kapatmak yerine sıva ile kaplamış ve genellikle ahşaptan yapılan kafes şeklinde pencereleri bambudan yaptırmıştır. Karmaşıklıktan ve lüksten uzak zevklere sahip olan Sen Rikyu ise sadece iki mattan oluşan bir çay odası tasarlamıştı. Rikyu'nun kullandığı tarzda tasarlanan çay odaları Budizm meditasyon dünyasının sadeliğini yansıttıkları için içerisinde bulundurulacak lüks ve abartılı her türlü şeyden kaçınılmalıydı.

Tartışmasız şekilde Japon kültürünün belirleyici bir özelliği sayılan kimono 19. Ve 20. Yüzyılların ekonomik, politik ve sosyal dönüşümlerine kadar günlük kıyafet olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise genellikle özel günlerde veya geleneksel törenler sırasında kadınlar tarafından giyilmeye devam eden ulusal bir kostüm niteliği taşımaktadır.

Kimono, Japonya'nın Çin ile geliştirdiği ticaret ve sosyal ilişkilerin sonucu olarak geleneksek çin halk kıyafeti olan *hanfudan* etkilenmesi ile ortaya çıkmıştır. Kökeni daha eski tarihlere dayanıyor olsa da daha modern bir çeşidi Heian döneminde geliştirilmiştir. Kimonolar geniş kumaş parçalarının kesilerek herkesin bedenine uyabilecek boyutlarda dikilip giyilebilecek bir forma sokulmuş halidir. Sağ ve soldan birleştirilerek *obi* adı verilen bir kumaş ile bel kısmından bağlanan geleneksek Japon kıyafetleri giyen kişiye nerede olursa olsun rahat şekilde hareket etme imkanı sunar. Kimonolarda ki desenler renk ve şekil yoluyla kişinin kültürünü, statüsünü ve sosyal kimliğini ifade ettiği için Japon kültüründe önemli bir yer tutar.

İlerleyen yıllarda kimonolar hem erkeklerin hem de kadınların giyebileceği şekilde ve günlük hayatta kullanımı kolaylaştırması için dar kesim kollar ile tekrar tasarlanarak *kosode*

adı verilen bir kıyafete dönüştü. Kıyafetin bu versiyonu özellikle Edo döneminde yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik durum gözetmeksizin herkes tarafından giyilerek Japon kültüründe birleştirici bir sembol niteliği kazanmıştır.

Edo döneminde halkın her kesimi tarafından giyilmeye başlayan geleneksel kıyafetlere özellikle Japon sosyal yapısında bulunan sınıf sistemindeki aristokrat kesim tarafından kimliğini belirtmek için gizli semboller yardımıyla mesajlar işlenmiştir. Kimonoların üzerinde bulunan motifler, bunların renkleri, doku, teknik ve stil aslında kıyafeti giyen kişinin kim olduğunu ifade eder. Örneğin kimonoya işlenmiş bir turna kuşunun ölümsüzlüğü ve şansı sembolize ettiğine inanılır. Japonya'nın ulusal çiçeği sayılan *sakura* motifi kadınların giydiği kimonolara işlenerek *femme fatale* bir güzellik yaratmayı amaçlar. Bazı özel motifler giyen kişinin niteliğini ifade ettiği gibi bazıları kimononun giyildi yeri baz alarak kişiye iyi şans getirmesini amaçlayarak tasarlanmıştır. Kimonolara işlenen sembolik motiflerin yanında kullanılan renklerde metaforik anlamlar içermektedir. Örneğin, genellikle böcek ısırıklarını tedavi etmek amaçlı kullanılan çivitten üretilen mavi rengi kimonoda kullanarak yılan veya böcek ısırığından korunmayı amaçlayan Japon halkı bu şekilde boyaları elde ettikleri bitkilerin ruhlarını giydikleri kıyafetlere işleyerek somutlaştırdıklarına inanırdı. Bitkilerin tıbbi özelliklerinin bu şekilde metaforik bir amaçla kullanımı Çin tıbbında bulunan beş element kavramı ile örtüşmektedir. Çin tıbbında ateş, su, toprak, ahşap ve metal kozmolojik anlamlar içermektedir. Örneğin ateş, yaz mevsimi, tat alma duyusu gibi birçok olguyu ifade ettiği gibi kırmızı rengi ifade eder. Kimonolarda kullanılan kırmızı renk kanı ve canlılığı ifade ettiği için kutsal bir nitelik taşır.

Kimono ve kosodelerde kullanılan özel motifler, renk ve dokular Japonya'da oluşmaya başlayan sanat süreciyle içsel bir bağlantı oluşturmuştur. Resim, seramik, baskı gibi sanat objelerinin üretiminde bağlı kalınan ölçütler Japon kültürünün simgesi haline gelen kimonolarda da aranmaya başlandı. Sanatsal ifade niteliği kazanmaya başlayan kimonolar dönemin zengin tüccarların varlıklarını ve kimliklerinin belirleyici stilini oluşturan bir moda haline geldi. Kimono modasının belirleyenler zengin kesimin dışında oyuncular ve *geyşalar*dı. Geyşa kimonoyu mesleki amaçla giyen kişilerdi. Kimono onların işine karışmakla kalmaz aynı zamanda onlar için bir önkoşuldur (Dalby, 1992: 30). Geyşalar

kimononun havalı ve şık tarzını şekillendiren kişiler olarak günümüzde de bu geleneksel kıyafet modasını devam ettirmektedirler.

Kimono kültürü 17. Yüzyılın ortalarına doğru ülkeler arası ticaret yoluyla Avrupa topraklarına ulaşmış ve etnik öğelere ilgi duyan yabancılar tarafından diğer otantik Japon objeleri ile birlikte koleksiyon niteliği kazanmıştır. Tek taraflı olmayan bu kültürel etkileşim yoluyla Japonlar Avrupa'dan farklı kumaşlar ithal ederek yerli kültürleri olan kimono ve kosodelerin yapımında kullanmaya başlanmıştır. Avrupa'da hayranlık duyulmaya başlayan egzotik Japon kıyafetlerin seçkin mağazalarda satılmaya başlanmasıyla birlikte sanatsal yönünü vurgulamak isteyen batılılar tarafından büyük talep gören moda ürününe dönüşerek Avrupa'daki moda sektöründe büyük bir etki yaratmayı başardı.

2.2. Tarihsel Süreçte Japon Devlet Yapısı ve Japon Sanatının Gelişimine Etkisi

Edo dönemi, Japonya'nın Batıya açıldığı tarihe kadar geçen 1200 yıllık siyasi ve kültürel bir süreçtir. Bu dönem görkemli bir vizyonun ve birleştirici bir amacın, teknolojinin ve enerjinin çağıydı. Ayrıca gelişmiş bir kültürün sanatın ihtişamı ve zenginliğinin çağıydı. Tokugawa Hanedanlığı'nın başa geçmesiyle başlayan bu dönüşüm süreci Avrupa'da da Fransız ihtilali ve İngiliz iç savaşı ile eş zamanlı gelişmiştir. Hem Avrupa'da hem de Asya'da 17. Yüzyıl'da gerçekleşen siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümler küresel bir boyut kazanmıştır. Japonya'da Tokugawa Hanedanlığı'nın ülkeyi dış tehditlere karşı korumak amacıyla *sakoku*¹³ adı verilen izolasyon sistemini başlatmasıyla hız kazanan kalkınma sürecinin getirdiği modernizasyon 1868 Meiji Restorasyonuna kadar devam etmiştir. Meiji Restorasyonu ile farklı bir boyut kazanan bu modernizasyonun basamağı Tokugawa hanedanlığının politikaları olmuştur. Tokugawa döneminde Japonya'nın feodal yapısı modern toplumu doğuracak parçalanmaya ulaşamamıştır ancak Meiji Restorasyonu bu sürecin son basamağını oluşturmuş durumdadır. Tarihin yaygın şematik görüşünde, insanoğlu primitif toplumdaki antik topluma, antik toplumdaki feodal topluma ve sonunda

¹³ 1603-1868 yılları arasında Edo dönemi boyunca Tokugawa Hanedanlığı tarafından sürdürülen, Japonya ve diğer ülkeler arasındaki ilişkiyi katı şekilde kısıtlayan ve Japon halkının ülkeden çıkışı ve yabancıların ülkeye girişini yasaklayan izolasyon politikasıdır.

feodal tolumdan modern kapitalizme ilerlemiştir. Tabi ki bu her toplumun deneyimlediği bir süreç değildir fakat Japonya bu modeli uygulamıştır (Fukutake, 1989: 11).

Heian döneminin sonunda başlayan *bakufu*¹⁴ sistemi ile merkezi bir yönetime geçiş yapan Japonya *shogun* adı verilen askeri yöneticiler tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Japonya tarihinde derebeyler arasında yüzyıllar boyunca süren iç savaş sonunda ülkeyi tekrar birleştiren Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi ve Tokugawa Ieyasu hem var olan merkezi gücü eline aldı hem de ulus devleti halini alan güçlü bir yapı yarattı. Kendisinden önce görev yapan Nobunaga ve Hideyoshinin ölümünün ardından göreve gelen Tokugawa Ieyasu güçlü ve düzenli bir orduya sahip olarak Japonya'da tam bir egemenlik sağlamayı başardı. İmparatorдан şogun ünvanını alan Ieyasu ülkede tek güç olmak istediği için o dönemler aristokrat bir sınıf olan *Kuge*'nin gücünü önemsizleştirecek kararname yayınladı.

Bu kanunlar ve kararname ile aslında ulusun en yüksek siyasi gücünün şogunda olduğunu ve siyasi gücünün sivil siyasi yapıdan tamamen bağımsız olduğunu ilan ediyordu. Tokugawa yönetimi böylece Shogun'un üstün gücüne dayanıyordu ve yalnızca şogunun yönetimi olan bakufu tarafından yürütülüyordu (Osamu, 1982: 352).

İmparator kavramı hala devam ediyor olsa da daha çok sembolik bir amaca hizmet ediyordu. Ana karadaki asıl güç Tokugawa şogunu ve yaklaşık 270 özek *daimyo*¹⁵daydı. (Howell, 1998: 105). Ayrıca daimyo adı verilen bu yöneticiler shogunun merkezi otoritesine bağlı kalmaları için *sankin kotai* denilen bir sistemle yönetiliyorlardı. Toyotomi Hideyoshi zamanında gayri resmi olarak uygulanan Sankin Kotai yasaları Tokugawa Iemitsu zamanında resmîyet kazanarak ilk zamanlar yalnızca Sekigahara savaşına kadar Tokugawa Hanedanlığına karşı gelen daimyolara uygulanırken ilerleyen dönemlerde Fudai daimyolar da dahil hepsine uygulanmaya başlayan bir sistem halini aldı. Bu sistem ile daimyoların

¹⁴ Kelimenin tam anlamı “imparatorluk karargâhı” olan sistem 1185 yılında ilk şogun olan Minamoto no Yoritomo tarafından kurulmuştur.

¹⁵ Kökeninde büyük (*dai*) ve özel (*myo*) anlamlarını taşıyan daimyo kelimesi 10. Yüzyıl ve 19. Yüzyılda Meiji restorasyonuna kadar geçen sürede güçlü Japon lordları için kullanılmıştır.

ailelerini yaşadığı topraklarda bırakarak yılın belli dönemleri Edo'da bulunan Tokugawa sarayında yaşamalarını zorunlu kılarak shoguna tam bağımlı olmaları sağlanıyordu.

Sankin kotai özünde askeri bir idmandır ve bu temel gerçek hareketin biçimini zorunlu olarak etkiler... Daimyo alayı önemli teatral unsurlarla tipik kültürel performans olan geçit törenine benzer bir görüntüye bürünür. Yol bir sahne oldu: maiyet üyeleri, özellikle kötü şöhretli yakko uşakları, oyuncular; taşınan aletler, aksesuarlar; ve yolda sıralanan insanlar, seyirciler. Bu görüntüler ahşap baskılar ve basılı kitaplardaki hareketsiz görüntülerde ve yabancılar ve Japonlar tarafından yazılan yazılarda yakalanabilir (Vaporis, 2005: 4).

Sankin Kotai yalnızca Şoguna bağımlılıkla ilişkilendirilecek bir sistem değildi. Asıl amaçlarından biri de her bir daimyonun belli sayıda samurayları istihdam ederek onları eğitmek ve iki yılda bir defa askeri eğitim için Edo'ya getirmek ve bu ağır görevlerin sonucunda zaman ve para kaybı sağlayarak daimyoların daha önce Sengoku döneminde yaşanan tarzda karışıklıklara sebep olmasına engel olmaktı.

Daimyoların ve onlara bağlı olan samurayların alternatif katılım için yaptıkları ziyaretlerde onları yaşadıkları yerden Edo'ya bağlayan güzergahlarda kullanabilecekleri iyi ve bakımlı yolların oluşmasını sağlamıştır. Hiroshige'nin Tokaido yolunu konu alan ahşap baskılarda da görebileceğimiz bu yollar günümüzde *Kaido*¹⁶ olarak bilinmektedir. Ayrıca bu grupların yolculukları sırasında konaklayabilmeleri için geçtikleri güzergahlarda bulunan köy ve şehirlerde *Honjin* adı verilen misafirhaneler inşa edildi. Askeri gruplar bu köy ve şehirlerde konaklıyor, yiyecek ve içecek ihtiyacını gideriyor ve böylelikle ekonomiyi de canlandırıyor. Grupların güzergahlarda yaptıkları geçit törenlerin halk tarafından bir gösteri ve eğlence olarak görülmeye başlamasıyla birlikte bu askeri geziler Edo döneminin kültürel bir unsuru haline aldı. Böylelikle alternatif katılım planının dışında gelişen kültürel bazı oluşumlar sayesinde ekonomik açıdan da Tokugawa hanedanlığına katkı sağlamış oldu.

¹⁶ Edo döneminden kalma bu yollar, Tokugawa Japonya'sında Antik Roma'da kullanılan Appian yolu gibi taşıma ve ulaşım için önem arz etmekteydi. Ayrıca Edo döneminin kültürel mirası niteliğini taşıyan bu yollar dönemin birçok ahşap baskısında resmedilmiş ve ünlü yazarlar tarafından yazılan seyahatnamelerde anılmıştır.

Japonya'nın Edo dönemi boyunca Tokugawa hanedanlığının boyunduruğu altında gerçekleşen siyasi, kültürel ve ekonomik dönüşümler, günümüze kadar uzanan Japon halkının köklerini derinlemesine algılamamıza olanak vererek dini ve sosyolojik çıkarımlarda bulunabilmemizi sağlamıştır. Tüm bu siyasi gelişme süreci Japon halkının kültürel zemini hazırlamış ve şu an bile hayranlıkla izleyebildiğimiz Japon eserlerinin yaratım sürecine katkı sağlamıştır.

Japon sanatına günümüzde bile az sayıda insan tarafından ilgi duyulurken, XIX. Yüzyılda sanat hala aristokrasinin elinde şekillenmeye devam ederken, onun saflığı ve duruluğu çok az sayıda insan tarafından anlaşılabilmiştir. Oysa Japon sanatının Avrupa'ya açıldığı zamanlar bu eserlerin kirlenmemiş saflığı, zarafeti, renk armonisi konusunda sekteye uğramayan başarısı ve kompozisyon gücü hayran olunması gereken temel etmelereydi. Japon sanatı bir eserin oluşumu içerisinde neye sahip olduğu veya neyin olduğunun kayda değer bir karakteristiğini yansıtır. Kökenini, Çin sanatının doğmuş olan Kore sanatından alan Japon sanatı temelinde Hindistan'a kadar uzanmaktadır. VXII. Yüzyılda hem baskı tasarımcısı hem kitap yayıncısı hem de ressam olan Okumura Masanobu Japon sanatının dekoratif elementlerinin, zarafetinin, inceliğinin ve üstün tekniğinin uyarlandığı Yunan sanatı kökenine dikkat çekmiştir (The Collector and Art Critic, 1905: 140). Japon sanatının kendine has özelliği olarak ortaya çıkan çizgilerdeki üstün kontrol gücü, sıkı ve katı olduğu kadar esnek ve özgür olmasıyla bir antitez oluşturma niteliği taşımaktadır. Ayrıca ustaca atılmış olan bu çizgiler bir yandan gücü nitelerken bir yandan da elegan ve zarif bir dokunuşun kararlılığını harmanlayarak önümüze koymaktadır. Japon sanatında çizginin gücünü yansıtan kaligrafi sanatı yazıda, çizimde ve resimde kullanılan çizginin mükemmelliğini anlatmaya yetecek bir sonuçtur. Japon çizim ustaları çizimlerini yaptıkları geleneksel gözenekli kağıtları bir elleri tutarak çalışırken mürekkep ile attıkları her çizgi kâğıt tarafından hızla emilerek ortaya bugün bile etkisini sürdüren geleneksel Japon çizgilerinin zarif bir güzelliği çıkmaktadır. Ayrıca Japon baskı sanatçılarının çizgilerdeki ustalığı kadar renk konusundaki yetenekleri de azımsanmayacak derecededir. Bu yetenekli baskı ustaların eserlerinde kullandıkları renk armonisinin görkemi batı sanatında renk ustası diyebileceğimiz Rembrandt ve Turner gibi sanatçılara eş değer sayılabilecek niteliktedir (The Collector and Art Critic, 1905: 140).

Japon sanatı tüm bu cazibesini batı sanatından almış olduğumuz kalıplaşmış bazı özellikleri barındırmamasına borçludur. Bu özellikler, *Chiaroscuro*¹⁷ tekniğinin kullanılmaması, *doğrusal perspektif*¹⁸ ve anatomiksel modellemenin gözetilmemesidir. Bu bağlamda Japon baskı resimlerinde yansıtılmış gölgeler görünmez, ışığın dağılımı daima tek düze şekilde ilerler ve belli bir parlama ve vurgulama kullanılmaz. Tüm bu özelliklerin sonucu olarak Japon resimlerinde izleyebildiğimiz karakterler genellikle izleyicide bir canlılık etkisi uyandırmaz. Çünkü bu yüzeysel şekilde işlenmiş olan resimler batı sanatının gerçekçiliğinden oldukça uzaktır. Ayrıca Japon resimlerinde *atmosferik perspektif*¹⁹ oldukça abartılı şekilde uygulanmaktadır. Bu tür resimlerde vurgulanan bulutlar geleneksel özelliklere sahipken su ve suyun transparanlığı resimlerde eksik bir özellik olmasına rağmen yağmur, sis gibi hava olayları oldukça kusursuz şekilde tasvir edilmektedir.

Tüm bu özellikler bağlamında, izleyici Japon resminde Batı resminin belli kurallara olan bağlılığını gözetemez buna rağmen Japon sanatçılar uyumun ve *pitoreskin*²⁰ sezgisel duygusu yardımıyla doğru bir amaca yönelmişlerdir. Japon resmi kurallara karşı tek başına baş kaldırırken bu kuralların getirmiş olduğu simetrimin ve birebir yansıtılan nesnelere varlığını yadsıyarak kendi doğruları içinde düzensizliği bir tutku haline getirmiştir. Japon sanatı güzeli arama iç güdüsüyle hareket ederken kendi sanat anlayışına ağır gelen şeyleri ortadan kaldırma konusunda hiç tereddüt etmeden ilerler. Bunu en bariz şekilde sistematik bir bütünden ziyade sadeliğin ve anlamın dekoratif arzusuyla *chiaroscuro* ve çizgisel perspektifi ortadan kaldırmasında görebiliriz. Japon resminin çizgileri ve renkleri gölgeler ve renk tonlarında bir araya gelmektedir.

Japon sanatı ilk dönemlerinde halihazırda Kore üzerinde almış olduğu Çin sanatının hiyerarşik ve dini yapısına oldukça sıkı şekilde bağlı kalmıştır. IX. ve XII. yüzyıllarda üretilen eserlerde çizgiler karakteristik olarak kendini belli ederken renk kullanımında da vurgulu tonlar ve altın varaklar dikkat çekmektedir. XIII. ve XIV. yüzyıllarda iç savaşın

¹⁷ İtalyancada ışık-gölge anlamına gelen teknik, resim alanında özellikle yağlıboya tekniğinde yoğun koyu ve açık kontrastını niteler.

¹⁸ Rönesans döneminden itibaren yaygın olarak kullanılan bir teknik olan doğrusal perspektif, düz bir zemin üzerinde boyutları belli olan nesnelere boyutlarıyla oynanarak derinlik yaratılmasıdır.

¹⁹ Açık alanda uzakta bulunan nesnelere üzerinde havadaki buhar veya sis gibi belli durumların yaratmış olduğu derinlik hissi.

²⁰ Görülen bir manzaranın yapılmaya değer bir nitelik taşıdığı durumdur.

ardından Ashikaga hanedanlığı ülkede barış ve düzen ortamını oluşturduktan sonra yine kökleri Çin'e dayanan ve doğayı şiirsel bir anlatım ile yorumlamayı amaçlayan bir sanat okulu kurmuştur. Japon resminin dönemlerinde sona doğru gelindiğinde önceden benimsenmiş olan muazzam çizgi anlayışına olağan üstü renk kullanımını temel alan gerçekçi bir üsluba sahip olan sanat okulu ile karşılaşırız. Bu okulun benimsediği üslupta tanıdık gelen güdüler şaşırtıcı bir yalınlık ve basit fırça vuruşları ile işlenmiş olan resimsel bir büyüdür. Bu dönem kendi içerisinde de 3 farklı ana temele dayanmaktaydı. Bunlardan ilki oldukça dekoratif ve aristokratik temellere dayanan Korin okuludur. Bu okulda eğitim gören sanatçıların resmettikleri resimlerinde seçtikleri konular genellikle tıbbi amaçlı kullanılan çiçekler, bitkiler ve onların eşsiz ve zengin renkleri idi. Bu dönemin bir diğer üslubu anlayışı da Shijo okuluna bağlı sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu sanatçılar doğanın ve manzaranın empresyonist etkileri ile resim yaparak balık, kaplan, maymun gibi hayvanları mükemmel şekilde resmetmişlerdir. Onların hafifçe renklendirdikleri eskizleri doğadaki atmosferik etkiyi yansıtmada mükemmelliğin sınırına ulaşmıştır. Ve nihayet bu dönemin en özgün ve karakteristik özelliklere sahip olan üçüncü temel taşı geçici ve sıradan yaşamın tasvirini sunan Ukiyo-e'dir.

Ukiyo-e sanatı Japonya'nın Batı'ya açılmadan önceki son dönemi olan Edo döneminde ortaya çıkmıştır. Edo dönemi Japonya'nın yaklaşık 1200 yıl boyunca son derece büyüleyici kültürel geleneklerin var olmaya başladığı en parlak dönem olarak anılmaktadır. Edo dönemi, askeri lider olan Tokugawa Şogunu Ieyasu ve başarılı katı kuralları ve onların yetenekli tavsiyeleri ile iki buçuk yüzyıl boyunca benzeri görülmemiş bir barış ve refah ortamının yaşandığı bir dönem olmuştur (Singer, 1986: 64). Bu dönem boyunca Japonya kendi içerisinde oldukça muazzam bir dönüşüm ve bunun akabinde hem sosyal hem siyasi hem de bugün dahi varlığını sürdüren kültürel ve geleneksel bir dönüşüm geçirmesine rağmen aslında Tokugawa Hanedanlığının politikaları boyunduruğunda tam bir izolasyon döneminden geçmekteydi. Bu dönemde Japonya'da katı bir sınıf yapısının sert dayatmaları ve dış dünyaya karşı zorunlu izolasyon politikalarına rağmen Tokugawa Hanedanlığı XIX. yüzyıl'ın ortalarına kadar hakimiyetini koruyabilmiştir (Singer, 1986: 64).

Japonya'nın Edo dönemi olarak adlandırılan izolasyon döneminde, Tokugawa Hanedanlığının tüm katı ve kısıtlayıcı politikalarına rağmen toplumun sosyal yapısı ve

kültürel tabakasında oldukça büyük ve önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Ülke ekonomisi iç ve dış etmenlerin anlaşmazlıklarının yaratacağı dalgalanmalardan uzak son derece stabil bir dönemden geçmiştir. Küçük kasabalar il merkezlere dönüşürken Kyoto, Osaka gibi geleneksel şehirler gittikçe zenginleşmiş ve bugün Tokyo olarak bilinen Edo kenti de şaşırtıcı derecede büyüyerek ülkenin merkezi ve başkenti haline gelmiştir. Edo kenti XIX. yüzyılda en popüler şehirlerden biri olmasıyla birlikte Japonya'nın resmen kültürel bir kabuk değiştirdiği bu döneme de adını vermiştir.

2.2.1. İzolasyon Döneminde Japon Kültür Öğeleri

Japonya'nın Tokugawa Hanedanlığı boyunduruğu altında yaşamış olduğu izolasyon dönemi boyunca kendi içerisinde geliştirmiş olduğu ve günümüze kadar ulaşan kültürel elementler biri Kabuki tiyatrosudur. Japonya 1968'den ve Batı etkisine karşı açılmasından önce üç farklı yerli tiyatro biçimi geliştirmiştir, bunlardan biri Kabuki'dir. Bu biçimlerin üçü de günümüzde hayatta kalmayı başarmıştır (Ernst, 1974: 1). Kabuki tiyatrosu kendinden önce ortaya çıkmış olan aristokratik tiyatro türünün aksine aristokrat olmayan izleyicisine bağlı olarak mesleki ve ticari amaç güden bir yapıya sahiptir. Kabuki tiyatrosu ortaya çıkmış olduğu VIII. yüzyılın sonunda modern sayılabilecek alanlarda sahnelenmiş ve el yapımı materyaller kullanılarak geliştirilmiş bir oyun türüdür. Kabuki tiyatrosunun popülerlik kazanmaya başladığı yıllarda kadın oyuncuların sahne almalarının yasaklanmasının ardından tiyatronun hayatta kalabilmesi için kadın rollerinde de erkek oyuncular sahne almaya başlamıştır. Edo dönemi içerisinde gelişmiş olan kültürel etmenlerin başından gelen bu tiyatro türü konularını güncel yaşamadan seçmesinin yanında dramatik unsurları kendinden önce ortaya çıkan No türünden almıştır. Bütün bunlar Kabukiye, etrafında durmadan değişmekte olan çevreye karşı uyum sağlama yeteneğini ve canlılığını vermiş durumdadır (Ernst, 1974: 2). Ayrıca bu hayatta kalma mücadelesi için uygulanan bazı zaruri unsurlar Kabuki'yi kesinleşmiş dramatik formlardan yoksun kılarak, düzensizlik, müstehcenlik, şiddet, sansasyonel ve bayağılık gibi çeşitli oyunlaştırılmış durumu bünyesinde bulundurmasını zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda Kabuki tiyatroları Japon kültürünün en saf halini bünyesinde barındırıyor diyemeyiz. O daha çok ortalama Japon beğenisinin karmaşık iç yüzünü ışık tutmuş durumdadır.

İlk Kabuki oyunu kendi ayırt edici formunu oluşturduğu sırada, 1596 yılında Tokugawa Hanedanlığının egemen olduğu Edo dönemi içerisinde Kyoto kentinde sahnelenmiştir (Ernst, 1974: 2). Kabuki tiyatrosunun eşsiz formunun evrimi tarihsel bir bağlam dışında anlaşılamayacağı için içinde bulunduğu yüzyılların yapısı hakkında derinlemesine bir araştırma yapmak zorunludur. Tokugawa Hanedanlığının Japonya'yı politik, kültürel ve sosyal anlamda tüm dış etmenlere karşı izole etmesiyle toplumun iç dinamiği ile gelişen aristokrat sınıfı, savaşçı bir grup olan samuraylar, çiftçi ve samuraylara bağlı olan *chonin*²¹ adı altında dört farklı sosyal sınıf ortaya çıkmış durumdaydı. Bu dönemde aslında hiyerarşik yapının en alt tabakasında bulunan choninler finansal anlamda savaşçı sınıftan daha fazla öneme sahip olarak rahatsız edici ekonomik bir gelişime sebep olmuş durumdaydı. Bu fenomen öncelikli olarak aşamalı şekilde değişim aracı olarak pirinç kullanımından paraya ve bunun sonucu olarak tarımsal ekonomiden parasal ekonomiye geçişin zeminini hazırlamış durumdaydı. Bu süreç içerisinde chonin sınıfı giderek zenginleşirken daha üst tabakada yer alan samuray ve çiftçi sınıfı ekonomik açıdan güç kaybetmeye başlamıştı. Bu ekonomik gerçeklik ile Şogun dahi başa çıkamamış ve bu değişim durumu Japon toplumunu daha tutumlu olmaya teşvik etmiş, para birimini değersizleştirmiş, samuray sınıfının borçlanmasına sebep olmuş ve herkesin kendi sınıfına karşı uygun şekilde davranmasına karşı ikna etme konusunda ısrarcı bir tavır sergiler olmuştur.

Japon sosyal sınıfında gerçekleşen tüm gelişmeler bağlamında Kabuki tiyatrosunun yükselişi chonin sınıfının yükselişine bağlı olarak gerçekleşmişti. Chonin sınıfı elde ettikleri sosyal ve politik fırsatlar sayesinde şatafatlı, canlı ve sınırsız olan bu tiyatro türüne ilgi göstermeye başlamıştı. Chonin sınıfının prensip olarak Kabuki'ye özen göstermesiyle Kabuki chonin sınıfının sanatsal zevkinin ve ahlaki değerlerinin bir ifadesi haline geldi. Kısacası Tokugawa döneminin Kabuki oyunları, chonin sınıfının beğeni ve ilgisini temsil eden bir sanat formu halini almıştır. Kabuki oyunları kendinden önce var olan diğer türlere kıyasla sıradan olayların aksine daha canlı ve daha parlak şeylere ilgi duymaktaydı ve bu

²¹ Tokugawa döneminin ilk yıllarında ortaya çıkmış olan sosyal sınıftır. Hiyerarşik yapıda savaşçı sınıfına bağlı olduğu düşünülürdü. Bu sınıfa bağlı kişiler çiftçilik hariç olarak çoğunlukla tüccar ve zanaatkarlardı. Köylüler, hizmetçiler ve işler de bu sınıfa bağlıydı. Chonin sınıfı ukiyo-e gibi Japon kültürel unsurlarının gelişiminde önemli bir role sahiptir. Ayrıca wabi-sabi gibi estetik olgularda chonin sınıfı içerisinde gelişmiştir. Tüm bu kültürel gelişmeler kişinin sosyal bir hiyerarşide yükselmesine engel olan sosyal engelleri aşmasının bir yolu olarak ortaya çıkmış durumdadır.

durum yeni gelişmekte olan önemli ekonomik zevke daha uygun bir yapı halini almıştı. O daha önceki geleneksel, durağan, sembolik tiyatro türlerini himayesi altına almış olan Şogun ve samuray gibi askeri sınıfın sanatıyla zıt bir iç yapıya sahipti. Günden güne gelişip zenginleşmekten olan chonin sınıfı Kabuki'ye ilgi göstermesinin yanında aristokrasiye hizmet eden No tiyatrosunun da göz ardı etmemiştir. Sınıfın daha zengin kesimi bu aristokratik eğlence biçimini tüm görmemişliğiyle benimsedi ve No tiyatrosu Kabuki için materyal sağlamaya başladı (Ernst, 1974: 9). Kabuki tiyatrosu ondan esinlendiği dans, tarih ve efsanevi materyaller ile nihayet XVIII. yüzyılın sonuna doğru kuşkusuz chonin sınıfının kültürel bir formu olarak varlığını netleştirmiş oldu.

Japonların Kabuki tiyatrosunun çekiciliği, canlı kontrastında ve genellikle kukla gibi hareket eden aktörler tarafından doldurulan tahta baskılar gibi stilize setler; kadın taklitçilerin aşılmaz zarafeti ve kadınsılığı, kötü samuraylar, asil haydutlar ve toplumsal düzeni alt üst eden erdemli genel ev kadını gibi şaşırtıcı dizilerinde yatıyordu (Kominz, 2002: 16). Oyunlar genel olarak birbirinde çok farklı karakterlere sahip biri kahraman rolünde diğeri hassas ve uysal bir ruha sahip olan iki erkek oyuncu tarafından sahneleniyordu. Bu karakterler sırasıyla *aragoto* ve *wagoto* olarak bilinirdi ve oyunlar Genroku döneminden günümüze kadar düzenli olarak sahnelenen iki karakter tipinin maceralarına dayanırdı. Bu iki rol tipinin yetkinliği Kabuki tiyatro tarihindeki Kyoto'dan *wagoto* aktörü Sakata Tojuro ve Edo'dan *aragoto* aktörü Ichikawa Danjuro adlı iki büyük sanatçıya atfedilirdi (Kominz, 2022: 16). O dönemde Kabuki oyunlarındaki dramanın özü *aragoto* ve *wagotonun* karşıtlığında yatardı. Ancak bu iki aktörde döneminin en iyi oyuncularındı ve normalde iki kişilik sahnelenen oyunları tek başına oynama yeteneğine sahipti.

Bu oyunların yüzyıllardır süren cazibesi ile aktörlerinin karakter yaratımındaki ilhamı karmaşık bir durumdur. Kadın aktörlerin Kabuki oyunları genellikle dans performanslarına dayanırken dramatik tarzda oyunlarda sahnelenirdi. Kadın oyunculara yakışıklı genç erkeklerin eşlik ettiği sahnelerdeki müstehcenlik artmaya başladıktan sonra oyunlarda erkek aktörlerin oynaması yasaklanmaya başladıktan sonraki yıllarda daha yetişkin erkek aktörler belirli karakter türlerine odaklanarak dramatik sahnelerde yer alan karakter eksikliklerini tamamlayacak becerilere sahip olmak için kendilerini yetiştirdiler.

Giderek gelişen ve orta sınıfın zevk beğenisi elinde şekillenmeye devam eden bu sanat dalı ukiyo-e gibi diğer sanat dallarıyla bir bütün halinde Edo döneminin sosyal ve kültürel olguları halini almıştır. Ukiyo-e sanatçıları büyüleyici manzara, iç mekân resimlerinin yanında eğlenceli aktiviteleri ve dönemin modası olan kıyafetleri de resmetmeyi çok seviyorlardı ve bununla beraber ilgi çekici maske ve kostümlerle sergilenen Kabuki oyunları ve aktörleri ukiyo-e sanatçıları için vazgeçilmez bir konu halini almış oldu. Ukiyo-e sanatçıları resmettikleri Kabuki oyuncularının portrelerini izleyici için pahalı olmayan ahşap baskılar haline getiriyordu.

Edo döneminde sosyal sınıf düzeninin en alt tabakasında yer alan chonin sınıfının durdurulmaz yükselişi ve zenginleşmesiyle birlikte tamamen yeni bir düzen içerisinde ilk kez orta sınıf ve onun zevkleri hem aristokrasiden hem de savaşçı sınıf olan samuraylardan ayrılarak bağımsız bir hal almıştı. Konfüçist ahlak değerlerinin geleneksel sınıf sistemi içerisinde tüccarların, savaşçı, köylü ve sanatçıların altında yer almasına rağmen sistem, karşı konulamaz şekilde ülkenin ayırt edici kültürünün oluşmasına yol açan Edo tüccarlarını zengin etmiştir. Chonin sınıfı, hükümet tarafından birçok haktan menedilerek, yüksek vergilere çarptırılıp dış dünyaya karşı ilişkileri kesilerek göze çarpan tüketime yöneldi ve tiyatro, moda gibi geçici zevkler konusunda uzmanlaşmaya başladılar. İşte bu geçici dünya ve geçici zevkler, *ukiyo-e* bir diğer adıyla *yüzen dünya resimleri* olarak adlandırıldı. Bu ideal dünyanın sakinleri en sonunda paraları bitene kadar nehir boyunca yüzen bir yaprak gibi kaygısız şekilde hayatın içinde sürüklenebilirdi (Thompson, 1986: 5). Chonin sınıfın bu hedonistik yaşam tarzı ile şekillenen yeni dünya dönemin edebi eserlerinde kayda geçirilmiş ve ukiyo-e veya yüzen dünya ressamı olarak bilinen sanatçılar tarafından görsel eserlere nakledilmiştir. Onlar, soyluların klasizminden, samurayların Konfüçyüsçülüğünden uzak lüks yaşamın tadını çıkardılar (Harris, 2012: 11). Zengileşen ve lüks zevklere düşkün hale gelen chonin sınıfı vakitlerinin ve parasal kaynaklarının çoğunu kaygısız şekilde *courtesan*²², *geyşa*, çay evleri, kabuki oyunları ve *sumo*²³ güreşlerini içeren yüzen dünyada harcadılar. Bu bağlamda Edo'da gelişen ve orta sınıfın zevk unsuru halini alan bu yeni sanat anlayışının dönemin politik işleyişindeki değişikliklerle doğru orantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

²² Edo dönemi Japonya'sında hayat kadınlarına verilen isimdir.

²³ Japonya'nın ulusal ve yerel sporudur.

Japon kültürüne özgü olan ukiyo-e stili ülkede gelişmekten olan baskı endüstrisiyle de yakından ilişkilidir. Edo dönemi boyunca ukiyo-e baskılarının teknik sürecinde çok az değişiklik olmuştur. Daha modern baskılarda görülen kademeli değişiklikler olgunlaşan baskı endüstrisinde olduğu gibi pigment değişikliklerinden kaynaklanmıştır. Bu değişiklikler de zamana bağlı gerçekleşen aşınmalardan kaçınabilmek için uygulanmıştır. Başlangıcından itibaren XVIII. yüzyılın başlarında da ahşap baskılarda kullanılan ve nispeten basit bir işlem sonucunda doğada bulunan maddelerden elde edilen pigmentler sınırlı sayıda idi. Ancak zaman içinde birçok farklı ve güzel pigmentin keşfi sayesinde ukiyo-e sanatçıları da heveslendirecek çeşitli renk şeması ortaya çıkmıştır. Ancak bu yeni keşfedilen pigmentler resim tekniğinde doğru sonuçlar doğurmuş olsa da baskı tekniğinde aynısını söylemek mümkün değildi. Ağaç baskıların kendine has tekniğinin getirdiği bazı zorunluluklar sebebiyle kullanılan yeni pigmentlerin bazıları soldu, daha parlak veya yumuşak bir hale geldi.

İki popüler mavi pigmentten biri gözden kaybolacak kadar hızlı solmuştu...Ağaç baskı işleminin gerektirdiği özel hazırlık pigment tozlarının partiküllerinin çok fazla küçültülmesi sebebiyle renk değişimine karşı savunmasız hale getirdi. Ağaç baskı pigmentleri baskı altında ıslatılmış kâğıda nüfuz edebilsin diye alışılmadık şekilde düzgün ve ince olmalıydı. Pigmentlerin ideal boyutları, çam mürekkebindeki karbon partikülleri kadar olan bir mikron çapındadır. Resim için kullanılan pigmentlerse daha kalın tanelidir. Onlar kağıt, ipek veya ağaç yüzeye baskı olmaksızın fırça yardımı ile uygulanır ve orada kalırlar (Bickford, 1994).

İnce siyah karbon fiziksel ve kimyasal açıdan son derece küçük parçacıklara sahip olsa da diğer daha renkli pigmentler ışığa ve dış etmenlere karşı daha duyarlıydı. Bu sebeple renkli pigmentler öz rengini oldukça kısa sürede kaybettiler. Baskı sanatçıları bu durumda farkında olarak hataları gidermek amacıyla birçok deneme yapmıştır. Yine de onların sorunsuz şekilde kullanmayı en çok istedikleri renk mavi olmuştur.

Güreşçi baskıları, XIX. yüzyılın başlarında mavi pigment arayışına oldukça net bir ışık tutar. Onlar mavi pigmenti son derece yoğun şekilde kullanmış ve

birçoğu doğru şekilde tarihlenmiştir. Portleride içeren erken tarihli güreşçi *nishiki-e*²⁴ baskılarına mavi bir arka plan verilir ve hiç şüphe yoktur ki bu *sumo* sporunun gökyüzünün açıkken uygulandığı bir dış mekân sporu olmasından kaynaklıdır. XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde mavi pigment artık bu amaç için kullanılmıyordu. Çünkü organik renklerin hepsi solma eğilimindeydi. Birçok arka plan renksiz bırakılırken diğerleri de sarı veya pembe renklere boyanıyordu (Bickford, 1994).

Ukiyo-e sanatçıları kendilerini ifade edebilecekleri alanı keşfettikten sonra dönemin Japon toplumunun iç dinamiğini ve keyif aldığı alanları yansıtacak resimler yapmayı hedef almışlardır. Sanatçılar özellikle kendi kendine gelişen ve zenginleşen orta sınıfın eğlence anlayışını resimlerinde ifade biçimi haline getirerek şimdiki zamanda Edo döneminin sosyal yaşantısına, keyif alanlarına kronolojik bir yaklaşımla bakmamıza olanak tanımışlardır. Onların geliştirdiği bu yüzden dünya resmi algısı tam olarak Japon halkının bütün baskılardan arınmış, siyasi veya sosyal gerekliliklerin önemini yitirmiş olduğu bir yaşantının yalnızca keyifli kısımlarını aktaran resimli bir tarih anlatısı niteliği taşımaktadır. Önceden de belirttiğim gibi Edo sanatçılarının kendinden önce gelişmiş ve aristokrasiye, samuray sınıfı ve devlet yönetimine bağlı olan, din temelli resim anlayışından arınarak Japonya'nın belki de en büyük kesimini oluşturan ve yaşamın gerçekçi bir anlatısını sunan orta sınıfın spor, tiyatro, wabi sabi sanatının sunulduğu çay partileri ve özellikle renkli kimonoların yer aldığı sokak modası gibi zevkler aracılığı ile kendini ifade ederek iç dünyasında yerel ve kültürel bir dinamik geliştirebildiği yönlerinden ilham alarak ürettikleri eserlerini aynı zamanda sanatı dönemin lüks zevki olmaktan çıkarıp kendi özünü yansıtan orta sınıfın ulaşabileceği ayrı bir zevk ürünü ve keyif alanı haline çevirmişlerdir.

Ukiyo-e terimi veya yüzen dünya resmi, XVII. yüzyılda yükselen ve XIX. yüzyılda düşüne geçen, resim ve ahşap baskı türünü ifade eder. Esasında Budist dünyanın bakış açısı ve insan varlığının geçiciliğinin iması ile ilişkilendirilmiştir, daha sonradan güncel zaman, dönemin modası, ilgi alanları, kentsel kültürün yaşam tarzı ile hedonistik bir meşguliyet önermeye

²⁴ Çok renkli ahşap baskı tekniğidir. Bu teknik ukiyo-e baskılarında da kullanılmıştır. Zaman içerisinde popüler hale gelen baskı tekniği mükemmel derece kusursuz işlenmekteydi.

başlamıştır ve belli bir şıklığı ima etmiştir. Bu yaşam tarzının ve yüzen dünyanın resimlerine ukiyo-e denmiştir (Kobayashi, 1997: 65).

Japon orta sınıfının keyif alanlarından birini oluşturan sumo güreşleri sunduğu görsel şölenle, renkli biçimiyle baskı sanatçılarının ifade biçiminin merkez noktalarından birine yerleşmeyi başaran kültürel bir yapı halini almıştır. Baskılar haricinde Genroku döneminin (1688-1704) birçok resimli paravan seyircili düzenlenmiş bir spor olarak Kyoto'daki Shijo'da Kamo Gölünün yatağında Kabuki ile beraber sumo performanslarını göstermektedir (Kobayashi, 1997: 65). Ne yazık ki Kabuki tiyatrosu ve oyuncularını hızlı bir şekilde dönemin baskılarında kendilerine yer bulabilmişken sumo performansları için bu durum geçerli olmadı. Uzun yıllar boyunca önemi anlaşılmayan spor performansları Edo için Kabuki kadar bir değere sahip olamadı. Sumo performansları ilerleyen yıllarda dikkat çekmeye başlayan yetenekli güreşçiler ve aralarında geçen çekişmeli maçların ardından hem Edo'nun orta sınıfının zevk alanını etkilemeye hem de bu sınıfın dinamiği ile gelişmekten olan ve onun iç dünyasına ayna tutan ukiyo-e sanatçılarının sanat biçimini etkilemeyi başarmıştır. Bu noktada, 1782 yılının başlangıcında ancak yenilikçi aktör resmi tasarımları ile başarılı geçen birçok yılı inşa ederek Katsukawa okulu sanatçılarından Shunsho ve Shunko profesyonel sumoya adanmış baskı kategorisini yaratmış ve birkaç yıl içinde kendi başına yeni bir tür olarak resmileştirmişlerdir (Kobayashi, 1997: 65).

Sumo performansları için ukiyo-e sanatçılarının hazırladıkları ve güreşçilerin renkli ve resimli ifadesini sunan afişler orta sınıf Edo izleyicisini hayal güçlerini en zirve noktaya taşıyarak daha çok heyecanlanmasını sağlıyordu. Bu afişler sayesinde performanslarda yer alan ünlü güreşçiler izleyici bakışıyla sıradan bir insandan ziyade normal bir insanın sahip olduğu oranları aşan devasa ve müthiş kahramanlara dönüşüyordu. Sumo performanslarına olan ilginin giderek hız kazandığı bu dönemde birçok sanatçı bu cüsseli güreşçilerin çekişmeli maçlarını baskı resimlerinde tasarım unsuru olarak kullanıyordu. Ukiyo-e sanatçılarına ilham kaynağı ve yaratım enerjisi sunan sumo performansları ve güreşçileri resmettikleri ahşap baskı eserleri yaratıldıkları kültürün elinden çıkarak egzotik olarak nitelenecek olan Batı dünyasında yeni ve özgün arayışlar peşinde olan birçok Avrupalı ressamı da etkisi altına alacaktı. Bunlardan en bilineni Utagawa Kuniaki'nin bir sumo

güreşçisini resmettiği portrenin Edouard Manet'nin Emile Zola'yı resmettiği tablonun arka fonunda yer almasıdır.

1850'ler ya da 1860'ların başlarında kimono giymiş bir güreşçisinin son derece sıradan bir Utagawa portresi şu an Pariste Louvre Müzesinde sergilenen, yazar Emile Zola'nın ünlü portresinin arka planında gösteren Edouard Manet'nin eline geçti. Tablodan ne baskı sanatçısının imzası ne de güreşçinin adı kesin olarak tanımlanamıyor ancak sanatçı olarak Kuniaki izlenimi vermektedir. Manet, bu tür portre resimlerinin Japonya'da bir sanat eserinden ziyade bir beysbol kartına eş değer olduğunu bilmiyor olamazdı, Batı'nın empresyonist sanatçılarının bu kadar az öneme sahip olan Japon ahşap baskı resminin bir örneği tarafından cezbedilmesi ilgi çekici bir olaydı (Bickford, 1994: 139).

Tokugawa Hanedanlığın son yıllarında da profesyonel spor alanına hükmeden sumo performansları Ukiyo-e sanatçıları için son derece büyük büyük ilham kaynağı olmaya devam ederken ülkenin belli bölgelerinde yerel türlere ayrılmış sumo performansları geliştirilmeye başlanmıştır. Sanatçılar ilk zamanlar izleyici çekmek için afiş niteliği taşıyan baskı eserlerinde belli güreşçilerin portrelerini resmederken daha sonra bu gösteriye gelen kalabalık gruplar, performansların sergilendiği geniş arenalar alışlagelmiş türlerden daha cezbedici gelmiştir. Hiroshige ve Kunisato'da bu tür alanları kuş bakışı açıyla resmetmiş iki sanatçıdır.

Daha az bilinen Utagawa ressamı Kunisato, Hiroshige'yi Ekoin güreş alanının kuş bakışı tasarımında taklit etmiştir. Kunisato'nun panoraması biraz daha az kapsamlıdır, fakat onun turnuva zamanlarındaki devasa kalabalık betimlemesi muhtemelen Hiroshige'ninkinden daha gerçekçidir ve hem festival havası hem de Edo'nun kendisi hemen göze çarpıyor. Daha önemli olan şey, o stadyumun çatısını daha doğru şekilde betimlemiştir. Konum, Sumida Nehri boyunca Batı'ya doğru Edo'nun ana kısmına doğru uzanırken

sağ üstte görülen Ryogoku köprüsü tarafından yönlendirilir (Bickford, 1994: 139).

Bu bağlamda, günümüzde bile Japonya'nın ulusal sporu olarak görülen ve hala aktif şekilde hayatta olan sumo performansları Shinto ve samuray kültüründen doğarak renkli geleneksel sunumuyla Kabuki oyunları ile birlikte dönemin ahşap baskılarından izleyebildiğimiz üzere bu geleneksel ve egzotik kültürün temelini oluşturmuşlardır. Japonya'nın izolasyon süreci boyunca kendi halkından, kültüründen, prensiplerinden beslenerek geliştirdiği bu sanatsal iç dinamik yalnızca kendi toplumunun yetiştirmiş olduğu sanatçıları etkileyerek bir yaratım arzusu olmakla kalmayacak, Batı'nın ilgi duymaya başladığı bu geleneksel ve gizemli toplumun belki de zoraki bir dışa açılma politikaları aracılığıyla Avrupa'da sistematik eğitimin baskılarından kopma arzusu duyan birçok sanatsever ve sanatçı için büyümlü bir dünya sunacaktı.

Japonya'nın sanatsal sürecini kronolojik bir yaklaşımla incelediğimiz takdirde tamamen kendi özgün yaratımı olan ukiyo-e baskı türü Japonya'nın altın çağı sayılan Edo döneminin izolasyon süreci boyunca geliştirmiş olduğu yerel ve kültürel tüm olgulardan beslenerek kendine bir zemin hazırlamış olduğunu görürüz. Tokugawa Hanedanlığının hüküm sürdüğü yüzyıllar boyunca asıl amacın ülkenin huzuru ve refahını sağlamak olmasından kaynaklanan bu fani zevklere yönelme isteği Edo orta sınıfına güzel olana, zevk verene yönelik bir yaklaşım kazandırmıştır. Bu dönemde gelinen nokta aslında orta sınıfın zevklerinden doğan bir kültür sanat ortamı olduğu kadar gelişen sanatın da orta sınıfı bu tarz zevklere daha da hevesli hale getirmesiyle zirveye ulaşmıştır. Kısacası, Edo'da sanat ortamı kendi içinde birbirlerinden beslenerek ve gelişmesine yol açmış olan topluma hem hizmet sunarak hem de ondan ilhamını alarak bugünkü haline ulaşmıştır.

Japonya'nın kendi iç dinamiği ile yaratmış olduğu bu yeni sanat türüne ön ayak olan diğer yapılardan biri de Kano okuludur. Sogun yönetimini altında tüm baskıcı politikalara rağmen zenginleşen ekonomi ile gelişen sanat dallarının çoğu Edo'da Budizm himayesinden koparak doğa temelli son derece yalın bir anlatıma yönelmiştir. Bunun sonucu olarak birçok farklı okula bağlı olan yüzlerce sanatçı doğanın özünü ve insanın günlük duygu durumuna

ayna tutacak nitelikte konuları betimledikleri resim tarzına yönelmiştir. Bu okullardan biri olan Kano okulu, ukiyo-e baskı sanatına da öncülük etmiş olan Japonya'nın en önemli sanat okullarından biri olma niteliğini taşımaktadır. Tokugawa Hanedanlığı'nın o dönemki hükümdarı olan Ieyasu'nun önderliğinde gerçekleştirilen kalkınma ve refaha dayalı politikalar yalnızca ekonomik ve politik yönde sınırlı kalmamıştır ve Ieyasu destekleyecek bir sanat hareketi arayışındayken Kano okuluna yönelmiştir. Önceleri Ashikaga şogunluğunun resmi sanatı ve sıkı şekilde askeri toplumun favorisi olarak kurulmuştu, Kano okulu ayrıca bakufu politikalarının tamamlayıcısı olsun diye Tokugawa'ya öncelikle Konfüçyüsçü konular sunmuştur (Noma, 1978: 186).

Tokugawa döneminde hükümetin desteğinin sanatta düzensizlik ve motonluğa sebep olduğu inancı Kano okulunun işlerinde doğrulanmıştır. Kano sanatçıları neredeyse sadece Çin konularını resmetti, içtenlikle Konfüçyüsçü figürlü resimleri, Sun, Yüen ve Ming Hanedanlıklarının sanat akademilerinden türeyen monokrom manzaralar için tasarlanmış formülleri tekrarladılar (Noma, 1978: 186).

Bu bağlamda Tokugawa yönetiminin sanat alanında aktif rol oynayan okullar üzerinde de baskıcı politikalara sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Merkezi yönetime sahip Edo'daki sanat ortamı uygulanan sıkı rejimler dolayısıyla üretilen sanatsal herhangi bir şeyde ülkenin ve hanedanlığın benliğini yansıtan sembolize bir anlatım aramaktaydı. Bu sebeple sanatçıların halihazırda bağlı oldukları teknik ve sanatsal türlerin dışında ilgilendiği veya yöneldiği yeni bakış açıları hükümeti sembolize etmekten uzaklaşacak olması kaygısıyla devlet tarafından desteklenmemiştir. Devletin sanatsal üretimdeki baskıcı dini politik yaptırımları uzun yıllar boyunca Edo'daki sanatı teknik ve yaratım açısından tekdüzeliğe ve gelişmemeye mahkûm etmiştir.

Kano okulu da Japonya'nın tarihi boyunca kültürel bir değer niteliği taşıyan diğer okullar gibi aile temelli bir yapıya sahiptir. Yüzyıllar boyunca bu tip okullarda eğitilen sanatçılar ve zanaatçıların hepsi kalıtsal olarak akraba değildir. Japonya'nın tarihi boyunca her döneminde karşılaşılabileceğimiz bu tip okullar ilerleyen yıllarda yalnızca ressamların

eğitim aldıkları okullara dönüşmüşlerdir. Budist mabetlerde dini temelli resimsel anlatımlar için oluşturulan küçük çaplı eğitim alanları bu tip yerlerin çoğalmasına zemin hazırlamıştır. Bu okullarda eğitim alan bazı ressamlar hükümetin ve mabetlerin desteği ile maddi açıdan gelişerek çalışmalarını için kendilerine özel eğitim alanları sağlayabilmişlerdir. Sanatçılar ve sanat alanında geline bu noktada yeni geleneksel oluşumlardan biri de Kano okulu olmuştur. Aile temeline dayalı olan bu sanat okulu Japonya'nın askeri gücüne hizmet eden bir yapıya sahiptir.

Kano ailesinin kökeni 1435'te yıldızı parlamış olan Izu bölgesindeki Imagawa klanına hizmet eden Kano köyünün savaşçısı Kagenobu'ya dayanır. Kagenobu'nun Yoshinori'nin Imagawa'daki konutunu ziyareti sırasında Fuji Dağı'nın resmini yaptığı zaman altıncı Ashikaga şogunu Yoshinori'nin dikkatini çektiği söylenir. Daha sonra Kagenobu'nun oğlu Masanobu (1434-1530) Ashikaga şogunluğunun resmi ressamı olduğu Kyoto'ya gelir. Bu zamandan itibaren Japonya'nın askeri yöneticileri kendileri resmi ressam sağlamak için Kano okuluna başvurduklar. Ayrıca Kano resimleri kendi askeri derebeylerini estetik eğilimlere heveslendirmeye istekli daimyolar, bölgesel askeri yöneticiler tarafından aranmaya başladı. Bu yüzden Kano okulunun zenginliği yetenekli sanatçıları tedarik etmelerine kabiliyetlerine ilaveten bir dereceye kadar onların baş patronları olan askeri sınıfın servetine dayandı (Takeda, 1977: 12).

Köklerinin savaşçı bir soya dayandığı bilinen ve kalıtsal bir aile temeline dayanan Kano okulu, yönetim sınıfından Imagawa ailesine hizmet etmesinin karşılığında ihtiyaç duyduğu gelire sahip olarak ve verdikleri eğitimi askeri sınıf üzerinden Japon toplumuna da benimseterek varlıklarını kabul ettirdikleri zamandan Edo döneminin sonuna kadar sanat dünyasına hâkim olmuşlardır. Tarihsel olarak Japonya'da kurulan sanat okullarının birçoğu kurucusunun üstün sanatsal yeteneğinin temellerine dayandırılan yapıya sahipti. Bu dönemde Japonya'daki resim okulları genellikle babadan oğula geçen veya bir başka akrabaya devredilen prensiplerle yürütülüyordu. Ancak eğer bu yönetim şekline uygun bir ortam veya yönetimi devralacak nitelikte bir akraba mevcut değilse o durumda yönetim hakkı aile yapısına hakim olan yetenekli ve ünlü sanatçılara tanınıyordu. Dolayısıyla ortada

bir kan bağı zorunluluğu olmasa bile bu tür geleneksel yapıya sahip olan ve kültürel değer niteliği taşıyan okulların temellerinde kurmuş oldukları yapının bozulmaması için yönetim hakkının halihazırda aile içine entegre olmuş hatta ailenin adını kullanma yetkisine sahip olan sanatçılara verilmesi düzenin ilk kurulduğu zamandan itibaren aynı çizgide ilerlemesini sağlamak adına yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Kano okulu gibi kalıtsal veraset temeline bağlı resim okullarında ana bir aile (*soke*) ve onun nesilden nesile en yaşlı oğula geçen bir lideri vardır. Diğer oğullar diğer nesillerde de ana ailenin yönetimi altında dikkatli hazırlanmış bir aile ve ressam soyunun oluşmasına yol açan okulun yan dalı olan aileleri kurdular. Bu piramit sistemi, sadece ressam için değil, No, Kyogen ve Kabuki oyuncularını, müzisyen ve dansçıları, kaligrafi sanatçıları ve şairler, heykeltıraşlar, cila ve metal çalışanları gibi birçok sanatçı ve zanaatçıya hükmeden bir sistem oldu (Takeda, 1977: 13).

Hükümet yönetiminin maddi bağışına bel bağlayan ve genellikle askeri sınıfın zevklerine hizmet eden aile temelli bu eğitim yerleri zamanın gerisinde kalmaya ve belli üretim standartlarına uymaya mecbur bırakılmış olsalar da sanat alanında gelişmekte olan yeni zevkler ve stilleri denemekten de kaçınmıyorlardı. Dini temelli istekler doğrultusunda daha çok Budist resimler yapan okullar kendilerini ispatladıktan sonra zevkleri ve arayışları doğrultusunda Zen etkisi altında gelişmiş olan monokrom resimlere de yönelmiştir. Kano okulu da uzun yıllar belli otoriter kalıplara dayalı üretimlerle geçen yüzyılların ardından kendini sağlam bir temele oturarak maddi gerekliliklerini garantiye aldıktan sonra daha taze ve canlı bir tutum sergilemekten kaçınmamıştır. Bu bağlamda resim okullarının çoğu onun ana üretimini belirleyen tematik konuların baskısına boyun eğmek zorunda olması ve belli sanatsal kurallara bağlı kalması gerekmesine rağmen aslında sınırsız bir doğallığa sahiptir.

Japonya'nın geleneksel sanat ortamını sembolize eden önemli etkenlerden biri sayılan Kano okulu, kendi sanatçılarıyla kendi kültüründen doğan bir stil olmasına rağmen temelleri tek bir kalıba dayandırılmaz. Japon sanatı ilk sanatsal yaklaşımını Kore üzerinden benimsemiş olsa da bunun Çin sanatına dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kano

sanatçıları da Çin anlayışına bağlı olan mürekkep resim tarzını Japonya'nın kendi kültürel temalarına dayandırarak yerli bir stil ortaya çıkarmışlardır. Kano sanatçıları, birçok Çinli ve Japon sanatçıdan ve onların çalışmalarından etkilenmiştir ve tarih boyunca eklektik alıntılar Kano okulu resimlerinde görülebilir (Takeda, 1977: 14).

Japonya'daki sanat ortamının ilerleyen aşamalarında yönetimin dış etkilerden kendini koruma çabası ve yerel sanat anlayışındaki doğal gelişimlere rağmen Çin resminin etkileri kendini göstermeye devam ediyordu. Bu dönemde popüler olan Çin resmi türü Çin'de *wen-jen* resmi olarak bilinmekteydi (Swann, 1966: 198). Özellikle yeni gelişmeye çok açık olan Tokugawa dönemi için bu resim tarzı antik sayılabilecek niteliklere sahip ve genellikle kültürlü ve bilge kesime hitap eden ve onların ruhsal arzularını ifade etme biçimi olarak kullandıkları bir alan oluşturmaktaydı. Bu tarz Japonya'da, *wen-jen* karakterlerinin Japonca okumasından *bun-jin* resmi olarak bilinir (Swann, 1966: 198). *Bun-jin* sanatçıları yalnızca belli teknik olgulara bağlı kalmış kişiler veya çalışmalarını sipariş ve para amacı ile yapan kişiler değil kendilerini veya çevrelerini memnun etmek isteyen sanatçılardı. *Bun-jin* sanatı biçimsel alana bırakılmış olan özel yanların sınırlandırılmasının aksine aslında özgürce yüceltilmesini ifade etmek adına tasarlanmış ve birçok başka alanı da kapsayan bir yaklaşım olmuştur. Bu sanat dalları artık birbirinden ayrılmaz bir parça olarak düşünülerek bir bütün olarak deneyimlenerek *bun-jin* sanatının bir parçası olarak görülürdü.

Bun-jin hareketi Japonya'da 1700'lerde başladı ve yaklaşık yüzyılın yarısında kararlı şekilde oluşturuldu. Onun ilk büyük yorumcusu Yosa Buson (1716-83) ve Ike-no-Taiga'dır (1723-76). Buson şair olarak bilinir ve aslında Kyoto'daki son yıllarında edebiyata kendini adanmak için resmi terk etmiştir (Swann, 1966: 199).

Çin sanatının yoğun baskısı altında olan *bun-jin* dönemi işlerinin ilerleyen aşamalarında Japon kültürünün ve Japon sanatçıların fırça vuruşlarının enerjisiyle dolup taşığını görmemek imkansızdır. Bu dönemdeki Japon resimlerinin eklektik yapısı pek çok kaynakta kendini ortaya çıkarmayı başarmıştır. Japon *bun-jin* ustaları Çinli ustaların yorumlamayı hayal ettikleri olguları benimseyerek manzara resmini onlarda daha içten

şekilde resmetme arzusu ile kendi yaklaşımlarında yeni bir mizansen formüle etmişlerdir. Bun-jin resimleri güneyin uhrevi dünyasını arzulayan sadeleştirilmiş bir yaşamın özetini sunmaktadır. Çin resmi Ming hanedanlığının kaynaklarını sunan daha dekoratif bir anlatıma sahipken kökenini Çin resminden alan Japon resmi daha yüzeysel bir anlatımla karşımıza çıkar. Japon bun-jin tarzı resimler farklı iki yaklaşım yoluyla büyüyerek nihayet ortak bir noktada buluşmuşlardır. Bun-jin resimlerinin temelinde yatan yaklaşımlardan biri özellikle Ming dönemi ölçülü resimlerin kopya edilerek titiz bir ustalıkla işlenmesi ve edebi bir anlatım sunan doğa manzaralarının konu olarak seçilmesidir. Diğer bir yaklaşım ise geleneksel ve antik olanı sunmasının yanında gelenekselden koparak onun içinde yeni bir şey sunma arzusudur. İşte bu birbiriyle bağlantılı aynı zamanda birbirinin iten iki yaklaşım Japon sanatında itici bir kuvvet olmuştur.

Dönemin çoğu Japon resminde olduğu gibi, Ming ve Ch'ing hanedanlarının çeşitli Çin kaynaklarından öğeler alınarak biraz eklektiktir; detaylı bir çalışma Çin'de bile tartışılacak birçok farklı kaynağı ortaya çıkarabilir. Bütün yaklaşım, görsel etkilere güçlü bir çekim ve daha derine inme isteksizliği ile Çin resmindekinden daha fazla yüzeydedir. Bu yüzden o biraz daha yapay ve sıkıcıdır ama yine de o Çin tarzındaki dekorasyon gibi o hassas bir ustanın eseridir (Swann, 1966: 199).

Manzaranın daha özgür yorumlanmasına olan eğilim ve daha Japon tarzı fırça vuruşları en iyi Gyokudo'nun (1745-1820) işlerinde görülebilir. Gyokudo yerel yönetici olarak hizmet vermeye başladı ve 1798'de ölümüne kadar Japonya boyunca seyahat etmiş ve nihayet Kyoto'ya yerleşmişti. O kaligrafi ve şiirleri ile tanınır ve aynı zamanda hayatını örnek aldığı kişiler gibi başarılı bir müzisyen, ideal bir Çinli bilge yöneticiydi... Onun kusursuz tarzı hafiflik ve nüktedanlığın, keyfi ama hassas fırça çalışmalarında ifade edilen güçlü ritimlerin birleşimidir. O, çizgi ve rengin yalın kullanımıyla zorlanmamış bir ruh hali ve duyguya erişti ve bunu Uzak Doğu manzara resmine bireysel bir miras haline getirdi (Swann, 1966: 200).

Japonya’da sanatın Çin etkisi altında gelişerek ilerleyen aşamalarda kendi kültürünün ve sanatçılarının süzgecinden geçip yerel bir dil yaratmasıyla birlikte Tokugawa hanedanlığının bu gibi alanlarda dış etkilerin yönlendirmesine olan olumsuz yaklaşımı devam etmekte ve saplantılı bir boyut kazanmaktaydı. Hükümetin Japonya’yı dünyadan soyutlama arzusunun son derece yoğun şekilde hissedildiği bu dönemde bile Batı ile ilgili etkileşimin izleri Japonya’nın birçok alanında görülmeye başlanmıştır. Batı sanatının Japonya’da etkisini hissettirmeye başlamasının başlıca sebeplerinden biri içinde yaşadığı dönemin alışlagelmiş resim kalıpları ve artık ressamların özgür düşünme alanlarını sabote eden sanat anlayışının Batılı ressamlar tarafından bertaraf edilerek daha özgür, özgün ve yepyeni bir bakış açısı yaratılmak istenmesi olmuştur. Batılı sanatçılar özellikle Çin kaynaklarından rastlayabildikleri gravür baskılar ve kitaplar aracılığı ile Japonya’nın egzotik havasının farkına varabilmişler bu da Japonya’nın Batılı natüralistler için son derece doğal bir kaynak olarak cezbedici bir olgu haline gelmesini sağlamıştır.

Bunun için ana kanal, birçok Çinlini de yaşadığı Nagasaki’deki Hollanda yerleşimi olmuştur; onlar Yangchou ve Hangchou gibi şehirlerin verimli kültürel ikliminde yapılabilen resim sanatında birtakım yenilikler ortaya koyabilmişlerdir. Bir kişi bu yenilikleri Taiga ve Gyokudo’nun işlerinde hissedebilir (Swann, 1966: 201).

Uzak Doğu sanatçıları içinde buldukları döneme kadar yaptıkları resimlerde ele aldıkları konularda genellikle daha soyut bir anlatımla yoluyla konunun özünü yansıtmayı seçmiştir. Doğu resminin geleneksel anlatımı bu zamana kadar doğa gözlemine dayalı bir temel üzerine kurulmamış olmamasına rağmen son dönemdeki resim anlayışı doğanın yakından gözlemine başvurarak daha natüralist bir yaklaşıma sahip olmayı gerektirmiştir. Artık doğa anlayışına dayalı olan resimlerde sanatçıların doğayı çok dikkatli bir şekilde incelediklerini görmek zor olamayacaktır. Edo döneminin alışıla gelmiş Japon resmi standartlarına karşı olan görece yeni natüralist yaklaşımı aslında bu zamana kadar fark edilmemiş bir eksiliğin doldurulmasına katkıda bulunmuştur. Bu dönemde batı ile etkileşimlerin hissedilmeye başlanması ve doğa gözleminin ressamlar arasında son derece önemli bir nitelik kazanması ile Japon sanatçıları daha dekoratif bir nitelik taşıyan iki boyutlu perspektif tekniğinden uzaklaşarak Batı resminden gördükleri üçboyutlu perspektif tekniğini

uygulamaya başlamışlardır. Bu bağlamda Japon sanatçılar için daha önce doğa anlayışına dayanan natüralist bir yaklaşım gereklilik olmamasına rağmen şüphesiz ki Batı ile tanışmış oldukları bu yeni arayış biçimi Japonlar için saf bir inanç halini almıştır.

Bu harekete öncü olan sanatçı, yeni sistemi tecrübe etmek için Nagasaki'ye uzun süreli bir yolculuk yapmış olan Maruyama Okyo'dur (1733-95). Onun en ünlü çalışması, şu anki sahipleride olan Mitsui ailesi tarafından sipariş edilmiş olan, karda çam ağaçlarını gösteren paravan çiftidir. Yoğun şekilde bir kar ana gövdeye yayılır ve yapraklar yoğun karın ardından sakinlik ve durgunluğun izlenimini yaratacak şekildedir. Çalışma dikkatli bir doğa gözleminin sonucudur... Bu nedenle Okyo'nun bazı eserlerini, heyecan arayan bir atmosferde çarpıcı arayışın bir başka yönü olarak görmek bir bakıma yerindedir. Bu ressamın temsilinin doğruluğu hakkında sayısız hikâye anlatılır ama mevcut eserlerinin hiçbiri ezici bir natüralizm derecesi olarak kabul edebileceğimiz şeyi göstermiyor. Fakat onun yorumları, dış dünyada olan değişimlerin belirsiz şekilde bilincinde olan entelektüel açıdan aç bir halka ditap edecek kadar yeniydi (Swann, 1966: 201).

Japon sanatının yeni ve özgün yaratım biçimi olarak ifade edebileceğimiz, yüzen dünya resmi olarak bilinen ukiyo-e baskı tekniği katı akademik kurallara tabi tutulmuş olan Kano okulu ressamları tarafında bile kabul görür bir nitelik kazanmayı başarmıştır. Bu yeni büyük hareketin kaygısızlığı ve özgün vizyonu ile Kano okulunun akademik temelleri arasında büyük bir fark olsa da tüm dünyanın sanat algısını değiştirmiş olma yetisine sahip olan bu yeni tarz günlük yaşamın kaygısız mutlaklığı ve manzaranın derinliğini sunduğu özgün varlığıyla tüm sanatçıları kendine çekmeyi başarmıştır. Bu yeni resim türünde günlük yaşamdan alınmış konuların bir sanat eseri için farkındalık yaratabildiğini görmemiz kaçınılmazdır. Nihayet günlük yaşamın kayıtsızlığının sanat alanında boyunca süzülüğünü görebiliyoruz.

Japon sosyal sınıfında kendiliğinden gelişen alt ve üst tabakalar arasındaki değişiklik sonucu toplumun sanatı, sanatında toplumu beslemesinin bir sonucu olarak ortaya çıktığına inanılan ukiyo-e baskı türü Japonya'nın bu yeni toplumuna hizmet etmeyi amaç edinmiştir. Resmen orta sınıfın zevki haline gelen ukiyo-e baskıları ele aldığı konuları hizmet ettiği toplumdaki esinlenmeyi sürdürmüştür. Dış dünyaya kapanan ve giderek refah seviyesini arttıran Japonya'da halk lüks yaşamlarına kendi hayatlarını ifade eden ve hayal güçlerini zenginleştiren baskıları evlerini dekore etmek amacıyla satın almaya başladı. Yaratıcı bir yönü olduğunu söyleyebileceğimiz ukiyo-e baskıları nihayet dükkanlarda bir satış ürünü halini alırken toplum arasında da eğlence kültürünün bir parçası olabilmeyi başarmıştır.

Tekniğin kendi yeni değildi, T'ang hanedanlığında Çinli Budistler ahşap baskı aracılığıyla popüler ikonografik tasvirler yapmıştır ve Heian döneminde Japon dindarlar daha sonra üzerine kutsal sutraların yazıldığı yelpazelerin üzerine renkli baskılar yapmıştır. Çinliler XVII. yüzyılda birçok erotik resme ilaveten *Mustard Seed Garden* ve *Ten Bamboo Studio* olarak bilinen ünlü gravür kitapları yapmıştır ve bu kesinlikle Japonlara kendi akımları için olan ilhamı vermiştir. Fakat, sık sık olduğu gibi Japonya Çin buluşlarını alıp onu Çinlilerin hayal edemediği seviyeyi getirmiştir. Onlar onu son derece sofistike, herhangi bir toplumdaki orta sınıf için şimdiye kadar üretilmiş olan en verimli sanata çevirmiştir. Bu herkes için birkaç kuruşa mevcut olabilen pahalı olmayan bir sanat formuydu. O onların dünyasını aktardı, onların eski ve yeni hikayelerini resmetti, aktörlerinin dikkat çekmesini sağladı, hayat kadınlarını övdü. Bu renkli baskılarda değişen modanın bir geçidi gözlerimizin önünden geçer, en sanatsal şekilde dramatik hale getirilmiş yolculuklarda Japonya'nın manzaralarını izleriz, uygun veya uygunsuz aşıkları ve imkânsız aşkın karmaşasına yakalanmış aristokratları gözetleriz. Japonya'nın büyük tarihsel olayları, resmedilen şiirler ve oyunlar, kaydedilen şenliklerle gururla yeniden yaşanır. Hiçbir sanat, yaratıcılarının dünyasını bu kadar ayrıntılı bir şekilde hayata geçirmemiş ve Japon düşüncesine özgü hüznün alt tonlarıyla zevk dünyasını bu kadar sadık şekilde yansıtmamıştır. Verimliliği, karmaşıklığı ve kalitesi izleyicinin gözünü kamaştırır (Swann, 1966: 206).

Japon kültürünü, toplumunu, zevklerini yansıtan ukiyo-e baskılarının tekniksel anlamda gelişimi baskı endüstrisinin gelişimi ile doğru orantılıdır. Dini yazılara hizmet eden baskı endüstrisi, giderek artan okuryazarlığı karşılamak adına Japon kültürünün tarihini, efsanelerini ve edebiyatını içeren ve birçoğu resimli küçük el kitapları yayınlamaya başlamıştır. Çoğunlukla monokrom resimler içeren bu kitapçıklar tiyatro, edebiyat, sanat gibi eğitim amacı güden konuları da ele almışlardır. Ukiyo-e sanatçılarının çoğu aynı zaman kitap resimleyen tasarımcılardır. Japonya’da gelişen baskı tarihinin ilk aşamalarında ukiyo-e baskılarının yalnızca beyaz kağıt üzerine siyah mürekkep ile işlenmiş aktörlerin ve güreşçilerin resimlerini içerirken tiyatro, güreş gibi aktivitelerin reklamını yapma amacı güderek çoğunlukla çay evlerine, kafe ve barlara hizmet ettiğini görebiliriz. İlerleyen aşamalarında Paris başta olmak üzere Avrupa’daki birçok sanatçı ve koleksiyoner için son derece kıymetli bir sanat eseri niteliği kazanacak olan ukiyo- baskıları küçük Japon dükkanlarında müşterileri için birçok farklı formda satışa sunulan birer hediyelik eşya niteliği taşımaktaydı.

İlk aşamalarında dini kitapların resimlenmesinde daha sonra orta sınıfın zevklerinin yönlendirmesi ile dükkanlarda herkesin ulaşabileceği hediyelik eşya formunda ve yine kendi halkın sanatsal ve edebi ihtiyacını karşılamak amacıyla eğitici resimli el kitaplarına dönüşen ukiyo-e baskıları nihayet tek sayfa baskı olarak değer kazanmaya başlar. Orijinal resimleri satın almaya gücü yetemeyen orta sınıf için kolaylıkla sahip olabilecekleri bu çoğaltılmış baskılara artan ilgi ile ukiyo-e hızlı bir yükseliş ivmesi yakaladı. Onlar, evleri dekore etmenin en ucuz yoluydu. Baskılar, duvarlara, sürgülü kapılara (fusuma) ve resimsiz paravanlara yapıştırılabilirdi (Harris, 2010: 14). Orta sınıfın günlük yaşamını, zevklerinin sofistike dünyasını ele alan geleneksel Japon baskı tekniği ukiyo-e XIX. yüzyıl Batı resminin gelişiminde oldukça büyük etkiye sahip olmuştur.

İlk baskılar basit şekilde beyaz üzerine siyah ahşap baskılardı. XVIII. yüzyılın ilk on yılında ahşap baskılar el boyaması ile süslenmiştir. Basit renkli baskı 1740’larda başladı ve 1765 basit siyah konture ilaveten beş ya da daha fazla rengin kullanıldığı tam renkli baskıların gelişimini gördü (Thompson, 1986: 4).

Ukiyo-e Japon tarihi için adeta bir modernleşme hareketi olmuş durumdadır. Bu baskılar Japon tarihi için kronolojik bir ayna niteliği taşıyarak Japonya'nın ilk modern dönemlerini akla gelen feodal sistem ve izolasyon dönemi gibi negatif özelliklerin dışında günümüz araştırmacılarına sunmayı başarmıştır. Ukiyo-e baskılarının Japonya'da endüstri öncesi dönemi yansıtmasının yanında bir tüketim aracı olarak çalışma alanındaki modern gücünde itici kaynaklarından biri olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Gelişen teknoloji ile ukiyo-e baskılarının kullanım alanı genişlemişken renkli baskıların üretime geçmeye başlaması sayesinde ortak bir iş gücünü zorunlu kılmıştır. Baskı sektöründe gelinen seri üretim noktasında ukiyo-e yayıncılar tarafından görevlendirilmiş olan sanatçılar, ressamlar ve oymacıların kolektif çalışmasını sağlamıştır.

2.3. Japon Baskı Sanatının Dönüşümü ve Gelişimi

Japonya'da gerçekleşen tüm bu süreç incelendiğinde Amerika'nın Japonya'ya varmasından sonra zorunlu olarak kaldırılan izolasyon neticesinde Batı ile hem ticari hem kültürel etkileşim gerçekleşmeden öncesinde de Japonya'nın modern bir ülke olduğunu söylemek zor olmayacaktır. Tokugawa hanedanlığının iş sektöründe gerçekleştirdiği akıllı yatırımlar sayesinde baskı teknolojisinin son derece yaygın hale gelmesinin sonucu olarak basılı resim, kitap, dergi gibi ürünler Batı'da olduğundan daha ucuz ve daha erişilebilir duruma gelmişti. Birçok farklı konu içermesi bağlamında her kesime hitap edebilmeyi başaran ukiyo- baskıları evlerine dönen samuraylar tarafından hediye amacıyla, duvarlara kolayca asılabilmesi sayesinde halk tarafından ve müşterilerine daha keyifli bir alan sunmayı amaçlayan çay evleri tarafından satın alınarak yaygın bir tüketim aracı halini almıştır. Sonuç olarak Ukiyo-e son derece sofistike bir kitlesel pazar yaratarak Japonya'nın ekonomik gelişimini büyük bir katkıda bulunmuştur.

Ukiyo-e baskılarında Japonya tarihinde gerçekleşen kültürel gelişimlerini çoğunu görebileceğimizi söylememiz yanlış olmayacaktır. Tokukawa döneminde daimyolarının kontrolünü kaybetmemek adına onların yaşadıkları bölgelerden Edo kentine seyahat ederek burada ailelerinden ayrı şekilde bir yıl görev yapmalarını gerektiren bir sistem olan sankin-kotai için yapılan seyahatler ukiyo-e baskılarında ve kabuki oyunlarında sıklıkla ele alınan

bir konu olmuştur. Bu seyahat kültürünü birçok sanatçının eserlerinde olduğu gibi Utagawa Hiroshige'nin baskılarında da görmek mümkündür. Hiroshige Edo döneminin samuray sınıfına mensup önemli bir ukiyo-e sanatçısıdır. Hiroshige ve Hokusai gibi manzara ressamaları tıpkı kabuki ve *haiku* şiirleri gibi ulusal bir kültürün yaratılmasına yardım etmişlerdir (McManamon, 2016: 453).

2.3.1. Japon Baskı Sanatının Öncü İsimleri

Hiroshige, ayırt edici kompozisyon kurgusu ve parlak ve canlı renk kullanımıyla ukiyo-e baskılarının hizmet ettiği ticari alanda halkın ve yayıncıların talebini karşılama konusunda dikkat çeken bir baskı sanatçısı olmuştur. Manzaranın baskı resimler için olgunlaşmaya başladığı dönemde Hiroshige de manzaralarında, seyahat tasvirlerinde kalabalık insan gruplarının hareketlerini ve duygularını yansıtmıştır.

Sanatçı, ince kağıt üzerine bitmiş bir mürekkep çizimi yaparak her plaka için bir tasarım oluşturdu. Bu çizim *hanshita-e* olarak bilinir, genellikle bir tür kiraz ağacı (*yamazakura*) olan tahta bir blok üzerine yüzü aşağı gelecek şekilde çevrilir ve tasarım net bir şekilde ortaya çıksın diye kağıdın arka yüzü ovuşturulurdu. Bu tasarım daha sonra oyulmuş, çizgiler bırakılmış ve asıl blok ile sonuçlanmıştır. Bu asıl bloğun birkaç denemesini her renk için bir tane olmak üzere basılacak ve her birinin üzerinde sanatçı hangi alanlara hangi rengin sağlanması gerektiğini işaretleyecektir. Bunlardan ayrı olarak ayrılmış renk blokları daha sonra oyulmuştur. Oymacı bu süreçte önemli bir rol oynar ve zaman zaman bu serilerde imzasını bırakır (Smith II ve Poster, 1986: 15).



Görsel 1. Goyu'da Seyehatlerini Durduran Kadınlar, Hiroshige, 1833-35

Hiroshige, Edo Japonya'sının kültürel yansımalarını *Tokaido'nun elli üç istasyonu* adını verdiği bir dizi gravür baskısında ele almıştır. Bundan biri olan *Goyu'da Seyehatlerini Durduran Kadınlar*'dır. Hiroshige, Tokyo'dan Kyoto'ya yaptığı bir seyahat sürecinde Tokaido yolunda karşılaştığı manzaraları izleyiciye sunmaktadır. Seyahati boyunca tuttuğu eskizleri Edo'ya geri döndükten sonra hızlı bir şekilde baskıya hazırlamasının ardından en bilinen serilerinden birini üreten sanatçı bugün bizlere Tokugawa dönemini anlayabilmemiz için büyük bir fırsat sunmuştur. Oldukça güçlü renk kullanıma sahip olan bu baskıda Japon kadınların komik hallerinin yanında sağ tarafta bir hizmetçiye ayaklarını yıkatan bir adam ve yol boyunca karşılıklı şekilde sıralanmış küçük Japon dükkanlarını izleyebiliriz.

Manzara resminin Japon resimli ifadesinin ruhunu somutlaştırdığı söylenebilir (Todomeru, 1919: 308). Batılı Japon manzara resmi son derece ilginç bir egzotizme sahiptir. Batı resminin soylu portlerine objektif bir bakış açısı sunarken Uzak Doğu resmi manzaralar, kuşlar, ağaçlar, çiçekler sunar. Ukiyo-e sanatçıları eserlerini atalarının bıraktığı dekoratif anlayışla değil, manzaralarına figüratif öğeler ekleyerek etkiyi arttırmayı amaçlar. Hiroshige

baskıların Japonya'nın doğal yönlerini izleyiciye sunarken yağmur, kar, sis, gece yarısı ay ışığı gibi birçok atmosferik olguyu daha önce Batılı ressamın erişemediği bir düzeye çıkarmayı başarır. Hiroshige gibi gece yarısı ressamı diyebileceğimiz Batılı ressam James Abbot McNeil Whistler *Nocturne* serisi ile karşımıza çıkar. Batılı ressamlar arasında Japonya'nın egzotik havasına ve ukiyo-e baskılarının Avrupa resmine getirmiş olduğu yeni öğretilere en çok ilgi duyanlar sanatçılardan biri olan Whistler bu serisinde Hiroshige'nin atmosferik anlayışına öykünmüştür.

Hiroshige'nin bir diğer ünlü baskı serisi *Edo'nun Yüz Ünlü Görünümü*'dür. Sanatçının bu seriyi Japonya'nın hem doğal nedenlerle hem de modernleşme süreci içerisinde geçirmiş olduğu değişikliklerin kaydını tutmak amacıyla yaptığı düşünülmektedir. Edo döneminin birbirinden farklı görünümünü sunan bu baskılar incelendiğinde Japonya'nın zengin manzaraları ve doğası hakkında mükemmel bir izlenim yakalarız. Baskıların dörtte üçünden fazlasında bir biçimde görünen suyun yaygınlığı insanı hemen etkiler (Smith II. ve Poster, 1986: 11). Bu baskıların topografik anlatımı sayesinde Japonya'nın ünlü nehirlerinin nerelerden geçtiğini, Edo kalesini çevreleyen hendekleri ve şehri saran vadiler ve kanalları rahatlıkla gözlemleyebiliriz.



Görsel 2. Kameido'daki Erik Parkı, Hiroshige, 1857

Flemenk ressam Vincent Vangogh'u kendi yağlıboya tekniği ile bir kopyasını yapacak kadar etkileyen *Kameido'daki Erik Parkı* baskısı Edo'nun Yüz Ünlü Görünümü serisinden bir örnektir. Asya bölgesine ait olan bir ağaç türünün betimlendiği bu baskı eserin tüm serinin en etkileyici kompozisyonun öğelerine sahip olduğu düşünülmektedir. Efsanevi bir geçmişi olduğuna inanılan erik ağacının dallarındaki canlı beyaz çiçekler güçlü bir kontrast oluşturmak için kırmızı parlak bir gökyüzünün önüne yerleştirilmiştir ve zemindeki çimenleri tasvir etmek için kullanılan yeşil renk gökyüzünün kırmızısıyla uçtan uca zıtlığın tamamlayıcılığını sunmaktadır. Hiroshige bizi Edo'da en ünlü ağaç olan *uyuyan ejderha eriği (garubai)* ile yüz yüze getirir (Smith II. ve Poster, 1986).



Görsel 3. Shin-Ōhashi Köprüsü ve Atake Üzerinde Ani Sağanak, Hiroshige, 1857

Hiroshige'nin yine aynı baskı serisinde yayınlamış olduğu bu eseri de İzlenimci ressam Vangogh tarafından ukiyo-e baskılarının sahip olduğu renk ve biçim öğelerini kullanarak Japon sanatının yaratmış olduğu kompozisyon biçimini deneme amacıyla kopya edilmiştir. Bu anlamda Avrupa resmini en çok etkileyen sanatçılardan birinin Hiroshige olduğunu söylememiz kaçınılmazdır.

İnce işlenmiş detaylarıyla göze çarpan bu baskının üst kısmında siyahın hâkim olduğu bulut kümesi göze çarpar. Bu siyah küme nehirde kullanılan siyaha yakın lacivert ile resimde bir çerçeve izlenimi yaratmıştır. Resmin en üst katmanı olarak karşımıza çıkan siyah ince şeritlerin yağmurun şiddetini tanımlamak için oymacı tarafından ustaca işlendiğini görürüz. Yine Japon resimlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir nehir üzerinde yer alan yüksek ahşap köprü üzerinde şemsiyelerinin altında yağmurdan kaçan figürleri görürüz. Nehirde salıyla ilerleyen balıkçı ve yazlık kıyafetleriyle kaçışan insanlara bakıldığında yaz mevsiminde beklenmedik şekilde başlayan bir yağmurun tasvir edildiğini anlayabiliriz. Daha önce de belirttiğim gibi Hiroshige baskılarında havanın atmosferik değişimlerini sıklıkla kullanmaktadır.

Bu bir *yudachi*dir (bir etimolojide olduğu gibi, gök gürültü tanrısının akşam inişi) göğün günün ilerleyen saatlerinde aniden karardığı, sağanak yağmurlar saldığı ve ardından hemen berraklaştığı bir yaz yağmurudur (Smith II. ve Poster, 1986).



Görsel 4. Davul Kulesi, Hiroshige, 1798

Hiroshige'nin bu yapıtında sol tarafta müsabakaların başlayacağını haber vermek için kullanılan ve resmin üçte birini kaplayan ahşap sumo kulesi görülmektedir. Resmin büyük bölümü kaplayan açık mavi gök yüzünün altında Hiroshige'nin pek çok baskısının arka fonunu oluşturan Sumida nehri yer almaktadır. Orta kısımda yer alan beyaz dağ manzarasının arkasında ufuk çizgisinden yükselen kırmızımsı ton güneşin daha yeni doğmakta olduğunu habercisidir. Baskının adından anlaşılacağı gibi *Ekoin* tapınağının yer aldığı bölgeden bir bakış açısı ile tasvir edilen görünüm biraz ilerde de *Moto-Yanagibashi* köprüsünü izleyiciye sunmaktadır. Ev ve köprü gibi yapılarda nötr bir renk kullanan sanatçı resmin alt sağ ve sol kenarlarında yer alan ağaçlarda kullandığı yeşil renkle güneşin kıvılcığı arasında kontrast yaratmıştır.

Katsushika Hokusai, Japonya'nın Edo döneminde ukiyo-e baskı alanında kayda değer örnekler bırakmış olan baskı sanatçılarından birisidir. Hokusai'nin tek sayfa çok renkli ahşap baskılarının yanında erken dönemlerine örnek verilebilecek birçok kitap illüstrasyonu bulunmaktadır. *Sumida'nın Her İki Yakasındaki Manzaraların Resimli Kitabı*nda, yaklaşık 1801-2, panoramada körfezden başlayan, üstteki nehirde biten ve Edo'nun (şu an Tokyo) çeyreği olan Yoshiwara'nın bir görüntüsüyle son bulan nehrin devam eden bir görüntüsünü sunar. İllüstrasyonlar, bir kaydırma resminin bölüm bölüm açılmasıyla aynı şekilde sayfa sayfa devam eder (Mayor ve Betchaku, 1985: 7). Ayrıca bugün Hokusai Manga olarak anılan bir döneme sahip olan sanatçı manga alanında da en büyük ustalardan biri sayılmaktadır. Mangaların çoğu sayfası bir şeylerle uğraşan küçük insan figürleri, manzaralar, hayvanlar ve bitkilerle doludur.

Manzaranın cazibesine kendini kaptıran diğer ukiyo-e sanatçıları gibi Hokusai de ahşap baskılarının kompozisyon öğelerini manzara ve bunun yanında hayvan, ağaç, çiçek ve insan figürlerinden oluşturmayı seçmiştir. Hokusai'nin manzara ifadesi olarak karşımıza çıkan Fuji Dağını resmetmiş olduğu tek sayfalık baskıları Japon baskı tarihi için önemli bir yer tutar. Sanatçı, daha sonra dikkat çeken bir tema halini alan bu manzaranın son derece vakur görüntüsünü itina ile bütün seri boyunca izleyiciye sunar. Hokusai'nin belki de tüm zamanların en sevilen Japon baskılarını içeren *Fuji'nin Otuz Altı Görünümü* adlı baskı serisinde sanatçı doğanın iç gücünü yalın bir anlatımla izleyiciye sunmuştur.

Manga için üretilmiş olan sayısı çizim Hokusai'nin en bilinen tek sayfa baskıları, Japon baskı tarihinde manzaranın ilk defa ana tema olduğu yer, *Fuji'nin Otuzaltı Görünümü*, yaklaşık 1831-33, için altyapı olarak hizmet vermiş olabilir. "*Fuji'nin nadir görünümü*" olarak anılan, siyah ana hatlarıyla on baskı, mavi ana hatlı ilk otuz altı sete sonradan eklendi (Mayor ve Betchaku, 1985: 8).



Görsel 5. Kanagawa'daki Büyük Dalga, Hokusai, 1829-32

Fuji'nin Otuz Altı Görünümü serisine ait olan bu resim Hokusai'nin belki de bu zamana kadar en bilinen eseri olmuştur. Tüm resme hükmetmese de Japonya'da dini ve kültürel açıdan büyük bir öneme sahip olan Fuji Dağını göğe doğru yükselen dalgalar arasında resmetmiş olan Hokusai'nin bu baskısı sanat alanında simgesel bir anlam kazanmıştır. Bu eserde prusya mavisinin hâkim olduğu dalgalar sanki bir canavar ağzıymış gibi açılarak dalgalara karşı gelmeye çalışan küçük ahşap kayıkları adeta yutmaya çalışmaktadır. Resmin ön kısmında devasa dalgalar ve parçalanmaya yüz tutmuş küçük kayıkların teatral tasvirine zıt şekilde arka planda Fuji Dağının sabit görüntüsü perspektifin ustaca kullanımı ile izleyiciye aktarılmıştır. Bu perspektif oyunuyla Hokusai, köpüren dalgaları dağı çevreleyecek şekilde resmederken kayıklara vermiş olduğu konum sayesinde Fuji Dağını net bir şekilde göstermeyi başarmıştır.

Kanagawa Açıklarında Dalganın Altında'da, ahşap teknelerine tutunan küçük insanları içine çeken devasa antropomorfik dalgalar görünür. İzleyicinin gözü tekneler tarafından sola yönlendirilir, sıçrayan dalgalar tarafından yukarı çekilir ve ardından Fuji'nin, sert dalganın ötesinde rahatsız edilmeden durduğu merkeze geri döner. Serideki diğer baskılar manzarayı betimler ve sıradan insanların faaliyetleri Fuji Dağı'nın tanıdık varlığına karşı çıkar (Mayor ve Betchaku, 1985: 8).



Görsel 6. İnce Rüzgar, Berrak Sabah, Hokusai, 1832

Hokusai Batı resim sanatı üzerine bireysel anlayışını yansıtan baskılar üretmiştir. Pembe Fuji olarak bilinen *İnce Rüzgar, Berrak Sabah* adlı tek sayfalık çok renkli baskı da aynı seriye aittir. Hokusai'nin bu eserinde Japonya için kutsal bir sembol niteliği kazanmış olan Fuji Dağını tüm heybetiyle sol taraftan zirveye doğru yükselerek resmin büyük kısmına hükmettiğini görüyoruz. Parlak güneş altında kırmızımsı dağ koyu mavi rengin neredeyse eşit şekilde dağılmış olduğu gökyüzünün önünde yükselirken yaratmış olduğu kontrastla son derece göz kamaştırıcı bir etki uyandırmaktadır.

Katsushika Hokusai (1760-1849) tarafından yapılan ünlü baskı *Berrak Hava, Güney Esintisi (Gaifū keisei) bilirsin*, öyleyse buradaki izlenime baktığında birşeylerin yanlış olduğunu da bilirsin. Kahverengi yeterince kırmızı değildir; yeşil yeterince sarı değildir; gökyüzü düzensizdir; ve yeşil -o çimen mi?-dağın çok yamacının çok üstüne tırmanır. Ya da öyle görünür (Keyes, 2007-2008: 69).

Doğadan alınan izlenimlerin tasvirini sunan ukiyo-e baskıları diğer sanatçılar için olduğu gibi Hokusai için de Edo'nun doğası veya kentsel kültürünün bir yansıması olarak insan figürlerini yerleştirdiği bir sahne halini almaya başlamıştır. Ancak Fuji'nin Otuz altı Görünümü adlı serisinde en çok dikkat çeken eserleri genellikle insan figürünü merkezileştirmekten ziyade manzaranın doğal olan tüm biçimlerinin ihtişamını tasvir etmektedir.

Güzel kadın figürlerini resmettiği *bijin-ga* türü resimleriyle tanınan Kitagawa Utamaro, Hiroshige ve Hokusai gibi manzara resminde usta olmuş ressamlar Japon resim sanatında yeni bir kapı açmaya kadar ahşap baskılarıyla son figüratif resmin merkezi isimlerinden biriydi. Ukiyo-e sanatçılarının resimleri için konuları Kabuki tiyatrosunda aradığı gibi Utamaro da Kabuki aktörlerini konu alan resimlere imza atmıştır. Ukiyo-e baskıların erken döneminde Kabuki oyunlarının dramatik gücü ve aktörlerin giydikleri gösterişli kostümlerin cazibesi baskı sanatçıları kendine çekmiştir. Genellikle güzel kıyafetleriyle birkaç figürün hareketini izleyiciye sunan bu tür resimlerin modası geçip terkedilmeden önce ukiyo-e sanatçıları için nadir ve çekici temalar olmuştur.

Aktör baskıları Shunsho'nun etkisini yansıtırken, 1781-83 yılları arasında ortaya çıkan ilk diptikleri Shigemasa'ya benzerlik gösterir ve ilk baskılarının çoğunda, uzun figürlerin dizilişinde, arka planda açılan geniş manzaralarında Kiyonaga'nın büyüü belirgindir (Gunsaulus, 1929: 134).



Görsel 7. Kabuki Dansı İçin Bir Kızı Giydiren Kadın, Utamaro, 1795-96

Utamaro'nun bu çok renkli baskısında adından da anlaşılacağı gibi Kabuki oyununa hazırlanan bir kadın figürü ve kıyafetini giymesi için ona yardım eden bir başka kadın figürünü görürüz. Tam da bijin-ga türü resimlere örnek niteliğinde olan bu eserde figürlerin giydikleri kıyafetlerin her parçasının ayrı ayrı desenlerle işlenmiştir. Bijin-ga resim tarzı ilerleyen dönemlerde sıradan bir temayı yansıttığı düşünülerek popülerliğini yitirmiş olsa da bu tarz baskı türünde adını en çok duyacağımız sanatçı olan Utamaro ve onun çağdaşları bijin-ga resmini sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu eserin sağ üst köşesinde dikkat çeken bir detay vardır. Sanatçı burada resim içinde başka bir resmi göstererek izleyiciye çıkarması gereken anlamı açık etmeye çalışmıştır.

Kansei’de, Utamaro okulun önde gelen ustası oldu ve onun etkisi altında kadın figürü, yerleştirme ve tutumun kompozisyon olanakları keşfedildikçe daha önemli hale geldi (Gray, 1963: 110).

Utamaro’nun baskılarının birçoğunda perspektif etkisi yaratmak için ayna objesinin yansıtma özelliğini kullandığını görmek mümkündür. Sanatçı baskılarının kompozisyonunda sırtı izleyiciye dönük bir kadın figürünü elinde tuttuğu veya karşısında duran bir aynadan kendini izlerken resmetmiştir. Utamaro, baktığımız resimlerde bize dönük olan aynadan karşımızdaki kadının güzel yüzünü görmemizi ister. Onun bu tarzı Japon sanatının Paris’te seyirci karşısına çıktuktan sonra Amerikalı ressam Marry Cassatt tarafından dikkat çekmiş ve bazı eserlerinde taklit edilmiştir.



Görsel 8. Takashima Ohisa Saçını İzlemek İçin İki Ayna Kullanıyor, Utamaro, 1795

Utamaro bu baskısında her iki elinde birer ayna tutan ve sol elindeki aynadan sağ elindeki aynanın yansımalarına bakarak saçını kontrol eden bir kadın figürünü arkadan resmetmiştir. Baskının adında anlaşılacağı gibi figürün konumlandırıldığı mekan bir kuafördür. Utamaro sıklıkla kuaför, giyinme odası ve yatak odası gibi mekanlar tercih ederek güzel kadın figürlerini saçını yaparken, aynadan kendini izlerken, kostümünü giyerken veya

çocuğuyla oynarken resmeder ve tam da ukiyo-e sanatının temsil ettiği gündelik yaşamın geçiciliği gerçeğini bizlere sunar. Batı resim sanatı için Utamaro'nun tasarladığı zarif giyimli kadın figürleri Japon sanatının özünü yansıtmıştır. Avrupa'da popülerlik kazanmaya başladıktan sonra koleksiyonerler ve sanatçıların birçoğu tarafından nicel bir yeterlilik seviyesine ulaşan Japon baskıları, Japonya'nın mistik kültürünün bir tanımlayıcısı ve egzotizm ve güzelliğin tatmin edici bir halini aldı.

Chonin sınıfından gelen Utagawa Kuniyoshi, sanat hayatının farklı dönemlerinde kahraman ve samurayların resimleri, bijin-ga tarzı, manzara gibi farklı konulara yönelerek ukiyo-e alanında çok yönlü çalışmalara imza atmış son ukiyo-e sanatçılarından. Kuniyoshi, farklı sebeplerden ötürü belli bir dönem ukiyo-e baskı tarzını bırakarak Çin konularına yönelmeyi tercih etmiştir. Bu açıdan sanatçının *Suikoden'in Popüler Kahramanları* adlı serisi incelenebilir.

Kagaya tarafından yayınlanan bu seriye, Kuniyoshi'nin nispeten ilerlemiş olan yirmi dokuz yaşında olduğu 1827'de başlanmıştır. Bu seri 1805 yılında, roman yazarı ve şair olan Takizawa Bakin tarafından yeniden işlenmiş ve Japoncaya çevrilmiş, Yerel Çince bir eser olan Ming dönemi romanı *Marsh Haydutları*'na dayanıyordu (Takeuchi, 1987: 5/6).

Kuniyoshi'nin Suikoden için Marsh Haydutları romanından esinlenerek yaptığı çizimlerin teması Japonya'nın şehir insanlarına çekici gelmiş ve bu çizimlerdeki üstün başarısı sayesinde Kuniyoshi ukiyo-e dünyasında kendini kanıtlamıştır. Bu kahramanlar kötülere karşı yoksul halkı savunarak işgalcileri bozguna uğratan bireysel figürlerin temsiliydi. Kuniyoshi simgesel bir anlatıma da sahip olan kahramansı karakterlerin mizahi anlatımı konusunda oldukça dikkat çekmeye başladıktan sonra kapsamını genişlettiği kahraman baskılarında tasarladığı karakteri daha sonra biraz az renk kullanarak daha sert savaşçı özelliklerine sahip şekilde resmetmeye başladı.



Görsel 9. Popüler Suikoden'in 108 Kahramanı: Tammeijiro, Kuniyoshi, 1827-30

Kuniyoshi'nin bu baskısında Suikoden kahramanını elinde bir kılıç ile karşısında eğilmiş olan düşmanının boğazını kesmeye hazırlanırken görüyoruz. Sırtı neredeyse tamamen bize dönük olan kahramanın yüzü de iki gözünü net bir şekilde görebileceğimiz kadar bize dönüktür. Bu etki Japon minyatürlerinin izlerini yansıtmaktadır. Kahramanın kaslı vücudunun görüntüsü gücünün bir parodisini yansıtırken tüm bedenini kaplayan dövmeleri, omzunda yer alan bulutların arasından çıkan şimşekler gibi izleyiciye simgesel bir anlatım sunmaktadır. Birçok kaynaktan doğrulamaktadır ki Kuniyoshi'nin Suikoden kahramanlarını betimlerken yarattığı tüm vücut dövmeleri daha sonra bu kahramansı baskılardan fırlayıp Japonya'da halkın da uygulamaya başladığı bir moda akımına dönüşecekti.

Gerçektende, 1820'lerin sonunda ve 1830'larda Edo'yu silip süpüren kasaba halkı arasında tüm vücut dövme modası Kuniyoshi'nin Suikoden tasarımlarına dayanıyordu. Kuniyoshi, muhtemelen orijinal *Shuihu Zhuan*'daki dövmelerin göz alıcı tasvirinden ilham alan modayı yaratan kişi olabilir. Suçluların damgalanmasıyla başlayan bir gelenek olan dövme, Tokugawa hükümeti tarafından caydırıldı. Dövme özellikle işleri vücutlarını ortaya çıkarmalarını gerektiren el işçileri arasında popüler olmaya başladı (Takeuchi, 1987: 6).

Kuniyoshi diğer ukiyo- baskı sanatçılarna göre daha farklı ve daha özgün bir anlatıma sahiptir. Onun dönemsel olarak ele aldığı ifade biçimi her zaman çok yönlü bir yapıya sahip olmuştur. Kuniyoshi o zamanın diğer sanatçılarna göre, hatta efsanevi kahramanları resmedenlere göre de detaylarla bezenmiş mekanlardan yansıyan özgürlüğü en net şekilde sergiler ve dramatik vurgu konusundan oldukça dolaysızdır. Sanatçı manzara resimlerinde de kahraman resimlerinde olduğu gibi kendine özgür bir anlatım sunmaktadır. Kuniyoshi, manzara resmi konusunda kendisinden önce gelen Hokusai, Hiroshige gibi ustaları taklit etmeye niyetlenmeyen bir tarz sahip olmaya çalışmış ve kendisinden sonra gelen çağdaşlarını tarzıyla etkileyen bir potansiyel sunmuştur.

Kuniyoshi, popüler beğeni kazanmak adına başarılı şekilde rekabet edebilmesi için, bunun üretmek için kesinlikle gerekli olduğunun aklımızda tutmamız gerekir, ilgi çekici bir özgünlük ifadesi bulmalıydı. Onun işleri bu iki sanatçıdan farklıdır. O Hokusai'nin stilini takip etmedi. O Hiroshige gibi doğanın ruh halini, insanoğlunu bu dünyaya olan ilişkisinden ayrı olarak yorumlamaya teşebbüs etmedi. Bu yüzden O manzara çiziminin Çinli anlayışına yöneldi ama insanın önemini Çin'den daha çok vurguladı ve bu yüzden dünya üzerinde bir yer için vahşi enerjisiyle çabalayan insan kitlesinin onayına daha güçlü şekilde hitap ediyor (Bidwell, 1928-1929: 91).



Görsel 10. Omori'de Yosun Toplamak, Kuniyoshi, 1830

Kuniyoshi'nin manzaraları onun sanatının farklı bir yüzüne ışık tutmaktadır. O, ukiyo-e sanatına miras kalan efsane tasvirlerinin yanı sıra bjn-ga, manzara, samuray, *surimono*²⁵, ve kabuki gibi sanatsal konulara da odaklanmıştır. Bu resminde de naif çizgisiyle manzarayı nehir boyunca yosun toplayan iki kadın figürü ile birlikte sunmuştur. Yosunların arasından görünen ufuk çizgisiyle Kuniyoshi iyi bir perspektif yakalamıştır.

Japon baskı tarihinde ukiyo-e sanatçıları arasında tarzıyla en çok farklılık gösteren kişi belki de Toshusai Sharaku'ydu. Günümüzde bile kişiliği hakkında spekülasyonların yapılmaya devam ettiği Sharaku, diğer ukiyo-e sanatçılarının tasvir etmeyi tercih ettiği güzelliklerin yanı sıra genellikle göz ardı edilen gerçekliği sunmayı tercih etmiştir. Onun bu yaklaşımı bir anda başlayan sanat hayatının aniden bitmesine sebep olmuştur. Daha çok kabuki aktörlerinin portreleri ile tanınan baskı sanatçısı üretimine son vermesinin ardından araştırmacıların kimliğini merak ettiği gizemli bir karaktere dönüşmüştür. Japon baskı tarihine baktığımızda Hokusai, Hiroshige gibi ustaların baskılarına dönem dönem farklı

²⁵ Japonya'da daha çok özel günler için üretilen baskılardı. Küçük ölçülerde üretilen bu baskılar kültür sanat konularını içerirlerdi.

mahlaslarla imza attığına aşına olduğumuz bir gerçektir ancak Sharaku'nun gizemi hala çözülememiştir. Baskı tasarımında bilinen bir eğitimi veya deneyimi olmadan, aristokratik belirsizliğinden ortaya çıktı, yüz otuz altı sofistike ve orijinal aktör portresi yarattı ve kariyerini başladığı gibi ani ve gizemli bir şekilde sonlandırdı (Ficke, 1940: 7).

Sharaku her zaman gizemli bir figür olmaya devam etmiş ve onun hakkında bildiklerimiz belli başla kaynaklarda sınırlı kalmıştır. Onun bu gizemli durumu bazı araştırmacıları bir diğer ukiyo-e ustası Hokusai ile aynı kişi olduğunu düşünmeye itmiştir. Hidemichi Tanaka yayınladığı bir makalede Sharaku'nun Hokusai olduğundan bahsetmiştir ve iki ismin bazı baskıları arasında benzerlikler aramıştır. Tanaka makalesinin sonuç kısmında analizleri neticesinde vardığı durumu bize açıklamıştır. Hokusai, Sharaku olarak tanılmaktan kaçınmaya çalıştı. Çünkü O hem devlet kınamasından hem de dikkat çekmeye başlayan aktör baskılarına negatif eleştirileri önlemeye çalışıyordu (Tanaka, 1999: 186). Ancak, Tanaka gibi bazı araştırmacıların bu savı kesinleşmiş bir sonuca bağlanmış durumda olmadığı için bu tezde Sharaku, Hokusai'den bağımsız bir sanatçı olarak ele alınacaktır.

Sharaku'nun kısa bir döneme sığan aktör portresi baskıları, onun temsil ettiği portrelerin karakterlerine nüfuz etmesinin gücüyle nitelendirilir. Bu baskıların çoğunda konu Kabuki aktörleriydi. Sharaku baskılarında tasvir ettiği aktörleri cüretkâr ve vahşi yönlerini vurgulayarak, duruşlarının tüm tuhafliklarıyla apaçık sunmuştur. Sharaku'nun kendisinin de bir dansçı olduğu bazı kaynaklardan bilinmektedir. Aristokrat kesime bağlı olan No tiyatrosunda görev alan Sharaku baskı tekniğini zengin özellikleri onu cezbettikten sonra aniden koyu fon üzerine yalın anlatımla sunduğu portre serisini ortaya çıkarmıştır.

Dramatik yorumlama konusunda eğitimli bir uzman aynı zamanda doğuştan büyük bir ressam ve renkçi ise aniden fırçayı kağıda koymaya karar verdiğinde şaşırtıcı bir şey olması muhtemeldir. Ve aynı zamanda oldukça klasik bir ruh olduğundan kaba ve önemsiz gördüğü çağdaş bir sahneye karşı tavrı ironik olacağından dolayı ozaman sıradan karikatürü aşan bir sonuç bekleyebiliriz (Ficke, 1940: 10).

Bu portre baskılara baktığımızda gerçekten de Sharaku'nun betimlediği aktörlerde son derece dramatik bir ifadeye yolu kullanarak tüm duyguyu yansıtmaya çalıştığını görmekteyiz. Aktörlerin elleri açık ve hareketli, çoğunlukla gözleri şaşkınlık ve kaşları çatık, yüzlerinde de bazen öfke bazen sinsi bir gülüş bazense merak var. Sanatçı, Edo döneminde ünlü olan ve aşık, barbar, acınası, neşeli gördüğü aktörleri, kahramanların tasvirlerine uygun şekilde tutkulu ve cesur bir kompozisyon temeline dayandırarak resmetti. Bu baskıların Sharaku'nun kendine has stiline ait özelliklere sahip olduğunu söylememiz zor olmayacaktır.



Görsel 11. Yakko Edobei Rolünde Kabuki Aktörü Ōtani Oniji III, Sharaku, 1794

Sharaku'nun bu en bilinen baskısında klasik portre açısına uygun 4'te 3'nün görüldüğü bir Kabuki oyuncusunu görüyoruz. Çağdaşlarının ele aldıkları bir konuyu güzelleştirici çabalarının aksine Sharaku, uşak rolüne bürünmüş erkek oyuncuyu son derece gerçekçi yansıtmıştır. Kabaca açtığı elleri ileri doğru uzanmaya hazır beklerken çatık kaşlarının altındaki öfkeli bakışları uşağın acınasız yönünü ortaya koyar. Sharaku'nun ele aldığı konuları pohpohlamalardan uzak kaba ve gerçekçi şekilde sunmayı tercih etmesi

halkın onun baskılarına karşı olumsuz yaklaşımlarda bulunmasına sebep olmuştur. Ancak sanatçının kısa dönemde üretmiş olduğu bu kaba portrelerde karakterlerin niteliklerini tüm yönleriyle dosdoğru şekilde yansıtırken onları canlandıran Kabuki oyuncularının da kişiliklerini ortaya koyarak bugün bile bu baskı serisine bakarken hem Kabuki'nin hem de ukiyo-e baskılarının ruhunu hissetmemize yardımcı olmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JAPON KÜLTÜREL ÖGELERİNİN VE SANATININ BATI SANATINA ETKİSİ

Bugün Japon sanatına baktığımızda iyi ya da kötü Japonya'nın uluslararası modern sanat hareketinin bütünleyici parçası olduğunu görürüz. Teknolojik ve sosyal değişimler, Japonya'yı sanayi öncesi feodal Japonya'dan çok ileri derece sanayileşmiş Batı ülkelerine daha çok benzer bir yapıya sokmuştur. Ve bu değişim döngüsünü Japonya'nın kendi doğasında üretmiş olduğu sanatın yansıması meydana getirmiştir. Bu yansımalar şüphesiz ki Japon sanatını dünyanın diğer sanatlarından ayrılmaz bir konuma sokmuştur.

Japonya'nın izolasyon politikası ile sürdürdüğü dış dünya ile etkileşim yasağının kalmasından önce de Hollandalı tüccarlar ile Nagasaki limanı üzerinden yapılan ticaret aracılığıyla Batı'nın etkileri Doğu ülkesi olan Japonya'ya ulaşmış ve Japon sanatının gelişiminde teknik ve malzeme açısından yeni kapılar aralamıştır. İki uç kültürün her türlü engellemelere rağmen birbirini beslediği çok açıktır. Ancak bu tezde son derece kısıtlayıcı bir politika içerisinde neredeyse tamamen kendi öz kültürü ile gelişmiş olan Japon sanatının Batı ile gelişen ilişkiler doğrultusunda Avrupalı ressamı etkisi altına alarak modern resmin oluşumuna sağlamış olduğu büyük etki incelenecektir.

Japonya Tokugawa Hanedanlığı'nın son dönemlerinde Amerika başta olmak üzere dış güçlerin yoğun politik baskısı altına girmiş durumdaydı. Japon limanlarının ticarete açılması için giderek büyüyen talep, 1853'te Amerikan başkanı Fillmore'un anlaşma talebi ile Komodor Perry'nin varışıyla doruğa ulaştı (Noma, 1978: 261). Amerika'nın tehdit boyutuna ulaşan ticari imtiyaz sağlayacak olan sözleşmeleri kabul ettirmesi biraz zaman almış olsa da niyahi olarak Japonya önce Amerika daha sonra bu fırsattan yararlanmak isteyen Fransa, İngiltere gibi büyük Avrupa ülkelerine ticaret yolunu açmak sorunda kaldı. Bu olayların akabinde Japonya'nın Batı ülkeleri ile rekabet edebilmek için feodal yapıyı terk ederek modern Japonya'yı kurma hayali Meiji Restorasyonu ile sonuçlanacaktı.

Nihayet 1868 yılında Japonya Batı'ya açıldığında onların egzotik olarak tanımlayacakları baskılar, kimonolar, yelpazeler, paravanlar Avrupalı koleksiyonerlerin ilgi

alanına girmeye başladı. 1850'ler de Japonya'nın açılması ile Fransa bu sefer ilgisini Çin'e değil, Doğan Güneşin Ülkesi Uzak Doğuya çevirdi (Hartman, 1981: 142). Avrupa'da modern sanatın körükleyici bir basamağı olarak tanımlayabileceğimiz *japonizm* hareketinin başlamasına ön ayak olan ukiyo-e baskıları Japonya'dan ithal edilen seramik gibi objelerin zarar görmemesi için kullanılan paket kağıdı işlevi görmekteydi. Japonya'da seri üretim halini alan bu baskılar bu yeni dünyada adeta koleksiyon değeri taşıyan birer sanat eseri niteliği kazanmıştı. Manet ve onun arkadaşları gibi Empresyonist ressamlar, onları nefret ettikleri geleneklerden kurtarmaya yardım edecek, resim problemlerine tamamen yeni bir yaklaşım olarak gördü (Swann, 1966: 217).

Fransa'da akademik sanatın zorunlu kıldığı konu, perspektif hatta renk kısıtlamalarının aksine bu egzotik baskıların olağan dışı kompozisyonları alışılmadık görünüşler sunarak çizgiselliği ve dümdüz renk kullanımıyla muazzam bir yenilik sunmaktaydı. XIX. yüzyılın resim alanında devrim yaratma arzusuyla yanıp tutuşan sanatçıları giderek kendilerini çok uzun yıllardır Batı'nın modern anlayışına karşı izole bir yaşantıyla tamamen kendi gelenekleri içinde gelişen, dünyanın diğer tarafındaki gizemli ülkeye kaptıracaktı. Nitekim Japonya'nın Batılı sanatçılara aralamış olduğu bu egzotik ve mistik dünya Empresyonistler için bulunmaz bir fırsattı ve onlarda bu fırsatı sonuna kadar kullandı.

1845'ten 1910'a kadar Japonya'nın Fransa üzerindeki etkisinden bahsederken kullanılan "Japonizm" terimi, ilk olarak önemli bir sanat eleştirmeni olan Philipe Burty (1830-1890) tarafından 1872 yılında icat edildi. Akımın İngiliz Kanalı'nın her iki yakasında da resmileştiği 1875'e kadar, Burty *Akademi*'de "Japonizm denen, Japonya'nın sanatı ve dehasının çalışması Fransa'da belirgin bir ilerleme kaydetti. Bununla gurur duyuyorum çünkü eğer bu çalışmaya ilk itkiyi vermeseydim, en azından kelimeyi bunun için yarattım..." (Weisberg, 1975: 120).

Fransa'da giderek moda akımı halini alan Japon temalı ürünlerin koleksiyonunu yapmak ve bir şekilde bu duruma katkıda bulunmak Fransız koleksiyoner ve eleştirmen olan

Burty tarafından japonizm terimi ile resmileştirilmişti. Burty'nin kendisinin bir büyük bir baskı hayranı olmasının yanında baskı sanatını birbirini tekrar eden değersiz ürünler olmaktan çıkarıp gravür ve ahşap baskıları sevdirek onların da birer sanat eseri gibi değer kazanmasına büyük katkı sağlamıştır.

Fransa'da japonizmi kimin başlattığı tartışmalıydı. Theophile Gautier seferberliğe resmi olarak yol açmış olmasa da alıcı ortamı hazırlamış durumdaydı. Goncourt kardeşler daha sonra itibar talep edeceler ve 1867'de sanat eleştirmeni Philippe Burty'e ingilizce olarak "sonsuz kadar Japonaiserie" diye bir mektup yazdılar (Hartman, 1981: 142).

Sanatçılar japonizmin kendi özgü tarzı altında Japon sanatı ve kültürünün tüm yönlerini incelemekten kaçınmadılar. Koleksiyonerler, sanatçılar, tasarımcılar Japon geleneklerinin büyümesine kapılarak kimi zaman direkt olarak Japon örneklerden esinlenip kimi zamanda bu egzotik tasarımları asimile ederek kendi tasarımlarını yarattılar.

Dönemin Avrupalı resim sanatçılarına çekici gelen, Batı'nın geleneksel düşüncelerine birçok farklı açıda karşıt gelen Japon estetiğinin karakteristiği idi: asimetri, kompozisyon düzensizliği, diyagonal tasarım, merkez dışı düzenleme, dekoratiflik, boş alanlar, perspektif eksikliği, gölgesiz ışık, düz yüzeydeki parlak renk, çeşitli dokuların ritmik kullanımı ve "sistemik parçalanma tarafından temsil edilen" derinlik (Chiba, 1998: 6).

Uzak Doğunun egzotik tasarımlarına ve objelerine olan ilginin giderek artmasıyla birlikte Paris sokaklarında küçük köşe başı dükkanlar sırf bu koleksiyon ürünlerinin satışını yapmak için kurulmaya başladı. Van Gogh başta olmak üzere Manet, Monet gibi empresyonist ressamın dışında birçok koleksiyonerin de bu dükkanlardan alışveriş yapmak en büyük hobisi olmaya başlamıştır. Paris'te Japon sanatında uzmanlaşmış bir dükkan Madame Desoye tarafından açılmıştır, *La Porte Chinoise* denen dükkanın ilk

müşterileri Manet, Monet, Goncourt kardeşler, Baudelaire, Zola ve Degas'tı (Chiba, 1998: 5).

3.1. Empresyonist Sanatçıların Eserlerinde Japonizm

Bu bölümde Japon kültürel öğelerinin ve Japon sanatının Batılı sanatçılar üzerindeki etkisi örnek sanatçı ve eserler üzerinden incelenecektir.

3.1.1. Vincent VanGogh

Japon baskılarından etkilenen sanatçılar arasında eserleriyle en çok dikkat çeken sanatçılardan biri Vincent Van Gogh'tur. Arles'ten bir mektubunda, Van Gogh Theo'ya "Burada hava her zaman güzel ve eğer her zaman böyle olursa bu bir ressamın cennetinden daha iyi olur, o mutlak bir Japonya olur." yazmıştır. Van Gogh'un Arles'ten mektuplarını okuyanlar Japonya'nın bir ütopya olarak görüldüğünü fark etmemiş olamaz (Kodera, 1984: 189). Japonya'da yaşama hayali kurarak Arles'e yerleşen Van Gogh burayı Japonya'nın egzotik havasıyla bağdaştırarak kendini daha iyi hissetmiş ve buranın mistik Japon havası onun sanatına olumlu şekilde yansımıştır. Van Gogh'un japonizmi üzerine oldukça fazla kaynak bulunmakta ve japonizmin Avrupa'da sanattan edebiyata birçok alanı sardığı dönemde ürettiği Japon esintili resimlerinin çoğu ikonografik ve teknik açılarından açıklanmaktadır. Van Gogh için Japon'ya her zaman bir ütopya olarak kalacaktır.



Görsel 12. Çiçekli Erik Bahçesi, VanGogh, 1887

Van Gogh bu resmi Hiroshige'nin Kameido'daki Erik Parkı baskısından kopya niteliği taşımaktadır. Van Gogh'un eserini Hiroshige'nin baskısı ile karşılaştırdığımızda kopya edilmiş bir kompozisyon kullanmış olmasına rağmen daha canlı ve parlak renklere sahip olduğunu görürüz. Japonca karakterlerle yarattığı dekoratif etki uyandıran çerçeve ile de hayran olduğu ukiyo-e baskılarına atıfta bulunmuştur.

Sanatını hem koleksiyonunu yaptığı hem de kopyaladığı Japon baskılarıyla yönlendirmeye başlayan Van Gogh kardeşi Theo'nun sanat simsarı olmasının etkisiyle de Japon temalı ürünleri satın alma konusunda yoğun bir istek duymaktaydı. İki kardeş, 1871'de Fransa vatandaşlığından çıkarılmış olan Hamburg'lu bir Alman Siegfried Bing (1838-1905) 1875'te Chautchat sokağında açılmış olan bir butikte büyük bir baskı kaynağı buldular (Walker, 2008: 83-84). Japon etkisinin Paris'i tümüyle sardığı bu dönemde yalnızca resim değil sanatın birçok alanı kendini Japon egzotizmine bırakmış durumdaydı. Ressamlar gidip

göremedikleri bu mistik adayı gezi notlarına kaydetmiş veya edebi eserlerinde gerçekçi şekilde betimlemiş yazarların eserlerini de sıkıca takip etmiştir. Bu Batılı hayalperestler dış dünyayı kendi ideallerini, arzu edilen gerçekliği kurmak için kullanmıştır.

Van Gogh'nun Japonya'nın jeopolitik alanı etrafında "tam bir hayaller ve olasılıklar dünyası" etrafında kristalize olmasını sağlayan Japon kültürünün bir "parçası", Japonya'nın güneşli bir güney bölgesi olduğu fikriydi. Sanatçı, Edmond and Jules de Goncourt'un gri Paris kışının panzehri, bir güneş ışığı ülkesi olarak Japonya'nın görüntüsünü sunan *Manette Solomon* isimli romanını okumuştur (Walker, 2008: 85-86).

Japonya Parisli sanatçılar için adeta bir masal diyarıydı. Van Gogh başta olmak üzere birçoğu bu egzotik ülkeyi görmek, onun parlak güneşinin doğa üzerinde bıraktığı etkiyi incelemek ve bu anların izlenimini resimlerinde yansıtmaya hayalini kuruyordu. Fransa'nın farklı bölgelerinde kendilerini küçük bir Japonya yaratmaya çalışan ressamlardan biri olan Van Gogh da bu arzu neticesinde kardeşine sıklıkla buradaki sanatsal gelişiminin raporunu vereceği Arles'e yerleşmiştir.

Bu söylemin etkisi altında Van Gogh, 1887-88 kışına kadar güney güneş ışığı ülkesi olarak Japonya'nın hayali bir fikrini tasarladı ve zaten birçok sanatçının çalışmakta olduğu, Japonya'ya eşdeğer olan Fransa'nın güneyini düşündü. Onun, 1888 Şubat sonunda Fransa'nın güneyi Arles'e varışı onu hayalindeki mistik Japonya ile rezonansa giren bir yere getirdi (Walker, 2008: 86).



Görsel 13. Tanguy Baba'nın Portresi, VanGogh, 1887

Japonya'nın aydınlık ülke imajı *Tanguy'un Portresi*'nin inandırıcı bir yorum için bize yeterli değil. Niçin bu yaşlı ticaret adamı Japon baskılarıyla birlikte yorumlanmış? Bu baskılarla arasındaki bağ nedir? (Kodera, 1984: 194).

Tanguy'un Portresi'nde Van Gogh arka plan olarak kolaj haline getirdiği Japon baskılarını kullanmayı tercih etmiştir. İyi bir baskı koleksiyoncusu olduğu bilinen Van Gogh'un bu eserinde kullandığı baskıların muhtemelen kendi koleksiyonuna ait olduğu düşünülmektedir. Arka fonda gördüğümüz ukiyo-e baskılarının birçoğu net şekilde seçilmekte, en üstte Fuji'nin bir görüntüsü sunulurken sol tarafta kabuki aktörünün bir imajı ile karşılaşmaktayız. Sağ taraftaysa kendisinin daha sonra Kesai Eisen'den kopya ettiği ve giydiği kimonun özelliklerinden bir hayat kadını olduğu anlaşılan baskı yer almaktadır. Bernard'a göre Tanguy, saf ütöpic bir sosyalisttir ve o Van Gogh'un "mutluluk çağı" ütopyası inancını paylaşmıştır (Kodera, 1984: 194).

Van Gogh'un primitif sosyalist düşüncesiyle ortak görüşte olan Tanguy'un Japon baskıları önünde vermiş olduğu poz onun Japonya ütopyası ile uygun görülmektedir. Tanguy'un bu resimdeki simetrik duruşu birçok kişi tarafından da farklı yorumlanmıştır. Emile Bernard Tanguy üzerine bir makalesinde, "Vincent Tanguy'un portresini yaklaşık 1886'da yaptı. Onu Japon baskılarıyla kaplı bir odada otururken, büyükçe bir çiftçi şapkası giymiş, Buda gibi karşıdan simetrik bir pozla gösterdi." (Kodera, 1984: 195).

3.1.2. Edouard Manet

Fransa'da başlamış olan empresyonist akımın en önemli temsilcilerinden biri sayılan Edouard Manet'de Paris Salon sergisinin sanatçılar üzerindeki kısıtlayıcı gücüne karşıt gelen Japonya'nın olağandışı sanat anlayışından oldukça fazla beslenmiştir. O da diğer birçok Japon hayranı gibi biriktirdiği Japon baskılarını artık sadece zevk alınan koleksiyon ürünü olarak tutmanın yanında düz kompozisyonlarını, günlük konuları ve diyagonal simetrisini taklit etme yoluyla kendi resim tarzında asimile etti. Manzara resminin giderek yaygınlaşmaya başladı Paris'in sokaklarını, bahçelerini, manzaralarını ukiyo-e baskılarının basit renk şeması içerisindeki parlak boyamalarla taklit ederek sanatını geliştirme yoluna gitti.

Manet'nin Japon baskılarının izleyici ve resimdeki figürleri yakınlaştırmada başarılı olan tekniğe uygun şekilde yarattığı empresyonist eserlerinin yanı sıra bu dönemde hakkında en çok konuşulan resmi yakın arkadaşı olan *Emile Zola*'yı resmettiği tablosudur.



Görsel 14. Emile Zola Portresi, Manet, 1868

Hem modele bir iltifat hem de otobiyografik bir deneme olan *Emile Zola Portresi*, aslında görsel bir inançtır. Önceki yıl 1867’de Zola, Manet’nin işini savunan ve açıklayan bir yazı yazmıştır; o masada net bir şekilde görülmektedir, kalemin altına kurnazca yerleştirilmiş (Howard, 1977: 17).

Manet’nin bu portre resminde uyguladığı sadeleştirilmiş yüzey ve naif tonlar dokuların ve katıksız tasarımın farkındalığını artırıyor. Bu resimde modellemede son derece sadeliğe gidilerek arka planda karatılan keskinlik ve zıt renklerin kullanımı didaktik vurguyu arttırmaktadır. Masanın üzerinde bulunan kitap destesi Kübizmin monotonluğu ve geometrik formuna bir ışık tutarken, bitişik halde duran kitapların en üstünde bulunan açık mavi olanın

üzerindeki “Manet” yazısının bu kadar bariz şekilde görünmesi de sanatçının resminde kullandığı bir imza niteliği taşımaktadır. Japonların da ukiyo-e baskılarında kullandıkları resim içinde resim tekniğini Manet’nin bu tablosunda da görmekteyiz. Arka fonda ahşap bir blok üzerine yerleştirilmiş olan üç küçük resim görmekteyiz ve bunlardan ilk göze çarpan Manet’nin daha önce resmetmiş olduğu *Olympia* tablosunun bir kopyasıdır.

Eğer *Olympia* röprodüksiyonu üçünden daha kolay anlaşılıyorsa, onun medyumu çok belirsizdir. O genellikle sepya bir fotoğraf olarak tarif edilir, fakat onun renk uyumu siyah ve gridir, görünen boyutu bilinen erken fotoğrafların hiçbirine karşılık gelmez ve o *Olympia*’nın altında resimde olmayan bir bukle gösteriyor (Reff, 1975: 39).

Buradan anlaşılıyor ki bu resim Manet’nin kendi atölyesinde yapılmıştır. Zola, saatlerce oturduktan sonra Manet’nin “beni unutmuş durumdaydı. Artık orada olduğumu fark etmiyordu” gözlemini yapar (Howard, 1977: 18). Bu tablonun Manet’nin Japon sanatına öykündüğünün mesajını veren önemli özelliklerden biri *Olympia* kopyasının yanında yer alan geleneksel kıyafetleri içerisinde bir sumo güreşçisi baskısıdır.

Benzer şekilde, eğer Zola Portresi’ndeki Japon baskı ve paravan Manet’nin Doğu sanatında bilinen en eski kopyalarıysa, o *Astruc* portresine zaten bir Japon albümü eklemişti ve *Sokak Şarkıcısı* ve *Olympia* gibi eserlerinde bu sanatın birçok üslup özelliğini özümsemişti (Reff, 1975: 40).

Japon renkli ahşap baskısı olan üçüncü çalışma, daima Utamaro ve Kunisida tarafından yapılan aktör portrelerine atıfta bulunur fakat elli yıl önce onun Kuniaki II tarafından yapılan *Awa bölgesinin Onaruto Nadaemon Güreşçisi* olduğu keşfedilmiştir (Reff, 1975: 39). Manet, bu tablosunun arka fonunda yer verdiği ukiyo-e baskı kopyasında onun renk uyumunu son derece güzel şekilde vermiştir. Orijinali Japon sanatçı Kuniaki’ye ait olan bu ukiyo-e baskısı Manet’nin röprodüksiyonu ile kıyaslandığında sumocunun

giydiği kimonun biraz daha kıvılcımsı bir renkte olduğu fark edilmektedir. Fakat Manet sumo figürünün ölçülerine sadık kalmıştır.

3.1.3. Claude Monet

Goncourt'ların kendi Japan sanatı koleksiyonlarını inşa etmesi gibi Claude Monet ve Camille Pissarro yeni Empresyonist sanat tarzıyla denemeler yapıyordu. Empresyonizm bir sanat hareketiydi. Tipik bir günde Monet çoklu tuvallerini belli bölgelere alırdı. Daha sonra gün ışığı gün boyu değiştikçe Monet aynı obje üzerinde günün farklı anlarını yaratırdı. Monet, bir resim eskizi için sadece birkaç dakika harcardı ve onun hızlı çalışma yöntemi trenlerin bir istasyona dakikalar içinde girip çıktığı ve fabrika makinelerinin bir saatte yüzlerce ürün üretebildiği giderek artan bir sanayi toplumuna yakışırdı (Abou-Jaoude, 2016: 61).

Claude Monet de diğer Empresyonistler gibi Japonya'nın Avrupa'da yarattığı egzotizmin büyüüne kapılan ve Japon sanatının özgün üslubuyla derinlemesine ilgilenen ressamlardan biriydi. O da diğer Japon ürünü koleksiyoncuları gibi karşılaştığı ilk andan itibaren bu uzak diyarın daha önce hiç görülmemiş özel ürünlerini toplayarak çalışmalarında dekoratif açıdan kullanmak için saklamaya başlamıştır. Monet'nin ukiyo-e baskılarından büyülenerek bu baskıların teknik anlamda her detayını inceleyerek kendi üslubuyla bütünleşmesi yoluyla yaratmış olduğu yenilik Avrupalıları büyülemeye devam etmektedir. Empresyonizmin ustası çok yönlü Japon baskılarını inceleyerek bu eserlerden kendi resimleri için neleri ödünç alması gerektiğini çok iyi analiz etmiştir.



Görsel 15. Japon Kostümü İçinde Camille Monet, Monet, 1876

Görkemli bir tiyatro kostümü giyen ve garip sarı bir peruk takan Camille, ertesi yıl son dokunuşlarının yapıldığı *Japon Kostümü İçinde Camille Monet* oldu; bu Monet'nin daha önce sözünü ettiğimiz “japonneries” eğiliminin doruk noktasıydı (Wildenstein, 1999: 114).

Monet'nin bu resminde canlı kırmızı renkte üzeri geleneksel Japon motifleriyle işlenmiş olan kimono içinde izleyiciye bakış atan kadın figürü elinde yine Japonların sembolik objesi olan bir yelpaze sallamakta ve kabuki aktörleri gibi poz vermektedir. O zamanlar, resim sansasyonlara sebep olmuştu. Bir eleştirmen onu “katı renklendirme” ve “vurgulu impasto” diyerek övdü (Potts, 2000: 89). Resmin arka planında üzerlerinde çizimler olan birçok yelpazenin duvarları süslediğini görmekteyiz. Muhtemelen Japon baskılarını geometrik formlardaki ustalığına atıfta bulunmak amacıyla düşünülmüş olan halı motifi, figürün üzerindeki kimononun etnik desenleri ve duvarda asılı olan yelpazelerin yoğunluğu ile resmi son derece karmaşık bir kompozisyona sokmuş olsa da Monet'nin bu resmi Japonizm hareketinin en iyi örneklerinden biridir.

İkinci Empresyonist Sergide yer alan bu eser Monet'nin önceki on yılda geliştirdi tarzdan ani bir ayrılıştı (Potts, 2000: 89). Bu dönemlerde üretilen Japon esintili eserlerin çoğunda görülebilecek olan geleneksel kimonolar da dönemin sanatçıları ve koleksiyonerleri için sergi niteliği taşıyan egzotik ürünlerdi. Bu objeleri resimlerinde dekoratif bir unsur olarak kullanan Empresyonistler, Japonya'ya ve onun kültürüne olan hayranlıklarını açıkça ifade edebildiklerini düşünmekteydi.

12 Kasım 1964'te, Rosetti modellerini giydirebilmek için Rivoli sokağındaki Desoye'den indirimde olan bütün Japon kostümlerini satın aldığına pişman olduğunu belirtti; aynı zamanda Whistler, Fantin-Latour'un 1865'te Salona sunduğu *Toast* (yok edilen) için dediği gibi “güzel elbisesi” içinde poz verdi; bu kostümler bu nedenle Paris'te bulunan birkaç koleksiyoner, oymacı Sauvageot ve Japonya'dan gelen tuğamiral Jaures, 1969 Sonbaharında sanayiye uygulanan Güzel Sanatlar Sergisi sırasında Doğu Müzesine ödünç verdi (Musee National D'art Occidental, 1988: 163).



Görsel 16. Japon Köprüsü ve Nilüfer Havuzu, Monet

Monet'nin nilüferlerle kaplı olan gölet üzerinde uzanan köprü resmi onun yarattığı Japon dünyasının sembolik bir anlatımıdır. Van Gogh'un Japonya'ya gitme hayali ile Japonya'nın güneşli ilkbaharını anımsatan Arles'e yerleşerek sanatında doyuma ulaşma arzusu gibi Monet'de sanat hayatının son yıllarını geçireceği Giverny'deki nilüfer bahçesinde Japon egzotizmini dolu dolu yaşamayı seçmiştir. Son dönem eserlerinden gözlemlediğimiz kadarıyla nilüfer bahçelerini saplantılı bir konu haline getiren sanatçının bu bahçeyi yaratma arzusunun altında önceki yıllarda koleksiyonunu yapmış olduğu Japon baskılarından izlediği Japon atmosferine olan hayranlığı yatmaktadır.

Su birikintisinin Monet'ye olan çekiciliğinin bir kısmı kuşkusuz onun Japonlara duyduğu hayranlıktan geliyordu. Satın almadan birkaç gün önce, Durand-Ruel'de Utamaro ve Hiroshige'nin yıllardır topladığı türden baskılar

olan olağan üstü baskı koleksiyonun ziyaret etmişti. Göletin üzerine inşa ettiği köprü baskılardan bildiği şekil ve yapıdaydı (Gordon ve Forge, 1989: 202).

Çoğunlukla kare formatta resmetmiş olduğu nilüfer göletlerinin simetrik bir kompozisyonla ele alındığını görmemiz mümkündür. İzleyiciye doğanın dinginliğini dolaysız şekilde ifade eden bu resim yeşilin yoğun olduğu bir palet aracılığıyla bizi içine çekmektedir. Japon tarzıyla inşa edilmiş köprü tuvalin kenarlarından eşit şekilde ortaya doğru uzanarak resmin merkez noktasını belirler. İzleyicini gözü köprüden nilüferlerle kaplı gölete doğru inerken köprünün nilüfer yapraklarının arasında bırakmış olduğu koyu gölgeler ile resmin kontrastını yaratır.

Monet için bahçesi şimdiye kadar keşfettiği her manzara için ayakta duran bir dünya haline geldi. İçerisinde herhangi bir *motiften* istediği sığınak ve sonsuzluğun her imasının bulabiliyordu (Gordon and Forge, 1989: 261).

3.1.4. Toulouse-Lautrec

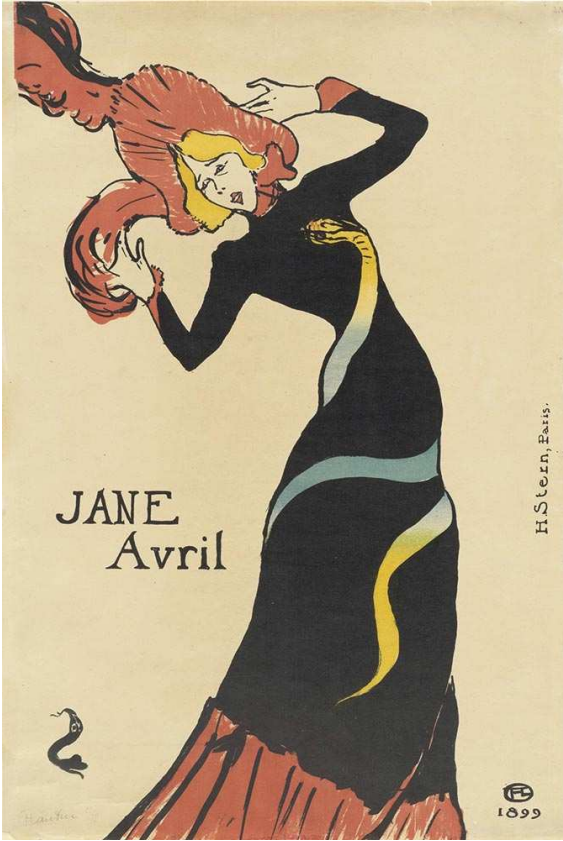
Japon baskı sanatçılarından özgün yaratımlarından etkilenen bir diğer sanatçı da Henri de Toulouse-Lautrec'dir. Lautrec'in afiş tasarımına öncülük eden çalışmaları Japon baskılarının düz renklerinin yaratmış olduğu diyagonal kompozisyonları andırmaktadır. Yaptığı çalışmalarda Japon kültürüne özgü olan *kakemonoları* andıran bir format kullanan sanatçı kullandığı motiflerle de ukiyo-e baskılara olan hayranlığını sergilemektedir. Yöntemleri ve amacı hakkındaki anlayışımız ışığında grafiğin mucidi, karakterin eki bir gözlemcisi, bir çağın aynası olan Lautrec, yaratıcı hassas bir biçim, renk ve mekan düzenleyicisi olarak ortaya çıkıyor (Moma, 1985).

Lautrec, ukiyo-e baskılarını özümseme adına geliştirmek için uzun emek harcadığı litografi baskı tekniği ile üretmiş olduğu yüzlerce afiş aracılığıyla bugün bizlere XIX. yüzyıl Paris eğlence hayatını ve bohem kültürünü tanımamıza olanak sağlamaktadır. Sanatçı ukiyo-

baskılarına özgü olan birkaç uzun, kıvrımlı organik çizgi ve düz renk aracılığıyla karakterize ettiği *Moulin Rouge* şov kızlarını ikonik birer portreye dönüştürmüştür.

O öncelikli olarak posterleri ve baskıları aracılığıyla Marcel Proust'un popüler *fin siecle* görüşünün dayandığı model olan aynı dönemin *yüksek burjuvazisi* hakkında destansı incelemesinden bile daha çok Paris toplumunun çok küçük bir kesiminin XX. Yüzyıl görüşünü miras bıraktığı (Moma, 1985).

Lautrec'in *Moulin Rouge*'de sahne alan oyuncularını, genelevlerdeki hayat kadınlarını baskılarına konu edinmesi özellikle Japon baskı ustası Hiroshige ile benzerlik göstermektedir. Her iki sanatçıda aristokrasi ve burjuvazinin giderek güç kaybettiği aşırı optimist Paris halkının orta sınıfındaki sanat meraklısı kitlelerin ilgisini çeken ikonik kadınları çalışmalarında ölümsüzleştirmeyi tercih etmiştir.



Görsel 17. Jane Avril, Lautrec, 1899

Lautrec'in resmettiği Moulin Rouge'deki her karakter onun sanatının bir parçasıydı ve her biri kendisiyle ilişkiliydi. Jane Avril (1868-1943) onun bu tüm eğlence topluluğunun en gizemli ve baştan çıkarıcısıydı. Bu kısmen Lautrec'in onu hem eylem halindeki bir dansçı hem de özel bir birey olarak temsil ettiği ve onun sosyal çevresinin bir parçası olduğu içindi (Shone, 2011: 551).

Lautrec'in *Jane Avril* adını verdiği litografi baskını incelediğimizde Japon ukiyo-e baskılarını andıran birçok detay görebiliriz. Öncelikli olarak en çok dikkat çeken benzerlik arka fonda kullanmış olduğu düz renktir. Lautrec de diğer empresyonistler gibi resimde derinliği verebilecek yeteneklere sahip olmasına rağmen çoğu zaman göz yorucu perspektif unsurlarını eleyerek izleyicinin sadece ön plandaki modele odaklanmasını istemiştir. Konu seçimi de ukiyo-e baskılarından aşına olduğumuz, bir eylem esnasında resmedilmiş Kabuki oyuncularını andırmaktadır. Lautrec'in diğer çalışmalarından da anlayacağımız üzere sık sık resmettiği modeli Jane Avril, kıvrımlı vücudu saran yılan motifiyle aşağı kadar uzanan düz siyah bir elbise içinde baskıya yalın bir dinamizm katmaktadır.

Ayrıca Lautrec, sadece format, biçim ve renk ile değil baskılarındaki tipografi ve imzasıyla da Japon baskılarının özelliklerini yansıtmıştır.

3.1.5. Mary Cassat

Empresyonistler arasında kadın figürü olarak dikkat çeken sanatçı Mary Cassatt'dır. Cassatt'da diğer ukiyo-e ve Japon kültürü hayranı XIX. yüzyıl ressamı gibi egzotik dünyanın onlara sunduğu yeniliklere karşı kayıtsız kalamamıştır. Resimlerini incelediğimizde kadın figürünü tıpkı yüzen dünya resimlerinde olduğu gibi aristokratik anlamdan sıyrarak günlük hayatlarında dinlenirken, dikiş dikerken veya çocuklarıyla vakit geçiren ele almıştır.

Cassatt için bu kamusal başarı ve profesyonel kazanım – modern yaşamın erkek kodlu “kahramanlığı” – resmin konusu olarak var olamazdı. Onun dünyası, kadın ve çocuğunun dünyası, kültürlü, iyi yetiştirilmiş, üst tabaka aile üyeleri, arkadaşlar ve tanıkların-kamusal veya kahramandan ziyade onun ilişkilerinde özel ve samimi bir dünya- dünyasıydı (Eisenman, Stephan F. ve Crow, Thomas E., 1994: 267).

Ukiyo-e baskılarını anımsatan renkli gravür baskılar üreten Cassatt'nın çalışmaları Empresyonistler arasında büyük bir cazibe yaratmaktaydı. Bu çok renkli naif baskıları incelediğimizde Utamaro başta olmak üzere pek çok Japon baskı ustasının eserlerinden esinlendiğini görmekteyiz. Özellikle kadraj ve kompozisyon tekniği, düz renk kullanımı ve geleneksel olan modelleme, ışık gölge ve derinliği kaldırmış olduğu yalın anlatımlı baskılarında ukiyo-e baskılarındaki teknik yenilikler yoğun şekilde hissedilmektedir.

Mary Cassatt'nın grafiker olarak ilk ciddi girişimi, Cassatt ve onun birçok meslektaşının yetişmiş olduğu bir çalışma ortamı yaratan Degas'nın topluluğunda gerçekleşmiştir. Orada tonal görüntüler yapma konusunda gelişti ve onun en özgün baskılarından bazıları bu “mutfak” ve “aşçılık” yaklaşımdan ortaya çıktı (Cassatt, Mary ve Adelson, Warren, 2010: 11).

Eğitim için geldiği Paris'te daha sonra çok yakın dostu olacak olan Degas'nın eserlerini ilk gördüğünde onun pastel çalışmalarına hayran kalan ve Manet, Courbe gibi diğer Empresyonistlerle birlikte Degas'yı da hayran olunacak bir ustası gibi gören Cassatt, Empresyonistler grubuna adını yazdırdıktan sonra onlarla beraber ortak sergilere katılacak ve bu deneyimlerini daha sonra yakın dostlarına “geleneksel sanattan nefret ediyorum, artık yaşamaya başladım” şeklinde aktaracaktı.



Görsel 18. Saç Modeli, Cassatt, 1890-91

Mary Cassatt'ın *Saç Modeli* adını verdiği çok renkli baskısının Utamaro'nun *Takashima Ohisa Saçını İncelemek İçin İki Ayna Kullanır* baskısıyla form ve kompozisyon açısından son derece benzerlik gösterdiğini görmekteyiz. Sanatçı modelin saçını izlemekte olduğu aynayı aynı Utamaro'nun amacı gibi resimsel alanı genişletmek için kompozisyona dahil etmiştir. Cassatt'da hayran olduğu Japon baskılarından özümlediği şeyleri kendi çalışmalarında özgün bir anlatıma dönüştürmüş olsa da özellikle konu bağlamında eski Japon ustalarının cariyeye resimlerindeki sanatına öykünmektedir.

Cassatt'da o dönem Japonya'dan ithal edilen birçok ürünün sunulduğu Paris'teki sergileri ziyaret etmiş ve orada elde ettiği izlenimler sanat hayatını yönlendirmiştir. Yakın arkadaşı bir mektubunda Cassatt'ın Paris'teki bir sergide Japon ürünleriyle ilk tanışmasını şu şekilde aktarmıştır;

1890'da Mallerma'ya; "çarşamba günü bayan Cassatt ile *Beaux-Art*'daki muhteşem Japon eşyalarını görmeye gidiyoruz." yazmıştır. Onu da kendileriyle birlikte gitmeye davet etmiştir. Cassatt ayrıca Degas ile de bu sergiyi ziyaret etmiştir. Mary Cassatt'nın koleksiyonundaki özellikle Utamaro'nun en iyi şekilde temsil edildiği baskısı da dahil Japon baskılarının çoğu bu sıralarda alınmış olabilir (Hyslop, Francis E., 1954: 182).

Degas gibi figür ressamı olarak kariyerini sürdürmeyi tercih eden Cassatt, resmetmeyi sevdiği kadın figürlerini ve onların günlük işlerini sahnelediği teatral arka plana sahip baskılarında diğer birçok çağdaşı gibi Paris sergisinde tanışmış olduğu alışılmışın dışında kompozisyon niteliklerine sahip Japon baskılarının etkisiyle düz renk alanları üzerine kullandığı temiz, yumuşak ve ince çizgilere sahip Japon ukiyo-e baskılarının Batılı muadillerini ortaya koymuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

WHISTLER'IN ESERLERİNDE JAPONİZM

Bu bölümde Amerikalı sanatçı James Abbott McNeill Whistler'ın eserlerinde Japon kültürü ve sanatının etkileri incelenecektir.

4.1. Whistler'ın Sanat Anlayışı ve Japonizm

1860'ın ortasında Whistler'ın estetik teorisi, üç temel bileşenle ilgiliydi; sanat için sanat doktrinleri, klasik akademinin geleneklerinin belli konuları ve *japonizmin* önemli karışımı (Sandberg, John, 1968: 63).

John Sandberg'in James Abbot McNeill Whistler hakkındaki çıkarımı belki de sanatçının o dönemki üretimlerini en iyi şekilde açıklayan bir yorum olmuştur. Bu bağlamda tez de Whistler'ın Japonizm hareketi doğrultusunda yönelmiş olduğu yaklaşımları onun akademik belli kuralları da göz ardı edmeden ele aldığını inceleyeceğiz.

XIX. yüzyılda, Japon ahşap baskılarının Avrupa resminde derinlemesine karakteristik etkiler yaratmasının ardından Whistler'ın eserleri bu Oryantalist harekette önemli bir role sahip olmuştur. Gelecek yıla kadar Whistler, birçok sanatçının kendi Oryantal ürünlerine sahip olduğu Paris'teki Porte Chinoise'de düzenli bir müşteri olmuştur. O andan itibaren Japonya onun eserlerinde her zaman mevcut olan bir olgu olmuştur (Sandberg, John, 1964: 500).

Whistler, sanat hayatını geçirdiği İngiltere'nin manzara resminin Avrupa'daki Empresyonist akımına etkideği ettiği dönem bu iki kültürün birbirini beslemesi konusunda bir araç olmuştur. Eserlerini incelediğimizde Empresyonistlerde gördüğümüz tonal dengeler, figürde soyutlama ve kompozisyon bileşenlerine sahip olmasının yanında Ön-Raffaello Kardeşliğinin izlerini de taşımaktadır. Oryantalist unsurların son derece yoğun kullanıldığı kompozisyonlarında dahi figürlerinin naifliği ve durağanlığı buna bir örnektir. Yaklaşık

1863'te Whistler Doğu'ya ait her şeye adandığı zaman bile, sonuçta ortaya çıkan Japon resimleri gerçekten de süslü elbiseli Ön-Raffaello eserleriydi (Young, Andrew McLaren, 1978).

Whistler'ın yapıları tabi ki gerçek gözleme dayalıydı fakat stüdyosunda gördüklerini estetik bir ideale, bir hayal gücü şiirine uyarladı. Başka bir deyişle, görünene rağmen 1870'lerdeki Fransız İzlenimcilerininkinden farklı bir yöntemdi. Whistler'ın ilgisi (Degas ve Manet'nin olduğu gibi) Baudelaire düzeninin modern yaşamı bir şehirdeydi (Walter, Ingo F., 2010: 578).

4.2. Whistler'ın Eserlerinde Japonizm Etkisi

Whistler'ın 1859-60 yılları arasında yapmış olduğu bu iki yağlı boya resmi sanatçının en erken Uzak Doğu esinlenmeleri arasında gösterilebilir. Her iki resimde de büyük düz boyalı alanlar dikkat çekmektedir. Müzik Odası resminde tablonun birkaç farklı yüzeyinde kullanmış olduğu desenli perdeler ve dekoratif ürünler Japon objelerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Ve iki resimde Ukiyo-e baskılarıyla benzerlik göstermesi açısından en çok dikkat çeken detay perspektif unsurunun bulunmaması ve kesişen dikey ve yatay alanlardır.



Görsel 19. Yeşil ve Pembenin Uyumu: Müzik Odası, Whistler, 1860-61



Görsel 20. Piano, Whistler, Whistler, 1858-59

Tıpkı Ukiyo-e baskılarında gördüğümüz bu dikey ve yatay düzlemlerin genişmesini Piyano tablosunun arka fonunda yer alan altın rengi çerçeveler ve duvarda yer alan resmi ortadan ikiye bölen pervazların düzenlenmesinde görebiliriz. Düzleştirilmiş alanlar ve dikey ve yatayların tutarlı kullanımı, Whistler'ın kompozisyonun ciddiyetine yönelik erken eğilimini ele veriyor (Sandberg, 1964: 503). Kompozisyon açısından ukiyo-e baskılarının belli temel özelliklerini taşısa da Piyano'da resmi Japon etkisinden ziyade Vermeer tarzı Avrupa resminin geleneksel temasını yansıttığı da tartışılmaktadır. 'Konser' on yedinci yüzyılın Felemenk ressamı arasında yaygın bir temaydı ve sakin konsantrasyon havası ve dinlenme ve hareket arasındaki sınırsız denge, Whistler'ın Hollanda iç mekanlarının atmosferi için çabaladığını vurgular. Piyano'da, Japon baskılarının etkisini göstermekten uzaktır, daha ziyade geleneksel bir Avrupa teması üzerine kişisel değişimini sunar (Sandberg, 1964: 503).

1860 Müzik Odası Resmi, Whistler'ın gelişiminin sonraki aşamasını temsil eder. Whistler'ın eski eleştirmen Benedite, bu kompozisyonda Japon etkisini görmek istemiştir. Soldaki çarpıcı köşegen ile olağanüstü alan yapısı, üç figür arasındaki geleneksel denge eksikliği gibi Japon olarak düşünülebilir (Sandberg, 1964: 503).



Görsel 21. Altın Paravan, Whistler, 1864

Whistler'ın *Altın Paravan* adını taşıyan bu yağlıboya çalışmasında olduğu gibi 1860'larda yapmış olduğu birçok eserinde kendi formülünü geliştirmiş ve başka pek çok sanatçı bu tür romantize edilmiş portreleri kullanmaya devam etmiştir. Whistler'ın bu tablosunu incelediğimizde, kompozisyonda kullandığı öğelerinin tamamının Doğu ürünü olduğunu fark ederiz. Ayrıca kompozisyonda yer alan unsurlar ve konu bütünlüğü düşünüldüğünde tam olarak Japon ustalarının cariyeye resimlerine öykünen bir anlatım ortaya konulmuştur. Resmin tam ortasına konumlandırılmış olan kadın figürü üzerindeki egzotik kimonosuyla etrafına saçılmış olan tek sayfalık renkli baskıları incelemektedir. İşte bu Whistler'ın yüzen dünya resimlerine vurgusudur. Whistler bu dönemki eserlerinde bile her ne kadar akademik bazı öğretilerin sentezini sunmuş olsa da o da diğer Empresyonistler gibi ilgi alanını aristokratik konulardan günlük yaşama çevirmiştir.

Modelin arkasında resmin fonunu oluşturan bir paravan yer almaktadır. Altın rengi fonun üzerine resmedilmiş olan Doğu motifli paravan resme adını veren çarpıcı bir öğedir.

İngiliz modelin elinde ve etrafında bulunan baskıların Hiroshige'nin bir dizi baskı serisi olduğu ve Whistler'ın kendi Japon koleksiyonuna ait olduğu muhtemeldir. Bu resim Whistler'ın eserlerindeki Uzak Doğu etkisinin ne derece yansıtacağına bir geçit törenini sunuyordu. Kimonolar, saç modelleri, porselenler, tepsilere ve baskılar, desenlerin, renklerin ve şekillerin baş döndürücü yağmuru göze hücum eder. Whistler, Viktoryan tarzı bir salonun dağınıklığı için bir Japon iç mekanının havadar alanına henüz geçmemiştir (Prideaux, Tom, 1974: 92).



Görsel 22. Mor ve Pembe: Altı İşaretin Uzun Çizgileri, Whistler, 1864

Bu resimde model -muhtemelen Jo Heffernan- “Altı İşaretin Uzun Çizgileri” olarak bilinen, sırasıyla üstündeki dal gibi kadın figürlerine -kelimenin tam anlamıyla, Felemenkçe’de “uzun Bayanlar”- ve çömlekçinin kimliğini tanımlayan amblemine atıfta bulunan bir vazo tutar (Prideaux, Tom, 1974: 92-93). Çok da alışılmamış bir konuya sahip olan bu tablo her ne kadar Whistler’ın Japonizm hareketi çerçevesinde yaptığı bir eser olsa da kompozisyon anlamında devrim niteliği taşımamaktadır. Resmin merkezine yerleştirilmiş olan yalnız kadın figürü hala XIX. yüzyıl anlatı tarzına hitap etme ve sanatçının tam olarak Oryantal olmayan tarzı egzotik Doğu aksesuarlarıyla Viktorya dönemi eserlerini andırmaktadır. Yine de Whistler’ın bu iki figüratif resmi, Japon öğelerin son derece yoğun şekilde barındırmasıyla sanatçının materyalleri dengeli şekilde kullanmadaki beceresini ve yaratmış olduğu özgün detaylardaki ustalığını vurgular.

Prideaux, Whistler’ın bu iki resmindeki detayların ilerleyen süreçte onun resim tarzına nasıl etki edeceğini Altın Paravan resmi üzerinden şu şekilde yorumlamaktadır; Jo, muhteşem ipek bir sabahlık giymiş, bir Japon gravürünü incelerken güzelce dekore edilmiş bir paravanın önünde uzanıyor; diğer gravürler yere saçılmış. Bu tür baskılar kısa süre sonra Whistler’a vurgudan çok tüm kompozisyona ilham kaynağı olarak hizmet edecektir (Prideaux, Tom, 1974: 93).

Diğer Japon koleksiyonerleri gibi Whistler’ın topladığı aksesuarlar çok çeşitliydi, resimlerinin çoğunda görebileceğimiz bu geniş koleksiyonun içerisinde dokuma halılar, dekoratif yelpazeler, paravanlar ve Çin ve Japon porselenleri çeşitli egzotik ürünler bulunmaktaydı. Whistler’ın Oryantalist kazanamı, Paris’i ziyaretinde La Porte Japonaise denilen yeni bir dükkânda başladı ve daha sonra Amsterdam’da bir satıcıdan, daha çok yelpazeler, ahşap baskılar ve mavi-beyaz porselenlerden oluşan ürünleri satın alarak arttı. (Prideaux, 1974: 78).

Japonizm Batılı sanatçılar arasında tabii ki sadece Japon ürünlerinin toplanması, yarattıkları kompozisyonların değerini arttıracak bir öğe olarak kullanılması değildi. Avrupa’nın karşı karşıya kaldığı kültürel krizde bir çıkış yolu olan Japonizm birçok yeni fenomen yaratmıştır. Sanatçıların bu fenomenler eşliğinde dünyayı yeniden keşfi ve

özgürlerini edinimi çok uzak bir diyardan gelmişti ancak bu yabancı kültür uzun zamandır aranan bir şey gibiydi. Japonizmin koleksiyonerlik, resimde kullanılan egzotik öğeler ve kompozisyondaki yumuşak ve basit renk kullanımı gibi fenomenlerin doğrultusunda Büyük Japon ustalarının baskılarıyla birlikte Whistler'ın resimlerini incelediğimizde yaratımdaki etkilerini, kompozisyonlarındaki ve teknik anlamdaki yarattığı yeniden doğuşu görebiliriz. Bu fenomenlerin etkisiyle Whistler, Japon antika dükkânına benzetebileceğimiz bir yoğunluğa sahip olan bu iki figüratif resimde yaptığı gibi Japon ustalarının çalışmalarını taklit etmekten çok ileri gidecekti.





Görsel 23. Gül ve Gümüş: Porselen Diyarından Prenses, Whistler, 1863-64

Whistler'ın Gül ve Gümüş: Porselen Ülkesinden Prenses adını verdiği yağlıboya tablosu, önceki Oryantalist etkiyi yansıtan figüratif resimlerinden sonra tamamlanmış ve ukiyo-e baskılarının tekniği en iyi şekilde asimile etmiş eseridir. Önceki resimleri takip eden bu eserde de resmin tam ortasına konumlanmış yalnız ve duygusal olarak sakin bir izlenim

yaratılan statik bir kadın figürü yer almaktadır. Yine Oryantalist aksesuarlar tüm resmi baştan aşağı donatmış durumda. Önceki eserlerinde olduğu gibi burada da halının yatay uzanan formu ve Japon paravanının yaratmış olduğu dikeyler ile ukiyo-e ustalarının teknik becerileri tekrarlanmaktadır. Modelin elinde tutmuş olduğu geleneksel Japon yelpazesinde, arka fonu oluşturan paravanda, yerdeki kilim ve modelin giymiş olduğu kimonoda Batılı sanatçılar için yeni ve egzotik olan Oryantalist motifleri görmekteyiz.

O, Londra'da Yunan başkonsolosu arkadaşının güzel kızı Christine Spartali'ye Gül ve Gümüş isimli portre için Japon kimonosu giyip ve yelpaze tutmasını rica etti. Onun pozu, 18. yüzyıl Japon fahişe resimlerinde türetilmişti ve Çin kilimi ve paravan Oryantalist etkiye katkı sağlıyor fakat Christine'nin yüzü ve saçları Ön Raffaellocu tarzdadır ve kalabalık, dekoratif ortam Viktorya tarzı bir salonu düşündürür (Young, Andrew McLaren, 1978).

Japon sanat anlayışının giderek kendini daha çok hissettirdiği resimleriyle Whistler Uzak Doğu sanatçılarının neyi başarmak istediğini iyice anlamaya başlamıştı. Ukiyo-e sanatçılarının kompozisyon kurgulamadaki bilinçli ve duyarlı yaklaşımları Whistler için son derece cazip bir durum haline gelmişti.



Görsel 24. Ten Rengi ve Yeşildeki Çeşitlilik: Balkon, Whistler, 1865

Whistler'ın belki de Ön Raffaellocu stilinden en çok uzaklaştığı ve figüratif soyutlamalarıyla Japon ukiyo-e ustalarının Oryantalist tarzına en çok yaklaştığı resmi Balkon adını verdiği bu tablosudur. Bu resme baktığımızda sol alt köşede kelebek formunda bir imza gözümüze çarpar, bu Whistler'ın ukiyo-e baskılarından aldığı etkinin doruk noktasıdır. Sanatçı, baş harfleriyle oluşturmuş olduğu kelebek şeklinde imzasını tıpkı bir Japon baskı ustası gibi resmin üstüne dikey bir çerçeve yerleştirerek vurgulamıştır.

Resmi kompozisyon ögeleri açısından değerlendirecek olursak, nehir kenarında etnik desenli Japon kimonosu giymiş kadın figürleri ellerinde yelpaze ve enstrüman ile Hokusai veya Harunobu'nun baskılarından fırlamış gibiler. Whistler bu eserini hayran olduğu Japon sanatçılarının kompozisyon ve anlatım ögelerinden esinle adeta bir Japon masalına dönüştürmüştür. Özellikle Harunobu'nun Balkondaki Kadınlar resmi ile son derece benzerlik gösteren bu eser, ukiyo-e baskılarının anlatmak istediği gündelik yaşamın geçiciliğinin tasvirine erişebilmiş durumdadır.

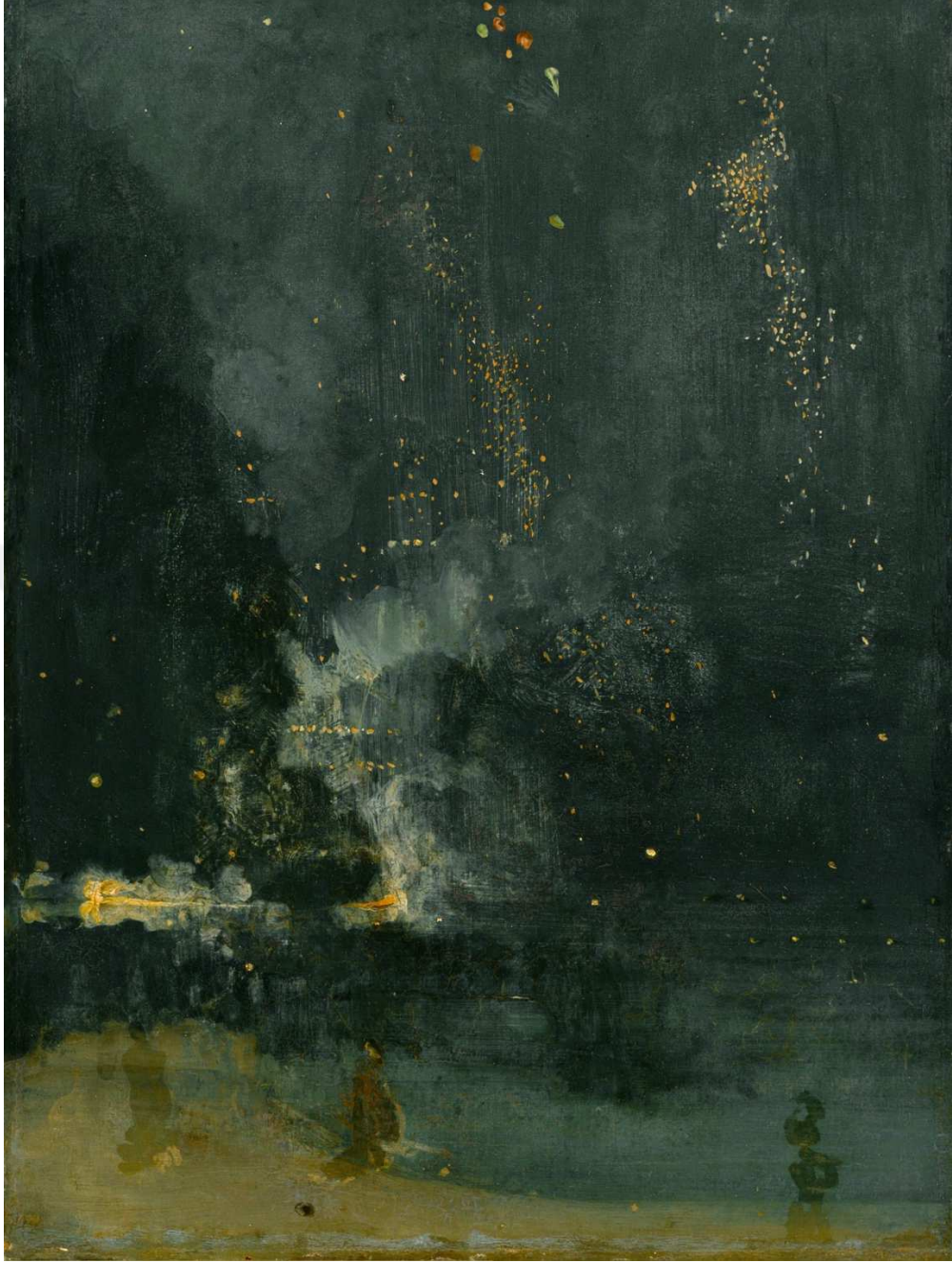
Resim, Chelsea deniz manzarasına bakan sanatçının kendi balkonunda Oryantal sabahlık içinde dört kadını tasvir eder. Sabahlık, çay servisi, bir yelpaze, samisen denilen üç telli bir enstrüman gibi Japon objeleri barındırır... Nispeten yüksek ufuk çizgisi, sanatçı adına bir bakış açısı ve buna göre balkon zeminin büyük bir kısmını içerir. Bir direk ve iki perdenin bir kısmı resmin sağ üst köşesini çerçevelerken arka plan resim düzlemine paralel bir korkuluk ile perdelenir. Genel izlenim hesaplanmış asimetrik bir dengedir (Sandberg, 1964: 504).

Whistler'ın Balkon resmini Harunobu'nun baskısıyla kıyasladığımızda özellikle sanatçının bakış açısı ve kompozisyon anlamında birbirlerine çok benzediklerini fark edebiliriz. Cariyelerin bulunduğu balkonun zemini ve korkuluklar neredeyse aynı düzlemde konumlandırılmışlardır. Kısacası Whistler Uzak Doğu'nun baskı ustalarının sahne özelliklerini kolayca benimsemiş durumdadır. İki sanatçının da resimlerinde yer vermiş oldukları kadınların konumlarının kıyasladığımızda oturan figürlerin oluşturmuş olduğu öbeğin üzerinde tek başına ayakta duran figürlerin dikey bir doğru yaratmış olduğunu görürüz. Bu bağlamda Whistler'ın bu eserinde Harunobu'nun baskısından esinlendiğini söylemek pek muhtemel olacaktır.

Tom Prideaux'un Torii Kiyonaga'nın iki eserini baz alarak bu konudaki yorumu şu şekildedir; Whistler'ın sahip olduğu Japon ahşap baskıları arasında geyşa evindeki yaşamı gösteren bir diziden ikisi vardır. Sağda ki resimde bunlara büyük ölçüde güveniyordu; bu resimde ilk kez sadece Doğu aksesuarlarını sergilemekten Japon stilini taklit etmeye geçiyor

(Prideaux, 1974: 94). 1870'ten sonra Whistler kimono içerisinde başka bir kadın resmetmemiştir; bunun yerine hem Japon teması hem de üslup etkisini ünlü nocturnleri *Battersea Köprüsü* ve *Düşen Roket*'de olduğu gibi daha doğrudan asimile etmiştir (Sandberg, 1964: 507).

“Sanat için sanat” anlayışından yola çıkarak sanatın ruha hitap etmesini savunan Whistler, japonizm hareketi doğrultusunda edindiği yenilikçi resim stilinin ışığında üretmiş olduğu Nocturne serisi onun belki de en çok ses getiren çalışması olmuştur. Bu seride yer alan Siyah ve Altın Nocturne: Düşen Roket adını taşıyan eser ünlü yazar ve toplum eleştirmeni John Ruskin tarafından Whistler adına bir dava açılmasına sebep olmuştur.



Görsel 25. Siyah ve Altın Nocturne: Düşen Raket, Whistler, 1874

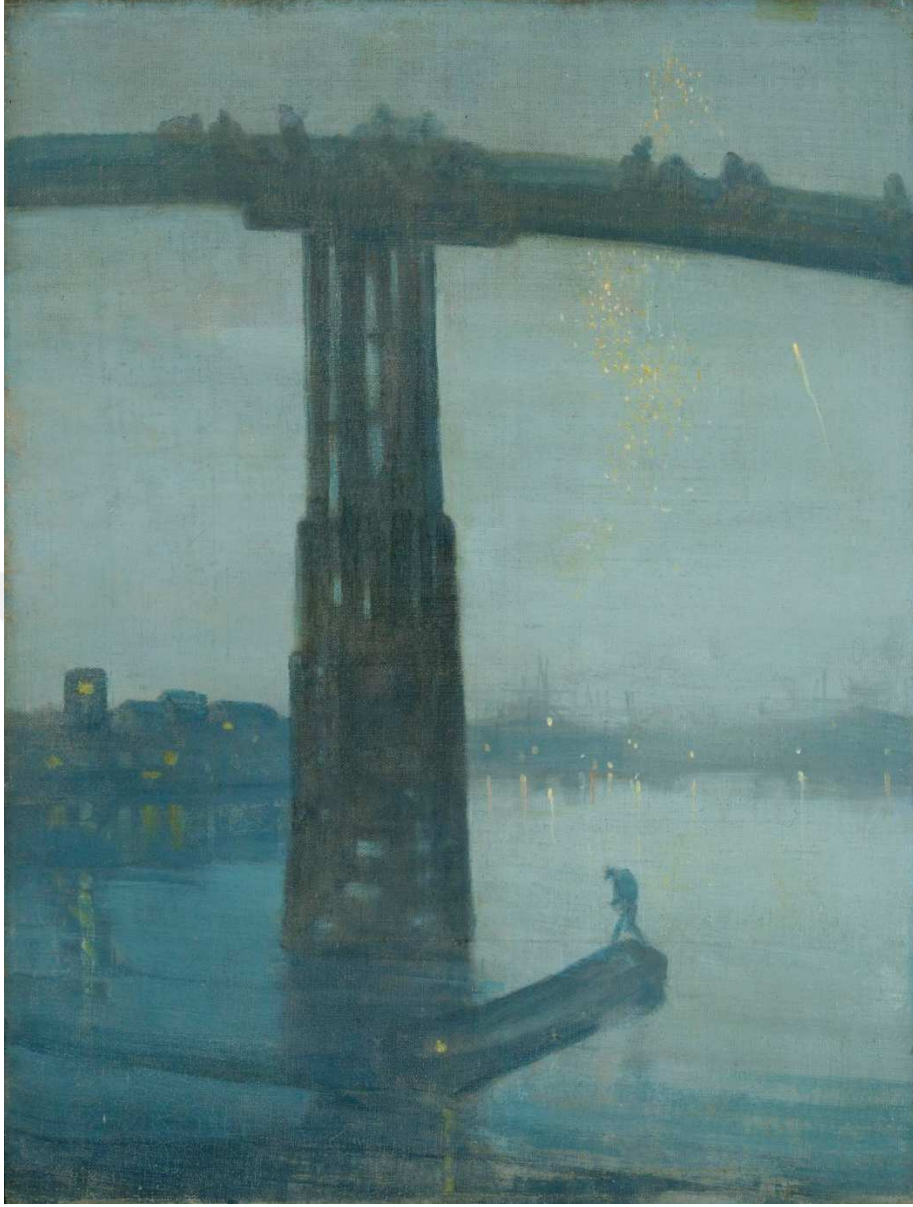
Whistler Nocturne adını verdiği bu yağlıboya manzara serisinde tam olarak Fransız Empresyonistlerinin ulaşmaya çalıştığı *alla prima*²⁶ tekniğini kullanarak manzaranın ona sunduğu sonsuz mucizeyi resmetmeyi amaçlamıştır. Bütün bunlarla Whistler sahnenin

²⁶ Empresyonist resimde temel nitelik taşıyan bu teknik sanatçıların gördükleri anı veya objeleri eskiz kullanmadan tuvale anlık olarak aktarmasıdır.

karakteristik duygusunu tuhaf bir duyarlılıkla kendi sanatı ve büyük Japon ressamlarının sanatı arasında onun arabesk ve renk düzenin çok tartışılan dekoratif niteliğinden bile daha yakın bağlantı oluşturan bir duyarlılığı aktardı (Cary, 1906: 109).

Son derece çarpıcı renk kullanımı ve tonal değerlerin düzenlenmesinden oluşan bu tablo bir havai fişek patlama anında yukarı doğru yükselen ve düşen alevlerin görüntüsünü sunmaktadır. Açıkça bir şekil düzenlenmesi içermeyen bu resim son derece parlak ve uyumlu renk lekeleriyle kesintiye uğramayan genel bir tonda tutularak bir gece manzarasının havasını yakalamayı başarır. Aslında, o daha şiirsel bir kelime olan nocturne'ü kazanana kadar başlangıçta onlara ay ışığı adını verdi (Prideaux, 1974: 134). Resme dikkatli baktığımızda alt kısımda yer alan belli belirsiz figürleri görürüz, bunlar gökyüzüne saçılan ve adeta takım yıldızı gibi görünen parçacıkları seyretmektedir. Whistler bu tabloda boyadığı figürlerde ve kıvılcımlarda kullandığı fırça darbeleri ile Empresyonistlerin özgür ruhunu tam anlamıyla içselleştirdiğini kanıtlamaktadır. Bu seri Whistler'ın sanatına yeni bir boyut kazandırmış olmasına rağmen sergilendiği dönem Ruskin tarafından büyük bir eleştiri yağmuruna tutulmuştur.

“Ruskin'in suçlaması, Whistler, sadece “halkın yüzüne bir kap boya fırlattığını” anlamak detayından da anlaşılacağı gibi zor değildir. Yakın mesafeden bakıldığın boya sıçramalarının ve girdaplarının çok az biçimi veya anlamı var gibi görünüyor” (Prideaux, 1974: 132). Ruskin bu resimleri basit görerek ve bitmemiş olarak tanımlayarak izleyiciye yapılan bir hakaret olduklarını iddia etmiştir. O dönemlerde başta Empresyonistler olmak üzere birçok sanatçı sanat eleştirmenlerinden son derece sert yorumlar almaktaydı. Ancak Ruskin'in Whistler hakkında yapmış olduğu bu eleştiri ciddi bir boyut kazanmıştır. ‘Sanat sanat içindir’ in bariz bir düşmanının bu saldırısına kızan Whistler Ruskin'e iftira davası açmıştır (Young, 1978).



Görsel 25. Mavi ve Altın Nocturne: Eski Battersea Köprüsü, Whistler, 1872-75

Empresyonistler, Seine üzerindeki güneş ışığının etkisini ifade etmeyi amaçlarken, Whistler Thames'daki geceleyin tekne gezintilerinden esinlenerek gece manzaraları çiziyor ve atölyesinin bulunduğu Chelsea'de dolanıyordu. Bu gezilerinde hiç renkli notlar almıyordu. Ertesi gün stüdyosunda sonucu görselleştiremezse diğer gece hafızasını tazelemek için aynı yere dönüyordu (Young, 1978). Whistler'ın Nocturne serisinde dikkat çeken bir diğer resmi Mavi ve Altın Nocturne: Eski Battersea Köprüsü adını verdiği eseridir.

Resmin adından da anlayacağımız gibi Whistler son dönemlerinde kendine ilham olan Thames Nehrinde bulunan Battersea adındaki köprüyü resmetmiştir. Resmin atmosferine bakarsak sanki gün ağarırken bir görüntüyü mavinin tonlarında sunarak seyirciye gece izlenimi vermiştir. Kayığın üzerinde bulunan belli belirsiz ve birkaç fırça darbesiyle resme eklenen figür bir önceki eserinde olduğu gibi Empresyonistlerin fırça vuruşlarını aklımıza getirir.

Whistler'ın bu manzara eserleri figüratif resimlerinde olduğu gibi direkt belli Japon objeleri içermemektedir ancak özellikle Mavi ve Altın Nocturne resmi ünlü ukiyo-e baskı ustası Hiroshige'nin Kyobashi Köprü ile son derece benzer nitelikler taşımaktadır. Tema açısından iki resmi karşılaştırdığımız da iki sanatçının da nehir üzerinde yüksek ayaklı bir köprüyü resmettiğini görürüz. Özellikle gecenin gecenin o loş havası iki resminde en çarpıcı niteliği sayılmaktadır. Ve yine bu noktada her ikisinde de kadraj, figürlerin konumlandırılması özellikle küçük sandal ve üzerindeki figür bu iddiayı desteklemektedir. Bu bağlamda, Whistler son dönem işlerinde Japon baskılarının özelliklerini direkt olarak resimlerinde vermemiş olsa da bu atmosferik manzaralarının Japonizmin süzgecinden geçerek tuvale aktarıldığı inkâr edilemez bir gerçektir.

O Nocturne'lerin bu eserdeki gibi Eski Battersea Köprüsü gibi belli yerleri temsil etmesini amaçlamadı ama gecenin loş bulanık formları ve karanlık bastırılmış tonlarının yarattığı ruh halini aktardı (Young, 1978).

Whistler, sanatın takdir ve onaylanmadan ibaret olmadığını savunarak sanatın sanat için olduğunu, resmin göze hitap etmesinin yanında ruhu da beslemesi gerektiğini vurgulamış ve İngiltere'ye yerleşmesinin ardından orada gelişmeye başlayan sanat hareketinin merkezi figürlerinden biri haline gelmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Japonya'nın tarihsel süreci içerisinde incelemiş olduğumuz sanatçıların sanat anlayışları toplumun kendi dimağinden doğarak ve buna bağlı etkenler çerçevesinde gelişerek tamamen özgün bir yaratım halini almış ve bugün bile etkisini gösteren sanatsal bir devrim yaratmayı başarmıştır. Uzak Doğu'nun egzotizminin büyümesine kapılan Batı dünyası kendi sanatsal ifade biçimleri için yeni bir kapı açtığını ifade ettikleri ukiyo-e baskılarında hayran oldukları teknik ve kompozisyon öğelerini asimile ederek bugünün modern resim sanatını ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışma kapsamında öncelikli olarak bu mistik dünyadan edinilen sanatsal yenilikler ve kültürel değerler açıklanarak ukiyo-e sanatının öncü isimlerinin çalışmaları incelenmiştir.

Japonya'nın kendi özgün yaratımı olan ukiyo-e baskı tekniği çerçevesinde ele alınan günlük konular yüzen dünya resimleri olarak adlandırılırken Japon sanatçılar bu konuyu kompozisyon açısından farklı şekillerde ele almıştır. Tezde günlük hayattan bir kesiti, Kabuki oyunlarını gösteren bir sahneyi veya sumo güreşçilerinin performansları gibi farklı konuları ele alan Japon ustalarının eserlerine örnekler verilerek irdelenmiştir.

Dış dünyanın her türlü etkisinden izole şekilde yüzyıllar içerisinde gelişip değişen Japon kültürünün dinamikleri içinde ortaya çıkan özgün yaratımlar nihayet Batı dünyasına vardığında Rönesans'ın etkisi sürdürdüğü akademik sanatsal anlayışı yıkmak isteyen yenilikçi sanatçılar tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Batı kültürüne yabancı gelen materyaller Avrupalı koleksiyonerler tarafından *egzotik* olarak nitelendirilerek Japonya'da herkesin ulaşabilmesi için seri üretime geçirilmiş olan baskıları nadide birer sanat eseri olarak biriktirmeye başlamışlardır. Bu yeni dünyaya ve onun kültürüne ve sanatına karşı giderek büyüyen hayranlık niyahetinde *japonizm* adını alarak sanatsal alanda resmîlik kazanmıştır.

XIX. yüzyılın Empresyonist sanatçılarının gerçekleştirmek istedikleri sanatsal devrime paralel olarak gelişen japonizm hareketi bugünün modern sanat anlayışına çok büyük bir katkı sağlamıştır. Bu sanatçılar ukiyo-e baskılarını konu, teknik ve malzeme açısından inceleyerek Avrupa resminde yarattıkları düz alanlar, parlak renk kullanımı, sumi tekniğini andıran kontürlü boyamaları ile modern resmin temelini atmışlardır. Japonizm hareketi doğrultusunda ortaya çıkan bu yeni ve özgün sanat anlayışı bu sanatsal devrime ön ayak olmuş öncü sanatçılar üzerinden örneklerle incelenmiştir.

Tezin son bölümünde naif kadın figürleriyle Ön Raffaelocu akımının zarafetini yansıtan Whistler'ın eserleri incelenmiştir. Whistler'ın Japon baskılarının detaylı süslemelerini hatırlatan 1863 öncesi figürlü resimlerini halen japonizm harekeri doğrultusunda yapılıp yapılmadığı eleştirilenler tarafından tartışma konusu olsada özellikle bu yıllardan sonra resmetmiş olduğu eserlerinde kullandığı dekoratif ürünlerin Paris'teki hediyelik eşya dükkanlarından satın alarak biriktirdiği Japon objeleri olduğu çok açıktır. Whistler Paris'teki resamlara aradıkları yeni sanat dünyasının kapısını açan japonizm hareketi doğrultusunda tıpkı ukiyo-e ustalarının baskılarında olduğu gibi günlük yaşamdan güzel giyimli kadın figürlerinin anlarını resmetmiştir. Özellikle figürlü resimlerinde Uzak Doğunun yüzen dünya resmi felsefesini benimseyen sanatçının devam eden yıllardaki üretimlerinde her zaman mevcut olan bir faktör olarak kalmıştır. Tezde Whistler'ın sanatsal üretimde Uzak Doğunun kendine özgü yaratımı olan ukiyo-e baskılarının teknik ve kompozisyon açısından yaratım olduğu farklılıklar irdelenerek görsel ve yazılı kaynaklardan derlenerek yeniden düzenlenmiştir.

Bu bağlamda Batı Sanatı Felsefesinin sadece klasik perspektif anlayışında mimarlığın koşullarından etkilenecek bir gelişim süreci geçirmesinin yanında ; endüstrileşme sonrası fotoğrafın Avrupa da icadı ile birlikte görüneni belgesel nitelikte resmetmekten çok da yeterli ve tatmin edici olmadığından ; Batılı Sanatçılar sanatın sanat için yapılması seçeneğine yönelerek doğu kültürünün iki boyutlu kompozisyon kurgusunu rönesans tan sonraki ikinci büyük modernizmin kurgulanmasında sentezlenmesini amaç edinmişlerdir. Bu nedenle Japonizm kültürü bu modernist sanatçıların gelişen çağda en önemli tematik izlekleri olarak yeni nesil sanatçılara ilham kaynağı olduğunu da ispatlamıştır.

KAYNAKÇA

- Anderson, J. L. (1987). "Japanese Tea Ritual: Religion in Practice". *Man*, 22(3). 475-498.
<https://www.jstor.org/stable/2802501>
- Anonymus (1976). "Chanoyu: The Japanese Tea Ceremony". *India International Centre Quarterly*, 3(2). 159-161. <https://www.jstor.org/stable/23001948>
- Bard, S. (2000). "Tea and Opium". *Journal of Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, 40. 1-19. <https://www.jstor.org/stable/23895257>
- Bickford, L. (1994). *Sumo and the Wood Block Print Masters*. Kodansha America: New York.
- Bickford, L. (1994). "Three Aspects of Ukiyo-e Woodblock Printmaking". *Japanese Art Society of America*, 18. <https://www.jstor.org/stable/42597775>
- Bidwell, R. A. (1928-1929). "Kuniyoshi". *Artibus Asiae*, 3(2/3), 85-95.
<https://www.jstor.org/stable/3247849>
- Borge, R. and Ury, M. (1990). "Readable Japanese Mythology: Selections from Nihon shoki and Kojiki". *The journal of the Association of Teachers of Japanese*, 24(1), 61-97
<https://www.jstor.org/stable/489230>
- Bradley, J. R. (1990). "All the Tea in China". *The Classical Outlook*, 68(1). 9.
<https://www.jstor.org/stable/43919165>
- Breen, J. ve Teeuwen, M. (2000). *Shinto in History: Way of the Kami*. Curzon Press: London.
- Campbell, J. (2020). *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri*. Kudret Emiroğlu (çev.). Işık: İstanbul.
- Cary, E. L. (1906). "Whistler's Nocturne". *The Metropolitan Museum of Art*, 1(8), 109-110.
<https://www.jstor.org/stable/3253109>
- Chiba, Y. (1998). "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century". *An Interdisciplinary Critical Journal*, 31(2), 1-20.
<https://www.jstor.org/stable/44029769>
- Crespelle, J. (1994). *Monet*. Studio Edition: London.

- Dably, L. (1992). "Kimono and Geisha". *The Treepenny Review*, 51. 30-31.
<https://www.jstor.org/stable/4384141>
- Earhart, H. B. (1989). "Mount Fuji and Shugendo". *Japanese Journal of Religious Studies*, 16(2/3). 205-226. <https://www.jstor.org/stable/30234008>
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Ernst, E. (1974). *The Kabuki Theatre*. University of Hawaii Press: Hawaii.
- Ficke, A. D. (1940). "Sharaku: Prince of Amateurs". *Parnassus*, 12(2), 6-16.
<https://www.jstor.org/stable/771977>
- Fukutake, T. (1989). *The Japanese Social Structure*. Ronald P. Dore (çev.). University of Tokyo Press: Tokyo.
- Gordon, R. ve Forge, A. (1989). *Monet*. Harry N. Abrams: New York.
- Gray, B. (1963). "An Utamaro Painting". *The British Museum Quarterly*, 26(3/4), 110-111.
<https://www.jstor/stable/4422785>
- Gunsaulus, Helen (1929). "Print by Kitagawa Utamaro". *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 23(8), 134-136. <https://www.jstor.org/stable/4103717>
- Gunsaulus, H. C. (1940). "The Surviving Works of Sharaku". *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, 34(2), 27-28. <https://www.jstor.org/stable/4112316>
- Hackney, S. (1994). "Colour and Tone in Whistler's 'Nocturnes' and 'Harmonies'" 1871-72. *The Burlington Magazine*, 136(1099), 695-699.
<https://www.jstor.org/stable/886202>
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Yıldız Gölünü (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Hartman, E. (1981). "Japonisme and Nineteenth-Century French Literature". *Comparative Literature Studies*, 18(2), 141-166. <https://www.jstor.org/stable/40246249>
- Harris, F. (2012). *Ukiyo-e The Art of the Japanese Print*. Tuttle Publishing.
- Henderson, H. G. (1929). "Japanese Print on View". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 24(3), 79-81. <https://www.jstor.org/stable/3255985>

- Howell, D. L. (1998). "Territoriality and Collective Identity in Tokugawa Japan". *Daedalus*, 127(3), 105-132. <https://www.jstor.org/stable/20027509>
- Impley, O. (1984). "Japanese Export Art of the Edo Period and Its Influence on European Art". *Modern Asian Studies*, 18(4), 685-697. <https://www.jstor.org/stable/312344>
- Johnson, D. (1982). "Japanese Prints in Europe before 1840". *The Burlington Magazine*, 124(951), 343-348. <https://www.jstor.org/stable/880832>
- Kaoru, K. (2014). "Picture of Beautiful Women: A Modern Japanese Genre and Its Counterparts in Europe, China, Korea and Wietnam". *Review of Japanese Culture and Society*, 26, 50-64. <https://www.jstor.org/stable/43945791>
- Keyes, R. S. (2007-2008). "Pink Fuji: The Print Hokusai Saw". *Impressions, Japanese Art Society of America*, 68-75. <https://www.jstor.org/stable/42598013>
- Kitagawa, J. M. (1965). "The Buddhist Transformation in Japan". *History of Religions*, 4(2), 319-336. <https://www.jstor.org/stable/1061962>
- Kobayashi, T. (1997). *Ukiyo-e*. Kodansha America: United State.
- Kodera, T. (1984). "Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh's Japonisme Portrait". *Simiolus: Netherlans Quarterly for the History of Art*, 14(3/4), 189-208. <https://www.jstor.org/stable/3780577>
- Kondo, D. (1984). "The Way of Tea: A Symbolic Analysis". *Man*, 20(2), 287-306. <https://www.jstor.org/stable/2802386>
- Kominz, L. R. ve Leiter, S. L. (ed.). (2002). Origin of Kabuki Acting in Medivial Japanese Drama. *A Kabuki Reader*, An East Gate Book: New York.
- Lerner, M. (1967). "Tea-Cremony Potter and Export Porcelain". *The Bulletin of the Cleveland of Art*, 54(9), 267-278, 290-292. <https://www.jstor.org/stable/25152177>
- Ludwig, T. M. (1981). "Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influence in Early History of the Tea Ceremony". *Monumenta Nipponica*, 36(4), 367-390. <https://www.jstore.org/stable/2384225>
- Mannering, D. (1996). *The Masterworks of the Impressionists*. Smithmark Pub: New York.

- Mayor A. H.; Yasuko B. (1985). "Hokusai". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 43(1). <https://www.jstor.org/stable/32638996>
- Miki, T. (1964). "The Influence of Western Culture on Japanese Art". *Monumenta Nipponica*, 19(3/4), 380-401. <https://www.jstor.org/stable/2383178>
- Morton, W. S. (1993). *Japan: Its History and Culture*. McGraw-Hill Companies: United States of America.
- Mori, B. L. R. (1991). "The Tea Ceremony: A Transformed Japanese Ritual". *Gender and Society*, 5(1). 86-97. <https://www.jstor.org/stable/190031>
- Munsterberg, H. (1967-1968). "Tradition and Innovation in Modern Japanese Painting". *Art Journal*, 27(2), 151-155. <https://www.jstor.org/stable/775110>
- Musee National Dart Occidenta (1988). *Le Japonisme*. Ministere de la Culture et de la Comminication: Paris.
- Naumann, N. (2005). *Japon Mitolojisi*. Akin Kanat (çev.). İlya: İzmir.
- Nelson, J. K. (1997). *A Year in the Life of A Shinto Shrine*. University of Washington Press: United State of America.
- Nobutaka, I. (1998). *Kami*. Norman Havens (çev.) Kokugakuin University: Tokyo.
- Noma, S. (1978). *The Art of Japan Late Medieval of Modern*. Glenn T. Webb (çev.). Kodansha America: New York.
- Ono, S. (2022). *Kamilerin Yolu*. Suat Ertüzün (çev.). Okyanus Yayıncılık: İstanbul.
- Osamu, W. (1982). "The Emergence of the State in Sixteenth-Century Japan: From Oda to Tokugawa". *The Journal of Japanese Studies*, 8(2). 343-367. <https://www.jstor.org/stable/132343>
- Potts, V. (2000). *Essantial MONET*. Dempsey Parr.: London.
- Prideaux, T. (1974). *The World of Whistler 1834-1903*. Time Life Book: New York.
- Sandberg, J. (1964). "'Japonisme' and Whistler". *The Burlington Magazine*, 106(740), 505-507. <https://www.jstor.org/stable/874429>

- Sandberg, J. (1968). "Whistler Studies". *The Art Bulletin*, 50(1), 59-64.
<https://www.jstor.org/stable/3048512>
- Sartor, V. (2007). "All the Tea in China: The Political Impact of Tea". *American Journal of Chinese Studies*, 14(2) 185-188. <https://www.jstor.org/stable/44288857>
- Schirokauer, C. (1993). *A Brief History of Japanese Civilization*. Harcourt Brace College Publisher: United States of America.
- Singer, R. T. (1986). "Japanese Painting of the Edo Period" *Archaeology*, 39(2). 64-67.
<https://www.jstor.org/stable/41731745>
- Smith II., H. D. ve Poster, A. G. (1986). *Hiroshige One Hundred Famous Views of Edo*. George Braziller, Inc., New York The Brooklyn Museum: New York.
- Swann, P. C. (1966). *The Art of Japan*. Greystone: Baden.
- Takashi, I. (1981). "Explaining and Predicting Japanese General Elections", 1960-1980. *The Journal of Japanese Studies*, 7(2). 285-318. <https://www.jstor.org/stable/132204>
- Tames, R. (1974). "Japanese History". *Teaching History*, 3(12), 321-329.
<https://www.jstor.org/stable/43252549>
- Tanaka, H. (1999). "Sharaku Is Hokusai: On Warrior Prints and Shunro's (Hokusai's) Actor Prints". *Artibus et Historiae*, 20(39), 157-190. <https://www.jstor.org/stable/1483579>
- Todomeru, C. K. (1919). "The Landscape Color-Prints of Hiroshige". *Art & Life*, 10(6), 308-313. <https://www.jstor.org/stable/20543021>
- Takeda, T. (1977). *Kano Eitoku*. H. Mack Horton ve Catherine Kaputa (çev.). Kodansha America: New York.
- Takeuchi, M. (1987). "Kuniyoshi's "Minamoto Raiko" and "the Earth Spider": Demons and Protest in Late Tokugawa Japan". *Ars Orientalis*, 17, 5-38.
<https://www.jstor.org/stable/4629355>
- Thompson, S. (1986). "The World of Japanese Prints". *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 82, 349/350. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3795440>

- Thompson, S. E. (2002). "Parody and Poetry: Japan versus China in Two Eighteenth-Century Ukiyo-e Prints". *Impression*, 24, 72-91. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42597930>
- Tinios, E. (2010). "Kuniyoshi and Chinese Subject: Pushing the Boundaries". *Impression*, 31, 88-99. <https://www.jstor.org/stable/42597698>
- Toshio, K. ve Dobbins, J. C. ve Gay, S. (1981). "Shinto in the History of Japanese Religion". *The Journal of Japanese Studies*, 7(1). 1-21. <https://www.jstore.org/stable/132163>
- Valk, J. (2015). "Research Note: The "Kimono Wednesday" Protest: Identity Politics and How the Kimono Became More Than Japanese". *Asian Ethnology*, 74(2). 379-399. <https://www.jstor.org/stable/43799246>
- Vaporis, C. N. (1997). "To Edo and Back: Alternate Attendance and Japanese Culture in the Early Modern Period". *The Journal of Japanese Studies*, 23(1). 25-67. <https://www.jstor.org/stable/133123>
- Vaporis, C. N. (2005). "Lordly Pageantry: The Daimyo Procession and Political Authority". *Japan Review*, 17. 3-54. <https://www.jstor.org/stable/26791290>
- Yamada, C. (1940). "Japanese Modern Art". *Monumenta Nipponica*, 3(2), 567-578. <https://www.jstor.org/stable/2382598>
- Young, A. M. (1978). *The Great Artist: A Library of Their Lives, Times and Paintings*. Fung and Wagalls, Inc.: New York.
- Yoshida K. (2003). "Revisioning in Ancient Japan". *Japanese Journal of Religious Studies* 30(1), 1-26. <https://www.jstor.org/stable/30234476>
- Walker, J. A. (2008). "Van Gogh, Collector of "Japan"". *The Comparatist*, 32, 82-114. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26237180>
- Walter, F. I. (2010). *Impressionism, 2 Vol.* Taschen: China.
- Weisberg, G. P. (1975). "Aspect of Japonisme". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 62(4), 120-130. <https://www.jstor.org/stable/25152585>
- Wildenstein, D. (1999). *Monet: or the Triumph of Impressionism*. Germany: Taschen.